UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

MARIANA RODRIGUES ROSELL

“Ator sem consciência é bobo da corte”: frentismo
cultural e realismo crítico na dramaturgia brasileira de
matriz comunista, 1973-1979

São Paulo

2018

Mariana Rodrigues Rosell

“Ator sem consciência é bobo da corte”: frentismo
cultural e realismo crítico na dramaturgia brasileira de
matriz comunista, 1973-1979

(Versão corrigida)

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre em
História.

Área de concentração: História Social.

Linha de Pesquisa: História, Cultura e Poder.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Francisco
Napolitano de Eugênio.

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R811" Rosell, Mariana
"Ator sem consciência é bobo da corte": frentismo cultural e realismo crítico na dramaturgia brasileira de matriz comunista, 1973-1979 / Mariana Rosell ; orientador Marcos Napolitano. - São Paulo, 2018. 250 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. História do Brasil. 2. Brasil República. 3. Governos Militares. 4. História do Teatro. 5. Partido Comunista Brasileiro. I. Napolitano, Marcos, orient. II. Título.

Mariana Rodrigues Rosell

**“Ator sem consciência é bobo da corte”: frentismo cultural e realismo crítico na
dramaturgia brasileira de matriz comunista, 1973-1979**

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre em
História.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Francisco
Napolitano de Eugênio

Aprovada em _____

Banca examinadora

Orientador: Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio (USP)

Prof. Dr. Maurício Cardoso (USP)

Profª. Dra. Miriam Hermeto de Sá Motta (UFMG)

Prof. Dr. Reinaldo Cardenuto Filho (UFF)

AGRADECIMENTOS

*“É tão bonito quando a gente sente
Que nunca está sozinho por mais que pense estar.”*
(Gonzaguinha, “Caminhos do coração”)

Uma das coisas mais importantes que aprendi na universidade foi que, sobretudo dentro dela, não se deve fazer nada sozinho ou somente para si. Assim, seguem meus agradecimentos a todos que colaboraram de alguma forma para que este trabalho se realizasse. A longa extensão destas palavras reflete o carinho e a afeição a mim dedicados por tantas pessoas ao longo de minha incipiente carreira acadêmica.

Agradeço à CAPES e à FAPESP (nº de processo 2015/13310-3) pela bolsa concedida ao projeto que resultou nesta dissertação, sem a qual o percurso teria sido mais dificultoso.

Ao professor Marcos Napolitano, meu orientador e "pai científico" desde os primeiros momentos de pesquisa, agradeço não só pela orientação – precisa, cuidadosa e exemplar –, profundamente marcada pelas dimensões do comprometimento e do afeto, mas também pela paciência, pela calma e pelo zelo desde as primeiras conversas nos idos de 2010 até os últimos momentos de elaboração desta dissertação. Não poderia ter encontrado pessoa melhor para me acompanhar e me auxiliar nessa jornada.

À professora Miriam Hermeto e ao professor Mauricio Cardoso agradeço pela essencial contribuição ofertada no exame de qualificação e por terem aceitado continuar o acompanhamento do trabalho na banca de defesa de mestrado. A Reinaldo Cardenuto, agradeço pela generosidade, pelas muitas contribuições ao longo dos anos, por aceitar contribuir com a avaliação do trabalho e pelo conceito.

À Miliandre Garcia meu profundo agradecimento pela ajuda, pelos conselhos e pelas orientações que se estenderam desde as fontes até as apresentações em eventos acadêmicos.

Agradeço à professora Elaine Rosini que já no Ensino Básico me despertou o prazer de estudar História. Agradeço também ao professor Eduardo Góes de Castro que me apontou a possibilidade de ingressar no curso de graduação. Vocês desempenharam papel crucial para que eu me decidisse por esse caminho. Agradeço também ao professor Fernando de Pádua Laurentino que desde o Ensino Médio se tornou um importante interlocutor sobre questões diversas.

Na USP, não poderia deixar de agradecer às professoras e professores que, das mais diversas formas, marcaram minha formação acadêmica e pessoal. À querida professora Maria Helena Rolim Capelato agradeço por toda a atenção e pelo carinho dispensados em tantos e diferentes momentos. Às professoras Maria Lígia Coelho Prado e Mary Anne Junqueira, agradeço pela preocupação constante com o desenvolvimento do trabalho. À professora Stella Maris Scatena Franco, agradeço pela delicadeza de trazer à rotina acadêmica a lembrança da importância da arte.

À professora Maria Silvia Betti agradeço por toda a atenção que me dispensou e pelo conhecimento dividido na disciplina de pós-graduação. Ao professor Eduardo Morettin agradeço pela experiência compartilhada e pela atenção dispensada sempre que precisei. Ao professor Walter Garcia, agradeço pelos debates e pelos atenciosos apontamentos feitos nas disciplinas de graduação.

A Ignacio Del Valle D'Ávila, Rodrigo Patto Sá Motta e Vinicius Liebel agradeço pelas inspiradoras disciplinas de pós-graduação.

Aos colegas do grupo de estudos *Memória e Ditadura* agradeço pelas leituras críticas e pelas sugestões valiosas que começaram com a Iniciação Científica e culminaram com essa dissertação. As preciosas tardes de sexta-feira me renderam muito mais do que apenas enriquecimento acadêmico.

Às funcionárias e funcionários do setor de Pós-Graduação da FFLCH e do Departamento de História agradeço pelos indispensáveis serviços prestados. Em especial, agradeço a Elisabete Martinez Viana, Élson de Souza Silva, Maria Aparecida Araújo Ferreira e Terezinha Bezerra Santos, com os quais também construí carinhosas relações de amizade. A Fernando Dizzio, agradeço por todos os momentos em que me “salvou” da burocracia.

Durante a vida acadêmica, conheci e reconheci pessoas com as quais pude sempre contar e dividir todas as minhas vivências. Agradeço à Raissa Monteiro, amiga, literalmente, desde a primeira hora de FFLCH, companheira de disciplinas, "aventuras" em outros departamentos, trabalhos em dupla intermináveis... E, especialmente, eterna companhia no 702U-10, o lendário Terminal Parque Dom Pedro II. Obrigada pela parceria de sempre.

Ao meu casal favorito, Ana Barletta e Mario Francisco Simões Junior, agradeço por todas as conversas, pela amizade e pela companhia especial em tantos momentos. À Grazieli Chiosse Batista agradeço pela doçura com que sempre temperou nossa amizade. À Amanda Monteiro, agradeço pelos primeiros incentivos à pesquisa.

À Laura Juliani Mollo agradeço pelas inúmeras conversas em que dividimos dilemas e surpresas, impressões e alegrias, anseios e poesia. Agradeço também pelo brilho dos olhos e pela inestimável iniciação na docência. A Isadora Aragão agradeço por compartilhar o amor pelo teatro. A Jullyana de Souza, Loreta Spiandorello e Lucas Torigoe agradeço pela companhia durante a graduação e pelos debates que ajudaram a fazer de mim quem hoje sou. À Priscila Manfrinati, agradeço pela cadeira que, embora não represente o poder do trono de Creonte (ainda bem!), permitiu conforto nos últimos momentos de escrita da dissertação.

Ao longo do mestrado, conheci pessoas e estreitei relações que tornaram esse duro processo mais alegre. Agradeço a esses amigos que nunca se furtaram a dividir comigo, além da História, companheirismo, diversão e desespero. À Adriane Vidal Costa agradeço pelos deliciosos encontros Brasil afora e pela simplicidade. A Alessandro de Souza e Silva, agradeço pelas tantas e ótimas parcerias, pelo carinho, pela atenção. À Angela Meirelles de Oliveira agradeço por todas as vezes em que viu uma publicação sobre teatro e pensou em mim. À Carine Dalmás, agradeço por compartilhar os debates sobre o comunismo, por me receber na linda São Luís do Maranhão e pela Violeta. A Lucas Monteiro de Oliveira agradeço por todas as conversas sobre o mundo acadêmico e o ambiente político e pelo pessimismo. À Rafaela Lunardi agradeço pelos abraços confortantes e pelo carinho que transborda. À Regina Pazzanese agradeço pela companhia e pela investida tecnológica. A Ulisses Vianna agradeço pela colaboração com a burocracia das fontes. Muito obrigada por estarem na minha vida e me acolherem nas suas.

À família Martins – Maria Antonia, Carlos e Pedro – agradeço pela identificação imediata, pelo acolhimento sempre generoso e pelo carinho tanto. Aos estimados Gabriel Amato e Juliana Ventura, agradeço também pela ajuda, pelo acolhimento, pelo carinho e pelo que há de melhor na mineiridade.

À Natália Cristina Batista, minha “duplinha”, agradeço pela generosidade e pelo otimismo constante; pelas parcerias e pela paciência; pelo carinho e pelo abrigo afetivo e concreto (obrigada, Vitor Fabel). Vocês me fazem querer voltar a Brasília (mas prefiro encontrar em Minas).

Às minhas professoras de espanhol, Larissa Loccoselli e Laura Sokolowicz, agradeço pelas aulas, pelas conversas e pela amizade que se constituiu entre nós. A Debora Bruno e Vera Lúcia Magalhães agradeço por todos os momentos em que foram meu refúgio.

À Paola Ribeiro agradeço por toda a arte que transborda, embeleza e acaricia. À Úrsula Passos agradeço pelo companheirismo de tantos anos, pela amizade insubstituível,

pelos inesquecíveis momentos que compartilhamos e pela revisão desta dissertação. Às duas, meu obrigada pela vida.

À amiga Márcia Almeida agradeço pelo acolhimento nas minhas idas ao Rio de Janeiro, não só pelo teto, mas principalmente pelo carinho e pela dedicação. Aos pequenos (mas já não tanto), Matheus e Manuela, não poderia deixar de agradecer pelos singelos, mas caríssimos momentos de distração que me dedicaram.

A Pedro Destro, com quem dividi as alegrias e aflições de boa parte da graduação, agradeço por tudo.

Agradeço aos meus familiares, que em muitos momentos foram um porto seguro para minhas dificuldades e anseios. Ao meu avô, Miguel Rosell Anguera, pelo suporte e pelo carinho. À minha avó, Nadir Gomes (*in memoriam*), agradeço pela pessoa simples e forte com quem aprendi tanto. Aos meus tios e primos, pelos momentos de distração. Aos que chegaram há pouco, Tânia, Renato e Nicolý Gomes, agradeço pelo carinho.

Aos meus pais, Ieda Rodrigues Rosell e Miguel Rosell, só posso agradecer por tudo. Eu jamais estaria aqui hoje sem o apoio, o carinho e a compreensão com os quais sempre pude contar. À minha mãe, especialmente, agradeço o amor pela História; e ao meu pai, a atração pelas Letras. Obrigada por me apoiarem em minhas escolhas. Mãe, obrigada por ler meus artigos e por ter tanto interesse no que faço.

A Caio de Souza Gomes – com quem divido a vida, a História e a história de nossas vidas –, agradeço por tudo e sempre: a companhia em todos os momentos, a paciência diante de minha incompreensão, a compreensão diante de minha ausência, o apoio incondicional diante de todas as minhas dificuldades, a dedicação incansável diante de meus (infinitos e seguidos) pedidos de leitura crítica, o amor diante de mim.

*“Um jacinto na lapela
Na Kurfürstehdamm
O jovem sente
O vazio do mundo.
Na latrina
Isto lhe parece claro: ele
Caga no vazio.*

*Cansado do trabalho
De seu pai
Ele mancha os cafés
Por trás dos jornais
Sorri perigosamente.
É ele que
Vai pisotear este mundo
Como uma bosta de vaca.*

*Por 3.000 marcos ao mês
Ele está disposto
A encenar a miséria das massas
Por 100 marcos ao dia
Ele mostra
A injustiça do mundo.”*

(Bertolt Brecht, “Um comunista teatral”)

RESUMO

ROSELL, Mariana Rodrigues. “Ator sem consciência é bobo da corte”: frentismo cultural e realismo crítico na dramaturgia brasileira de matriz comunista, 1973-1979. 2018. 250f. Dissertação (Mestrado). FFLCH-USP. São Paulo, 2018.

Este trabalho analisa quatro peças brasileiras dos anos 1970: *Um grito parado no ar* (Gianfrancesco Guarnieri, 1973), *Rasga coração* (Oduvaldo Vianna Filho, 1974), *Gota d’água* (Chico Buarque e Paulo Pontes, 1975) e *O último carro* (João das Neves, 1964/1967-1976). Escritas por diferentes dramaturgos, essas peças são representantes de um “projeto” de teatro que se constituiu na década de 1970, marcado pelas tentativas de retomada dos palcos brasileiros com uma dramaturgia cujas principais características são a valorização da palavra como eixo estruturante das peças, o investimento na busca por uma síntese formal de acordo com a matéria histórica a ser representada e a reafirmação do compromisso com o engajamento. A análise das peças permitiu identificar a forte presença de elementos da cultura política comunista e a proximidade de seu discurso com o projeto político do Partido Comunista Brasileiro (PCB), o que permitiu caracterizá-las como dramaturgia de matriz comunista. As tentativas de retomada dos palcos se deram através de um processo de avaliação da prática teatral no qual os dramaturgos reafirmaram alguns dos pressupostos que haviam tido no horizonte de sua escrita dramática até então, ao mesmo tempo em que tentaram abandonar outros. Tentando deixar de lado o idealismo com que haviam lido a realidade brasileira e a teleologia revolucionária com que haviam representado os personagens populares, esses dramaturgos não abandonaram a defesa de uma estratégia de resistência ao regime militar através de uma frente ampla pela redemocratização. O frentismo, porém, surge reconfigurado, tendo seu foco deslocado de uma frente policlassista para uma frente entre membros de uma mesma classe social cujas estratégias de ação política divergiam. A busca por uma síntese formal sugere a constituição de uma “frente estética” em que diferentes matrizes teóricas foram conjugadas, evidenciando a importância da pesquisa formal para o teatro engajado. No entanto, apesar dessas características convergentes, as peças não deixam de expressar tensões entre si e expõem os impasses e contradições que marcaram a modernização do Brasil nos anos 1970.

Palavras-chave: Regime Militar Brasileiro; Teatro Engajado; Resistência Cultural; Dramaturgia de Matriz Comunista; História e Teatro; anos 1970

ABSTRACT

ROSELL, Mariana Rodrigues. “Ator sem consciência é bobo da corte”: cultural front and critical realism in the brazilian dramaturgy of communist matrix, 1973-1979. 2018. 250f. Dissertação (Mestrado). FFLCH-USP. São Paulo, 2018.

This work analyzes four brazilian plays from the 1970s: *Um grito parado no ar* (Gianfrancesco Guarnieri, 1973), *Rasga coração* (Oduvaldo Vianna Filho, 1974), *Gota d'água* (Chico Buarque e Paulo Pontes, 1975) and *O último carro* (João das Neves, 1964/1967-1976). Written by different playwrights, these plays are representative of a theatre project constituted in the 1970s, marked by attempts to retake brazilian stages with a dramaturgy whose main characteristics are the valorization of the word as the structuring axis of the plays, the investment in the search for a formal synthesis according to the historical matter to be represented and the reaffirmation of commitment to political engagement. The analysis of the plays allowed to identify the strong presence of elements of the communist political culture and the proximity of its discourse with the Brazilian Communist Party (PCB)'s political project, which allowed to characterize them as dramaturgy of communist matrix. The attempts to retake the stage took place through a evaluation of theatrical practice in which the playwrights reaffirmed some of the assumptions they had had in the horizon of their dramaturgical writing until then, while attempting to abandon others. Trying to put aside the idealism with which they had read the Brazilian reality and the revolutionary teleology with which they had represented the popular characters, these playwrights did not abandon the defense of a strategy of resistance to the military regime through a front for redemocratization. But the front strategy appears reconfigured, with its focus shifting from a polyclassist front to a front among members of the same social class whose strategies for political action diverged. The search for a formal synthesis suggests the constitution of an "aesthetic front" in which different theoretical matrices were conjugated, evidencing the importance of the formal research for the engaged theater. However, despite these convergent characteristics, the plays express tensions among themselves and expose the impasses and contradictions that marked the modernization of Brazil in the 1970s.

Keywords: Brazilian Military Regime; Engaged Theatre; Cultural Resistance; Dramaturgy of Communist Matrix; History and Theatre; 1970s.

RÉSUMEM

ROSELL, Mariana Rodrigues. “Ator sem consciência é bobo da corte”: frentismo cultural y realismo crítico en la dramaturgia brasileña de matriz comunista, 1973-1979. 2018. 250f. Dissertação (Mestrado). FFLCH-USP. São Paulo, 2018.

En este trabajo se analizan cuatro piezas brasileñas de los 1970: *Um grito parado no ar* (Gianfrancesco Guarnieri, 1973), *Rasga coração* (Oduvaldo Vianna Filho, 1974), *Gota d'água* (Chico Buarque e Paulo Pontes, 1975) y *O último carro* (João das Neves, 1964/1967-1976). Escritas por diferentes dramaturgos, esas piezas son representantes de un "proyecto" de teatro que se constituyó en la década de 1970, marcado por los intentos de reanudación de los escenarios brasileños con una dramaturgia cuyas principales características son la valorización de la palabra como eje estructurante de las piezas, inversión en la búsqueda de una síntesis formal en acuerdo con la materia histórica a ser representada y la reafirmación del compromiso político. El análisis de las piezas permitió identificar una fuerte presencia de elementos de la cultura política comunista y la proximidad de su discurso con el proyecto político del Partido Comunista Brasileño (PCB), lo que permitió caracterizarlas como dramaturgia de matriz comunista. Los intentos de reanudación de los escenarios se dieron a través de un proceso de evaluación de la práctica teatral en el que los dramaturgos reafirman algunos de las condiciones previas que habían tenido en el horizonte de su escritura dramática hasta entonces, al tiempo que intentaron abandonar otras. Tentando abandonar el idealismo con que habían comprendido la realidad brasileña y la teleología revolucionaria con que habían representado a los personajes populares, esos dramaturgos no abandonaron la defensa de una estrategia de resistencia al régimen militar a través de un frente amplio por la redemocratización. El frentismo, sin embargo, surge reconfigurado, teniendo su foco desplazado de un frente policlasista hacia un frente entre miembros de una misma clase social cuyas estrategias de acción política divergían. La búsqueda por una síntesis formal sugiere la constitución de un "frente estético" en el que diferentes matrices teóricas fueron conjugadas, evidenciando la importancia de la investigación formal para el teatro comprometido. Sin embargo, a pesar de esas características convergentes, las piezas no dejan de expresar tensiones entre sí y exponen los impasses y contradicciones que marcaron la modernización de Brasil en los años 1970.

Palabras clave: Régimen Militar Brasileño; Teatro Comprometido; Resistencia Cultural; Dramaturgia de Matriz Comunista; Historia y Teatro; años 1970

Sumário

Introdução.....	14
<i>A estrutura.....</i>	30
Capítulo 01 – Comunistas teatrais: a conjunção entre arte e política no fazer teatral de matriz comunista	33
1.1. O PCB entre o XX Congresso do PCUS e os primeiros anos do regime militar, 1956-1965	33
1.2. A formação de uma dramaturgia de matriz comunista: o Teatro de Arena de São Paulo, 1958-1965.....	37
1.3. A formação de uma dramaturgia de matriz comunista: o Centro Popular de Cultura, 1961-1964	43
1. 4. A dramaturgia comunista nos anos 1970: o diagnóstico amargo e a ressignificação da experiência da derrota	51
Capítulo 02 – “Palavras são navalhas”: a recusa da primazia sensorial e a defesa da palavra como “centro do fenômeno dramático”	72
2. 1. Três vertentes de resistência no teatro brasileiro: o debate nos palcos e nos programas de espetáculo	73
2.2. O debate em circulação: o caderno especial da <i>Revista Civilização Brasileira</i> e outros escritos	94
2.3. A afirmação da palavra no teatro dos anos 1970	108
Capítulo 03 – “Só vim lhe pedir pra brigar direito”: a reconfiguração do frentismo e a concepção de camaradagem entre as vertentes de esquerda.....	127
3.1. O PCB nos anos 1970: reafirmação do frentismo como estratégia de luta	128
3.2. Os dramaturgos comunistas e suas leituras da realidade: aportes para a defesa do frentismo cultural e os debates da década de 1970.....	132
3.3. A reconfiguração do frentismo pela dramaturgia de avaliação: valorização de uma frente intraclasse.....	148
Capítulo 04 – A compreensão historicizada da forma teatral: o realismo crítico, os traços épicos e a prática da consciência política.....	176
4.1. O realismo crítico como estratégia de análise.....	177
4.2. Os traços épicos da dramaturgia de matriz comunista: teatro crítico em tempos de crise	196
4.3. O teatro e a ocasião: na trilha de um teatro possível	228
Considerações finais.....	234
Referências bibliográficas.....	238

Introdução

As relações entre o campo cultural e o campo político são historicamente marcadas por aproximações e enfrentamentos de natureza diversa que pontuam a maneira como as manifestações artísticas coadunam ou tensionam o Estado, o governo e os grupos no poder. Sendo assim, os artistas e intelectuais têm sobre si um foco de luz que busca expor sua tomada de posicionamento diante de uma série de acontecimentos cruciais na sociedade da qual fazem parte. Durante o regime militar brasileiro, a cultura desempenhou um papel crucial para a organização do campo de oposição, expressando diversos matizes ao longo de toda a sua duração. As artes de espetáculo ocuparam um lugar de destaque nesse contexto não só por terem um apelo importante em relação ao público, mas também pela condição específica que a repressão gera no campo político, limitando-o.

Especialmente o cinema, a música e o teatro deram o tom das manifestações de resistência ao regime militar, expressando em seu interior, a multiplicidade de estratégias e as contradições que, segundo François Bédarida (1986), caracterizam as ações de resistência.¹ Essa multiplicidade de estratégias levou à proliferação e reiteração de amplos debates que buscavam trazer à luz as várias propostas de atuação do campo artístico em relação ao autoritarismo e à repressão do regime militar. Essa multiplicidade, porém, não impediu que a invocação da consciência do artista de seu papel no quadro da resistência fosse constantemente reiterada, sempre buscando pontuar que um artista que não tem consciência de sua função política da sociedade acaba por se transformar em um bobo da corte.²

Assim, o Brasil do regime militar vivenciou uma condição peculiar na relação entre arte e política que Roberto Schwarz identificou como uma hegemonia cultural de esquerda, que consistia num amplo crescimento da esquerda no campo cultural, apesar da existência de um regime ditatorial de direita (SCHWARZ, 1978: 62). Ainda que o autor faça sua análise sobre o que se pode chamar de primeira resistência ao regime militar³ (1964-1968/1969), é

¹ Neste trabalho, tomamos como matriz teórica a experiência de resistência francesa durante a ocupação nazista do Regime de Vichy (1940-1944). A ideia de resistência se configura como a luta contra o Mal absoluto em nome da defesa de valores universais. O nazismo, identificado como o Mal absoluto do entre guerras e da segunda guerra mundial, exigia uma resistência pensada por um imperativo, mais do que político, ético e moral. Ao olharmos para o campo da resistência de tendências comunistas pecebistas, verificamos que sua prática política em muito se aproxima do ideário geral que orientou a resistência francesa, daí sua adoção neste trabalho.

² O título deste trabalho faz referência à fala de Fernando, personagem da peça *Um grito parado no ar* (1973), de Gianfrancesco Guarnieri, em que o dramaturgo discute, entre outras coisas, a necessidade do artista (no caso da peça, de teatro) resistir ao autoritarismo e engajar-se politicamente a partir da compreensão do texto que pretende levar aos palcos.

³ Por **primeira resistência ao regime militar**, entende-se o período que vai de 1964 a 1968, tendo como marcos inicial e final o golpe civil-militar e o AI-5, respectivamente. Trata-se de um período em que, especialmente

importante apontar que na década de 1970, especialmente após os chamados anos de chumbo, as culturas políticas de esquerda voltaram a dar o tom da produção cultural do país (HERMETO, 2010), mesmo que, apesar de certa auto-imagem de distensão política, o regime autoritário ainda vigorasse e a transição para a democracia estivesse num horizonte distante.

O campo cultural foi fundamental também para a militância política, condição intensificada na dimensão próxima ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), cuja atuação no espaço público foi cerceada, gerando um esvaziamento político do partido (NAPOLITANO, 2012: 102). Celso Frederico afirma que a cultura ocupou “provisoriamente o espaço proibido da política institucional, [...] passou a ser o canal por onde fluiria todo o descontentamento contra a ditadura militar, o ponto avançado da resistência ao regime” (FREDERICO, 2007: 341). Ao longo de todo o regime militar, a resistência comunista pecebista teve ampla atuação no campo da cultura e, diante da ausência de uma política cultural oficial do partido (FREDERICO, 2007), coube aos artistas e intelectuais próximos ao PCB articular e difundir o seu projeto político.

A importância da cultura dentro do campo da resistência se dá também porque, assim como a defesa democrática, a ideia de resistência contra o “terrorismo cultural”⁴ implantado pelo regime, personificado na Censura e na perseguição a artistas e intelectuais, também unificou diferentes grupos políticos. Dessa maneira, democracia e liberdade de expressão surgem como motes de uma luta unificada contra o arbítrio. Associada à prática política do PCB – que chegou a caracterizar o regime militar brasileiro como um regime fascista nos anos 1970 – bandeiras políticas como a redemocratização e o fim da violência de Estado favoreceram a defesa do frentismo como estratégia de atuação política.

Sendo assim, o frentismo cultural se configura na realidade brasileira sob o regime militar não só pelo pregresso posicionamento do PCB – que desde o final dos anos 1950

sobre o campo cultural, houve relativa liberdade de expressão que permitiu que as artes desenvolvessem uma série de manifestações de oposição ao regime imposto. Diz-se relativa porque não havia uma liberdade plena, como mostram os muitos processos de censura aos quais foram submetidas peças de teatro, por exemplo, sendo os pareceres muitas vezes favoráveis ao veto ou a cortes diversos nos textos (GARCIA, 2008). O que havia era um enfoque repressivo em outras esferas, como líderes populares – operários e camponeses – e quadros progressistas da elite política e militar. Conforme Marcos Napolitano, “os quatro primeiros anos dos militares no poder foram marcados pela combinação de repressão seletiva e construção de uma ordem autoritária e centralista. Em outras palavras, a ordem autoritária dos primeiros anos do regime militar brasileiro estava mais interessada na blindagem do Estado diante das pressões da sociedade civil e na despolitização dos setores populares (operários e camponeses) do que em impedir completamente a manifestação da opinião pública ou silenciar as manifestações culturais da esquerda” (NAPOLITANO, 2014: 71-72). A memória sobre o regime, no entanto, especialmente a de matriz liberal, estimulou a construção de uma narrativa que considera ter havido, neste período de 1964 a 1968, uma “ditabranda”. Tal perspectiva foi desconstruída por grande parte da historiografia e é rejeitada por esta pesquisa, cf. NAPOLITANO, 2014: 69-95.

⁴ Termo cunhado por Alceu Amoroso Lima ainda em 1964 para qualificar a perseguição do regime à intelectualidade de modo geral (NAPOLITANO, 2011b: 49).

defendia a necessidade de formação de uma frente policlassista progressista que buscasse forçar ao limite as reformas políticas no sentido de expandir e aprofundar a democracia –, mas também por uma necessidade concreta de resistir ao arbítrio que aos poucos expandia sua rede de repressão para as mais diversas camadas da sociedade. O termo frentismo cultural é utilizado nesta pesquisa porque, por um lado, ele expressa como a repressão ao campo da cultura foi fundamental para atrair para o campo da oposição grupos que, ainda que progressistas, não necessariamente coadunavam com outras bandeiras das esquerdas. Por outro lado, falar em frentismo cultural remete à importância que as próprias manifestações artísticas alinhadas à estratégia do frentismo tiveram para a difusão de ideias políticas que promoviam a tendência frentista.

Muitas pesquisas dão conta da importância que as manifestações artísticas tiveram como meio de expressão do campo de oposição ao regime militar brasileiro, destacando-se, entre as obras que buscam um olhar mais amplo no que tange ao suporte e ao período, trabalhos como os de Heloísa Buarque de Hollanda (1980; 1982), Marcelo Ridenti (2000; 2005) e Marcos Napolitano (2011b). Entre os trabalhos que dedicam um olhar mais detalhado para uma determinada linguagem, faz-se importante mencionar, entre outros, na área cinematográfica, o consagrado trabalho de Ismail Xavier (1991) e a recente tese de doutoramento de Reinaldo Cardenuto (2014); no campo das artes plásticas, os trabalhos de Artur Freitas (2013) e Celso Favaretto (1992); no campo da música, novamente destaca-se Favaretto (1995), além do recente trabalho de Rafaela Lunardi (2016).

No campo teatral, há importantes pesquisas nas áreas de Artes Cênicas, Letras e História que estudam o período do regime militar brasileiro, tais como as de Claudia Campos (1988)⁵, Edécio Mostaço (1982)⁶, Maria Silvia Betti (1997)⁷ e Rosângela Patriota (1999). Mais recentemente, trabalhos como os de Cristian Martins (2007; 2013), Dolores Sousa (2009), Fernando Marques (2014)⁸, Jacques de Carvalho (2006), Kátia Paranhos (2011), Miliandre Garcia (2008), Miriam Hermeto (2010) e Natália Batista (2017) vêm adensando a reflexão sobre os mais diversos aspectos das relações entre o teatro e as esferas de poder durante o regime autoritário.

Esse adensamento se mostra importante na medida em que o teatro, dentre todas as outras linguagens artísticas, destacou-se na configuração do campo de oposição ao regime militar especialmente por dois acontecimentos: o pioneirismo na organização de uma

⁵ Trabalho desenvolvido na área de Letras.

⁶ Trabalho realizado na área de Artes Cênicas.

⁷ Trabalho desenvolvido na área de Letras.

⁸ Trabalho desenvolvido na área de Artes Cênicas.

manifestação após o golpe (*Show Opinião*, que estreou em 11 de dezembro de 1964) e o profícuo debate travado entre os artistas de teatro que tentavam lidar com “o impasse entre radicalizar a luta ou atuar como resistência negociada e moderada” (NAPOLITANO, 2011b: 67). Debate este que, despontado na ribalta já nos primeiros anos após o golpe, se expandiria para outras linguagens artísticas reverberando e sendo reverberado também no campo estritamente político. Além disso, no início do ano de 1968, a classe teatral se uniria em torno da pauta da censura, promovendo greves e ações em defesa da liberdade de expressão.

A presente dissertação é fruto da confluência de uma série de fatores que levaram à escolha do objeto da pesquisa, das fontes e do recorte temático e temporal específico sobre o qual se debruça a análise esmiuçada a seguir. Um desses fatores é a percepção, surgida ainda durante a pesquisa de iniciação científica⁹, de que, em que pese o papel fundamental do teatro na configuração da resistência cultural ao regime militar, poucos trabalhos se dedicaram a pesquisa-lo, especialmente quando se restringe o olhar para trabalhos de natureza historiográfica. Mesmo com o paulatino adensamento desta área de pesquisa, os trabalhos tendem a possuir um recorte bastante específico, tomando como objetos de pesquisa peças, grupos ou artistas específicos.

Dentre os trabalhos historiográficos dedicados a um artista, destaca-se o trabalho de Rosângela Patriota (1999; 2007) que aborda a obra de Oduvaldo Vianna Filho em diversos aspectos.¹⁰ No campo dos estudos de peças específicas, é fundamental lembrar das pesquisas de Dolores Sousa (2009) e Miriam Hermeto (2010), dedicadas à análise da peça *Gota d'água* a partir de diversas perspectivas – e por isso mesmo, importantes referências para esta dissertação. Importante referir também os trabalhos de Cristian Martins (2007; 2013), dedicados à peça *Calabar – o elogio da traição*, de Jacques de Carvalho, dedicados ao estudo da peça *Roda Viva*, e de Natália Batista (2017), voltada para a peça *Liberdade Liberdade*.

No que tange ao estudo de grupos específicos, há o importante trabalho de Edécio Mostaço (1982), que voltou seu olhar para as relações entre arte e política no teatro brasileiro dos anos 1960 a partir da reflexão sobre o Teatro de Arena de São Paulo, o Grupo Opinião e o

⁹ O trabalho iniciação científica da pesquisadora se dedicou a analisar o papel do espetáculo *Liberdade Liberdade* (Flávio Rangel e Millôr Fernandes, 1965), do Grupo Opinião, na construção e na defesa de um projeto de formação de uma frente ampla e policlassista de resistência ao regime militar. A pesquisa resultou na publicação de um artigo, cf. ROSELL, 2013.

¹⁰ Outro importante trabalho sobre a obra de um único artista é o de Marli Tereza Furtado (1982), voltado para a análise das peças de Gianfrancesco Guarnieri. Trata-se de uma importante referência para este trabalho, mas localiza-se no campo de estudos da Literatura Brasileira.

Teatro Oficina.¹¹ Já Kátia Paranhos (2011) se debruçou sobre o teatro operário dos anos 1970 e 1980, investigando peças levadas à cena pelo Grupo Forja de Teatro, formado no seio do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo (SP). Há ainda o destacado trabalho de Miliandre Garcia (2008), que investiga as relações entre o teatro e as dinâmicas da censura.

Todos esses trabalhos se constituem em importantes referências para os resultados que a seguir se apresentam, na medida em que, de alguma maneira, buscaram enfrentar as peculiaridades da escrita historiográfica do teatro.¹² A pesquisa cujos resultados são apresentados a seguir, instigada pelas muitas reflexões que os trabalhos supracitados apresentam, propôs um olhar mais amplo para a dramaturgia dos anos 1970. Neste trabalho, intentou-se expandir o objeto de pesquisa direcionando o olhar para uma espécie de projeto de teatro que, com vicissitudes diversas, foi hegemônico¹³ na dramaturgia brasileira nos anos 1970: a **dramaturgia de avaliação**. Trata-se de um termo cunhado por Reinaldo Cardenuto (2012) para designar o trabalho realizado nos anos 1970 por dramaturgos provenientes do processo de politização do teatro nacional e próximos ao Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Segundo o pesquisador, nesse momento, artistas que haviam tido importante atuação em grupos como o Teatro de Arena de São Paulo, o Centro Popular de Cultura (CPC) e o Grupo Opinião (ou em todos eles, no caso de Oduvaldo Vianna Filho), reavaliaram o seu processo criativo tentando articular duas questões: “qual seria, afinal, o lugar reservado ao militante tradicional de esquerda no Brasil pós-1968 e, dentre as possíveis formas dramáticas, qual permitiria, em tempos sombrios, uma aproximação crítica mais eficaz com os espectadores” (CARDENUTO, 2012: 317).

Dizemos “uma espécie de projeto” porque, em termos concretos, ele nunca foi sistematizado coletivamente, embora peças e escritos diversos dos dramaturgos permitam apontar um conjunto de ideias que convergiam para a necessidade de uma reavaliação ampla do trabalho teatral que permitisse expor dramaturgicamente leituras da realidade brasileira dos anos 1970 com um viés crítico e sugerir caminhos possíveis para lidar com os problemas verificados em seus diagnósticos. Esse processo de avaliação passou pelo reconhecimento de

¹¹ Embora o trabalho de Mostaço não tenha sido realizado na área de História, ele se constituiu numa referência fundamental para a pesquisa historiográfica do período.

¹² Fundamental lembrar, ainda, de trabalhos voltados para o estudo das relações entre História e Teatro de maneira geral, tais como os de Margot Berthold (2014), Roger Chartier (2002) e Roland Barthes (2007), ainda que este último não seja um historiador de formação.

¹³ Neste trabalho, entendemos o conceito de **hegemonia** a partir de Antonio Gramsci, para quem ela reside na capacidade e nas condições que uma classe social, um grupo ou um partido político tem de dirigir e orientar os vários segmentos sociais (SECCO, 2006). Ou seja, para se exercer a hegemonia, a partir desta ótica, não é necessário ser uma corrente majoritária, visto que o importante é conseguir, ainda que sendo minoritária, influenciar outros grupos sociais.

que até finais dos anos 1960 as classes populares tinham sido representadas com um viés idealizado baseado numa teleologia revolucionária que lhes atribuía um papel de vanguarda no processo de transformação social do país, papel esse que não encontrou lastro na realidade. Estabelece-se assim um diálogo direto entre o trabalho teatral desses dramaturgos nos anos 1970 e o trabalho que haviam desenvolvido desde finais da década de 1950.

Como se verá adiante, a dramaturgia de avaliação não rompeu totalmente com os pressupostos que nortearam o teatro engajado dos anos anteriores ao golpe ou dos primeiros anos do regime militar; pelo contrário, é tributária do compromisso de realização de um teatro político, reafirmando na década de 1970 o papel que as artes têm enquanto estimulantes da reflexão e da conscientização. Nesse sentido, tratava-se de reconstruir os laços com a arte nacional-popular¹⁴ a partir de um processo de reinvenção, que se baseava em algumas premissas: 1) a necessidade de reconduzir os personagens populares aos palcos, agora sem mascarar as contradições que marcavam a sua existência; 2) a importância de trazer de volta a palavra ao centro do eixo dramático e 3) o investimento numa chave realista de representação (CARDENUTO, 2012; 2014). Para esses dramaturgos de matriz comunista, esse era o quadro em que seria possível para o teatro encarar de frente a tragédia brasileira e se colocar politicamente diante dela.

Chamamos dramaturgia de matriz comunista um trabalho de escrita dramatúrgica específica em que se identifica uma forte presença de elementos provenientes de uma cultura política comunista¹⁵, sem que para isso seja necessária uma relação direta entre seus autores e o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e, ainda menos, um controle deste último sobre as

¹⁴ O conceito de **nacional-popular** é bastante amplo, tendo diferentes matrizes, em especial, as obras de Antonio Gramsci e Györg Lukács. A definição gramsciana surgiu no contexto de emergência do fascismo na Europa e buscava promover uma aliança progressista pautada na conjunção entre “o ‘dialetal-folclórico (ou seja, as culturas das classes populares) e o ‘humanista-universalista’ (das elites burguesas internacionalizadas), fundamental para a partilha de interesses que seria o cimento das alianças progressistas de uma dada sociedade concreta.” (NAPOLITANO, 2011a: 33). Faz-se importante destacar que Gramsci era quase desconhecido no Brasil do período de interesse desta pesquisa, contudo, no meio teatral brasileiro, ele se tornou uma referência já em meados da década de 1950 por intermédio do artista italiano Ruggero Jacobbi, que, em sua experiência com Teatro Paulista do Estudante (TPE), reelaborou o nacional-popular de Gramsci a partir de suas experiências pessoais e das demandas da realidade brasileira. Segundo Sara Mello Neiva, “A ideia seria partir de modelos culturais progressistas que auxiliassem na construção de uma cultura nacional popular própria.” (NEIVA, 2016: 51). Sendo assim, neste trabalho tomamos por nacional-popular um projeto político-cultural com referências mais alargadas – a referência gramsciana reelaborada por Jacobbi e a inspiração lukacsiana – que buscou integrar diferentes classes sociais através de expressões artísticas que intentavam mesclar formas clássicas com temáticas revolucionárias e/ou progressistas, destacando-se, no teatro, o recurso ao realismo crítico. O nacional surgia como expressão da recusa ao imperialismo e o popular como reiteração da necessidade de uma aliança de classes progressista. Conforme apontou Marcos Napolitano, “A questão do ‘nacional-popular’ no Brasil foi, antes de tudo, uma *idéia força* que fez o antigo nacionalismo conservador mesclar-se a valores políticos de esquerda na busca de uma expressão cultural e estética que se convertesse em arma na luta pela modernização e contra o ‘imperialismo’.” NAPOLITANO, 2011b: 10.

¹⁵ O conceito de cultura política comunista é tomado a partir da reflexão de Rodrigo Patto Sá Motta (2013).

peças escritas e/ou produzidas nesse contexto. O que se identifica é uma agenda política e estética bastante próxima do projeto político do PCB, ainda que seus dramaturgos tenham tido diferentes níveis de relação com o partido e que o PCB, durante todo o regime militar e, na verdade, desde finais dos anos 1950, não tenha conseguido formular uma política cultural concreta (FREDERICO, 2007: 354).

Esse olhar, entendendo as peças e seus dramaturgos como de matriz comunista, é o que permite inserir num mesmo grupo, por exemplo, Oduvaldo Vianna Filho, militante do PCB desde a juventude e um intelectual do partido, e Chico Buarque, cujas inflexões políticas o permitiram se aproximar, ora mais ora menos, de várias vertentes do campo progressista, como o PCB dos anos 1970 e seu polo oposto no período, a emergente nova esquerda.

Como dito, esse “projeto” não foi sistematizado num manifesto único, assinado por um conjunto de artistas como é comum na conformação de movimentos artísticos, sendo mais adequado entender essa espécie de projeto como fruto de uma formação cultural¹⁶ que se deu no teatro brasileiro daquele período. Esse “projeto” chegou a público através das peças, prefácios, textos publicados em programas de peças e entrevistas nos quais os dramaturgos de matriz comunista expressam suas visões de mundo e suas leituras da realidade, bem como apontam os possíveis caminhos para o campo progressista tentar reagir à modernização autoritária imposta pelos militares e às consequências danosas do desenvolvimento do sistema capitalistas para os diversos setores da sociedade.

Por isso, este trabalho elegeu como fonte um conjunto de quatro peças: *Um grito parado no ar* (Gianfrancesco Guarnieri, 1973), *Rasga coração* (Oduvaldo Vianna Filho, 1974), *Gota d'água* (Chico Buarque e Paulo Pontes, 1975) e *O último carro* (João das Neves, 1964-1967/1976). A hipótese defendida é a de que essas quatro peças expressam de maneira paradigmática as condições da dramaturgia de avaliação; sua eleição, no entanto, não se deu de maneira arbitrária, mas corrobora um entendimento partilhado já à época de que, cada uma a seu modo, elas reuniam as condições básicas do que posteriormente se chamou dramaturgia de avaliação.

¹⁶ Neste trabalho, é utilizado o conceito de **formação** a partir de Raymond Williams, entendendo que a dramaturgia de matriz comunista é fruto de uma formação que não se baseia “en una afiliación formal ni en una manifestación colectiva pública continuada, pero en las cuales existe una asociación consciente o identificación grupal, manifestada ya sea informal u ocasionalmente, o a veces limitada a un trabajo inmediato o a relaciones más generales” (WILLIAMS, 1981: 64). Em que pese o trabalho conjunto desenvolvido pelos dramaturgos nas décadas de 1950 e 1960 (no Teatro de Arena, no CPC e no Opinião), é fundamental destacar que, na década de 1970, os grupos haviam se esvaziado e os dramaturgos de matriz comunista trabalhavam separadamente; o que não os impediu de dialogar e lograr promover um teatro cujas bases eram comuns.

Nas palavras de João das Neves, essas peças eram as únicas “capazes de marcar definitivamente” a dramaturgia brasileira daqueles tempos, especialmente porque “nenhum desses autores esteve jamais comprometido com o vanguardismo que assolou os nossos palcos. Todos são ou sempre foram rigorosos cultores da palavra. Mais: errando ou acertando em seus trabalhos, sempre se resistiram a expulsar o povo brasileiro da sua dramaturgia” (NEVES, 1976: 5). Ou seja, na concepção do autor e diretor de *O último carro*, a recusa às iniciativas de vanguarda, a valorização da palavra como centro dramático e o compromisso com o “povo brasileiro” fazia com que as quatro peças estivessem em diálogo.

Além disso, o trecho também evidencia que, nos anos 1970, a linguagem de vanguarda e de agressão era alvo de forte crítica, o que colabora para a retomada da hegemonia pelo teatro da palavra e de busca pelo estabelecimento de uma diálogo de cumplicidade com o público. Fernando Peixoto também coloca que a existência dessas peças era fruto de um contexto específico ao qual tentavam responder (PEIXOTO, 1989: 196-197), evidenciando sua convergência na tentativa de análise do Brasil do regime militar e do papel do intelectual.

Também o crítico Yan Michalski fez importantes considerações sobre as peças aqui analisadas. Sobre a peça de Guarnieri ele afirma que “após muitos meses de jejum, surge no Rio um espetáculo que reflete algo importante da nossa vida de todos os dias, nos faz tomar consciência do grito parado nas nossas gargantas e nos faz pensar a respeito” (MICHALSKI; PEIXOTO, 2004: 200), destacando a reflexão que a peça propõe para o artista e intelectual. Ele também afirma que *Gota d'água* e *O último carro* são “dois excelentes espetáculos visceralmente brasileiros, que atribuem à massa popular o papel de protagonista” (MICHALSKI; PEIXOTO, 2004: 249), evidenciando a preocupação dos dramaturgos em trazer novamente o popular ao centro da cena. Agora, no entanto, a “massa popular” é protagonista de uma série de impasses que tomam o lugar das certezas revolucionárias que marcaram a dramaturgia dos anos 1960.

Como o objetivo central da pesquisa passa pela análise do projeto de dramaturgia do qual fizeram parte estes dramaturgos, partimos da premissa de que a investigação deve se localizar na escrita dramática que eles realizaram, na medida em que, da página ao palco, há um percurso amplo e geralmente complexo que pode fazer com que, no limite, a escrita cênica¹⁷ subverta completamente a escrita dramática¹⁸. Conforme já alertou Roger Chartier,

¹⁷ Por **escrita cênica** entendemos a encenação de uma peça, a materialização no palco de um texto dramático. “O termo encenação, surge na segunda metade do século XIX coincidindo com a ascensão do encenador como responsável pela realização do espetáculo. Conforme Bernard Dort, essa ascensão tem a ver com a

Tanto a produção do texto quanto a construção de seus significados dependem de momentos diferentes de sua transmissão: a redação ou o texto ditado pelo autor, a transcrição em cópias manuscritas, as decisões editoriais, a composição tipográfica, a correção, a impressão, a representação teatral, as leituras (CHARTIER, 2002: 10).

De acordo com o historiador francês, diferentes formas de execução são capazes de produzir diferentes significados para um mesmo texto. Sendo assim, para analisar o projeto de um dramaturgo há que se atentar para a escrita dramática da peça, já que nada garante que ao ser encenada, ela se ateu a esse projeto.¹⁹

Isto posto, urge explicar o que levou à inclusão de *O último carro* no *corpus* documental desta pesquisa e o que permite com que uma peça escrita e reescrita entre os anos de 1964 e 1967 conste de uma análise sobre a década de 1970. Em primeira instância, emerge o fato de que *O último carro* se diferencia das demais peças do *corpus* não só por ter sido escrita na década anterior, mas também por ser a única que foi dirigida pela mesma pessoa que a escreveu. Essa condição é uma das justificativas, mas não é a única. De fato, ter sido dirigida pelo seu próprio dramaturgo permite que, em alguma medida, se analise o projeto de João das Neves também a partir da encenação.

Para além disso, contudo, destaca-se o fato de que a peça, escrita ainda durante a primeira resistência ao regime militar, foi engavetada pelo seu autor por motivos até agora possíveis apenas de serem inferidos. A peça, apesar de ter “ganhado, mas não levado” o prêmio da edição de 1967 do Seminário de Dramaturgia Carioca (NEVES, 1987: 25) e de ter sido submetida à apreciação da Censura, não chegou a ser vetada. Ainda assim, foi montada apenas quase uma década depois. Segundo João das Neves,

complexificação do fazer teatral, provocada pela diversificação do público de teatro em relação aos gêneros representados (DORT *apud* PAVIS, 2011). Nos anos 1950, André Veinstein propõe duas definições para o conceito, uma máxima e uma mínima, sendo que a primeira consistiria no ‘conjunto de meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação’, enquanto a segunda, seria a “atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática” (VEINSTEIN *apud*, PAVIS, 2011: 122)” (BATISTA; ROSELL, 2017: 296).

¹⁸ Por **escrita dramática** entendemos o trabalho do dramaturgo, “o que nos permite compreender o trabalho do pesquisador que analisa a dramaturgia de uma peça como um trabalho de investigação do ‘conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer’ (PAVIS, 2011: 113) a partir das orientações feitas pelo dramaturgo quando da elaboração do roteiro teatral” (BATISTA; ROSELL, 2017: 296).

¹⁹ Importante destacar que as relações entre texto e encenação/encenações se constitui num campo de análise sem dúvida muito frutífero e revelador, mas que, no que tange aos interesses deste trabalho, de modo geral, foge de seu escopo.

o parecer da comissão julgadora [do Seminário] era o de que a peça, volto a dizê-lo, tinha falhas estruturais gravíssimas e que era mais cinema do que teatro [...] as pessoas dizendo que era cinema, eu reafirmando que era teatro. Tentei dar a peça para alguns diretores, que não aceitaram. A peça exigia um grande elenco, 40 pessoas. Em 76 consegui o patrocínio do SNT. Cem mil cruzeiros. Então eu me decidi: ‘É agora ou nunca’ (NEVES, 1987: 27).

O relato de João das Neves pode sugerir a motivação do engavetamento de *O último carro*: as peculiaridades da concepção estética da peça que aos olhares externos a fazia adequada mais à linguagem cinematográfica do que à teatral. Outras questões de ordem mais concreta também despontam em sua fala: a necessidade de uma grande quantidade de atores que, por sua vez, encarece o custo de produção. Tais condições dificultavam a materialização cênica do texto dramático de João das Neves, sobretudo diante da ausência de financiamento estatal e da dificuldade de se pleitear investimento para uma peça que, para a maioria das pessoas que com ela travavam contato, parecia mais roteiro fílmico do que texto teatral.

Há ainda outras possibilidades que podem ter deixado *O último carro* na fila da montagem por cerca de nove anos. Algo que salta aos olhos quando se observa a produção teatral da década de 1960 é o “descompasso” entre a peça de João das Neves e o discurso político que orientou o teatro engajado naquele período. Como já foi apontado, o teatro engajado brasileiro das décadas de 1950 e 1960 foi marcado por uma representação idealizada do popular²⁰ enquanto bloco homogêneo vocacionado para a revolução, representação que destoa da que João das Neves propõe em *O último carro*, como se procura salientar ao longo da dissertação.

Além disso, é importante recordar que o dramaturgo integrava o Grupo Opinião, cuja trajetória está notoriamente marcada pela defesa da bandeira de redemocratização e da estratégia de uma frente ampla e policlassista de resistência. É esse projeto político que os espetáculos produzidos pelo grupo na década de 1960 buscam afirmar, com especial destaque para o *Show Opinião* (Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, 1964) e *Liberdade Liberdade* (Flávio Rangel e Millôr Fernandes, 1965). Em *O último carro* não há múltiplas classes sociais representadas; a bem da verdade, os personagens populares da peça constituem uma massa de lumpemproletariado totalmente destituído de idealização. Essa

²⁰ Vale dizer que, como mostra o trabalho de Marina de Oliveira (2016), a tendência de trazer para o centro dos palcos personagens marginalizados social e dramaturgicamente não foi privilégio do chamado teatro engajado. Embora esse não seja o objetivo fundamental da pesquisadora da área de Teoria Literária, ela nos mostra que a representação da realidade dos miseráveis se deu através da obra de autores de diferentes origens e filiações políticas, desde artistas mais próximos às tendências de esquerda, como Gianfrancesco Guarnieri e Roberto Freire, até artistas vinculados com as tradições populares e regionais, como Ariano Suassuna e João Cabral de Melo Neto.

característica tão fundamental pode ter a ver com o fato de que, mesmo tendo sido discutida no seminário interno do Grupo Opinião realizado nos anos 1966 e 1967, a peça foi preterida pelo grupo (GARCIA, 2011: 178) e, talvez, até mesmo pelo seu autor.²¹

É a partir deste olhar que se justifica a inserção de *O último carro* no *corpus* documental desta pesquisa. Pelo fato de que, mesmo tendo sido escrita na década anterior, ela propõe trazer à cena personagens esgotados pela engrenagem opressora que orienta seu cotidiano, personagens estes que expõem as múltiplas contradições tocantes às camadas mais exploradas da sociedade. O retrato degradante e melancólico feito por João das Neves parece, de fato, mais adequado ao clima geral de crise que marcou os dramaturgos de matriz comunista nos anos 1970. Talvez, por isso, ela tenha ficado restrita às discussões de bastidores por tanto tempo, sendo trazida a público num momento em que emanava um discurso próximo ao seu.

Incluir *O último carro* no foco de análise desta pesquisa de mestrado foi uma escolha que apostou no enriquecimento que a investigação desta peça e de sua (re)significação nos anos 1970 poderia trazer para o trabalho de apreensão ampla do teatro engajado brasileiro do período. Ademais, o estudo da peça de João das Neves permite pontuar com bastante evidência o que significou o processo de ruptura e continuidade levado a cabo pela dramaturgia de avaliação. Por essa razão, aspectos concernentes à encenação da peça nos anos de 1976 e 1977 eventualmente serão retomados neste trabalho.

Feita esta justificativa, vale alertar que, para além das peças, fontes adjacentes a elas também se mostraram importantes para a compreensão desse “projeto” de teatro, devendo ser destacados os prefácios de *Rasga coração*, *Gota d’água* e *O último carro*, nos quais os dramaturgos sistematizam uma série de questões que consideravam latentes naquele momento e às quais tentavam responder com as peças que escreveram. Além deles, artigos e entrevistas que circularam na imprensa bem como reflexões – de foro íntimo ou circulação pública – sobre o campo teatral, cultural e intelectual coetâneas aos debates provocados por essa dramaturgia também se mostraram fundamentais na reconstrução do panorama teatral que suscitou a escrita das peças.

²¹ Em 1966, o grupo produziu a peça *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come* (Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho). Em 1967, *Meia volta vou ver* (Oduvaldo Vianna Filho) e, sob direção de João das Neves, *A saída, onde está a saída?* (Antônio Carlos da Fontoura e Armando Costa). Em 1968, *Antígona*, clássico de Sófocles, e *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (Dias Gomes). Há ainda os muitos musicais produzidos e/ou abrigados espacialmente pelo grupo, que também ajudaram a tornar o Opinião uma referência na defesa da frente ampla, policlassista e democrática.

Outro fator que estimulou a realização desta pesquisa foi o fato de que, além da constatação de que a dramaturgia aqui tida como objeto, de matriz comunista na década de 1970, praticamente não foi estudada em uma perspectiva de conjunto, verificou-se que a escrita historiográfica sobre teatro é, por si só, ainda maculada por uma lacuna.²² Na verdade, uma série delas (BRANDÃO, 2010), que vêm sendo preenchidas pouco a pouco. A escolha do teatro enquanto objeto central de análise não se motiva, portanto, exclusivamente pelo papel que essa linguagem artística desempenhou no campo de oposição ao regime militar, mas também pelo instigante desafio de trabalhar com um tipo de fonte cujas bases metodológicas de análise não estão completamente estabelecidas ou consolidadas. Uma fonte que está, de certa forma, ainda relegada a uma condição secundária na escrita da História.

Os motivos que levam a isso abrangem desde questões relacionadas ao fazer do historiador – como a dificuldade em recompor o *corpus* documental para além do texto – até características específicas do próprio fazer teatral, como sua efemeridade enquanto espetáculo. Conforme o historiador francês Jacques Le Goff, o progresso no sentido de uma história total deve se realizar “pela consideração de todos os documentos legados pelas sociedades: o documento literário e artístico, especialmente, devem ser integrados em sua explicação, sem que a especificidade desses documentos e dos desígnios humanos de que são produto seja desconhecida” (LE GOFF, 2005: 77-78). Apesar desse importante apontamento, o teatro, especificamente, ainda se encontra em relativa posição marginal.

A historiadora Rosângela Patriota, uma das pioneiras da pesquisa historiográfica do teatro, afirma que ainda são poucos os estudos de teatro realizados por historiadores de ofício. Segundo ela, as investigações sobre a relação entre história e teatro estão “ainda em proporções reduzidas, se comparadas às pesquisas desenvolvidas nas áreas de Letras e de Artes Cênicas” (PATRIOTA, 2005: 79). Embora o número de trabalhos tenha crescido desde então, Tânia Brandão, outra historiadora preocupada com a pesquisa teatral, corrobora Patriota, apontando, além da pouca produção sobre o tema, uma série de problemas que tangenciam esse campo, destacando a condição de arte menor a que o teatro esteve submetido na história do Brasil até meados do século XX. Segundo ela, a grande maioria dos historiadores do teatro são pessoas que têm algum tipo de relação com a prática teatral (BRANDÃO, 2010).

²² A historiadora Kátia Paranhos tem uma vasta produção de artigos voltados para o estudo do teatro desenvolvido nos anos 1970 e 1980 pelos operários na região do ABC paulista (Forja e Ferramenta) e por grupos de teatro amador, como o Teatro União e Olho Vivo (TUOV). Cf, entre outros, PARANHOS, 2013; 2008 e PARANHO; SILVA, 2007.

Nesse bojo também se inserem os críticos, que acabam por elaborar histórias do teatro por meio de suas publicações em periódicos e/ou obras panorâmicas. Tais produções, na verdade, dificilmente se constituem em histórias do teatro de fato, uma vez que, em sua maioria, se mantêm "no terreno da enumeração e do relato" (BRANDÃO, 2010: 368).²³ Esse tipo de trabalho deve ser encarado pelo historiador mais como uma fonte da recepção crítica e dos debates travados à época das peças e/ou fonte de consulta factual do que propriamente histórias do teatro. Sendo assim, apesar do adensamento das pesquisas neste campo, ele ainda é incipiente em relação ao campo de pesquisa de outros documentos de arte. Essa incipiência parece se relacionar de maneira dialética com a falta de sistematização metodológica, ao mesmo tempo, estimulando e sendo estimulada a carência de debates sobre esses temas.

Por essa razão, foi realizado, em conjunto com a também historiadora do teatro Natália Batista, um esforço de pensar possibilidades metodológicas para a análise historiográfica do teatro, buscando encarar as dificuldades que se impõem aos pesquisadores, especialmente para uma abordagem que leve em conta as peculiaridades concernentes aos princípios da historiografia. Esse esforço resultou numa publicação inicial (BATISTA; ROSELL, 2017) que busca contribuir mais especificamente para a análise do texto teatral e cujas sugestões metodológicas nortearam o desenvolvimento das análises desta dissertação.

Uma das principais dificuldades deste campo se relaciona à natureza das fontes, que dificultam a recomposição do *corpus* documental, uma vez que, diferentemente de outras linguagens artísticas, como música, cinema ou artes plásticas, o teatro é por natureza efêmero, não sendo possível reproduzir-se o objeto de pesquisa de maneira concreta. Além disso, ainda há “o agravante da escassez de documentos de diferentes naturezas, mas, principalmente daquelas que nos remetam à cena teatral. Para além da impossibilidade do acesso à cena, o pesquisador tem dificuldades de acessar os vestígios que lhe poderiam promover uma reconstrução” (BATISTA; ROSELL, 2017: 290).

O valor dos vestígios para a escrita historiográfica do teatro já havia sido apontado por Tânia Brandão, que em seu trabalho sobre a Companhia Maria Della Costa (2009), propôs a categorização das diversas fontes de pesquisa do teatro em três tipos: 1) vestígios materiais primários ou atuantes; 2) vestígios materiais secundários ou espectadores; e 3) vestígios imateriais, que consistem, respectivamente, “1) nos materiais que nos remetem diretamente à

²³ Cf., entre outros, MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2004.; MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo**. São Paulo, SENAC, 2000; MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979; MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989; PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

cena teatral (o texto da peça, as fotos, vídeos e áudios, roteiros, cadernos de direção, etc.); 2) nos materiais genericamente relacionados à esfera da recepção (reportagens e materiais de crítica teatral); 3) os vestígios simbólicos” (BATISTA; ROSELL, 2017: 293).

A própria ideia de vestígio remete em alguma medida ao historiador italiano Carlo Ginzburg e seu método do paradigma indiciário, caracterizado pela “capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente” (GINZBURG, 2012: 152). Ginzburg ainda aponta que a essência do paradigma indiciário é a concepção de que “se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la” (GINZBURG, 2012: 177). A contribuição possível da proposição metodológica de Ginzburg para a pesquisa do teatro dentro do campo histórico se dá, justamente, pelo esforço de reunir sinais, indícios, vestígios do que foi a peça teatral que se pretende investigar, na tentativa de reconstruir, tanto quanto possível, os espetáculos não vistos.

No que tange à análise do texto dramático especificamente, propôs-se um modelo de análise visando ao esmiuçamento do teatro teatral de modo que o pesquisador possa observar os múltiplos aspectos que compõe a dramaturgia de uma peça e a maneira como eles são articulados na construção do texto. Este modelo está constituído por um conjunto de tabelas cujos enfoques buscam dar conta dos aspectos componentes do texto teatral e seu entorno, já que “entende-se o teatro [...] como uma representação ou leitura específica que um determinado indivíduo ou coletivo tem sobre a sociedade a qual pertence” (BATISTA; ROSELL, 2017: 290), sendo, portanto, essencial compreender o contexto e o circuito em que uma peça está inserida.

Assim sendo, para cada uma das peças, o primeiro passo foi elaborar uma ficha sistematizando informações básicas sobre elas numa perspectiva de relação com a atmosfera que as cercava: “autores, ano e local de escrita, personagens, contexto sócio-político de escrita, [...] eventos históricos com os quais dialoga, [...] referências a sujeitos históricos, referências estéticas” (BATISTA; ROSELL, 2017: 299), entre outros. Num segundo momento, foi composta, novamente para cada uma das peças, uma tabela com os seguintes itens: cena²⁴; nome para a cena; personagens; rubricas²⁵; intervenções dramatúrgicas e estéticas²⁶; conflito dramático²⁷; desfecho²⁸.

²⁴ Por **cena**, entendemos “‘o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular–fazer ‘uma cena para alguém’ (PAVIS, 2011: 42). Na análise dramatúrgica, a compreensão de cena se estende ao próprio texto teatral e não apenas à encenação. No modelo proposto, a função da cena seria permitir a compreensão das divisões e nuances dos textos, que estruturam sua visão conjuntural” (BATISTA; ROSELL, 2017: 299-300).

No item dedicado à cena, é possível dividir o texto em cenas corroborando ou não a divisão proposta pelo dramaturgo. Há textos que não estão previamente divididos em cenas e há textos em que “a divisão de cenas feita pelo dramaturgo não é suficiente para o pesquisador, podendo este dividir as cenas em subcenas que facilitem sua visão da obra” (BATISTA; ROSELL, 2017: 300). Nesta pesquisa, *Um grito parado no ar* e *Gota d’água* não têm indicação dos dramaturgos para a divisão em cenas; sendo que *Gota* apresenta apenas a divisão em dois atos e a primeira decorre em ato único. *Rasga coração* e *O último carro* estão previamente divididas em cenas e atos; neste trabalho, a divisão em cenas foi respeitada, sendo a cena única do segundo ato da peça de João das Neves, dividida em cinco subcenas.

Ainda segundo o modelo de análise proposto, ressalta-se que, de acordo com a construção dramatúrgica de cada peça, algum elemento específico do texto pode conferir maior relevância à estrutura do texto, devendo o pesquisador destaca-lo dos demais de maneira que não se perca de vista ao longo da análise a importância que este elemento tem (BATISTA; ROSELL, 2017: 301). Em função disso, vale apontar que, nesta pesquisa, destacamos as orientações narrativas realizadas pela luz em *Rasga coração*, a construção de significado pela interação mimética entre os vários personagens em *O último carro*; o literal esvaziamento cênico promovido ao longo de *Um grito parado no ar* e o uso da música em *Gota d’água*.

Por fim, cada uma das peças recebeu uma última tabela na qual se buscou, após a identificação objetiva dos vários aspectos que conformam a “urdidura textual”, dar conta de “um esforço reflexivo e analítico destes aspectos, conjugados a outras fontes”. Nesse processo, foram elaboradas anotações analíticas sobre cada uma das cenas individualmente e

²⁵ As **rubricas** são “todo texto não pronunciado pelos atores e destinado a esclarecer ao leitor a compreensão ou o modo de apresentação da peça. Por exemplo: nome das personagens, indicações das entradas e saídas, descrição dos lugares, anotações para a interpretação, etc.”. (PAVIS, 2011: 206).

²⁶ São **intervenções dramatúrgicas e estéticas** os “elementos que se sobrepõem ao texto e orientam intervenções externas à palavra para a encenação. Tais intervenções podem ser de diferentes naturezas e suportes, destacando-se interferências artísticas, como músicas, filmes e elementos pictóricos, e jornalísticos, como imagens, trechos de reportagens e demais elementos passíveis de projeção em slides, por exemplo (BATISTA; ROSELL, 2017: 301).

²⁷ “Compreender o **conflito dramático** consiste em perceber a tensão narrativa colocada em cada uma das cenas. Entende-se que ‘ele resulta de forças antagônicas do drama. Ele acirra os ânimos entre duas ou mais personagens, entre duas visões de mundo ou entre posturas ante uma mesma situação’ (PAVIS, 2011: 67). Identificar o conflito geral e específico se faz necessário para articular as características centrais dos personagens a partir de pontos de vista em determinadas situações e contextos. A percepção do conflito dramático pode ajudar a compreender melhor tanto as individualidades de cada um dos personagens, quanto a tese central defendida pelo autor da peça” (BATISTA; ROSELL, 2017: 301).

²⁸ O **desfecho** consiste “na percepção de como o autor resolve ou não o seu enredo, tanto de cada uma das cenas quanto da peça como um todo. Além, é claro, em como o desfecho potencializa ou não, a discussão sugerida pela peça” (BATISTA; ROSELL, 2017: 302).

para o seu conjunto, além de terem sido destacados alguns trechos do texto dramático, como diálogos e monólogos.

O último fator que estimulou a realização desta pesquisa é aquele que provavelmente cada vez mais se mostra urgente. Em meados de 2014, quando o projeto de pesquisa começou a tomar corpo, ou mesmo nos primeiros meses de 2015, quando ela, de fato, teve início, poucos poderiam imaginar o quadro de crise política em que a dissertação seria concluída. Ao longo destes últimos anos em que os vários documentos foram lidos, relidos, esmiuçados e analisados, ficou evidente a preocupação que o teatro e as artes de modo geral tiveram com uma atuação comprometida com a busca por uma sociedade mais justa. Com erros e acertos – que não cabe ao historiador julgar – e, sobretudo, por meio dos intensos debates travados nos mais diferentes níveis, esses artistas não abriram mão de um engajamento, mesmo que entendido de maneira mais ampla, na luta contra o autoritarismo e as arbitrariedades.

As tristes – e, por que não?, trágicas – condições nas quais o Brasil adentrou a segunda metade dos anos 2010 conferiram novo significado ao estudo que a seguir se apresenta. Podem as artes novamente ocupar um lugar de destaque na luta contra a conjuntura adversa do país? Podem os artistas aqui estudados inspirar mobilizações no Brasil de hoje? O que os sucessivos boicotes à cultura dizem sobre isso? Livre de saudosismos ou de uma visão entusiasta e reducionista, a investigação ganhou novo sentido ao reverberar o alerta fundamental de Marc Bloch de que “a incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado. Mas talvez não seja menos vão esgotar-se em compreender o passado se nada se sabe do presente” (BLOCH, 2002: 65). Se o interesse primeiro sobre as fontes e o objeto desta pesquisa surgiu pelo desejo de compreender as dinâmicas entre a resistência cultural e o regime militar brasileiro, este interesse foi se adensando em compasso com a pesquisa que se desenvolvia.

O árduo e longo processo de pesquisa e escrita tornou-se mais prazeroso pela curiosidade e pelas descobertas realizadas ao longo destes anos, mas também pela compreensão de que o trabalho aqui desenvolvido diz muito sobre o período que se estuda, mas também pode estimular a reflexão sobre o período em que se estuda. Então, reiteramos aqui a recusa do “título de um útil antiquário” através do olhar atento ao redor – homens, coisas e acontecimentos – no contínuo e meticuloso processo de busca pela ação sensata de uma historiadora sempre em formação (BLOCH, 2002: 66).

A estrutura

A hipótese central desta pesquisa é a de que a dramaturgia de avaliação se constituiu numa espécie de projeto de retomada do teatro engajado e de sua função social e política com bases em elementos da cultura política comunista. Tendo como elementos aglutinadores da temática e da estética das peças aspectos caros à agenda política pecebista, o teatro se tornou um dos principais meios de circulação do projeto político do PCB mesmo diante da ausência de uma política cultural oficial do partido. Em função disso, optou-se por organizar a dissertação a partir de eixos temáticos, não necessariamente cronológicos, que favorecem a análise dos elementos fundamentais dessa espécie de projeto que se acredita que a dramaturgia de matriz comunista construiu nos anos 1970. Elementos esses que ficariam prejudicados caso os resultados das análises das peças fossem apresentados em capítulos específicos para cada uma delas.

A dissertação está dividida em quatro capítulos que, além de discutir as peças e a conjuntura dos anos 1970 a partir de aspectos específicos em cada um deles, também tratam de um período anterior, notadamente o processo de politização do teatro brasileiro e de “abertura” do PCB à defesa da democracia e o teatro durante a primeira resistência ao regime militar e seus debates. Ao longo do trabalho a reflexão sobre esse período que vai de 1958 a 1968/1969 se mostrou fundamental para os objetivos da pesquisa. Preocupamo-nos em pontuar essas discussões “extemporâneas” ao recorte da pesquisa com referências aos anos 1970, a fim de evidenciar o diálogo – pela negação ou pela reafirmação – entre as produções desses diferentes períodos.

No primeiro capítulo, *Comunistas teatrais: a conjunção entre arte e política no fazer teatral de matriz comunista*, sistematizamos o caminho percorrido pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) no sentido do abandono gradual do projeto rupturista em nome da defesa da democracia e do diálogo interclasses. Ao mesmo tempo, investigamos como o processo de politização do teatro brasileiro e a efervescência cultural que marcou os anos finais da década de 1950 e os primeiros anos da década de 1960 até o golpe de 1964 foram fundamentais para o pioneirismo do campo teatral na configuração da resistência cultural ao regime militar. Por fim, a análise das peças que compõem o *corpus* documental da pesquisa se debruça sobre o diagnóstico amargo que a dramaturgia de matriz comunista fez deste período nos anos 1970, tentando compreender como essa efervescência artística progressista tinha resultado num golpe que instituiu um regime autoritário e destacando-se a melancolia que substituiu o otimismo da década anterior.

No capítulo dois, *“Palavras são navalhas”: a recusa da primazia sensorial e a defesa da palavra como “centro do fenômeno dramático”*, nos debruçamos sobre os debates travados no campo teatral durante a primeira resistência ao regime militar e seus desdobramentos na dramaturgia de avaliação. Inicialmente, o foco são os textos teatrais de peças significativas do período que vai de 1964 a 1969, bem como textos escritos pelos artistas. Num segundo momento, apresentamos uma cartografia destes debates a partir do Caderno Especial Teatro e Realidade Brasileira da *Revista Civilização Brasileira (RCB)*, em cujos artigos, entrevistas e documentos evidenciam-se as orientações do campo teatral naquele momento. Por fim, analisamos as quatro peças do *corpus* documental da pesquisa pontuando como o amplo debate da década de 1960 resultou numa reafirmação da defesa da palavra como elemento estruturante da dramaturgia de matriz comunista dos anos 1970.

No terceiro e o quarto capítulos, as análises estão dedicadas aos dois eixos fundamentais para a configuração da dramaturgia de avaliação e que, por isso, estruturam esta pesquisa desde o título da dissertação: a defesa e a reconfiguração do frentismo cultural e a aposta e a reconfiguração do realismo crítico.

No capítulo três, *“Só vim lhe pedir pra brigar direito”*: a reconfiguração do frentismo e a concepção de camaradagem entre as vertentes de esquerda, são analisadas as posições do PCB e seu intenso investimento na tentativa de reativação do frentismo como estratégia de ação política. Também são apresentados os temas essenciais dos debates do campo cultural e teatral da década de 1970, a fim de expor como os dramaturgos de matriz comunista liam sua realidade e como buscaram responder a ela através de seu trabalho criativo e, em alguns casos, também militante. Por fim, partimos para a apresentação dos resultados da análise das peças a partir da investigação sobre como o frentismo surge como projeto nelas – em termos dramáticos e de produção. Observamos que, após a derrota da luta armada, essa dramaturgia propõe uma reconfiguração do frentismo, estando mais aberta ao acolhimento dos sobreviventes da ação direta.

No quarto e último capítulo, *A compreensão historicizada da forma teatral: o realismo crítico, os traços épicos e a prática da consciência política*, o foco da análise recai sobre as estratégias formais que constroem as peças do *corpus* documental partindo da ideia de que a pesquisa formal dialoga diretamente com as demandas que emanam da matéria histórica a ser encenada. Nesse sentido, identificamos que a manutenção da estrutura dramática com uma chave de leitura do realismo crítico não impediu a inserção de fortes

traços épicos, o que resultou em peças sofisticadas formal e esteticamente, mas que não abriam mão de seu objetivo primeiro: a comunicação com o público.

Por fim, apresentamos uma sistematização dos resultados da pesquisa a partir do que chamamos de “lógica do possível”, uma noção comum para o trabalho teatral dos anos 1970 (inclusive para alguns dramaturgos não inseridos dentro da categoria de matriz comunista). Essa noção se configurou a partir da concepção de que era necessário fazer o possível, levando-o ao limite através da pesquisa de uma síntese formal capaz de dar conta das inúmeras complexidades que esses dramaturgos consideravam de discussão fundamental na sua dramaturgia. Isso, porém, não a isentou de uma série de contradições internas nem de ser considerada, especialmente após o florescimento da nova esquerda, uma dramaturgia que, em vez de fazer o possível, fez o que era mais cômodo.

Capítulo 01 – Comunistas teatrais: a conjunção entre arte e política no fazer teatral de matriz comunista

*“A fábrica de sonhos acabou
Era um bom bom-bocado sem licor
Milagre rima com vinagre (sim senhô)
Guarda-sol se abre ao sol
Ma’ nunca foi frô
Coitada daquela gente que acreditou
Marchando por minha família, pedindo a Deus”
(Gonzaguinha, “A fábrica de sonhos”)*

1.1.O PCB entre o XX Congresso do PCUS e os primeiros anos do regime militar, 1956-1965

Durante a década anterior ao golpe militar, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) passou por uma reconfiguração interna de sua agenda política que seria fundamental para a estratégia adotada pelo partido durante o regime militar. Esse processo também dialogou diretamente com o campo cultural tanto no que se refere aos artistas militantes do partido quanto àqueles que, mesmo não estando filiados a ele, frequentavam círculos próximos ao ambiente comunista.

Como aponta Rodrigo Patto Sá Motta, os artistas e intelectuais têm um lugar de destaque nas organizações partidárias na medida em que suas obras, produzidas em consonância com as propostas políticas dos partidos colaboram em sua disseminação na sociedade, especialmente em função de seu “prestígio social”. O historiador também destaca que as relações entre partidos e intelectuais/artistas são

marcadas por ambiguidades e tensões, devido às tentativas de controle e enquadramento estético, bem como à exploração política da sua imagem. No entanto, nem sempre os intelectuais/artistas foram vítimas nessa relação, pois alguns deles aproveitaram a máquina cultural dos partidos (editoras, jornais, prêmios) para divulgar melhor sua obra (MOTTA, 2013: 29).

Para os comunistas não foi diferente. Desde a Revolução Russa de 1917 reconhece-se a importância da cultura enquanto instrumento auxiliar na conscientização das massas em prol da Revolução e seus pressupostos (MORAES, 1994: 112). Esse reconhecimento vem

acompanhado, com maior ou menor ênfase, de uma preocupação com a regulamentação das práticas culturais vinculadas aos partidos comunistas, sendo que, até meados da década de 1950, os PCs mundo afora tendiam a seguir as orientações que partiam da URSS para formularem suas políticas culturais. Nesse sentido, cabe grande destaque ao realismo socialista, principal política cultural comunista do século XX.

Formulado por Andrei Jdanov entre 1932 e 1934²⁹, o período em que o realismo socialista vigorou como política cultural dos partidos comunistas pode ser dividido em duas fases. Segundo Dênis de Moraes, até o início da Guerra Fria, o realismo socialista se configurou numa duplicidade em que “a doutrina surgia ao mesmo tempo como instrumento de poder e como ideal de libertação.” Porém, a partir de 1947, a URSS passou a orientar os PCs mundo afora para exercerem um maior controle sobre a produção cultural e artística de seus membros, período que ficou conhecido como **jdanovismo**, caracterizado pela “censura aberta e pelo terror” (MORAES, 1994: 123). Durante o período jdanovista do PCB, o teatro brasileiro ainda vivia os primórdios de seu processo modernizador, o que lhe garantiu certo ostracismo e muita crítica por parte dos intelectuais do partido.

Um dos principais nomes que dedicava tempo à crítica teatral era Jackson de Souza, que apontava o importante papel dessa linguagem artística para a difusão dos pressupostos em defesa da revolução e indicava o caminho que os artistas de teatro brasileiros deveriam seguir:

“absorção da ‘técnica dos clássicos, dos bons autores modernos’; compreensão da ‘psicologia de nossa gente’; disposição para ‘conviver e participar de seus anseios’”. Cumpridas essas etapas, o teatro brasileiro teria ‘todas as tintas necessárias para pintar, na ribalta, quadros vigorosos, estudantes de vida, ... o retrato de um Brasil cheio de alma e amor-próprio (MORAES, 1994: 186-187).

Como se verá no tópico a seguir, é possível reconhecer que o papel político atribuído ao teatro por Jackson de Souza é muito similar ao papel que os jovens da União da Juventude Comunista (UJC) fundadores do Teatro Paulista do Estudante (TPE) atribuíam a essa linguagem artística, tendo adentrado o mundo do teatro com o objetivo primordial de desenvolver uma militância partidária.

²⁹ A expressão surgiu na URSS em 1932, ano do primeiro Plano Quinquenal, para conceituar a arte revolucionária. Mas foi em 1934, no I Congresso dos Escritores Soviéticos, que o realismo socialista foi “coroado como doutrina oficial” da arte e da cultura comunistas, sob a batuta teórica de Andrei Jdanov. Em razão de seu sucesso militar durante a Segunda Guerra Mundial, Jdanov se tornou um dos homens de confiança de Stalin, que o tornou o responsável pelo controle da intelectualidade no pós-guerra.

Nas palavras de Vera Gertel, uma dessas jovens, “havia uma proposta [de participação política]... nós temos de fazer teatro, nós temos de participar da vida cultural do país e isso foi feito por meio do teatro. [...] realmente fomos fazer teatro quase como uma tarefa política [...] era uma participação engajada no teatro” (GERTEL, 2004: 62-63). Gianfrancesco Guarnieri também testemunhou o interesse fundamental do partido em angariar jovens, especialmente secundaristas e universitários para seus quadros. Segundo Sara Neiva, “o Partido Comunista discutia intensamente naquele momento [primeira metade da década de 1950] meios de influir no movimento estudantil, de fomentar a participação secundarista e universitária” (NEIVA, 2016: 87), o que estimulou diretamente a formação do TPE.

Além disso, também se pode observar que o Teatro de Arena, mesmo num período já de afastamento do PCB do stalinismo e do jdanovismo, viria a cumprir as “orientações” de Jackson de Souza: a “absorção das técnicas dos clássicos, dos bons autores modernos” chegaria através do estudo da dramaturgia moderna, especialmente aquela proveniente dos EUA; a “compreensão da psicologia de nossa gente” seria transferida para o palco por meio da busca por uma dramaturgia brasileira a partir de estudos do método Stanislavski; “a disposição para conviver e participar de seus anseios”, ou seja, dos anseios da gente brasileira, passaria pela compreensão da necessidade de escrever e encenar textos de autores nacionais e que tratassem da realidade brasileira. Para pintar nas ribaltas do país “o retrato de um Brasil cheio de alma e amor-próprio” era fundamental buscar pelo povo e se pautar pelo nacionalismo. Esses foram traços fundamentais da trajetória do Teatro de Arena de São Paulo.

Após o período jdanovista do PCB, o frentismo começa a ressurgir como estratégia de atuação política para os comunistas brasileiros. Com as denúncias dos crimes de Stálin por Nikita Kruschov no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), em 1956, muitos dos PCs passaram a rever sua atuação, abandonando a ligação direta com o PCUS e o stalinismo. Nesse bojo, o PCB começa a se afastar do realismo socialista enquanto doutrina. Mesmo antes do congresso, desde 1954, o PCB já vinha paulatinamente abandonando o jdanovismo e o realismo socialista enquanto política cultural e, a partir de 1956, o PCB seguiu a trilha de outros partidos comunistas e buscou afastar-se ao máximo das posições que defendia até então, inclusive substituindo em cargos importantes pessoas que defendiam incondicionalmente o antigo líder soviético.

O principal marco oficial dessa mudança de direção é a *Declaração de Março de 1958*. Seu conteúdo apontava na direção da retomada da perspectiva democrática defendida pelo PCB em outros dois momentos de sua existência: a sua fundação e o período de unidade

no engajamento na luta antifascista. Em artigo publicado na revista *Novos Tempos*, Armênio Guedes lançaria as bases do que o PCB sintetizou na declaração. Segundo Leandro Konder, ele “afirmava que o PCB deveria lutar por um governo anti-imperialista e democrático, capaz de abrir caminho ‘para a ampla democratização da vida do país’, capaz de levar ‘a democracia’, à medida que ela avance, a ter de encarar necessariamente a questão das transformações revolucionárias” (KONDER, 1980: 101).

Ao abandonar a política de enfrentamento que mantinha até então, o PCB rompia com o isolamento ao qual estava relegado e somava forças aos grupos progressistas que defendiam o fim da subordinação do Brasil ao imperialismo estadunidense, questão cada vez mais latente na América Latina. Sendo assim, “o partido passa a valorizar a questão democrática. A luta pela democratização da sociedade brasileira, contudo, permanecia subordinada à questão nacional” (FREDERICO, 2007: 338). Conforme apontou Clayton Romano,

Com a *Declaração* [de Março de 1958], nota-se que a ortodoxia representada por uma revolução nacional-libertadora, baseada na aliança operário-camponesa, teve seu centro deslocado para uma revolução gradualista, inserida no jogo democrático brasileiro. Seguindo as resoluções políticas na *Declaração de Março de 1958*, verifica-se o distanciamento do PCB em relação às teses rupturais para a revolução brasileira... (ROMANO, 2011: 45).

Essa mudança de posicionamento impactou diretamente o campo cultural, não só por promover uma reaproximação com intelectuais e artistas, mas também pelo investimento no projeto nacional-popular, que adensou a efervescência cultural que marcou o período que vai do final dos anos 1950 até o golpe civil-militar. Como afirmou Celso Frederico, “um olhar sobre a produção cultural da época é suficiente para se perceberem os vínculos entre as grandes questões agitadas pelo PCB e as manifestações artísticas” (FREDERICO, 2007: 339). Dessa forma, o partido consolidava sua inserção na “frente nacionalista”, pautada na recusa do imperialismo e na aliança de classes como estratégia de ação, sempre levando em consideração a importância da cultura como meio de conscientização da sociedade.

Mesmo após o golpe, o PCB reafirmaria sua posição aliancista através da *Resolução de Maio de 1965*, a primeira manifestação oficial do partido desde então, que “deliberou pela formação imediata de um movimento de massas, capaz de isolar e derrotar as forças que sustentavam o regime ditatorial e lutar pela conquista de um governo amplamente representativo, composto por todas as forças anti-ditatoriais” (ROMANO, 2001: 50). Marcos Napolitano concorda, ao afirmar que nessa declaração “se reiteram as palavras de ordem de

prudência, reorganização dos quadros, de acúmulo de forças, de unidade das oposições, de luta política (ou seja, não armada) contra o regime” (NAPOLITANO, 2012: 101-102).

A estratégia adotada no campo estritamente político também nortearia as estratégias adotadas no campo cultural. Romano afirma que, a partir da *Declaração de Maio de 1965*, “o PCB foi o único organismo de esquerda que assumiu a participação no MDB, desde sua formação, enquanto estratégia política de resistência ao regime” (ROMANO, 2011: 51). No campo cultural, é possível observar um processo parecido, com a defesa do frentismo sendo encabeçada pelo Grupo Opinião. Como se verá com minúcia no próximo capítulo, especialmente com seus dois primeiros espetáculos, *Show Opinião* (1964) e *Liberdade Liberdade* (1965), o grupo buscava construir um discurso de natureza frentista e democrático.

Durante o período em que o PCB passou por esse processo de reconfiguração, o campo cultural brasileiro viveu um momento de ampla efervescência que abrigou o encaminhamento do debate de questões políticas em cena. A politização do teatro nacional foi determinante para a atuação da dramaturgia brasileira no campo de oposição ao regime militar. É sobre ela que se debruçará no tópico a seguir.

1.2.A formação de uma dramaturgia de matriz comunista: o Teatro de Arena de São Paulo, 1958-1965

O teatro de resistência realizado durante o regime militar dialoga diretamente com a dramaturgia que desponta durante o processo de modernização do teatro brasileiro tanto pela chave da modernização dramática quanto pela da politização.³⁰ Esse processo, por sua vez, está profundamente relacionado com a efervescência cultural que marcou o Brasil no período entre finais da década de 1950 e o golpe de 1964. A partir de finais da década de 1950, modernização e politização passaram a andar de mãos dadas, sendo o marco inicial desse processo a peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, escrita em 1956 e levada aos palcos pela primeira vez pelo Teatro de Arena de São Paulo, em fevereiro de 1958. As questões que resultaram nessa peça e também as que foram por ela levantadas marcaram os debates que seriam travados pelos dramaturgos brasileiros durante os anos do regime

³⁰ Para evitar confusões, faz-se necessário elucidar que o **processo de politização do teatro brasileiro** faz parte do seu **processo de modernização**; este, porém, é algo mais amplo. As motivações que levaram à modernização do teatro nacional nem sempre incluem um compromisso político, o que faz com que nem toda dramaturgia moderna brasileira possa ser considerada como uma dramaturgia politizada. Mais adiante se esmiuçarão marcos cronológicos e dramáticos destes dois processos.

militar, fazendo com que a dramaturgia de oposição ao governo autoritário fosse tributária da peça de Guarnieri em termos políticos, temáticos, formais e dramáticos *stricto sensu*.

Isso significa dizer que nos anos 1960 e 1970, os artistas de teatro que não coadunavam com o regime instalado com o golpe de 1964 pensaram e projetaram peças que tinham como matriz essa dramaturgia resultante da equação entre dois fatores principais: 1) a busca por um teatro nacional em todas as suas esferas, que discutisse questões reais da vida política, econômica e social do país, e 2) a tentativa de modernizar tanto o processo de escrita dos textos teatrais quanto as relações entre os membros dos grupos/companhias de teatro e o próprio fazer teatral em todas as suas esferas. Faz-se importante ressaltar que dizer que essa dramaturgia é tributária da peça de Guarnieri não significa afirmar que o teatro brasileiro que lhe é posterior tentou imitá-la ou mesmo repetir a fórmula nela aplicada, mas sim, que ele buscou repensá-la, negá-la ou aprimorá-la, dependendo do momento ou dos grupos/artistas.

Para se entender o teatro brasileiro dos anos 1970, objeto central desta pesquisa, é fundamental retroceder no tempo até o momento em que o movimento de modernização cênica se aliou à sua politização e ganhou os palcos do país. Embora o processo de modernização do teatro brasileiro não se inicie com *Eles não usam black-tie*, mas sim com *Vestido de Noiva* (Nelson Rodrigues, 1943) que, por sua vez, também coadunou elementos que já haviam sido trabalhados dispersamente em peças anteriores³¹, é de interesse deste trabalho discutir a formação de uma dramaturgia específica, de matriz comunista. Por isso, partimos do marco inicial de seu surgimento, que só se dá quando a preocupação modernizante se alia à preocupação política.

O Teatro de Arena de São Paulo, fundado em 1953 por professores e alunos da Escola de Arte Dramática (EAD), dá seu primeiro passo em direção à dramaturgia moderna ao centrar sua atuação em um palco em forma de arena, à época recentemente retomado pela dramaturgia estadunidense e cujos pressupostos foram sintetizados por Margo Jones no livro *Theatre-in-the-round*, lançado em 1951. O grupo teve um repertório bastante diversificado em seus anos iniciais, que inclui desde o principal dramaturgo brasileiro do século XIX, Martins Pena, até um dos principais dramaturgos da moderna dramaturgia internacional, Tennessee

³¹ Os primeiros lastros modernizadores do teatro brasileiro podem ser encontrados em peças como *Deus lhe pague* (Joracy Camargo, 1932), que discutia temas de natureza social (consequências da Crise de 1929 e referências a Karl Marx), e *Amor* (Oduvaldo Viana, 1933), que fazia uma defesa do divórcio e sugeria uma organização cênica e cenográfica modernas – propondo uma quebra na lógica espaço-temporal: “ao invés dos três atos em que habitualmente se dividiam as comédias da época, Oduvaldo divide seu texto em 38 quadros, apresentados num cenário fragmentado, que permitia a representação simultânea [...] Além dessa inovação do espaço cênico, inspirada no cinema, também na iluminação Oduvaldo experimenta, inserindo cortes de luz, até então nunca utilizados em nossos palcos, para marcar transições de cena” (BRAGA, 2012: 416).

Williams, passando também por dramaturgos europeus, como Luigi Pirandello e Marcel Achard, além de textos autorais de membros do grupo.³²

A partir de 1955, porém, o Arena começaria a se voltar para uma preocupação política, impulsionado por três elementos principais: 1) a fusão com o Teatro Paulista do Estudante (TPE)³³; 2) a chegada de Augusto Boal e 3) a busca por uma dramaturgia essencialmente nacional. O TPE foi formado no seio da União da Juventude Comunista (UJC), braço de militância estudantil do PCB, e, por conta disso, seus integrantes buscaram conciliar a tarefa de militância partidária com a atuação artística (NAPOLITANO, 2001: 107), buscando trazer para os palcos as questões latentes para a sociedade a partir da ótica do PCB.

A fusão do TPE com o Arena se deu, inicialmente, por uma questão prática: o primeiro necessitava de espaço para ensaiar e encenar suas peças enquanto o segundo possuía um elenco reduzido e, portanto, necessitava de pessoas que pudessem atuar como figurantes. Os termos evidenciam o caráter essencialmente logístico e formal desse acordo, destacando-se aquele em que se diz que “as entidades que subscrevem o presente acordo o fazem no firme propósito de batalhar pelo incremento do teatro nacional” (MOSTAÇO, 1982: 28), sem indicar, a priori, o objetivo de politizar o seu fazer artístico.³⁴ Pouco tempo depois, porém, o acordo deixou de ser estritamente logístico para se tornar de ordem dramática e ideológica e, segundo Maria Silvia Betti,

se mostrou decisivo para o destino de ambos os grupos: o ingresso nos espetáculos profissionais do Arena levou alguns dos principais integrantes do TPE (Vianinha, Vera Gertel e Guarnieri) a se profissionalizarem no teatro; o Arena, por outro lado, com o ingresso dos atores providos da militância estudantil, passaria a reunir as condições determinantes para sua politização (BETTI, 2013a: 177).

³²Em seus primeiros anos de existência foram encenadas peças como *Judas em sábado de aleluia* (Martins Pena, década de 1940); *O demorado adeus*, também conhecida como *O longo adeus*, (Tennessee Williams, 1940); *O prazer da honestidade* (Luigi Pirandello); *Uma mulher e três palhaços* (Marcel Achard) e *Escrever sobre mulheres* (José Renato, 1955). Vale ressaltar que, após *Eles não usam black-tie*, o grupo passaria a investir nos textos autorais escritos por membros do grupo e, via de regra, discutidos previamente nas reuniões do Seminário de Dramaturgia.

³³ Para um estudo mais aprofundado sobre o Teatro Paulista do Estudante, cf. NEIVA, 2016.

³⁴ Os demais termos do acordo eram: “o TPE fundirá o seu elenco ao Teatro de Arena, passando a atuar sob a denominação de ‘Elenco Permanente do Teatro de Arena’; o TPE será responsável pela programação e realização de cursos, conferências, debates, etc., cuja efetuação consistirá o trabalho de difusão teórica dos problemas do teatro; serão montadas pelo Elenco Permanente, duas ou mais peças, o que garantirá a atividade da casa de espetáculos, bem como a representação em fábricas, escolas, clubes, etc.; ambos os grupos não perderão suas autonomias administrativas; o Elenco Permanente ficará sob a direção do sr. José Renato, que será também o Diretor Artístico do TPE” (MOSTAÇO, 1982: 28).

A chegada de Augusto Boal no ano seguinte completaria o grupo de artistas responsáveis por fazer do Arena o primeiro núcleo de politização do teatro brasileiro.³⁵ Paula Autran afirma que as vivências de Augusto Boal e dos jovens do TPE, em especial Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, foram centrais nesse processo de politização. Segundo a autora,

Enquanto Boal vinha de uma experiência de aprendizado técnico, segundo o modelo artístico do *playwriting* norte-americano, essencialmente dramático, Guarnieri e Vianinha traziam a vivência no Partido Comunista e já procuravam uma arte capaz de participar dos debates políticos da época (AUTRAN, 2015: 15).

O último elemento deste tripé impulsionador da politização do Teatro de Arena é a necessidade que os artistas sentiam de trabalhar com textos que pautassem a realidade brasileira e superassem os gêneros teatrais até então utilizados. A busca pelo texto nacional era ampla e previa também o desenvolvimento de um teatro novo, com uma nova dramaturgia, um novo tipo de encenação, uma nova abordagem para as questões do país, um novo protagonista em cena: o povo. Em função disso, o Arena passou a desenvolver uma série de atividades a fim de aprimorar as técnicas já trabalhadas ou discutidas de maneira incipiente.³⁶ A prática frequente de espaços que propiciavam não só o estudo e a pesquisa como a ampla discussão entre os membros do grupo e outros interessados é uma marca do teatro engajado brasileiro das décadas de 1950 e 1960.³⁷

O inesperado sucesso de *Eles não usam black-tie* sugere que a peça vinha para preencher não só uma lacuna no fazer teatral brasileiro e responder a uma necessidade de parte dos artistas de teatro, como também ia ao encontro de uma demanda que parecia emanar do público. Segundo Maria Silvia Betti, ficava nítida a necessidade de trazer as classes populares para o centro dos palcos e discutir temas que lhes fossem caros (BETTI, 2013a: 179). O crítico Sábato Magaldi aponta que a peça se baseia em duas teses: 1) a de que as

³⁵ O ingresso de Boal garantiu a incorporação de elementos modernos em termos de dramaturgia e também de encenação; com ele chegavam novas técnicas de interpretação, as quais ele havia estudado no *Actors Studio*, e também peças do teatro moderno norte-americano, que ele havia conhecido através de sua experiência de estudos com o crítico John Gassner. A primeira direção de Augusto Boal no Arena seria a peça *Of mice and men*, de John Steinbeck, no Brasil traduzida para *Ratos e homens*, no ano de 1956.

³⁶ Ainda em 1956, Augusto Boal propôs um Curso Prático de Dramaturgia, no qual se buscou estudar o *playwriting* norte-americano com o qual ele havia travado contato nos Estados Unidos. Em 1957 seria a vez da criação de um Laboratório de Interpretação, cujo objetivo era que os atores do Arena travassem contato com o Método Stanislavski de interpretação em sua vertente reformulada pelo *Actors Studio*. No mesmo ano, os críticos Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi foram convidados a lecionar no Curso Prático de Teatro.

³⁷ Na década de 1970, houve uma desarticulação dos principais grupos de teatro engajado do país (Arena e Opinião) e os espaços de discussão tiveram de ser reconfigurados. Um exemplo importante nesse sentido é o chamado Grupo Casa Grande, que será discutido mais adiante na dissertação.

circunstâncias moldam o indivíduo; 2) a de que o indivíduo que vira as costas para o coletivo está condenado ao “desprezo dos demais” (MAGALDI, 1984: 29). É possível observar que essas “teses” aproximam a concepção do texto da teoria marxista e, mais especificamente, do norte teórico-político do PCB.³⁸ Ou seja, da mesma forma que nascia no seio do teatro burguês (NAPOLITANO, 2001: 107), o teatro engajado brasileiro nascia atrelado ao projeto político pecebista.

Este é um dos legados da experiência do Arena para o teatro que se organizou na resistência ao regime militar: um importante diálogo com agremiações políticas de natureza diversa. A participação de jovens dramaturgos filiados ao PCB foi fundamental para a atuação do Teatro de Arena de São Paulo a partir de 1955 e a relação entre arte e política continuaria a ser importante após o golpe de 1964. O futuro grupo Opinião encampou a agenda política do PCB e o Arena se aproximou do discurso da luta armada, mesmo mantendo pecebistas em seu grupo, como o próprio Gianfrancesco Guarnieri. E, ainda, para além destes grupos específicos, artistas de teatro atuaram de diferentes maneiras no campo da política, inclusive, integrando e/ou apoiando grupos de luta armada.³⁹

Além da aproximação com grupos políticos, outra herança de *Black-tie* para o teatro engajado foi as dificuldades tangentes à relação entre texto e encenação. A busca pela melhor forma de representar os conteúdos políticos que os dramaturgos desejavam discutir se tornou tão constante quanto a preocupação sobre qual o público fundamental do teatro engajado e como chegar até ele. Marcos Napolitano afirma que *Eles não usam black-tie* “parecia apontar para a solução dos dois problemas” (NAPOLITANO, 2001: 107). Contudo, essas questões não se resolveram; pelo contrário, a peça iniciou um novo momento da dramaturgia brasileira no qual o público e a forma teatral se tornariam alvos constantes de pesquisa e debate.

Começava a se forjar ali uma nova maneira de tratar da realidade do operariado que também exigiu uma nova forma de representação do popular. Esta, inaugurada por *Black-tie*, daria o tom do teatro engajado até, pelo menos, os anos finais da década de 1960. Filiados ao projeto nacional-popular, os dramaturgos de esquerda apostariam no *realismo crítico*⁴⁰ como

³⁸ Como afirma Miliandre Garcia, “os artistas do Teatro de Arena, e posteriormente do CPC, partiram de conceitos e autores marxistas e das teses do PCB para empreender a politização das artes no Brasil dos anos 1950 e 1960.” GARCIA, 2007: 25.

³⁹ O caso mais emblemático talvez seja o de Heleny Guariba, que dirigiu o Grupo de Teatro da Cidade, de Santo André, além de ter atuado e dirigido peças e ministrado aulas no próprio Teatro de Arena de São Paulo. Integrante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), Heleny integra o quadro de desaparecidos pela repressão do regime militar. Mas, além dela, outros também tiveram vínculo com a guerrilha, como Izaías Almada, também integrante do Arena.

⁴⁰ Por **realismo crítico** se entende uma forma de representação que “não se limita à produção de aparências, nem à cópia do real [...] não se trata de fazer com que a realidade e sua representação coincidam, mas de fornecer uma

forma teatral.⁴¹ Também se passaria a discutir qual tipo de público seria ideal. Como trazer as classes populares não só para os palcos, mas também para as plateias? Como dialogar com os diferentes públicos que se pretendia atingir e conscientizar? A ida ao encontro do público, através de encenações em portas de fábrica, em sindicatos, eventos organizados por entidades estudantis e diversos ambientes fora dos teatros também seria alvo de sucessivas investidas e discussões nas décadas seguintes.

O Seminário de Dramaturgia do Arena (1958-1961) teve importantes desdobramentos para o processo de engajamento do teatro brasileiro. Paula Autran aponta que a forma coletiva adotada no trabalho do grupo, no qual não havia uma divisão de trabalho definida e todos os integrantes aprendiam a fazer tudo, favoreceu uma maior abertura na recepção de textos de jovens dramaturgos, inclusive o de *Eles não usam black-tie*. As discussões desenvolvidas no Seminário foram importantes para lançar as bases de um teatro nacional que buscou articular a emoção e a conscientização, preocupação que já formava parte das questões que movimentavam os jovens do TPE e estava presente nas atividades de formação realizadas pelo Arena a partir da chegada de Augusto Boal.⁴²

Um documento apresentado pelos jovens do TPE no II Festival do Teatro Amador (1955) “defendia o caminho da ‘emoção’ como base da ‘consciência’ social. A emoção deveria levar ao ‘desentorpecimento’, primeiro momento de uma tomada de consciência sobre os problemas da realidade” (NAPOLITANO, 2201: 107). A tese defendida pelo grupo representava “um avançado programa do grupo em direção a um projeto de teatro popular” (NEIVA, 2016: 12), projeto esse que, assim como esta tese, colaboraria para a escrita de *Eles não usam black-tie*. E foi somente após a encenação e o sucesso desta peça que o Arena começou a colocar em prática a tese que estava na confluência de interesses dos jovens do TPE e do jovem Augusto Boal.

É perceptível que se buscou no Seminário elaborar um projeto para o teatro nacional capaz de conjugar as especificidades das agendas política e artística dos diferentes integrantes do Arena. As peças que dele resultaram ou nele foram discutidas mostram como esses artistas tentaram dialogar entre si e com as propostas que impulsionaram a formação do Seminário.

imagem de fábula e da cena que permita ao espectador ter acesso à compreensão dos mecanismos sociais dessa realidade, graças à sua atividade simbólica e lúdica. Essa posição se aproxima do procedimento brechtiano, que não se limita a uma estética particular, mas funda um método de análise crítica da realidade e da cena baseado na teoria marxista do conhecimento” (PAVIS, 2011: 328).

⁴¹ A dramaturgia que se pensou nos anos 1970, trataria de reformular suas concepções e buscar novas formas de representação, configurando a dramaturgia de avaliação, sem, no entanto, abrir mão do realismo, mas sim, reafirmando-o.

⁴² Essa preocupação se manteria ao longo das décadas seguintes, sendo mais um elemento deste período a ser reafirmado na década de 1970.

Destacam-se *Chapetuba F.C* (Oduvaldo Vianna Filho, 1959) e *Revolução na América do Sul* (Augusto Boal, 1960). Marcos Napolitano afirma que com *Black-tie* e *Chapetuba*,

Guarnieri e Vianinha iniciavam uma trajetória que parecia resolver duas questões colocadas pelas discussões que ocupavam o meio teatral da época: conciliar textos de qualidade dramática e crítica social e política, e encontrar uma linguagem que pudesse ser assimilada, de uma maneira ou de outra, por vários "públicos" [...], de origem social e formação cultural diferentes. [...] todos estariam aptos a assimilar o conteúdo e a linguagem das peças, de apelo realista, dramático e humanista, ainda que focando problemas classistas e nacionais. Num certo sentido, esse tipo de teatro era a materialização estética dos princípios de aliança de classes, referendada no V Congresso do PCB, em 1960 (NAPOLITANO, 2001: 108).

É possível acrescentar que também Augusto Boal, com *Revolução na América do Sul*, dava início a uma trajetória artística que aos poucos se afastaria do realismo e conjugaria elementos do teatro épico à pesquisa de encenação, culminando na sistematização do Sistema Coringa e posta em prática experimental em *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Autran aponta que a influência do Seminário de Dramaturgia legou “um arsenal crítico que contribuiu para a criação de ações culturais politizadas como as do CPC [...] e forneceu modelos para a crescente produção cinematográfica e televisiva” (AUTRAN, 2015: 107).

O destaque que coube às artes e ao teatro especificamente na resistência ao regime militar se deve também ao legado artístico e político desse período anterior. Da mesma forma, os diferentes caminhos que começavam a ser traçados no início da década de 1960 se confirmariam nos anos 1970, quando, após a fase dos musicais do Arena, Guarnieri voltaria a trabalhar em afinidade política e estética com Vianinha enquanto Boal desenvolveria um trabalho bastante diferente a partir de sua experiência na itinerância do exílio.

1.3.A formação de uma dramaturgia de matriz comunista: o Centro Popular de Cultura, 1961-1964

Outro projeto que influenciou diretamente o teatro de resistência ao regime militar é o Centro Popular de Cultura (CPC/UNE), engendrado a partir de heranças do próprio Teatro de Arena. Apesar do Arena ter, de certa forma, resolvido o problema da ausência de temas brasileiros nos palcos, o público de seus espetáculos continuou restrito “àqueles que [...] podiam arcar com os custos dos ingressos” (GARCIA, 2007: 9). Essa foi uma das principais causas da saída de Oduvaldo Vianna Filho e Chico de Assis do grupo e, a partir da

experiência que nele tiveram, os dois participaram da formação do primeiro Centro Popular de Cultura, no Rio de Janeiro, em finais do ano de 1961.

Maria Silvia Betti afirma que “a questão crucial que leva Vianna a desligar-se do Arena [...] não resulta de ruptura com o grupo, e sim da necessidade de tentar fazer que seu trabalho chegasse efetivamente ao proletariado, ou seja, à classe dramaturgicamente representada” (BETTI, 2013a: 187). A pesquisadora também destaca que a peça *Eles não usam black-tie* foi o elo de ligação entre as experiências do Arena e do CPC, o que permite reiterar a sua “função” aglutinadora no engendramento do teatro engajado. Surgida no Arena – o primeiro espaço de politização do teatro brasileiro –, a peça teria uma continuidade de encenação e discussão no CPC – organização cuja experiência ajudou a forjar o engajamento que seria hegemônico na resistência cultural dos primeiros anos de regime.

A crise interna ao Arena já existia há cerca de dois anos e tinha como origem os problemas financeiros com os quais o grupo se via às voltas com certa frequência. Na realidade, as divergências não surgiam da crise financeira em si, mas das diferentes soluções propostas para tentar driblá-la. O diretor José Renato defendia a implementação de um sistema de funcionamento empresarial para o Arena, mas integrantes mais próximos do PCB, especialmente Vianinha, entendiam que um teatro com esse horizonte de atuação colocaria em segundo plano questões fundamentais, como a necessidade de expansão do público.

Durante uma turnê realizada pelo Arena no Rio de Janeiro para arrecadar fundos, Vianinha conheceu Carlos Estevam Martins. O primeiro resultado desse encontro foi a peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* (Oduvaldo Vianna Filho, 1960), que estreou no Rio de Janeiro com enorme sucesso de público ainda durante a temporada do Arena na cidade. O processo de montagem da peça, que se constituiu numa “incursão radical pela forma épica”, foi fundamental para a formação do CPC. Maria Silvia Betti afirma que “o esquema de ensaios abertos [...] permitiu a confluência de interessados de diversas áreas artísticas e acadêmicas e a discussão das questões da peça acabassem fazendo da montagem o ponto de partida para um projeto inédito de politização cultural e artística” (BETTI, 2013a: 195).

A consequência mais importante desse encontro, porém, seria a permanência no Rio de Janeiro de Vianinha e Chico de Assis, dando o passo inicial para a formação do Centro Popular de Cultura.⁴³ Sobre o CPC e o Arena, Décio de Almeida Prado afirma que o primeiro se contrapôs ao segundo, “de que era filho rebelde, por não ter escrúpulos em submeter

⁴³ Miliandre Garcia aponta os seguintes elementos que teriam sido fundamentais para a formação do CPC: “a aproximação dos artistas e estudantes com o ISEB, a ruptura de Vianinha com o Teatro de Arena e, por último, o contato dos idealizadores da peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, com a UNE...” (GARCIA, 2007: 29).

totalmente a arte à política, em teoria como na prática” (PRADO, 2009: 99). Embora o tom político de instrumentalização da arte no CPC tenha sido mais destacado do que no Arena⁴⁴, já se delineia aqui a linha de interpretação da experiência cepecista que se tornaria hegemônica, especialmente a partir do final da década de 1970.

Essa linha de apreciação crítica, sistematizada especialmente em dois volumes da coleção *O nacional e o popular na cultura brasileira (Seminários e Teatro)*, aflorou juntamente com o basismo, que levaria à formação do Partido dos Trabalhadores (PT) na virada da década de 1970 para a de 1980⁴⁵. Nesse momento, começava a se adensar uma nova tendência de análise para as produções culturais e os projetos políticos aproximados ao PCB, acompanhando o crescimento das críticas destinadas ao próprio partido. Esses críticos, porém, analisaram o CPC e sua produção artística exclusivamente a partir do *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, elaborado por Carlos Estevam Martins, tendo suplantado os vários debates internos ao grupo que faziam dele um espaço de ampla discussão e cuja atuação não esteve atrelada unicamente às propostas de Martins.⁴⁶

Um ponto da crítica feita por Marilena Chauí reside no maniqueísmo com que as produções cepecistas representavam o mundo. Tratando da coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*, editados pela Civilização Brasileira de Ênio Silveira entre 1962 e 1964, e tendo participação fundamental do CPC não só na divulgação dos cadernos, mas especialmente na organização dos três volumes extras (*Violão de rua – poemas para a liberdade*)⁴⁷, a filósofa afirma que “particularmente no tema do povo e no da nação, [os cadernos] assumem uma feição maniqueísta, os valores e qualidades positivos sendo atribuídos ao povo e à nação, enquanto os negativos são imputados ao anti-povo e à anti-nação” (CHAUÍ, 1984: 75).

O dualismo é um dos componentes da cultura política comunista (MOTTA, 2013), que tende a enxergar o mundo dividido entre o bem e o mal, a causa justa – a revolucionária – e a causa injusta – a reacionária. Embora tal esquematismo esteja presente em muitas das obras cepecistas, não é possível estendê-la a tudo que o CPC produziu. Ainda assim, é importante pontuar que esse dualismo monolítico foi um dos pontos revistos pela dramaturgia de

⁴⁴ Em entrevista a Izaías Almada, Chico de Assis afirmou que no Arena “havia um viés político muito forte, embora essa política não se manifestasse diretamente como se manifestou no Centro Popular de Cultura, o CPC.” (ASSIS, 2004: 79). Ver também BATISTA, 2017b.

⁴⁵ Sobre isso, cf. SADER, 2001.

⁴⁶ Cf. GARCIA, 2007.

⁴⁷ Angélica Lovatto afirma que “O que havia em comum entre as duas formas da coleção [os 25 volumes temáticos e os três culturais] era a divulgação feita pelo CPC da UNE, que se tornou a grande mola propulsora da incrível inserção dos Cadernos junto à sociedade brasileira, notadamente seus movimentos sociais, sindicais e políticos. Neste sentido, os Centros Populares de Cultura, nos anos 1960, funcionaram de fato como um departamento de agit-prop.” (LOVATTO, 2010: 93).

avaliação, marcada pelos inúmeros impasses que acometiam seus dramaturgos nas esferas artística e política, e que rompia com a visão maniqueísta do mundo em nome da representação das contradições.

Outro ponto da crítica de Chauí é a teleologia revolucionária que marcaria a concepção do projeto nacional-popular e as obras a ele filiadas. O assunto é bastante tratado no livro de Chauí e fica bastante evidente nos excertos dos *Cadernos* citados por ela.⁴⁸ A dramaturgia engajada das décadas de 1950 e 1960 se caracterizou por um idealismo que consistia também na crença nas forças da História e na vocação revolucionária das classes populares que, uma vez conscientizadas, inevitavelmente caminhariam no sentido da revolução. Aliada à visão dualista de mundo, a teleologia revolucionária fez parte dos aspectos da cultura política comunista que pautaram a produção artística dos artistas próximos ao PCB tanto antes do golpe como nos primeiros anos que a ele se seguiram.⁴⁹

José Arrabal e Mariângela Alves de Lima, autores do livro *O nacional e o popular na cultura brasileira: Teatro*, adensam a crítica ao CPC referindo-se a ele como uma experiência pífia, conferindo-lhe demérito através de sua definição como uma “aventura à toque de caixa” (ARRABAL, 1983: 122). Arrabal toma como fonte um depoimento de Carlos Estevam Martins, o *Anteprojeto do manifesto do CPC* e o livro *Cultura posta em questão*, de Ferreira Gullar. Apesar da presença deste último, a argumentação do crítico se baseia sobremaneira no anteprojeto e no depoimento de Martins, praticamente ignorando as outras experiências – teóricas e práticas – ocorridas dentro do CPC, que foi marcado por inúmeros debates internos.

Arrabal critica o que chama de categorização moral dos artistas feita pelo CPC. Baseando-se exclusivamente nas proposições de Martins, que dividia os artistas entre conformistas, inconformistas e revolucionários – muito aliado à categorização das artes em arte do povo, arte popular e arte popular revolucionária –, Arrabal afirma que

A categorização das pessoas que lidam no mundo artístico é meramente moral e comportamental, não contendo em si, esboço qualquer da formação histórica dessa intelectualidade que se deseja organizar num programa e num processo de luta cultural. A história se ideologiza para a satisfação da moral cepecista (ARRABAL, 1983: 123).

⁴⁸ Em trecho do caderno *Quem dará o golpe no Brasil?*, o autor Wanderley Guilherme dos Santos afirma que “os inimigos do povo trabalham contra o curso da história, a qual nos diz que, quando o povo luta, é fatal que termine vencedor, pois luta pela justiça, pelo progresso e tem a maioria da humanidade ao seu lado” (SANTOS *apud* CHAUÍ, 1984: 77).

⁴⁹ Importante observar que, conforme se verá ao longo da dissertação, na dramaturgia dos anos 1970 esses elementos seriam conscientemente problematizados e inconscientemente não completamente abandonados.

Essa crítica, contudo, é redutora da experiência cepecista ao ignorar tudo que não se encaixou nos parâmetros do anteprojeto escrito por Martins.

Arrabal também critica o caráter reformista do projeto do CPC. Ele afirma que o grupo se colocava a serviço do povo a fim de defender os reais interesses do país que, por sua vez, estariam pautados pela agenda das reformas de base do governo João Goulart, como a Reforma Agrária (ARRABAL, 1983: 119-120). O tema aparece, por exemplo, na peça *Quatro quadras de terra* (Oduvaldo Vianna Filho, 1963). Já a Reforma Universitária está na base temática do *Auto dos 99% ou como a universidade capricha no subdesenvolvimento* (Armando Costa e Oduvaldo Vianna Filho, 1962). A presença dessa agenda reformista não anula a existência de uma perspectiva de longo prazo, já que muitos dos artistas do CPC estavam alinhados ao projeto político do PCB cuja agenda política tinha como horizonte o aprofundamento radical da democracia como caminho para a revolução socialista.

Um ponto convergente nas críticas de Chauí e Arrabal, é a denúncia de um autoritarismo como base da concepção de organização social dos cepecistas, que entendiam o “povo” como estando dividido entre “massa” e “vanguarda”. Essa divisão reproduz uma visão comum aos comunistas, que entendiam que o papel da vanguarda revolucionária seria conscientizar politicamente as massas, de modo que estas passassem a buscar a transformação social. Nesse sentido, a crítica se dirigia aos cepecistas e também à prática política do PCB.

Chauí afirma que nenhum dos *Cadernos do Povo Brasileiro* “traz um único documento, um único depoimento (salvo o de Julião sobre as Ligas) onde o próprio povo fale, nem mesmo um único texto que pudesse ser considerado uma fala nacional” (CHAUÍ, 1984: 84). Já Arrabal e Lima apontam que o projeto cepecista teria maquiado seu autoritarismo através de suas “boas intenções”, sem, no entanto, conseguir abrir mão da hierarquização do povo entre vanguarda e massa. A crítica procede. Verdadeiramente os *Cadernos* não davam voz ao povo de que tanto falavam seus autores e, repetidas vezes, a prática do artista e intelectual falar pelo povo, constituído então apenas como objeto, em diferentes áreas do campo artístico-cultural seria criticada e debatida.

Contudo, no bojo da recusa do basismo a toda e qualquer liderança que, por sua vez, era fundamental na visão comunista, os três ignoram que ainda dentro do CPC se buscou matizar essa divisão ao trazer o “povo” para o campo da produção artística. Essa aproximação entre os artistas engajados do CPC e as classes populares começaria a se concretizar em meados de 1962, quando estas foram agregadas ao processo de produção cultural do CPC.

Uma importante influência nesse sentido é o Movimento de Cultura Popular do Recife⁵⁰, que teve como fundadores, entre outros, Germano Coelho e Ariano Suassuna, e cuja experiência seria responsável pela atuação contundente do núcleo teatral do CPC nas suas múltiplas tentativas de expansão do público das peças.⁵¹

O perigo do elo que aqui começava a se constituir parece se confirmar pelo fato de que é justamente este elo entre a intelectualidade de esquerda e o “povo” que será rompido no imediato pós-golpe de 1964, quando a sede da UNE (RJ) foi incendiada e o teatro, que seria inaugurado no dia 31 de março com a encenação da peça *Os Azeredos mais os Benevides* (Oduvaldo Vianna Filho), sob direção de João das Neves, foi destruído antes mesmo de ser utilizado. Vale ressaltar a relevância política desse acontecimento já que o núcleo teatral do CPC, no momento imediatamente anterior ao golpe, havia sido o principal responsável pela experiência mais extremada no sentido de fazer da arte uma arma de luta política (PRADO, 2009: 99). O núcleo teatral do CPC pode ser dividido em duas frentes de atuação – o teatro de rua e o teatro “regular” – e através especialmente da técnica do agit-prop⁵², o grupo havia radicalizado em uma de suas principais propostas: a expansão de seu público.

O CPC havia sido incorporado à União Nacional dos Estudantes (UNE) pouco tempo depois de formado, passando a ser conhecido como CPC da UNE e entrando na ilegalidade juntamente com a entidade estudantil. Dessa incorporação é necessário destacar o projeto UNE-Volante, essencial na busca pela expansão do público da produção teatral cepecista e também nos meios de contato com as classes populares.⁵³ Para além disso, foi importante no estabelecimento de sedes do CPC em outras capitais e na constituição de núcleos independentes com inspiração no projeto cepecista.

⁵⁰ Sobre o Movimento de Cultura Popular do Recife, cf. SOUZA, 2014.

⁵¹ Segundo o verbete da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, “A influência direta do MCP sobre a concepção do CPC pode ser notada na prevalência do teatro sobre as demais artes, no trabalho coletivo, na defesa do engajamento e da necessidade de conscientização do povo.” CENTRO Popular de Cultura (CPC). In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-cpc> [Acesso em 11.mar.2016] Verbetes da Enciclopédia.

⁵² **Agit-prop** é a abreviação pela qual ficou conhecido o teatro de agitação e propaganda, que surgiu na Rússia revolucionária a fim de incluir o proletariado no processo de produção cultural. A disseminação de suas “técnicas” pelo mundo ocorreu pela via dos partidos comunistas, se tornando, nos países capitalistas, “um movimento de resistência e de ação corrosiva contra o regime.” No Brasil, em que pese outras experiências, o movimento é associado à produção cepecista. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009: 18).

⁵³ O projeto consistiu numa “excursão de três meses pelas capitais do país para contatos com as bases universitárias, operárias e camponesas”, cf. CENTRO Popular de Cultura (CPC). In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-cpc> [Acesso em 11.mar.2016] Verbetes da Enciclopédia.

A principal revisão da crítica hegemônica ao CPC foi feita por Miliandre Garcia (2007), que afirma que a crítica dos anos 1980 foi responsável por transformar o anteprojeto do manifesto do CPC “de uma primeira apreciação sobre arte e engajamento [...] numa espécie de síntese da produção artística engajada dos anos 1960. Esta, por sua vez, foi acusada de panfletária, isenta de qualidade artística e reflexo do populismo e do nacionalismo políticos” (GARCIA, 2007: 31). Betti reitera: “[se] colocou em questão a consistência estética e política de seu projeto com base em ilações extraídas, principalmente, do ‘Anteprojeto do Manifesto’ [...] originalmente destinado a servir de subsídio para uma elaboração final coletiva que não chegou a se realizar” (BETTI, 2013a: 191).

O grande problema dessa literatura não reside na crítica feita ao anteprojeto ou mesmo a algumas produções cepecistas, que em muitos momentos ainda pareciam estar atreladas aos pressupostos do realismo socialista, ainda que o CPC não tivesse uma ligação concreta nem oficial com o PCB e que o próprio partido já tivesse abandonado essa política cultural.⁵⁴ A questão é que, ao considerar que toda a arte engajada dos anos 1960 foi desenvolvida a partir das propostas do manifesto, a crítica esvaziou de complexidade e contradições as investidas dos artistas e intelectuais que se engajaram no CPC, além de ignorar os debates internos sobre como se deveria intervir na sociedade e o constante processo de autoavaliação do grupo.

Garcia diz que “a proposta do anteprojeto pode ser apreendida como ponto de partida, mas nunca como síntese da produção artístico-cultural do CPC” (GARCIA, 2007: 56). A já citada mudança de perspectiva em relação à participação das classes populares enquanto agentes produtoras de cultura é resultado dessa prática constante de autoavaliação. Como exemplos desse movimento, a historiadora aponta a I Noite de Música Popular (dezembro/1962), os Festivais de Cultura Popular (setembro/1962; fevereiro/1963 e setembro/1963) e a inauguração do bar Zicartola (1963) (GARCIA, 2007: 49-51).

Ademais, discordâncias entre os membros do CPC circularam publicamente, sendo o embate mais significativo aquele entre duas figuras essenciais na gênese do grupo: Carlos Estevam Martins e Oduvaldo Vianna Filho. O principal documento nesse sentido é, além do próprio anteprojeto, o artigo “Do Arena ao CPC”, publicado em 1962 por Vianinha, criticando a categorização arbitrária de arte feita por Martins e propondo outra divisão para a produção artística, entre reacionária e progressista.

⁵⁴ Apesar de muitos artistas ligados ao CPC terem algum tipo de relação de filiação ou afinidade política com o PCB, o partido não interveio diretamente no projeto. Ter membros ligados ao PCB “não queria dizer que o Partido enquanto órgão político fosse o articulador das propostas que esses artistas e intelectuais vieram a formular.” (BETTI, 2013a: 186). Já nesse momento o PCB se encontrava sem uma política cultural efetiva e oficial, o que permite reiterar a importância dos artistas e intelectuais para o projeto político do partido.

Neste texto, Vianinha afirma que “a questão não é pesquisar o que é arte e o que não é; a questão é pesquisar quais as que servem ao homem e quais as que o alienam” (VIANNA FILHO; PEIXOTO: 1983: 94). Tem-se aqui um importante exemplo do debate interno ao CPC que foi ignorado pela crítica dos anos 1980, afinal, o posicionamento de Vianinha mostra que nem toda a produção do CPC e nem todos os seus membros concordavam com o ponto de vista expresso por Martins no *Anteprojeto*, a partir do qual Arrabal constroi sua crítica à visão moralista e estereotipada do grupo.

Garcia afirma que a indicação de Ferreira Gullar para a diretoria do CPC buscava amenizar as discordâncias entre Martins e Vianna Filho, que encarnavam duas diferentes tendências dentro do projeto. Essas tendências se configuravam da seguinte maneira: 1) a encabeçada pelo primeiro, “que defendia a instrumentalização da arte e a adoção do modelo empresarial de difusão da produção cepecista” (GARCIA, 2007: 46) e 2) a encabeçada pelo segundo, que não considerava interessante simplificar a linguagem artística com o objetivo de atingir o público popular, pois acreditava que a produção artística seria “mais eficaz quanto mais artisticamente comunicarmos a realidade” (VIANNA FILHO *apud* GARCIA: 2007: 46). Apesar da tendência de Martins ter baseado majoritariamente a memória sobre o CPC, foi a tendência de Vianinha que mais influenciou a prática artística dos membros do grupo.

Apesar das discordâncias internas do grupo, ainda no início dos anos 1960 surgiram críticas ao CPC e ao projeto nacional-popular que, apesar das inúmeras e distintas tentativas, não conseguiu resolver o problema da expansão do público. Ademais, alguns críticos já notavam o caráter idealista da representação das classes populares pelos artistas engajados.⁵⁵ Para além disso, é importante destacar que o CPC também assumiu a tarefa de formação estética e política dos jovens artistas que nele se engajaram. Miliandre Garcia afirma que “em dois anos de atividade, o CPC fixou duas etapas de ação cultural: a primeira, de formação da intelectualidade, e a segunda, de conscientização das massas” (GARCIA, 2007: 44). Buscava-se, então, além da expansão do público para fins de conscientização política, a educação teórica e prática dos artistas.

À parte as críticas sofridas por esse modelo e suas posteriores reformulações, é possível notar uma continuidade na experiência cepecista de pressupostos iniciados pelo Arena: a de que para uma ação político-cultural efetiva, era necessária a formação constante de seus agentes. E houve, inclusive, diálogo entre os dois grupos nesse sentido. Além das várias encenações de *Black-tie* ao longo da existência do CPC, “Augusto Boal chegou a

⁵⁵ Para um apanhado dessas críticas, cf. GARCIA, 2007: 34-43.

ministrar oficinas de dramaturgia muito semelhantes às que havia ministrado nos Seminários de Dramaturgia alguns anos antes” (BETTI, 2013a: 193).

As atividades culturais cepecistas tinham um caráter bastante “amador e experimental” (GARCIA, 2007: 126) que muito tem a ver com a atuação do seu núcleo teatral, cuja vertente de rua representou “uma fonte inegável de experimentalismo artístico” (BETTI, 2013a: 192). Conforme Décio de Almeida Prado, “o povo figurava [...] nos mais diversos projetos, seja como emissor, seja como destinatário, seja como objeto da mensagem [...] Se o povo provavelmente pouco mudou nesse período, o teatro, por influência dele, mudou muitíssimo” (PRADO, 2009: 101). Seriam os artistas egressos da experiência teatral cepecista os primeiros a se organizarem nos poucos meses após o golpe, constituindo uma espécie de modelo para a resistência cultural ao regime militar que pode ser sintetizado no *Show Opinião*.

Após o golpe de 1964, a necessidade de resistência ao regime recém-instaurado se somou aos demais temas que compunham a agenda de atuação dos artistas de teatro, sendo que a partir de então, diferentes propostas de enfrentamento aos militares tomariam lugar nos palcos. Tal tema será abordado mais detalhadamente no segundo capítulo desta dissertação. Contudo, se faz necessário apontar que o Grupo Opinião foi o principal responsável por manter em cena heranças da dramaturgia de matriz comunista que se engendrou a partir de 1958 e norteou a atuação do Arena e do CPC nos anos que antecederam o golpe de 1964.

1. 4. A dramaturgia comunista nos anos 1970: o diagnóstico amargo e a resignificação da experiência da derrota

A dramaturgia de matriz comunista foi fundamental para a configuração do campo de oposição ao regime militar, incorporando às suas demandas bandeiras e projetos manifestos no campo político. Os debates que marcaram esse processo serão melhor esmiuçados no capítulo dois; neste momento, é importante destacar que a dramaturgia comunista se manteria até o final do regime militar como um elemento importante de elaboração artística e também política, buscando se reinventar de acordo com as circunstâncias.

Parte dessa reinvenção passou pelo abandono do otimismo e da crença na teleologia revolucionária que marcaram a dramaturgia de matriz comunista desde *Eles não usam black-tie* até meados dos anos 1960, uma experiência que Marcelo Ridenti chamou de romantismo revolucionário (RIDENTI, 2000). Usamos o termo sem atribuir a ele um tom pejorativo que reduz as multiplicidades dessa experiência a aventuras juvenis e ingênuas (como se dá na crítica de Arrabal ao CPC, por exemplo). Intentamos destacar aqui que se trata de um

momento marcado por um otimismo que em muito se respaldava pelo clima internacional e pela dinâmica interna do Brasil de João Goulart.

Mesmo com o golpe civil-militar e seus sinais autoritários, como o fechamento do CPC e da UNE e o AI-2, nos primeiros anos do regime vigorou certo otimismo que apostava na sua curta duração, otimismo esse estimulado pela relativa liberdade de atuação do campo artístico. Nos anos 1970, porém, com o prolongar do regime autoritário e a “democratização” da repressão, o otimismo cedeu lugar à amargura, marcada por uma profunda desesperança no futuro. O otimismo e os projetos revolucionários literalmente saem de cena e dão lugar à melancolia, ao pessimismo e à luta pela sobrevivência.

Se até então a dramaturgia de matriz comunista buscava conscientizar o público da necessidade e do caminho adequado para a realização da revolução socialista, durante os anos 1970 as peças vão cada vez mais se encaminhar para a conscientização da necessidade de uma militância cotidiana por condições de vida decentes. As peças da dramaturgia de avaliação ressignificam a experiência de derrota que o golpe de 1964 ainda representava, avaliando também o legado do regime e o que havia se sucedido desde o golpe, como o AI-5 e a intensificação da repressão.

Nesse tocante, eles se propuseram a investigar e entender o papel dos diversos agentes sociais no processo do golpe para além da autorreflexão centrada na figura do intelectual, que marcou o campo cinematográfico, por exemplo. Reinventa-se o interesse na investigação do papel do militante e do artista ao mesmo tempo em que se mantém o investimento na representação do personagem popular. Neste tópico, o objetivo é compreender como as peças expressaram essa ressignificação, destacando-se dois aspectos fundamentais: o abandono da perspectiva revolucionária e, no limite, a demonstração de impossibilidade de futuro para o campo progressista e para as classes populares.

A reconfiguração da dramaturgia de matriz comunista nos anos 1970 não significou um abandono do frentismo enquanto estratégia de ação política, mas sim, implicou numa reconfiguração de posições de modo que se pudesse atuar politicamente em acordo com o momento em que se encontrava o país.⁵⁶ Conforme Clayton Romano, “a necessidade de resistência democrática [...] afastava a possibilidade de que o fim do regime se daria de imediato [...] E, desse modo, lançava as bases para a constituição de uma frente democrática ao instituir como estratégia geral do partido a somatória de ‘forças’ contra o regime autoritário” (ROMANO, 2001: 62).

⁵⁶ Essa questão é tema do capítulo três da dissertação e será esmiuçada adiante.

A reafirmação do frentismo passou pela aceitação da ideia de que o campo progressista havia sido derrotado em 1964 e pela compreensão de que o legado do regime militar seria duradouro ao mesmo tempo em que permeava a sociedade em seus mais diversos níveis, sendo necessário, portanto, um engajamento conjunto do campo progressista na tentativa de lutar contra isso. Daí o abandono dos projetos revolucionários e a reiteração da necessidade de formação de uma frente ampla de oposição.

Também verificamos que os dramaturgos se preocuparam em olhar para as classes populares atentando para a heterogeneidade que as caracterizava, dialogando diretamente com o abandono da teleologia revolucionária. Ao encarar o fato de que as classes populares não eram homogêneas como se havia representado nas décadas anteriores, se tornava mais difícil ou mesmo impossível determinar uma vocação revolucionária para um “povo” que não era monolítico e homogêneo, mas sim, repleto de multiplicidades. Ademais, evidencia-se também a falta de liderança que o operário exerce sobre os mais diferentes matizes de sua classe social, estando em disputa constante pelos corações e mentes de seus semelhantes e, não raro, sendo derrotado ou enfrentando imensas dificuldades.

Essa é uma das mais gritantes rupturas do trabalho desses dramaturgos nos anos 1970 em relação à sua experiência progressista. Até a segunda metade da década de 1960, mesmo diante de todos os problemas que se apresentavam e dos desentendimentos internos à classe teatral progressista, as peças de matriz comunista expressavam um otimismo e uma esperança que se apresentava a partir de uma leitura da realidade que parecia se encaminhar para a vitória das forças democráticas sobre o autoritarismo, abrindo, então, caminho para a concretização do destino inevitável das forças da História: a revolução socialista.

Com o prolongar do regime militar e a extensão cada vez maior de suas forças de repressão sobre a arte, a amargura assume o primeiro plano da cena teatral. No que tange ao universo estritamente político, “diante desse quadro de desmantelamento das organizações de esquerda, onde até mesmo o PCB (assim como outras forças que lutavam na resistência democrática) sofreu as consequências do caráter repressivo do regime, surgiu [...] [a] ‘Resolução de Março de 1970’” (ROMANO, 2001: 60), cujo caráter defensor da frente ampla será esmiuçado no primeiro tópico do capítulo terceiro desta dissertação. A menção deste documento neste momento se faz para reiterar que o final dos anos 1960 e início dos 1970 promoveu um desconforto fundamental na leitura da realidade feita pelos comunistas, leitura essa que pautará com muita força também a produção cultural.

Um grito parado no ar (Gianfrancesco Guarnieri, 1973) tem como personagens Amanda, Augusto, Euzébio, Fernando, Flora e Nara. Eles formam um grupo de teatro que tenta ensaiar uma peça cuja estreia se aproxima. O processo é marcado por uma série de problemas de ordem econômica e de relacionamento entre eles. Ao longo da peça, o grupo vai sendo privado dos objetos de cena e outros aparatos técnicos necessários à produção, além de ter seus ensaios constantemente interrompidos por sucessivas cobranças de dívidas. Entre discussões teóricas, laboratórios de pesquisa e ensaios, o grupo constroi sua resistência cotidiana, assumindo a tarefa social e política de estreiar sua peça apesar das dificuldades. Ao final, em meio à escuridão do palco, o grito de resistência permanece parado no ar.

A peça de Gianfrancesco Guarnieri se destaca por ter conseguido burlar a dura censura do período através do recurso de seu autor à metáfora e à metalinguagem, tendo estreado no mesmo ano de sua escrita e, por isso, se tornado, em conjunto com *Botequim* (Gianfrancesco Guarnieri, 1973), o marco inicial da retomada dos palcos pela dramaturgia comunista. Nas palavras de seu diretor, Fernando Peixoto, o tema da peça é o “esmagamento do homem pela sociedade” (PEIXOTO, 1989: 168). Se a peça de Guarnieri busca reafirmar a necessidade da resistência e da união da classe teatral em defesa de sua atuação profissional e artística, é notório que, entretanto, o grupo insiste em encenar sua peça, mas o faz de maneira mutilada: sem objetos de cena, sem figurino, sem refletor, ou seja, sem a infraestrutura básica necessária à produção da peça. Dessa forma, os mesmos acontecimentos que revelam a chave da resistência do grupo revelam também a sua incerteza diante do futuro.

Por mais que o diretor Fernando afirme sempre que a peça será encenada, independente das sucessivas dificuldades que se apresentam, todo o processo criativo se dá sob a dúvida do instante seguinte. As constantes interrupções da prática laboratorial que baseia o processo criativo do grupo por cobradores diversos se dão, na maioria das vezes, exatamente no momento em que os atores estão no auge da criação, prejudicando os ensaios e a própria elaboração da peça. O ápice dessa difícil situação se dá quando os atores estão ouvindo gravações de entrevistas realizadas com pessoas das classes populares a fim de dar embasamento à criação de seus personagens e são interrompidos por um homem que simplesmente entra na sala de ensaio e leva o gravador embora. Conforme o texto dramático,

Nara corre para o gravador e torna a colocar a música. Entra um homem que sem dizer palavra desliga o gravador e vai saindo com ele.

EUZÉBIO – Que é isso, rapaz!... Tira as mãos daí...

FERNANDO – Deixa!... Deixa!... Me dá a fita aqui... A fita é muito minha...

AUGUSTO (*correndo para o sujeito*) – Muito nossa!... (*Tira a fita e entrega a Fernando.*)

Fernando pega a fita depois de olhar fixamente para Augusto. Volta para seu canto. Há um mal-estar geral. Amanda lentamente veste a blusa.

EUZÉBIO – Diz que já vieram uns gravadores novos, muito bons e bem mais baratos... Quem sabe em troca de permuta... a gente põe o nome da firma no programa. Com uma forcinha eu acho que a gente consegue... Diz que são bem mais práticos do que esse aí...

Silêncio. Flora vai até Fernando.

FLORA – Aposto que bastava um belo sanduíche de churrasco para acabar com essa fossa...

FERNANDO (*olha para Flora e sorri*) – Como é gente? Não era pra cantar... o tema como é que é? Precisa de *play-back* não... Não precisa de nada! Nada!... Como é... (GUARNIERI, 1986: 229-230).

A interrupção no ensaio gera um mal-estar, um desânimo que atinge o grupo em sua totalidade. Desânimo esse do qual sucessivamente eles tentam sair para voltar à imersão em seu processo artístico. Os artistas nunca deixam, porém, de estar assombrados pelo fantasma da incerteza. Incerteza essa que permanece; a peça de Guarnieri acaba antes de sabermos se a peça dirigida por Fernando de fato estreou ou não.

Conforme Peixoto,

A idéia do grito de Guarnieri e nossa sempre foi a de tentar levá-lo à platéia enquanto um grito de fé, confiança, crença no homem e no trabalho desse homem quando levado a sério, com toda a sua vontade. Acho que isto não se confunde com um otimismo vazio. Até porque, nosso grito também é de angústia e desespero, ao mesmo tempo. O que por sua vez não se confunde com pessimismo (PEIXOTO, 1989: 175-176).

Sendo assim, a peça de Guarnieri parece estar numa zona intermediária entre o “otimismo vazio” e o pessimismo imobilizador; embora não seja completamente pessimista na visão de seu diretor, *Um grito parado no ar* não aponta para um futuro otimista, mas intensifica, ao final da peça, a melancolia que envolve sua totalidade. Tal efeito é potencializado por um recurso que é, ao mesmo tempo, visual/estético e metafórico: o apagamento progressivo das velas. Marli Furtado aponta que “quando as velas se apagam, simbolizando a total precariedade do grupo, o grito de Augusto instaura no ar sinal de vida, de força, de resistência” (FURTADO, 1982: 217).

Há uma perspectiva de resistência que permeia a peça e se expressa na insistência do grupo em prosseguir com os ensaios e com o processo criativo do espetáculo; seu desfecho, no entanto, se dá por uma metáfora sensível que dialoga com uma metáfora de Margot

Berthold para o próprio teatro. Segundo ela, “o mistério do teatro reside numa aparente contradição. Como uma vela, o teatro consome a si mesmo no próprio ato de criar a luz” (BERTHOLD, 2014: XI). Se a pesquisadora está pensando na efemeridade do evento teatral, em *Um grito parado no ar* o apagar da última vela remete ao desvanecer daquele espetáculo específico e também de um projeto de atuação política, artística e de vida.

No processo de encenação da peça, a luz literal da vela que aos poucos se esvai, deixando o palco no escuro, aponta para a escuridão em que se encontravam esses artistas; lembrando que a falta de luz já havia surgido em outros momentos como metáfora do Estado de exceção que se vivia no Brasil.⁵⁷ Dessa maneira, o desfecho da peça resume a experiência que se havia apresentado: há resistência, mas há também impotência. Se cada retomada dos ensaios significa resistir ao processo massacrante de modernização e repressão que atinge o fazer teatral diretamente, fazê-lo sem o aparato mínimo necessário indica o impasse em que o grupo – e, de maneira geral, a classe artística – se encontra. Resistentes mas impotentes, os artistas buscam apoio uns nos outros para seguirem atuantes, para continuarem lutando pelo projeto de sociedade em que ainda acreditam, mesmo que ele se traduza na tentativa diária de luta pela sobrevivência, pelo simples direito de existir e trabalhar.

O momento do apagamento da vela é o ápice de um processo que se anuncia durante a peça e se intensifica com o seu desenrolar, especialmente na última cena. Nara e Augusto estão encenando um casal de migrantes nordestinos que espera um filho:

AUGUSTO – É... Já somo uma família...

NARA – Não gostô?

AUGUSTO – É que nessa situação... A gente tá meio de por fora..Tava até pensando em volta...

NARA – Que nada, Justino!... Mais um pouco de paciência, home... Aqui é que está o trabalho... Cidade grande, crescendo cada vez mais... Tem tudo pra fazê!

AUGUSTO – Cê acha mesmo?

NARA – Tenho certeza, Justino... Põe pensamento bom nessa cabeça, homem. Tá arrepiado desde quando te prenderam na estação...

AUGUSTO – É que até agora...

NARA – Tá certo... vou manda tirá... A moça diz que tira...

AUGUSTO – Nada... Tira, não... Tira, não... Nós se arruma... Eh, até que é engraçado... Já viu, ninguém quer comprá os meus limão... Diz que passa fiscal e tira tudo...

NARA – Tou te falando do teu filho, porqueira e tu vem me fala de limão?

Augusto abraça fortemente Nara. Dá um salto sobre a mesa
(GUARNIERI, 1986: 231).

⁵⁷ Vejamos, por exemplo, a canção *Apesar de você* (Chico Buarque, 1970), cujo jogo poético se constrói a partir da constante contraposição entre o presente e o futuro, o hoje e o amanhã, a escuridão e a luz.

Augusto, que vende limão nas ruas, embrutecido pelas enormes dificuldades que enfrenta na “cidade grande”, não se empolga muito diante da notícia de que está tudo bem com o bebê e sua esposa, representada por Nara, que chega a dizer que vai abortar. Ao final da cena, a situação se inverte e Augusto se anima com a chegada do futuro filho.

Na continuidade dos acontecimentos, porém, novamente a esperança se desfaz. Nara passa a representar um menino de cinco anos chamado Zé, com quem Augusto conversa. Para o personagem de Augusto, Zé se confunde com o futuro filho; o ator Augusto, porém, só consegue enxergar Nara, sua colega de elenco, para quem se declara. Ele então abraça e beija a atriz que, na peça dentro da peça, continua a ser o menino Zé, cuja mãe (interpretada por Amanda) surpreende o personagem de Augusto e o denuncia como “abusador”. As demais pessoas se unem para puni-lo e a personagem de Augusto é linchada.

Após essa cena que, no plano ficcional da peça de Guarnieri termina com Augusto se declarando para Amanda e na peça dentro da peça acaba com o massacre do migrante nordestino que apesar das dificuldades tinha começado a recuperar as esperanças na vida da “cidade grande”, o grupo de teatro se une em torno da estreia definitiva da peça. É aí então que a luz é cortada e o grupo tem de recorrer às velas, que se apagarão em pouco tempo.

Nos diálogos finais:

EUZÉBIO – Fusível nada... Cortaram a luz mesmo... Os homens saíram daí agorinha...

FERNANDO – Deixa... Deixa... A gente estreia nem que seja na marra...

AUGUSTO – Então, não? Que é que estão pensando. Então eu sou espancado, linchado, tomo formicida, amo, corro, morro... E não vai ter estreia... SEM ESSA!

FERNANDO – Tem uma fala do Rafael que só agora estou entendendo... Quando ele repete... Sou um homem... Sou um homem... É isso mesmo, a gente precisa repetir pra entender... entende? Sou um homem, sou um homem...

AUGUSTO – Gente, gente, gente... Eu não te meto, não te persigo, não te roubo, estou falando com você... Sou um homem... Gente, gente, gente... (GUARNIERI, 1986: 236).

Atente-se para a tomada de consciência de Fernando ao compreender a importância de ser afirmarem enquanto homem. A necessidade de repetir constantemente a sua condição humana para que se lembre dela advém do fato de que, sucessivamente, na vida cotidiana, essa condição é roubada pelas derrotas sofridas todos os dias. Afirmar-se homem significa lembrar-se de que a essência humana advém da existência e que, por isso, é preciso lutar por ela. A tomada de consciência de Fernando é completada por Augusto, confirmando a importância de uma atuação conjunta.

A cena segue:

TODOS BAIXINHO – Gente, gente, gente...

FLORA – As velas estão acabando...

AUGUSTO – Deixa, a gente espera amanhecer... Vem luz do teto...

FERNANDO – Posso deitar a cabeça no teu colo, Amanda?

AMANDA – Sempre.

FERNANDO – Sabe, estou com umas ideias bem bacanas pro início do segundo ato. Quando Rafael abandona a agência de publicidade...

AMANDA – Descansa um pouco essa cabeça...

FLORA – A minha já apagou...

NARA – A minha também...

FERNANDO – Claro que a gente estreia...

AUGUSTO – Um grito parado no ar...

Sobra só uma vela que também se apaga, ouve-se um grito enorme de Augusto (GUARNIERI, 1986: 236-237).

O que se percebe é que nas duas peças às quais se refere o universo de *Um grito parado no ar* – a escrita por Guarnieri e a dirigida por Fernando –, o desfecho é extremamente melancólico. Se na primeira a vela consome a si mesma e à luz do grupo de teatro, deixando no ar o grito de Augusto e a escuridão, na segunda, o representante do povo é acusado injustamente e linchado pelos seus semelhantes.

A possibilidade de futuro, portanto, tal qual o grito de Augusto, fica no ar, é incerta. Em relação aos artistas e intelectuais, não se sabe se estrearão a peça. Conforme apontou Marcos Napolitano, “a peça era encerrada com um grito agônico no palco escurecido. Uma explosão de energia que sinalizava a necessidade do teatro como expressão fundamental da consciência social, ao mesmo tempo em que apontava para as consequências da impossibilidade de encenação” (NAPOLITANO, 2011b: 170). Já o futuro do povo, dos marginalizados sociais, está em gestação na barriga da personagem interpretada por Nara; será que o filho de Augusto nascerá? E, se nascer, qual o impacto que o linchamento do pai pelos próprios semelhantes (que não se sabe se chegou a leva-lo à morte) no seu futuro desenvolvimento? O futuro está no ar.

Um desencanto semelhante aparece em *Rasga coração* (Oduvaldo Vianna Filho, 1974), que tem sua narrativa representada por personagens individualizados e coletivizados. No primeiro grupo encontram-se 666 (Custódio Manhães), Camargo Moço, Camargo Velho, Castro Cott, Lorde Bundinha, Luca (Luís Carlos), Manguari Pistolão (Custódio Manhães Jr.), Milena e Nena. No segundo, soldados, integralistas, estudantes, povo. A peça estrutura-se em dois planos temporais: passado e presente, sendo que há personagens que fazem parte somente de um dos planos [Passado: Lorde Bundinha, 666 e Camargo Velho; Presente: Luca,

Milena e Camargo Moço] e outros que fazem parte de ambos [Manguari Pistolão, Nena e Castro Cott].

Quarenta anos da história do Brasil são discutidos através da trajetória de vida de Manguari Pistolão, militante comunista desde a juventude, e sua tentativa de conscientizar politicamente o filho, Luca. Ao lado da esposa, Nena, ele leva uma vida comum, buscando transferir para o seu cotidiano a militância que outrora buscara a revolução. Quando Castro Cott, antigo integralista e atual diretor do colégio em que Luca é bolsista, proíbe que os meninos frequentem as aulas com cabelos compridos (caso de Luca), Manguari acredita ter chegado o momento em que seu filho despertaria para o engajamento político. Instala-se o debate sobre qual a melhor forma de resistir ao autoritarismo e evidenciam-se as contradições e os dilemas dos personagens. A reflexão sobre a trajetória de Manguari, seus conflitos com Luca e os impasses de ambos se dá na interação entre os planos do presente e do passado.⁵⁸

Na peça de Vianinha, a desesperança se traduz não só nas dificuldades que pai e filho têm de estabelecer uma comunicação entre si, mas também na mudança de perspectiva política que se pode observar na trajetória de Manguari Pistolão. Militante convicto do PCB, o seu posicionamento dialoga com o próprio posicionamento do partido ao longo de sua história. A alternância e a mescla de planos temporais ajuda a evidenciar como os quarenta anos de história do Brasil sobre os quais se debruça a peça são um período em que paulatinamente a perspectiva revolucionária é abandonada em nome de um posicionamento mais moderado e, talvez, mais possível nos limites que o contexto impunha a Manguari e seus companheiros de militância.

As questões do cotidiano e as dificuldades que elas apresentam ficam latentes na peça, especialmente no plano do presente: Manguari na ponta do lápis fazendo contas para ver se o dinheiro do mês vai ser suficiente, os sucessivos desentendimentos entre pai, filho e esposa. Muitas vezes, o sofrimento de Manguari se materializa na referência às dores físicas que o protagonista sente. Em meio a gemidos, Manguari pede a Nena que ela o ajude a descruzar as mãos; se em termos denotativos tal pedido se relaciona com as dores da artrite que o acometem e cuja vida cotidiana dificultam, em termos figurativos remete à paralisia política na qual ele está preso e contra a qual tem dificuldades de reagir (principalmente sozinho).

⁵⁸ Proibida pelo Departamento de Censura mesmo tendo sido premiada pelo Concurso do Serviço Nacional de Teatro (SNT), a peça foi monumentalizada, assim como seu autor, enquanto bandeira da luta contra a censura e pela redemocratização, especialmente em função da prolongada negociação para a sua liberação, da conjuntura pessoal de Vianinha durante a escrita da peça e da morte precoce de seu autor, no mesmo ano em que a peça foi concluída. Sobre a monumentalização de Oduvaldo Vianna Filho enquanto intelectual, artista e militante, ver (MORAES, 2000: 367-385).

Os diálogos com Luca e o comportamento de Manguari diante da situação-conflito que envolve o filho revelam, ao mesmo tempo, a vontade de lutar contra o autoritarismo de Castro Cott e a dificuldade em manter as práticas que marcaram sua juventude. Seja com representações no plano do passado, seja através das sucessivas lembranças de Nena, fica nítido o quanto Manguari abdicou de sua vida particular em nome da dedicação ao coletivo. Os sonhos erguidos por ele na juventude desmoronaram todos: no plano individual, ser cantor; no plano coletivo, a própria revolução. Por extensão, o sonho de ser mãe de Nena foi sucessivamente adiado com o recurso a abortos porque Manguari ainda não podia ser pai em função de seus compromissos políticos. Fica evidente que durante a juventude Manguari vivia em consonância com a moral comunista, que orientava seus militantes a colocarem em primeiro plano, sempre, as tarefas dedicadas à coletividade, ao partido e ao projeto revolucionário.

No plano do presente, porém, ele não se furta a propor ao filho soluções individuais para a impossibilidade de continuar a frequentar o colégio de cabelos longos, prática essa que ia contra a sua própria maneira de enxergar a luta política e até mesmo contra o discurso que o orienta. Inicialmente, sugere que Luca diga que faz parte de um conjunto de rock, o que justificaria o uso dos cabelos compridos. A cena se constroi a partir da mescla entre os planos do passado e do presente:

MANGUARI – Luca, eu falei com o Castro Cott. Você é bolsista e é o melhor aproveitamento do colégio. Ele não tem como justificar o melhor aluno perder o ano. Sabe que isso não é bem visto no ministério...

LORDE BUNDINHA – Pistolão, mon choux, arranjei uma garapa – O Serviço de Propaganda e Turismo do Governo, vai patrocinar por trás do pano a montagem de uma revista teatral “Cadê o Gegê?”

MANGUARI – Todos colégios querem aumentar o número de bolsistas, receber mais do governo, têm que apresentar serviço...

LORDE BUNDINHA – Tenho um merda de um tio encartelado lá que me perguntou se eu podia armar um elenco. Eu disse que podia, paga bem, você é casaca de gente lá na Rádio Cajuti...

MANGUARI – Ele quer você no colégio mas também não quer abrir uma exceção, se você assistir aula de cabelo comprido, põe abaixo a portaria dele.

LORDE BUNDINHA – Me ajuda a armar um elenco, você entra na revista também, canta um solo com luz prateada, todo liró...

MANGUARI – Que barriga é essa, Bundinha? Se enfia. Você acha que eu sou um engrossa do Getúlio? (*A Luca*) Então ele propôs o seguinte: eu faço uma declaração dizendo que você pertence a um conjunto musical, entende? Que seu cabelo comprido tem fins profissionais...

LUCA – Eu vou voltar sozinho de cabelo comprido e todo mundo de cabelo cortado?

LORDE BUNDINHA – Então você não pode trabalhar em lugar nenhum. A Rádio Cajuti apoia o Getúlio e você trabalha no coro, não tem franja.

LUCA – Volto sozinho, só meu problema resolvido? É o famoso Manguari Pistolão que está me propondo isso? (VIANNA FILHO, 1980: 46-47).

A alternância entre os planos, com Manguari participando de ambos, expõe a mudança de posicionamento do personagem entre o passado e o presente, a juventude e a maturidade. Essa mudança, porém, não foi acompanhada de uma mudança de posicionamento ideológico. Como se vê ao longo de toda a peça, Manguari Pistolão continua sendo um homem alinhado à esquerda, mais especificamente ao PCB e sua mudança acompanha a mudança de projeto do próprio partido.

Na sequência da cena, em resposta ao questionamento de Luca, Manguari argumenta que diante da ausência de uma mobilização coletiva o caminho possível seria buscar uma solução individual. Apesar de continuar defendendo os métodos de militância de sua juventude, Manguari enxerga o quadro negativo do presente e responde a ele com a busca por uma solução individual. Mais adiante, ele se empolga com a possibilidade de o filho mudar de colégio e ser acolhido por frades dominicanos, o que lhe permitiria terminar o ano letivo e prestar o vestibular para medicina. Em ambas as situações, o pai é confrontado pelo filho que lhe questiona por entender que considerar tais “soluções” ia de encontro à orientação de vida de Manguari. Vale dizer que, ao longo da peça, Manguari chega a se arrepender de sua atitude, fazendo uma autocrítica, intensificando o poder de reflexão da peça.

Num desses momentos de arrependimento, Manguari verbaliza em diálogo com Nena que era necessário “fazer uma autocrítica” e apoiar o filho. Numa espécie de construção espiral, Manguari se alterna entre a esperança e a amargura, ora considerando estar “ombro a ombro com os jovens guerreiros”, ora estando de mãos cruzadas, imobilizado pelas dores que o acometem. O que se sobressai é o enfrentamento direto com o filho, denotando a impossibilidade de incompreensão de um pelo outro.

MANGUARI – Porque eu não tenho nada contra experimentar, coisas novas, entende, Luca? Não tenho nada contra... mas é que o mundo você acha que é só de coisa nova, ele é cheio de seus velhos problemas, você não pode frequentar um colégio, eu sei, fica essa ociosidade, eu sei... mas acho que você está se abandonando muito, filho, não pode se abandonar assim, isso aconteceu comigo, eu sei, a gente se sente fora de tudo... [...] Isso não pode continuar, esse desinteresse, a gente precisa, se encher de problemas, filho, e não fugir deles, entende?

LUCA – Sei, gente doce...

MANGUARI – (*Silêncio longo*) ... E então, Luca?

LUCA - Então? (*Silêncio*) Ô, gente doce, a gente está tão diferente, a gente está diferente... (*Silêncio, ri*) ... Ih, a gente é de duas galáxias, pai... (VIANNA FILHO, 1980: 71-72).

Em mais um diálogo que não deixa de ser permeado pelo afeto entre pai e filho, a peça começa a se encaminhar para seu desfecho: o desentendimento completo entre eles; Luca e Manguari são de “duas galáxias” diferentes.

Na verdade, a sequência do diálogo também sugere que o desentendimento entre eles advém de um desconhecimento de um pelo outro, desconhecimento esse que também aparece em outros momentos da peça.

MANGUARI – Fala, Luca, por favor, que eu só quero entender você, Luca, palavra, explica...

LUCA – Explica... então tem que explicar... explicar... ex-plicar... palavra de gilete... ex-plicar... (*Tempo longo*)... quando o homem andava de tálburi, a velocidade do transporte era de 18km por hora... hoje, na era do jato, a velocidade do trânsito é de 10km por hora...

MANGUARI - Claro, transporte individual, milhares de carros...

LUCA – já foram encontrados pinguins com inseticida no corpo, a Europa já destruiu todo seu ambiente natural, diversas espécies de animais só existem nos jardins zoológicos, as borboletas estão acabando, vocês vivem no meio de fezes, gás carbônico, asfalto, ataques cardíacos, pílulas, solidão... essa civilização é um fracasso, quem fica nela e se interessa por ela, essas pessoas é que perderam o interesse pela vida... eu é que devia te chamar pra largar tudo isso... é na pele a vida, é dentro da gente, vocês não sabem mais se maravilhar! Eu não estou largado pai, ontem estive na porta de uma fábrica de inseticida, fui explicar pros operários que eles não podem produzir isso... vou em fábrica que produz enlatado... (*Manguari vira-lhe as costas*) ... eu é que lhe pergunto! Não quer deixar a repartição, o ônibus 415, pai, e tentar viver uma vida nova? (*Silêncio; Manguari não se volta*)... pai? que é isso pai? Está chorando?

MANGUARI – (*Chora quase convulsivo*) Não... não é nada... é que realmente a gente está tão diferente... (*Luca vai até Manguari, comovido, abraça-se com ele*)

LUCA – Ô, pai... ô, pai... que é isso? ô, pai...

MANGUARI – Na porta das fábricas pedir pros operários largarem seus empregos, são tão difíceis de conseguir, rapaz! (*Chora*)

LUCA – Ô gente doce... não fica assim... não fica assim... (*Abraçados um tempo...*) (VIANNA FILHO, 1980: 72-73).

A continuidade do diálogo expõe como Manguari e Luca diferem na própria concepção do que é encarar a vida e fugir dos problemas dela. O que para um é escapismo para o outro é o caminho a ser seguido; o que para Manguari é alienação, para Luca é encarar de frente. O que para este deve ser abandonado, para aquele é o que deve ser mudado. O diálogo denota a distância entre seus projetos políticos e de vida, bem como de suas visões de mundo.⁵⁹

⁵⁹ No diálogo anterior a este, Manguari conversa com Camargo Moço, mostrando a semelhança entre os pensamentos dessas duas personagens. Já aqui, neste diálogo entre Manguari e Luca se pode observar as enormes diferenças entre pai e filho, ao mesmo tempo potencializando a melancolia, já que, apesar de Manguari

Na penúltima cena, Manguari e Luca se desentendem definitivamente, não sendo mais possível conjugar suas diferentes visões de mundo, o que leva à passagem do desentendimento para o enfrentamento entre os dois e à expulsão de Luca da casa da família. Novamente há uma mescla entre os planos do passado e do presente, recuperando o momento em que Manguari havia sido expulso de casa pelo pai, 666.

MANGUARI – Aqui você não fica mais, não pago mais trigo sarraceno, não pago roupa, pasta de dente, não sou pensão!

LUCA – Puxa, pai, que é isso?

MANGUARI – É isso, é isso, é isso...

LUCA – Não tenho para onde ir, pai, vou pra onde?

666 – Vai nos churrascos cívicos, come nos churrascos cívicos!

NENA – Por favor... Custo!

MANGUARI – Cala a boca, Nena, não sei como você vai viver, não é em comunidade que vocês vivem, então?

NENA – Custo, Custo, por...

MANGUARI – Não posso mais, não posso mais viver com uma pessoa que me olha como se eu estivesse morto! Como se todas as pessoas que estão aí fora gemendo no mundo fossem a mesma coisa! Como se não houvesse dois lados! E eu sempre estive ao lado dos que tem sede de justiça, menino! Eu sou um revolucionário, entendeu? Só porque uso terno e gravata e ando no ônibus 415 não posso ser revolucionário? Sou um homem comum, isso é outra coisa, mas até hoje ferve meu sangue quando vejo do ônibus as crianças na favela, no meio do lixo, como porcos, até hoje choro, choro quando vejo cinco operários sentados na calçada, comendo marmitas frias, choro quando vejo vigia de obras aos domingos, sentado, rádio de pilha no ouvido, a imensa solidão dessa gente, a imensa injustiça. Revolução sou eu! Revolução pra mim já foi uma coisa pirotécnica, agora é todo dia, lá no mundo, ardendo, usando as palavras, os gestos, os costumes, a esperança desse mundo, você não é revolucionário, menino, sou eu, você, no meu tempo, chamava-se Lorde Bundinha que nunca negou que era um fugitivo, você é um covardezinho que quer fazer medo de viver, um espetáculo de coragem!

LUCA – Você pensa que é revolucionário, é a doce imagem que você faz de você, pai, mas você é um funcionário público, você trabalha para o governo! Para o governo! Anda de ônibus 415 com dinheiro trocado pra não brigar com o cobrador e que de noite fica na janela, vendo uma senhora de peruca tirar a roupa e ficar nua! (*Manguari dá um tapa na cara de Luca, avança para ele, Nena se interpõe, ficam embolados*) (VIANNA FILHO, 1980: 64-75).

Manguari se reafirma revolucionário, um revolucionário do cotidiano e militante diário, enquanto Luca o questiona por ser funcionário do governo e ter uma vida que considera

conseguir dialogar com o sobrinho de seu falecido companheiro de militância, com o próprio filho não há entendimento e desmontando uma possível interpretação de que o desencontro entre Luca e Manguari seria uma questão geracional (algo que também é desconstruído pela presença de Lorde Bundinha no plano do passado).

mediocre. Nenhum dos dois consegue reconhecer no outro atitudes de transformação política real e, por isso, chegam a se agredir.

O paralelismo entre os planos temporais, mais do que simplesmente demonstrar uma repetição de acontecimentos, expõe a sucessiva interferência da vida política na convivência familiar. A peça termina com um canto em coro do refrão da canção que inspirou o título da peça, *Rasga o coração*, de Catulo da Paixão Cearense e Anacleto Medeiros que diz assim: “Se tu queres ver a imensidão do céu e mar/Refletindo a prismação da luz solar/Rasga o coração, vem te debruçar/Sobre a imensidão do meu penar” (VIANNA FILHO, 1980: 19). O trecho já havia sido cantado no começo da peça por Manguari, Milena e Camargo Moço e reafirma a vastidão do penar dessa gente que, cada uma a seu modo, decidiu se colocar contra o *status quo* e questionar o mundo que viviam.⁶⁰

Gota d'água (Chico Buarque e Paulo Pontes, 1975) é encenada por um grande número de personagens: Alma, Amorim, Boca Pequena, Cacetão, Corina, Creonte, Egeu, Estela, Galego, Jasão, Joana, Maria, Nenê, Xulé, Zaíra, além dos dois filhos de Joana e Jasão. Trata-se de uma tragédia baseada na adaptação do clássico grego Medeia, de Eurípedes. Na Vila do Meio-Dia, os moradores sofrem com os juros que dificultam o pagamento das prestações de suas casas ao dono do conjunto habitacional, Creonte. Uma das moradoras, Joana, sofre também pelo abandono do companheiro Jasão, que deixa a ela e aos dois filhos para assumir um compromisso com Alma, filha de Creonte.

Ao se tornar o futuro herdeiro do patrimônio de seu antigo credor, Jasão também vê sua carreira de sambista impulsionada pelos estímulos financeiros (o famoso “jabá”) do futuro sogro. O drama individual de Joana enquanto mulher abandonada e o drama coletivo dos moradores explorados se imbricam na tragédia social que acomete a todos e nas tentativas do líder dos moradores do conjunto habitacional, Mestre Egeu, de convencer os vizinhos a se mobilizarem coletivamente para resolver os problemas de todos. Tendo sido mediada pelo roteiro televisivo escrito por Vianinha, a adaptação da peça denota o profundo diálogo que havia entre os dramaturgos de matriz comunista nos anos 1970 ao mesmo tempo em que a peça marcou a reintrodução de personagens das classes populares nos palcos sob uma perspectiva crítica e desmistificada.

Embora aqui a temática geral também gire em torno do desencanto diante da falta de mobilização coletiva e do cotidiano massacrante, o desenlace é ainda mais drástico. Na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, os agentes sociais representados são das classes populares e

⁶⁰ No capítulo três há uma análise mais detalhada do discurso construído pela canção na peça.

talvez seja esse o motivo pelo desenlace mais trágico do que o de *Rasga coração* ou *Um grito parado no ar*. Constituída em um duplo eixo – o amoroso e o político –, a peça aponta para um desfecho trágico que é determinado pelo dinamismo que o sistema capitalista havia atingido no Brasil daquele momento, além do fato de que, no Brasil, “há uma tragédia grega todo dia” (BUARQUE; PEIXOTO; PONTES: 1989, 281). Assim, os autores buscam no contexto de meados dos anos 1970 a motivação para as ações dos moradores da Vila do Meio-Dia.

O problema central reside no fato de que a grande maioria dos moradores não consegue pagar as prestações da casa a Creonte, dono do conjunto habitacional. Pertencentes quase todos ao lumpemproletariado, eles vivem de trabalhos intermitentes que dificultam o pagamento da dívida que, por sua vez, só aumenta em função dos juros. Conforme Roberto Ventura apontou à época, “as preocupações materiais atravessam toda a extensão da peça, fazendo-se presentes em todos seus personagens; desde o povo, preocupado em como pagar [as prestações das casas], até Creonte, preocupado em como receber.” (VENTURA, 1978: 6).

Mestre Egeu, consciente da situação e da estrutura que está por trás das dívidas, apesar de ser um dos poucos que possui um trabalho fixo e, por isso, já ter a sua casa quitada, dedica-se a convencer os vizinhos da necessidade de se organizarem em conjunto a fim de resolverem o problema através da negociação com Creonte. Sempre reafirmando a importância fundamental de que a mobilização seja coletiva. Também nesse processo, se dedica a conscientizar os outros moradores de que a ameaça de Joana ser expulsa de casa por Creonte é uma causa também coletiva.

Após finalmente convencê-los, cabe a Egeu guiar o grupo de moradores para a tentativa de diálogo com Creonte:

EGEU: Nós viemos pra falar de duas questões.../A primeira é o problema das taxas, dos juros,/correção, todo o sistema de prestações.../Esses aumentos sucessivos estão duros/da gente acompanhar... ninguém tá mais podendo.../O senhor sabe que os preços vão aumentando/todo mês... e então o salário vai perdendo/poder aquisitivo, vai minguando, e quando/a gente vai ver...

CREONTE: Sim...

EGEU: A segunda questão/se refere ao problema de uma locatária,/dona Joana. Aqui, todos nós, em comissão...

CREONTE: Vamos por partes. Antes de entrar nessa área/vamos limpar a primeira, sim?... [...] Depois da total/e diuturna mobilização de energia/no sentido de acumular o capital/através de todo um esforço, dia a dia/renovado, austero, preso ao essencial/o que nos permitiu investir, planejar,/produzir, plantar, desbastar o matagal.../Superada, pois, a fase preliminar,/fase de

sacrifício e contenção brutal,/afinal chegou a hora da nossa empresa/desempenhar a sua função social/Sim, é claro, porque de que serve a riqueza/se não contiver um sentido comunal?/Criar riqueza quando não havia nada/Distribuí-la de maneira racional,/quando há, na proporção da parcela criada/que sobrou. Então faço, de modo informal,/o anúncio, com modéstia, sem estardalhaço,/das seguintes medidas de ordem social/da minha empresa. Remodelar o terraço/do nosso prédio pra acomodar um pequeno/parque infantil pras crianças tomarem sol,/balanço, gangorra... No fundo do terreno/pretendo fazer um campo de futebol/gramado, trave, medidas oficiais.../Talvez até com luz. Também vou melhorar/as comunicações na vila. As atuais/condições são precárias. Eu vou instalar/um orelhão no sul, um orelhão no norte/Vou aterrar aquele buraco ali junto/do cemitério que, cá pra nós, tá de morte/Afinal das contas até mesmo defunto/precisa viver direito, é ou não é? Hein?/(*Todos riem baixo.*)/Mas não fica aí só, não. Todo aquele prédio,/a Vila do Meio-Dia inteira já tem/que ser repintada. Já tá me dando tédio/aquela sujeira toda, perdão, perdão/Então, o que é que vocês acham?...

TODOS: Acertada/a medida... – Falou! – Hei! – Boa decisão (BUARQUE; PONTES: 1975: 175-177)

Chegando ao *set* do proprietário, Egeu é surpreendido por Creonte já estar com o “contra-ataque” preparado e pela facilidade com que ele consegue desmobilizar os vizinhos através das artimanhas sugeridas por Jasão. O diálogo que deveria opor o coletivo dos moradores a Creonte acaba por se transformar num grande “acordo” que beneficia os moradores individual e imediatamente e Creonte consegue reverter a situação a seu favor. O discurso de Creonte é irônico e, ao mesmo tempo, sincero; ele fala como se sua riqueza proviesse de seu árduo trabalho quando, na verdade, tem origem na exploração dos moradores que lhe pagam juros altíssimos. Ainda assim, ele não nega que as medidas por ele propostas têm como fim a manutenção da ordem social, ou seja, visam a nada mais do que controlar a mobilização dos moradores da Vila do Meio-Dia.

Os moradores se colocam a seu lado e aplaudem Creonte, abandonando a mobilização coletiva e a liderança de Mestre Egeu, ao mesmo tempo em que abandonam completamente o problema de Joana. Fica evidente que somente Mestre Egeu percebe a necessidade de transformações de ordem sistêmica como solução para os problemas em longa duração. Os demais moradores pensam nas questões imediatas, ignorando que, com o passar do tempo, os problemas retornariam. O plano de Jasão deu certo. O potencial rebelde daquelas pessoas está soterrado, tal qual apontam os autores no prefácio da peça.

A decepção de Mestre Egeu traduz a sensação de derrota de todo o campo progressista em face a um processo cruel de modernização que impinge à população mais pobre a necessidade de se submeter à exploração. Em que pese a falta de consciência dos moradores

da Vila do Meio-Dia, não se pode ignorar que as melhorias oferecidas por Creonte são tentadoras justamente porque imediatas e, portanto, representam uma melhoria concreta – ainda que temporária – no cotidiano dos vizinhos. Além disso, a derrota de Egeu significa a vitória de Creonte e, por extensão, de Jasão, o que concretiza com sucesso o processo de traição de classe por ele perpetrada.

Esta será adensada pelo fato de que homens e mulheres da vila aceitam trabalhar no casamento de Jasão com Alma, abandonando definitivamente a causa de Joana também pelo seu viés afetivo. O componente trágico da protagonista advém do abandono de Jasão e dos vizinhos; advém da traição, que não é só dela, mas de toda uma classe social. Segundo Patrice Pavis, partindo de uma visão historicizante do enredo de uma peça, o trágico supera a sua concepção clássica, “não é mais, então, que uma defasagem entre postulação individual e realidade social e a perda do indivíduo contra uma ordem social vindoura ou advinda [...] reside numa contradição (entre indivíduo e sociedade), que não pôde ser eliminada ou que só pode sê-lo às custas de lutas e sacrifícios prévios” (PAVIS, 2011: 419).

Nesse sentido, o suicídio e o filicídio cometidos por Joana são o ápice do destino trágico cotidiano a que estão sujeitas as classes populares no quadro sócio-político-econômico que se apresentava. Ao mesmo tempo, metaforizam a impossibilidade de perpetuação do popular diante da traição de classe, do abandono e da desorganização. Conforme apontou Raymond Williams, “não se trata, simplesmente, de que acabamos envolvidos nessa crise geral, mas de que já temos uma participação ativa nessa crise, por meio daquilo que fazemos ou deixamos de fazer” (WILLIAMS, 2002: 110). A tragédia de Joana se realiza menos por um infortúnio individual e mais como uma representação metonímica do suicídio que os moradores da Vila do Meio-Dia cometiam aos poucos ao se associarem – em desigualdade, diga-se – a Creonte.

Nas palavras de Paulo Pontes, “o nosso Jasão significa um pouco essa volúpia por ascender que se abriu para o homem de classe média, vamos chamar, ‘competente’. [...] Há essa vontade de ascender e conquistar uma posição nessa sociedade que aí está, do jeito que está. A tragédia, diria, das classes subalternas” (BUARQUE; PEIXOTO; PONTES, 1989: 281). Trocando em miúdos, a tragédia das classes populares, da Medeia brasileira, de *Gota d'água*, está determinada, não pela vontade dos deuses ou pelas decisões individuais, mas sim, pela estrutura social e pela traição de classe.

Chico Buarque completa:

O misticismo grego regeu o destino de Medeia, mas no nosso caso, o misticismo não regeu o de Joana. O final de Eurípedes, com Medeia escapando ajudada pelos deuses, está enquadrado numa visão mitológica que a gente não poderia reproduzir aqui. Aqui o determinante ficou na ideia do poder. Jasão vai casar com a filha de Creonte e Joana vai ser exilada – despejada, no caso, quer dizer, vai ser mandada embora do país para não estragar a festa (BUARQUE; PEIXOTO; PONTES, 1989: 282).

A partir do quadro sócio-político que Chico Buarque pinta no trecho citado, apreendemos que a realidade era trágica e destituída de qualquer misticismo. Para a Medeia brasileira não há escapatória; os deuses não foram capazes de ajuda-la. Se não há deuses para colaborar com o plano de vingança da protagonista, se o que determina sua vida é a engrenagem massacrante da estrutura social, não há salvação diante da desunião popular e da traição de classe.

A ideia de um destino trágico determinado pela desunião também dá corpo ao enredo de *O último carro* (João das Neves, 1964-1967□1976), que traz à cena uma série de personagens populares unidos pela sua condição de marginalização: Antonio, Beato, Beto, Bilheteiro, Camponês 1, Camponês 2, Cicatriz, Deolindo, Ela, Fulano, Guarda, Hilário, Homem, Homem 1, Homem 2, Homem 3, João, Jorge, Judith, Mãe, Mariinha, Menino, Mulher, Mulher 1, Mulher 2, Mulher 3, Neco, Outro, Passageiro 1, Passageiro 2, Pedro, Prostituta, Rapaz, Ruivo, Silvia, Sujeito 1, Sujeito 2, Velha, Vendedor, Voz 1, Voz 2, Voz 3, Voz 4, Voz 5, Zé, Zefa, Zico.

Esses personagens remetem a diversos tipos sociais que representam os estratos populares que enfrentam dificuldades numa viagem de trem do subúrbio, onde moram, para a cidade, onde trabalham. Os dramas individuais dos passageiros denunciam o drama coletivo a que todos estão submetidos seguidamente em suas atividades cotidianas. No decorrer da peça, eles percebem que o trem está desgovernando e sem maquinista, estando todos destinados à morte trágica. Um grupo de operários [Deolindo, Hilário, Pedro e Neco] elabora um plano para tentar salvar as pessoas e tem de lutar contra o fanatismo religioso que o Beato insufla na multidão. A peça foi escrita entre os anos de 1964 e 1966, sendo revista e premiada pelo Seminário de Dramaturgia Carioca em 1967. Chegou ao público somente em 1976, adensando, com muita profundidade, a representação das fraturas e contradições das classes populares e o debate sobre a tragédia brasileira cotidiana..

Na peça de João das Neves, a possibilidade de salvação da tragédia anunciada – a colisão do trem desgovernado e sem freio – reside em, por um lado, reconhecer a necessidade de trabalharem todos juntos e, por outro, escolher a liderança certa. Quando é dado a saber a todos os passageiros do trem a situação em que se encontram, se estabelece um conflito entre

a liderança operária, especialmente de Deolindo, e a liderança religiosa do Beato. Dessa maneira, se constroi uma oposição entre o plano de ação racional elaborado pelos operários e a entrega fatalista e histérica estimulada pelo líder religioso.

Também emana no discurso da peça a defesa da necessidade de uma ação coletiva, à qual se contrapõem as atitudes desesperadas de indivíduos que tentam se jogar do trem. Primeiro o malandro Jorge que insiste em saltar do trem e, nesse movimento, acaba por lançar fora a menina Judith, que morre. Já Cica, o bandido mais agressivo e líder da gangue que assaltava os passageiros, discute com Deolindo, que tenta o impedir de saltar. Ao insistir, Cica é alvejado por tiros disparados por policiais e morre. Os dois casos sugerem que os atos desesperados levam, por um lado, ao sacrifício do futuro das classes populares (representado por Judith), e, por outro, à morte sem sentido promovida por agentes do poder.⁶¹

Ambas as atitudes vão de encontro ao que faz Deolindo. Ele, que desde a primeira aparição expressa uma consciência de matriz comunista – rejeição da ação direta, elaboração do plano de salvamento dos passageiros –, também morre. Porém, sua morte tem um significado nobre e sacrificial. Tentando convencer Mariinha, uma jovem passageira que está grávida, a migrar para o último carro, Deolindo segura o Beato a fim de permitir que Beto, namorado de Mariinha e pai da criança que ela espera, a leve à força. Por conta disso, é agredido pelos fies e morre.

Contudo, diferentemente de Jorge e Cica, Deolindo morre em sacrifício para que o filho de Mariinha e Beto possa viver. Se a atitude de Jorge sacrifica o futuro (metaforizado pela menina Judith), Deolindo sacrifica-se a si mesmo para que o futuro (representado pelo bebê em gestação) tenha uma chance de existir. E mais, quando morre, o líder operário o faz já tendo deixado encaminhado o plano para que os passageiros pudessem se salvar. No desfecho da peça, os passageiros que seguiram os operários conseguem separar o último carro do restante do trem e se salvam; os demais, que acreditaram no Beato, morrem com ele.

Dessa maneira, a peça de João das Neves expõe as diversas fraturas que se manifestam nas classes populares, evidenciando sua heterogeneidade e seus desacordos. Para além da própria situação que se encaminha a partir da constatação de que o trem está desgovernado, a primeira parte da peça apresenta um quadro que é, em essência, conflituoso: bandidos que assaltam seus semelhantes no trem, desentendimentos diversos entre vendedores ambulantes e passageiros, crianças abandonadas ou sem destino. Ao olhar para o lumpemproletariado, o dramaturgo se debruça sobre um nicho das classes populares que não costumava ser

⁶¹ Ambos acontecimentos serão analisados com maior minúcia nos capítulos três e quatro.

representado pelo teatro engajado do final dos anos 1950 e 1960, justamente porque não podia ser idealizado; sendo massa, não possuía vocação revolucionária.

Embora em *O último carro* não se perca de vista a vocação revolucionária e de liderança dos operários, que tomam para si a responsabilidade de salvar e guiar o povo, essa condição é reafirmada a partir da consciência de que os obstáculos a serem enfrentados não se colocam apenas no outro enquanto classe, ou seja, a classe opressora, os proprietários (como ainda aparece em *Gota d'água*). Aqui, há a preocupação de expor os embates que são travados, antes de mais nada, entre os seus, com seus próprios semelhantes, sem que a figura do opressor esteja representada fisicamente. A tragédia brasileira se constroi em *O último carro* a partir da estrutura degradante que atinge aos passageiros.

Por fim, é importante apontar que a peça se constitui a partir do encadeamento de diferentes cenas cujo elo de ligação se dá pela “figuração” que personagens de cenas anteriores fazem nas cenas que se seguem. Tal estrutura colabora para a compreensão de que os “dramas” individuais se coadunam para construir uma única condição de precariedade do cotidiano das pessoas marginalizadas socialmente. Os dramas individuais dos passageiros perdem relevância diante da grande tragédia que se anuncia para todos, razão pela qual eles terão que optar por um ou por outro lado, o dos operários ou o do beato, o da razão ou o da fé (COUTINHO, 1976: 1). Assim, João das Neves expõe, a um só tempo, a precariedade que atinge a todos aqueles passageiros e as diversas fraturas que os impedem de lutar juntos contra ela. Nesse processo, a realidade é lida através da chave da desilusão; por maior que seja o sacrifício daqueles que têm consciência, parte das classes populares está fadada à colisão.

A partir do que foi apontado neste tópico, é interessante observar uma espécie de desesperança crescente: se em *Um grito parado no ar*, como o próprio nome diz, a definição da situação do grupo e a condição de resistência metaforizada pelo grito de Augusto ficam no ar, em *Rasga coração* já está dada a impossibilidade de convívio entre diferentes visões de mundo dentro do campo progressista e o abandono do projeto revolucionário. Se em *Gota d'água* a morte individual representada projeta o futuro infortúnio de toda uma classe social, em *O último carro* o projeto de morte coletiva anunciado em *Gota* se concretiza.

Em *O último carro*, porém, está dado o caminho para a recusa da submissão ao destino em nome de uma agência popular que reverta ou mude o desfecho traçado pela estrutura social para os “de baixo”. Ao mesmo tempo em que parte do coletivo se entrega ao destino e morre, outra parte luta contra ele e é bem-sucedida. A peça de João das Neves tem como subtítulo *Anti-tragédia brasileira*. Este subtítulo parece se referir menos a uma representação

contrária à tragédia enquanto gênero teatral e mais a uma representação que busca apontar o único caminho possível para se lutar contra a tragédia cotidiana do país. A mobilização coletiva das classes populares em torno de um plano de ação consequente e racional, parece ser o único meio possível para se promover a anti-tragédia brasileira. Nesse sentido, é necessário encarar essa tragédia de frente, nem fugir nem se entregar: lutar contra ela.

Vale dizer ainda que todas as peças trazem à tona a morte do popular. Em *Gota d'água* e em *O último carro* ela está explícita e enfatizada: pelo suicídio de Joana e o filicídio que ela dedica aos filhos e na morte de parte dos populares com a colisão do trem, respectivamente. Já nas peças de dramaturgos que iniciaram seu trabalho dramatúrgico no Teatro de Arena de São Paulo, a morte do popular surge apenas referida ou no campo da ficção dentro da ficção: em *Rasga coração*, pela referência, logo no início da peça, a um homem atropelado que jaz há horas no meio da rua à espera de que o serviço público venha recolher seu corpo e em *Um Grito parado no ar*, pelo linchamento de Justino, o retirante interpretado por Augusto.

Não custa reiterar que essa desilusão, essa amargura indica uma ressignificação da(s) derrota(s) a partir da qual se buscou novas maneiras de ler a realidade, o contexto político e o processo de modernização. A constatação de que se havia levado a cabo um projeto idealizado levou a uma desesperança, mas também estimulou a busca por novas formas de existência social e política. Daí que a dramaturgia de avaliação tenha objetivado reinventar sua forma de atuação a fim de que ela estivesse mais condizente com a situação em que se encontrava o campo progressista no Brasil dos anos 1970.

Capítulo 02 – “Palavras são navalhas”⁶²: a recusa da primazia sensorial e a defesa da palavra como “centro do fenômeno dramático”

*“a compreensão parece que é uma forma de debilitamento da ação
um enfraquecedor da luta
ao contrário, achamos que é o seu deflagrador”*
(Oduvaldo Vianna Filho, “Prólogo inédito para *Rasga coração* (fragmentos)”)

Nos primeiros anos do regime militar, os artistas seguiriam com seus projetos de conscientização e integração política aos quais se incorporaria a nova demanda de resistir ao governo autoritário recém instaurado. No caso específico do teatro, os artistas continuariam a valorizar o autor nacional e a temática da realidade brasileira, bem como a representação do popular e a pesquisa estética e formal, sendo que, a partir de então, tais questões estariam atreladas ao tema da resistência e aos debates relacionados às estratégias que deveriam ser adotadas com objetivo de derrubar o regime ilegítimo.

Esses debates, que não se restringiram ao campo teatral, se estenderiam, com diversos matizes, até o final do regime militar e animariam o campo artístico-intelectual, se materializando em diferentes propostas que foram levadas a público também de diferentes maneiras. No que tange ao teatro, podemos apontar que o momento que vai do golpe até o decreto do AI-5 seria fundamental para o aprofundamento das discussões de projetos de resistência e até mesmo de país, que os diferentes grupos de esquerda defendiam.

Fernando Peixoto, à época integrante do Teatro Oficina, refere-se aos primeiros anos do regime da seguinte maneira: “de 1964 a 1968 fizemos o teatro de resistência, de protesto, mas o AI-5 foi o princípio do fim de todos nós” (BADER, 1987: 233). Essa fala aponta o recrudescimento da censura, da repressão e da dificuldade que marcou a atuação artística nos chamados “anos de chumbo”. Porém, durante os quatro anos anteriores àquela sexta-feira 13 (de dezembro de 1968), o teatro consolidou em seus palcos as principais vertentes da resistência cultural: 1) uma próxima do projeto político do PCB, que buscava a formação de uma frente pela redemocratização; 2) uma voltada para o estímulo à luta armada e 3) uma próxima da perspectiva da contracultura (BETTI, 2013b; GARCIA, 2011).

O principal representante da primeira vertente é o grupo Opinião, que agregou em torno de si os artistas remanescentes do CPC, posto na ilegalidade juntamente com a UNE, no

⁶² Verso da canção *Apenas um rapaz latino americano*, que compõe o álbum *Alucinação* (Phonogram, 1976), de Belchior.

dia do golpe. A segunda vertente não pode ser associada a um grupo específico, mas é possível afirmar que o Teatro de Arena de São Paulo nos anos 1960 se aproximou dessa perspectiva através de seus musicais⁶³. Por fim, a terceira vertente pode ser identificada com o Teatro Oficina, especialmente na figura de seu principal diretor, José Celso Martinez Correa, que apostaria no choque e na agressão como forma artística contestatória.

Ao longo desses anos, os debates entre artistas de diferentes orientações podiam ser acompanhados tanto através das peças que eles escreviam e/ou encenavam, quanto nos diversos textos, artigos de jornal e entrevistas que circularam na imprensa e nos programas dos espetáculos. Mesmo após a desagregação destes grupos entre os anos de 1969 e 1971 (MOSTAÇO, 1982: 121)⁶⁴, nos anos 1970 os debates promovidos entre 1964 e 1968 voltariam a reverberar de maneira bastante significativa no campo teatral e, por isso, é necessário apresentá-los brevemente.

Neste capítulo, serão discutidos elementos centrais para a configuração do debate no campo teatral da primeira resistência ao regime militar, bem como o desdobramento da divergência entre **valorização da palavra e primazia do gesto** no teatro dos anos 1970. Foram tomados como objetos de análise vestígios primários (texto teatral e programas dos espetáculos) e secundários (artigos de revista), além de escritos de outra natureza que tangenciam esses debates.

2. 1. Três vertentes de resistência no teatro brasileiro: o debate nos palcos e nos programas de espetáculo

Neste primeiro tópico, a demarcação dessas três vertentes no teatro brasileiro é analisada através de suas peças mais emblemáticas: *Show Opinião* e *Liberdade Liberdade*, do Grupo Opinião; *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, do Teatro de Arena de São Paulo; e *O rei da vela* e *Roda viva*, dirigidas por Zé Celso. Importante destacar que, embora Arena e Opinião divirjam em determinados aspectos estratégicos, aproximam-se entre si e distanciam-se do Oficina pelo fato de que manteriam um forte contato com organizações

⁶³ O Teatro da USP (TUSP) também teve uma atuação interessante nesse sentido. Em 1968, sob direção de Flávio Império, o grupo encenou a peça *Os fuzis de Dona Tereza*, também conhecida como *Os fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht. Ao final da montagem, os atores entregavam fuzis para a plateia, pondo em debate a prática da luta armada. Apesar de não ser possível ignorar esse ocorrido, o estudo das repercussões, abrangências e limitações dessa proposta extrapolam os limites dessa pesquisa.

⁶⁴ Segundo Edélcio Mostaço, as razões que levam a esse desaparecimento “ao menos nas formas que os conhecemos até então [...] são a crise estética e de repertório, as dificuldades com a Censura e as generalizadas dificuldades econômicas que minam a totalidade do teatro brasileiro nesta época” (MOSTAÇO, 1982: 121).

políticas, seja o PCB, sejam grupos de luta armada, enquanto o Oficina buscava se afastar ao máximo delas e da perspectiva do engajamento.

Para Edélcio Mostaço, os três grupos se diferenciariam pois: “Mais intelectualizado do que seus congêneres e, na mesma proporção, menos politizado (ou politizador), o Oficina creditou seu débito à hegemonia cultural reinante [a hegemonia identificada por Roberto Schwarz], porém de forma estética e não diretamente política” (MOSTAÇO, 1982: 87). Há aqui um elemento de divergência deste trabalho com as análises de Mostaço, pois é difícil afirmar que Opinião e Arena eram menos intelectualizados do que o Oficina, já que o debate teórico e político foi marcante da atuação dos grupos e de seus membros.

Não há dúvidas que o Teatro Oficina contribuiu para o campo cultural com sua pesquisa estética, que nem sempre foi totalmente rejeitada pelas esquerdas (MOSTAÇO: 1982: 132), porém, há que se observar que, como se vê ao longo desta dissertação, a investigação estética também esteve no norte da prática teatral dos artistas ligados ao Opinião e ao Arena. Dizer que o objetivo deste capítulo é analisar o debate que opôs a valorização da palavra à primazia do gesto não significa considerar que as peças, obrigatoriamente, optaram por uma em detrimento da outra (ainda que à época essa ideia fosse difundida), mas sim que a valorização do texto e do diálogo esteve na base da dramaturgia de matriz comunista sem que essa abandonasse a preocupação com a elaboração formal.⁶⁵

Para mapear este debate e compreender como ele se deu nos anos 1960, além dos textos teatrais, a análise se debruça sobre os programas das peças que, na prática, apresentavam manifestos de atuação dos grupos, e, eventualmente, sobre manifestações da crítica da época. Ao norte metodológico utilizado durante toda a pesquisa e já apresentado na introdução desta dissertação, se somam neste tópico algumas das reflexões feitas por Walter Lima Torres Neto (TORRES NETO, 2013), que se dedicou à análise específica dos programas de teatro.

Ele observa a existência de diversas camadas de discurso num mesmo programa, como o institucional, o publicitário, o criativo, o comercial, entre outros, cuja apresentação é organizada de acordo com os interesses da autoria dos programas. A partir da segunda metade do século XX, a autoria dos programas passou a ser atribuição, majoritariamente, dos agentes criativos dos espetáculos e, a partir de então, os programas passam cada vez mais a

⁶⁵ É importante lembrar que o trabalho de Mostaço se deu entre os anos de 1980 e 1982, estando inserido também no movimento de florescimento da nova esquerda e do basismo que ajudou a condenar o teatro engajado como ingênuo, autoritário, ilusionista e/mistificador.

dar lugar à apresentação das proposições de cada um dos grupos e/ou agentes criativos que levam as peças aos palcos (TORRES NETO²⁰¹³: 208).

Segundo Torres Neto, é a cultura teatral de cada país que orienta as definições da autoria do programa, seu conteúdo e sua forma, sendo possível afirmar que o conteúdo de natureza semelhante dos programas de teatro do Brasil dos anos 1960, cuja grande preocupação era demarcar posição no efervescente debate estético, político e ideológico daquele momento, tem a ver com a cultura teatral do contexto que vivenciavam. Acompanhavam também uma tendência de grande parte dos programas teatrais elaborados a partir do segundo pós-guerra, quando se voltou enorme atenção para a “elaboração de uma redação autocrítica e reflexiva sobre a montagem teatral.”(TORRES NETO²⁰¹³: 211)

A partir de proposições metodológicas de Gilbert David, que estudou programas teatrais da região do Quebec, no Canadá (DAVID, 2002), Torres Neto propõe a divisão do conteúdo dos programas em quatro categorias não excludentes de acordo com sua natureza: didascálica⁶⁶, histórica, estética e genética. (TORRES NETO²⁰¹³: 211)

A ênfase histórica consiste na tentativa de situar para o espectador não só o contexto histórico em que se insere a montagem como também, às vezes, o contexto histórico em que se insere o ambiente ficcional da peça. Já a ênfase estética busca apresentar ao público as discussões teóricas que resultaram nas “decisões da encenação”, podendo o programa trazer “reflexão crítica dos agentes criativos em termos dos temas e problemas estéticos referentes ao universo poético da obra encenada ou sobre o conjunto de questões referentes às obras de um determinado autor.” (TORRES NETO²⁰¹³: 212) Por fim, a ênfase genética serve para dizer ao espectador o processo de trabalho que resultou naquela montagem a que ele assistirá. Ela “lista as ideias que estiveram na origem do trabalho teatral, as motivações e, sobretudo, descreve na íntegra ou parcialmente as etapas do processo criativo vivido pelos artistas.” (TORRES NETO²⁰¹³: 213)

A partir desta categorização, esta pesquisa observou que, excetuando-se a ênfase didascálica, que o próprio Torres Neto afirma ser mais recorrente em programas de óperas ou balés, as três demais estão presentes nos programas aqui analisados, como se verá a seguir.

⁶⁶ A ênfase didascálica consiste na apresentação ao público de uma “extensão da dramaturgia”, normalmente utilizada em programas de óperas e espetáculos de balé clássico. Segundo Torres Neto, essa categoria enumera “para o leitor-espectador a lista de atores e seus personagens por ordem de entrada em cena; listam resumos dos atos da peça ou do libreto da ópera; listam, às vezes, citações ou fragmentos extraídos do texto didascálico do início de cada ato da peça; apresentam fragmentos ou trechos do diálogo extraídos da peça, etc” (TORRES NETO, 2013: 212).

Tendo em mente essas perspectivas e a noção de que o público do espetáculo é o interlocutor primeiro e principal do programa de teatro, seguem as análises.

2. 1. 1. *Aliança de classes em nome da democracia: o frentismo do grupo Opinião*

O golpe representou um entrave ao projeto nacional-popular, provocando mudanças no público dos artistas que buscavam interagir com as classes populares, especialmente do CPC. Assim, seu público passava das pessoas nas ruas, nas portas de fábricas e nas periferias para quase que exclusivamente a classe média pagante. É a esse contexto que o grupo Opinião e suas peças tentam responder utilizando para isso diversos recursos estéticos, como, por exemplo, a articulação entre o texto e um repertório musical. Os dois principais representantes desta forma são *Opinião* (1964) e *Liberdade Liberdade* (1965).

Segundo Miliandre Garcia, o Opinião atuaria como um “grupo de teatro preocupado com a discussão dos problemas nacionais” somente até o final da década de 1960 (GARCIA, 2011: 171), o que sugere que seu momento principal como foco de resistência de base aliancionista se dá nos anos anteriores ao AI-5. Os primeiros espetáculos são contribuição fundamental para a formação do frentismo cultural, o que fez do grupo interlocutor do projeto político do PCB com a sociedade.

Opinião e *Liberdade Liberdade* apresentam elementos formais e temáticos semelhantes que caracterizaram a base estético-ideológica do grupo. Em termos formais, destacam-se dois pontos em comum no processo criativo dos espetáculos que apontam para uma reavaliação da forma teatral ao incorporar elementos do teatro épico sem abandonar completamente a perspectiva dramática: 1) textos compostos a partir da técnica da colagem de excertos de textos, canções e falas escritas especificamente para os espetáculos e 2) atores que se referem entre si pelo próprio nome, constituindo-se em atores-personagem.

Essas escolhas formais conferem às cenas dos espetáculos um caráter episódico, na medida em que elas se organizam a partir de um conjunto de pequenas inserções dramáticas que se associam em função de sua temática geral: a liberdade ou a falta dela. Ademais, também promovem um descortinar da encenação quando, por exemplo, Paulo Autran é chamado pelos outros atores de Paulo, e não pelo nome do personagem que naquele momento está encenando/(re)citando. Essa característica de mescla nas referências estético-formais está bastante presente na dramaturgia dos anos 1970 que compõe o *corpus*

documental desta dissertação e se constitui num dos mais instigantes objetos de análise da pesquisa, como será discutido com maior minúcia no último capítulo.

Além disso, é possível apontar o engajamento na construção de uma frente ampla de resistência e a temática relacionada ao nacional-popular – reforçados pelo repertório musical, formado por canções nacionais e estrangeiras de múltiplas origens que confirmam o desejo por liberdade. Há ainda outras semelhanças: em termos de fazer teatral, destaca-se a colaboração do elenco na elaboração da peça – o que demonstra uma continuidade na prática da escrita coletiva forjada no Arena anterior ao golpe militar; o sucesso de público de ambos os espetáculos; a edição em livro dos textos completos; o lançamento em LP do registro parcial do áudio das apresentações. Essas duas últimas, práticas recorrentes na cultura teatral do período.⁶⁷

O show *Opinião* foi assinado por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes e seu nome foi inspirado no samba homônimo de Zé Ketí. Estreou em 11 de dezembro de 1964, no teatro de arena do Shopping Center de Copacabana (RJ), logo se tornando um enorme sucesso de público. Algumas de suas canções estiveram durante muito tempo entre as mais tocadas nas rádios (BETTI, 2013b: 198). Já neste seu primeiro espetáculo, o grupo trazia as bases da política aliancista na resistência ao regime militar. Miliandre Garcia aponta que:

Sob inspiração da “frente única”, os músicos escolhidos como protagonistas do espetáculo representavam estratos progressistas do povo brasileiro que deveriam lutar pela libertação do país que se encontrava sob jugo dos militares e da dominação norte-americana e, portanto, colocava-se como entrave à transformação da realidade brasileira (GARCIA, 2011: 171).

A direção coube a Augusto Boal, em nome do Teatro de Arena de São Paulo, como meio de despistar a censura e a repressão do governo, acompanhando a divulgação do espetáculo na imprensa que “procurou, tanto quanto possível, evitar chamar a atenção da censura para o fato de que os responsáveis pela concepção eram provindos do CPC.” (BETTI, 2013b: 195). Os protagonistas eram Nara Leão, João do Vale e Zé Ketí, que representavam cada um dos estratos sociais que deveriam formar a frente ampla de resistência ao regime militar. Nara Leão, então musa da Bossa Nova, representava a classe média engajada; João do

⁶⁷ Miliandre Garcia afirma que “o lançamento em disco dos espetáculos teatrais pode ser entendido como resultado do interesse cada vez mais amplo do público; e de uma perspectiva mais ampla relaciona-se também ao desenvolvimento da indústria cultural, mais especificamente, do mercado fonográfico no Brasil.” (GARCIA, 2017: 275). Não cabe aqui desenvolver o debate sobre a incipiente indústria cultural naquele período e sua relação com o lançamento em disco do registro do áudio dos espetáculos teatrais, mas é importante apontar mais essa similaridade entre as peças.

Vale falava em nome dos migrantes nordestinos e do campo; e Zé Ketí trazia ao palco o morro carioca, as periferias do país.⁶⁸

Toda a concepção do espetáculo esteve pautada, por um lado, na proposta aliancista de resistência, tal qual o projeto político do PCB, confirmada já no início da peça, quando os três atores se apresentam, em depoimentos que resumem suas trajetórias e evidenciam a enorme diferença entre as experiências de vida dos dois representantes das classes populares em relação à da jovem de classe média.⁶⁹

Por outro lado, a concepção do espetáculo também se baseia na proposta de realização de um teatro de diálogo, que através da palavra – dita ou cantada – estabelece uma relação de reflexão com o público, conforme elucida o diretor Augusto Boal no programa da peça: “Na nossa opinião, teatro é fenômeno de diálogo presente com a plateia do momento. [...] Gostamos de impurificar nossa arte. De sujá-la de real. [...] O fato real sucedido está invadindo o teatro, empurrando a ficção [...] a simples existência de Opinião é a prova de perenidade de flores e de povo.” (BOAL, 1965: 3).

Em 21 de abril de 1965, estreou *Liberdade Liberdade*, dando continuidade ao projeto iniciado por seu antecessor, destacando-se por aliar o comprometimento político ao trabalho estético (GARCIA, 2011: 175). Escrito por Millôr Fernandes e Flávio Rangel, e dirigido por este último, o espetáculo teve no elenco Nara Leão, Oduvaldo Vianna Filho, Teresa Rachel e Paulo Autran. Sua temporada de estreia foi encenada no mesmo teatro do Shopping Center de Copacabana, sendo que a primeira apresentação aconteceu na data que celebra Tiradentes, tido pela história oficial como o grande mártir da liberdade da história do Brasil.

A despeito do que já foi apontado, *Liberdade Liberdade* difere do show *Opinião* no que se refere à proposta do espetáculo: se no primeiro a ideia é promover uma aliança **interclasses**, a aliança proposta em *Liberdade Liberdade* é **intraclasse**, já que ele reivindica uma aliança entre membros da classe média que diferiam em sua orientação política. Em *Opinião* se canta a aliança entre as classes populares e a classe média em todo o seu campo progressista; em *Liberdade Liberdade*, se canta a aliança entre a classe média engajada e a parte da classe média liberal que se opunha ao governo militar.

⁶⁸ Já em janeiro de 1965, pouco depois de um mês da estreia do espetáculo, Nara Leão precisaria ser substituída em função de um problema nas cordas vocais. Primeiro por Suzana de Moraes e, posteriormente, por Maria Bethânia. Tais fatos provocaram algumas modificações tanto no texto – já que ele também era composto por depoimentos pessoais dos atores – como nessa organização de representação de estratos sociais. No entanto, cabe aqui analisar o espetáculo da forma como foi originalmente concebido: com uma moça representante da classe média da zona sul do Rio de Janeiro.

⁶⁹ Vale dizer que a fala inicial dos três foi reproduzida nos programas das montagens do espetáculo, aproximando o público com essa questão mesmo antes de se iniciar a apresentação.

Os dois espetáculos, portanto, são complementares, pois as duas propostas deveriam se configurar numa só aliança, numa frente única e ampla de resistência. Essa proposta se traduz novamente na composição do elenco, dessa vez formado por quatro artistas membros da classe média: Nara Leão e Oduvaldo Vianna Filho, representando a esquerda engajada, e Paulo Autran e Teresa Rachel, representando uma classe média que se pensava “apolítica” mas começava a perceber a importância de seu papel naquele contexto.

Parte da recepção a *Liberdade Liberdade* também denota sua controversa condição frentista, uma vez que ambos os extremos, à esquerda e à direita, demonstraram insatisfação como espetáculo. À esquerda, as críticas se concentraram na referência literal ao julgamento do poeta Joseph Brodsky pelo regime soviético e sua condenação a cinco anos de trabalhos forçados por parasitismo social. À direita, muitas foram as razões de críticas – publicadas, em sua maioria, na imprensa –, que podem ser sintetizadas na acusação de que a peça apontava a falta de liberdade somente sob os regimes de direita, silenciando sobre sua carência nos regimes socialistas ou comunistas.⁷⁰

Em texto assinado coletivamente em nome do grupo no programa de *Liberdade Liberdade*, retoma-se a ideia já apresentada no programa do *Show Opinião* através da reafirmação de seu posicionamento político crítico da realidade presente e engajado em sua transformação: “O Grupo Opinião coloca-se, no campo da cultura, numa posição crítica, aberta e comprometida. Esse compromisso, que se realiza como ação no âmbito cultural, envolve de fato o problema geral da realidade brasileira.” (GRUPO OPINIÃO, 1965: 14).

Outra importante similaridade entre os dois espetáculos está forjada, justamente, na ideia de resistência. Em *Opinião*, todos cantam o samba homônimo de Zé Kéti, e em *Liberdade Liberdade*, Paulo Autran declama trecho do julgamento de Sócrates. Os dois momentos se pautam pela ideia de que as ideias continuam vivas. Mesmo com a repressão e as tentativas de silenciamento, não se cala a resistência contra o regime autoritário: “Podem me prender/Podem me bater/Podem, até deixar-me sem comer/Que eu não mudo de opinião” (COSTA; PONTES; VIANNA FILHO, 1965: 62). Nem mesmo a morte faz com que o legado político seja esquecido: “Não podeis me ferir, porque não podeis me atingir. Podeis apenas matar-me, exilar-me, ou cassar meus direitos políticos. Mas eu não sou o primeiro; e não há perigo que eu seja o último.” (FERNANDES; RANGEL, 1965: 13).

⁷⁰ Para uma análise mais detalhada da concepção frentista do espetáculo *Liberdade Liberdade*, cf. ROSELL, 2013. Para um olhar mais amplo e aprofundado sobre os vários aspectos de *Liberdade Liberdade*, cf. BATISTA, 2017a.

Por fim, o repertório de ambos os espetáculos inclui a canção “Marcha da quarta-feira de cinzas”, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes: “E no entanto é preciso cantar/Mais que nunca é preciso cantar/É preciso cantar e alegrar a cidade//A tristeza que a gente tem/Qualquer dia vai se acabar/Todos vão sorrir/Voltou a esperança/É o povo que dança/Contente da vida/Feliz a cantar” (FERNANDES; RANGEL, 1965: 2). Essa canção sintetiza o projeto de resistência cultural aliancista, na medida em que reivindica a necessidade de se cantar diante da “tristeza”, pois assim, “todos vão sorrir”. Note-se, no entanto, que, ao ser incluída no repertório dos musicais do Opinião, a canção de Lyra e Moraes foi ressignificada. Segundo Miliandre Garcia,

Antes do golpe, a música [lançada em 1963] retratava o momento de tristeza que vinha com o término do carnaval e a quarta-feira de cinzas. Depois de 1964 passou a ser concebida como uma canção profética que anunciava o fim da felicidade e, sobretudo, da liberdade de expressão que, de modo geral, caracterizava o período anterior ao golpe militar. [...] essa interpretação deve-se à inserção da música no contexto de oposição à ditadura militar (GARCIA, 2007: 91).

De acordo com Maria Silvia Betti, “a realização de um trabalho teatral como expressão desejada de resistência a um regime autoritário está indissociavelmente ligada, no contexto brasileiro ao show musical *Opinião*.” (BETTI, 2013b: 194). A experiência desse grupo é fundamental para a compreensão da resistência cultural ao regime militar, sobretudo porque seus espetáculos são paradigmáticos para a via de resistência que dialogou com o projeto político do PCB e representou grandes porções da intelectualidade brasileira.⁷¹

2.1.2. Os exemplos da História: o Teatro de Arena em defesa da luta armada

Apesar de ter colaborado na produção dos dois primeiros espetáculos do Grupo Opinião, o Teatro de Arena manteria certas divergências em relação ao grupo carioca, divergências essas que vinham da época de fundação do CPC. Enquanto os remanescentes deste último manteriam uma linha de atuação próxima ao projeto político do PCB, o Teatro de Arena se aproximaria do norte ideológico de suas dissidências, objetivando “angariar, entre os setores da classe média de que se constituía o público, apoio para às iniciativas de luta armada já então em processo de articulação.” (BETTI, 2013b: 199)

⁷¹ Para uma análise mais desenvolvida desses dois espetáculos, cf. ROSELL, Mariana., 2014.

Esse posicionamento desponta nos espetáculos da série *Arena conta...* que se inicia com *Arena conta Zumbi*, que estreou ainda no ano de 1965. Especialmente nas montagens de *Zumbi* e *Tiradentes* (1967), o diretor Augusto Boal investiria no trabalho com a forma épica, recorrendo, por exemplo, ao Sistema Coringa, utilizando também o deslocamento no tempo a fim de recuperar figuras históricas na luta pela liberdade. Além dos líderes brasileiros Zumbi e Tiradentes, Simón Bolívar, um dos principais nomes nas independências latino-americanas, estaria representado nessa série do Arena.⁷²

Sobre *Zumbi*, Maria Silvia Betti afirma que “a figura do líder revolucionário e da luta histórica no interior do Quilombo de Palmares foi figurada como representação simbólica da consciência de luta revolucionária, servindo ao mesmo tempo como estímulo para a sua ativação no contexto brasileiro sob a ditadura.” (BETTI 2013b: 199). Ou seja, com a representação de uma versão “contra-oficial” do passado, buscava-se inspirar a luta no presente. No programa da montagem de 1965, é possível ler: “eu me levantei com a minha gente. posso ter tido êrro, mas não foi êrro ter esse desejo doido de liberdade. [...] a voz de minha gente se levantou, por querer liberdade, e minha voz junto com a dela, por querer liberdade!” (ARENA CONTA ZUMBI, 1965: 15). O trecho evidencia a necessidade da luta por liberdade; ainda que se possa errar nesse trajeto, maior erro seria calar-se. É com essa perspectiva que o Arena se coloca diante do público.

Ainda no programa da peça, há um importante texto intitulado “Vivemos um tempo de guerra”, no qual os autores Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri se posicionam em relação ao contexto político brasileiro e ao contexto artístico-cultural, especialmente porque não poderiam estar desvinculados e vivenciavam uma situação de enfrentamento. Eles afirmam que o teatro chamado tradicional não conseguia dar conta das mudanças pelas quais a sociedade passava, na medida em que “tenta paralisar, fixar no tempo e no espaço, realidades cambiantes.”

Além disso, destacam as condições precárias sob as quais estavam produzindo a peça, apontando que por conta desses dois fatores a peça se apresentava tal como ia ao palco.

Destes dois fatos concretos surgiram as novas técnicas que estamos usando em ARENA CONTA ZUMBI: personagem absolutamente desvinculado de ator

⁷²*Arena conta Bolívar* (1970) não chegou a estabelecer temporada no Brasil em função da censura. Contudo, é importante dizer que a figura do líder latino-americano foi lembrada pela série como um herói da história da luta pela liberdade na América Latina. Notamos também uma expansão do olhar do Arena para o contexto latino-americano. Vale ressaltar, por fim, que a peça foi encenada fora do Brasil ainda em 1970, nos Estados Unidos, México, Peru e Argentina. Cf. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/> [Acesso em 25.mar.2016]

(todo mundo faz todo mundo [...]), narração fragmentada sem cronologia, fatos importantes misturados com coisa pouca, cenas dramáticas junto a documentos, fatos perdidos no tempo e notícias dos últimos jornais, anacronismos variados. Só uma unidade se mantém de todos quanto até hoje foram proclamadas: a unidade da ideia. Só uma ideia orientou a criação do texto e do espetáculo. Esta é a ideia contida no texto do bispo de Pernambuco: “o hábito da liberdade faz o homem perigoso”. Esta é a ideia: queremos ser livres (ARENA CONTA ZUMBI, 1965: 21).

Apesar das divergências em termos de estratégia política que diferenciavam o Arena do Opinião, em 1965 os grupos tiveram afinidades formais e temáticas, já que apostaram não só na conjugação entre texto e música como também no recurso a elementos épicos, ainda que eles diferissem em *Zumbi* e *Liberdade Liberdade*: investimento na desvinculação entre ator e personagem e investimento narrativo no primeiro, e atores que se chamam pelo nome e caráter episódico das cenas no segundo. Ademais, ambos os espetáculos tomam a defesa da liberdade como *leitmotiv*, embutindo nessa ideia universal a peculiaridade que lhe cabia num contexto em que se vivia sob um regime autoritário e ilegítimo.

Em 1967, o Arena traria aos palcos *Arena conta...Tiradentes*⁷³, montagem na qual Boal sintetiza teoricamente o Sistema Coringa, já aplicado de maneira não formulada na montagem de *Zumbi*. Para o programa da peça, o diretor escreveu dois textos: um sobre a peça (“Tiradentes: questões preliminares”) e outro que define a formulação do Sistema Coringa (“Quixotes e heróis”). No primeiro, Boal faz apontamentos sobre a peça, sobre história e sobre teatro, dentre os quais destacam-se: 1) a intenção declarada de, ao recuperar o passado, propor ações efetivas para o momento presente; 2) a crítica àqueles que interpretam o povo sem ouvi-lo; 3) a defesa da atitude de ação em oposição à espera.

Em “Tiradentes: questões preliminares”, Boal define a Inconfidência Mineira como “um movimento libertário que, teoricamente, poderia ter sido bem sucedido. [Já que] Estava inserido no movimento inevitável de avanço social – usando uma expressão corrente, estava ao lado da História...” E afirma ainda que o principal objetivo de sua peça em parceria com Guarnieri era extrair desse fato “um esquema analógico de situações semelhantes.” (ARENA

⁷³ Em 1967 o Arena também produziria *Arena canta Bahia*, espetáculo musical com canções de Gilberto Gil e Caetano Veloso, que despontariam publicamente no mesmo ano, sobretudo em função do sucesso de suas canções no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, no qual apresentaram, respectivamente, as canções *Domingo no Parque* e *Alegria Alegria*. Apesar do nome semelhante e da direção de Augusto Boal, o espetáculo não integra a séria *Arena conta...* e nem chegou a ser encenado no teatro-sede do grupo. Estreou no TBC em agosto de 1967 e reuniu em seu elenco grande parte dos artistas que comporiam o grupo de cantores que lançou, em julho de 1968, o LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, que marcaria o lançamento do movimento tropicalista na música. No elenco do espetáculo estavam: Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Jards Macalé, Maria Bethânia, Piti, Roberto Molim e Tom Zé. Destes, participaram do primeiro álbum tropicalista: Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e Tom Zé.

CONTA TIRADENTES, 1967: 5). Sendo assim, ele mostra que buscava refletir sobre o contexto brasileiro e, através da analogia, aprender com o passado para agir da melhor maneira possível no presente. Além disso, fica evidente a crença numa certa teleologia revolucionária, segundo a qual as forças da História inevitavelmente caminhariam para a revolução.

O diretor faz questão de elucidar que, dentre os possíveis caminhos para a representação da Inconfidência Mineira (o plano do povo, o plano das relações internacionais e o plano das conversas palacianas), optou pelo palácio, o que acarretou na “exclusão quantitativa do povo e dos estrangeiros”. Ele se justifica afirmando que, melhor do que “interpretar o povo sem ouvi-lo”, seria jogar a função de intérpretes do povo para a elite no interior do palácio. Essa crítica é central para a configuração, nos anos 1970, do que se chamou dramaturgia de avaliação.

Por fim, ele justifica a opção pela “representação palaciana” com uma cena específica que descreve o cotidiano dos “intelectuais da Inconfidência”. Segundo ele,

o que nos interessava mostrar, na principal cena em que participam, era justamente a característica de que se preocupavam eles com detalhes de importância secundária, quando uma decisão primária devia ser tomada; a tendência a esperar o acontecimento dos fatos para então “sabiamente” interpretá-los ao invés de se anteciparem criando fatos ou modificando-os (ARENA CONTA TIRADENTES, 1967: 9).

O discurso aqui apresentado se assemelha ao de Geraldo Vandré na emblemática canção *Pra não dizer que não falei das flores* (1968), que, lançada no ano seguinte à estreia da peça, se tornaria um dos principais hinos da resistência ao regime militar e marcadamente instigaria a ação, sendo constantemente associada à luta armada.⁷⁴ Mesmo antes da canção, a peça do Arena já apresentava essa ideia, chamando atenção para a necessidade de ação imediata.

Em “Quixotes e heróis”, Boal procura explicar o Sistema Coringa e justificar seu uso tal como se deu na peça. A grande questão é a representação do personagem principal como um herói e sua exclusão do Sistema, na medida em que Tiradentes é o único personagem que tem um intérprete fixo, no caso, David José. Tal escolha prejudicaria a quebra da empatia do

⁷⁴ Os seguintes versos, que compõem o refrão da canção, mostram essa proximidade de discurso: “Vem vamos embora/Que esperar não é saber/Quem sabe faz a hora/Não espera acontecer”. A associação com a luta armada provém da oposição da chamada à ação à mensagem da espera “d’O dia que virá” reiteradamente proposta nas canções da MMPB inserida no mercado fonográfico. Sobre essa discussão, cf. GALVÃO, 1976: 93-119.

público pelo personagem, que estava na base da aplicação do distanciamento brechtiano⁷⁵. Após longa reflexão sobre heróis, mitos e mistificação, o dramaturgo afirma que

Hoje costuma-se pensar em Tiradentes como o Mártir da Independência e esquece-se de pensa-lo como herói revolucionário, transformador de sua realidade. O mito está mistificado. Não é o mito que deve ser empequenecido; é a sua luta que deve ser magnificada. Brecht contou: Feliz o povo que não tem heróis. Concordo. Porém, nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de TIRADENTES (ARENA CONTA TIRADENTES, 1967: 23).

Durante muito tempo essa questão seria debatida pela crítica e por estudiosos de teatro, sendo os principais nomes desse debate Anatol Rosenfeld (1996) e Iná Camargo Costa (1996). Maria Silvia Betti se apoia nessa crítica e afirma que “a mitização do herói era realizada cenicamente em estilo naturalista, em contraste com o distanciamento aplicado na representação das demais personagens” (BETTI, 2013b: 200). Miliandre Garcia, no entanto, identifica que, para compor o Sistema Coringa, Boal teria mesclado três diferentes matrizes teóricas do teatro: “os princípios fundamentais do teatro grego, o moderno método de interpretação de Constantin Stanislavski e a teoria do distanciamento (ou estranhamento) do teatro épico de Bertolt Brecht” (GARCIA, 2016: 369).

O pesquisador Fernando Marques aponta nesse mesmo sentido, afirmando que o sistema se tratava de uma teoria “que incorpora lições brechtianas ao mesmo tempo que a elas acrescentava fórmulas novas” (MARQUES, 2014: 94). Ainda, a dramaturga e teórica Maria Helena Kühner escreveria à época sobre os musicais do Arena afirmando que:

a inteligente tentativa de adaptar – em vez de transplantar servilmente, como tantos têm feito – elementos brechtianos, de unir o distanciamento à empatia – talvez fundamental em nosso tipo de temperamento e cultura – e de dar a conhecer uma realidade para motivar uma ação sobre a mesma dão a seu trabalho um valor indiscutível (KÜHNER, 1968: 45).

Por essa perspectiva, o Sistema Coringa não buscaria a aplicação exclusiva do método brechtiano, mas sim a aplicação de diferentes métodos que juntos comporiam uma nova técnica capaz de se adequar às exigências do contexto brasileiro. À parte a importância do debate de Rosenfeld e Costa, a segunda apreensão analítica parece mais próxima não só da

⁷⁵ Embora o efeito de distanciamento seja muito anterior à teoria e à dramaturgia de Brecht, é a partir da obra do dramaturgo alemão que essa noção passa a circular de maneira mais concreta entre os artistas de teatro brasileiros. Consiste, de maneira geral, em utilizar técnicas de construção dramática e cênica que desmistifiquem a ilusão característica do teatro clássico, baseado na mimese. Cf. PAVIS, 2011: 106-107; GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006: 121-125.

proposta que Boal faz no texto do programa de *Tiradentes*, mas também do “antigo” projeto de busca por uma forma de interpretação nacional levado a cabo desde o final da década 1950 no Arena. Por isso, neste trabalho proponho pensar a formulação do Sistema Coringa pela chave do conceito de transferências culturais (ESPAGNE, 2013), na medida em que a ideia é valorizar as ressignificações pelas quais os objetos culturais passam quando deslocados de um lugar a outro e não diminuir sua importância a partir de um juízo de valor estético normativo.

Para Michel Espagne,

Toda passagem de um objeto cultural de um contexto a outro tem como consequência uma transformação de seu sentido, uma dinâmica de ressignificação, que se pode perceber plenamente apenas se considerarmos os vetores históricos da passagem. Transferir não é transportar, mas metamorfosear (ESPAGNE, 2013: 1).⁷⁶

Ou seja, para se analisar objetos culturais deslocados de um espaço a outro, se faz necessário compreender que o próprio deslocamento implica em sua ressignificação, sua metamorfose. Essa compreensão é importante porque evita que se julgue o objeto deslocado a partir das lentes da comparação intrínseca ao objeto “original”.

É mais interessante investigar o Sistema Coringa de Augusto Boal a partir da noção de transferência cultural do que olhar superficialmente para ele e considerar que sua aplicação consistiu numa reprodução falha do método brechtiano. Os vários indícios sugerem que a elaboração do sistema por Boal buscava menos uma reprodução “fiel” do método de Brecht e mais a conformação de um sistema de interpretação capaz de se adequar à dramaturgia nacional que vinha se desenvolvendo desde fins dos anos 1950, para a qual o próprio Boal foi um dos grandes colaboradores.

No ano seguinte, 1968, o grupo realizou a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, “que se apresentou como alternativa à realização não consumada da 2ª edição do Seminário de Dramaturgia, [...] e agregou artistas de vários setores que podiam até nutrir divergências políticas, mas eram identificados por suas ideias progressistas e se colocavam em oposição à ditadura” (GARCIA, 2017: 277), conforme se observa na contra-capla do programa/convite do evento:

⁷⁶ Tradução do original: “Tout passage d’un objet culturel d’un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu’on ne peut pleinement reconnaître qu’en tenant compte des vecteurs historiques du passage. [...] Transférer, ce n’est pas transporter, mais plutôt métamorphoser”.

Imagem 1. Contra-capa do Programa da 1ª Feira Paulista de Opinião

Sendo realizado num ano emblemático nacional e internacionalmente, o Teatro de Arena de São Paulo convidava/reunia diferentes linguagens artísticas e “artistas de tendências estéticas e ideológicas distintas, mas que tinham em comum a luta contra a ditadura militar” (GARCIA, 2015: 1), fazendo com que o evento se desse sob a perspectiva de formação de uma frente de resistência, aproximando-se da proposta política de atuação do PCB.

O caráter frentista é reiterado no texto que Augusto Boal escreveu para o programa no evento, no qual postulava:

Os reacionários procuram, sempre, a qualquer pretexto, dividir a esquerda. A luta que deve ser conduzida contra eles é, às vezes, por eles conduzida no seio da própria esquerda. Por isso, nós – festivos, sérios ou sisudos – devemos nos precaver. Nós que, em diferentes graus, desejamos

modificações radicais na arte e na sociedade, devemos evitar que diferenças táticas de cada grupo artístico se transformem numa estratégia global suicida. O que os reacionários desejam é ver a esquerda transformada em saco de gatos; desejam que a esquerda se derrote a si mesma. Contra isso devemos todos reagir: temos o dever de impedi-lo (BOAL, 2016: 24).

Esse apelo ao frentismo se dava no bojo do amplo movimento de unidade da classe teatral que resultou na greve dos teatros⁷⁷, ocorrida em fevereiro de 1968, como forma de protesto contra a intensificação do trabalho censório e de coerção sobre as manifestações culturais, e representou “o ápice da organização do meio teatral” (GARCIA, 2008: 162).

Esse caráter, porém, não impediu que a *Primeira Feira Paulista de Opinião* mantivesse a apologia à luta armada que o Arena encampara desde *Arena conta Zumbi*, pelo contrário, demonstrando como os debates do campo teatral eram dinâmicos. Como afirmou Maria Silvia Betti, o evento consistiu numa “iniciativa que assinalou o momento culminante de conclamação à linha revolucionária, reunindo esquetes teatrais de um grupo de jovens dramaturgos cujo trabalho tinha afinidades estéticas e políticas com a ideia de um teatro de resistência” (BETTI, 2013b: 199). Submetido à censura, o evento sofreu inúmeros cortes, como descreve Miliandre Garcia, sendo que muitos deles se referiam à “exortação das ações guerrilheiras e a transformação de Che Guevara em mártir.” (GARCIA, 2016: 381).

Ainda segundo Garcia, tais temas eram bastante delicados para os censores do período, especialmente por ter sido justamente em 1968 que a guerrilha começou a se estruturar e agir de modo mais sistemático. A historiadora completa a análise, exemplificando cortes propostos pelos censores que não deixam dúvida quanto ao caráter de defesa da luta armada do evento:

Entre as restrições apontadas, um censor não identificado indicou corte de quatro páginas inteiras que explicitavam ou não referências a Che Guevara, à luta de classes, à luta armada e às frases “creio na luta armada como única solução para povos que lutam pela liberdade” e “para amanhã aumento de gasolina, leite e pão mais caros. Aguardam-se novos aumentos. Guerrilheiros no Caparaó. Lacerda em S. Paulo. Frente Ampla em ação! Mensagem otimista do governo” (GARCIA, 2016: 384).

Neste trecho é possível identificar tanto a referência a Che Guevara que, àquele tempo, já estava identificado como o mártir da revolução na América Latina, quanto a defesa explícita da via armada como meio de transformação social e de resistência ao regime militar.

Há que se atentar ainda para um dos recursos estéticos utilizados na *Primeira Feira*: o teatro-jornal, que buscava “elucidar o aspecto manipulador da imprensa escrita através da

⁷⁷ Para maiores detalhes sobre a greve, seus antecedentes e suas consequências, cf. GARCIA, 2008: 162-178.

dramatização de notícias cotidianas e mostrar que qualquer pessoa podia utilizar o teatro como meio de comunicação sem, contudo, dispor de condições materiais ou conhecimentos específicos” (GARCIA, 2016: 372). É possível observar que, além de insistir na proposta da luta armada, o Arena matinha também sua pesquisa estética no sentido de lidar com dificuldades econômicas que, nesse momento, se acirravam em função dos problemas constantes com a censura.

2.1.3. “Morte do teatro”: a emergência do teatro de agressão e a implosão do público

O Oficina nasce em 1958 na Faculdade de Direito do Largo São Francisco – sem ligações como o Centro Acadêmico XI de Agosto (PEIXOTO, 1982: 6) –, atuando, inicialmente, apenas como um movimento que buscava pensar novas formas de teatro distantes do teatro clássico personificado no TBC e também do viés nacionalista que o Arena começava a implementar. Mas, assim como em Opinião e Arena, o diálogo com as peças da moderna dramaturgia norte-americana foi importante, sendo o espetáculo de estreia do Oficina em sua sede *A vida impressa em dólar* (*Awake and sing!*), de Clifford Odets, em 1961. No ano seguinte, o grupo levaria aos palcos a já então conhecida *Um bonde chamado desejo* (*A streetcar named desire*)⁷⁸, de Tennessee Williams.

Os primeiros anos do Oficina, tal como ocorrera nos anos iniciais do Arena, são marcados por uma grande diversidade de repertório e de matrizes teóricas, que transitaram desde o método Stanislávski até o teatro épico de Brecht. O grupo experimentou diferentes técnicas na busca por uma que se adequasse ao que acreditava ser necessário para o teatro brasileiro do período.⁷⁹ Isso mostra que, a despeito de qualquer diferença que se apresentasse já nesse momento ou mesmo posteriormente, o Oficina também esteve inserido no movimento que bebeu de fontes estrangeiras para formar uma dramaturgia capaz de lidar com questões próprias da condição nacional, ainda que as prioridades dos grupos fossem diferentes.

A partir de 1967, o grupo passaria a ocupar um espaço de destaque no cenário nacional, com a estreia da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, de encenação inédita até então. Para Edélcio Mostaço, a partir deste momento o Oficina optava “por uma terceira

⁷⁸ A peça foi encenada pela primeira vez no Brasil no ano de 1948 com o nome traduzido para *Uma rua chamada pecado*, sob a direção de Ziembinski e com Henriette Morineau como a protagonista Blanche Du Bois.

⁷⁹ Para uma cronologia das peças encenadas pelo Oficina, cf. TEATRO Oficina. IN: **ENCICLOPEDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112413/teatro-oficina> [Acesso em 30.mar.2016]

via, que agora se radicalizava: não estavam dispostos a filiar-se a nada, a pontar caminho nenhum, a integrar qualquer frente, convencidos de que a função cultural e artística distanciava-se tanto dos partidos quanto das formas instituídas” (MOSTAÇO, 1982: 132). Diferenciava-se assim, dos outros dois grupos que, em que pese suas divergências, decidiram-se por uma ou outra estratégia de enfrentamento da realidade.

Isso porque, para montar a peça escrita em 1933, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, o grupo inspirou-se numa linha teórica também da década de 1930, o *teatro da crueldade*. Formulado por Antonin Artaud em seu livro *O teatro e seu duplo*, publicado originalmente em 1938, caracteriza-se por uma hipervalorização do gesto e uma recusa da palavra a fim de atingir o espectador pelo choque emocional e físico através de uma “violência sensorial”. Tal teoria chegou ao Brasil no bojo dos movimentos de liberação juvenil e da contracultura nos anos 1960 e foi uma influência decisiva para o teatro de vanguarda do Oficina, norteando sua atuação até o exílio de seu diretor, em 1974 (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009: 113-114).

O crítico Décio de Almeida Prado define o teatro de Artaud como “selvagem e moderno, primitivo e refinado, capaz de desvincular-se das amarras intelectuais, de retornar ao concreto do corpo do ator” (PRADO, 2009: 102) e aponta que o teórico seria recuperado no turbulento ano de 1968. Contudo, já um ano antes, sua teoria começaria a ser estudada pelo Oficina e aplicada, mesmo que de maneira incipiente, na montagem de *O rei da vela*.

O espetáculo foi dedicado a Glauber Rocha⁸⁰, o que aponta o diálogo do trabalho do Oficina com a estética alegórica que o cineasta baiano havia adotado em seus filmes, especialmente na sua mais recente produção à época, o filme *Terra em transe*, lançado também em 1967. De maneira geral, os filmes de Glauber e as peças do Oficina são identificadas com o movimento tropicalista, que tem sua expressão musical sobretudo nas obras de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Sendo assim, *O Rei da vela* marca o ingresso do grupo teatral no movimento de vanguarda que já tomava corpo nas demais artes de espetáculo.⁸¹

⁸⁰ A dedicatória consta na página 3 do programa da peça para sua encenação em São Paulo, no teatro João Caetano. Cf. *O rei da vela*, 1967: 3.

⁸¹ No livro *Verdade Tropical*, Caetano Veloso confirma essa congruência através da anotação de suas impressões diante da encenação de *O rei da vela*. Ele afirma que “Eu tinha escrito ‘Tropicália’ havia pouco tempo quando O rei da vela estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular. No texto de apresentação que fez imprimir no programa, Zé Celso dedicava o novo espetáculo a Glauber e à capacidade de responder à realidade da época que o Cinema Novo exibia – e de que o teatro estava carente. E se referia a Chacrinha como teatralmente criativo e inspirador. Isso confirmava minha percepção de que o que eu vira tinha tudo a ver com o que eu estava tentando fazer em música” (VELOSO, 1997: 244).

No programa da peça, Zé Celso escreve o texto “‘O rei da vela’: manifesto do Oficina”, que elucida sua importância para o grupo e também para o teatro brasileiro, fazendo apontamentos sobre a peça e sua montagem e relacionando-as ao contexto sócio-político, lançando as bases da atuação posterior do Oficina. Ele afirma que o texto de Oswald de Andrade foi escolhido para inaugurar não só a nova sede do grupo como também “a comunicação ao público de toda uma nova visão do teatro e da realidade brasileira.” (O REI DA VELA, 1967: 7). Depois de vários anos de pesquisa e experimentação, o Oficina parecia ter encontrado seu caminho através da reinvenção do teatro, da realização de um antiteatro, “um teatro fora de todos os conceitos do ser ou não ser teatro, fora do escoteirismo teatral.” (O REI DA VELA, 1967: 9).

A peça de Oswald se apresentava ideal, na medida em que a estética que o grupo buscava se aproximava da antropofagia proposta pelo intelectual modernista. Segundo Zé Celso, “A história real somente se fará com a devoração total da estrutura”, devoração essa que seria posta em prática de maneira literal na sua montagem seguinte, de *Roda Viva*. Também sua pré-disposição à mescla de referências parecia agradar ao Oficina. Em *O rei da vela*, Oswald de Andrade já buscava avançar formalmente através do recurso a diferentes gêneros teatrais sobre os quais Zé Celso discorre em seu texto: “racionalismo brechtiano”, ópera, tragicomédia, teatro de revista, “estilo shakespeariano”.

Suas propostas de renovação estética e de reinvenção do teatro também incluíam a defesa do “mau gosto” e do “grotesco”, que seriam mais adequados para captar “a *chacriníssima* realidade nacional” (O REI DA VELA, 1967: 9). Sempre em consonância com as teorias de Artaud, se propunha à “esculhambação” total. O diretor ainda reafirma a admiração pela obra de Glauber Rocha ao elogiar “o arrojo estético do cinema novo” (O REI DA VELA, 1967: 11), que ele buscava imprimir no teatro com a encenação de *O rei da vela*.

No ano seguinte, Zé Celso dirigiria a peça mais emblemática do teatro de vanguarda do período. *Roda viva* levaria ao extremo as propostas estéticas do diretor de chocar a plateia a fim de implodir o público que, na sua visão, por ser majoritariamente burguês e de classe média, necessitava ter seus valores morais cristão-conservadores afrontados e desconstruídos. Encenada pela primeira vez em 17 de janeiro de 1968 no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, a peça de estreia de Chico Buarque como dramaturgo caracterizou-se novamente pela implementação de técnicas inspiradas no teatro da crueldade. Segundo o *Dicionário do Teatro Brasileiro*, Artaud buscou uma linguagem que se pautasse por

uma exploração rigorosa do corpo e do espaço a partir de possibilidades dos músculos e dos nervos [...] capaz de ir além da matéria. Surgiu assim a percepção de uma metafísica do corpo, a sugestão de uma nova abordagem do trabalho do ator, condição fundante para a proposição de uma nova encenação, norteadas pela violência sensorial (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009: 114).

Roda viva se caracterizou por uma hiperexploração do corpo e uma primazia da *performance* em detrimento da palavra, além do rompimento da divisão entre palco e plateia, não pelos moldes do didatismo de Brecht, mas pela afronta física e moral: atrizes que se sentavam no colo dos homens da plateia, pedaços de fígado cru sendo mordidos pelos atores e atirados sobre o público assim como panfletos, ameaças de prisões e sangue que respingava no rosto da primeira fila. Como afirmou Marcos Napolitano,

ao incorporar a agressão, o mau-gosto e a linguagem sensacionalista e apelativa dos meios de comunicação de massa, [*Roda viva*] consagrava a idéia de um movimento de vanguarda dessacralizadora que operava contra as bases políticas e comportamentais da classe média brasileira. À frente única sexual, proposta no 2º ato do *Rei da Vela*, paródica e carnavalizante, *Roda Viva* somava o elemento da agressão, estética e comportamental, como procedimento básico da vanguarda tropicalista (NAPOLITANO, 2011b: 129).

No programa da peça há uma entrevista de José Celso Martinez Correa intitulada “RODA VIVA: Perguntas e Respostas” na qual o diretor da montagem discorre especialmente sobre a importância do nome de Chico Buarque, seu sucesso e a influência que esse “fenômeno brasileiro” exerceria sobre o interesse do público. Ao ser questionado sobre o elenco ser composto por atores desconhecidos recém-formados, Zé Celso afirma que os atores constituíam

um coro ultra brasileiro, na base da violência de expressão, do anticharme cafonio da Broadway e que compensa em inteligência e garra tudo que falta em técnica: são geniais e porraloucas! [...] Eles com sua visão mais agressiva de sua relação com o público vão transmitir fluidos mais positivos para o público e irão atraí-los às pampas, mesmo que for para sacudi-los no seu marasmo e na sua apatia (RODA VIVA, 1968: 24).

Aqui, o diretor reafirma o interesse em afrontar o público através do que chama “violência de expressão”, construindo uma relação de agressividade entre palco e plateia, configurando o que Anatol Rosenfeld conceituou como o *teatro de agressão*⁸².

Por conta dessa posição radicalizada e de recusa tanto da ordem burguesa quanto da ordem de esquerda (PRADO, 2009: 104), a montagem “teve o poder de dividir opiniões e de polarizar admiradores e detratores tanto entre o público como entre a crítica.” (BETTI, 2013b: 204). Além disso, provocou a ira do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), grupo paramilitar de extrema direita que empreendeu ações violentas durante o regime militar, especialmente nos chamados “anos de chumbo”. Em episódio bastante conhecido, no dia 18 de julho de 1968, membros da organização invadiram o Teatro Ruth Escobar durante a temporada paulista de *Roda viva*, agrediram violentamente integrantes do elenco e destruíram a infraestrutura do teatro e da peça.

Nos anos de 1968 e 1969, o Oficina encenaria duas peças de Bertolt Brecht: *Galileu Galilei* (com estreia em 14 de dezembro de 1968) e *Na selva das cidades* (estreada em 01 de setembro de 1969), que “representa o auge da vertente tropicalista” (MOSTAÇO, 1982: 131). As duas montagens “coroam esse movimento ascensional [do Oficina] e são consideradas perfeitas recriações brasileiras do universo do autor alemão.”⁸³ A recuperação de Brecht sob o prisma do teatro de agressão denota o constante processo de pesquisa a que se submeteu o Oficina, que manteve a mescla de referências que marcou seus primeiros anos, além de uma tendência à busca por uma síntese formal que marcou o teatro brasileiro sob o regime militar.

O convite de *Na selva das cidades* foi composto numa linguagem visual que remonta à estética da poesia concreta, destacando os termos que constituem a montagem e caracterizam a leitura do Oficina para o texto de Brecht:

⁸² Teatro de agressão é um conceito bastante amplo na medida em que há diferentes tipos de atitudes que podem se configurar como agressivas, “sejam indiretas, por palavras e gestos, sejam um pouco mais diretas, porque procuram dialogar cara a cara com o espectador [...] sejam explicitamente diretas, partindo mesmo para a agressão física, forçando a participação do público.” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009: 18-19). Diferentemente do que se costuma pensar, no Brasil não se restringiu às peças do Oficina, embora estas tenham se tornado as mais famosas desse tipo de teatro. Seu principal objetivo era atingir pela agressão o público regular de teatro: o burguês médio.

⁸³ TEATRO Oficina. IN: **ENCICLOPEDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112413/teatro-oficina> [Acesso em 04.abr.2016]

Imagem 2. Página 2 do convite da peça Na selva das cidades

Destacam-se os componentes agressivos do conjunto: a violência da peça (“A mais fascinante, a mais poética, a mais violenta peça de Bertolt Brecht”) e “som, ruído, gesto, cheiro, álcool” que faziam do espetáculo “um choque [...] um impacto [...] um desafio” (NA SELVA DAS CIDADES, 1969: 2). A terceira página do convite aponta justamente para a importância da montagem para o processo de pesquisa do grupo, afirmando que ela é o “resultado da mais aprofundada pesquisa de uma nova linguagem de teatro, de espetáculo, de poética” (NA SELVA DAS CIDADES, 1969: 3).

Nos anos 1970, o grupo diversificou suas atividades, participando de um filme (*Prata palomares*, André Faria, 1971)⁸⁴ e realizando um intercâmbio com o grupo experimental estadunidense Living Theatre, promovendo uma reformulação de seu elenco. Na primeira metade da década de 1970, o grupo continuou a investir nas técnicas de agressão e de implosão do público, levando aos palcos importantes montagens, como *Gracias, Señor*, de autoria coletiva e encenada em 1971, e *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, em 1972. Em 1974, Zé Celso seria preso e exilado, vivendo em Portugal até 1979 e deslocando o eixo de atuação do grupo. Atuante até hoje, o Oficina segue como um dos principais grupos teatrais do país e seu período de auge (1968-1974) foi importante o bastante para que o grupo reafirmasse uma linha de atuação para o campo cultural de resistência ao regime militar.

⁸⁴ O grupo participa do filme através de parte de seu elenco que compõe a grande maioria dos atores de *Prata Palomares*. Participam do filme: Renato Borghi, Carlos Gregório e Ítala Nandi (nos papéis de protagonistas da película), além de Otávio Augusto, Renato Dobal e Elisabeth Kander.

2.2. O debate em circulação: o caderno especial da *Revista Civilização Brasileira* e outros escritos

As divergências de projeto político e estético que podem ser observadas no tópico anterior não ficaram restritas às peças e aos seus programas, circulando também para além do universo do teatro mais restrito, em espaços como revistas de cultura e a imprensa em geral. Neste tópico, é apresentada uma cartografia desse debate, apontando os principais temas levantados pela intelectualidade do teatro brasileiro. É importante destacar que, apesar de se referirem ao campo teatral, algumas dessas questões expressavam demandas que iam além desta linguagem artística, pensando a cultura e a política brasileiras de modo geral.

É sintomático da relevância desse debate que em 1968 a *Revista Civilização Brasileira* (RCB), fundamental para a configuração da resistência cultural entre 1965 e 1968, tenha publicado um caderno especial intitulado *Teatro e Realidade Brasileira*. Como o nome sugere, o caderno foi dedicado exclusivamente à questão do teatro no Brasil e a dar lugar a diferentes posicionamentos nesse intenso debate, cedendo espaço a profissionais de naturezas distintas da produção teatral: dramaturgos, diretores, críticos, produtores. Os artigos são de autoria de: Dias Gomes, Maria Helena Kühner, Luiz Carlos Maciel, Oduvaldo Vianna Filho, Anatol Rosenfeld, Nelson Werneck Sodré, Hermilo Borba Filho, Tite de Lemos, Joracy Camargo, Fernando Peixoto e Abdias do Nascimento.

O volume também era composto por entrevistas de Zé Celso a Tite de Lemos e de Paulo Autran a Paulo Pontes, além de um depoimento de Luiz Mendonça, de uma pesquisa de opinião com Cacilda Becker, Ferreira Gullar, Flávio Rangel, Hélio Bloch e Dr. Cêlio Assis do Carmo e de uma sessão intitulada *Documentário* que reuniu três documentos: *Elogio fúnebre do teatro brasileiro*, de autoria de Augusto Boal, um apanhado de manifestações em favor da liberdade da cultura intitulado *O teatro e a luta pela liberdade* e um último documento, intitulado *Princípios e recomendações relativos à censura*, que, como o próprio nome sugere, discutia caminhos para o campo da cultura lidar com os problemas com a censura.

Como se pode observar, o caderno reunia os principais nomes do campo teatral brasileiro daquele período e tentava abarcar as mais variadas linhas de pensamento para essa linguagem artística dentro do campo de oposição ao regime militar. Tal condição reflete a própria organização editorial da revista que, identificada com o PCB, refletiu os dissensos que marcaram o interior do partido no período de sua existência (CZAJKA, 2010: 95). O volume representava uma espécie de balanço do período; conforme o editorial do exemplar, nele

encontrará o leitor uma espécie de levantamento do teatro brasileiro hoje, seus problemas, seu pensamento e sua ação, de onde vem e para onde vai, que posição ocupa no contexto sócio-econômico e no complexo da cultura nacional em formação. Sendo a finalidade deste trabalho fornecer um panorama o mais completo possível do novo teatro como parte refletida e refletora da nossa realidade, certas opiniões emitidas por articulistas e entrevistados entram em choque inevitavelmente. Algumas polêmicas são mesmo travadas nestas páginas, como facilmente se perceberá (NOTA, 1968: 5).

Vale ressaltar essa condição de balanço, uma vez que os assuntos discutidos nos textos do caderno especial já vinham sendo debatidos em outros artigos da mesma revista⁸⁵ e em outros espaços de circulação de ideias. É necessário dizer também que a reflexão e a constante elaboração de textos, manifestos, conferências e ciclos de debate acerca de proposições político-estéticas foram uma prática comum dos artistas de teatro comprometidos com a politização e a nacionalização desta linguagem no Brasil. Por fim, mesmo textos não publicados à época, como é o caso de vários escritos de Oduvaldo Vianna Filho reunidos e organizados por Fernando Peixoto numa publicação de 1983 (VIANNA FILHO; PEIXOTO, 1983) e de textos do diário de Zé Celso, reunidos por Ana Helena Camargo de Staal (MARTINEZ CORRÊA; STAAL, 1998), expressam muitas das ideias presentes nos círculos de debate naquele período. A seguir, é apresentada uma reflexão sobre os temas que nortearam o debate político e estético do teatro brasileiro do período.

Inicialmente, foi observado que as questões discutidas por esses intelectuais giravam em torno de alguns temas que, de maneira geral, foram abordados quase que pela totalidade daqueles que refletiram sobre a situação do teatro brasileiro no período, ainda que com visões divergentes. Conforme Oduvaldo Vianna Filho em seu artigo do caderno especial da *RCB*, “os artigos dos críticos, as entrevistas de artistas, os trabalhos publicados nesta revista e outras, embora muitas vezes totalmente divergentes, têm um ponto em comum: a insatisfação com as condições atuais do nosso teatro” (VIANNA FILHO, 1968: 69). Sendo assim, após um breve levantamento, foi possível notar a recorrência de questões que podem genericamente, mas não de maneira excludente, ser agrupadas em torno de duas naturezas: 1) o fazer teatral e 2) a relação entre o teatro e o governo.

⁸⁵ Dentre esses artigos, destacam-se: GOMES, Dias. O berço do herói e as armas do Carlos. **Revista Civilização Brasileira**, n. 4, set, 1965; MACIEL, Luiz Carlos. O bicho que o bicho deu. **Revista Civilização Brasileira**, n.7, maio 1966; MACIEL, Luiz Carlos. Situação do teatro brasileiro. **Revista Civilização Brasileira**, n. 8, julho de 1966; MICHALSKI, Yan. Teatro carioca ou um elefante que resiste ao caos. **Revista Civilização Brasileira**, n. 11/12, dez. 1966/mar. 1967; FEBROT, Luiz Izrael. Teatro do trabalhador e teatro de massas. **Revista Civilização Brasileira**, n. 18, mar-abr/1968.

Integrando o primeiro grupo: **a)** a vinculação do teatro com a realidade brasileira – em termos de cultura teatral e de representação dessa realidade; **b)** o engajamento no teatro; **c)** as diferentes propostas estéticas e formais utilizadas nas peças; **d)** a falta de comunicação com o público de teatro; **e)** a busca por uma linguagem capaz de resolver o problema anterior; **f)** a autocensura. Já no segundo grupo, aparecem temas como: **a)** as dificuldades econômicas e a falta ou insuficiência de subvenção estatal para o teatro; **b)** a Censura; **c)** a relação do teatro e da classe teatral com o poder político e econômico do país.

Em termos de **vinculação do teatro com a realidade**, os textos buscam, por um lado, destacar que o teatro que se fazia naquele momento no Brasil estava diretamente influenciado pelas condições que a realidade brasileira determinava, ou seja, o que se fazia – ou se deixava de fazer – estava diretamente relacionado com, por exemplo, a falta de verbas e a censura. A grande exceção a essa configuração é Luiz Carlos Maciel que nas primeiras páginas de seu texto afirma: “Faz-se esse teatro, hoje, no Brasil, porque, por quaisquer motivos, é esse o teatro que o público quer ver e é esse o que os empresários e artistas (no Brasil, quase sempre eles se identificam) querem apresentar” (MACIEL, 1968: 50). Ignorando, portanto, as condições externas aos desejos dos indivíduos que obstaculizavam o fazer teatral brasileiro.

Por outro lado, os agentes culturais continuavam reivindicando a necessidade de se fazer um teatro que discutisse, questionasse, denunciasse e, no limite, buscasse transformar essa mesma realidade, embora as vias que levassem a isso fossem concebidas de maneira diversa. Tais diferenças se traduziam no debate acerca das várias propostas **estéticas** para as peças, cujos destaques são o teatro de agressão de Zé Celso e o teatro musical do Opinião e do Arena. A crítica ao teatro que não havia adotado uma estética de vanguarda, por um lado, e a crítica à ineficácia de um teatro que se confronta com seu público afastando-o, por outro, movimentam as discussões em torno da busca de uma nova **linguagem** que estivesse adequada ao contexto do teatro e da realidade brasileira, favorecendo a retomada da **comunicação** com o público.

A **autocensura**, por sua vez, ora aparece como desdobramento direto da Censura e da perseguição política do governo, ora é vista como uma prática de escape ou de conforto por parte dos artistas. Já o **engajamento**, surge tanto como motor do teatro nacional autêntico, quanto como entrave à realização de uma arte em si autêntica.

As **dificuldades econômicas** surgem em todos os textos reunidos, o que denota a centralidade da questão. Dramaturgos, atores, diretores, produtores, críticos; todos apontam a situação de precariedade em que se encontrava o teatro, retomando, sem citar, o texto do

programa de *Arena conta Zumbi*, destacado no tópico anterior. O descaso do governo e o subdesenvolvimento que caracterizavam a realidade brasileira aparecem como causadores dessa condição em diferentes níveis, mais prejudiciais até do que a própria **Censura**.

Augusto Boal, por exemplo, associa às questões econômicas o esvaziamento das plateias, afirmando que “não foram os elencos que subitamente passaram a apresentar espetáculos inadequados às suas plateias. A presente morte [do teatro brasileiro] não vem para ‘certas tendências’ ou ‘certas correntes’: é morte total, genérica” (BOAL, 1968: 214). Ele se contrapõe à ideia corrente em alguns setores – e que também aparece em outros artigos da revista⁸⁶ – de que o problema do teatro era determinada linguagem, temática ou teoria cênica, relacionando tal situação à falta de condições materiais do público para frequentar com constância os teatros. No mesmo sentido aponta Fernando Peixoto: “O preço do ingresso impede que o espectador compareça mais vezes [ao teatro]” (PEIXOTO, 1968: 189).

Além dos artigos, o caderno especial da *RCB* realizou uma pequena enquete composta por cinco perguntas com cinco diferentes representantes dos grupos sociais que fazem o teatro: atores (Cacilda Becker), autores (Ferreira Gullar), diretores (Flávio Rangel), empresários (Hélio Bloch) e público (Dr. Cêlio Assis do Carmo). A enquete era composta por 5 questões: “1 – Existe um teatro brasileiro, isto é, um teatro autenticamente nosso?”; “2 - Há alguns anos, Durenmat perguntava se o mundo de hoje pode ser reproduzido pelo teatro; nós perguntamos: e o Brasil, pode?”; “3 – O teatro deve fornecer conhecimento, diversão ou conhecimento pela diversão?”, “4 - O teatro brasileiro está à altura do momento histórico brasileiro?”. A última questão era: “Qual a maior pedra no caminho do nosso teatro?” (PESQUISA..., 1968: 105), à qual quatro dos cinco entrevistados responderam ser, entre outras coisas, os entraves econômicos à produção teatral. A exceção é a atriz Cacilda Becker, que considera como principal entrave ao desenvolvimento do nosso teatro a ausência de uma dramaturgia essencialmente brasileira, “capaz de aumentar o público, criar um estilo de interpretação e tornar possível a descoberta de uma impostação de espetáculo que mesmo obediente às regras da arte teatral traduzisse as características de nossa cultura total” (PESQUISA..., 1968: 105).

Essa discordância, por sua vez, reflete outras, uma vez que se relaciona com, pelo menos, outras três questões da enquete: a primeira, a segunda e a quarta. Em resposta à pergunta “Existe um teatro brasileiro, isto é, um teatro autenticamente nosso?”, Becker também foi a única a considerar que não havia àquele momento um teatro essencialmente

⁸⁶ Essa ideia aparece nos textos de José Celso Martinez Corrêa, Tite de Lemos e Luiz Carlos Maciel.

brasileiro, afirmando que “nosso teatro continua[va] sendo alimentado pelos textos estrangeiros” (PESQUISA..., 1968: 94). Embora todos os outros quatro entrevistados tenham feito ressalvas à sua consideração, convergiam para a existência de um teatro nacional dentro das condições possíveis.

Em resposta à pergunta “Há alguns anos, Durenmatt perguntava se o mundo de hoje pode ser reproduzido pelo teatro; nós perguntamos: e o Brasil, pode?”, todos concordam que sim, porém, os entrevistados impõem ressalvas às suas afirmações. O que, aliás, é o tom de praticamente toda a enquête. Embora todos considerem que o teatro é capaz de reproduzir o Brasil, questões como os limites e características básicas da linguagem teatral bem como as inúmeras demais dificuldades que envolviam a prática teatral no país surgem como componentes limitadores dessa possível reprodução.

As respostas à quarta pergunta, “O teatro brasileiro está à altura do momento histórico brasileiro?”, são todas convergentes, mas os entrevistados elencam diferentes motivos para a negativa. Enquanto Cacilda Becker insiste na ausência de um dramaturgo brasileiro cuja obra fosse capaz de dar conta do que acontecia no país, Ferreira Gullar valoriza o que já havia sido feito até então, apontando que ainda havia muito pelo que trabalhar. Hélio Bloch entende que o teatro em si é incapaz de dar conta da totalidade do momento histórico, devendo levantar questionamentos em vez de determinar respostas. Já Célio do Carmo coloca o desenvolvimento do teatro em compasso com a situação da sociedade, afirmando que não estar à altura do momento histórico estava de acordo com o então recente processo de “desalienação” da consciência nacional. Por fim, Flávio Rangel é o único otimista nesse sentido, afirmando que no contexto em que se vivia, o teatro registrava e combatia o momento brasileiro de “obscurantismo”.

A terceira pergunta é aquela em que há maior convergência nas respostas. Ao serem perguntados se “O teatro deve fornecer conhecimento, diversão ou conhecimento pela diversão” (PESQUISA..., 1968: 101), todos respondem, seja recuperando Brecht, seja diferenciando a arte da ciência, que os dois eixos devem estar atrelados na dramaturgia. O espectador Célio do Carmo é quem melhor sintetiza a afirmativa: “O conhecimento é o fim de toda produção artística, e diversão (imagem) é apenas o meio” (PESQUISA..., 1968: 103). Apesar dessa convergência, é de se imaginar que os meios que se consideravam eficazes para se realizar um teatro que aliasse conscientização política e fruição artística eram muitos e também davam corpo ao debate do campo teatral.

Em seu artigo na revista, Maria Helena Kühner lembra que a notação política foi uma característica da dramaturgia moderna de modo geral, refletindo o contexto de renovação de valores que marcou o século XX. No entanto, ela alerta para as diferentes maneiras de expressão da “rebelião e renovação” que marcaram esse processo: “não se expressaram em uma única direção, mas sim, pelo contrário, em atitudes e seguindo diretrizes opostas e contraditórias” (KÜHNER, 1968: 20), convergindo sua observação com o que se nota na análise das peças e das motivações para sua realização.

Kühner identifica três tipos de manifestações através das quais se expressaria, no teatro brasileiro, a principal tendência do teatro ocidental no século XX, que ela chama de “reação anti-burguesa”: 1) a representação da decadência da aristocracia rural – em nosso contexto identificada com a decadência burguesa em países “desenvolvidos”; 2) a crítica aos valores pequeno-burgueses através da agressão à plateia; 3) a investigação da realidade através da chave anti-imperialista, em busca e com investimento no autor nacional.

Essas três diferentes maneiras de abordagem dessa tendência responderiam às condições específicas de nossa realidade. Excluindo-se a primeira, que teria ficado restrita a peças que se passavam no ambiente rural, as duas últimas tendências têm implicação direta no debate que aqui se tenta mapear, uma vez que, a essa altura, já se consegue perceber que elas se referem, respectivamente, à atuação do Oficina e do Arena e do Opinião.

Vale dizer que Kühner não emprega uma visão depreciativa sobre o teatro de agressão, mesmo que o tenha associado à uma explosão de irracionalidade⁸⁷. Embora faça ressalvas a essa prática, ela a atribui um componente de resposta à realidade em que surgiu: “Não nos parece que esta agressividade seja, por si só, um ‘caminho’ para o teatro brasileiro. Mas cremos que ela responde, bastante bem, à necessária reação a uma momento de pressão e imposição de limites e restrições descabidos” (KÜHNER, 1968: 40). Para ela, o Oficina utilizaria a linguagem do teatro de agressão como meio de negação da classe média e seus valores enquanto Arena e Opinião buscariam, no lugar de negar os valores de uma classe média decadente, criticá-los como meio de afirmação dos valores do homem novo: abordagens diferentes para tentar solucionar os mesmos problemas.

Diferentemente de outras culturas do teatro ocidental, nas quais a afirmação dos valores novos surgiria num momento posterior à negação dos valores decadentes, no Brasil

⁸⁷ À época, referir-se a esse teatro como irracional teve, por vezes, uma conotação pejorativa. No entanto, da forma como empregado por Kühner no texto aqui citado, o termo assume um caráter de manifestação esperada num contexto por si só violento. Caracterizada pela presença mítica, onírica e sexual como expressão do instinto humano, a irracionalidade no teatro ocidental seria um meio de negação dos valores burgueses e de tudo o que essa classe social representava nas sociedades do período. Cf. KÜHNER, 1968: 28-30.

Kühner entende que “negação e afirmação surgem já juntas, servindo uma a outra, e tendo ambas como pilastra de apoio a tendência político-social” (KÜHNER, 1968: 44). Contudo, é necessário ressaltar que o caso brasileiro parece apresentar não uma simultaneidade, mas uma inversão, já que a corrente de afirmação dos novos valores surge quase uma década antes da corrente de negação. Como se viu, ainda que tenha se modificado ao longo dos anos, a primeira começa a se concretizar com a estreia de *Eles não usam black-tie*, em 1958. Já a segunda, começa a se estruturar definitivamente somente em 1967, com a estreia de *O rei da vela*, inclusive se afirmando a partir da negação, não só dos valores “pequeno-burgueses”, mas também dessa corrente afirmativa. Essa relação entre afirmação e negação dá o tom do debate analisado aqui.

Luiz Carlos Maciel, que havia acabado de acompanhar o processo criativo de *O rei da vela* e estava bastante próximo do Oficina⁸⁸, também escreveu para o caderno especial da RCB. Em seu artigo, *Quem é quem no teatro brasileiro*, o diretor e crítico identifica como um dos principais problemas da geração teatral pós-TBC a não criação de “um novo modo de produção teatral que permitisse o desenvolvimento do novo teatro – novo apenas estética e ideologicamente – que constituía seu projeto básico” (MACIEL, 1968: 59). Problema esse que o Oficina tentou, sem sucesso, burlar através de várias tentativas que incluíram desde o cooperativismo até a experiência de vida comunitária (PEIXOTO, 1982: 7-8).

O texto de Maciel é ácido e bastante crítico aos artistas e às experiências do teatro engajado até então, apontando tanto a ingenuidade de seu projeto quanto seu não rompimento completo com a lógica de fazer teatral da geração que os antecederam⁸⁹, que implicaria um problema para a realização de seus objetivos. É interessante observar que esse texto é seguido pelo de Vianinha, cujo mote é combater o sectarismo da classe teatral que, a seu ver, deveria se organizar coletivamente para combater um inimigo que lhe era comum: a política cultural do governo. Em um texto que defende amplamente o frentismo, ele diz: “a noção da luta entre um teatro de ‘esquerda’, um teatro esteticista’, e um teatro ‘comercial’, no Brasil de hoje, com o homem de teatro esmagado, quase impotente e revoltado, é absurda” (VIANNA FILHO, 1968: 74).

⁸⁸ LUIZ Carlos Maciel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6781/luiz-carlos-maciel>>. Acesso em: 09 de Mar. 2017. Verbete da Enciclopédia.

⁸⁹ Em seu texto, como o próprio subtítulo – “Estudo sócio-psicanalítico de três gerações” – sugere, Maciel busca apontar as três gerações do teatro brasileiro até aquele período, quais suas origens sociais, suas aspirações com a arte, as características de seu fazer teatral, etc. Uma geração de saltimbancos e mambembes teria sido substituída pela geração TBC que, por sua vez, seria substituída pela geração “pós-TBC” que havia descoberto “um sentido mais amplo para seu conflito original com os valores tradicionais: a esperança de uma sociedade mais justa e mais humana.” MACIEL, 1968: 58.

Para construir seu argumento, Vianinha reelabora a visão consolidada à época sobre o teatro moderno brasileiro, que o dividia entre teatro engajado e teatro “desengajado”, apontando no primeiro as marcas da preocupação com participação política e, no segundo, a primazia pela estética teatral em detrimento de qualquer comprometimento social. Com base no frentismo, que havia se constituído no grande mote de seu trabalho desde os tempos de CPC e Opinião⁹⁰, Vianna Filho busca lembrar que o surgimento do teatro engajado só foi possível porque o teatro da geração do TBC, para usar a divisão proposta por Maciel, encampou e ajudou a consolidar o processo de modernização do teatro brasileiro. Ele afirma: “É fundamental lembrar que Guarnieri não seria montado sem a existência de um movimento geral de renovação. Pior – não escreveria peças” (VIANNA FILHO, 1968: 73).

Também fica perceptível que nessa época o dramaturgo defendia a necessidade de inserção do teatro brasileiro dentro da lógica comercial. Se a saída de Vianinha do Arena fora impulsionada pela recusa de trabalhar segundo uma organização empresarial, nesse momento ele estava revendo seu posicionamento diante do grande impasse para a classe teatral e, na década seguinte, culminaria esse processo com sua ida à TV. Buscando superar a separação entre um teatro comercial e esteticista e um teatro quase amador e participante, Vianna propõe que toda a classe teatral se una contra a política cultural do governo que condenava o teatro – todo ele e não só o engajado – à extinção num futuro próximo.

Tal argumento aprofundava um pensamento que Vianinha já havia expressado anos antes. Em 1965, no bojo da criação do espetáculo *Liberdade Liberdade*, ele defendia a necessidade da liberdade de expressão para que o teatro brasileiro pudesse se desenvolver, não só para poder existir enquanto arte, mas também porque a política econômica necessária ao pleno desenvolvimento do teatro brasileiro só poderia “se sustentar na democracia, na consciência social liberta para criticar, exigir e autocriticar-se permanentemente” (VIANNA FILHO; PEIXOTO, 1983: 103). Nesse sentido, o dramaturgo destacava, como tantos outros homens de teatro do momento, o peso do regime autoritário no estancamento da evolução da dramaturgia brasileira pela censura em si e pela política econômica que não visava como objetivo o desenvolvimento da cultura do país.

Cerca de dois anos depois, em maio de 1967, Fernando Peixoto demonstrava preocupação similar à de Vianinha, acrescentando ao problema da censura um de seus principais desdobramentos: a autocensura. Aprofundando a reflexão, Peixoto evocava a desorganização

⁹⁰ À época da escrita do artigo Vianinha já havia deixado o Grupo Opinião e fundando, juntamente com Paulo Pontes, o Teatro do Autor. Porém, conforme o próprio dramaturgo, “desliguei-me administrativamente mas não, cultural, artística e ideologicamente” (VIANNA FILHO, 1968: 77).

do sistema censor, que naquele momento passava pela transição entre a fragmentação nos estados para a centralização na capital federal. Apesar disso, ele entendia que o impacto da censura do governo não era o entrave real, mas sim o fato de que “o teatro brasileiro [...] [havia ficado] bonzinho por conta própria” (PEIXOTO, 1989: 296)⁹¹, referindo-se à autocensura à qual se somava, muitas vezes, um arrependimento de alguns artistas de teatro do que havia sido feito até então.

Questões similares são abordadas a partir de uma perspectiva divergente. A crítica de Fernando Peixoto, à época integrante do Oficina, voltava-se não somente ao regime autoritário e às restrições diversas que ele impunha à prática teatral, mas também aos companheiros de ofício que se recusavam a seguir num caminho que ele entendia como de arrojo estético – crítica essa que se direciona, especialmente, a Vianinha e seu grupo. Poucos meses depois de escrever o texto, Peixoto estrearia com o Oficina a peça *O rei da vela*, que marcou a ascensão do teatro de agressão, de concepção autofágica.

A bem da verdade, o texto de Peixoto parece justificar o que o Oficina faria a seguir, imbuído da ideia de “morte do teatro”. Entre outras questões, ele afirma que “a esperança [para o teatro voltar a se comunicar com o público] é que um novo teatro saia das cinzas. Um teatro com consciência de que o momento exige coragem e violência” (PEIXOTO, 1989: 294-295). Ainda no mesmo artigo ele reitera a necessidade de uma nova linguagem:

Um teatro novo será um teatro desmistificado e desmistificador. [...] Um teatro que precisa conquistar uma linguagem nova sem deixar de comunicar-se. [...] Nossa realidade é trágica, marcada pela miséria, pelo atraso, pelo analfabetismo, pela espoliação, pela alienação, pela mistificação, pela fome. O desvendar essa realidade terá que ser um ato de luta, o momento de um combate, fonte de uma estética da violência (PEIXOTO, 1989: 307).

No ano seguinte, em entrevista sobre *O rei da vela* a Tite de Lemos para o caderno especial da *Revista Civilização Brasileira*, Zé Celso apontaria no mesmo sentido, reiterando veementemente a necessidade de desmistificação da realidade nacional através de um teatro antropofágico: “A eficácia política [do teatro] é devorar toda a mitologia deste país” (MARTINEZ CORREA, 1968: 120). O comunista Dias Gomes, no artigo de abertura da mesma revista, questionaria, porém, a “eficácia” dessa proposta. Ele afirmou que

⁹¹ Esse texto foi publicado originalmente na *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, nº 15, setembro de 1967 e na *Revista Conjunto*, da Casa de Las Américas, ano 3, nº 9, La Habana, Cuba.

Seu radicalismo reflete-se nestas duas últimas experiências do diretor José Celso Martinez Correa (que pretende levar o espectador a tomar uma atitude, a agir diante do espetáculo imediatamente mediante agressões eróticas e até físicas; o espectador por vezes age, sim, mas não em razão de uma tomada de consciência provocada pelo problema exposto, simplesmente por ter sido incomodado em seu bem-estar físico ou emocional, o que prova a inocuidade de seu radicalismo) (GOMES, 1968: 12).

E não foi só neste ponto que os dois discordaram. O tema fundamental do artigo de Gomes é a defesa de que, ao contrário do que muitos pensavam, engajar-se politicamente não prejudicava ou limitava a produção artística, mas, pelo contrário, favorecia a liberdade. Isso porque o teatro comprometido politicamente promoveria a libertação das consciências e, com isso, a própria liberdade que, por sua vez, o dramaturgo afirma ser essencial à prática artística: “O artista, ao engajar-se, não abdica da menor parcela de sua liberdade, ao contrário, ele a ganha, permanentemente. Pois a liberdade não é um estado, mas um ato. O artista engajado exerce a liberdade sob a forma de libertação contínua” (GOMES 1968: 16).

Já Zé Celso se contrapõe ao que chama de “arte carneira”. Para ele, “Uma arte de encomendada, carneira, é sintoma de estagnação social.” E acrescenta, sobre aquela que para ele seria uma prática verdadeiramente revolucionária: “E todo mundo tem medo da arte que se fará necessariamente agora no país. Pois ela será ameaçadora, perigosa e testemunhará, se não for de encomenda, toda esta fase violenta e descarada que o Brasil e o mundo estão atravessando” (MARTINEZ CORREA, 1968: 120).

No mesmo ano, não se sabe se antes ou depois da entrevista citada, o diretor escreveria em um de seus diários que o necessário naquele momento era “um teatro essencialmente anti-PC: anti-partidão. [...] Não uma peça sobre a necessidade de organização (mera tática), mas sobre a necessidade de revolução, da radicalização de luta por uma sociedade de prazer” (MARTINEZ CORREA; STAAL, 1998: 137). Zé Celso, em um texto a princípio íntimo, rotulava e nomeava definitivamente o teatro ao qual se opunha. Adiante veremos que, nos anos 1970, Vianna Filho também escreveria um texto em que indicava objetivamente sua rejeição à vanguarda e os problemas que, a seu ver, a estética da agressão gerava para o teatro brasileiro. No caso último, o texto permaneceria íntimo e inédito durante toda a vida de Vianinha, sendo publicado apenas postumamente, no livro organizado por Fernando Peixoto.

A busca de Zé Celso pelo rompimento total com o teatro que se fazia no Brasil até então ia diretamente de encontro ao que Vianinha propunha. Se este buscava revisar a oposição entre teatro engajado e “desengajado” a fim de que a classe teatral superasse suas lutas internas para que pudesse combater seu inimigo comum, aquele expandia a crítica que

corria sobre o teatro não comprometido também para o tipo de teatro que havia se consolidado como engajado. Em contraposição a essas duas tendências de teatro, Zé Celso reivindica uma dramaturgia cuja “única fidelidade é seu sentido anárquico de apreensão do mundo, utilizando não somente coisas em si: mas as formas artísticas através das quais essas coisas se expressam” (MARTINEZ CORREA, 1968. 122).

Outro ponto de divergência entre Zé Celso e Vianinha, que reverbera o desentendimento deste com Maciel, é a recusa e a crítica a um teatro praticado dentro do sistema comercial. Zé Celso concebia o teatro como o último refúgio da arte para além das “comunicações de massa”, o que lhe garantiria maior liberdade de atuação e descompromisso com uma visão do público como apenas consumidores de produtos. Em oposição diametral, Vianinha afirma, demonstrando ter lido o artigo de Maciel enquanto escrevia o seu: “O teatro, ao contrário do que afirma Maciel, é uma mercadoria industrializável, sim, submetida, porém, na política cultural do governo (não somente deste governo que só fez pisar no acelerador) a um processo de extinção” (VIANNA FILHO, 1968: 75).

Enquanto ele busca superar a divisão entre teatro comercial e engajado/político, Tite de Lemos alinha-se a Zé Celso e Luiz Carlos Maciel, reivindicando uma divisão entre o teatro comercial e o que chama de teatro cultural. Se Vianinha vê com pesar atitudes que “semiamadorizavam” o teatro brasileiro e o levavam ao fracasso, Lemos lamenta as diversas concessões que se fazia em nome do sucesso comercial: “Reivindicando-se matéria de cultura, não abdica de sua condição de mercadoria, e, não podendo ser apenas cultural, como talvez desejaria – falo, é claro, restritivamente – deixa de sê-lo totalmente no instante em que concede à sua condição de produto comercializável” (LEMOS, 1968: 144).

É necessário colocar que, em seu texto, Lemos a princípio inclui o Oficina entre as experiências por ele criticadas, afirmando que tanto ele como o Arena sempre estiveram ameaçados de morte por viverem sob a contradição supracitada por ele identificada. Contudo, ele insere uma nota em que diz ter escrito tais críticas antes de assistir à montagem de *O rei da vela*, que, segundo ele, “já pode ter começado a desmentir boa parte das observações e previsões feitas acerca daquela equipe, em todo caso sempre a mais próxima de um teatro culturalmente vivo” (LEMOS, 1968: 147). Dessa forma, o crítico e dramaturgo reitera a posição dessa peça enquanto marco de rompimento com o teatro feito até então.

Em entrevista ao dramaturgo Paulo Pontes, Paulo Autran, ator de enorme prestígio junto ao público e também empresário de teatro, aproxima-se da perspectiva de Vianinha, com quem havia trabalhado em *Liberdade Liberdade*, especialmente em dois pontos: 1) a

reivindicação da importância do teatro brasileiro tratar da realidade nacional e 2) a tentativa de superar as divisões internas à classe teatral. Não à toa, o título de sua entrevista é *Paulo Autran: o público reclama a realidade brasileira no palco*. Em tom bastante otimista, Autran considera que trazer à cena a realidade do país ajudaria a vencer as barreiras econômicas que se apresentavam à prática teatral na medida em que atrairia um maior número de espectadores. Também partindo da ideia de que era preciso considerar que o teatro brasileiro se fazia num contexto de subdesenvolvimento, o ator parte de sua experiência recente de longa excursão com as peças *Liberdade Liberdade* e *Édipo Rei* para afirmar a necessidade de se pensar o teatro para além do eixo Rio-São Paulo.

Além disso, o ator destacava a vasta presença de autores e encenadores brasileiros no teatro que se fazia naquele momento: “Autores como Suassuna, Jorge Andrade, Dias Gomes, Guarnieri, Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Nelson Rodrigues, Osman Lins, Maria Clara Machado, Plínio Marcos e outros, diretores como Augusto Boal, José Celso Martinez, Flávio Rangel, Adhemar Guerra, Gianni Ratto e tantos outros” (AUTRAN, 1968: 165). Ele não faz distinção entre aqueles ligados ao teatro engajado, ao teatro comercial, ao teatro de agressão, ao teatro de cultura ou a qualquer outra nomenclatura que designasse as tendências que tomavam os palcos brasileiros, apontando a relevância de todos para a superação dos problemas diversos que se apresentavam para o teatro brasileiro e evocando a necessidade de uma união entre eles em nome da sobrevivência da cena teatral nacional.

Ao mesmo tempo, Paulo Autran ia ao encontro do pensamento de Zé Celso em termos de reconhecimento da incapacidade da crítica de pensar e falar sobre tudo o que estava acontecendo nos palcos do país. O ator afirma

A multiplicidade de gêneros, a busca de caminhos novos marca a temporada; as transformações e crises do mundo atual – de toda ordem: éticas, sociais, religiosas, políticas – estão nos palcos cariocas; a proporção de autores nacionais representados é maior do que em qualquer outra época (autores nacionais já consagrados e algumas excelentes revelações); é um movimento cheio de ousadia, de pesquisa, ao mesmo tempo cheio de frescor, de gosto pela tentativa. Pois bem, esse fenômeno cultural, de inegável repercussão na vida social do país, nem de longe foi discutido pela crítica (AUTRAN, 1968: 166).

Já Zé Celso, a partir da recepção crítica de *O rei da vela*, afirma que os críticos não tinham sido capazes de compreender seu espetáculo e coloca: “Nunca o espetáculo é criticado. A crítica não se conforma com o espetáculo que está diante de si. E não quer optar sobre ele.

Cria então um espetáculo mental, que não existe. E julga a partir da abstração mental, da cabeça do próprio crítico” (MARTINEZ CORREA, 1968: 124).

Fernando Peixoto, em seu artigo para o caderno especial da *RCB*, no qual trata da questão do desconhecimento do público por parte da classe teatral, aponta no mesmo sentido de Autran e Zé Celso no que tange a crítica teatral no Brasil. Segundo ele,

O público habitual [de teatro] é pequeno e para a surpresa de muitos lê as críticas. O que deveria nos fazer exigir uma modificação total na péssima crítica de teatro que o país possui. Precisamos de uma crítica diretamente vinculada ao processo de nosso teatro, realmente orientadora segundo critérios lúcidos e inteligentes, compreendendo cada espetáculo dentro de um todo que é o movimento em conjunto do teatro nacional. Uma crítica não somente opinativa, limitada à necessidade de se preencher uma coluna diária nos jornais, mas ativa, corajosa e que efetivamente ocupe o lugar que lhe cabe na análise e na promoção de um teatro nacional mais autêntico (PEIXOTO, 1968: 188).

A partir desse mapeamento é possível inferir que, mesmo para artistas que discordavam entre si em vários aspectos, a atuação da crítica de teatro era vista como mais um dos inúmeros entraves ao pleno desenvolvimento do teatro nacional, inadequada ao que se fazia de novo, barrando o que se chamava de evolução dramatúrgica e de encenação.

Vale observar também, no trecho supracitado de Fernando Peixoto, o que parece ser o início de uma inclinação do artista em direção ao projeto frentista que marcaria sua atuação nos anos 1970, levando-o a dirigir importantes peças desse contexto, como *Um grito parado no ar* e *Ponto de Partida* (Gianfrancesco Guarnieri, 1976). Um ano após o ácido texto também publicado na *Revista Civilização Brasileira* e já citado anteriormente, Peixoto parece estar já matizando sua crítica ao teatro engajado. Ao reivindicar uma crítica capaz de compreender “cada espetáculo dentro de um todo que é o movimento em conjunto do teatro nacional”, demonstra reconhecer o papel que cada uma das expressões teatrais do momento, embora com problemas, tinham no fazer teatral do país.

Os apontamentos no sentido do frentismo cultural aparecem também em outras partes do texto, como quando ele afirma que “as forças de esquerda se dilaceram mais entre si do que enfrentam um inimigo comum” (PEIXOTO, 1968: 184)⁹² ou quando Peixoto coloca que a crise do teatro era uma realidade para o campo teatral como um todo, grandes companhias, pequenos grupos, profissionais, amadores, tradicionais, inovadores, engajados, “apolíticos”, de esquerda, de direita, etc, e sugere categoricamente que “sozinho ninguém pode tentar

⁹² Temo aqui a ideia base da resistência e do frentismo cultural: a necessidade de se unirem divergentes para lutarem contra um inimigo comum que destrói a todos.

nada” (PEIXOTO, 1968: 190). Tal percepção converge para a sua atuação nos anos seguintes a 1968, quando, além de aprofundar os estudos e encenações de Brecht, o ator e diretor, sem deixar de trabalhar no Oficina, trabalharia também com o Arena e de maneira independente.

Nos anos 1970 ele caminha efetivamente para o universo do teatro engajado e do frentismo. No programa de *Um grito parado no ar*, ele critica a posição dos atores que

estão se trancando num mundo abstrato, ridículo, individualista, vazio, fechado. Sem dúvida um dos maiores problemas do teatro brasileiro em nossos dias é o fato evidente de que a verdade está cada vez mais ausente da literatura dramática e do palco. É substituída pela institucionalização de uma fábrica de ilusão e mentira ou é soterrada pelo desespero pessoal e místico de muitos que mergulham dentro de si mesmos, confundem a realidade objetiva com os probleminhas ridículos de cada um, fecham os olhos para os que os cerca. E, é evidente, tudo que conseguem expressar é no máximo uma visão pessoal em forma de psicodrama, um vômito pessoal, pequeno, socialmente irresponsável (PEIXOTO, 1989: 164).⁹³

Aqui ele já está tratando de um outro momento do teatro, em que há nova configuração de artistas e grupos – após o exílio de Boal e a parada de atividades do Arena, diante do esvaziamento do Oficina e da atuação de Zé Celso, numa cena teatral que vive a perda de potência do Opinião. Ainda assim, vale apontar como o diretor, ator e crítico guinou ao engajamento de base frentista num período transformador de cerca de 5 anos.

A partir dessa cartografia, é possível organizar o debate que animou o campo teatral no período da primeira resistência ao regime militar a partir de posicionamentos que influenciaram a produção cultural de maneira geral não só naquele momento, mas também na década seguinte. De fato, haviam muitas questões comuns levantadas como problema pelos mais diversos e discordantes agentes teatrais, mas as propostas de solução, bem como de hierarquização desses problemas identifica grupos com distinções nítidas.

A noção de um teatro velho, ainda que moderno, morto ou moribundo, é recorrente na fala dos membros do Oficina e simpatizantes. Tanto Zé Celso e Fernando Peixoto⁹⁴ como Tite de Lemos e Luiz Carlos Maciel insistem na necessidade de um teatro capaz de **desmitificar** a ideia corrente sobre a realidade brasileira. Para essas mesmas pessoas, o desenvolvimento de um teatro comercial era um entrave à tarefa política – que não se deve confundir com o

⁹³ Texto publicado originalmente como anexo do programa do espetáculo de *Um grito parado no ar*, produzido por Othon Bastos Produções Artísticas e dirigida pelo próprio Fernando Peixoto. São Paulo, 1973.

⁹⁴ Nesse período Peixoto começa a matizar sua crítica e paulatinamente vai modificando seu pensamento em relação ao teatro engajado, passando a dialogar fortemente com ele nos anos 1970. De uma crítica bastante contundente no texto de 1967, passa a uma reflexão menos assertiva em 1968. Ainda assim, vale inseri-lo no grupo que pensa a desmistificação do teatro brasileiro, desde que pontuando o grande significado de sua mudança de pensamento para o teatro dos anos 1970.

engajamento partidário – da arte, cuja linguagem em tempos de violência deveria se pautar também pela violência. Em oposição a um teatro que buscava a conscientização pelo diálogo através da palavra, propunham a comunicação pela agressão, pela ofensa, pelo choque.

Em contrapartida, artistas próximos ao PCB, como Dias Gomes e Vianinha, reiteravam a função política de conscientização pela palavra e o exercício de liberdade que significava engajar-se. Além disso, batiam na tecla da necessidade do fim das divisões internas à classe teatral a fim de que ela pudesse se organizar coletivamente contra as políticas do inimigo comum que gostaria de fazer sucumbir a todos eles, abraçados ou estapeando-se. As bases do frentismo cultural, lançadas ainda no mesmo ano do golpe, continuavam a ser reforçadas por artistas afinados com a projeto político do PCB, aos quais, aos poucos, ia se somando Fernando Peixoto, a partir de seu artigo no caderno especial da *RCB*.

Na década de 1970, com o esvaziamento das propostas de luta armada no teatro, após o massacre dessas experiências pelas forças repressivas na frente de atuação estritamente política, o frentismo cultural viveria novo auge, se tornando hegemônico entre 1973 e 1979 ainda que seu principal bastião partidário, o PCB, não encontrasse reflexo dessa hegemonia no jogo político-eleitoral. Com o exílio dos principais nomes que encabeçavam as outras duas tendências políticas manifestas no teatro na década de 1960 – Augusto Boal e Zé Celso – dramaturgos como Vianinha, Guarnieri e Paulo Pontes buscariam levar aos palcos peças cuja estrutura baseava-se na palavra, na consciência e na razão.

2.3.A afirmação da palavra no teatro dos anos 1970

Como visto, a questão da linguagem não foi o único elemento de divergência interna à classe teatral brasileira, mas sempre esteve no centro dos debates. O enfrentamento entre propostas que visavam estabelecer um diálogo pela via da consciência e da razão e projetos cujo objetivo era provocar reações, muitas vezes instintivas, que perturbassem o público pelo choque movimentou a cena teatral brasileira. Nos anos 1970, especialmente a partir do exílio de Zé Celso, o que se pode chamar de teatro da palavra venceria temporariamente essa “batalha”, retomando os palcos brasileiros na tentativa de atrair novamente o público para as plateias que, a seu ver, haviam sido esvaziadas pelas experiências do teatro de agressão.

Se os debates dos anos 1960 foram sintetizados no caderno especial da *Revista Civilização Brasileira*, os dilemas que acometiam os artistas engajados no início da década seguinte e que resultariam na dramaturgia analisada nesta pesquisa podem ser observados

novamente em circulação na imprensa especializada e em textos e peças escritas pelos dramaturgos engajados. Nesse sentido, dois textos escritos pelo jornalista Zuenir Ventura e publicados, ambos, na revista *Visão* nos anos de 1971 e 1973: “O vazio cultural” e “A falta de ar”, respectivamente, são fundamentais para se compreender como esse debate se manifestou nos anos 1970. Segundo Reinaldo Cardenuto, nesses textos verifica-se “uma síntese das posturas e dos debates que naquele momento atravessavam as inquietações dos artistas oriundos da esquerda formada entre os anos 1950 e 1960” (CARDENUTO, 2014: 65).

Em sua tese de doutoramento sobre o cinema de Leon Hirszman, Cardenuto analisou os dois artigos, identificando neles as bases do revisionismo que realizadores ligados ao Cinema Novo levariam à cabo a partir de então: 1) a incorporação das críticas dirigidas à esquerda nacionalista, a fim de analisar e compreender em termos mais profundos as contradições da realidade brasileira e 2) o abandono do derrotismo para retomar o “diálogo crítico e politizado em torno da classe popular” (CARDENUTO, 2014: 65). Destacando que essa revisão se imprimiria em práticas distintas – entre a recusa completa das experiências dos anos 1960 e a busca por sua reativação em vias não totalizantes –, ele aproxima a atuação de Hirszman, vinculada ao segundo posicionamento, à dos dramaturgos provenientes do Arena em tempos de politização, realizando importante reflexão acerca de sua atuação na década de 1970.

Mesmo partindo de linguagens distintas, Hirszman e dramaturgos como Vianinha, Guarnieri e Paulo Pontes trabalhariam na intersecção de problemas e temáticas comuns, buscando reiterar a importância de se fazer uma arte comprometida e permeada pela cultura política comunista, ainda que para isso fosse necessário repensar determinados aspectos, como a representação do popular. O conceito de dramaturgia de avaliação é chave na análise dessa concepção. Segundo ele, artistas de teatro – e também Hirszman – teriam buscado, nos anos 1970, engajar-se numa revisão que mantivesse como objetivo a busca pela conscientização do público, repensando sua prática a partir de três eixos centrais: 1) recondução das classes populares aos palcos, através de representações politizadas; 2) valorização do militante de esquerda enquanto interlocutor de uma prática de engajamento; e 3) a aposta no realismo enquanto forma dramática (CARDENUTO, 2014: 101).

Ao lado do investimento na estética realista, que será discutido com maior profundidade no capítulo quatro, a valorização da palavra como eixo estruturante da dramaturgia se constitui num dos principais elementos que organizou a contraofensiva comunista no teatro. Entre outros aspectos, intentava-se rejeitar as iniciativas de vanguarda

para retomar os palcos brasileiros com um teatro baseado na busca pela reconquista do público e no estabelecimento de um diálogo com ele através da conscientização, buscando reconfigurar a cena teatral brasileira sem abandonar completamente a tradição de dramaturgia politizada que havia nascido em 1958 e marcado a década de 1960.

Tal qual havia ocorrido na década anterior, muitos foram os suportes para a colocação política dos artistas de teatro e os “manifestos” em defesa da palavra como eixo estrutural da dramaturgia podem ser investigados em diferentes tipos de documentos. Neste tópico, a análise está focada em três principais fontes que, diferindo em natureza e autoria, acabam por apontar para um projeto comum: 1) o texto teatral da peça *Um grito parado no ar*; 2) o prólogo inédito para a peça *Rasga coração* e o poema *Somos profissionais*, escritos por Oduvaldo Vianna Filho, e 3) o prefácio da peça *Gota d’água*.

2.3.1. “Um espetáculo que tenha gente falando”: o texto dramático de *Um grito parado no ar*

Um grito parado no ar marcou o teatro de resistência ao regime militar, entre outros motivos, por ter conseguido vencer as barreiras da censura, sendo encenada sob direção de Fernando Peixoto no mesmo ano de sua escrita, 1973. É também o marco inicial da retomada dos palcos por esse teatro da palavra, movimento que só se fortaleceria a partir de então e se estenderia, com altos e baixos, durante todo o restante da década. Utilizando-se da metáfora e da metalinguagem, a peça de Guarnieri é em si um manifesto em nome do teatro consagrado como engajado, pautado no realismo, na palavra e em elementos da cultura política comunista. Segundo citação de Fernando Peixoto de uma fala de Guarnieri, “apresentando seu grito parado no ar, ele [Guarnieri] afirma ainda: Sem dúvida a palavra não morreu e na medida em que é tolhida mais se demonstra viva” (PEIXOTO, 1989: 163).

Seu enredo se debruça sobre o cotidiano de um grupo de teatro em processo criativo e de ensaio de sua próxima peça. Muitas das questões mapeadas no debate da classe teatral na década de 1960 são abordadas pelo universo ficcional da peça, sendo as dificuldades financeiras – tema apontado como problema por praticamente todos os textos que compõem o caderno especial da *RCB* – um dos grandes entraves à plena produção da peça concebida e dirigida pelo personagem Fernando. Este, que encarna o gênio por trás da criação – acompanhando de certa forma a ascensão da figura do encenador que caracterizou o teatro moderno –, é também o principal responsável pela defesa de um teatro consciente.

Embora essa condição esteja presente em praticamente toda a peça, ela é verbalizada com destaque na cena II, intitulada na análise de “A palavra como eixo central do teatro”. Bastante curta, essa cena em que dialogam os atores Nara e Augusto e o diretor Fernando, se concentra justamente na defesa direta da palavra como elemento estruturante da peça e meio para o diálogo de conscientização com o público:

NARA – Nossa, Senhora, que mijaneira, gente! Coisa incrível... Estou me esvaindo! E olha que deixei de toma o diurético...
AUGUSTO – É muita bolinha...
NARA – Cala a boca, ô, *bichas liberation!*
AUGUSTO – Tá atrapalhando o ensaio!... Está atrapalhando o ensaio!
FERNANDO (*num acesso de raiva muito real*) –Chega, está bem! Chega!... Que é que estão pensando! É pra trabalhar ou pra que é? Irresponsáveis!... **Na hora do pagamento todo mundo quer receber... E na hora de trabalhar?! [...] Vocês são contratados... são artistas... são gente, diabo!... Vamos trabalhar... E quem não quiser é bom avisar já... Assim dá tempo de substituir...**
AUGUSTO –Falô, chefinho... Não se aborrece, não, se não mela tudo... Vamo lá... É tudo de mentirinha... Tá um sol lindo lá fora... Calor... Preguiça... Mormaço... Falô, chefinho...
FERNANDO – Vocês me desculpem, não é... **Mas se a gente não encarar seriamente isso... Não sai...** Eu não quero construir uma catedral aqui dentro, entende?**Eu quero fazer um espetáculo que tenha gente falando e que se entenda o que estão dizendo... esse texto aqui é importante... Ou vocês não acham?**
NARA – Maravilhoso!...
FERNANDO – Não é isso que eu quero... **Adjetivo, pra quê? O que foi que esse texto disse pra você... O que é que você sentiu... Em que é que você se modificou?**
NARA – Eu sei lá, eu gostei...
FERNANDO – **O que é que você entendeu...** (GUARNIERI, 1986: 199-200).

Criticando a desatenção dos outros dois, que discutiam em tom de picuinha entre si, o diretor afirma a importância de se estudar o texto da peça e conhece-lo a fundo, reiterando sua condição de base central para a futura encenação. A afirmação da importância do texto vem acompanhada de uma valorização também do profissionalismo do grupo, retomando outro dilema de enorme relevância para a classe teatral do período: deveriam atuar dentro do circuito profissional, que na maioria das vezes se confundia com o circuito comercial, ou investir na prática amadora que há algumas décadas tinha sido fundamental para a renovação do teatro?⁹⁵

⁹⁵ No Brasil, assim como em outros lugares do mundo, os grandes responsáveis pela renovação de maneira mais ampla na dramaturgia nacional seriam os grupos amadores, configurando-se o que se costuma chamar de *ação renovadora do amadorismo*. Segundo Décio de Almeida Prado, a ação renovadora do amadorismo foi comum na

Há uma insistência de Fernando na centralidade do texto e na importância de seu estudo e compreensão pelos atores, como se só a partir de seu próprio entendimento eles fossem capazes de comunicá-lo ao público para que ele também pudesse compreendê-lo. Ao dizer que não quer “construir uma catedral” no teatro, Fernando também aponta para uma rejeição do espetáculo, aqui entendido como exagero na performance do evento, a um segundo plano, submetendo-o à valorização do texto, seu conhecimento e compreensão.

Dessa forma, o projeto de Fernando também dialoga com a própria condição financeira do grupo, que aos poucos é despojado de seus elementos cênicos e aparatos técnicos, ficando impossibilitado de, mesmo que quisesse, realizar um grande e paramentado espetáculo. Para além disso, é importante apontar que mesmo neste pequeno trecho, já desponta uma forte presença da cultura política comunista a partir dos seguintes elementos: 1) a ênfase no compromisso com o trabalho; 2) certo controle sobre a moral a partir da crítica às drogas e à homossexualidade e 3) a defesa de uma arte pela compreensão (MOTTA, 2013).

A referência que Fernando faz ao contrato de Nara e Augusto e a insistência em sua condição de profissionais dialoga não somente com o debate corrente na classe teatral já referido, mas também recupera a valorização do trabalho, uma das principais características da cultura política comunista. Para os comunistas, essa valorização se dá por duas vias que, na teoria, dialogam entre si: 1) a ideia de que os compromissos com a revolução, o partido e o operariado estavam acima de tudo, o coletivo acima do indivíduo, e 2) uma ética de trabalho que não se pauta pelos valores cristãos/protestantes, mas sim pela noção de dedicação do indivíduo ao bem comum.

No trecho de diálogo supracitado, as duas ideias se cruzam: “Que é que estão pensando! É pra trabalhar ou pra que é? Irresponsáveis!... Na hora do pagamento todo mundo quer receber... E na hora de trabalhar?! [...] Vocês são contratados... são artistas...”. Isso porque Fernando apela para a condição dos indivíduos Nara e Augusto (ao referir-se ao contrato, por exemplo) ao mesmo tempo em que destaca que eles são artistas e que, como tais,

história do teatro, tendo lugar em vários países, como França, Rússia e Estados Unidos. Constitui-se numa espécie de ciclo assim descrito pelo crítico paulista: “[diante da existência de] um teatro excessivamente comercializado; [surtem] grupos de vanguarda que não encontram saída a não ser à margem dos palcos oficiais, tendo sobre estes a vantagem de não necessitar tanto da bilheteria para sobreviver; [a] formação de um público jovem que, correspondendo melhor às aspirações ainda mal definidas do futuro, acaba por prevalecer; e o ressurgimento triunfal do profissionalismo, proposta já agora em bases diversas, não só artísticas mas às vezes até mesmo econômicas e sociais” (PRADO, 2009: 38). Também aponta nesse sentido a pesquisadora Nanci Fernandes, que escreveu: “o amadorismo como forma de teatro alternativo, com preocupações artísticas e nada comerciais, surge nesse contexto e constrói as bases sobre as quais se edificará a nossa modernidade teatral” (FERNANDES, 2013: 57).

tinham um compromisso político com seu trabalho e seu público, como é possível deduzir da concepção geral que Fernando tem da arte, explicitada em diversos momentos da peça.

Enquanto artistas, Nara e Augusto tinham um papel a cumprir dentro do grande processo de democratização e deveriam dedicar-se a ele com exclusividade ou com o máximo de entrega possível. Não poderiam, portanto, lembrar de que estavam trabalhando somente quando tivessem que receber seu salário. No caso da peça, aliás, caberia melhor dizer no momento em que não conseguissem receber o salário, já que o orçamento do grupo nunca fechava. A reclamação de Fernando pela falta de disciplina dos dois, que discutem e se desconcentram durante os ensaios, dialoga com as mesmas questões, entendendo que a disciplina é fundamental para o desempenho de tarefas dentro da lógica comunista.

Outro elemento constituinte da cultura política comunista que se destaca é a difusão de uma nova moral que, superando os valores burgueses, colaboraria para a construção de uma nova sociedade, justa e socialista. Parte da concepção dessa nova moral se pautaria por questões relacionadas à sexualidade e ao comportamento em sociedade, tocados pela condenação dos desvios e excessos. Rodrigo Patto Sá Motta afirma que “havia entre os comunistas um código moral rígido, particularmente no referente à questão sexual e familiar” (MOTTA, 1997: 72). Para os comunistas, que a compreendiam como um desvio, a homossexualidade deveria ser recusada não só no cotidiano do partido, mas também no cotidiano de seus membros e simpatizantes. Bem como a “degenerescência” e a depravação morais, a homossexualidade e todos os outros desvios sexuais feriam as normas de comportamento segundo a qual os comunistas deveriam viver.

A recusa às drogas, por sua vez, baseava-se na ideia de que elas eram utilizadas como meio de fuga da realidade, instrumento de escapismo e negação. Tratava-se, portanto, de uma prática repulsiva para os comunistas que deveriam não esquecer da realidade, mas, ao contrário, conhece-la, encará-la e compreendê-la a fundo para que pudessem transformá-la. O compromisso com o bem coletivo não poderia ser ignorado ou posto em segundo plano em função de um desejo ou satisfação pessoal, ainda mais se tratando de uma experiência, fugidia, momentânea, entendida como expressão de fraqueza.

Apesar de ser apenas tangenciada na peça, a crítica à homossexualidade pelo viés da “piada”, em tom jocoso, parece retomar o cotidiano que Guarnieri conhecia no Arena. Em entrevista a outro integrante do grupo, Izaías Almada, o ator e dramaturgo Chico de Assis afirma: “Homossexuais, por exemplo, não eram admitidos, embora um ou outro tivesse trabalhado por lá. Mas, no núcleo duro, não. No Arena, não existia ‘veadagem’ (risos)... era

um dos lemas do Arena” (ASSIS, 2004: 79). No mesmo sentido, também em entrevista a Almada, o ator David José corrobora esse aspecto: “é preciso lembrar que o Boal, com o seu furor revolucionário, com o seu orgulho de falar da formação marxista do Arena, dizia que lá não havia homossexuais” (JOSÉ, 2004: 113). José não só recupera essa recusa à homossexualidade que fazia parte do cotidiano do Teatro de Arena como também a associa à uma formação marxista de seu núcleo duro, denotando a relação do preconceito com a cultura política comunista que norteava o grupo.

No que toca à defesa de uma arte cujo objetivo último era a compreensão da mensagem pelo público, vale recordar que a cultura historicamente desempenhou um papel de grande importância para o comunismo, sendo entendida como meio de conscientização das massas e, por isso, instrumento de transformação social. Muniz Ferreira destaca que, no Brasil, os intelectuais tiveram especial importância para o partido comunista em função dos longos períodos de ilegalidade aos quais o PCB foi submetido.

Segundo o pesquisador, foi devido à atuação de intelectuais e artistas comunistas que o partido “sobreviveu, interveio e influenciou, em maior ou menor medida, a vida política, social e cultural do Brasil, e produziu interpretações e programas para a sociedade brasileira” (FERREIRA, 2012: 13). Em função disso, a preocupação com sem controle e regulamentação foi comum no mundo comunista. Como se discutirá com mais profundidade no capítulo quarto, o realismo crítico foi a linha de pensamento que se sobressaiu na atuação dos artistas de matriz comunista brasileiros e pautou boa parte dos projetos e das discussões por eles levadas a cabo durante o regime militar, como, por exemplo, a recusa da linguagem de vanguarda e da agressão e a grande preocupação com o estabelecimento de um diálogo com o público por meio da compreensão.

Vale dizer também que, apesar da revisão que fariam de sua prática dramaturgica nos anos 1970, Vianinha e Guarnieri manteriam como norte a busca pela equação entre razão e emoção que vinha ainda dos tempos de TPE e havia sido consolidada no Seminário de Dramaturgia do Arena, o que reiteraria a aposta no realismo crítico. Conforme Reinaldo Cardenuto,

Em meados da década de 1970, diante do abrandamento da censura ditatorial e da oportunidade de reposicionar o teatro militante como análise crítica do Brasil, autores como Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Pontes e Vianinha decidiram resgatar o movimento artístico por eles fundado nos anos 1950, tomando o cuidado de revisá-lo em profundidade... (CARDENUTO, 2014: 87)

Sendo assim, apesar dos aspectos revisados na dramaturgia desse período, esses dramaturgos seguiriam entendendo que a compreensão de suas peças pelo público era o principal objetivo de uma arte que se almeja comprometida, o que implicava a reafirmação da matriz comunista no teatro dos anos 1970.

2.3.2. *O manifesto íntimo de Vianinha: Rasga coração em processo de recusa à agressão*

O mesmo procedimento aparece no trabalho de Vianinha e pode ser identificado em reflexões feitas pelo dramaturgo nos primeiros anos da década de 1970, como o prólogo inédito escrito por ele para a peça *Rasga coração* e o poema *Somos profissionais*, ambos não publicados na primeira edição em livro do texto da peça, sendo divulgados apenas quando da publicação organizada por Fernando Peixoto (1983) que reuniu textos, entrevistas e escritos diversos do dramaturgo. Apesar de fragmentado e inconcluso, o prólogo apresenta “a expressão em bruto do pensamento de Vianinha acerca de uma série de questões relativas ao teatro, seja sob o prisma da concepção dramaturgica seja sob o da relação palco e plateia” (BETTI, 2005: 19).

Assim, o dramaturgo seguia com a prática de refletir sobre seu tempo não só em suas peças, mas também em escritos diversos que ajudavam a organizar e a expor publicamente os seus posicionamentos político e artístico. Apesar de os textos específicos aqui analisados não terem sido publicados à época, e para isso se pode supor diversas motivações, sua existência revela como pensava Vianna Filho e no que baseava sua escrita dramaturgica, constituindo-se, então, em importantes documentos do processo criativo do dramaturgo. Antes de mais nada, vale pensar brevemente sobre as razões que levaram Vianinha a abandonar o projeto do prólogo para a peça.

Para Maria Silvia Betti, a não publicação do prólogo estava relacionada à falta de possibilidades de aprofundar a discussão por ele proposta dentro dos limites e da própria orientação da peça *Rasga coração*. Nas palavras da pesquisadora, “a densidade das reflexões envolvidas e os inúmeros desdobramentos que implicavam podem ter sido os fatores que levaram Vianinha a não finalizar o texto ou a não incluí-lo na forma final dada à peça” (BETTI, 2005: 18).

Outra possibilidade, porém, vincula-se ao projeto político mais amplo de Vianinha, ou seja, o frentismo cultural. Como visto no tópico anterior, mesmo no auge dos debates que envolviam a classe teatral, o dramaturgo insistia em apontar que as divergências internas deveriam ser sublimadas, ainda que temporariamente, a fim de que os artistas de teatro

pudessem enfrentar os problemas que, no limite, os impediam a todos de fazer teatro e estar nos palcos: falta de verbas, censura, falta de liberdade de expressão. Problemas estes causados pelo mesmo inimigo comum: o regime militar e sua repressão.

Nos anos 1970, quando escreveu os fragmentos para o prólogo, esses problemas não estavam nem perto de ser resolvidos, pelo contrário, estavam ainda mais latentes. Sendo assim, parece possível e provável que Vianinha tenha excluído o prólogo da forma final da peça e deixado de lado a sua publicação para evitar acirrar os conflitos que, era sabido, existiam entre o teatro de vanguarda e o teatro de matriz comunista. Além disso, vale lembrar que a peça foi finalizada no mesmo ano em que Zé Celso foi preso e exilado, situação que pode ter despertado um sentimento de solidariedade em Vianinha. Sem negligenciar a reflexão, preferiu manter para si o manifesto íntimo que escrevera contra o teatro de agressão, expressando seu posicionamento através de suas peças e de textos cuja crítica era mais branda – como o prefácio publicado de *Rasga coração*.

Deixando de lado essas conjecturas, é fundamental apontar que o texto, “desconhecido e fascinante: uma verdadeira declaração de princípios que encerra uma compreensão ampla e lúcida do significado do espetáculo de teatro” (VIANNA FILHO; PEIXOTO, 1983: 193), como afirmou Fernando Peixoto, sintetiza o que Vianinha acreditava ser o papel do artista e do teatro em relação a seu público e a si mesmo. Baseado na defesa incisiva da necessidade de compreensão da peça teatral, o prólogo inédito dialoga diretamente com o que já foi apontado sobre *Um grito pardo no ar* e com o pensamento de outros dramaturgos importantes do período, como Chico Buarque, Paulo Pontes e João das Neves.

Segundo a descrição feita pelo próprio Fernando Peixoto, os originais eram compostos por 7 páginas datilografadas, separadas em dois fragmentos que, por sua vez, estavam divididos: o primeiro em 7 partes e o segundo em 5 partes, mais duas indicações cênicas que se assemelham ao formato de rubricas. Os fragmentos são compostos por trechos escritos que tratam de um mesmo grande tema: a função do teatro e sua defesa enquanto tarefa política. Reescritos e reformulados algumas vezes, baseiam-se, de maneira geral, na defesa do teatro como espaço da contemplação instigante da reflexão.

Definindo o teatro como lugar da contemplação, Vianinha o faz almejando despertar a atenção do público que, por sua vez, levaria à reflexão e à conscientização. Nesse sentido, ele se opõe à ideia de que para que o público pudesse refletir sobre a realidade brasileira seria necessário despertar seu lado instintivo que, por sua vez, se manifestaria a partir de estímulos

agressivos, ofensivos, violentos, como se vê no trecho a seguir, que compõe a terceira parte do primeiro fragmento:

portanto, nada de esgares, agressões,
corridas pela plateia
nada que perturbe a contemplação
não viemos aqui para julgar, nem para condenar, nem participar
viemos para compreender
obstinados procuradores da compreensão
a compreensão parece que é uma forma de debilitamento da ação
um enfraquecedor da luta
ao contrário, achamos que é o seu deflagrador (VIANNA FILHO;
PEIXOTO, 1983: 190)

Conforme observou Betti, “dentro de uma visão essencialmente brechtiana do exercício teatral, Vianinha defende a ideia de que compreender é um ato mais determinante em relação ao teatro do que participar, e de que a compreensão é o elemento primeiro de deflagração da luta” (BETTI, 2005: 21).

Em outro trecho, constante da primeira parte do primeiro fragmento, Vianinha reafirma sua recusa à participação do público na peça, tal qual entendida pelo teatro de agressão: “não queremos sua participação, nem como agredidos/nem como coro de vozes divididas, por fileiras./Os únicos profissionais nesta casa, hoje, somos nós” (VIANNA FILHO; PEIXOTO, 1983: 188). Aqui surge outro tema já abordado em *Um grito parado no ar*: a condição do profissional de teatro e seu papel. Ao reservar a participação no espetáculo de teatro aos profissionais, recupera o compromisso do artista com seu público e sua profissão ao mesmo tempo em que reitera a defesa do profissionalismo no teatro, por ele defendido desde a década anterior, como visto em seu artigo para o caderno especial da *Revista Civilização Brasileira*. Além disso, confere ao público o papel de participante a partir da reflexão estimulada pela peça.

Mais adiante, nesta mesma parte do primeiro fragmento, Vianinha escreve:

Esperamos que essa doce sensação de gratuidade
à saída do teatro, amanhã nas ruas, as coisas corriqueiras
ganhem outro significado para os senhores
apareçam fora dos seus gestos habituais
Se isso acontecer, se de alguma forma tivermos aberto a sua segurança
para sentir que as definitivas formas da vida são transitórias formas
que nós criamos, estaremos moralmente recompensados (VIANNA FILHO;
PEIXOTO, 1983: 189)

E ainda mais adiante, na quarta parte do primeiro fragmento, ele afirma: “não queremos a sua energia física/quermos a energia psíquica” (VIANNA FILHO; PEIXOTO, 1983: 190). Ou seja, para Vianinha, a partir da reflexão estimulada pela contemplação do espetáculo teatral – espetáculo esse norteado e estruturado pela palavra – o espectador viria a compreender sua função social e política, seu papel enquanto agente transformador das “formas” sociais, criadas pelo homem e, portanto, transitórias.

Um último trecho do primeiro fragmento merece especial atenção, por apontar como Vianinha entendia que a contemplação fosse capaz de promover a reflexão:

não o quermos uno, inteiro, soberbo.
nós o quermos dividido.
A única maneira de negar a nós mesmos
é negar o mundo que nos obriga a ser contra nós
e negar o mundo não é virar-lhe as costas
esta é uma maneira de confirma-lo
nem é inventar um novo homem neste mundo velho
a única maneira de negar o mundo
é nos dividirmos, dolorosamente, sofrer nossa divisão
usarmos um homem para sobreviver e outro pra lutar contra essa
[sobrevivência (VIANNA FILHO; PEIXOTO, 1983: 190-191)]

Para o dramaturgo, a função do teatro era incomodar o seu espectador não através da agressão ou da ofensa, mas sim, promover um incômodo em seu pensamento, na forma como enxergava o mundo, na maneira como se relacionava consigo mesmo. A divisão, entendida como crise de consciência do sujeito, seria reiterada pela peça *Rasga coração*, fortemente marcada por esse posicionamento.

Em outras palavras, para Vianinha o teatro deveria promover no seu público uma visão dialética de mundo e de si mesmo, para que, divididos, os espectadores pudessem não virar as costas para o mundo e para seus problemas, mas sim, encará-los de frente, em toda a sua complexidade, para, então, buscar sua transformação. Conforme Maria Silvia Betti,

Esse é, exatamente o elemento central do recurso brechtiano do distanciamento: lutar consigo mesmo é observar com distância, é olhar o presente imediato como passado histórico remoto. Historicizar o olhar corresponde, no *Prólogo para “Rasga coração”*, ao ato proposto de contemplação, que permite ao espectador enxergar, em sua própria consciência, a reprodução de formas institucionalizadas de pensamento que a condicionam (BETTI, 2005: 21).

O segundo fragmento, mais curto e com menos repetições, se debruça sobre os mesmos temas e ideias, diferindo-se do primeiro apenas por apresentar uma estrutura mais sintética e incluir as duas “rubricas”. De certa forma, resume o que havia sido escrito no primeiro fragmento, conforme se pode observar no trecho a seguir:

Este espaço difuso entre ideia e realidade, este espaço difuso, é o nosso. Isto é um teatro.

Somos atores, não somos mágicos. Não pretendemos fazer deste espetáculo uma festa de liberdade idealizada do artista e deixá-los, no final, exauridos, jogar-lhes adrenalina no sangue, aumentar-lhes a velocidade da circulação sanguínea/atirar-lhes no rosto a nossa liberdade, fazê-los pânticos e deixá-los exauridos, na porta do teatro, nas calçadas atulhadas de automóveis, e carroças de sanduíches de salsicha, difusamente inconformados com vocês mesmos.

Isto é um teatro. Aqui os homens se encontram e democratizam o grau de liberdade de cada um. Aqui os homens vêm discutir a liberdade que já conquistaram, vêm procurar caminhos para ampliá-la. Aqui o que comove é o sonho humano da gratuidade.

Os únicos profissionais deste espetáculo somos nós. Os senhores não terão que gritar, responder, esfregar ninguém. Os senhores são espectadores. Contempladores. É o único lugar em que é possível a contemplação. A guerra que existe lá fora, onde cada um de nós toma um só lugar, aqui vocês a viverão dos dois lados. Só a contemplação permite isso. A diversão do teatro é isso: presenciar sem estar presente. Discordar e concordar com você mesmo. Carregar sua divisão (VIANNA FILHO; PEIXOTO, 1983: 191-192).

Vianinha materializa de forma explícita a crítica aberta à linguagem de vanguarda e à estética de agressão, baseando-se numa visão de mundo de matriz comunista, reiterando o compromisso político do artista e reivindicando o seu profissionalismo. Como afirmou Fernando Peixoto, esse, “na verdade, poderia ser o prólogo de qualquer de suas peças.” (VIANNA FILHO; PEIXOTO, 1983: 193), o que mostra que, em que pesem os diversos temas e as diferentes estratégias formais adotadas ao longo de sua carreira de dramaturgo, Vianinha manteve uma linha pautada pelos elementos sintetizados no texto acima.

Ainda segundo Peixoto, juntamente com os fragmentos do prólogo estava guardado um poema originalmente “intitulado” *enfim, versos*, rebatizado pelo organizador do livro como *Somos profissionais* (VIANNA FILHO; PEIXOTO, 1983: 193). Curto, porém cirúrgico, vale a pena reproduzi-lo integralmente:

não vamos agredir
agredir não é fácil, mas transfere responsabilidades
viemos aqui cumprir a nossa missão

a de artistas
não a de juízes de nosso tempo
a de investigadores
a de descobridores
ligar a natureza humana à natureza histórica
não estamos atrás de novidades
estamos atrás de descobertas
não somos profissionais do espanto
para achar água é preciso descer terra adentro
encharcar-se no lodo
mas há os que preferem olhar os céus
esperar pelas chuvas (VIANNA FILHO; PEIXOTO, 1983: 19).

Não é de se estranhar que o poema estivesse junto com os fragmentos do prólogo para *Rasga coração*, uma vez que dialoga com ele diretamente, abordando ainda as mesmas questões discutidas pelos fragmentos: a relação palco-plateia, o compromisso do artista com seu público e a recusa à agressão.

Mas, para além disso, o poema também aponta para a revisão que norteou a dramaturgia de avaliação. Conforme Reinaldo Cardenuto, nesse poema,

encontra-se uma avaliação fundamental sobre o novo papel a ser assumido pela dramaturgia de tradição política. Ao anunciar que a missão dos artistas e dos militantes não se definia mais pela perspectiva teleológica anterior, a de ser ‘juízes de nosso tempo’, o autor anulava a ortodoxia de suas primeiras peças para sugerir a atualização do exercício dialético a partir de uma crítica não normativa, aberta à compreensão materialista menos esquemática de Brasil (CARDENUTO, 2014: 95).

Tal qual havia feito no prólogo, Vianinha destacava a função que o teatro, o artista e o militante tinham de despertar no público a consciência dialética da realidade, sendo, para isso, necessário enfrentar essa mesma realidade, “encharcar-se no lodo”, e não simplesmente virar as costas para ela esperando que as chuvas caiam do céu.

O poema recupera ainda outro tema relevante para a discussão que se apresentava no teatro brasileiro do período e já fora apontada no prólogo: a necessidade de um teatro positivo, no sentido de se fazer um trabalho que propusesse formas de ação e atuação na sociedade, um teatro capaz de investigar a realidade para que fosse possível transformá-la. Tal ideia se contrapunha a outra característica do teatro de agressão, que atuava de maneira negativa ao declarar a morte do teatro, por exemplo, negando a tudo e a todos e, sob a ótica de Vianinha, prestando um desserviço à modificação da sociedade. Essa crítica não é uma exclusividade de Vianinha, mas sim uma das bases da dramaturgia de matriz comunista nos

anos 1970, estando presente também, entre outros, em um dos principais documentos do período, o prefácio para a peça *Gota d'água*.

2.3.3. Um manifesto para a realidade brasileira: o prefácio de *Gota d'água*

De início, se faz necessária uma breve reflexão sobre a autoria do documento. A historiadora Miriam Hermeto, a partir de indícios verificados em sua pesquisa de doutorado, sustenta a hipótese de que o texto tenha sido escrito somente por Paulo Pontes, ainda que circule assinado também por Chico Buarque. Dentre esses indícios, ela aponta diferentes formas de assinatura do prefácio nas edições em livro do texto da peça e no programa distribuído ao público nas montagens entre 1975 e 1978 e entrevistas temáticas por ela produzidas com Chico Buarque, Zuenir Ventura e Luiz Werneck Vianna (HERMETO, 2012: 83-92). Sem desconsiderar esta hipótese, neste trabalho se continuará a falar em “autores” do texto em função da dupla assinatura constante do prefácio da edição impressa aqui analisada, levando em consideração que o mais relevante neste caso é se ter em mente que o texto, escrito em dezembro de 1975, “expressa ideias e projetos de um grupo de intelectuais e artistas em franco diálogo, em meados da década de 1970” (HERMETO, 2011: 2).

À parte as questões relacionadas à sua autoria, o prefácio de *Gota d'água* constitui-se num ensaio (HERMETO, 2012) que apresenta não só um diagnóstico geral da situação do país naquele momento, mas também propõe formas de atuação na sociedade que visassem a reduzir os danos causados pela modernização autoritária, pelo aprofundamento da desigualdade promovida pelo “Milagre Econômico” e pelo desenvolvimento do capitalismo e da indústria cultural naqueles anos. Nesse sentido, retoma as questões aqui já apontadas, reiterando o diálogo existente entre os dramaturgos cujas peças constituem o *corpus* documental desta pesquisa, tais como a valorização do teatro da palavra, a recondução do popular aos palcos, a afirmação de uma dramaturgia realista e a crítica ao teatro de agressão.

A discussão dessas questões se organiza no texto a partir de três grandes problemas identificados pelos autores na realidade brasileira do período: 1) o trágico dinamismo que a experiência capitalista havia adquirido no Brasil; 2) o “problema cultural” que havia sido gerado pelo desaparecimento do povo das produções culturais brasileiras; 3) o deslocamento da palavra para um papel secundário na forma dramática das peças recentes. A partir destes três tópicos é possível identificar as bases da dramaturgia de avaliação, na medida em que eles articulam a crítica ao sistema capitalista à crítica às práticas do teatro de vanguarda

na construção de seu projeto artístico, conjugando em seu texto diferentes elementos da cultura política comunista.

Se os dois artigos publicados por Zuenir Ventura na revista *Visão* sintetizam o posicionamento dos artistas do que se pode chamar de esquerda nacionalista no contexto do recrudescimento da censura e da repressão sobre as artes, esvaziamento das plateias – no caso do teatro – e crise na produção artística – de modo geral; o texto que precede o texto teatral de *Gota d'água* faz um diagnóstico da condição do país, do povo e do teatro brasileiros em meados da década de 1970 além de, como apontou Cardenuto, possivelmente ser “o que melhor sintetiza, à época, o novo projeto que a esquerda nacionalista tentava consolidar no campo teatral” (CARDENUTO, 2014: 88).

Conforme Miriam Hermeto, o prefácio “pode ser compreendido como uma forma de auto-legitimação dos autores do texto no campo artístico-intelectual; uma reflexão sobre a própria obra, tendo sido escrito já com os ensaios da peça bastante adiantados; e uma preparação da recepção do público leitor para os sentidos da obra, direcionando-a para a avaliação crítica da sociedade” (HERMETO, 2012: 82). Ou seja, como síntese desse novo projeto, as discussões apontadas no prefácio não se encerravam nele, mas sim, desdobravam-se na peça que ele antecedia. A peça *Gota d'água* acaba por esboçar uma tentativa de colocar em prática o projeto apresentado em seu prefácio que, como já foi dito, vai muito além de uma simples apresentação do texto dramaturgico.

Vale dizer também que, mesmo o texto fazendo um retrospecto dos anos do “Milagre econômico” e um diagnóstico de suas consequências no Brasil em 1975, alguns apontamentos dos autores indicam a permanência de problemas já identificados por artistas de teatro nos anos 1960, como é o caso daqueles explicitados no debate mapeado no tópico anterior: falta de liberdade de expressão, dificuldades econômicas, esvaziamento das plateias de teatro, a discussão sobre as linguagens artísticas.

O autoritarismo, por exemplo, que já havia sido elencado como um dos componentes de entrave ao fazer teatral em 1968, surge em 1975 como um facilitador do quadro geral em que se encontrava o país naquele momento. Isso porque, mais do que uma condição intrínseca ao próprio desenvolvimento do sistema capitalista, o “milagre” teria tido o regime de governo autoritário como uma condição indispensável para a sua implementação, uma vez que as medidas que o proporcionaram eram “radicalmente antipopulares” para grande parcela da população, qual seja, a mais pobre. Nas palavras de Chico Buarque e Paulo Pontes, “a autoridade rigidamente centralizada permitiu que se pusesse em prática o elenco de medidas

(políticas salarial, monetária, tributaria, etc) que modernizaram, à feição capitalista, uma parte da sociedade brasileira, enquanto se intensificava o processo de empobrecimento da parte maior” (BUARQUE; PONTES, 1975: 8).

O desenvolvimento capitalista surge no texto também como um dos motivos da crise pela qual o teatro brasileiro passava no momento na medida em que, ao desenvolver-se, o capitalismo “dava sentido” à produção artística de classe média que outrora concentrava o “espírito rebelde” da cultura. Assimilando essa intelectualidade, ainda que de maneira seletiva e meritocrática, o sistema conseguia neutralizar a natureza contestatória da produção artística:

O que acontece agora, inversamente, é que a radical experiência capitalista que se faz aqui começa a dar sentido produtivo à atividade dos setores intelectualizados da pequena burguesia: na tecnocracia, no planejamento, nos meios de comunicação, na propaganda, nas carreiras técnicas qualificadas, na vida acadêmica orientada num sentido cada vez mais pragmático, etc. O disco, o livro, o filme, a dramaturgia, começam a ser produtos industriais. O sistema não coopta todos porque o capitalismo é, por natureza, seletivo. Mas atrai os mais *capazes* (BUARQUE; PONTES, 1975: 10. Grifo no original).

Sendo assim, o regime militar seguia, em 1975, sendo um impedimento ao fazer teatral. Se em 1968 esse elemento aparecia especialmente a partir da ideia de que a liberdade de expressão era fundamental ao fazer artístico, no prefácio de *Gota d'água*, esse ponto se soma à noção de que por terem sido fundamentais para o desenvolvimento capitalista tal como havia se dado no Brasil, os governos militares tinham ajudado a promover a crise em que o teatro brasileiro se encontrava.

Da mesma forma, mantêm-se a crítica ao teatro de vanguarda, através de duas chaves complementares: 1) a primazia pela performance e pelo gesto enquanto estruturantes das peças e 2) a proposta de enfrentamento entre palco e plateia. Em diálogo com as ideias do prólogo e do poema escritos por Vianinha, os autores de *Gota d'água* reiteram a necessidade de se olhar para a tragédia brasileira e encará-la de frente, criticando a postura entendida como escapista de peças que se pautavam pela negação de tudo e todos porque, assim, elas acabavam por dar as costas à realidade em vez de enfrentá-la e buscar sua transformação. Eles afirmam que: “Procuramos, pelo menos diante de todas as limitações, olhar a tragédia de frente, enfrentar a sua concretude, não escamotear a complexidade da situação com a adjetivação raivosa e vã” (BUARQUE; PONTES, 1975: 12).

A crítica segue, apontando que “o desespero, o esteticismo, a omissão, o povo folclorizado, a importação de vanguardismo, o deboche, o autodeboche foram alguns

sintomas nascidos da falta de substância social (de povo) na cultura brasileira” (BUARQUE; PONTES, 1975: 13-14). Ou seja, as manifestações artísticas recorreriam à estética de vanguarda em função de sua desvinculação do compromisso com o povo, sua emancipação e sua condição de protagonistas. Se a dramaturgia de matriz comunista nasce a partir da politização do teatro brasileiro que, por sua vez, se pauta pelo deslocamento das classes populares para o centro do palco, a retirada do protagonismo do povo resultaria em expressões estéticas esvaziadas de essência popular.

Tal ideia se desdobra na peça no *Monólogo do povo*, proferido por Joana em longo diálogo com Jasão. Em função de sua dupla traição, ela diz a ele:

JOANA: Se você não aguenta essa barra,
Tem mais é que se mandar, se agarra
na barra do manto do poderoso
Creonte e fica lá em pleno gozo
de sossego, dinheiro e posição
co’a aquela mulherzinha. Mas, Jasão,
já lhe digo o que vai acontecer:
tem u’a coisa que você vai perder,
é a ligação que você tem com sua
gente, o cheiro dela, o cheiro da rua,
você pode dar banquetes, Jasão,
mas samba é que você não faz mais não,
não faz e aí é que você se atocha
Porque vai tentar e sai samba brocha,
samba escroto, essa é a minha maldição
”Gota d’água”, nunca mais, seu Jasão
Samba, aqui, ó... (BUARQUE; PONTES, 1975: 167)

Nas palavras do prefácio, “o povo, mesmo expropriado de seus instrumentos de afirmação, ocupa o centro da realidade – tem aspirações, passado, tem história, tem experiência, concretude, tem sentido. É, por conseguinte, a única fonte de identidade nacional. Qualquer projeto nacional legítimo tem que sair dele” (BUARQUE; PONTES, 1975: 12-13).

Ao abandonar o povo, sua classe social e suas origens, Jasão, mesmo sendo ele mesmo de origem popular, estaria abandonando a fonte de sua música. Se a vivência do popular não fora o único elemento responsável pelo sucesso da canção, visto que o noivado com Alma e o apoio financeiro de Creonte aparecem como impulso crucial para que a canção tocasse nas rádios, somente o jabá promovido pelo sogro, por sua vez, não seria suficiente para que Jasão

fizesse boa música. Deixando para trás a experiência que conferira autenticidade⁹⁶ ao samba *Gota d'água*, Jasão estaria condenado a nunca mais compor uma boa canção.

A crítica ao afastamento de Jasão do popular aparecia na peça como um exemplo do que os autores apontavam no prefácio: o afastamento da dramaturgia brasileira das classes populares era mais um elemento da crise da produção teatral, elemento esse que se coadunava ainda com um outro: o papel secundário da palavra. Em suas palavras o diagnóstico aparece assim:

No auge da crise expressiva que o teatro brasileiro tem atravessado, a palavra deixou de ser o centro do acontecimento dramático. O corpo do ator, a cenografia, adereços, luz, ganharam proeminência, e o diretor assumiu o primeiríssimo plano na hierarquia da criação teatral. As mais indagativas e generosas realizações desse período têm como característica principal a ascendência de estímulos sonoros e visuais sobre a palavra (BUARQUE; PONTES, 1975: 14).

O que os autores chamam de “fobia pela razão” teria se somado às demais dificuldades que se impunham a um teatro comprometido com a realidade nacional e, por consequência, com o povo brasileiro, promovendo uma crise na cultura brasileira, que se mostrou incapaz de dar conta da complexidade do processo a que o país estava submetido.

Como projeto para lidar com os problemas apresentados, os autores propõem uma dupla recondução ao centro do eixo dramatúrgico: o povo enquanto protagonista dramático e a palavra enquanto elemento estruturante do texto dramático, proposta essa apresentada não somente como projeto no prefácio, mas também como realização em *Gota d'água*. No que tange à questão da palavra, os autores afirmam que

A palavra, portanto, tem que ser trazida de volta, tem que voltar a ser nossa aliada. Nós escrevemos a peça em versos, intensificando poeticamente um diálogo que podia ser realista, um pouco porque a poesia exprime melhor a densidade de sentimentos que move os personagens, mas quisemos, sobretudo, com os versos, tentar revalorizar a palavra. Porque um teatro que ambiciona readquirir sua capacidade de compreender, tem que entregar, novamente, à múltipla eloquência da palavra, o centro do fenômeno dramático (BUARQUE; PONTES, 1975: 16).

⁹⁶ Vale dizer que a perda de **autenticidade** do samba de Jasão pode ser compreendida através de duas noções que também podem ser complementares. Para além do afastamento do compositor de suas raízes e da vivência que legitimavam suas canções, descaracterizando-as, a autenticidade também se perdia se analisarmos o ocorrido a partir do conceito de Walter Benjamin. Segundo o pensador alemão, a autenticidade da obra de arte consiste na “sua existência única, no lugar em que ela se encontra. [...] O aqui e o agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade”. Essa autenticidade é perdida através da reprodutibilidade técnica, que marca a inserção da obra de arte na indústria cultural, na qual Jasão buscava se integrar, contando com o apoio do futuro sogro (BENJAMIN, 1994: 167-170).

Já no que tange ao popular, conforme observou Cardenuto, “Pontes e Buarque procuravam, em seu quase manifesto, convocar o teatro político a reintroduzir o popular em cena como ponto de partida para expor os mecanismos de dominação que a ditadura buscava encobrir com a censura e nos meios de comunicação de massa” (CARDENUTO, 2014: 89). Como se verá no último capítulo, foi através da busca por uma síntese formal norteadas pelo realismo crítico que os dramaturgos de matriz comunista buscaram colocar em prática essa dupla recondução proposta por Chico Buarque e Paulo Pontes.

Capítulo 03 – “Só vim lhe pedir pra brigar direito”⁹⁷: a reconfiguração do frentismo e a concepção de camaradagem entre as vertentes de esquerda

*“Da unidade vai nascer a novidade
E é prá chegar sabendo que a gente tem o sol na mão
E o brilho das pessoas é bem maior, irá iluminar nossas manhãs
Vamos levar o samba com união, no pique de uma escola campeã”*
(Gonzaguinha, “O homem falou”)

Durante a primeira resistência ao regime militar, o Grupo Opinião seria o principal interlocutor do campo artístico com o campo político pela via pecebista, tendo ambos uma agenda política muito próxima, centrada na defesa constante do frentismo enquanto estratégia de atuação da oposição ao regime militar. Tal qual o partido, a dramaturgia de matriz comunista, que começara a se engendrar pouco mais de meia década antes do golpe, não abandonaria o frentismo como bandeira ao longo dos anos 1970. A dramaturgia de avaliação se debruçou sobre as contradições que marcavam setores da sociedade brasileira como as classes populares e a classe média progressista, da qual faziam parte a maioria dos artistas afeitos ao nacional-popular, e buscou, a partir de tal investigação, descortinar essas contradições para reconfigurar o projeto frentista.

Essa nova leitura da realidade não significou a constatação da impossibilidade da atuação de sujeitos discordantes numa frente contra um inimigo comum, mas apontou a necessidade de repensar essa atuação, deslocando o foco de uma frente policlassista para uma frente que conjugasse pessoas que, mesmo pertencendo a um mesmo estrato social, tinham diferentes linhas de atuação política. Em nenhuma das quatro peças aqui analisadas há protagonistas pertencentes a diferentes classes sociais; cada uma delas é protagonizada por membros das classes populares ou das classes médias, nunca atuando em conjunto.

Neste capítulo, a intenção é compreender como os dramaturgos de matriz comunista reconfiguraram o frentismo cultural na década de 1970 trazendo, através dos diálogos, da estrutura dramática e da esfera de produção das peças, um projeto que deixa de lado a refutação a diferentes estratégias de atuação política e passando para o acolhimento de agentes sociais cujas táticas divergiam da mobilização coletiva e frentista. Antes de adentrar à discussão da reconfiguração do frentismo a partir da análise do *corpus* documental da

⁹⁷ Trecho da peça *Gota d'água*, proferido por Egeu em diálogo com Joana, cf. BUARQUE; PONTES, 1975, p. 148.

pesquisa, é necessário refletir sobre a trajetória do PCB nos anos 1970 e sua reafirmação da bandeira democrática e da estratégia do frentismo, atentando, especialmente, para as relações entre o partido, os intelectuais e a cultura e destacando o lugar do teatro nesse processo.

3.1. O PCB nos anos 1970: reafirmação do frentismo como estratégia de luta

O campo da oposição ao regime militar foi marcado por divergências internas provocadas por discordâncias relacionadas à agenda política, estratégias e táticas de luta. No capítulo anterior, observamos como o campo teatral debateu e defendeu suas estratégias de atuação política, porém, essas divergências não se manifestariam somente no campo cultural, mas também no campo político. Mesmo o regime militar brasileiro não tendo um caráter fascista propriamente dito, nos anos 1970, o Partido Comunista Brasileiro o definiu e o considerou “imprecisamente” como um regime fascista (LIMA, 1995; NAPOLITANO, 2014; ROMANO, 2001). Segundo Romano,

a *Resolução de Março de 1970* colocava a resistência democrática ao processo de fascistização do país como objetivo central imediato a ser conquistado pelo PCB. Seguindo suas resoluções, nota-se que a política dos comunistas [...] naquele momento se voltava para a organização e formação de uma frente única, ampla e democrática... (ROMANO, 2001: 61).

Tal caracterização facilitava a valorização da “questão democrática” como agenda política do partido à época ao apelar para a lembrança dos fascismos da primeira metade do século XX e promover a ideia de que era preciso lutar contra esse tipo de regime.

Esse posicionamento seria reiterado pelo partido, desta vez em âmbito nacional, através do documento intitulado *Por uma frente patriótica contra o fascismo*, publicado pelo partido em novembro de 1973. Enquanto a *Resolução de Março de 1970* havia sido formulada pelo Comitê Estadual do PCB da Guanabara (PCB-GB), já lançando as bases da reafirmação pelos comunistas pecebistas da estratégia da frente ampla, o documento de 1973 expandiria oficialmente esse posicionamento para o restante do país. Ainda segundo Romano, o documento de 1973 “percebia algumas especificidades do caso brasileiro que o diferenciava do fascismo italiano e alemão do passado, destacando, principalmente, a preservação de ‘algumas aparências de democracia representativa’, com a mudança periódica de ditador” (ROMANO, 2001: 77). Provavelmente não foi por acaso que o frentismo cultural ganhou

novos ares justamente a partir de 1973 (NAPOLITANO, 2011b), ares esses que atingiriam, especialmente, a ribalta brasileira.

Em função disso, a prática política do PCB nos anos 1970 permite uma aproximação teórica com a experiência da resistência francesa, cujas matrizes teóricas são adotadas neste trabalho. Partindo da premissa de que a resistência pode ser pensada como um imperativo ético e moral, em defesa da Humanidade, é possível considerar que essa concepção estimula a formação de frentes amplas de resistência, na medida em que os males menores devem ser deixados temporariamente de lado em nome da luta com um mal maior, muitas vezes, considerado absoluto. Sendo assim, vale pensar a experiência brasileira sob o regime militar e recordar que, em função da ideia da existência de um “terrorismo cultural” e da defesa do retorno democrático, logo nos primeiros meses após o golpe militar, forjou-se o conceito de **resistência cultural**, a partir, especialmente, de artigos publicados na imprensa por dois liberais: Carlos Heitor Cony e Alceu Amoroso Lima. Segundo Marcos Napolitano, esses artigos

cristalizaram a imagem [de] que resistir ao regime militar e seus atos arbitrários era um imperativo ético e um exercício de livre pensamento crítico, para além de qualquer partidarismo ou imposição ideológica. Essa definição do espaço cultural e seu papel histórico se plasmaram na própria natureza de ‘resistência cultural’ como categoria histórica (NAPOLITANO, 2011b: 53).

Pelo lado dos comunistas, Nelson Werneck Sodré participou do debate que consolidaria a ideia da resistência cultural, reiterando sua condição frentista. Napolitano afirma que “em que pese as suas diferenças em relação aos liberais, Sodré reiterava o personagem central da resistência naquele momento: os intelectuais” (NAPOLITANO, 2011b: 59), aqui entendidos como figuras essencialmente antiautoritárias. Portanto, o conceito de resistência cultural cunhado no Brasil está profundamente imbricado ao conceito de frentismo. Vale destacar que os artistas de teatro tiveram um importante papel nesse contexto, pois assumiram-se como intelectuais e nos primeiros anos do regime militar sintetizaram os impasses e projetos que marcaram a primeira fase da resistência cultural. Muitos deles seguiriam pensando o processo brasileiro ao longo dos anos 1970, destacando-se Oduvaldo Vianna Filho, Fernando Peixoto e Augusto Boal.

O pioneirismo do teatro no âmbito da resistência se dá tanto através do Show *Opinião*, estreado em dezembro de 1964 e considerado a primeira manifestação de oposição ao regime, quanto em função das primeiras manifestações de divergências que marcariam os debates em

torno da resistência cultural. O frentismo e o nacional-popular que experimentaram uma hegemonia no campo da cultura até, pelo menos, 1967/1968, a partir da encenação de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina teriam no teatro uma importante linha de crítica e questionamento, pautada no deboche e na recusa da ordem, como se viu no capítulo segundo desta dissertação. Segundo Marcos Napolitano, esse setor do campo cultural viveu o “prenúncio das grandes lutas culturais que dividiriam a área nos anos 1970” (NAPOLITANO, 2011b: 67).

Além da associação com o fascismo e do investimento em uma estratégia frentista, outro aspecto da matriz francesa que impacta no caso brasileiro é a própria definição de resistência de François Bédarida, especialmente no que toca à pluralidade de ações. Ele define que os três componentes fundamentais de uma ação de resistência são: 1) a atividade clandestina e ilegal; 2) o engajamento voluntário, que é gerado por diferentes motivações; e 3) a luta multiforme, armada ou não (BÉDARIDA, 1986: 80). O leque da resistência é, portanto, amplo e engloba tanto as ações armadas quanto as ações não-armadas. Nesse sentido, ao contrário do que pode parecer, mesmo a resistência não armada teve um componente clandestino em alguns momentos.

No que tange ao teatro, vale destacar a ocorrência de encenações que desafiavam os vetos e/ou cortes da censura. Miliandre Garcia cita o caso inicial da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, cujos cortes sugeridos pelos censores “inviabilizavam sua exibição pública e comprometiam o entendimento do público.” Mesmo antes do resultado do pedido de recurso, os produtores do evento resolveram encená-lo no Teatro Ruth Escobar (SP) em 1968, transformando-o “num ícone dos atos de ‘desobediência civil’, que acabou por influenciar ações semelhantes no meio teatral” (GARCIA, 2016: 385) como é o caso da peça *O Evangelho Segundo Zebedeu*, de César Vieira, que seria encenada à revelia da censura no mesmo ano (GARCIA, 2008: 238).

Ademais, especialmente durante os anos 1970, se tornou relativamente frequente a prática de realizar leituras dramáticas e até mesmo encenações clandestinas por grupos amadores de peças proibidas pela censura. Maria Silva Betti cita a comoção provocada pelo veto da peça *Rasga Coração*, mesmo após a premiação pelo Serviço Nacional de Teatro. Ela afirma que: “Como forma de resistência ativa diante da proibição, leituras dramáticas passaram a ser promovidas a portas fechadas em diversos teatros das principais capitais, e exemplares mimeografados do texto começaram a ser impressos e distribuídos artesanalmente por todo o país” (BETTI, 2013b: 209).⁹⁸ Essa prática consistia na reunião de atores e público

⁹⁸ FOLHA de São Paulo, 20.jul.1977, *Ilustrada*, p. 33.

em teatros fechados tendo em mãos dois textos, um proibido e um liberado. Realizavam a leitura dramática sempre a postos para o caso de uma batida policial, trocando um texto pelo outro, se fosse o caso.

Já no tocante às encenações clandestinas, a mesma pesquisadora lembra, por exemplo, das encenações da peça *Papa Highirte* (peça de Vianinha também vetada pela censura), em 1973 pelo Grupo de Teatro de Ciências Sociais da USP, no campus da universidade e sob direção de Tin Urbinatti (BETTI, 2013b: 211). A mesma peça, aliás, voltaria a ser encenada pelo mesmo grupo em duas temporadas no ano de 1976, sendo a montagem divulgada até mesmo em jornais de grande circulação, como a Folha de São Paulo.⁹⁹

Cabe lembrar também que nem sempre os cortes exigidos pelos pareceres de censura eram respeitados. A natureza efêmera do espetáculo teatral garantia a essa linguagem artística a possibilidade de burlar, diariamente, as imposições dos censores. Possibilidade essa que talvez só se assemelhe aos shows musicais, visto que estes diferem da execução da música gravada em disco e também têm um caráter efêmero. Nesse sentido, é possível lembrar o caso de *Gota d'água* que, por desobedecer às orientações da Censura, fez com que o Teatro Tereza Rachel fosse multado por abrigar a encenação de um espetáculo que descumpria os cortes ordenados.¹⁰⁰ O teatro adotou múltiplas estratégias para burlar a vigilância e promover uma agenda de resistência ao regime militar brasileiro. Tais práticas alertam para os meandros da resistência cultural e denotam seu componente de ilegalidade, normalmente associado somente à luta armada.

Ainda é possível apreender que, se a resistência tem múltiplas faces como aponta Bédarida, todas elas são alvo da repressão e da violência dos regimes autoritários, sendo eles fascistas ou não. Os primeiros anos da década de 1970 seriam fundamentais para a atuação política dos comunistas a partir de então; por um lado, pela classificação do regime brasileiro como tendo um caráter fascista e, por outro, pela confirmação do frentismo enquanto estratégia política na luta contra o regime militar (NAPOLITANO, 2015: 21-22). E, ainda, a ideia de que a resistência é múltipla e todos os seus agentes são vítimas da repressão do Estado esteve na base da reconfiguração do frentismo pela dramaturgia de matriz comunista nos anos 1970, como se verá no último tópico deste capítulo.

Apesar de ter vivido um período de ostracismo a partir de 1967, o frentismo cultural tomaria novo fôlego, principalmente entre os anos de 1973 e 1979, período que abrange, no

⁹⁹ FOLHA de São Paulo, 24.ago.1976, **Primeiro Caderno**, p. 37 e FOLHA de São Paulo, 13.dez.1976, **Ilustrada**, p. 7.

¹⁰⁰ Processo de censura da peça *Gota D'água*, de Chico Buarque. SCDP/SR/RJ/CXG7.

campo político, desde a derrota definitiva da luta armada até a massiva retomada das ruas pelas manifestações populares. Esse novo fôlego, no entanto, se daria numa chave reconfigurada, que buscaria abarcar dentro do campo da luta não armada os sujeitos remanescentes da luta armada, especialmente a partir da reiteração do argumento de que armada ou não, todo o campo da resistência se aproximava enquanto vítimas da repressão.

No campo teatral, esse período coincide com o auge da contraofensiva comunista, que então passou a atuar de modo sistemático (NAPOLITANO, 2011b: 110). Se na primeira resistência ao regime militar o teatro se destacou pelo pioneirismo aqui já referido, nos anos 1970 se destacaria pela retomada dos palcos com obras, de modo geral, permeadas por aspectos da cultura política comunista, dentre os quais se destaca a reconfiguração do frentismo como plataforma de atuação política e artística. Tal tema surge nas peças a partir de diferentes abordagens, mas mantém-se um norte, voltado para o trilhar de um caminho rumo à redemocratização e à derrota do regime militar, tendo como base a atuação conjunta das diferentes vertentes das esquerdas nesse processo.

A seguir, são analisados com maior minúcia os debates do campo intelectual nos anos 1970, dedicando um olhar especial ao campo teatral a fim de compreender como os dramaturgos de matriz comunista enxergavam o cenário em que estavam inseridos e diante do qual precisavam se posicionar, inclusive através de sua prática cultural.

3.2. Os dramaturgos comunistas e suas leituras da realidade: aportes para a defesa do frentismo cultural e os debates da década de 1970

Nos anos 1970, os dramaturgos de matriz comunista buscaram, entre outras coisas, ressignificar a experiência da derrota sofrida pelas forças progressistas no golpe de 1964 através da investigação do papel de cada agente social nesse processo. É nesse sentido que surgem peças como *Um grito parado no ar*, que investiga o papel do artista engajado, e *Rasga coração*, que passa (ou tenta passar) a limpo a atuação da militância comunista de classe média. É nesse contexto que João das Neves desengaveta *O último carro*, que põe em cena o lumpemproletariado. Já em *Gota d'água*, Chico Buarque e Paulo Pontes se debruçam sobre as diferentes relações estabelecidas entre as classes populares – representadas por diferentes tipos de personagens – e a classe média alta – personificadas por Creonte.

A diferença do diagnóstico da derrota feito pelos dramaturgos de matriz comunista daqueles feitos por outros grupos reside justamente no fato de que eles descentram a discussão da figura do intelectual e do militante (que tomou parte no cinema e também no

movimento tropicalista) e buscam passar a limpo a atuação de todos os grupos sociais nesse processo. Daí que em suas peças figurem os representantes dos mais diferentes grupos e classes sociais. Para eles, o intelectual e militante são apenas parte desse processo. A pergunta que se fazem é: onde erramos todos? E não somente onde erramos nós, os intelectuais.

Neste tópico, a reflexão se debruça sobre a leitura que os dramaturgos de matriz comunista aqui analisados fizeram da realidade em que estavam inseridos bem como sobre os debates travados na década de 1970 dentro do campo teatral. Isso porque

refletir sobre uma peça é refletir também sobre os modos de leitura que a sociedade faz de si mesma, ainda que o objeto de análise, ou seja, a peça, se volte para um contexto passado. Sendo assim, o estudo do teatro implica pensá-lo como uma representação da vida social atrelada a determinada leitura da sociedade e não como uma ficção isenta de lastro histórico e social. Pesquisar o teatro é também pensar sobre a forma como sujeitos individuais e coletivos, que partilham de diferentes experiências sociais, pensaram e intervieram esteticamente e politicamente na sociedade que buscaram representar (BATISTA; ROSELL, 2017: 290-291).

Para isso, são tomadas como fontes entrevistas e escritos destes dramaturgos, além de outros documentos expressivos sobre o período, como a crítica teatral.

Em função da maneira que liam o contexto em que estavam inseridos, os dramaturgos de matriz comunista encontravam nele os aportes necessários para a reafirmação do frentismo como única estratégia possível para a atuação artística e política naquele momento. Apontando a crise pela qual passava o campo teatral, eles buscaram deslocar para o sistema as suas causas, esvaziando o papel das escolhas e posicionamentos do indivíduo e reforçando a necessidade que todos atuassem de maneira conjunta na luta contra o sistema que delimitava, dificultava ou orientava as escolhas individuais. Há aqui uma referência à teoria marxiana a partir da ideia de que a estrutura determina a superestrutura enquanto esta busca se aproveitar daquela a fim de transformá-la.

A crise era diagnosticada, basicamente, a partir da ausência de peças de autores e temáticas nacionais ocupando os teatros brasileiros e de um público popular ocupando esses espaços. Ou seja, a crise traduzia, de certa maneira, um rompimento forçado com o processo que havia se iniciado no final dos anos 1950 e se adensado durante os anos 1960, especialmente em diálogo com a demanda de resistência ao regime militar. Para os dramaturgos de matriz comunista, cujas experiências haviam se destacado no Teatro de Arena, no CPC e no Grupo Opinião, a ruptura forçada parecia ser ainda mais contundente. Oduvaldo Vianna Filho era categórico nesse sentido, afirmando, em depoimento publicado no

Jornal do Brasil em 1972, que “fala-se muito em crise de teatro, atualmente. Nós poderíamos dizer, com um pouco de rigor, que não existe crise – basicamente, o que não está existindo é teatro.” (PEIXOTO; VIANNA FILHO, 1983: 149)

O primeiro elemento fundamental na identificação dessa crise residia na ausência de debates. Em entrevista concedida à Associação Pró Teatro da Tijuca (APTT), em 28 de agosto de 1976, Paulo Pontes recorda como o teatro engajado das décadas de 1950 e 1960 havia se baseado na prática constante de debates, tendo sido “o próprio Arena [...] um laboratório para [eles]” (PONTES, 1977a: 37). Também Vianinha, em entrevista concedida a Ivo Cardoso em 1974, retomaria a prática das trocas teóricas, políticas e ideológicas que tomava conta do fazer teatral e da vida cultural do Brasil pré-1964 para reafirmar a importância que elas têm na concepção de uma arte comprometida: “Milhares de manifestações que tinham o objetivo de levantar o debate e tornar aceso na consciência que o problema fundamental do homem é ele e a sua sociedade e não ele com seus próprios problemas. Isso que eu acho que era decisivo e que hoje realmente sumiu.” (VIANNA FILHO; PEIXOTO, 1983: 185)

Vale dizer que, no ano anterior à entrevista de Paulo Pontes, o Teatro Casa Grande do Rio de Janeiro havia realizado o I Ciclo de Debates da Cultura Contemporânea, do qual o paraibano havia participado, e que reuniu cerca de 30 profissionais ligados das mais diversas maneiras ao campo cultural brasileiro, atraindo uma média de 1400 espectadores em cada uma das sessões (CICLO..., 1976: 7). Antes mesmo do ciclo, o Grupo Casa Grande já estava se constituindo num importante núcleo de discussão sobre as condições, os problemas e as funções da cultura e dos artistas no quadro que se apresentava no Brasil de meados da década de 1970. Mesmo sem ter tomado parte no grupo, Vianinha, em 1974, reconhecia que “o debate, está começando a acontecer”, ainda que não de maneira orgânica como o dramaturgo entendia haver sido nas experiências anteriores ao golpe de 1964.

As transcrições dos debates foram publicadas em livro no ano seguinte, o mesmo em que Pontes deu a sua entrevista à APTT. O que parece mais provável, portanto, é que, assim como Oduvaldo Vianna Filho, o dramaturgo paraibano estivesse reclamando a necessidade de que as discussões voltassem a ter um papel fundamental no processo de produção artística. O Grupo Casa Grande parece ter se encaminhado nesse sentido, esforçando-se por construir um espaço de debate e um lugar de sociabilidade¹⁰¹ para os intelectuais que pensavam a cultura e a realidade brasileira naquele momento ainda bastante conturbado.¹⁰² Nas palavras de Zuenir

¹⁰¹ Neste trabalho, se remete ao conceito de Sirinelli a partir da mediação proposta por Miriam Hermeto em seu trabalho sobre a peça *Gota d'água*. Cf. HERMETO, 2010: 87-88, nota 58.

¹⁰² Para saber mais sobre o Grupo Casa Grande, cf. HERMETO, 2010; 2010.

Ventura no balanço de encerramento que fez do evento, caminhando no mesmo sentido de Vianinha e Pontes, “se, em qualquer dos casos, o Ciclo tiver contribuído ao menos para sacudir a letargia mental ou para instigar a reflexão crítica – senão para produzir ideias –, ele terá cumprido uma importante tarefa” (CICLO..., 1976: 7).

Da sessão dedicada exclusivamente ao debate sobre o teatro brasileiro, realizada em 14 de abril de 1975, participaram Fernando Torres – que, apesar de desempenhar múltiplas funções dentro do campo teatral, parece surgir na mesa especialmente na condição de produtor –, Yan Michalski, de importante atuação no campo da crítica teatral; Plínio Marcos, dramaturgo de destacada atuação no estado de São Paulo, e Paulo Pontes. Este último, como um representante do Grupo Casa Grande, atuou como coordenador da mesa e, ao final das demais exposições, disse algumas palavras cujo conteúdo, em certa medida, era bastante parecido com o do prefácio de *Gota d'água* e de outras manifestações públicas coetâneas.

Dois aspectos parecem ser elementares nesta crise: a censura “de fato” e os problemas financeiros, às vezes referidos como censura econômica. No que tange à censura de fato, Miliandre Garcia destaca que o sistema censório sofreu ajustes em seu funcionamento ao longo do regime militar¹⁰³, cabendo destacar que, a partir de 1967, com a centralização da censura na capital federal – que começaria a se distender a partir de 1975 –, o trabalho do meio teatral ficou ainda mais difícil na medida em que reduzia as possibilidades de negociação entre os artistas e os agentes censórios (GARCIA, 2008: 40-41).

Além disso, a historiadora destaca a politização da censura a partir de fins dos anos 1960, que tem impacto direto também na produção dos dramaturgos aqui estudados. Em suas palavras,

Nos anos 1960 e 1970, a centralização da censura teatral respondeu à necessidade do governo federal de assumir o controle nacional não só de mensagem ético-moral como também político-ideológica veiculada pela produção artístico-cultural. Noutras palavras: o processo de centralização da censura teatral correspondeu ao aumento significativo de peças interditas segundo critério político. (GARCIA, 2008: 45)

Tendo em mente esses aspectos, é interessante observar como essas dinâmicas incidiram sobre as peças aqui estudadas.

Diante do quadro de acirramento da censura que se apresentou a partir do estabelecimento do AI-5, os artistas de teatro

¹⁰³ Para uma análise mais aprofundada dessas dinâmicas, cf. GARCIA, 2008, capítulo 1.

adotaram algumas estratégias para burlar os mecanismos censórios como, por exemplo, valer-se de episódios/personagens históricos e de obras/autores clássicos para discutir a situação atual e a realidade brasileira ou utilizar-se de linguagem figurativa, títulos dissuasivos ou palavrões em excesso para desviar a análise da censura dos principais objetivos da peça teatral. (GARCIA, 2008: 306)

Os pareceres censórios dados às peças que compõem esse *corpus* documental demonstram que o uso abundante de palavrões e o recurso ao passado pode ter favorecido sua liberação, já que, das quatro peças aqui estudadas, somente *Rasga coração* foi vetada pelo SCDP, sendo as outras três liberadas com cortes e classificação etária.

Mas, para além da liberação, do veto ou dos cortes, o fundamental é perceber que o trabalho desses dramaturgos esteve marcado pelo recurso a estratégias de burla que, de certa forma, acabavam direcionando e/ou condicionando a produção teatral. O fantasma da censura rondava os dramaturgos desde o momento em que começavam a pensar na sua próxima peça, daí que o impedimento à livre criação tenha sido um dos principais problemas enfrentados pelo teatro durante o regime militar, problema esse que se acirrou durante os anos 1970.

No tocante à censura econômica, é preciso pensar a partir de dois eixos: 1) a falta ou ineficácia de investimentos estatais na produção teatral e 2) uma espécie de autocensura de produtores que temiam investir em peças críticas ao regime. No que tange a esse segundo ponto, o caso paradigmático é o da peça *Calabar – o elogio da traição* (Chico Buarque e Ruy Guerra, 1973), que praticamente levou à falência seus produtores por ser liberada e posteriormente proibida pela Censura num processo que se arrastou por mais de ano. Apesar desse caso ser atípico (GARCIA, 2012a), a constante incerteza diante dos ditames da censura que, como havia mostrado o caso de *Calabar*, poderia minar uma produção mesmo depois de todo o dinheiro investido, criava uma espécie de receio nos possíveis investidores, afastando-os da produção de peças com algum teor político.

Já em referência ao primeiro aspecto, há que se considerar o concurso do Serviço Nacional de Teatro (SNT) que, estabelecido em 1964, na gestão da crítica teatral Barbara Heliadora, auxiliava financeiramente a futura montagem, dava prêmios em dinheiro e promovia a publicação dos textos de acordo com a classificação que as peças recebiam. Em 1968, a peça que recebeu o primeiro prêmio do concurso foi *Papa Highirte* (Oduvaldo Vianna Filho) que, proibida pela censura, revela um descompasso entre as instâncias do governo. Conforme Miliandre Garcia, a análise das dinâmicas dos concursos de dramaturgia permite “verificar como agiam as instituições públicas de governos autoritários, a exemplo das atuações díspares do SNT e da DCDP” (GARCIA, 2013: 142), destacando-se, imediatamente,

as contradições internas ao regime, já que peças premiadas pelo primeiro foram vetadas pela segunda.

Entre 1968 e 1974, o concurso não ocorreu. Quando restaurado sob a gestão de Orlando Miranda no SNT, novamente a peça que recebeu o primeiro lugar foi vetada. Outra vez uma peça de Vianinha: *Rasga coração*. O mesmo ocorreria em 1976, com a peça *Patética*, de João Ribeiro Chaves Neto, e, em 1977, com *Caixa de cimento*, de Carlos Henrique Escobar. Em função disso, a premiação “já se mostrava inoperante” (GARCIA, 2012b: 139). Dessa maneira, as contradições internas ao regime militar, que se expressaram em diversas instâncias, imbricavam os dois grandes problemas apontados pelos artistas como elementos que dificultavam o fazer teatral brasileiro da década de 1970, na medida em que, ainda que houvesse certo incentivo estatal à produção teatral através dos concursos, ele era ineficaz e insuficiente já que mesmo peças premiadas eram vetadas.

Se o valor do prêmio conferido aos primeiros colocados pode ser considerado irrisório sob a perspectiva de “enriquecimento” dos autores (GARCIA, 2013: 142), é fundamental lembrar que o financiamento da montagem e da publicação do texto garantia, minimamente, a divulgação e a circulação da peça. Sendo assim, a não realização do concurso durante os anos de chumbo e a sua atuação limitada a partir de sua restauração apontam para uma importante mudança nas condições materiais de produção para o teatro brasileiro a partir dos anos finais da década de 1960. Além disso, vale observar o apontamento do crítico Macksen Luiz, em resenha de 1978 da peça de Chaves Neto: a “mudança de métodos de atuação da censura e suas sequelas determinou uma sofisticação repressiva” (LUIZ, 1978: 298). Apontamento esse recuperado por Miliandre Garcia como aporte para sua afirmação de que

se o “Prêmio SNT” era uma forma de incentivo ao teatro nacional, transformara-se numa premiação “para inglês ver” diante da pressão externa que ia desde a ação camuflada de instituições e indivíduos com posição política até o trabalho institucionalizado da censura e dos censores no âmbito do governo (GARCIA, 2012b: 145).

Também o Programa de Ação Cultural (PAC) passava por essa mesma situação de conflito entre um possível estímulo financeiro e o veto censório. Conforme J. S. Faro, “o Programa de Ação Cultural, compreendido como um modelo de planejamento técnico para a cultura brasileira, não chegou a ultrapassar – e tudo indica que essa não era uma das pretensões de Jarbas Passarinho – os limites que a Censura estabeleceu para a produção cultural em nosso país” (FARO, 1975: 23). Como bem resumiu Guarnieri, “É lógico que o

governo não pode subvencionar peças contrárias ao regime. Mas, mesmo com dinheiro do próprio bolso, ninguém pode escrever nada contra as instituições porque a censura está aí para não deixar” (FARO, 1975: 23).

Diante desse quadro adverso, o posicionamento dos dramaturgos de matriz comunista visava à feitura de um teatro possível que passava pela lógica da “ocupação dos espaços”. Lógica essa que se baseou em dois eixos principais: a defesa do teatro comercial e da atuação engajada na televisão. No que se refere ao primeiro eixo, vale recuperar uma conferência realizada por Paulo Pontes na Associação Pró Teatro da Tijuca (APTT) em março de 1976. Nela, ele faria um contundente diagnóstico das dificuldades que se apresentavam aos artistas de teatro daquele momento, destacando estes dois pilares que foram abordados também pelos outros dramaturgos estudados nesta pesquisa. Para finalizar sua fala, o dramaturgo paraibano radicado no Rio de Janeiro defenderia contundentemente a necessidade de se ocupar os palcos comerciais e as grandes salas de espetáculo com peças preocupadas em despertar no público a consciência sobre sua própria realidade e fazer com que o homem se confrontasse consigo mesmo, seus semelhantes e seus problemas.

Pontes se preocupou em reiterar constantemente que não fazia uma acusação rasa de que os artistas de teatro que trabalhavam no circuito comercial eram vendidos – por trabalharem em peças que lhes rendia um bom dinheiro, mas não tinham nada de efetivo a dizer para seu público –, mas sim que buscava conscientizar também seus colegas de profissão de que era necessário ocupar essas brechas, utilizar esses espaços frequentados pelo grande público para denunciar o amplo desenvolvimento do sistema capitalista no Brasil que legava à sociedade as dificuldades que se apresentavam. Nesse sentido, retomava um ponto já discutido no prefácio de *Gota d’água*, ao apontar a cooptação de parte dos intelectuais e da classe média pelas elites do capital, desmobilizando a possível rebeldia que dali podia – e costumava, num momento anterior – surgir.

Acho que os profissionais que têm algum compromisso com a ideia devem tentar mesmo sob censura, mesmo com todas as necessidades. Apresentar ao público grande alternativas de teatro melhor.

É uma luta desesperada. Com mais derrotas que vitórias, mas isso é o que se tem que fazer. E estar sempre incentivando, estimulando o público para pressionar os produtores. Para se ter um espetáculo melhor; espetáculos mais próximos de nosso mundo. Espetáculos que no final das contas nos servem como seres humanos, na medida em que nos esclarece como seres humanos (PONTES, 1977b: 34).

No trecho, marcado pelo tom da oralidade e pelo entusiasmo latente a alguém que fala no e sobre o calor do momento, Pontes faz um chamado aos jovens que o ouvem para que adentrem à profissão cientes, por um lado, dos enormes obstáculos que teriam de enfrentar cotidianamente e, por outro, do compromisso que deveriam assumir com sua arte, seu público, seu povo, sua sociedade e com eles mesmos enquanto artistas. Sabe-se que se tratam de jovens, artistas de teatro em formação, porque Paulo Pontes diz, pouco mais adiante do trecho citado, “vocês vão começar a fazer teatro nesse quadro que estou expondo...”

Gianfrancesco Guarnieri, apesar de se colocar contra a feitura de um teatro que “faz de tudo para vender ingressos”, reivindicando a necessidade de se fazer um teatro “preocupado com os problemas do povo brasileiro”, não recusava o teatro comercial. Para ele, naquele momento, o teatro tinha “de subsistir como empresa privada. Ele não pode ainda deixar de cobrar o preço que cobra. Deveria haver subvenções do Estado. Compete ao Estado subvencionar o teatro, uma vez que arte é cultura” (GUARNIERI, 1973: 16). Ou seja, naquele contexto específico, o teatro comercial era necessário, havendo um diálogo direto entre sua visão de mundo e a temática abordada em *Um grito parado no ar*.

Vale lembrar também que a montagem de *O último carro* foi possível em função do financiamento de 100 mil cruzeiros concedido pelo SNT em 1976 (NEVES, 1987: 27), confirmando a importância e a necessidade do financiamento do governo nas produções culturais. Sendo assim, diante da ausência ou ineficácia de financiamento estatal, cabia ao teatro sobreviver numa lógica comercial.

No debate sobre teatro realizado pelo Casa Grande, o problema do financiamento e da censura são o centro da discussão e, de certo modo, estão imbricados – como se observa, novamente, no caso de *Calabar*, retomado por Fernando Torres, dada sua participação enquanto produtor quase falido pela conturbada proibição da peça¹⁰⁴. Não só ele, mas os outros três componentes da mesa apontam para a “lógica do possível”. No momento das perguntas, Paulo Pontes afirma que diante do quadro apresentado ao longo das exposições de Torres, Michalski, Marcos e dele mesmo, “o que se tem a fazer é continuar fazendo o teatro que se pode e lutar por ampliar o horizonte do possível. Acho que um debate como este, por exemplo, dá uma grande ajuda” (CICLO..., 1976: 57).

Pouco antes, Plínio Marcos havia apontado num sentido semelhante ao responder à indagação “O que você vê como forma de luta contra a falta de liberdade que, segundo você, é

¹⁰⁴ Para uma análise detalhada do processo de censura da peça *Calabar*, cf. GARCIA, 2012a.

a origem da crise teatral? Parar de fazer teatro? Fazer algum tipo de teatro? Qual? Ou esperar que a liberdade nos seja dada?” Nas palavras do dramaturgo,

Primeiramente, ninguém dá liberdade a ninguém. A liberdade a gente conquista; segundo, a gente não para de fazer teatro: param a gente; e terceiro, a gente não se acomoda. O simples fato de a gente estar aqui discutindo sem censura interior os problemas do teatro nacional é prova de que a gente está combatendo, lutando e reivindicando a liberdade de expressão nos nossos palcos. Não é isso? (CICLO..., 1976: 56)

A bem da verdade, a “lógica do possível” é o próprio fazer teatral diante da situação de crise deste campo cultural no Brasil dos anos 1970. Nesse contexto, o circuito dos grandes teatros se apresentava como um espaço importante a ser ocupado pelo teatro comprometido. Nas palavras de Paulo Pontes:

E nós temos ou o teatro comercial cheio de recursos, mas a serviço de nada, da absoluta mendicância de ideias. Ou o teatro generoso, inquieto, mas pobre e radical, sem imaginação e sem capacidade. É nesses dois extremos que nós estamos. Na verdade, o que devemos fazer. Os profissionais, que estamos compreendendo o que está acontecendo, e que tem [sic] algum compromisso com a ideia. Não podemos sair dizendo: “Vamos, somos lindos, maravilhosos! E vamos deixar esses burgueses com esse teatro?” Não, isso não. A batalha se trava é nos palcos do Rio de Janeiro. Que já foram nossos. Esse negócio de se exilar em salinhas e ficar afalando [sic] para vinte e cinco, não acho que seja certo (PONTES, 1977b: 34).

O posicionamento de Pontes, que não se restringia a ele, seria alvo de enormes questionamentos por parte da crítica coetânea, especialmente aquela que se reuniria, ainda no final da década de 1970, para pensar o nacional e o popular na cultura brasileira. Quem se debruçou com maior afinco sobre a questão do modo de produção do teatro foi Mariângela Alves de Lima. No texto intitulado “Quem faz o Teatro”, que compõe o volume sobre teatro da coleção *Anos 70*, organizada por Adauto Novaes para pensar a produção artística daquela década, Lima reflete sobre a produção teatral brasileira tendo como base os tipos de relações de trabalho estabelecidas em cada um desses espaços de feitura do teatro.

Profundamente crítica ao teatro comercial, a autora propõe a divisão entre **grupos** e **empresas** teatrais, cujos objetivos distintos implicariam, necessariamente, em resultados também distintos em todas as suas esferas. A empresa seria o “vilão ou o testa-de-ferro do vilão. [...] Seu produto [...] é carta marcada. Visa o lucro, aliena o trabalhador, satisfaz apenas as necessidades já manifestas do público consumidor e, portanto, a vontade ainda mais claramente

manifesta do poder que determina os rumos políticos do país.” (LIMA, 1979-1980: 46) Em oposição, o grupo seria uma

célula anômala no tecido político e econômico do país, que representa para o artista de teatro uma estratégia foquista. Mil grupos de teatro podem irradiar para áreas circundantes à produção artística a ideia de que é possível arregimentar, unir, socializar. O grupo, em vez da empresa, a coletivização do produto em vez do lucro retornando ao dono do capital. (LIMA, 1979-1980: 45-46)

Se é possível considerar que a atuação em pequenos grupos consistia numa estratégia “foquista”, de maneira quase automática ela se mostrava inadequada à visão de mundo comunista. Como já foi abordado nesta dissertação, a estratégia de resistência ao regime militar adotada pelos comunistas pecebistas dentro do campo político recusava a ação armada em pequenos grupos, que seriam focos de irradiação da luta política para o restante da sociedade. A defesa da frente ampla marcou a militância do PCB e de seus adeptos ao longo de todo o regime militar. No teatro, adotou-se estratégia similar, que se traduzia na linguagem artística através da defesa do diálogo e da conscientização do público a fim de ganha-lo para o projeto frentista, o que não impediu que, nos anos 1960, grupos teatrais fossem fundamentais para as manifestações de resistência.

Dessa maneira, não é de se espantar que, dentro do contexto que se apresentava na década de 1970, os dramaturgos comunistas defendessem a realização de seus espetáculos dentro do circuito comercial e das grandes salas de teatro. Para os comunistas, não fazia sentido se fechar em pequenas salas; para a realização de seu projeto, era necessário falar ao máximo de pessoas possível. Porém, para Lima, não havia possibilidade de funcionar de outra maneira: todo espetáculo de produção seria somente um produto de consumo e somente dentro do trabalho de grupo seria possível realizar um trabalho contestatório: “E o que é que o grupo tem que a empresa não tem? Em primeiro lugar, é contra” (LIMA, 1979-1980: 46).

É fundamental questionar o alcance da análise que Mariângela Alves de Lima propõem. É difícil imaginar que nada que tenha sido produzido numa lógica que não a de grupo tenha tido um poder de contestação ou de oposição. As próprias fontes contradizem essa ideia, bem como contradizem uma afirmação que deriva desta análise: a de que somente numa prática de grupo, constante e contínua, é possível observar a existência de um real projeto artístico, que a autora nomeia “ideário artístico”, pois

pretendem uma unidade entre diferentes encenações que seja apenas uma satisfação imediata às exigências do consumidor, mas também uma manifestação da vontade dos artistas empenhados na confecção de uma obra. Além do lucro pretendem imprimir na memória do espectador uma imagem residual, que sobrevive à duração do espetáculo. (LIMA, 1979-1980: 46-47)

Na lógica da autora, nenhum espetáculo de produção poderia, portanto, ser longo, marcar a história do teatro brasileiro, promover um impacto no público. É possível refutar tal tese, por exemplo, pela chave da peça *Gota d'água*.

Sobre essa peça especificamente, Lima afirma que

Para se ter uma ideia da importância do processo de produção basta lembrar que um texto tão importante como *Gota d'água* tem o mesmo impacto, quando encenado, de uma comédia de costumes do Sr. João da Silva. Ou seja, não tem impacto nenhum. O espetáculo fica muito tempo em cartaz, é sucesso de bilheteria, mas sai de cena sem deixar atrás de si um único herdeiro que possa aproveitar alguma ideia em outros trabalhos. (LIMA, 1979-1980: 58)

Comentando o texto de Mariângela Alves de Lima, a historiadora Rosângela Patriota lembra que, talvez, a própria longa permanência em cartaz de espetáculos de produção, como *Gota d'água*, também deveriam ser avaliados em termos de impacto político. Ela diz:

não se pode esquecer que ela [*Gota d'água*] colocou em cena discussões sobre os descaminhos do sistema habitacional do país e o descaso social em que viviam os segmentos de baixa renda, por intermédio da releitura e atualização da tragédia de Eurípedes às mazelas brasileiras, assim como apresentou os impasses no diálogo Arte/Sociedade e Indústria Cultural pela relação entre Jasão e Creonte. (PATRIOTA, 2012: 77-78)

Para além disso, há que se lembrar da tese de doutorado desenvolvida por Miriam Hermeto, na qual ela considera *Gota d'água* como um evento, analisando-o a partir das modalidades de circulação do texto. A própria categoria de evento implica em reconhecer que o texto de Chico Buarque e Paulo Pontes é perene. Nas palavras da historiadora: “para um acontecimento tornar-se evento, é preciso que ele permaneça na lembrança, na memória social e nas práticas e representações sociais [...] que ele tenha alguma duração temporal, para vir a ser, e que parte dele seja incorporada à estrutura social para que lhe sejam atribuídos significados” (HERMETO, 2010: 35).

Ademais, nos quatro capítulos de sua tese, Hermeto trabalha com a categoria de memória, o que também indica uma permanência de *Gota d'água*.¹⁰⁵ Além disso, é necessário recordar que a peça foi inspirada no roteiro televisivo elaborado por Vianinha; ou seja, se estabelecia aí um importante diálogo entre os dramaturgos, o que denota as confluências do trabalho que se desenvolveu no teatro dos anos 1970.

Também é possível pensar que o trabalho individual dos dramaturgos expressa uma espécie de unidade e/ou continuidade. Como visto, *Rasga coração* retoma determinados debates e pressupostos estéticos já trabalhados em outras peças de Vianinha, especialmente *Papa Highirte*, fazendo uma ponte fundamental entre as décadas de 1960 e 1970 sem desconsiderar as condições materiais de produção e de discussão artística e política de cada uma delas. No mesmo sentido, as peças de Guarnieri da década de 1970, seu “teatro de ocasião”¹⁰⁶, também expressam uma espécie de projeto autoral do dramaturgo. *Um grito parado no ar* (1973), *Botequim* (1973) e *Ponto de partida* (1976) dialogam entre si em diversos aspectos, o que evidencia a existência de uma continuidade no trabalho do autor.

Fernando Peixoto afirma que “*Botequim* e *Um grito parado no ar* são quase a mesma peça, dividida em dois momentos, em dois temas, em duas situações” (PEIXOTO, 1989: 162). Nesse sentido, funcionam como uma espécie de complemento uma para a outra; destacando-se o fato de que ambas as peças têm como trilha sonora músicas compostas por Toquinho. O refrão da canção-tema de *Um grito parado no ar* diz: “Quem souber de alguma coisa/Venha logo me avisar/Sei que há um céu sobre esta chuva/E um grito solto no ar”. Como bem nota Fernando Peixoto, a chuva que surge na canção do *Grito* é a mesma que cai sobre o botequim e sufoca os personagens lá dentro (PEIXOTO, 1989: 163). Sendo assim, o grito é a resposta de resistência à chuva sufocante; em um está a resposta para a outra.

Mesmo no caso de *O último carro*, vale observar que o texto dramático, finalizado em 1967, havia permanecido sem encenação até 1976, quando João das Neves decide, finalmente, leva-lo aos palcos sob a sua direção. O ressurgimento do texto quase 10 anos após sua finalização também dá conta de uma retomada de um projeto elaborado na década anterior; em meados da década de 1970, a peça deixada de lado em finais da década de 1960 tinha condições fundamentais – inclusive financeiras – para sua realização por completo.

¹⁰⁵ Também seria possível recuperar a adaptação do texto que tomou os palcos brasileiros recentemente, entre 2016 e 2017, com direção de Rafael Gomes, intitulada *Gota d'água [a seco]*. Embora mais de 40 anos distante da escrita do texto e da estreia da primeira montagem, a peça foi recuperada e tomou a ribalta brasileira carregando muito o peso político-social do texto dramático. Sobre esse último aspecto.

¹⁰⁶ Essa espécie de conceito será discutida com maior profundidade no quarto capítulo.

Vale pensar também a atuação do Teatro Opinião. Se nos anos 1970 o espaço já havia perdido o caráter de grupo a partir do qual surgira nos anos 1960, remanescendo daquele período apenas João das Neves enquanto figura forte e aglutinadora do trabalho teatral, há que se considerar que o espaço cumpria, naquele período, um papel importante no que tange ao estímulo ao fazer teatral e às artes de modo geral. Nos anos 1970, o Opinião promovia concursos de dramaturgia, rodas de samba, leituras dramáticas, seminários e shows musicais que diversificavam o componente artístico do espaço e, ao mesmo tempo, legavam ao Teatro Opinião difíceis condições financeiras. Segundo João das Neves, entre 1972 e 1973 o Opinião passava pela sua terceira grande crise econômica, provocada pela dedicação à difusão da cultura mesmo que ela não legasse rendimentos suficientes (SHOW de Chico Buarque..., 1973: 2). Apesar das condições adversas, se buscava fazer ali o tanto quanto possível.

Em 1974, João das Neves permitiu que um grupo de jovens atores ligados à Faculdade Estácio de Sá transformasse o depósito do Teatro Opinião numa terceira sala de espetáculos, desde que eles mesmo ficassem responsáveis pela reforma (DEPÓSITO vira teatro..., 1974: 12). Tal acontecimento aponta, por um lado, o diálogo do teatro Opinião, a partir da figura de seu líder, João das Neves, com os jovens atores e os novos grupos que surgiam, e, por outro, as limitações impostas à existência artística pelas parcas condições financeiras que se apresentavam.

Para que se possa compreender as mudanças na atuação da dramaturgia de matriz comunista na década de 1970 em relação à sua prática no decênio anterior, há que se considerar os diversos fatores que fizeram com que os principais grupos de teatro atuantes nos anos 1960 deixassem de funcionar na década seguinte. Segundo Miliandre Garcia, “a pressão da censura agregada à escassez de recursos, à introspecção do público, à repetição do repertório e, inclusive, à má administração exerceram forte impacto no processo de falência das companhias teatrais” (GARCIA, 2008: 50). Parece possível considerar, portanto, que as mudanças no fazer teatral da década de 1970 estão profundamente relacionadas às dificuldades materiais que caracterizam esse momento, ainda que elas não sejam sua causa exclusiva.

O segundo eixo imbricado nessa “lógica do possível” é a defesa da televisão como veículo fundamental de difusão de um trabalho politizado. “É irrecusável: se alguém quiser penetrar a fundo em *Rasga coração*, cabe estudar a série *A Grande Família*” (VIANNA FILHO; PEIXOTO, 1983: 156). Assim Fernando Peixoto comenta uma entrevista concedida por Vianinha a Marisa Raja Gabaglia publicada em 22 de março de 1973 no jornal *O Globo*.

O trabalho televisivo seria alvo de polêmicas ao longo da década de 1970, principalmente a partir da ida dos comunistas para a Rede Globo, mas os dramaturgos o defenderiam enfaticamente.

Até sua última entrevista, concedida a Ivo Cardoso cerca de cinco meses antes de seu falecimento, Vianinha defenderia, convicto, “que é muito significativo trabalhar na televisão brasileira e lutar nela, da mesma maneira que trabalhar na imprensa, trabalhar no rádio, trabalhar em qualquer meio de comunicação” (VIANNA FILHO; PEIXOTO, 1983: 185). Sua convicção provinha do fato de que, em sua leitura da realidade, a televisão não era um “meio de comunicação ‘maldito’” em sua essência, mas um veículo em que haviam brechas importantes, cujo preenchimento era responsabilidade dos intelectuais progressistas. Em suas palavras:

Eu acho que [a televisão] cria um campo de trabalho para a intelectualidade [especialmente, o autor nacional] da maior importância, de maior significado, porque exatamente a televisão tem um lado que nós todos somos contra, em relação ao que ela deixa de mostrar. O que ela deixa de mostrar é que é o fundamental; o que ela não pode mostrar, o que ela não pode apresentar, esse sim é o seu papel principal, a sua coisa mais importante (VIANNA FILHO; PEIXOTO, 1983: 184).

Ou seja, cabia aos intelectuais preocupados em transformar a realidade se adequarem ao contexto em que viviam, ocuparem os espaços possíveis na busca pelo estabelecimento da comunicação com o público, fazer com que a televisão falasse aquilo que até então não falava e que, em verdade, era “a sua coisa mais importante”. Guarnieri, que teve atuação fundamental na televisão, também defenderia a participação dos artistas nesse meio de comunicação. Para ele, a TV era “algo que está aí e ninguém pode negar. Está entrando na casa de todo mundo. É dever de todos, agora, procurar participar na TV” (GUARNIERI, 1973: 16).

Mesmo que essa crença fosse honesta, a ida à televisão por parte desses dramaturgos não esteve isenta de contradições. Segundo Reinaldo Cardenuto,

A guinada crítica para a classe média, incorporada durante certo período pelas emissoras e assumida também por nomes como Paulo Pontes e Vianinha, determinou uma segunda forte contradição na televisão dos primeiros anos da década de 1970, aquela em que dramaturgos comunistas, mesmo rompendo com a tradição marxista e totalizante do nacional-popular, puderam prosseguir, com limites e redefinições, no exercício criativo de roteiros realistas com fundo político (CARDENUTO, 2013: 91).

Ou seja, verdadeiramente, a televisão significou um espaço de trabalho relativamente seguro para os dramaturgos comunistas, que estavam cada vez mais sufocados em seu fazer teatral, sufoco esse que, de ordem econômica e política, se estendia, de modo geral, para boa parte da dramaturgia de tons políticos. Ao mesmo tempo, sua prática televisiva foi marcada pelas contradições impostas pelos limites de um trabalho realizado dentro de uma lógica que, pouco depois, se revelaria de consumo e entretenimento (CARDENUTO, 2013: 92).

Por um lado, a todo momento os dramaturgos comunistas se preocuparam em dialogar com a realidade em que estavam inseridos e buscar os melhores meios para transformá-la – as diferentes estratégias adotadas para isso são fruto das múltiplas leituras da realidade que esses artistas fazem. Por outro, assim como no caso da defesa da feitura de um teatro dentro da lógica comercial, realizando espetáculos de produção, abandonando em parte o fazer teatral que haviam desenvolvido na década anterior, marcada pela prática de grupo/coletiva, a reivindicação do trabalho na televisão como legítimo seria um ponto de reafirmação fundamental no sentido da “ocupação dos espaços” (SACRAMENTO, 2013).

Vianinha foca na censura econômica como motivadora da crise do teatro brasileiro, tirando o peso da televisão e do “vanguardismo”, ou seja, o teatro de vanguarda, basicamente, o teatro de Zé Celso e seu Oficina. No que tange à televisão, Cardenuto afirma que em virtude do espaço singular que ela havia assumido enquanto possibilidade de estabilidade financeira e continuidade do trabalho de pesquisa, estimulou “naquele momento, entre os dramaturgos pecebistas, a tendência em evitar críticas ao meio televisivo” (CARDENUTO, 2013: 92). Já sobre a vanguarda, Vianinha afirma que tomá-la “mesmo com todas suas inconseqüências, seu apoliticismo, sua abstração – como causa de uma coisa de que ela foi efeito é uma saída fácil para a exportação de nossa situação” (PEIXOTO; VIANNA FILHO, 1983: 149).

No mesmo sentido, também Paulo Pontes deslocaria o foco da crítica dos artistas para o sistema: “A culpa é um pouco nossa. Mas a culpa fundamental é do sistema. Um sistema de poder que considera o teatro perigoso. O teatro não pode falar livremente porque incomoda” (PONTES, 1977b: 32-33). Referindo-se à **censura de fato**, o dramaturgo atenua a crítica às escolhas feitas pelos artistas de teatro justamente porque olha para a sua realidade e vê que o leque de escolhas, em si, é diminuto. Daí que reitere que não julga os artistas que “aderem” a esse sistema. Retomando um pouco a discussão sobre cooptação lançada no prefácio de *Gota d’água*, ele diz: “Não vamos entender aqui que estou falando que os artistas são uns vendidos, não. Isso aqui é um fenômeno social” (PONTES, 1977b: 34).

Esse exercício de compreender a real motivação da crise do teatro – e, por que não, da sociedade brasileira –, como sendo oriunda do sistema capitalista e do governo autoritário expõe sua visão de mundo pautada pela cultura política comunista, que imprime a essas leituras da realidade uma base comum, dedicada a olhar menos para as opções dos indivíduos e mais para as condições estruturais que esses mesmos indivíduos têm para trabalhar e para produzir cultura. As preocupações de ordem material, relacionadas à necessidade de ganhar dinheiro, muitas vezes sendo entendidas como uma questão de sobrevivência, também denotam essa concepção: o artista também precisa trabalhar, ganhar dinheiro, se sustentar.

No mesmo caminho aponta Fernando Peixoto, em texto publicado no jornal *Movimento* também em 1976. Em *Trabalhadores da ribalta*, ele recupera Brecht para lembrar que mesmo os artistas são trabalhadores como quaisquer outros e precisam ter consciência dessa situação para que possam, em alguma medida, revertê-la. Para ele, “há uma diferença entre conceder [ao patrão] em nome de um projeto de cultura ou transformação social e conceder por uma ambição pessoal mesquinha e [...] ridícula.” Da mesma maneira que “em alguns casos, é evidente que concessões mútuas são efetuadas para que uma produção tenha condições de ser realizada. Ou seja, patrões e empregados concedem em nome de alguma coisa que naquele instante julgam superior a seus interesses individuais” (PEIXOTO, 1985: 198). Assim, Peixoto se preocupa em, por um lado, reiterar a condição de trabalhadores dos artistas e, por outro, matizar a ideia de cooptação destes, na medida em que sugere uma relação que, muitas vezes, ainda que desigual, pode ser de dupla troca.

Esse processo dialoga diretamente com a cultura política comunista também pela reafirmação do projeto frentista. Primeiro, por um aspecto já abordado na década de 1960: o chamado à união da classe teatral encabeçado por Vianinha no artigo do caderno especial da RCB. Segundo, pelo elemento fundamental da reconfiguração do projeto diante do contexto da década de 1970; ao colocar no sistema a culpa pela crise que o teatro passava, os comunistas se abriam para os remanescentes dos projetos de atuação política e artística distintos daqueles que defendiam e que, neste momento, estavam derrotados (no caso da luta armada) ou esvaziados (no caso do teatro de vanguarda).

Mais uma vez é possível observar o quanto a compreensão que tinham da realidade naquele momento foi fundamental para que esses dramaturgos forjassem seu trabalho artístico. Os aspectos aqui abordados mostram-se como aportes para as peças por ele escritas nos anos 1970: a defesa do frentismo, a abertura aos camaradas vítimas do sistema e do regime autoritário, a existência do inimigo comum. Para isso, se reivindicava a necessidade de

difusão de um projeto com potencial de conscientização política para o maior número de pessoas possível através da inserção no circuito do teatro comercial e no trabalho televisivo. Havia que se difundir um “teatro de ideias” para o grande público, ocupar os espaços e as brechas possíveis. Neste tópico, observamos o diálogo entre a leitura que os dramaturgos aqui estudados faziam da realidade dos anos 1970 a fim de compreender como elas se expressam nas peças por eles escritas nesse período. No próximo, veremos como essa “lógica do possível” na esfera do fazer teatral foi impressa por esses dramaturgos nas peças aqui analisadas.

3.3. A reconfiguração do frentismo pela dramaturgia de avaliação: valorização de uma frente intraclasse

A dramaturgia de matriz comunista passou por uma autoavaliação ao longo dos anos 1970, buscando repensar o processo desencadeado pelo golpe de 1964 e ressignificar as leituras sobre o papel desempenhado pelos diversos agentes sociais nesse contexto. Em função disso, fez parte dessa pesquisa histórico-político-artística tanto o abandono como a reafirmação e a reconfiguração de pressupostos que haviam baseado a atuação desses dramaturgos nos anos anteriores. Nesse processo de reinvenção, nem tudo que se havia conquistado até ali foi abandonado.

Uma das características do teatro engajado que foi reafirmada pela dramaturgia de avaliação foi a investida num teatro que buscava a conscientização pela palavra. Reiterando posicionamentos defendidos no final da década de 1960, os dramaturgos de matriz comunista seguiram apostando no diálogo como melhor forma de compreensão. Outro desses aspectos foi o frentismo cultural, aspecto estruturante da dramaturgia de avaliação que passou por uma reconfiguração na década de 1970. Como se verá a seguir, essa reconfiguração passou não por um abandono do projeto, mas sim, pela sua atualização de acordo com o contexto que se apresentava no Brasil dos anos 1970. Faz-se necessário destacar que, apesar de uma base comum, o frentismo reconfigura-se na década de 1970 marcado por profundas tensões que perpassam os enredos e desfechos das peças e também as próprias maneiras como cada um dos dramaturgos organizam seu trabalho.

Em *Um grito parado no ar*, o frentismo surge como elemento estruturante da peça e como sugestão de metalinguagem. A peça de Guarnieri, que se debruça sobre o cotidiano de um grupo de teatro em processo de ensaio, evidencia a necessidade de união e colaboração entre todos os artistas de teatro que estavam descontentes com a realidade do país, seja em sua

vertente econômica, política ou social que, na prática, atingiam também o campo cultural. Tal qual já sugeria Vianinha em seu artigo para o caderno especial da RCB, as divergências internas deveriam ser deixadas de lado para que a classe artística pudesse superar seus diversos obstáculos.

A cena inicial faz uma espécie de apresentação indireta da trajetória de cada um dos componentes do grupo. Euzébio provém da tradição circense, do circo-teatro; é o faz-tudo do grupo, está no elenco da peça a ser produzida, mas também é responsável pelas questões práticas, como o trato com os credores: “[...] já estou cheio. Tudo sempre em cima de mim... Vocês ficam tudo nas altas esferas, discutindo, laboratório, e o esquimbau... E eu aguentando os home...” (GUARNIERI, 1986: 194). Os “home” são os diversos cobradores que passarão toda a peça interrompendo os ensaios para cobrarem ou levarem embora os equipamentos e objetos não pagos. Euzébio está na linha de frente no trato com eles, como se, tanto na sua visão como na do restante do grupo, para um homem com a trajetória de Euzébio o ensaio se constituísse num processo menos importante.

Na terceira cena, durante um processo de ensaio, Euzébio se desentende com Augusto, deixando evidente o seu passado de artista de circo-teatro e expondo o que isso significava para o grupo:

Fique sabendo seu porqueirinha... Que lá no circo, no pavilhão... a gente não ficava 10 meses ensaiando uma pecinha, não... Negócio lá era diferente, meu irmão... Oito, dez peças no repertório, três por semana... Mudava o cenário pau no burro... E tinha gente pra assistir, viu... (GUARNIERI, 1986: 204).

Reivindicando como legítima sua trajetória, Euzébio parece considerar os ensaios como uma etapa de pouca relevância no processo da criação teatral que, para ele, surgia muito mais instintiva do que elaborada. Daí o desentendimento com Augusto; um desentendimento que parece nascer dos diferentes processos de trabalho de cada um.

Esse desentendimento, porém, além de denotar as suas diferentes trajetórias no teatro, expõem a dificuldade de entendimento entre pessoas de origens distintas. Enquanto Euzébio parece ter uma origem mais humilde, Augusto parece pertencer a uma classe média intelectualizada e, por isso mesmo, cabe a cada um a “função” que ocupam no início da peça: Euzébio sendo aquele a quem cabe o “trabalho pesado” e a Augusto e os demais cabendo o exercício intelectual. Mesmo nesta peça, protagonizada por um grupo de artistas, ficam evidentes as tensões entre classe média e classe popular.

Ainda pensando sobre a relação entre Euzébio e Augusto, nota-se que suas tensões remetem à tensão entre teatro amador e profissional, tão latente nos anos 1970, como visto no tópico anterior. Augusto é um ator profissional, tendo como questionamento constante o tema do profissionalismo e a reivindicação da regulamentação da profissão. Do início ao fim da peça, ele resgata tal discussão, sobretudo no que toca às questões salariais. Como se verá com maior detalhamento no capítulo próximo, a abordagem dessa questão por Augusto vai, aos poucos, assumindo um caráter mais consciente e coletivo, mas, no momento inicial da peça, o que sobressai é certo descaso em relação às trajetórias e às teorias que norteiam o trabalho dos demais integrantes do grupo. Especialmente em relação a Fernando, com quem ele discute mais de uma vez.

Fernando é diretor da peça que está sendo ensaiada, assumindo a posição do gênio por trás da encenação. Ele representa, por um lado, a ascensão do encenador como agente de composição da peça que caracterizou o teatro moderno e, por outro, a tradição do teatro engajado da década anterior; não somente em termos de referências teóricas e práticas que provinham dessa linha teatral, mas também por encarnar o papel de liderança contundente que cabia aos diretores nesse processo (HERMETO, 2014: 206-207). Também no próximo capítulo se discutirá com maior cuidado quais são essas práticas e teorias de Fernando, motivadoras, no início da peça, dos seus desentendimentos com Augusto.

Amanda, esposa de Fernando, é atriz de tradição popular, proveniente da prática do teatro de rua, remetendo à prática do núcleo teatral cepecista. É o que se observa a partir de uma de suas discussões com outra atriz do grupo, Flora, que, por sua vez, provém do teatro clássico, talvez do TBC ou mesmo da tradição do teatro pré-modernização, em que os atores principais tinham grande destaque dentro das companhias:

FERNANDO – É bom poupar a voz, viu, Amanda!

AMANDA – Poupar o quê, não tenho mais... Ó, ó... Hum!... Mini!... Mini!...

AUGUSTO – É melhor não forçar... Fica quietinha... Cochicha... Fica *sexy*!

FLORA – Eu já disse pra ela ter aulas com a Madalena... Ela não vai...

AMANDA – Isso é gripe... Não é falta de aula...

FLORA – Uma tecnicazinha sempre ajuda.

AMANDA - Técnica, imagina... Pra cima de mim, Flora... Sou atriz de praça pública, eu! Que é que você está pensando. Na época que ainda se fazia teatro em praça pública, eu representava e todo mundo ouvia, meu anjo. E sem colher de chá de microfone. Não tinha disso, não. Era no peito mesmo... E até o infeliz lá do fundo, montado no cavalo, me ouvia... e muito bem... Não vem com essa, não... (GUARNIERI, 1986: 195-196)

A composição do grupo a partir dessa junção de artistas provenientes de diferentes tradições do teatro é uma estratégia de defesa do frentismo, sugerindo a necessidade de trabalho conjunto de todos os artistas de teatro. Segundo o dramaturgo, eles deveriam se unir em torno de um projeto comum, que visasse superar as dificuldades que se impunham ao fazer teatral como um todo e, portanto, consistia numa situação a ser enfrentada por todos. Se todos tinham problemas, na maioria das vezes os mesmos, então que lutassem juntos para superá-los. A defesa da união da classe teatral contra os entraves que se impunham ao exercício de sua arte, como se viu, recupera um dos posicionamentos defendidos por parte do teatro engajado desde os anos 1960. Há aqui a reiteração desse posicionamento proveniente da década anterior nos anos 1970.

Mas não é só nesse ponto que a peça reforça a defesa do frentismo; o conjunto de personagens a serem representados na peça dentro da peça, ou seja, na peça dirigida por Fernando, também aponta nesse sentido. Vão desde pedreiros e representantes diversos das classes populares a bancários, que representam a classe média. Essa diversidade de protagonismo dentro desse campo ficcional, nem só do popular, nem só da classe média, tem como ideia de fundo apontar que esses dois estratos sofrem com as consequências da modernização conservadora, especialmente a partir do minguar do “milagre econômico”.

Ao reforçar a condição de vítimas do desenvolvimento capitalista, a peça reafirma a necessidade da formação de uma frente interclasses de oposição ao regime militar e às suas políticas econômicas, que aprofundavam a desigualdade social. Dessa maneira, a peça dentro da peça retomava o discurso consagrado na década anterior pelo *Show Opinião*. Já a peça escrita por Guarnieri concentra seu projeto na união intraclasse – entre artistas de classe média que se desentendem, voltando seu olhar, portanto, para uma atuação conjunta entre pessoas de uma mesma classe social que divergiam em algum aspecto. Lembrando as palavras do crítico Yan Michalski,

Usando a imagem de um jovem grupo de teatro que, embora enfraquecido pelas encucações individuais dos seus integrantes e por pressões econômicas que parecem inviabilizar passo por passo o seu trabalho, obstina-se em não desistir de estreitar, a qualquer preço, ‘mesmo que seja na marra’, Guarnieri lança um comovente grito de coragem e resistência... (MICHALSKI, 1985: 58)

Ou seja, as demandas individuais e as desavenças são superadas aos poucos a fim de se atingir o objetivo primordial de todos: levar à cena a peça que ensaiavam.

Nesse sentido, é fundamental observar que *Um grito parado no ar* apresenta duas propostas de frentismo cultural – interclasses e intraclasse –, recuperando a seu modo o frentismo dos primeiros anos do Grupo Opinião – *Show Opinião* (interclasses) e o de *Liberdade Liberdade* (intraclasse) (ROSELL, 2014). Contudo, é necessário reconhecer que a peça não o faz de maneira plena na medida em que o frentismo interclasses aparece somente sugerido pontualmente na referência aos personagens que devem compor o elenco da peça dirigida por Fernando enquanto na peça de Guarnieri a ausência do povo já aponta um sentido de reconfiguração do frentismo cultural.

A historiadora Rosângela Patriota não identifica nessa peça uma ausência das camadas populares; ainda que aponte que “elas [as personagens da peça] não são trabalhadores manuais. Pelo contrário, pertencem ao segmento intelectualizado da sociedade, para o qual, inclusive, o discurso da resistência democrática foi efetivamente construído” (PATRIOTA 2005: 204), ela entende que “essa composição de personagens não significa, em absoluto, ausência das camadas subalternas no palco de *Um grito parado no ar*. Elas estão presentes nos depoimentos a partir dos quais os atores constroem as suas interpretações durante os ensaios” (PATRIOTA, 2005: 205).

Para ela, a presença do povo se dá através de sua fala, nas entrevistas, e dos personagens a serem representados na peça dentro da peça. Ou seja, trata-se de uma presença indireta, diferente tanto das experiências do teatro engajado das décadas anteriores quanto das peças da década de 1970 que reconduzem os personagens populares aos palcos de maneira concreta – como *Gota d’água* e *O último carro*. Nesse sentido, é importante apontar que na peça dirigida por Fernando, anuncia-se um discurso similar ao frentismo dos anos 1960, policlassista. Mas, na peça escrita por Guarnieri, a presença indireta do povo implica na reafirmação reconfigurada do frentismo cultural, dedicando-se o dramaturgo a promover uma atuação conjunta entre pessoas da mesma classe social que, apesar das divergências, se aproximam enquanto vítimas do regime militar e de suas políticas públicas e culturais.

Em *Rasga coração*, o frentismo aparece numa dupla perspectiva, tanto nas falas e no projeto político defendido pelo protagonista Manguari Pistolão quanto na estruturação geral da dramaturgia. Ao primeiro olhar, a defesa do projeto frentista fica mais evidente nas falas de Manguari e, de maneira mais atenuada, nas de Camargo Moço. Porém, ela está presente também na própria estrutura dramatúrgica da peça, especialmente a partir de sua canção-tema, *Rasga o coração*, que, enquanto expediente épico, reitera o frentismo cultural a partir de um comentário externo à diegese da peça. O aspecto de reconfiguração do frentismo cultural será

abordado a seguir; o papel das canções enquanto dispositivos épicos em *Rasga coração* será abordado detalhadamente no último capítulo desta dissertação.

Mesmo antes de instalada a situação-conflito que expõe o autoritarismo do Liceu Castro Cott, os diálogos entre Manguari e o filho expressam pequenas discordâncias em relação à maneira como pensavam sua inserção na sociedade e seu papel perante o coletivo. Com o desenrolar da peça, se revela que essas pequenas discordâncias, na verdade, são sintomas das diferentes visões de mundo que pai e filho têm. Em diferentes momentos da peça, Manguari aponta para o filho a necessidade de uma mobilização coletiva para lutar contra a arbitrariedade, inicialmente como sugestão e, mais adiante, como reafirmação da própria trajetória política diante da rejeição de sua história pelo filho.

Ao sugerir um plano de ação para os alunos do colégio se mobilizarem, Manguari busca convencer o filho da necessidade de lutar:

MANGUARI - ... brigar, moço, brigar é o sal da terra, teu pai é o Manguari Pistolão.

LUCA – Aí Manguari Pistolão.

MANGUARI – Éhe. Manguari Pistolão;

LUCA – Olha o Pistolão! (*Riem*)

MANGUARI - ... fiz até plano, olha eu me metendo, vocês podem usar muita coisa, entende? É a experiência da gente, longos anos de prática de levar porrada, são quarenta alunos, tinha que mobilizar os pais, isso era importante, aí a comissão de alunos vai no Sindicato dos Professores, nos jornais, comissão de alunos vai ao Conselho Nacional de Cultura, Academia de Letras... as entidades estão aqui... você tem hora, não é?

LUCA – Eu não, o sol tem... (VIANNA FILHO, 1980: 55)

Além disso, também fica evidente a empolgação de Manguari diante da possibilidade de que seu filho finalmente se engaje.

Ao plano e à empolgação de Manguari, porém, Luca responde com certo descaso e desinteresse. Aos poucos, começa a nascer também uma incompreensão por parte de Luca, além de um descompasso entre pai e filho:

MANGUARI - ... mesmo pra contratar advogado, pagar as despesas, precisa fazer finanças, eu me informei, mandado de segurança não cabe no caso e o processo demora dois anos, quer dizer, dois anos você já saiu do colégio mas sempre é bom travar a luta no campo judiciário também...

LUCA - ... isso eu não entendi, não...

MANGUARI - ... é o seguinte...

LUCA - ... coisa de advogado nem explica, super... esse Conselho Nacional de Cultura é de que?

MANGUARI - ... que é que você está achando assim?

LUCA - ... estou achando firme...

MANGUARI - ...firme, não é?

LUCA - ... precisa toda essa procissão pra poder andar de cabelo comprido, que mão-de-obra...

MANGUARI - ... mesmo no plano ideológico, tem que travar a luta também no plano ideológico, ontem fui na Biblioteca Nacional e os assírios, assírios, umas feras! Usavam cabelo comprido, os egípcios usavam peruca com flores, o índio americano só usa cabelo curto em sinal de luto, eu achei essa ótima pra luta no plano ideológico...

LUCA - ...você gosta mesmo de super-discutir, não é?

MANGUARI - ... cabelo curto na Grécia, eram os escravos que usavam, são dados interessantes para a luta no plano ideológico...

LUCA - ... foi uma super, pai, uma super... (VIANNA FILHO, 1980: 55-56)

Para Luca, o leque amplo de atuação que o pai sugere – campo ideológico, campo judiciário – parece muita mobilização por nada, talvez desnecessária, talvez ineficaz. Mais adiante, conforme os desentendimentos entre pai e filho vão se intensificando, Manguari diz: “Vai brigar comigo, menino? É assim mesmo, todo político quando prefere brigar mesmo é com o seu aliado maior...” (VIANNA FILHO, 1980: 62), criticando o posicionamento sectário que Luca havia assumido após a reunião de alunos comandada por Milena, que defende a ação direta contra o colégio.

Como estratégia dramaturgica, Vianinha insere o discurso frentista também na construção do texto teatral. Há no conceito geral da peça a ideia de que todas as vertentes da esquerda são vítimas do autoritarismo, independentemente de suas orientações estratégicas e táticas. Tal ideia já havia sido apontada por Vianinha em *Papa Highirte*. Na peça escrita, premiada e proibida em 1968 (e ainda inédita quando da escrita de *Rasga coração*), o dramaturgo expõe o dilema estratégico que dividia as esquerdas entre a linha que defendia a atuação em uma ampla frente de resistência não armada e a linha que defendia, a partir da teoria do foquismo, a atuação de focos revolucionários armados. Essa defesa, porém, se constroi a partir de um esforço do dramaturgo de não apresentar a crítica à luta armada como uma condenação da sua prática de maneira geral.

Em 1968 Vianna Filho estava avidamente defendendo a necessidade de união entre os setores progressistas da sociedade contra o regime militar, chegando até a atenuar a crítica dirigida a grupos e pessoas que, ainda que divergissem estrategicamente dele, alinhavam-se contra o governo ilegítimo. Ao expor as discordâncias entre Mariz e Manito, personagens que defendiam, respectivamente, o frentismo e a luta armada, ele o faz de modo que, se compreenda que, separados, todos são vítimas, enquanto juntos, podem, talvez, sobreviver à repressão. E ainda, ao encenar através do recurso do *flashback*¹⁰⁷ sessões de tortura pelas

¹⁰⁷ Vale lembrar que em *Papa Highirte* Vianinha já começava a desenvolver a forma teatral em que continuaria a investir em *Rasga coração*, qual seja, a mescla de planos temporais, do passado e do presente.

quais tanto Mariz quanto Manito passaram, expressa explicitamente que tanto um quanto o outro se tornam acamaradam-se pela violência sofrida (ROSELL, 2016).

Apesar do período que separa a escrita das peças, essa noção de camaradagem, de que, apesar das divergências políticas, ambos são vítimas, se mantém e é apresentada logo no início de *Rasga coração*. Na cena inicial da peça, cada personagem se apresenta através de uma canção que sintetiza sua condição: o integralista Castro Cott canta o *Hino à Ação Integralista Brasileira*; o bonachão Lorde Bundinha canta o maxixe *Corta-jaca*, de Chiquinha Gonzaga e Machado Careca; o pai de Manguari, 666, canta uma polca das Brigadas Sanitaristas de Oswaldo Cruz; e o comunista ortodoxo Camargo Velho canta o *Hino à João Pessoa*.¹⁰⁸

Três personagens – Manguari Pistolão, Camargo Moço e Milena – cantam juntos a canção à qual se refere o título da peça: *Rasga o coração*, de Catulo da Paixão Cearense e Anacleto Medeiros. Nesse momento inicial, nada se sabe de cada um dos personagens, porém, ao longo da peça, evidencia-se que Manguari e Milena têm posicionamentos políticos opostos, enquanto Camargo Moço é o mediador entre a geração de Manguari e a sua própria (da qual fazem parte Luca e Milena), sendo responsável por compreender Manguari, valorizar a trajetória de luta política do pai de Luca e expor seu projeto político para os demais jovens. A seguir, o trecho da canção cantado pelos três personagens:

Se tu queres ver a imensidão do céu e mar
Refletindo a prismação da luz solar
Rasga o coração, vem te debruçar
Sobre a imensidão do meu penar. (VIANNA FILHO, 1980: 19)

Ao se referirem à imensidão do seu penar, cantando a mesma canção e juntos, Manguari, Camargo Moço e Milena assemelham-se pelo sofrimento; apesar de divergirem em termos de estratégia e tática, ao se oporem ao autoritarismo, os três sofrem com as condições a que estão submetidos. Mesmo estando em polos distintos, os três se inserem no campo da resistência e, por isso, são reprimidos, compartilhando o seu penar.

Vale dizer também que, embora Luca pendule entre os diferentes posicionamentos do pai e da namorada Milena, sua condição de vítima também é apontada: na quarta cena, em uma intensa dinâmica de alternância entre os planos temporais do passado e do presente, Vianinha expõe um paralelo entre a sessão de tortura à qual foi submetido Manguari durante

¹⁰⁸ Os aspectos formais dessa construção serão analisados no próximo capítulo.

sua juventude de militante do Partido Comunista e a violência sofrida por Luca, que foi agredido durante a manifestação no colégio. Observemos o trecho inicial da cena:

(Abre de estalo um foco de luz do presente sobre Luca que entra em cena ensanguentado. Rosto, cabelo, bata. Pára)

MANGUARI – *(Voz dentro. Grita.)* Pára. Pára! Pelo amor de Deus! *(Nena entra de pegoir, vem do quarto com Milena)*

NENA – Ai, ai, ai, meu filho. *(Imediatamente fica a beira de um ataque histérico)*

MILENA –... foi na porta do colégio, no colégio... *(Manguari aparece no fundo do palco. Foco de luz do passado sobre ele. Muito machucado se arrasta)* Melhor ir no hospital, deixa ver... tem essa água, vegeto-mineral aí, não sei? *(Milena sai rápida. Lorde Bundinha entra. Nena petrificada)*

MANGUARI – *(Baixo, com esforço)* Socorro... acudam. *(Bundinha tossindo ajuda Manguari a se deitar na mesa)*... os galinhas verdes me pegaram, arriei a trouxa, ô medo que eu tive, todo tefe-tefe de medo, implorei, pedi piedade...

LORDE BUNDINHA – Olha um dente... ainda vai mastigar com ele, mon choux?

MANGUARI – Tive diarreia... *(Milena volta)*

LORDE BUNDINHA – Diarreia? Gramissuba é tiro e queda. *(Sai rápido)*

MILENA – Fomos lá pra porta do colégio, começou a chegar aluno de cabelo cortado – tinham combinado que não cortavam todos... *(Limpa Luca)*

MANGUARI – *(Bundinha volta com bacia)*... estava saindo da Comissão de Congresso da Juventude, me pegaram sem dizer aqui-del-Rei, me botaram num carro fechado, tocaram pro Joá, revólver no meu rim...

LORDE BUNDINHA – Devia ter chamado o Pimpinela Escarlata. *(Limpa Manguari)*

MILENA – “Não entra, não entra” começamos a vaiar, Luca por ali com a gente, um inspetor possesso partiu pra cima, a gente correu, Luca ficou olhando, o homem de cassetete na mão veio pá! Assim! O sangue jorrou e Luca começou a rir, o inspetor olhando, Luca rindo, sangue jorrava.

MANGUARI –... me levaram num mato, começou o ronco, virei marimba que preto toca, bateram, bateram, cara e estômago, vomitei, não vi boia, enfiei, Bundinha, pedi piedade! Piedade! Misericórdia! Apertaram meus culhões... (VIANNA FILHO, 1980: 40-41)

Luca não participa da cena inicial, não canta nenhuma canção. Isso indica justamente sua oscilação de posicionamento: não há uma canção que o sintetize na medida em que ao longo da peça ele não possui um posicionamento definido. Contudo, o trecho supracitado evidencia a preocupação do dramaturgo em apontar como pai e filho são, ambos, vítimas da violência, do autoritarismo e da repressão, que se repetia na história do país e na vivência da família Manhães. Num momento em que o público já conhece o posicionamento e as visões de mundo de cada um, a escolha de Vianinha de expor a condição de camaradagem entre pai e filho em planos paralelos potencializa o discurso. Ademais, a falta de reação de Luca diante

da iniciativa violenta do inspetor indica sua falta de experiência em manifestações políticas e com a repressão; enquanto Milena e os outros correm em função da ameaça, Luca fica apenas olhando sendo, por fim, agredido.

Dessa maneira, o frentismo cultural surge em *Rasga coração* sob o mesmo signo de reconfiguração que se mostrou estruturante da peça de Guarnieri. Também os protagonistas são pessoas de classe média, cujos conflitos diários expõem tal condição. Também estão ausentes membros das classes populares, talvez ainda mais do que em *Um grito parado no ar*, na medida em que nem indiretamente figura o povo no palco, a não ser através das menções que são feitas a ele pelos personagens de classe média, menções essas que se pautam pelo prisma e pelas lentes dessa mesma classe social.

Sendo assim, o eixo central da peça reside nas sucessivas demonstrações de que independente das táticas adotadas, todo o espectro da resistência ao autoritarismo é vítima de repressão, expondo uma condição de camaradagem entre os diferentes polos da oposição. Além disso, há a ausência de personagens populares, o que reitera o foco da peça na classe média e faz com que o foco do frentismo defendido em *Rasga coração* também esteja voltado para uma frente intraclasse.

Nas peças escritas por Guarnieri e Vianinha, portanto, dois dramaturgos originalmente provenientes do TPE e do Teatro de Arena, a classe média é protagonista angustiada diante dos dilemas que enfrenta. Tanto o grupo teatral de *Um grito parado no ar* quanto o militante comunista de *Rasga coração* buscam reiterar a necessidade de uma atuação frentista como estratégia de resistência ao autoritarismo e às pressões econômicas a partir de sua ótica e de sua visão de mundo, expondo dificuldades de entendimento entre os diferentes grupos que compunham o campo da oposição ao regime militar.

Já nas outras peças que compõem o *corpus* documental desta pesquisa, escritas por dramaturgos que não passaram pela experiência do Arena e inseriram-se na atmosfera politizada do teatro nacional a partir do CPC e do Grupo Opinião, no caso de João das Neves e Paulo Pontes, ou sem vinculação a nenhum grupo, caso de Chico Buarque, a classe média está ausente em *O último carro* ou representada exclusivamente como opressora em *Gota d'água*. O olhar dos dramaturgos, portanto, se volta para as classes populares, buscando observá-las e compreender seu lugar no cenário de modernização autoritária que se traçava no Brasil do período. Isso, porém, não significou num abandono completo do projeto frentista, como se verá a seguir a partir da análise das peças e do conjunto de sua produção.

Em primeiro lugar, o frentismo cultural se expressa no projeto que *Gota d'água* e *O último carro* representam: ao defenderem a necessidade de um teatro pautado na palavra e que dialogue com o público objetivando a sua conscientização, seus autores se assemelham a Guarnieri e Vianinha por centrarem-se na figura do intelectual e artista de teatro como interlocutor da sociedade. Num segundo momento, é fundamental notar que na construção diegética das peças, a defesa da atuação frentista está presente a partir da reconfiguração pela qual o projeto passou nos anos 1970.

Gota d'água é uma peça que está fortemente vinculada aos debates desenvolvidos pelo Grupo Casa Grande, cuja atuação pode ser definida pelo subtítulo do artigo de Miriam Hermeto sobre o grupo: “uma frente político-cultural de resistência”. Segundo a historiadora,

O Grupo Casa Grande parece ter surgido na confluência de diferentes objetivos e perfis. Foi capitaneado pelo *frentismo* comunista, que se expressou em um grupo ligado ao PCB (embora seja difícil identificar o grau de ligação de cada sujeito ao Partido). [...] E, ainda, ia ao encontro do sentimento de necessidade de restituição do espaço de debate e das liberdades democráticas, de maneira geral, dos muitos profissionais liberais “à esquerda” (HERMETO, 2013: 299).

Além disso, no mesmo texto, outros elementos são apontados por Hermeto como significativos no que tange à concepção frentista do grupo, tais como o conjunto de suas ações e seu tempo de existência que, embora impreciso, identifica-se como de 1974 a 1979, se aproximando, não por acaso, do período identificado por Marcos Napolitano como o de auge do frentismo na década de 1970: 1973-1979.

Ademais, destaca-se também a heterogeneidade na composição do grupo que não impediu a construção de uma identidade de atuação político-cultural entre pessoas de orientações diferentes, mas que “partilhava[m] projetos, valores e aspirações comuns”. Heterogeneidade essa que, como nos alerta Hermeto, além de ser um elemento essencial da constituição do que se chama de frente, “congrega os diferentes na oposição a um inimigo comum. [...] [sem implicar na] ausência de diálogo e negociação com o ‘outro’...” (HERMETO, 2013: 309-310).

Tal condição permitiu o trabalho conjunto, nascido no seio do Grupo Casa Grande, de Paulo Pontes e Chico Buarque, sendo o primeiro comunista, filiado ao PCB e com atuação frentista de longa data (desde o CPC e o Opinião) e o segundo, de atuação dentro do campo de esquerda sem dúvida, mas não vinculada aos pressupostos comunistas. Conforme Humberto Werneck,

Chico nunca acertou o passo com o partidão [...] O que não impediu que muita gente, mais tarde, o identificasse com o PCB. [...] Chico nega, porém, que tenha sido um dia membro da organização. [...] Durante a ditadura, Chico esteve perto não apenas do partidão como de várias outras correntes de esquerda – gente que se filiaria depois ao PT, gente da luta armada, do PC do B, do MR-8 (WERNECK, 2006: 66).

Para além do apontamento de Werneck, esse posicionamento de Chico Buarque é reiterado pelas demais peças que compõem a sua obra dramaturgica. Entre outros aspectos, pela abordagem constante da temática da sexualidade a partir do que a moral comunista considerava como desviante: a homossexualidade, a transexualidade, a hiperssexualidade. Destacam-se nesse quesito personagens como Bárbara e Anna de Amsterdam, de *Calabar – o elogio da traição* (1973), o gigolô Cacetão de *Gota d'água*, as prostitutas e gigolôs de *Ópera do malandro* (1978), além, é claro, da provavelmente mais famosa personagem teatral de Chico Buarque, Geni, também pertencente a esta última (ROSELL, 2017).

Dessa maneira, independentemente do posicionamento individual de Chico Buarque, que pode ter variado ao longo dos anos, um olhar para suas peças aponta que, apesar de todas as peculiaridades e distinções que as caracterizam, há elementos discordantes da cultura política comunista, especialmente no tocante a seus aspectos morais, em pelos menos três de suas quatro peças, incluída nesse conjunto a peça de sua autoria que compõe o *corpus* documental desta pesquisa. A questão moral era alvo de forte controle dos comunistas, que ia além das relações travadas entre os militantes no contexto partidário e com indivíduos repressores, chegando até suas práticas sexuais e afetivas. Justamente a homossexualidade, a transexualidade, a hiperssexualidade, deveriam ser suprimidas.

Em outro trabalho, por fim, Hermeto aponta o diálogo de *Gota d'água* com algumas das propostas feitas por Oduvaldo Vianna Filho em seu artigo no caderno especial da *Revista Civilização Brasileira*. A afinidade deste projeto frentista com os pressupostos de Vianinha passava, entre outras coisas, pela aproximação com o teatro comercial e pelo investimento nas tentativas de diálogo com o Estado autoritário, de quem não deixava de ser obrigação – na visão dos artistas engajados – promover e incentivar a produção artística. Para além da própria peça *Gota d'água*, Paulo Pontes, quando de sua atuação na Associação Carioca de Empresários Teatrais em 1973, exerceria papel importante de defesa da inserção dos artistas

engajados no circuito de teatro comercial e do diálogo com o Estado autoritário a fim de negociar as questões tocantes ao financiamento teatral (HERMETO, 2014: 210-211).¹⁰⁹

No texto de *Gota d'água*, esse ponto é referido na figura de Mestre Egeu e em sua disposição para a negociação e o diálogo com Creonte. Ex-operário, Egeu segue exercendo um papel de liderança sobre a sua comunidade: se antes é possível compreender que ele havia sido uma espécie de líder sindical, atualmente é presidente da Associação de Moradores da Vila do Meio-Dia e o grande conselheiro dos moradores do conjunto habitacional, sendo procurado por eles e também os procurando a fim de conscientizá-los dos problemas que enfrentam.

Em diálogo com o vizinho Amorim, ele diz:

EGEU: Pois eu vou te dizer: se só você não paga/você é um marginal, definitivamente/Mas imagine só se, um dia, de repente/ninguém pagar a casa, o apartamento, a vaga/Como é que fica a coisa?/Fica diferente/Fica provado que é demais a prestação/Então o seu Creonte não tem solução/Ou fica quieto ou manda embora toda a gente/Cachorro, papagaio, velho, viúva, filha.../Creonte vai dizer que é tudo vagabundo?/E vai escorraçar, sozinho, todo mundo?/Pra isso precisava ter outra virilha/Não é?
AMORIM: Tem boa lógica...
EGEU: Falei?...
AMORIM: Sei não (BUARQUE; PONTES, 1975: 35-36)

E adiante, na mesma cena:

EGEU: Boca Pequena, eu te chamei/porque o pessoal passou aqui... bem... eu não sei.../Como é que tá a grana este mês?
BOCA: Tou levando
EGEU: Sabe o que é? Todo mundo aqui tá reclamando...
BOCA: Mas eu já dei o dinheiro da Associação
EGEU: Isso eu sei... Ninguém tem grana é pra prestação
BOCA: É, tem que se virar...
EGEU: Pois é, Boca Pequena/Tá todo mundo pendurado. Uma centena/de famílias sem poder pagar. Mas você/é um dos poucos que se arranja, não sei por quê...
BOCA: Eu sou esparro de boate de turista,/carregador de uísque de contrabandista,/vice-camelô, testemunha de punquista,/sou informante de polícia, chantagista,/mas vigarista nenhum diz que eu não presto/desde que, como todo cidadão honesto,/no fim do mês pago as minhas contas à vista
EGEU: Já pagou a casa esta vez?...

¹⁰⁹ Ainda neste texto, a autora aponta a concepção frentista que baseou também a produção da temporada de estreia da peça, caráter esse que se perdeu ao longo das suas demais temporadas até 1980, acompanhando o esvaziamento do caráter político do texto teatral nas montagens. Como nesta dissertação a pesquisadora se debruça somente sobre os textos teatrais, não cabe incluir tal elemento como componente do projeto frentista que aqui se analisa, embora valha apontar tal condição.

BOCA: Já separei/porque é sagrado. Como santo em procissão/Não precisa pedir pra fazer o que sei/que é meu dever...

EGEU: Pelo contrário: pague não

BOCA: Que que é isso, mestre, eu sou madeira de lei

EGEU: Pois ouça, Boca, não pague nem um tostão/Se ninguém paga, é que não tem de onde tirar/Se você paga, vai tirar toda a razão/de quem tem todas as razões pra não pagar

BOCA: Que merda, mestre...

EGEU: Merda sim ou merda não? (BUARQUE; PONTES, 1975: 37-39)

Egeu procura os vizinhos na tentativa de conscientizá-los da necessidade de organização de todos os moradores da Vila para, enquanto coletivo, tentarem negociar com Creonte o pagamento das parcelas atrasadas das casas. Nota-se, então, que apesar de não ser mais um operário de fábrica e ter seu próprio negócio, Mestre Egeu segue sendo um bastião da cultura política comunista, mantendo sua visão de mundo e em defesa de uma mobilização coletiva.

Ainda nesse sentido, Egeu também procura a comadre Joana para aconselhá-la e tentar convencê-la de que sozinha não conseguirá lutar contra Creonte:

EGEU: Joana, você tem que me prometer...

JOANA: Mas, mestre, o que é que foi que aconteceu?

EGEU: Vai me prometer, tem que me jurar/que de hoje em diante vai ficar/quietinha, bico calado...

JOANA: Essa não...

EGEU: Vai parar de fazer provocação/a Creonte, que isso não dá em nada

JOANA: Não tem quem me faça ficar calada

EGEU: Então não conte mais comigo, Joana

JOANA: Mas, mestre, Creonte rouba, me engana,/me destrói, me carrega até meu macho/e eu fico de bico calado? baixo/cabeça? É o que o senhor vem pedir,/mestre Egeu? Pra ficar quieta e engolir/a desfeita?...

EGEU: Se quer brigar, perfeito,/só vim lhe pedir pra brigar direito/O que Creonte quer... (BUARQUE; PONTES, 1975: 147-148)

Ele busca mostrar a ela que os métodos que ela está utilizando para encarar os problemas desencadeados pela traição de Jasão não são os mais adequados e que é preciso brigar, porém é preciso fazê-lo da maneira correta. Veja-se, correta segundo a compreensão de Egeu, na ótica de alguém que entende ser fundamental um acúmulo de forças e uma mobilização do coletivo em torno de uma causa.

O diálogo com Joana continua e ela demonstra possuir consciência de sua situação, parecendo agir de uma maneira afoita em função do desespero em que se encontra. Egeu busca mostrar a ela de que se ela mantivesse seus “métodos” – gritos, exposições públicas, enfrentamento direto – ela estaria dando a Creonte justamente o pretexto que ele necessitava

para colocar em prática seu plano inicial, qual seja, expulsar Joana e os filhos do conjunto habitacional:

JOANA: O que ele quer/é me ver longe, num canto qualquer/do mundo, calada, pra mais ninguém/aqui lembrar que ele esbulhou alguém,/pra filha casar feliz e contente

EGEU: É isso o que ele quer. Exatamente/Então, se você fica prevenida,/fingindo que esqueceu, levando a vida/como se nada fosse, sem qualquer/provocação, então se ele quiser/te despejar na rua – e ele pode – /não vai poder porque vai dar um bode,/todo mundo vai ficar do seu lado,/Creonte vai ficar paralisado/na proporção da força que dispõe/Mas se em vez disso, não, você se põe/a agredir, xingar, abrir o berreiro/em tudo que é esquina, bar e terreiro,/você se isola, perde a aprovação/dos seus vizinhos, fica sem razão/Sendo assim, o que você fez, mulher,/ontem de noite, é justo o que ele quer/A gente avança só quando é mais forte/do que o nosso inimigo. A sua sorte/é ligada à sorte de todo mundo/na vila. Trabalhador, vagabundo,/humilhado, ofendido, devedor/atrasado, quem paga com suor/as prestações da vida é seu amigo/Quem leva na cabeça está contigo,/está naturalmente do teu lado/Então, cada passo tem que ser dado/por todos. Se você avançar só,/Creonte te esmaga sem dor nem dó/Compreendeu, comadre Joana? (Silêncio.) Entendeu?/Entendeu?... (BUARQUE; PONTES, 1975: 148-149)

O compadre tenta, através do diálogo, conscientizá-la de que o tipo de enfrentamento que ela estava travando contra Creonte estava fadado à derrota na medida em que era um enfrentamento entre desiguais: ela sozinha, pobre, considerada destemperada pelo abandono do companheiro; ele rico, poderoso e respaldado pela lei.

Mestre Egeu intenta convencer Joana a esperar o momento certo de agir, o momento em que ela já não esteja sozinha, em que haja uma mobilização de todos os moradores da Vila do Meio-Dia:

EGEU: Então, pra você se fortalecer,/não desperdice esse seu ódio ao vento,/use esse mesmo ódio como alimento, [...] Até que num determinado dia,/junto co'o ódio dos seus aliados,/todos os ódios serão derramados/ao mesmo tempo em cima do inimigo/Numa luta dessas, conte comigo/Mas ainda não dá pra brigar agora,/é bobagem brigar justo na hora/que o inimigo quer. Sozinha, fraca,/assim é dar murro em ponta de faca

JOANA: Nessa briga, mestre Egeu, se eu ficar/num canto, retraída, vão falar:/coitada! Se esperneio, boto a boca/no mundo, vão dizer: é porralouca/Então, já que na hora eu tou sozinha/mesmo, deixa eu brigar à moda minha

EGEU: Tá não, comadre, pode confiar,/todo mundo está querendo ajudar

JOANA: É pena...

EGEU: Não é não, é simpatia...

JOANA: O senhor acha mesmo que se um dia/Creonte vier aqui me botar/pra fora, acha que alguém neste lugar/vai ter o peito de me defender?

EGEU: Vai, e não estranhe o que eu vou dizer/Se Creonte chega a esse limite/até Jasão, comadre, me acredite,/Jasão fica do seu lado...

JOANA: Jasão?/Se for se prejudicar, fica não...

EGEU: Depende de como você levar/O importante é você continuar/co'a razão. (BUARQUE; PONTES, 1975: 149-151)

Egeu mantém-se fiel à sua visão de mundo de tal modo que chega a considerar que até Jasão poderia ficar ao lado de Joana em algum momento. Essa leitura de conjuntura faz com que ele insista para Joana se acalmar e esperar o momento certo de agir, que chegaria somente após um maior acúmulo de forças.

Isso, no entanto, não o impede de compreender a atuação de Joana, entendendo o desespero e os problemas dela. Um dos argumentos de Egeu é justamente o de que a causa de Joana está inserida num problema maior: a exploração a que Creonte submete todos os moradores da Vila do Meio-Dia. Nesse sentido, tenta convencê-la de que os vizinhos se mobilizarão por ela porque compreenderão a dimensão da situação, apelando justamente para a ideia de camaradagem entre todos eles já que todos se igualam enquanto vítimas da exploração de Creonte e da traição de Jasão. À Joana, única vítima da traição em suas duas chaves – amorosa e de classe –, Egeu dedica compreensão e afeto, buscando convencê-la a atuar de acordo com o pressuposto de uma mobilização ampla.

Em função disso, após conversar com a comadre Joana, Egeu se dirige para falar com os demais moradores do conjunto habitacional. Ele argumenta também para eles que era necessário defender Joana e impedir que Creonte a expulsasse de sua casa e colocar em prática uma ação pacífica e de negociação.

EGEU: Não pode porque é suicídio. *Se a gente/deixar Creonte jogar calmamente/essa mulher na rua, o despejado/amanhã pode ser você.* Você/Você. Tá certo, Joana tratou mal/o locador. Problema pessoal,/não interessa a razão e o porquê/Mas ninguém pode viver num lugar/pelo qual pagou mais do que devia/e estar dependendo da simpatia de um cidadão pra conseguir morar/tranquilo. [...] E já que todo mundo que falar/com Creonte sobre essa prestação/que nunca acaba, por que não, então,/ir logo lá duma vez par matar/os dois assuntos? Vamos... [...] Bem, *proponho que, sem agitação,/a gente vá lá, com comedimento,/com toda a calma...* (BUARQUE; PONTES, 1975: 172-173. Grifos da pesquisadora.)

No primeiro trecho destacado, a fala de Egeu expõe a necessidade de se ter empatia com as causas alheias porque, a qualquer momento, o injustiçado poderia ser outro dos moradores da Vila. Já no segundo trecho grifado, se nota que Egeu apresenta um plano de ação pautado no diálogo com o outro através de um suporte construído sobre a base de uma organização

coletiva. Esses aspectos estão no eixo do projeto de frente ampla, o que faz de Egeu o porta-voz dele na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes.

Apesar do intenso trabalho de base que Mestre Egeu coloca em prática com os moradores e com Joana, ela parece ser a única, além dele próprio, a ter consciência dessa dimensão coletiva do problema. Ela é a única a expor de maneira explícita que o sistema de pagamento das parcelas é injusto e faz com que a dívida aumente exponencialmente. Essa situação é exposta pontualmente ao longo da peça e se confirma ao seu final, quando os moradores decidem acatar a proposta de Creonte e trabalhar no casamento de Jasão com Alma, abandonando por completo Joana, Egeu e o combinado feito com ele. Tal desfecho mostra a desesperança que acometeu o campo progressista brasileiro na década de 1970 diante da percepção das dificuldades de se colocar em prática o projeto frentista.

Dificuldades essas que também são enfocadas em *O último carro*, peça em que a questão frentista surge tanto na lógica do texto quanto na esfera de sua produção. O texto de João das Neves, mesmo tendo sido escrito entre os anos de 1964 e 1967 (NEVES, 1976: 5; NEVES, 1987: 25), ou seja, durante o período de efervescência do pensamento frentista no Grupo Opinião, não coloca em cena outros estratos sociais que não os populares e talvez, por isso mesmo, não tenha sido encenado quando do término de sua escrita. Os personagens de *O último carro* são provenientes de diferentes origens e com diferentes níveis de inserção social, mas assemelham-se pela opressão e pela marginalidade a que estão submetidos social e geograficamente. Marginalização essa que se torna absolutamente latente em função da tragédia anunciada para todos os passageiros do trem, independentemente de sua profissão, sua condição de trabalho, seu lugar específico de moradia.

Ao voltar-se para os excluídos, porém, em sua maioria representantes do lumpemproletariado, João das Neves não rompia necessariamente com o projeto frentista. Na esfera de sua produção, *O último carro* promove o projeto de frente ampla, ainda que ressignificado, a partir da proposta de seu dramaturgo. Em entrevista concedida às atrizes Maria Lúcia Pereira e Cláudia de Alencar por ocasião da estreia da peça na capital paulista como parte da programação da Bienal de São Paulo, em 1977, João das Neves diz:

[o morador da periferia] não é o nosso público fundamental, né, isso [a encenação e debate da peça com pessoas que nunca haviam ido ao teatro] foi uma experiência que pode ser feita com essa peça que ficou muito tempo em cartaz; mas não é o público fundamental da peça, *o público fundamental da peça é o estudante*. Essa experiência foi muito rica para nós, quero crer que ela tenha sido rica também para as pessoas que dela participaram – que nós debatíamos a peça sempre, mas isso não significa nada, né – isso realmente

em termos de atingir camadas populares é ilusório, nesse contexto que nós estamos eu acho que (...) isso é impossível conseguir (TRANSCRIÇÃO de entrevista..., 1977: 1).

É importante lembrar que 1977 é o ano em que o movimento estudantil começa a retomar a prática de manifestações, iniciando em 5 de maio com uma concentração de cerca de sete mil estudantes diante da Faculdade de Direito do Largo São Francisco “em nome das ‘liberdades democráticas’ e pela libertação de colegas presos em uma panfletagem perto das fábricas do ABC. Depois de nove anos, o movimento estudantil realizava protestos públicos no centro de uma grande cidade brasileira.” (NAPOLITANO, 2014a: 257). Outras manifestações públicas seguiram-se a essa, espalhando-se também para outras cidades. Em 8 de agosto, foi realizada a leitura da Carta aos Brasileiros, novamente diante da Faculdade de Direito, em setembro a PUC-SP foi invadida pela polícia, provocando reação do movimento estudantil, além de outros acontecimentos que giravam em torno deste universo.¹¹⁰ Provavelmente ainda sob impacto da retomada de movimentação dos estudantes, João das Neves via neles o interlocutor fundamental de seu projeto.

Mais adiante, quando questionado por Cláudia de Alencar sobre ser uma contradição encenar uma peça de temática popular num ambiente voltado para um público de classe média e alta – a Bienal de São Paulo – e, ainda, mesclado à exposição de artes plásticas, João das Neves afirma que a contradição não reside em encenar o drama popular para um público estudantil – que ele reafirma ser o público objetivado pela sua peça. Para o dramaturgo e diretor, a contradição estava na própria sociedade brasileira, na qual o acesso à cultura é restrito, sendo os estudantes importantes interlocutores para um projeto de mudança e enfrentamento dessa contradição enraizada no país (TRANSCRIÇÃO de entrevista..., 1977: 2).

Outro dado importante a ser considerado é o fato de que, na montagem de São Paulo, foram utilizados não só atores profissionais, mas também não atores – ou atores populares, como prefere chamar João das Neves (TRANSCRIÇÃO de entrevista..., 1977: 4) –, o que confere à produção um caráter frentista na prática da escrita cênica, colocando para trabalhar na mesma produção sujeitos de classe média e das classes populares. Sendo assim, apesar de excluir a classe média da diegese dramática, a defesa da frente ampla com intersecção de classes sociais surge na prática do dramaturgo/diretor, na concepção da peça e em sua visão

¹¹⁰ Sobre a mobilização do movimento estudantil durante regime militar, cf. MULLER, 2016.

de mundo. Não só através do processo da montagem propriamente dita, mas também por assumir o papel do artista de teatro enquanto interlocutor da conscientização social e política.

Em termos de diegese, o frentismo surge em *O último carro* também numa concepção intraclasse, ou seja, de defesa da união entre todos aqueles marginalizados sociais que enfrentam a viagem massacrante nos trens urbanos. Assim como em *Gota d'água*, o esforço se constroi em torno da conscientização da necessidade de diferentes vertentes de atuação política se organizarem coletivamente. Num primeiro momento, os operários que esperam na plataforma da estação discutem sobre qual a melhor forma de lutar contra a condição a que estavam submetidos, sintetizada no constante atraso dos trens:

HILÁRIO – Brinca não, rapaz. Tu sabe que tem semana que eu só vejo a molecada dormindo. É, rapaz. A gente chega em casa tarde da noite. Tem que sair a essa hora! É essa merda da Central!

PEDRO – É Central não, velho. É tudo. Esses sacanas vivem de botar na alma do pobre.

NECO – E depois tu já viu, né? Chega domingo tem futebol. Eu não estou a fim de perder. A patroa quer dar umas voltinhas, nem quer saber de jogo. Pronto, lá vem bronca!

PEDRO – Ué, deixa a patroa comigo que eu consolo.

NECO – Tu não te enxerga não é crioulo!

PEDRO – Eu sou Bléqui-charme falado, deixa comigo!

HILÁRIO – Por isso que outro dia tocaram fogo na estação de Queimados.

NECO – Isso foi em Queimados. Neguinho da Linha de Nova Iguaçu é pau puro. Mas essa turma do Ramal de Santa Cruz...

PEDRO – São tudo uns bunda-suja (NEVES, 1976: 26).

Hilário, Pedro e Neco conversam com certa despreensão sobre o assunto e, nesse mesmo tom, comentam uma reação tomada por passageiros que, diante do atraso dos trens, colocaram fogo na estação de Queimados. Todos parecem concordar com a atitude, sem refletir muito sobre ela, reclamando da falta de iniciativa da “turma” que utiliza a mesma linha que eles.

Nesse momento, Deolindo, que não havia se manifestado até então, intervém na conversa a fim de expor sua opinião sobre o assunto:

DEOLINDO – Tocar fogo em estação não resolve nada.

HILÁRIO – Num resolve? Vai ver se os trens de lá não estão correndo direitinho no horário.

DEOLINDO – É. Mas é só por uma semana. Depois volta tudo a atrasar.

PEDRO – Não sei... Mas pelo menos uma semana endireita. Já é alguma coisa.

HILÁRIO – Se toda vez que o trem atrasasse a gente fizesse um quebra, garanto que endireitava.

DEOLINDO – Besteira. Quem que você pensa que vai pagar a estação nova? É a gente mesmo. Quebra-quebra é bobagem. Arruaça besta.

[...]

DEOLINDO – Pois é. Fica tudo quebrado e a gente mesmo é que aguente. Inda por cima, nem bem passa uma semana começa tudo que é trem a atrasar de novo. Sem contar com os homens, que fica tudo com cócegas na mão. Doidinho prá baixar o cacete.

NECO – É velho, então num tem que chiar. É esperar a vida inteira pelo bicho que mais dia menos dia ele apita na curva e a gente embarca (NEVES, 1976: 26-27).

Como se vê, Hilário e Deolindo discordam, o primeiro defendendo uma intervenção contundente e direta dos passageiros e o segundo, expondo a ineficácia deste tipo de ação, já que os resultados obtidos são imediatos, porém, pouco duradouros. Pedro e Neco são menos assertivos em suas afirmações, sem saber muito bem como agir.

O tom amistoso com o qual a cena se resolve sugere que independentemente de suas discordâncias, os operários reconhecem que todos os quatro são vítimas de uma mesma situação de opressão e marginalização, não devendo enfrentar-se a si mesmos. Nesse primeiro momento de expressão de consciência política na peça, portanto, se anuncia já a ideia de que por sofrerem todos, eles precisam se unir para tentar mudar sua situação, mesmo que seja muito difícil, como sugere a fala entre conformada e desiludida de Neco que encerra esse trecho. Ademais, também fica sugerida certa necessidade de conciliação entre aqueles que defendiam a ação direta e aqueles que a rejeitavam por entendê-la como incapaz de obter conquistas longevas sendo para isso necessária uma atuação coletiva que visasse a mudança estrutural da situação, não apenas pontual. Hilário e Deolindo, cada um defendendo uma dessas posições, se aproximam às vertentes que compunham o campo das esquerdas.

A noção de camaradagem enquanto vítimas da violência social e da marginalização se reitera ainda, pelo fato de que os operários buscam salvar a todos os passageiros do desastre do trem, mesmo aqueles que discordam deles e de seu projeto político e também de sua estratégia prática de mudança de seu destino, de reversão de sua tragédia anunciada. Ao mesmo tempo, os operários contam com a colaboração coletiva para que o plano que eles elaboraram dê certo; ou seja, para que os passageiros possam se salvar, é necessário que haja uma mobilização coletiva e colaborativa entre todos. A necessidade de se evitar as soluções individualistas e promovidas em nome do desespero também é um componente tanto da defesa do frentismo quanto da influência da cultura política comunista em *O último carro*. Nesse tocante, destacam-se as tentativas de salvação de Jorge, um passageiro solidário aos demais populares que com eles viajam, e de Cica, o líder da gangue que age no trem, assaltando os passageiros.

Veja-se trecho inicial da conversa entre os quatro operários e Jorge:

DEOLINDO – Pedro mais Neco. Vão por todo o trem, procurar os freios de emergência. Vê se algum funciona. A gente fica segurando esse pessoal (PEDRO E NECO SAEM, DEÔ SOBE NUM BANCO) Olha, gente, vocês precisam para com essa correria. Nós vamos ver o que se pode fazer.
 PEDRO – Correndo e berrando só atrapalha, só serve pra atrapalhar.
 JORGE – A gente. Eu acho que quem sabe não dava pra gente pular.
 PEDRO – Você tá maluco, rapaz?
 JOÃO – Nessa velocidade?
 JORGE – A gente tem que pular, compadre.
 PEDRO – Não dá pra pular.
 DEOLINDO – Mesmo que desse.
 HILÁRIO – Pular prá quê?
 NECO – Prá morrer arrebitado? (NEVES, 1976: 52-53)

De início se observa que os operários estão atuando conjuntamente, tendo abandonado a discordância que tinham em sua primeira cena, analisada anteriormente. Ainda nesse sentido, surge também o papel de liderança que Deolindo desempenha em relação aos demais operários, o que adensa a ideia de que o seu plano, sua forma de agir, suas orientações políticas são tidas como as mais acertadas pelos demais operários. Além disso, também é possível notar uma primeira repreensão dos operários para a sugestão de Jorge de que os passageiros pulassem do trem; para eles, o destino certo seria a morte.

A cena continua, bem como a recusa da sugestão de Jorge pelos operários, mesmo diante de sua insistência:

JORGE – (FORA DE SI) Pular sim. Eu vou pular.
 BEATO – E aos culpados, ó Deus de misericórdia...
 JORGE – Vou saltar sim.
 JOÃO – Não faz besteira.
 HILÁRIO – Quer morrer?
 BEATO – LANÇA-OS FORA POR CAUSA DA MULTIDÃO DAS SUAS TRANSGRESSÕES.
 JORGE – Eu vou saltar, compadre. Prá avisar as estações. Prá salvar todo mundo. Eu vou saltar. (CORRE PARA A PORTA. JOÃO SE ATRACA COM ELE, MAS JORGE CONSEGUE DESVENCILHAR-SE. PEDRO DÁ-LHE UM MURRO. ELE CAI, TORNA A SE LEVANTAR E ATIRA-SE PARA A OUTRA PORTA ABERTA) Eu vou saltar. (TROPEÇA EM JUDITH QUE BRINCAVA NA URINA E QUE É PROJETADA FORA DO TREM, ENQUANTO JORGE CAI AO CHÃO. NA SUA MÃO FICA UM PEDAÇO DO VESTIDO DA MENINA. HILÁRIO CONSEGUE IMOBILIZÁ-LO)
 BEATO – E que no horror e no desespero encontram a expiação dos seus pecados. (NEVES, 1976: 53)

Ao diálogo, somam-se João e o Beato. A indicação de que Jorge está “Fora de si”, dada pela rubrica, começa a associar a fala do personagem à falta de sensatez e raciocínio. Essa indicação é reafirmada, num primeiro momento, pelas falas do Beato – que, por si só, representa a alucinação e o desvario – e, por fim, pelo resultado da movimentação de Jorge em direção ao salto.

Na concepção do Beato, saltar do trem é uma ação “divina”, como se Deus atendesse às suas orações inflamadas (“Lança-os fora por causa da multidão de suas transgressões”) para que aqueles passageiros pudessem pagar pelos pecados cometidos em vida (“E que no horror e no desespero encontram a expiação dos seus pecados”). Porém, nesta última fala, destaca-se a causa e a consequência deste ato: o desespero e o horror, respectivamente. Ou seja, os passageiros seriam levados a saltar do trem que corre em função do desespero de sua situação, da incapacidade de pensarem racionalmente e organizarem-se na tentativa de salvar-se e o resultado, então, seria o horror pelo qual passariam. Este resultado, para o Beato, era o meio de expiarem sua culpa.

Para os operários, porém, não há justificativa para tal ação, na medida em que aqueles passageiros, vítimas de uma condição degradante, não mereciam morrer no horror em busca de uma vida melhor num outro plano, mas sim, deveriam lutar contra as péssimas condições que lhes eram impostas a fim de melhorarem sua vida terrena. A confirmação de que os operários estavam certos vem com a consequência real do destempero e da insistência de Jorge: a morte de Judith, uma criança, que brincava alheia à toda a agitação causada pela tragédia anunciada. Assim se constrói a crítica a atitudes desesperadas e individualistas; a menina Judith, que representa simbolicamente o futuro, é morta por conta do desespero de Jorge, que “desobedece” aos operários.

Na sequência da cena, Jorge parece entrar em choque, não conseguindo lidar com a desastrosa consequência de sua atitude:

JORGE – (OLHANDO APALERMADO PARA O PEDAÇO DE VESTIDO) Ela caiu.

HILÁRIO – Seu filho da puta! Viu o que você fez? (COMEÇA A ESMURRAR JORGE) Toma, toma, toma...

NECO – Pára com isso, Hilário! Você vai matar o rapaz.

HILÁRIO – E a menina não morreu?

DEOLINDO – Pára, Hilário, a culpa não é dele!

HILÁRIO – Eu te mato, miserável, eu te mato. (COMEÇA A CHORAR E A ESMURRAR, IMPOTENTE, O CHÃO)

DEOLINDO – (CONTIDO) Pára, Hilário! Ainda tem muita criança nesse trem. A gente tem que pensar nelas. Senão elas vão morrer também. E nós todos vamos morrer juntos. A gente precisa se acalmar. Ter a cabeça fria.

JORGE – (APALERMADO) Ela caiu. (FICA DE JOELHOS, COM O PEDAÇO DE PANO ENTRE AS MÃOS E REPETINDO AS FRASES QUE SE SEGUEM ATÉ O FINAL DA PEÇA) Não foi culpa minha, num é compadre? Ela tava aí. Eu num vi. Depois que eu vi. Ela caiu. Acho que ela vai avisar (FALA E OLHA COM AR DESAMPARADO) (NEVES, 1976: 53-54)

A revolta de Hilário é fundamental para a crítica que se constroi na cena, uma vez que ele era o operário que no início da peça defendia a ação direta. Seu ímpeto de ação violenta contra Jorge indica que ele ainda tende a agir “sem pensar”, sendo, no entanto, rapidamente controlado por Deolindo, sempre racional (“A gente precisa se acalmar. Ter a cabeça fria”) e cujo projeto frentista nunca se abala (“Ainda tem muita criança nesse trem. A gente tem que pensar nelas. Senão elas vão morrer também. E nós todos vamos morrer juntos.”).

Dessa maneira, se reitera, mais uma vez, a liderança de Deolindo diante dos demais e a necessidade de que eles atuem conjuntamente, para além de denotar certa consciência de classe dos operários, que acatam as orientações de seu líder e lutam até mesmo contra seus “instintos” para manter a unidade e a colaboração para com seus camaradas de desastre. O desespero só pode levar à morte. Se para o Beato a morte dos passageiros indicaria a salvação, para os operários, ela era o caminho da condenação e, por isso, deveria ser evitada. A atitude desesperada de Jorge que leva à morte de Judith e a reação impensada de Hilário não deixam de expor, no entanto, a existência de tensões constantes nesse projeto de mobilização coletiva, denunciando as dificuldades e a vigilância constante que é necessária para que discordantes atuem numa frente.

No caso de Cica, o embate se dá entre o bandido e Deolindo a partir da intervenção deste último no monólogo que o primeiro faz diante dos demais. A fala de Cica é a seguinte:

CICA – [...] Como é que é? Ninguém mais quer se mexer? Tá tudo com medinho de morrer. Mas vai morrer! Porque o trem não vai parar e ninguém vai ter peito de saltar dele andando. Me dá até vontade de rir. Vocês passam a vida esperando pela morte dentro dessa geringonça. Esse trem não pára, seus bestas! Tá sempre andando com vocês. Vocês pensam que entra e sai dele todo dia mas estão enganados! Vocês já nasceram aqui dentro. E tão sempre nascendo prá encher essa lata velha que carrega vocês. (RI) Vocês tão sempre resmungando que a lata não presta, tá sempre atrasada e isso e aquilo, mas tão só enchendo a lata, nascendo e enchendo ela com a cara de vocês, com a covardia de vocês, o suor fedorento, a merda de vocês. Até que um dia ela arrebenta! E vocês resmungando da porra do atraso. Seus merdas. Esse trem não tem que obedecer horário nenhum. Não sabem disso? não sabem? Aqui dentro num tem tempo. Que que vocês são: tu é pedreiro velho? Constroi casa, edifício, constrói? Constroi merda nenhuma. Tu nunca saiu daqui. Tuas paredes são essas, tu levantou elas e elas fecharam. Sai daqui, pedreiro, sai. Sai nada, pensa que sai. Num pensa que é saltando

direitinho nas estações que você se livre das paredes não. Elas vão atrás de ti. Lugar de macho na briga é brigando dentro dela prá sair com a vida nos dentes. Tem que furar caminhos. Saltar do trem em movimento (NEVES, 1976: 60).

No “discurso” de Cica, destaca-se, por um lado, uma consciência real das amarras a que estavam submetidos os passageiros do trem; todos eles, independente do que fazem da vida, estão sempre emparedados pelo trem, pelo cotidiano massacrante. Por outro, essa consciência diz a Cica que a maneira de lidar com isso é agir, é lutar contra essa situação (“Lugar de macho na briga é brigando dentro dela prá sair com a vida nos dentes”) mesmo que isso signifique morrer lutando. Fugir dessa briga seria para ele demonstração de covardia.

Em alguma medida, sua visão de mundo aproxima-se dos grupos que levaram à cabo a luta armada no Brasil. Por isso, Deolindo que ouvia a tudo quieto, imediatamente intervém, dando início a um diálogo entre os dois:

DEOLINDO – Quem salta do trem andando, tá é caindo fora da briga, não tá brigando ela.

CICA – Tu é besta!

DEOLINDO – Sou não, sou gente. Não sei se fui eu quem levantou essas paredes, mas sei que foi um como eu que levantou. E outro como eu que fez essa máquina, e outro botou prá andar. E se ela desembestou é que tá faltando um de nós prá controlar. Por isso ela tá correndo para a morte. Que nem você. Que briga muito mas só briga no caminho errado (NEVES, 1976: 60).

O líder operário, que, como já se sabe, assim como Cica, tem consciência da situação degradante que acomete aos marginalizados que compõem a população do trem, discorda deste último em termos de estratégia. Se para Cica saltar do trem em movimento significava ir às últimas consequências na tentativa de lutar contra essa marginalização, para Deolindo, essa era a atitude que simbolizava covardia, não permanecer no trem e mobilizar o coletivo dos passageiros para juntos tentarem mudar o seu destino.

A tentativa de Deolindo de convencer Cica a não saltar é outro elemento da cena que nos remete à consciência de classe e à defesa do coletivo. Mesmo que o bandido represente quase tudo que Deolindo e os colegas mais desprezam – falta de consciência política e de classe, na medida em que vive da malandragem e assalta os demais passageiros do trem que são, assim como ele, explorados pelo sistema; uma vida extremamente sexualizada, envolvendo-se numa relação mediada pela violência com a prostituta que trabalha no trem; uma vida desonesta de modo geral – ainda assim, os operários tentam salvá-lo. Em sua

concepção, Cica é tão digno de ser salvo quanto os demais passageiros; porque se ele representa quase tudo que eles mais desprezam, é também uma vítima daquilo que os operários de fato mais desprezam: um sistema excludente e injusto.

Novamente se evidencia como a visão de mundo de Deolindo é pautada pela cultura política comunista: rejeição às atitudes individualistas, desesperadas e inconsequentes e defesa de uma mobilização coletiva, pensada, calculada na medida do possível e com maiores chances de obter sucesso. O alinhamento de *O último carro* a esta linha de pensamento é explicitado nesta cena pela sua sequência. Ao saltar do trem, Cica é alvejado por tiros disparados pela polícia e morre, confirmando a prospecção de Deolindo. No contexto do trem desgovernado, uma atitude desesperada leva à morte e não representa uma solução para o problema que é coletivo; na representação deste contexto para o mundo, as soluções individuais não promovem futuro, mas sim, o fim, a autodestruição.

Deolindo tem um discurso para Cica muito próximo ao de Egeu para Joana: o de que de nada adianta brigar da maneira errada, ou seja, com gritos, fuga ou agressões. O argumento de Deolindo é bastante similar ao que Egeu dirige a Joana: “Que nem você. Que briga muito mas só briga no caminho errado” remete ao “Se quer brigar, perfeito/só vim lhe pedir pra brigar direito” do líder popular de *Gota d’água*. Os dois líderes operários do coletivo a que respectivamente pertencem não recusam a luta nem negam a necessidade de que os populares reajam na tentativa de transformar suas condições de vida, apenas indicam quais os métodos que devem ser utilizados para isso: mobilizações coletivas para os problemas de todos, reiterando-se assim a necessidade de uma atuação conjunta em busca de um futuro diferente.

Essa coincidência nos argumentos e nas personagens não elimina, porém, uma tensão entre os desfechos das duas peças. Cabe lembrar aqui que em *O último carro* o plano de Deolindo é relativamente bem-sucedido, já que parte dos passageiros, notadamente aqueles que o “seguiram”, consegue se salvar. Ou seja, confirma-se o discurso de que, através de uma luta coletiva e racional, as classes populares podem recusar o destino que lhes é imposto e reverter a tragédia que lhes é anunciada. No caso da peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, o plano de Egeu é totalmente derrotado: os vizinhos abandonam o combinado que haviam feito com ele diante do desmonte de sua estratégia pelos instrumentos que a traição de Jasão confere a Creonte. Os moradores da Vila do Meio-Dia abandonam Joana e Egeu e aceitam trabalhar no casamento de Jasão e Alma.

Ainda, em *Gota d’água*, o que pode ser visto como uma atitude desesperada de Joana, sua tentativa de vingança de Alma e Creonte por envenenamento também é frustrada e a

solução encontrada pela protagonista é o filicídio seguido de suicídio. Dessa maneira, se em *O último carro* há ainda alguma esperança, em *Gota* ela está totalmente esfacelada, muito provavelmente porque naquela, os populares vivem em péssimas condições de função da exploração que lhes é destinada pelos “de cima” enquanto que, nesta, a traição de classe é elemento estruturante da desmobilização.

O frentismo não foi abandonado nos anos 1970, mas sim reconfigurado pelos dramaturgos de matriz comunista de acordo com sua leitura da realidade daquele contexto. Recuperando um debate comum no campo artístico de resistência ao regime militar essas peças, que se preocuparam em fazer dos palcos um espaço de discussão e ação política, reiteraram o fato de que foram escritas sob uma visão de mundo de matriz comunista, apresentando, no contexto dos anos 1970, a preocupação em acolher, e não mais refutar, vertentes das esquerdas que adotaram a luta armada e a ação direta. Num contexto em que as experiências guerrilheiras haviam sido completamente derrotadas e brutalmente massacradas pela repressão, com um grande número de presos, torturados, sequestrados, mortos e desaparecidos, buscava-se novamente trazer para o campo da luta democrática, não armada e mobilizada no coletivo, todos os nichos progressistas da militância.

Nesse sentido, vale retomar o que identificou Clayton Romano sobre a *Resolução de Março de 1970* do Comitê Estadual do PCB da Guanabara, já referida anteriormente. Segundo o historiador,

Procurando demarcar, claramente, as posições assumidas por aqueles que apostaram na estratégia da *derrubada* [as iniciativas que visavam derrubar o regime militar num curto prazo através da luta armada] e os comunistas do PCB que entendiam a luta pela liquidação do regime pela vitória das forças democráticas, a “Resolução” reafirmava o caráter democrático e processual da política dos comunistas, criticando a postura dos “focos guerrilheiros” (ROMANO, 2001: 66).

Em 1970, portanto, o PCB já se sentia “confortável” para apontar o “erro” da estratégia foquista que, embora ainda fosse vivenciar algumas experiências importantes, já estava profundamente abatida em função das sucessivas derrotas sofridas. Com o passar dos anos, então, cada vez mais a experiência da guerrilha se mostraria malsucedida na busca pela derrubada do regime militar, sendo possível se reafirmar a necessidade de uma luta coletiva, de fundo democrático e de longo prazo.

Os dramaturgos aqui estudados inserem-se nesse bojo ao se abrirem às linhas de esquerda que até então divergiam de sua estratégia política e propõem a reconfiguração do

frentismo em torno das diferentes estratégias e táticas adotadas dentro do campo das esquerdas, partindo da afirmação constante em suas peças de que todas as vertentes progressistas da sociedade estavam sendo vitimadas pela repressão e, ao estarem diante de um problema comum, deveriam também atuar com uma estratégia comum. Se são, todos, vítimas da violência que experienciam, precisam atuar de maneira conjunta também na luta contra essa violência. Esta é a concepção de camaradagem que norteia todas as quatro peças aqui analisadas. A existência dessa concepção, porém, não elimina as múltiplas tensões existentes nos meandros deste projeto.

Ficam bastante evidenciadas as dificuldades que as peças têm de seguir defendendo uma aliança interclasses; daí que as peças se dividam entre aquelas que têm como centro a discussão em torno das experiências de classe média e aquelas que trazem como protagonistas representantes dos estratos populares. Embora tal ideia não seja completamente refutada nem mesmo pelas peças que excluem da cena a classe média, como se pode notar a partir dos projetos e processos de produção de *Gota d'água* e *O último carro*, as questões diegéticas das peças sugerem uma maior dificuldade em expressar a aliança entre a classe média progressista e as classes populares, especialmente se se considerar as peças das décadas anteriores. Além disso, também estão expostas tensões mesmo entre as peças cujos protagonistas pertencem a um mesmo grupo social, como se apontou no caso dos desfechos das peças.

Além disso, diferentemente das peças de Guarnieri e Vianinha, as peças escritas por dramaturgos que não passaram diretamente pela experiência do Teatro de Arena, embora sejam tributários a ela como se colocou no primeiro capítulo, vão buscar dentro das classes populares a saída para a encalacração a que elas estavam submetidas. É dos debates travados entre eles mesmos que deve emanar o caminho para a transformação; é a partir da superação – ainda que temporária – das fraturas que dividem os populares que seu destino poderá ser mudado. Isso, no entanto, sem deixar de transmitir, através de suas falas, o discurso da cultura política comunista.

A nova leitura da realidade dos anos 1970 passava pela identificação das múltiplas heterogeneidades de consciência e de atuação política que, por um lado, rompia com a idealização do popular e, por outro, buscava pensar maneiras de superá-la a fim de lidar com os problemas que se apresentavam ainda mais intensos para todos. É por isso que a reconfiguração do frentismo se pautou pela constatação de que a leitura da realidade e das classes populares que a esquerda havia feito no período de maior efervescência cultural com referências de engajamento no país (c. 1958-1964) havia sido idealizada. Através da revisão

de sua atuação, da reafirmação de seu engajamento e da investigação das fraturas das relações sociais, os dramaturgos vinculados à dramaturgia de matriz comunista buscaram olhar mais uma vez para a experiência de derrota e frustração que o golpe de 1964 havia significado em suas trajetórias e refletir sobre seus impasses políticos e artísticos.

Capítulo 04 – A compreensão historicizada da forma teatral: o realismo crítico, os traços épicos e a prática da consciência política

“A minha alucinação
É suportar o dia-a-dia
E meu delírio
É a experiência
Com coisas reais”
(Belchior, Alucinação)

Através da análise dos textos das peças identificamos que, além de trabalharem sobre uma base da estética realista, as peças apresentam, em maior ou menor grau, elementos que remetem ao teatro épico e acabam por sugerir o efeito de estranhamento. Dentre os aspectos que se destacam nesse sentido, é possível apontar, por exemplo: 1) o recurso de metalinguagem que norteia a peça *Um grito parado no ar*; 2) a existência de diferentes planos temporais e o uso da música em *Rasga coração*; 3) os diálogos em versos e as canções que estruturam *Gota d'água*; e, por fim, 4) o encadeamento episódico sobre o qual se constroi o primeiro ato de *O último carro*, além das intervenções estéticas que permeiam toda a peça.

Partimos da discussão proposta por Peter Szondi em sua obra *Teoria do drama moderno*. Nela, o pensador húngaro dialoga com os textos *A teoria do romance* (Györg Lukács), *Origem do drama barroco alemão* (Walter Benjamin) e *Filosofia da nova música* (Theodor Adorno) para defender a necessidade de, ao se analisar uma obra de arte, compreender forma e conteúdo numa relação dialética, entendendo a forma “como uma espécie de conteúdo ‘sedimentado’, expressando a metáfora tanto o que a primeira [forma] tem de fixo e duradouro como o poder enunciativo que lhe confere o segundo [conteúdo], sua esfera de origem” (SZONDI, 2011: 19).

Nesse sentido, Szondi reivindica como fundamental a compreensão da forma, e não só do conteúdo, também como uma categoria histórica, ou melhor, historicizada, exigida pelo tempo histórico e pela matéria histórica a ser representada. Em suas palavras, “é preciso abrir mão de uma poética sistemática, e logo normativa, não tanto para evitar uma avaliação fatalmente negativa das tendências à épica, senão porque a concepção histórico-dialética de forma e conteúdo mina as bases da poética sistemática enquanto tal” (SZONDI, 2011: 20). Embora Szondi proponha seus postulados numa chave de defesa da forma épica como demanda de um tempo crítico, aqui vale retomá-los para pensar de maneira mais ampla em

que forma e conteúdo são organizadas num diálogo que busque responder às necessidades de um teatro crítico.

Neste capítulo, a proposta é focar a análise das peças em sua estrutura formal, identificando como esses elementos foram conjugados na escrita dramática, investigando o quanto a conjugação do realismo crítico, da concepção dramática e de referências do teatro épico pode sugerir no sentido da profunda pesquisa estética que marcou essa dramaturgia. O quanto uma forma que tende ao híbrido dialoga com os impasses sócio-políticos de seus autores? Quão impregnada de reflexão histórica está a obra destes artistas? O quanto a constante renovação e reinvenção estética dialoga com a constante autocrítica enquanto agentes políticos e artísticos que marca essa dramaturgia de matriz comunista dos anos 1970?

A seguir, buscamos apontar que a sofisticação formal dos textos representa, por um lado, uma valorização da pesquisa estética no trabalho desses dramaturgos e, por outro, a incessante busca por uma solução formal ideal na representação da temática política e da matéria histórica, questão essa que acompanha a dramaturgia de matriz comunista desde seus primórdios. Conforme Szondi, “as contradições entre a forma dramática e os problemas do presente não devem ser expostas de maneira abstrata, mas apreendidas como contradições técnicas, ou seja, como ‘dificuldades’ no interior da obra concreta” (SZONDI, 2011: 20). Essas dificuldades fizeram da questão formal uma preocupação constante do teatro engajado brasileiro; provinda desde os anos 1960, a pesquisa formal seguiu em curso nos anos 1970, como se observa no decorrer deste capítulo, expondo tais dificuldades como um problema central, que não chegou a ser resolvido.

4.1. O realismo crítico como estratégia de análise

Neste tópico, analisamos como cada uma das peças representou, através do realismo crítico, a intelectualidade e a militância de classe média e a heterogeneidade das classes populares pela chave do exercício da consciência política (ou da falta dela). O realismo crítico é entendido nesta pesquisa como uma escolha teórico-formal que visa à superação da simples imitação da realidade fornecendo ao espectador mecanismos de compreensão das estruturas sociais que fazem da realidade tal como ela está. Partindo das reflexões de György Lukács sobre o realismo, entende-se que ele deve partir do particular dos personagens para a representação do universal. Nas palavras de Leandro Konder, ou a arte é

universal, no sentido de ser a favor do homem (da comunidade humana), ou ela se deixa enfeudar a uma perspectiva particularista, negativista, renunciando a servir à humanidade como um todo. [...] na análise de Lukács, [o artista] precisa ter chegado a ser verdadeiramente realista. O que significa: precisa ter conseguido *refletir* profundamente o real (KONDER, 2013: 137. Grifo no original).

Fundamental apontar que, com “refletir”, o filósofo húngaro quer dizer que “a arte deve refletir não a superfície do real, mas a sua essência. Ela deve contribuir pelos meios que lhe são próprios, pra que o homem se apodere cada vez mais da essência da realidade em sua consciência” (KONDER, 2013: 138).

Nesse processo, ele faz a defesa fundamental de três procedimentos: a busca por uma arte totalizante, o “tipo” e o predomínio da narração sobre a descrição. Por totalizante, ele entende uma obra capaz de expressar as contradições sócio-históricas na perspectiva subjetiva dos personagens. O tipo, por sua vez, “é a síntese particular que, tanto no campo dos caracteres como no campo das situações, une organicamente o genérico e o individual” (LIKÁCS *apud* KONDER, 2013: 140). Por fim, o método narrativo visaria uma participação em lugar da simples observação promovida pelo método descritivo. O primeiro, “distingue e ordena”; o segundo, “nivela todas as coisas” (LUKÁCS, 2010: 165); ou seja, a narração visa como fim último a conscientização em nome da ação efetiva.

Na dramaturgia aqui analisada, o realismo não surge de forma pura, mas dialoga com diferentes tradições teóricas, especialmente com a matriz épica de Brecht, como se aponta no próximo tópico. Os dramaturgos dialogam com a reflexão lukácsiana, aprofundando sua perspectiva crítica, intensificando e sofisticando sua pesquisa formal. A fim de promover de fato uma leitura crítica da realidade a partir de suas peças, eles investiram numa representação que tentasse dar conta da complexidade das relações entre os sujeitos sociais: o realismo crítico. Nas palavras de Fernando Peixoto,

O teatro é uma atividade social concreta, na medida em que o comportamento dos homens, objeto de estudo, com suas alternativas e responsabilidades, é o comportamento histórico de determinada classe na sociedade, resultado da contradição entre os meios de produção e as relações de produção. O teatro deve buscar a revelação desta contradição, através dos personagens e dos conflitos. No palco o homem não precisa imitar as ações dos homens, em sua busca de confronto crítico com a realidade. O realismo não é um limite, mas uma necessidade. Não é um dogma ou um conjunto de regras estabelecidas no passado, de uma vez por todas, mas um refazer permanente. O conceito de realismo crítico precisa, a cada instante, ser revisado e repensado. Porque o teatro é uma arma de reflexão. Não transforma diretamente a sociedade, mas pode ajudar a transformar os

homens que transformam a sociedade. As imagens realistas devem nascer do conhecimento da complexidade social. Estas imagens compõem o espetáculo. Serão realistas na justa medida em que traduzam, com o máximo de clareza e verdade, o significado das contradições mais amplas (PEIXOTO, 1989: 216).

Peixoto entende o realismo no sentido de Lukács e defende sua perspectiva crítica como necessária para o teatro. Porém, além de Lukács, tal qual Brecht e Szondi, Peixoto aponta a necessidade de historicização da forma, daí que o realismo crítico deva sempre ser repensado a fim de se adequar às demandas do momento.

Segundo Patrice Pavis, que também vai além dos conceitos de Lukács para pensar essa tendência estética, há uma série de características para as quais os dramaturgos, encenadores, atores e artistas de teatro em geral devem atentar a fim de imprimir na obra a potência realista: além da valorização do homem comum e do cotidiano em vez da representação do herói, a cena deve significar o mundo, apresentando “os signos pertinentes deste, afastando-se de um decalque mecânico da ‘natureza’”; é preciso “tornar clara a causalidade dos fenômenos sociais, encontrar a relação fundamental (o *gestus* brechtiano) entre personagens e classes, indicar claramente de que ponto de vista o quadro é pintado, desvendar a ‘causalidade complexa das relações sociais’” e, por fim, promover uma estilização da cena em proximidade com o real (PAVIS, 2011: 297).

Neste tópico, a análise recai sobre como o realismo crítico surgiu nas peças como ferramenta de interpretação e representação das múltiplas consciências políticas dos agentes representados. Das quatro peças que compõem o *corpus* documental desta pesquisa, em duas o foco da representação recai sobre a intelectualidade e/ou sobre o militante de classe média enquanto nas outras duas eles estão ausentes, sendo o foco destinado às classes populares. Isso permite que se desmembre a análise das peças em dois blocos, de acordo com a classe social de seus protagonistas.

4.1.1. As (crises de) consciências políticas de classe média: a intelectualidade e a militância

Neste subtópico, o objetivo é compreender como os dramaturgos localizaram nos intelectuais e militantes de classe média o exercício e as constantes crises de consciência política e a maneira como eles se inseriam no campo político em cada uma das peças que protagonizam: *Um grito parado no ar* e *Rasga coração*.

Em *Um grito parado no ar*, como já foi apontado, o diretor Fernando é o grande responsável por reivindicar no restante do grupo a necessidade de consciência política própria e também da conscientização política do público através da peça de teatro que estão ensaiando. Porém, tal condição não se evidencia desde o princípio. Importante lembrar que logo no começo da peça, a cena constroi uma espécie de apresentação de cada um de seus personagens, mostrando ao público de onde vêm aquelas pessoas e evidenciando o caráter heterogêneo daquele grupo teatral. Como visto no capítulo anterior, esse elemento serve como um dos mecanismos utilizados por Gianfrancesco Guarnieri para reforçar a defesa do caráter frentista de seu projeto de atuação política.

Mas essa primeira cena, ao mesmo tempo, confere destaque aos aspectos individuais e, na maior parte das vezes, individualistas, de cada uma dessas pessoas; aspectos estes que, embora muitas vezes ressurgam ao longo da peça, estão em maior evidência no começo. Daí as tantas brigas e desentendimentos entre os membros do grupo nesse momento inicial que comprometem a retomada dos ensaios da peça dentro da peça. Mesmo Fernando, que surge como o mais engajado do grupo, está tomado por esses arroubos egoístas, cobrando maior comprometimento dos demais também em função da dedicação que ele estava oferecendo àquele projeto artístico: “Assim não dá... não dá... Dormi só duas horas... Estou exausto... Vocês ainda por cima ficam discutindo bobagens... Vamos ensaiar ou não vamos... Porque caso contrário, a gente desmancha tudo... Fica o dito por não dito... E vou pra praia!” (GUARNIERI, 1986: 197).

Como bem notou Marli Tereza Furtado, “apesar de perseguirem o mesmo objetivo e da ‘amizade geral’ que os une, eles [os integrantes do grupo] se provocam mutuamente, se ofendem e chegam até à agressão moral. Esse clima perpassa quase toda a peça enquanto os atores não estão concentrados nos exercícios de laboratório.” (FURTADO, 1982: 202). Há que se acrescentar, porém, que, embora as picuinhas continuem ao longo de praticamente toda a peça, aos poucos elas diminuem de intensidade e os debates vão adquirindo um caráter mais consciente e menos individualizado até que, ao final, todos estejam engajados coletivamente na superação dos obstáculos que ameaçam impedir a estreia da peça dentro da peça.

Sintomático deste processo é o personagem Augusto, cuja abordagem de um mesmo tema que lhe parece fundamental, a profissionalização do ator, assume um tom cada vez mais solidário e compreensivo. Na primeira fala da peça de Guarnieri, ele entra em cena batendo palmas e gritando:

AUGUSTO – Como é que é, poxa! Ninguém aí!... Vamo trabalha, ora porra! Vamos começar essa merda!... (*Bate palmas chamando.*) Como é que é, ninguém aí?... Somos profissionais! Pro-fis-sio-nais!... Mais de meia hora de atraso, porra. Ensaio de merda!... (*Chama.*) Euzébio!... Euzébio!... Até tu, Euzébio?... Escravo. Servil! Ralé! Inculto! Bicha! Até tu não estás no posto... Ora, porra! Profissionais de borra! Eu disse borra, ora porra!... Vadios!... Irresponsáveis! [...] Ah, teatro!... Teatro!... Fazer teatro é sofrer num paraíso... Mas se não fazê-lo como sabe-lo, ora porra! (GUARNIERI, 1986: 193).

Num segundo momento, um pouco mais adiante, em diálogo com Euzébio, ele ironiza a postura de Fernando que se colocava como o “gênio” do grupo e ameaçava a sala de ensaios caso não recebesse o dinheiro que o diretor lhe devia:

AUGUSTO – Sem essa, viu... O meu eu quero! Mas quero mesmo... Uma bosta de quatrocentos contos!.. Será que não tem quatrocentos contos pra me pagá? Quatrocentos contos... Mete um tiro na cabeça, poxa... Quem não tem quatrocentos contos pra pagar um infeliz ator pro-fis-sio-nal... está morto... morto!

EUZÉBIO – Cuidado, eles já estavam vindo pra cá!

AUGUSTO – Agora, pra gastá em cachaça no boteco o gênio tem...

EUZÉBIO – Uísque...

AUGUSTO – Uísque? Ah, então está escondendo o leite... Saiu a subvenção,,, Só pode ser... E tomando uísque no bar não vai pagar os meus quatrocentos contos? Ah, vai sim senhor... Vai ou quebro essa merda todinha... Quebro mesmo... Quatro-centos contos, pô... Não é nem salário de fome... É salário de defunto... Eu só queria saber qual foi o grandessíssimo filho de uma puta que inventou esse negócio de pagar só 50% nos ensaios... Viado eu sei que é... Agora quem? Qual o nome do financista... do Salvador!... 50%! Filhos da puta!... Vai me pagá e é hoje!... (GUARNIERI, 1986: 195).

Aqui o tom de agressividade em sua fala é imenso, destacando-se suas demandas individuais – ainda que justas – em relação às dificuldades financeiras que o grupo enfrenta como um todo. Mais um pouco adiante, em novo embate com Fernando, tem-se o seguinte diálogo:

FERNANDO – Passa pro Rafael... É ator ou não é...

AUGUSTO – Sou nada... A profissão não existe... Cadê a regulamentação, heí, hein? Responda quem for capaz!

FERNANDO – Como você é dispersivo rapaz... (GUARNIERI, 1986: 213).

Atente-se para o tom mais ameno que o diálogo assume, já diferente do tom acusatório que o ator dedicava ao diretor nos trechos localizados mais ao início da peça.

Já mais para o final da peça, conforme a cumplicidade entre os membros do grupo vai se intensificando em compasso com os entraves políticos e econômicos que também vão se

tornando mais fortes e contundentes, o ator “pro-fis-sio-nal” vai abandonando progressivamente a agressividade e demonstrando maior consciência de que o problema é de todos, de toda a classe teatral:

AUGUSTO – Como é? Um cafezinho?

FERNANDO – Vamos deixar pra mais tarde. Tem fila de cobrador lá fora... Continuamos ou querem descansar mais um pouco?

NARA – Continua!

FLORA – Idem.

AUGUSTO – Vamos lá... Não dá nem pra um valezinho... É, pelo visto, não dá... Agora, o café você paga...

FERNANDO – Prometido... Nara!... Identificação!... (GUARNIERI, 1986: 224).

No lugar das ameaças violentas, surge uma espécie de resignação que, por sua vez, não elimina uma de suas principais marcas enquanto indivíduo: a ironia. Sem anular-se a si mesmo e às suas demandas, Augusto expõe uma tomada de consciência que tende à preocupação com o coletivo, sendo a mobilização deste o caminho para a (tentativa de) solução de problemas que despontam como individuais.

Os outros personagens também vão aos poucos deixando de lado os seus desentendimentos individuais. Amanda e Flora, que se desentendiam em função das diferentes trajetórias que tiveram antes de estarem juntas naquele projeto, se reconciliam. O mesmo ocorre com Fernando e Amanda que, casados, trazem os problemas conjugais para o ensaio, atrapalhando o processo laboratorial e, conseqüentemente, o trabalho do grupo:

AMANDA – Sem tapete, não, Nando... E o meu joelhinho?

FERNANDO – Usa joelheira, pombas...

AMANDA – Não, sem tapete, não vem que não tem. Não faço não...

FERNANDO – Pois então vai girar sua bolsinha na rua e paga o tapete!

AMANDA – Porque não é você que vai ajoelhar nessa madeira dura e cheia de prego todo dia...

FERNANDO – Como é que não vou?

AMANDA – Marcação pra você é sempre... Nós sim que temos que nos arrastar pelo chão... que nem bicho!

FERNANDO – Não enche, Amanda... Já não bastam as dificuldades...

AMANDA – E não grita comigo, não. Não suporto diretor que berra... Muito menos marido!

Flora (*terrível*) – Melhorou da voz, meu anjo?

AMANDA – E não enche, você também... Daqui a pouco pego minha bolsa e vou-me embora!... (GUARNIERI, 1986: 199).

Na cena final da peça, porém, tal qual os demais, eles se entendem e se beijam.

A cena final, aliás, é aquela em que os problemas de relacionamento entre os artistas são superados ou, pelo menos, deixados de lado temporariamente em nome do enfrentamento com os problemas coletivos do grupo.

AUGUSTO –Essa estreia vai sair... Vai sair!... A gente se entende... Não se entende?

FERNANDO – Claro que se entende!... Desculpe, Amanda...

AMANDA – Desculpe, Fernando...

AUGUSTO (como Chacrinha) – E o beijo?... O beijo!... Vamos ao beijo...

Todos brincam com Amanda e Fernando que não se beijam.

FLORA – Casamento!

AUGUSTO – Simbólico, não é?

Apagam-se as luzes... (GUARNIERI, 1986: 235-236).

A declaração de Augusto para Nara, com quem se desentende bastante nas cenas iniciais da peça, dá início a uma espécie de confraternização geral, que aponta para o reconhecimento que os membros do grupo têm para com os outros. Daqui por diante se desenrolará a parte final da cena em que, mesmo sem as luzes, o grupo mantém a confiança na estreia da peça e em seu papel de resistência. Como se observa, o desenrolar da obra de Guarnieri evidencia uma tomada de consciência por parte de todos os membros do grupo, cada qual abrindo mão de suas picuinhas em nome de um projeto maior: a estreia da peça dentro da peça.

Essa tomada de consciência política do coletivo é favorecida pela intensificação dos problemas que afetam o grupo. Além de ser evidenciada pelos diálogos, é fundamental notar que, em termos estéticos, aos poucos os problemas financeiros vão se tornando mais concretos para o público (e para o grupo que ensaia), na medida em que eles adentram o palco paulatinamente. Se de início as dificuldades econômicas são apenas referidas através das falas dos personagens, aos poucos são traduzidas visualmente pela retirada dos elementos cênicos do palco. De um local apenas mencionado, fora do espaço cênico – como quando Euzébio e Fernando saem de cena para tentar impedir que levem os refletores (GUARNIERI, 1986: 222) –, passa-se pelo momento em que um desconhecido simplesmente entra na sala de ensaios e leva embora o gravador, que estava em uso (GUARNIERI, 1986: 229-230), até que a situação atinge seu ápice quando a luz é cortada e o palco fica no escuro, obrigando os artistas a utilizar as velas.

Tal estruturação possui um caráter realista crítico na medida em que, por um lado, permite ao público acessar uma visão concreta dos entraves financeiros, e, por outro, relaciona a tomada de consciência política do grupo – representada pela solidariedade e sentimento de camaradagem entre os artistas – de maneira diretamente proporcional ao

desmonte de que a peça dentro da peça é vítima. Ou seja, vincula-se explicitamente esses acontecimentos às dificuldades da classe teatral, expondo os mecanismos político-econômicos que bloqueiam ou tentam bloquear a produção artística, especialmente a produção engajada.

Retomando Furtado, “As consequências dessa crise econômica de que nos fala Fernando [Peixoto], desespero pessoal, discussões mesquinhas, problemas pessoais, que evidenciam a crise do teatro brasileiro, fica nítida no texto por meio do relacionamento dos artistas entre si...” (FURTADO, 1982: 202). Além disso, como afirmou Guarnieri, “se você olhasse a peça de maneira superficial, ela parecia ser apenas uma peça sobre teatro, sobre uma companhia de teatro que estava com dificuldades de levantar uma produção. Mas não era. Quer dizer, era um micro mundo reproduzindo um mundo macro.” (GUARNIERI; ROVERI, 2004: 153-154).

Dessa maneira, a “causalidade dos fenômenos sociais” está expressa nesse processo, já que a peça se preocupa em expor como as questões econômicas dificultam a produção teatral, ao mesmo tempo em que cada artista é identificado com uma tendência da classe teatral. Ao trazer para a cena os debates teóricos e políticos concernentes às coxias, Guarnieri, por fim, indica “claramente de que ponto de vista o [seu] quadro é pintado”. Embora Augusto questione ironicamente as orientações de Fernando para que os atores elaborem personagens típicos – referência direta ao realismo crítico de Lukács, explicitada também pela referência nominal ao filósofo – o diretor mantém sua posição, argumentando que esse é o caminho para a realização de uma peça que visa a conscientização política de seu público. Este será o posicionamento referendado pelo desenrolar da peça.

No que tange à prática criativa dos atores, Marli Furtado diz que Guarnieri construiu na peça dentro da peça uma representação do uso do método Stanislávski para quem

O ator teria que abandonar a incerta dependência de inspiração e dominar seus meios de expressão, controlando os estados emocionais e sabendo como provocá-los em cada espetáculo. Tal posição foi questionada por Brecht que pregava o distanciamento ator/personagem: o ator deveria narrar através da personagem para que se completasse a ação transformadora do teatro (FURTADO, 1982: 205).

A leitura que se faz aqui, porém, aproxima-se da leitura feita por Fernando Peixoto, o diretor da peça de Guarnieri (e assemelhado ao seu xará, que dirige a peça dentro da peça), que identifica a mesma referência teórica lukácsiana em sua análise de *Um grito parado no ar*. Para ele,

Os atores de *Um grito parado no ar*, como muitos atores e diretores de nosso movimento teatral, buscam em si mesmos a apreensão de uma realidade que está fora deles. Não é através de laboratórios herméticos e de exercícios corporais e espirituais abstratos que um ator conseguirá trazer para o palco a vida de um operário. Este conhecimento precisa ser buscado na realidade objetiva. A denúncia de Guarnieri possui um significado profundo (PEIXOTO, 1989: 164).

De acordo com Peixoto, a denúncia de Guarnieri se baseia na teoria lukácsiana de realismo crítico: “para poder defender eficientemente a integridade humana [...] o artista precisa ter chegado, e algum modo, a conhece-la em profundidade, isto é, na análise de Lukács, precisa ter chegado a ser verdadeiramente realista.” (KONDER, 2013: 137). Os atores só conseguem levar adiante seu projeto teatral quando abrem mão de suas questões individuais, mesmo que temporariamente, para engajar-se no projeto coletivo. É essa tomada de consciência, e não necessariamente os processos laboratoriais, que fazem com que os ensaios sejam possíveis.

A preocupação em expor o cotidiano de um grupo teatral, apresentando seus problemas, divergências e concordâncias busca desvelar as dificuldades impostas a esse grupo e incentivar a ação no sentido de superá-las. Conforme Brecht, “Os naturalistas mostram os homens como se mostrassem uma árvore a um transeunte. Os realistas mostram os homens como se mostra uma árvore a um jardineiro.” (BRECHT *apud* PAVIS, 2011: 327). Ou seja, diferindo da simples imitação que caracteriza o teatro naturalista, num procedimento realista, o que se tem na peça de Guarnieri é a representação da realidade com fins de conscientização para sua transformação.

Em *Rasga coração*, novamente se assiste à representação do cotidiano, agora familiar-afetivo, que expõem as múltiplas consciências políticas que permeiam os personagens, bem como as sucessivas crises que os acometem. Desde o início, fica destacado o caráter de desmistificação do herói proposto pela peça através da valorização do “lutador político anônimo”, indicado como destinatário da peça por Vianinha desde a primeira linha do prefácio (VIANNA FILHO, 1980: 13). Segundo Patrice Pavis, “a história literária não é senão uma sequência de sucessivas desclassificações do herói [...] O naturalismo e o realismo nos mostram um herói lastimável e enfraquecido, decaído, às voltas com o determinismo social” (PAVIS, 2011: 193). É este o “herói” de *Rasga coração*: Manguari Pistolão, o militante anônimo, encontra-se paralisado – tendo as dores da atrite como representação simbólica de sua paralisia; ele tem todas as suas tentativas de mobilização frustradas, todos os seus sonhos abandonados ou cerceados, suas crenças ideológicas enfraquecidas e questionadas.

Isso, porém, não o faz abandoná-las; pelo contrário, ele reafirma seu projeto político ao reiterar suas estratégias mesmo diante dos sucessivos questionamentos por parte da esposa, Nena, da namorada do filho, Milena, e, especialmente, do próprio Luca. O “revolucionário do ônibus 415”, como é ironicamente chamado pelo filho nos momentos de enfrentamento mais intenso, reconfigura sua luta política em compasso com os pressupostos pecebistas: paulatinamente, a defesa da revolução é substituída pela bandeira democrática e, numa conjuntura de dificuldades econômicas, demandas de subsistência básica surgem como mais urgentes do que a perspectiva revolucionária.

Nesse bojo, vemos, ao mesmo tempo, confrontadas as diferentes visões de mundo de pai e filho e postas à prova as consciências políticas de cada um. Espera-se que Manguari, imbuído de sua filiação comunista, esteja sempre atuando a partir da perspectiva do coletivo e, que Luca, por sua vez, adepto da contracultura que é, esteja sempre pensando nas liberdades individuais ou em questões de impacto coletivo mais genérico e desvinculado da questão de classe, como a causa ambiental. Se em alguns momentos da peça eles de fato atendem a essa expectativa, em outros, acabam invertendo-a.

Quando Luca afirma que está engajado em questões políticas e que foi pedir aos operários de uma fábrica de inseticidas que deixassem de trabalhar na produção daquele veneno, Manguari, satisfazendo as expectativas para um militante comunista, acusa sua falta de consciência ao pedir às pessoas que deixassem seus empregos “tão difíceis de conseguir” (VIANNA FILHO, 1980: 72). A cena denota o que seria a falta de compreensão de Luca das demandas materiais do operariado, que não poderia simplesmente abrir mão de seus empregos, e a ampla consciência de Manguari Pistolão, formada através de sua trajetória junto ao PCB. Excluída do conjunto da peça, esse pequeno trecho de cena adequa-se até mesmo aos pressupostos do realismo socialista, com Manguari encarnando o papel de herói positivo. Não é essa, porém, a tônica da peça de Oduvaldo Vianna Filho.

No que tange ao problema que desenvolve o *leitmotiv* da peça, Manguari, por um lado, insiste na necessidade de Luca organizar todos os alunos e pais, além de mobilizar instituições, como o Sindicato dos Professores e o Conselho Nacional de Cultura, na luta contra o autoritarismo de Castro Cott, cumprindo com o papel esperado de um comunista que, na juventude, abriu mão de seus sonhos em nome da luta política. Num segundo momento, porém, diante das dificuldades que se apresentam e da falta de mobilização coletiva, ele acaba propondo, primeiro que o filho justifique o uso do cabelo comprido dizendo que toca em um

conjunto musical e, posteriormente, revolta-se com Luca por ele não aceitar a proposta dos dominicanos de recebê-lo em seu colégio para que não perdesse o ano.

As duas últimas atitudes contradizem seu discurso em nome da preocupação com o coletivo, fazendo com que Manguari seja ironicamente questionado pelo filho, que aponta uma incoerência em sua prática. Justamente Luca, de quem se esperava uma despreocupação política mais profunda, é agente da exposição das contradições do pai. Este, por sua vez, parece temer que o filho prejudique seu futuro assim como ele o havia feito; embora deseje profundamente que o filho se engaje, parece não querer que ele o faça em prejuízo de sua vida pessoal. Os conflitos entre pai e filho e as modulações de seus projetos e ações (ou sugestões de ação) trazem à cena as tensões e contradições concernentes ao ambiente familiar e à trajetória política de seu patriarca, abrindo mão de uma visão monolítica da sociedade e favorecendo à matização na análise do processo histórico.

Esse quadro de conflitos se agrava ao longo da peça, levando a um desfecho em que se constata a incompatibilidade entre pai e filho, diante da qual Manguari acaba, por fim, expulsando Luca de casa. A fratura familiar concretizada ao final da peça mostra como o meio sócio-político influi na organização do ambiente privado. Conforme Walter Benjamin, “Brecht ha dicho del comunismo que es el término medio. ‘El comunismo no es radical. Radical es el capitalismo.’ Hasta que punto es radical, se percibirá en su comportamiento frente a la familia mejor que en cualquier otro caso.” (BENAJMIN, 1975: 57).

Nessa peça, que tem sua estrutura dramática sobremaneira perpassada por dispositivos épicos, o drama familiar central surge como elemento fundamental da interferência das questões políticas na vida familiar; a dor e o sofrimento que o rompimento entre pai e filho causa neles próprios expõem como as relações afetivas estão, se não necessariamente determinadas, profundamente imbricadas com as visões de mundo dos indivíduos. O rompimento final entre pai e filho resulta da impossibilidade de Manguari, enquanto pai, agir como o vetor de socialização dos valores comunistas no núcleo familiar. A falha nesse importante elemento da cultura política comunista (MOTTA, 2013: 28) evidencia mais uma das tantas dificuldades que os comunistas enfrentavam naquele contexto.

Ainda recuperando o trabalho de Brecht, Fernando Marques, a partir da leitura crítica que Gerd Bornheim faz da obra do dramaturgo alemão, aponta que

o Brecht maduro irá compor grandes caracteres, quando, ao todo-poderoso ‘processo’, se soma a densidade com que são delineadas as personagens, o que acontece sobretudo a partir de *Vida de Galileu* e *Mãe Coragem*, peças de 1939. Nesses textos, já não se poderá separar de modo simples o que se deve

à personagem e o que se atribui ao ambiente sócio-histórico a seu redor (ainda que ‘a sombra da categoria do objeto’ continue a se fazer presente e que ‘a explicação causal’ permaneça ‘sendo a mais definitiva’, como diz Bornheim) (MARQUES, 2014: 119).

Em sua última fase, Brecht trabalharia no sentido de complexificar a busca pela representação da realidade a fim de buscar sua transformação. Daí que ele invista no ponto em que indivíduo e sociedade se imbricam nas decisões do primeiro. Vale dizer também que as duas obras citadas por Bornheim giram em torno de um indivíduo, no caso de *Vida de Galileu*, ou de um núcleo familiar, no caso de *Mãe coragem*, e, dessa maneira, coaduna com as palavras do próprio dramaturgo: de que é na fratura familiar que se observa a radicalidade do sistema capitalista.

As sucessivas crises de consciência de Manguari e Luca também promovem uma chave de leitura dos embates entre as esquerdas no Brasil sob o regime militar, sendo que as contradições de cada um atuam como dispositivos de análise crítica da sociedade daquele momento, no caso, mais especificamente dos quadros de oposição e das formas de resistência ao autoritarismo. Numa chave realista, o núcleo afetivo-familiar trata em seu microcosmo das questões pertinentes à sociedade brasileira; suas crises e contradições estão para além dos indivíduos. Na medida em que cada um deles está relacionado a uma vertente das esquerdas – Manguari aos comunistas pecebistas e Luca à contracultura, bem como Milena está diretamente identificada com a esquerda defensora da ação direta – seus dilemas são os dilemas próprios daquele momento de reconfiguração e reorganização do campo da oposição.

Suas crises e contradições não os descaracterizam, necessariamente, como personagens típicos – aos moldes pensados por Lukács –, mas sim, expressam a leitura que Vianinha fazia de seu tempo e do existir das esquerdas brasileiras naquele momento: um momento delicado, de derrota e de perdas constantes no qual as esquerdas, não mais lidas como blocos monolíticos, deveriam fazer uma autocrítica, dialogar entre si e se reorganizar sob a bandeira do frentismo democrático e amplo a fim de derrubar os militares que já estavam há dez anos no poder.

Conforme apontou Reinaldo Cardenuto em sua análise da dramaturgia de avaliação, “o mal-estar gerado com a derrota da esquerda no campo ideológico levou os autores a apostarem em uma dramaturgia na qual a alteridade permitiria uma leitura mais profunda das estruturas sociais e do desvelar de suas contradições” (CARDENUTO, 2014: 99). Daí que a busca pela representação das contradições que marcam o “herói” Manguari Pistolão não vise a

fazer tábula rasa da perspectiva engajada, mas, pelo contrário, a dedicar um olhar mais cuidadoso para a realidade, capaz de estimular uma elaboração mais crítica da sociedade.

Rasga coração e *Um grito parado no ar* não deixam de acreditar no papel do militante e do artista/intelectual enquanto articuladores da consciência política. Embora aquela expresse de maneira contundente as contradições com as quais um comunista convicto se deparava e a paralisia que o atingia e esta se dedique a colocar em cena demandas individuais, muitas vezes justas, ambas reafirmam o papel fundamental do engajamento da classe média progressista na luta política cotidiana, em nome, majoritariamente, da sobrevivência – de sua arte e/ou de sua perspectiva ideológica. Nas peças que se analisará no tópico a seguir, a classe média está ausente, estando as peças centradas nos dilemas e conflitos das classes populares entre elas mesmas. Contudo, a representação de chave realista se mantém, sendo mais uma evidência do diálogo teórico-formal que as quatro peças do *corpus* documental possuem.

4.1.2. A heterogeneidade das consciências populares

Neste subtópico, se pretende atentar com maior detalhamento para a representação do exercício da consciência política por parte de integrantes das camadas populares e para isso se debruçará sobre as duas peças em que elas assumem protagonismo: *Gota d'água* e *O último carro*. Novamente, destaca-se a defesa da necessidade de união entre os membros das classes populares sem a qual não haveria futuro para essa camada da população, praticamente abandonada por todo o resto da sociedade. Além de colocar como protagonistas personagens marginalizados, ambas as peças excluem da cena a classe média e o intelectual, deslocando para o próprio povo a função e o papel de se organizarem em nome de suas demandas. Isso sem que sua representação resida na mesma idealização que pautou as produções artísticas de finais dos anos 1950 até meados dos anos 1960, dada a dimensão de revisão da investigação artística na dramaturgia de matriz comunista dos anos 1970.

Sobre *Gota d'água*, de início é fundamental apontar que a consciência política é exercida, majoritariamente, por dois personagens: a protagonista, Joana, e Mestre Egeu. Diz-se majoritariamente porque Corina, esposa de Egeu, também demonstra possuir consciência de classe, destacando-se em seu posicionamento certo interesse por questões de gênero aliadas à perspectiva classista (BUARQUE; PONTES: 1975: 31-32). Porém, suas intervenções são pontuais em relação às de Egeu e Joana, que concentram sobre si o debate em trono das estratégias, táticas e orientações políticas. Ao longo de toda a peça, são Joana e Egeu que vão

insistentemente denunciar a condição exploratória a que estão submetidos, expressando diferenças apenas nos métodos que consideravam ser mais adequados para atuarem politicamente.

Em muitos momentos, Joana explicita possuir consciência da situação que enfrenta e do contexto que a envolve. É especialmente a partir de suas falas que a dupla natureza da traição de Jasão se evidencia; os dois aspectos dessa traição, a amorosa e de classe, surgem mesclados e, por isso, deixam nítido que Joana não foi traída somente enquanto mulher, mas também enquanto companheira de classe. Dessa maneira, a condição de vítima da traição do sambista se expande para além de Joana, tocando a todos os moradores da Vila do Meio-Dia.

Num diálogo entre o ex-casal, Jasão vai até a ex-mulher a pedido do futuro sogro para convencê-la a sair do conjunto habitacional e ir morar em outro lugar com os dois filhos do casal, a fim de evitar problemas:

JASÃO: Não vim discutir. Vim pra ver/o que é que você pretende fazer...

JOANA: Nada, eu vou ficar aqui. E você?

JASÃO: Isso não dá...

JOANA: Por quê?...

JASÃO: Não dá...

JOANA: Por quê?

JASÃO: O dono do imóvel não quer...

JOANA: Otário,/Creonte é ladrão...

JASÃO: Ele é proprietário...

JOANA: É proprietário seu...

JASÃO: Está co'a lei...

JOANA: Vou sair e perder o que paguei?

JASÃO: Você está atrasada...

JOANA: Eu sei, Jasão/Estou e nunca mais pago um tostão/O preço que constava na escritura/eu já paguei. [...] A prestação não me dava mais conforto/Quanto mais eu pagava, mais devia/Virei parteira, fiz mais de um aborto/Mas, entre me matar no dia-a-dia/e carregar comigo um peso morto,/eu não sei qual dos dois mais me doía/ - tu quase sempre lá no cais do porto/Quando vi, tinha pago o preço antigo/e já devia duas vezes mais/Que é isso? Não pago. Não tem castigo/E todo mundo aí já deu pra trás/Se vem falar de despejo comigo,/despeja todo mundo, meu rapaz/ - tu quase sempre foste um bom amigo/Por isso eu digo, Jasão, essa casa/é minha, sim, e Creonte é ladrão (BUARQUE; PONTES, 1975: 160-161)

Enquanto Jasão se torna instrumento explícito de opressão de sua ex-família e da classe social à qual, aos poucos, deixa de pertencer, Joana se mostra consciente e conhecedora dos mecanismos que perpetuam essa exploração. Especialmente em sua fala final, ela expressa consciência da exploração a que ela e seus vizinhos estão submetidos pela organização sócio-

econômica e demonstra ter conhecimento do sistema de parcelamento e juros que faz com que os moradores tenham que pagar mais de uma vez o valor total do imóvel adquirido.

Mestre Egeu, por sua vez, é quem traz à peça a consciência de matriz comunista, baseada em seu passado de militante e líder operário. Liderança essa que, no presente, equivale à liderança que ele exerce sobre os moradores do conjunto habitacional, sendo não só o presidente da associação de moradores da Vila do Meio-Dia, mas também sendo procurado diversas vezes por vizinhos que lhe pedem conselhos. Do passado de militante comunista ele também guarda a defesa da mobilização coletiva e do diálogo como meio para que os moradores façam suas reivindicações, sendo o grande defensor do frentismo na peça, como já foi apontado com maior minúcia no capítulo anterior.

Mas, para além das falas dos personagens, a questão do exercício da consciência política por parte de Egeu e Joana também se evidencia na própria organização do espaço cenográfico. Essa condição se reitera na estrutura dramatúrgica do texto teatral através da distribuição de *sets*. De acordo com o texto de Chico Buarque e Paulo Pontes, o palco deve ser dividido em cinco *sets* distintos: 1) Joana, 2) Egeu, 3) Creonte, 4) vizinhas e 5) botequim, além dos quais deve existir uma “zona neutra”, que se supõem se tratar do centro do palco italiano. Embora haja trânsito das personagens entre os diferentes *sets*, é notório que dentro da classe popular somente Joana e Egeu tenham um *set* privado, sendo possível relacionar tal condição ao exercício de sua consciência política e social.

No caso de Creonte, o *set* privado se relaciona muito mais à expressão do seu poder econômico do que de sua consciência política. Embora ele saiba que tem, praticamente, poder de vida e morte sobre os moradores da Vila do Meio-Dia, tal consciência se dá muito mais por um viés truculento do que propriamente intelectual. O *set* de Creonte não é espaço de exercício de consciência política, uma vez que a consciência do capitalista atingirá a plenitude política somente a partir da intervenção de Jasão, que o convencerá a abandonar a truculência em nome da manipulação como forma de controle sobre seus inquilinos.

O *set* de Creonte é, por excelência, o *set* da ausência de consciência do capitalista por não saber lidar de maneira inteligente com os problemas que os moradores da Vila do Meio-Dia representam e de Jasão por reiterar constantemente a natureza vil de sua traição. Jasão expressa sua ausência de consciência política – que na peça se confunde com a consciência de classe *per se* – não só por não possuir nenhum *set* próprio, mas também por transitar entre todos os demais, se instalando, definitivamente, no *set* do sogro, concretizando, em termos de ocupação de espaços, a sua traição.

Embora desde o princípio fique bastante nítido que Mestre Egeu tem um projeto bem definido de atuação política, baseado na mobilização coletiva, no diálogo e na consciência de classe, ele constantemente defende Joana e sua causa, por compreender que a causa dela é a de todos que com ela dividem a condição de classe popular. Por isso, assim como busca fazer com os demais vizinhos, Egeu busca convencer sua comadre a deixar de lado os gritos e manifestações individuais em nome da manifestação organizada e apoiada pelos vizinhos. Sendo assim, Mestre Egeu é responsável por expressar na peça a noção de camaradagem apontada no capítulo anterior, denotando ter compreensão das razões que levam à atuação esbravejada de Joana no espaço público. Ele reivindica, porém, a necessidade de uma manifestação política organizada coletivamente.

Em *Gota d'água*, o grito está sempre na boca de Joana, que se recusa a calar diante de toda a injustiça que identifica em seu cotidiano amoroso-afetivo e também sócio-econômico. Em conversa com Jasão, que lhe pede para se acalmar e não mais esbravejar aos quatro cantos contra Creonte, Joana sustenta sua colocação:

JASÃO: [...] Acho melhor procurar/uma pessoa na mesma faixa de idade.../Quer dizer...

JOANA: Jasão, pega a tua mocidade/e enfia...

JASÃO: Joana, você tem que se acalmar

JOANA: **Acalmar, é claro... É dever do injustiçado/manter sempre a cabeça fria, a qualquer custo/Enquanto que a raiva é um privilégio do injusto/Por isso é que você é tão qualificado/a gritar comigo e pedir calma em resposta**

[...]

JASÃO: Olha, mulher, o que eu tou querendo dizer...

JOANA: Eu sei...

JASÃO: (*Gritando:*) Deixa eu falar, pô... É que, se quisesse,/você inda tinha muito pra dar...

JOANA: Se tivesse/o que dar, Jasão, você não ia perder/a ocasião de me sugar até o bagaço

[...]

JOANA: Assim que bateu o primeiro pé-de-vento,/assim que despontou um segundo horizonte,/lá se foi meu homem-orgulho, minha obra/completa, lá se foi pro acervo de Creonte.../Certo, o que eu não tenho, Creonte tem de sobre/Prestígio, posição... Teu samba vai tocar/em tudo quanto é programa. Tenho certeza/que a gota d'água não vai parar de pingar/de boca em boca... Em troca pela gentileza/vais engolir a filha, aquela mosca morta,/como engoliu meus dez anos. Esse é o teu preço,/dez anos. Até que apareça uma outra porta/que te leve direto pro inferno. Conheço/a vida, rapaz. Só de ambição, sem amor,/tua alma vai ficar torta, desgrehada,/aleijada, pestilenta... Aproveitador!/Aproveitador!... (BUARQUE; PONTES, 1975: 103-107)

É interessante observar que a fala de Joana é tão repleta de ironia quanto de consciência: ao afirmar que os injustiçados devem calar-se enquanto que o direito de gritar e esbravejar é privilégio de quem comete a injustiça, ela se refere à ação geral de Jasão ao longo da peça, mas também das atitudes específicas que ele toma na cena: agressões físicas e verbais extremamente violentas contra a mãe de seus filhos. Vemos que os gritos de Joana se justificam como uma forma de expressão política, estão baseados na consciência que ela tem de sua condição. Sua raiva de Jasão não se dá somente pela via amorosa, da mulher traída e abandonada pelo homem que ama, mas também pela via sócio-política, da mulher popular que é traída pelo companheiro de classe interesseiro e satisfeito com uma ascensão social individual.

Um dos propósitos de Chico Buarque e Paulo Pontes com a peça é discutir como a cooptação de indivíduos das classes médias e baixas pelas engrenagens do sistema capitalista desmobiliza e mina o potencial mobilizador e contestador dos baixos estratos da sociedade. Dessa maneira, numa chave do realismo crítico, Jasão é o personagem escolhido para representar esse pequeno grupo de eleitos que muitas vezes viram as costas para sua classe em nome de uma ascensão individual. Esse personagem tipo é o principal dispositivo utilizado pelos autores para descortinar o funcionamento desse processo de cooptação: um indivíduo da classe baixa ou média baixa com notório potencial é atraído pelas promessas da elite do sistema capitalista e abandona sua classe de origem e suas demandas, traindo-as e trocando o processo de luta coletivo pelas conquistas próprias.

Do mesmo modo, de maneira similar ao que se deu em *Rasga coração*, Joana e Egeu surgem, cada qual, como expressão de dois campos específicos dentro do campo progressista brasileiro. Enquanto o último é a representação do campo comunista pecebista, a Medeia brasileira representa, a seu modo, as correntes ligadas à defesa da ação direta em suas mais diferentes perspectivas. Reitera-se a concepção de realismo crítico de *Gota d'água*, uma vez que tal concepção das personagens representa uma associação de Joana e Egeu com grupos políticos da realidade social, sendo seus (des)entendimentos tentativa de expor cenicamente os embates travados dentro do campo progressista e que precisavam ser superados.

No caso específico de Jasão, tal construção também serve para denotar o quanto o casamento do sambista com Alma tem por trás de si uma estrutura complexa de relações interclasses: pouco importa se Jasão de fato ama Alma ou se está com ela somente por interesse; pouco importa se sua traição de classe foi friamente calculada ou se ele simplesmente se deixou levar pelas circunstâncias; pouco importa se Creonte decide ajudar

Jasão desde o início por enxergar nele um aliado em potencial e estratégico ou visando apenas a satisfazer a filha. O que importa para a lógica da peça é desvelar os mecanismos sociais que permitem com que a opressão das classes altas se reinvente a cada momento, sofisticando sua dominação sobre as classes populares e mantendo-as em condição marginalizada.

Conforme apontou Reinaldo Cardenuto, “Pontes e Buarque reconduzem politicamente o popular aos palcos, criando personagens e cenas que permitam desvelar sofisticadas engrenagens de dominação existentes na modernização levada à cabo sob o governo militar.” (CARDENUTO, 2014: 89-90). Os personagens, portanto, surgem em função de um dos objetivos fundamentais da peça, que reside em apresentar ao público ferramentas para uma análise crítica da sociedade e de suas estruturas com um fim último de estímulo à sua transformação, dialogando diretamente com a perspectiva do realismo crítico.

Em *O último carro*, há uma espécie de ausência generalizada de consciência política, espectro que é quebrado somente pelos operários que, mesmo discordantes entre si, demonstram conhecer a organização sistêmica que submete a eles e as seus companheiros de trem a condições ultrajantes de existência. É esse exercício de consciência que lhes permite elaborar o plano que salva os passageiros quando da constatação de que o trem está desgovernado, sem freios nem maquinista. Na cena três do primeiro ato, episódio da peça no qual os operários são apresentados ao público através de um diálogo na estação enquanto aguardam a chegada do trem, se evidencia sua condição consciente. A cena dos operários é a primeira vez em que se vê um debate politizado na peça.

Tal qual se dá entre Joana e Mestre Egeu, os operários da peça de João das Neves expressam divergências estratégicas e táticas na luta contra os desafios cotidianos que acometem as classes populares. Aproximadamente, Hilário pode ser identificado como correspondente à Joana e Deolindo, a Egeu. Também como na peça de Buarque e Pontes, Deolindo busca acolher Hilário em sua atuação política, diferenciando-se de *Gota d'água* na solução do conflito; se nesta, como já se viu, Egeu tem suas expectativas frustradas diante da traição de classe e Joana tem como fim a morte sua e de seus filhos, naquela Hilário se salva junto com os demais passageiros que agiram de acordo com o plano elaborado por Deolindo.

É também por isso que, revelando a pertinência da noção de camaradagem, até o último momento os operários tentam impedir que Jorge e Cica, o líder dos assaltantes de trem, saltem sozinhos do vagão em movimento. Na verdade, a cena em que se dão os dois casos expressa não só a discussão imediata do problema que enfrentam, mas também o processo histórico de maneira mais ampla. Isso porque o trem metaforiza as forças da História e, por

isso, saltar dele em movimento significaria abandonar os problemas sem resolvê-los. Numa estratégia realista, o trem representa, então, não somente o meio de transporte concretamente, mas também a própria vida em sociedade; os embates que ocorrem ali são pertinentes à existência das classes populares no mundo.

A diferença da solução apresentada na dramaturgia de cada uma destas duas peças se dá por conta do exercício ou não de consciência política por parte dos respectivos interlocutores. Em *O último carro*, à exceção dos operários, os gritos se espalham pela boca de diversos personagens que, em comum, além da origem social e da condição marginal, não possuem consciência política. Sintetizadas na figura do Beato, na cena final, as manifestações de desvario pululam desde que os passageiros descobrem que estão em um trem sem freios e expressam nada mais que o desespero inconsequente. É por essa razão que, diferentemente da solução que se apresenta em *Gota d'água*, o desvario em *O último carro* deva ser extirpado.

Na peça de João das Neves o desvario se localiza não em Hilário, que é rapidamente controlado e trazido “ao chão” por Deolindo e pela própria urgência da situação, mas no Beato e nos demais passageiros que acabam aderindo a ele; esse desvario inconsciente e injustificado – já que quem segue os operários sobrevive – leva à morte, do indivíduo, de sua classe social, do futuro. Na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, o desvario se localiza em Joana e, por isso, disputa espaço com a consciência lúcida que a personagem tem de toda a situação. Daí que, uma vez controlado, o desvario não impediria uma solução efetiva e concreta para os problemas da protagonista e seus vizinhos. A morte de Joana e seus filhos, diferentemente do que se passa em *O último carro*, não é fruto da loucura ou do desvario de Joana, mas da traição de classe, de Jasão e dos moradores da Vila do Meio-Dia que abandonam o plano coordenado por Egeu e a causa de Joana (que pensam ser individual, mas é deles também, como se sugere constantemente na peça).

Sendo assim, o que se observa é que em ambas as peças há manifestações de razão e de desvario dentro das classes populares, expressando este o desespero que acomete ao povo no contexto massacrante da vida marginalizada nas grandes cidades e, aquele, a maneira de enxergar a realidade através do prisma da cultura política comunista. A hierarquia que se constroi em *O último carro*, peça na qual a consciência operária está nitidamente apresentada como o único caminho possível para o futuro, não se dá em *Gota d'água*. Isso em função de dois elementos: 1) aqui o desvario se manifesta através da protagonista Joana, que o faz pelo prisma político e 2) a luta política proposta por Egeu não gera resultados positivos.

Diferentemente da solução proposta por Deolindo, a qual aderem os operários que a princípio defendiam a ação direta, que acaba salvando aqueles que seguiram seu plano, Mestre Egeu vê seus planos serem frustrados pela falta de consciência dos vizinhos que se deixam levar pelas “soluções” de curto prazo apresentadas por Creonte após a traição de classe de Jasão. A hierarquia que se constroi na peça de João das Neves está relacionada ao não exercício da consciência política pelos personagens: quando o desvario é pautado pela consciência política, como é o caso de Hilário, deve-se buscar convencer seus agentes de que o caminho adequado de luta política é mobilização coletiva e a organização racional. Quando o desvario é vazio, deve ser extirpado para que não leve à morte e permita o futuro.

Por fim, é importante observar que, ainda que formalmente a peça de João das Neves seja aquela que mais intensamente exponha a miséria dos populares, forçando o público a encará-la de frente – através das projeções de imagens que hiperexpõem essa condição, da busca por uma fotogenia do popular –, é em *Gota d'água* que a derrota aparece mais presente, dado que em *O último carro* ainda há uma saída possível. Na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, tanto a paixão política de Joana quanto a razão estratégica de Mestre Egeu são derrotadas; nem a ação em desvario representada pelo plano de vingança da protagonista nem a mobilização coletiva pelo diálogo coordenada pelo líder da comunidade conseguem reverter a situação de opressão e exploração a que os moradores da Vila do Meio-Dia estão submetidos. Se a peça de João das Neves busca indicar um caminho de luta contra a tragédia brasileira, *Gota d'água* expõe a impossibilidade de sua reversão.

No tópico a seguir, a investigação busca apontar como as estratégias formais que remetiam ao teatro épico construíram parte da dramaturgia das peças, evidenciando que os dramaturgos buscavam aprimorar sua estética a fim de adequá-la o máximo possível ao seu objetivo de conscientização política.

4.2. Os traços épicos da dramaturgia de matriz comunista: teatro crítico em tempos de crise

Em 1927, Brecht estava começando a consolidar o seu teatro épico, sobre o qual, afirma que

O ponto essencial do teatro épico é, talvez, que ele apela menos para os sentimentos do que para a razão do espectador. Em vez de participar de uma experiência, o espectador deve dominar as coisas. Ao mesmo tempo, seria

completamente errado tentar negar a emoção a esta espécie de teatro. Seria o mesmo que tentar negar emoção à ciência moderna (BRECHT, 1967: 41).

Observamos que o afastamento total da emoção não foi, de fato, algo a ser levado a cabo pelo dramaturgo alemão. A primazia da razão e a busca pela compreensão não implicava, necessariamente, na expulsão do sentimento. Como visto no primeiro capítulo, a pesquisa formal dos dramaturgos de matriz comunista envolveu, entre outros aspectos, sempre a busca pela conjugação entre razão e emoção na estética de suas peças.

Em 1937, dialogando com vários pensadores sobre o que e como deveria ser o realismo, entre eles, seu contendor, Lukács, Brecht afirmaria que

Realismo não é uma mera questão de forma. Ao copiarmos os métodos desses realistas, nós próprios deixaremos de ser realistas. Os tempos mudam, felizmente, para os que não sentam em mesas de ouro. Os métodos se gastam, os estímulos falham. Novos problemas surgem e exigem novas técnicas. A realidade se modifica: para representa-la, é necessário modificar também os meios de representação. Nada surge do nada: o novo nasce do velho, mas é justamente isso que o faz novo (BRECHT, 1967: 119).

E, por fim, “‘O método criador universalmente aplicável’ – eles [os operários] não acreditavam nisso. Sabiam que precisavam métodos diferentes, e muitos, para atingir seu objetivo. Se estamos precisando de uma estética, eis aqui uma.” (BRECHT, 1967: 122). Tal qual Szondi, Brecht aponta a forma como um elemento impregnado de historicidade e que, por isso, só pode ser compreendido se visto como tal.

Há que se dizer, porém, que, em que pesem todos os aspectos que faziam discordantes Brecht e Lukács, os dois convergiam, de alguma maneira, no que tange à historicidade da forma, ainda que o último se aproxime mais de seu compatriota Szondi. Conforme já observado por Fernando Marques, o conceito de “conteúdo precipitado” deste último, está “aparentado” das ideias de Lukács quando este “insiste na ideia de que toda forma é ‘forma de um conteúdo determinado’, com o que procura ancorar as representações artísticas na realidade objetiva, correspondente às relações sociais e econômicas.” (MARQUES, 2014: 175). Mais adiante se esmiuçar a teoria lukacsiana que, aqui, se entende como uma das matrizes teóricas do teatro engajado brasileiro que aqui se estuda.

Neste tópico, a estrutura dramática das peças é investigada com especial atenção para os traços épicos que permeiam os textos teatrais. A mescla de elementos do teatro épico com elementos do teatro dramático, todos permeados pela chave de leitura da realidade do realismo crítico, indica a reinvenção da estética teatral dos dramaturgos de matriz comunista

como expressão formal dos impasses políticos e artísticos que marcaram sua trajetória enquanto agentes culturais que assumiam o papel de conscientização pela transformação social da arte.

Em *Um grito parado no ar*, como já foi apontado, se assiste a um grupo de teatro que ensaia uma peça. O recurso metalinguístico promove uma “construção épico-dramática” (PATRIOTA, 2005: 208) e permite com que, através da peça dentro da peça, se ponha em debate questões latentes ao fazer teatral dos artistas engajados. Relações de trabalho, dificuldades econômicas, o dilema da profissionalização, as teorias, os temas, as formas; tudo isso está em debate no decorrer da peça, tudo isso é posto em questão. Dessa maneira, a metalinguagem funciona como um contraponto épico na peça uma vez que, por um lado, serviu como meio de discutir em cena – expostos no próprio palco – os dilemas e demandas tocantes à classe teatral e artística bem como as matrizes teóricas que norteavam aquela e tantas outras peças do período.

Por outro, a peça se desenvolve numa cena única e dinâmica, cuja constante alternância entre o plano ficcional da peça escrita por Guarnieri e o plano ficcional da peça dirigida por Fernando, põe em suspenso os planos temporais e espaciais, promovendo distanciamento da progressão dramática na medida em que, embora haja uma unidade real entre tempo e espaço da ação, no plano simbólico ela se rompe conforme os atores interpretam seus personagens e a sala de ensaios do grupo se “transforma” no lugar onde decorre a ação encenada.

Se de início essa separação aparece mais determinada, conforme a peça se desenvolve e os conflitos e dificuldades aumentam, também se intensifica essa mescla entre os planos ficcionais, gerando uma espécie de espiral entre uma e outra peça que se resolve com o corte definitivo da luz, e, posteriormente, o apagamento da última vela. Fernando Peixoto analisa brevemente a estrutura dramatúrgica do texto teatral, considerando que “a estrutura de *Um grito parado no ar* é organizada pela interpretação dialética de três planos:” 1) as tentativas de um grupo de artistas de levar a cabo seu trabalho artístico apesar de todas as dificuldades – de ordem estrutural, econômica, pessoal, afetiva, etc; 2) um quadro fragmentado dos bastidores do fazer teatral – exercícios de interpretação, laboratórios, improvisações, etc; 3) as autênticas entrevistas feitas nas ruas de São Paulo (PEIXOTO, 1989: 163-165).

Segundo Peixoto, no que tange ao plano dois, “algumas cenas são ensaiadas, mas logo interrompidas: os atores não conseguem deixar de serem eles mesmos, seus problemas pessoais explodem e intervêm no processo de criação.” (PEIXOTO, 1989: 164). Diante das

sucessivas interrupções dos acontecimentos, a identificação público-personagem, que está na base do teatro dramático, fica dificultada.¹¹¹ É como se a cada vez que o público estivesse próximo de se esquecer que está na plateia de um teatro assistindo a uma peça, fosse lembrado disso pela interrupção da ação, rompendo-se a progressão dramática.

Da mesma maneira, fica mais difícil de se identificar com um personagem se não se sabe exatamente quem ele é naquele momento. Uma das principais situações em que isso acontece é numa cena já referida neste trabalho, aquela em que Augusto e Nara ensaiam para representar, respectivamente, um migrante desempregado e sua esposa grávida. Como já foi apontado, no desenvolvimento do ensaio dessa cena, as personagens e os atores se fundem, promovendo uma confusão geral que leva ao linchamento do migrante interpretado por Augusto. Isso porque Nara, que antes representava sua esposa, passa, de repente, a interpretar um menino de cinco anos que Augusto acaba abraçando e beijando, provocando seu linchamento como abusador de menores.

Por um lado, na mesma cena, Nara interpreta dois personagens diferentes, dificultando a identificação do espectador com ela. Por outro, é fundamental recordar que os abraços e beijos de Augusto se dão para além dos personagens, se tornando também elementos da declaração amorosa que ele faz para a colega de grupo. Ou seja, além da possível “confusão” gerada por uma mesma atriz representar dois personagens diferentes na mesma cena – dentro do plano ficcional da peça dentro da peça – ao espectador da peça de Guarnieri se soma ainda a própria Nara, cuja futura intérprete estaria representando, portanto, três personagens ao mesmo tempo: a esposa grávida do migrante, o menino Zé e a própria Nara.

Ainda sobre isso, vale lembrar o que apontou Rosângela Patriota para quem as constantes interrupções que marcam o processo laboratorial do grupo colaboram para o efeito de estranhamento, na medida em que falam aos atores, mas também ao próprio público. Em suas palavras,

com vistas a compreender o que está ocorrendo, o diretor intervém e discute o impacto da cena e a maneira pela qual ela pode dar significados ao depoimento colhido nas ruas. Com esse objetivo, comenta a situação, estabelecendo uma ruptura, que redunde no não-envolvimento por parte do espectador. A plateia é convidada a refletir, junto com os atores, sobre o que está ocorrendo no palco (PATRIOTA, 2005: 199).

¹¹¹ Conforme Peter Szondi, “Também a arte do ator se constrói no drama em função desse caráter absoluto. Nele a relação entre o ator e seu papel não deve de modo algum ser visível; pelo contrário, ator e figura-dramática precisam fundir-se para que o homem do drama surja.” SZONDI, 2011: 26.

O cenário da peça, por sua vez, é bastante simples, com alguns poucos objetos – os mesmos que serão retirados pouco a pouco pelos cobradores.¹¹² A luz é única; não há indicações sobre jogo ou corte de luz, à exceção do momento em que a luz é desligada e substituída pelas velas. Dessa maneira, trata-se de um cenário realista, já que a cena decorre em espaço único, uma sala de espetáculo utilizada para ensaios. Porém, os elementos cênicos e estéticos são quase inexistentes, construindo um despojamento que colabora para o descortinar de um fazer teatral improvisado, beirando o precário, expondo ao público, ainda que num plano ficcional, o cotidiano de um grupo de teatro e as questões que, normalmente, estão por trás das coxias. Ainda conforme Peixoto, “o espectador assiste ao processo de criação do ator. A mística do teatro é desnudada. O teatro aparece como um trabalho intelectual e braçal, difícil e incerto, confuso e lógico, racional e irracional, controlado e instintivo” (PEIXOTO, 1989: 164).

Nesse processo cotidiano do grupo, têm amplo destaque as discussões teóricas, como a peça de Guarnieri busca evidenciar constantemente. Em diferentes momentos, personagens falam sobre suas referências teóricas, especialmente o diretor Fernando e o ator Augusto.¹¹³ Enquanto o primeiro reitera insistentemente que uma peça de teatro deve “ter gente falando” e que os personagens devem ser construídos a partir de experiências reais para expressarem tipos sociais, o segundo o questiona constantemente, criticando a permanência possível das teorias de Lukács para o teatro, do realismo crítico, da adequação desses pressupostos para o projeto que se tentava desenvolver:

FERNANDO – Pombas, mas não é pra pedir desculpas... Eu só estou querendo falar a sério um pouco... Que diabo... Tá um sol bonito lá fora... calor... mormaço... piscina ou mar – que é de graça... E nós estamos aqui. Endividados... Sem saber como fazer realmente... para ter... para ter... a profissão da gente... mas estamos aqui, não estamos? Há uma razão! O comportamento de vocês é como o do marido, do amante, sei lá... que procura ferir a mulher que ama... É como o outro que está por aí... que é um necrófilo, não é... Vive apregoando que o teatro morreu... E faz teatro adoidado... ama o teatro... Não vive sem... Põe até gravata para salvar o teatro... E os teatros, com seu público de teatro, fazem teatro para salvar o teatro dele, que quase deixa de ser teatro... Mas estão lá, fazendo teatro e

¹¹² Conforme indica a rubrica inicial do texto, “Palco nu de teatro. Elementos de cena que serão usados nos ensaios colocados em desordem pelos cantos. Grande mesa de ensaio com bancos longos ao redor. A mesa servirá de praticável e os bancos de degraus. Durante a ação poderão ser utilizados quaisquer elementos (telões, rotundas, luzes, móveis, acessórios) sempre dando a impressão de improvisação” (GUARNIERI, 1986: 193).

¹¹³ Será mero acaso a escolha dos nomes? Será mero acaso que Fernando e Augusto sejam os grandes debatedores das teorias e das funções do teatro? Será Fernando, Peixoto, e Augusto, Boal? Embora não seja possível afirmar as referências concretamente, fato é que os dois personagens de Guarnieri são homônimos de dois dos principais teóricos, pensadores e comentadores do teatro brasileiro naquele momento. Acaso ou não, fica aqui essa lembrança fundamental.

podendo salvar o teatro... Que que há, minha gente? (GUARNIERI, 1986: 201).

Fernando não reluta, segue defensor de uma dramaturgia de diálogo e critica veementemente aqueles que propalam a “morte do teatro”, numa referência direta às vertentes de vanguarda que, no momento de *Um grito parado no ar*, já se encontravam praticamente esvaziadas. A crítica a quem vociferava que o teatro tinha morrido era quase óbvia; dirigia-se especialmente a Zé Celso, que no bojo de sua crítica ao que considerava um teatro pequeno-burguês e preso às amarras das orientações ideológicas, havia se proposto a reinventar uma nova linguagem teatral nos anos finais da década de 1960.

Mas dirigia-se também a Augusto Boal, que, em 1967, publicara pela primeira vez texto intitulado *Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena*, posteriormente reproduzido no caderno especial da *Revista Civilização Brasileira*, analisado no capítulo dois deste trabalho. Ainda que a justificativa para essa morte fosse diferente para cada um dos dois: para Zé Celso, a culpa recaía sobre os próprios artistas de teatro, conservadores e “caretas”; para Boal, a culpa era do contexto brasileiro. Na lógica do diretor Fernando, porém, eles seriam necrófilos, já que, apesar de declararem a morte do teatro, continuavam fazendo-o.

Um pouco mais adiante, o nome de Lukács surge explicitamente através de uma irônica crítica de Augusto para com o seu diretor:

FERNANDO – Nada... Você vai fazer o personagem baseando-se nesse cara e nos outros que vêm aí... só isso não basta... Vai ter muito de teu nessa personagem que você vai fazer... Esse Justino é o Justino real... pequeno e sumido no meio de muitos Justinos... O teu vai ser um Justino...

AUGUSTO (*gozando com modos afetados*) – Que só eu posso fazer!

FERNANDO – Que um artista pode fazer... Mais amplo, mais comunicativo... típico...

AUGUSTO – Não me vem com teu Lukács pra cima de mim não... Já me disseram que ele já era. Agora como eu não sei de nada... Dá o tom pra mim... Só o tom eu vou... Você diz assim, quero um Justino bobo, quero um Justino agressivo, irônico, doente, saudável, valente, covarde... Quer dizer em cada hora que ele for essas coisas você fala pra mim. Atenção! Nessa fala ele é covarde, nessa outra é irônico... Até súbdulo, ele pode ser... Não é? Que é que quer dizer súbdulo? (GUARNIERI, 1986: 201-202).

Esse é um dos debates que giram em torno do fazer teatral, da exposição dos mecanismos que estão por trás das cortinas, que tornam possível a existência da peça que o público,

geralmente, só conhece a partir da visão plasmada pelo “vidro” imaginário da quarta parede. Aqui, esse processo é desnudado, destrinchado diante dos olhos do público.

Segundo o *Dicionário de Teatro*, o distanciamento se realiza em diferentes níveis da representação teatral, entre os quais consta a construção de uma fábula que “conta duas histórias: uma é concreta, outra é sua parábola abstrata e metafórica.” (PAVIS, 2011: 106). Em *Um grito parado no ar* observamos uma construção que busca não somente denunciar as agruras que fundavam a vida moderna nas grandes cidades para as classes populares, médias e artística – e a necessidade de se organizar para resistir a essa roda-viva – como também se preocupa em desvelar o processo através do qual uma peça de teatro busca imitar a realidade. Ao apresentar uma peça dentro de outra peça, Guarnieri permite ao espectador tomar conhecimento das questões caras ao campo teatral do período, podendo o público refletir sobre o processo que leva à produção de uma peça teatral.

No aforismo 42 do *Pequeno órgão para o teatro*, Brecht afirma que “Numa reprodução em que se manifeste o efeito de distanciamento, o objeto é suscetível de ser reconhecido, parecendo, simultaneamente, alheio” (BRECHT, 1967: 200). Nesse sentido, é possível aproximar a teoria proposta pelo dramaturgo alemão da organização dramatúrgica proposta por Guarnieri em sua peça: ao trazer para o palco o mundo da coxia, a peça teatral não mais está colocada como uma imitação da realidade, mas sim como um objeto a ser identificado, analisado, questionado, desmistificado, destrinchado. Num procedimento épico inserido dentro de uma representação realista, Guarnieri descortina a natureza do pacto de realidade do teatro, favorecendo o rompimento do público com este.

Em *Rasga coração*, o contraponto épico surge, especialmente, a partir de dois elementos: 1) o uso tal como se dá da música de cena e 2) a estruturação da peça a partir de dois planos temporais que ora se apresentam em paralelo, ora em justaposição, configurando uma constante quebra da progressão dramática¹¹⁴. É fundamental ressaltar que as intervenções

¹¹⁴ O recurso a planos diversos já havia sido utilizado por Nelson Rodrigues em algumas de suas peças, destacando-se entre elas *Vestido de Noiva* (1943), não por acaso, considerada marco da modernização do teatro brasileiro. As rubricas determinam a divisão do cenário em três espaços destinados a representar cada um dos três planos: alucinação, memória e realidade. Segundo Marcio Mattana, Nelson Rodrigues utilizou diversas estratégias para a representação da memória, cabendo a *Vestido de Noiva* a encenação do passado através do *flashback*. Apesar de parecer uma representação do passado similar à que se constrói em *Rasga coração*, há uma diferença fundamental entre elas: enquanto na peça de Vianinha o passado não chega ao espectador unicamente através da memória do protagonista, na peça de Rodrigues, as “cenas do passado partem da subjetividade de uma moribunda em estado de delírio e/ou alucinação”. O caráter alucinatório e a reformulação da “cena do vestido” em cada um dos três atos conferem às cenas do passado um caráter questionável por parte do público e da diegese da peça (MATTANA, 2012: 112). Em *Rasga coração*, os acontecimentos do passado muitas vezes não foram presenciados por Manguari Pistolão, não podendo, portanto, chegar à cena através de sua memória. Já em *Vestido de Noiva*, o estado de alucinação da personagem permite com que sejam encenados e, às vezes, reencenados, acontecimentos que, apesar de não terem sido presenciados pela protagonista Alaíde, assumem um

do passado não se dão somente através da chave da memória de Manguari no presente, mas sim, surgem também como elementos comentadores dos acontecimentos deste plano temporal. Segundo Éverton de Oliveira, o paralelismo de ações é um forte traço épico que surge na peça, ao problematizar a linearidade dramática.¹¹⁵

Aqui se faz necessária uma reflexão sobre a relação entre teatro e música e as maneiras como ela pode se dar na organização dramática. Segundo Patrice Pavis, *música de cena* é toda “música utilizada na encenação de um espetáculo, seja ela especificamente composta para a peça ou emprestada de composições já existentes, constitua uma obra autônoma ou só tenha existência com relação à encenação.” (PAVIS, 2011: 254). Tal utilização pode se dar de diferentes maneiras e em diferentes níveis hierárquicos. Por exemplo, uma ópera é muito diferente de um drama clássico; ainda que ambos tenham músicas em sua estrutura dramática, numa ópera a música de cena assume uma centralidade tão grande que deixa o texto como elemento secundário, enquanto que num drama clássico, via de regra, a música de cena atua como subsidiária ao texto encenado.

Da mesma maneira, a música de cena pode ou não ser *diegética* e com fonte visível ou não; ou seja, pode ou não estar inserida na narrativa ficcional e pode ou não ter sua fonte de execução visível para o público. As diferentes estratégias na utilização da música de cena estão relacionadas com as diferentes funções que se quer dar a ela e que, por sua vez, têm a ver com a questão da forma teatral. No teatro dramático clássico, a música de cena, empregada enquanto música de fundo, costuma assumir a função de criar “uma atmosfera correspondente à situação dramática”, contribuindo para o reforço da ambiência criada pelo texto, além de promover o chamado **efeito de reconhecimento** ao estruturar o *leitmotiv* e assinalar a progressão dramática a partir da expectativa gerada no espectador. Já no teatro épico, a música é utilizada para gerar o oposto, o chamado **efeito de estranhamento** brechtiano, atuando como uma espécie de comentadora da cena, fazendo um contraponto à ação desenrolada no palco.

Vale ressaltar que o uso da música de cena é concernente não só ao gênero do chamado teatro musical, mas dos gêneros teatrais em geral, cada qual a seu modo. *Rasga*

caráter de alucinação mais do que de lembrança. Nesse sentido, em *Vestido de Noiva*, é possível observar um diálogo mais com o Expressionismo do que com o épico, profundamente marcado em *Rasga coração*.

¹¹⁵Além destes dois aspectos, o pesquisador ainda aponta os seguintes traços épicos em *Rasga coração*: 1) a repetição de falas que se assemelham a refrãos musicais; 2) o uso da luz e de personagens específicos para se identificar em que plano temporal aquele acontecimento se desenrola; 3) o elemento narrativo; 4) certa estrutura cinematográfica; 5) uma espécie de autonomia temporal; e 6) a necessidade de conhecimento prévio para compreensão da peça. Nesta dissertação, se debruçará com maior detalhamento sobre os dois aspectos apontados no corpo do texto, aqui entendidos como centrais na construção do contraponto épico para a peça de Vianinha. Para uma análise mais aprofundada deste aspecto de *Rasga coração*, cf. OLIVEIRA, 2012.

coração não se trata de um musical, o que, no entanto, não impede que a música de cena tenha um papel fundamental para a estruturação de sua dramaturgia. É importante observar que a peça de Vianinha se insere numa tradição de teatro engajado que sempre dialogou muito proximamente com a canção popular, ainda que esta tenha maior ou menor capilarização na dramaturgia, indo desde espetáculos plenamente musicais, como *Opinião* (Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, 1964), *Arena conta Zumbi* (Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, 1965) e *Gota d'água* (Chico Buarque e Paulo Pontes, 1975), até espetáculos em que a música se atinha a entradas mais pontuais, como é o caso de *Rasga coração*.¹¹⁶

Segundo Fernando Marques, “o espetáculo cantado reviveu na fase de 1964 a 1979, dessa vez sob o influxo do momento político, [...] o teatro brasileiro se organizou na forma do musical para responder ao regime autoritário, fustigando-o com melodias e humor” (MARQUES, 2014: 11). É acertado falar em um *renascimento* desta tradição, uma vez que o surgimento deste gênero no Brasil remete à segunda metade do século XIX, sendo levada aos palcos através de diferentes gêneros: a opereta, a revista, a burleta. A partir dos anos 1960, vê-se ressurgir o teatro musical no bojo do processo de politização do teatro nacional e tendo, portanto, como elementos impulsionadores os mesmos motivos que levaram à própria politização do teatro brasileiro: a busca pela feitura de um teatro comprometido com as demandas nacionais.

A recorrência de peças cujo repertório musical assumia um papel bastante relevante dentro da organização do espetáculo já apontava para uma valorização da música popular como instrumento de potencialização da discussão política¹¹⁷ e de aproximação ou distanciamento com o público – de acordo com a maneira como foi utilizada e com a filiação estética da peça –, sendo fundamental enquanto componente estético do engajamento do teatro. A análise do diálogo entre o repertório musical e o texto de *Rasga coração* aponta que os trechos das canções escolhidas e os momentos em que são inseridos pelos personagens na narrativa da peça constroem um contraponto épico para o seu eixo dramático.

Aos moldes propostos por Brecht, a música tem na peça a função de promover distanciamento do público em relação ao que se encena, uma vez que funciona como uma comentadora irônica da cena, além de situar o público histórica e ideologicamente em relação aos personagens que se apresentam. É importante lembrar o caso já apontado no capítulo três,

¹¹⁶ Cf. GARCIA, 2017.

¹¹⁷ Nas palavras de Miliandre Garcia, “o teatro engajado soube, naquele momento, potencializar todo o caráter comunicativo da MPB e adequá-la ao seu projeto estético-político” (GARCIA, 2017: 277).

quando Manguari Pistolão, Camargo Moço e Milena cantam, logo no início, um trecho da canção que dá título à peça. Os versos sugerem que, apesar das divergências, os três vivenciam um imenso penar, tornando-se camaradas enquanto “vítimas” do regime autoritário e de uma sociedade conservadora, na qual não podem se adequar plenamente. Eles também convidam o espectador a assistir à peça e então poder se debruçar sobre a imensidão de seu penar.

A seguir, Castro Cott é apresentado pelo *Hino da Ação Integralista Brasileira (AIB)*: “Avante, avante/Eis que desponta o arrebol/Marchar que é a primavera/O que a Pátria espera/É um novo sol”. Então, na sequência, quem entra é Lorde Bundinha, cuja “canção-tema” é um maxixe de Chiquinha Gonzaga e Machado Careca (1895) chamado *Corta-jaca*: “Ai, ai, como é bom gozar/Ai corta a jaca assim/Assim/Assim”.

O espectador já percebe, desde início, que Castro Cott tem simpatias fascistas e que Lorde Bundinha tem simpatias pela “boa vida”. Já 666, ou Custódio Manhães (pai), se apresenta com uma polca composta em 1904 utilizada por Oswaldo Cruz na campanha contra a peste bubônica. Camargo Velho entra ao som do *Hino a João Pessoa*, remetendo à Revolução de 1930. Dessa maneira, as canções que formam o “prelúdio” da peça, funcionam como uma introdução à narrativa que se desenvolverá a seguir, indicando para o público quem é quem naquele processo.

Ao fim dessa introdução, a música segue pontuando a encenação, sempre surgindo na forma de trechos curtos que introduzem ou comentam determinado diálogo ou personagem. Dentre esses momentos, destaca-se o caso da canção *Fascinação*, sobre o qual se debruçará com maior minúcia a seguir. Trata-se de uma valsa composta por Maurice de Féraudy e Dante Pilade Marchetti em 1905 que teve famosa versão para o inglês, *Fascination*, feita por Dick Fanning em 1932 e para o português feita por Carlos Galhardo em 1943. A versão brasileira mais conhecida foi feita também por Galhardo em 1957, e seria posteriormente eternizada por Elis Regina no álbum *Falso Brilhante* (Phonogram, 1976).

Na peça, o trecho da canção é entoado sempre por Manguari, sendo que paulatinamente o trecho cantado vai sendo reduzido pelo personagem. O trecho, quando completo, é composto pelos versos iniciais da canção: “Os sonhos mais lindos sonhei/De quimeras mil, um castelo ergui/E no teu olhar, tonto de emoção/Mil venturas...” As sucessivas entradas da canção pontuam as decepções vivenciadas pelo protagonista da peça tanto na juventude quanto no seu presente.

A primeira vez em que ela surge (cena 3) é quando Manguari, após um desentendimento com Luca e Milena, em diálogo com Nena, lembra ter feito um teste para cantor na Rádio Cajuti:

NENA – Como é que você anima ele assim para se meter em briga, Custódio? Ele é bolsista.

MANGUARI – Chegou a vez dele, Nena! Chegou a vez dele! Ânimo Nena! A vez dele! (*Tempo*) Está melhor?

NENA – Estou. (*Chora*) Estou muito mal, Custo, muito espantada... (*Silêncio*)

MANGUARI – Sabe que eu fiz o teste da Rádio Cajuti, fui aprovado. Tive vergonha de ser cantor. Eu cantava bem?

NENA – Cantava. Tudo era mais claro... ou não? (*Tempo*) Como é a Fascinação que você cantava?

MANGUARI – Ora, Nena, não me lembro mais, ora... (*Tempo. Começa a cantar baixo. Tímido. Cresce*)

Os sonhos mais lindos sonhei

De quimeras mil, um castelo ergui

E no teu olhar, tonto de emoção

Mil venturas...

(*Abraçam-se emocionados*) Ô Nena, também estou muito espantado... não reconheço as coisas... não queria me espantar, mas... queimei minha vida na solidariedade. Nena... Luca me olha como se eu não passasse de um masoquista... uma pessoa que, pensa nos outros, porque tem medo de si mesmo, medo de viver...

NENA – Você parecia muito com o Ramon Navarro... (*Manguari beija Nena canhestro, procurando amor*) ... ai, Custódio, está apertando muito... estou sem ar... me deixa, Custo... (*A luz apaga forte neles*) (VIANNA FILHO, 1980: 40).

Neste diálogo, Manguari e Nena expressam as angústias diante da incerteza do futuro, o medo diante do que pode acontecer com o filho “metido em confusão”. Mas Manguari também pensa no que poderia ter sido e não foi, não só pelo medo, mas também por ter “queimado a vida na solidariedade”. Em outros momentos da peça fica nítido para o espectador que Manguari, em função da militância comunista, abriu mão de seus projetos individuais em nome de projetos coletivos, seja quando briga com o pai por defender a Revolução de 1930 e fica sem dinheiro, seja porque fiscalizava muitas fábricas no mesmo dia para verificar o cumprimento da jornada de 8 horas de trabalho, seja por ter adiado inúmeras vezes a paternidade (e a maternidade de Nena) por ter como prioridade o Partido. O “sonho lindo” de ser cantor não pode se cumprir.

Na segunda entrada (cena 4), o trecho já não é cantado de maneira completa. Em plano temporal duplo, Manguari canta a canção no passado, quando ainda jovem com o amigo Lorde Bundinha. Enquanto isso, no plano do presente, Nena tenta convencer o filho Luca a

ceder às exigências de Castro Cott, cortar o cabelo e voltar para o colégio, ao que o filho recusa. No diálogo, Nena fala para o filho que Manguari não subiu na vida por questões políticas, retomando a conversa que o casal havia tido na cena anterior.

NENA – [...] Acho que teu pai tá com vergonha de te pedir pra voltar pro colégio...

LUCA – Meu pai não vai me pedir isso.

NENA – Não. Claro que não... teu pai tem 57 anos... foi um custo conseguir essa bolsa... colégio de estado, só aparecia vaga nos piores... (*Manguari e Lorde Bundinha aparecem num canto do palco. Manguari canta "Fascinação". Lorde toca violão. Livros de modinhas pendurados numa armação instalada em suas costas*) ... teu pai não subiu na vida por causa da política... fui em tanto comício com ele, ficava rouca, fiz essas campanhas todas. Por que é que você não corta o cabelo?

LUCA – (*Tempo*) Porque eu gosto de mim.

NENA – Ah, sei, então... não entendi...

LUCA – (*Tempo*) Vocês não gostam de vocês, mãe. Podem gostar de sua missão, filhos, viagens... mas não gostam de si mesmos. Eu gosto.

NENA – E se você não puder voltar pra escola?

LUCA – Escola não falta... (*A luz diminui sobre eles e abre mais sobre Manguari e Bundinha*)

MANGUARI – (*Canta*)

Os sonhos mais lindos sonhei

De quimeras mil, um castelo ergui

E no teu olhar... (VIANNA FILHO, 1980: 44).

Aqui, ao retomar o suposto fracasso de Manguari em função das opções e da militância política, Nena expressa o temor de que o filho prejudique seu futuro pelo mesmo motivo do pai, a política, mesmo que os dois tenham, nesse momento da peça, orientações políticas distintas. E Manguari, no passado, já entoava a canção que dará o tom de toda a sua vida. Já naquele momento, o lamento tinha lugar: depois de sair de casa para ter a liberdade de exercício político que não tinha enquanto vivia sob as asas de seu pai, Manguari se vê sem dinheiro, desolado com a situação ruim que os trabalhadores vivem e talvez já sem muitas forças para seguir em frente. O canto de Manguari jovem dá o tom das desilusões e das frustrações que a política trouxe para ele, anunciando o desencantamento que o acomete nos anos 1970 e sugerindo que o filho, ao manter suas convicções (como não cortar o cabelo), sofreria o mesmo desencanto futuramente.

As três últimas entradas da canção se dão no segundo ato, muito próximas umas das outras, todas na quinta cena da peça. A terceira entrada ocorre novamente em plano temporal duplo; no presente, Manguari já está tomado por dores no corpo, das quais reclama para Nena,

a quem pede ajuda para levantar. Ela, por sua vez, se desloca entre o passado e o presente, naquele tempo ajudando Lorde Bundinha e neste, Manguari.

MANGUARI – ... Nena, me ajuda a levantar... Nena (*Esforço pra levantar*)
Nosso menino quer enfrentar, Nena, ele quer enfrentar a moenda...
NENA – Olha o Sal Cúprico.
LORDE BUNDINHA – Esse sal é muito pornográfico.
NENA – Gentes, que descoco! O Senhor é tão detraquê! (*Risos*) Se isso é hora de rir?
MANGUARI – (*Conseguiu levantar*) Claro que é hora de rir, Nena, estou de pé, ombro a ombro com os jovens guerreiros! (*Canta e dança pela sala com dores*)
Os sonhos mais lindos, sonhei
De quimeras mil um castelo ergui... (VIANNA FILHO, 1980: 52).

Aqui, a quimera de Manguari reside em acreditar que, apesar de tudo, das dores, da idade, da descrença, está novamente alinhado aos “jovens guerreiros”, pronto para o enfrentamento do autoritarismo e para realizar através do filho o sonho fracassado da juventude. Manguari crê que Luca finalmente se conscientizou e compreendeu seus posicionamentos políticos. Mas, ao entoar a canção, ironicamente mostra ao público que tudo não passa de mais um sonho, mais uma quimera, mais um castelo de areia erguido em um momento de euforia, como o desfecho da peça confirmará.

A quarta e quinta entradas da canção se dão pouco mais adiante, ainda no mesmo diálogo de dupla temporalidade entre Manguari, Nena e Lorde Bundinha.

NENA – ... que foi, Custó, ainda acordado?... continua a dor?
MANGUARI - ... são quarenta alunos que recusaram, Nena, oitenta pais, famílias, amigos, isso é gente, é massa, Nena, é massa! Tem que mobilizar essa massa, organizar, organização é tudo em Política, Nena... a juventude tem preconceito com organização, mas organização é a alma da revolução como segredo é a alma do capitalismo... (*Manguari ri muito. Canta pra Nena*)
Os sonhos mais lindos, sonhei
De quimeras...
NENA – Cinco e meia, Custó, às oito você entra na repartição.
MANGUARI - ... e não vou almoçar, tem reunião da Associação de Servidores Cívicos, estudo da nova tabela de vencimentos, não se pode aceitar a nova tabela, sou de luta, Nena, estirpe de Espártaco! (*Ri e canta*)
NENA – ... vem querido...
MANGUARI – ... vou esperar Luís Carlos acordar, mais meia hora...
NENA – ...como acordar, não vai à aula?
MANGUARI – ...mas ele acorda às seis, Nena é mãe que não sabe da vida de seus filhos, vai à praia, ver o sol... eles agora olham o sol, Nena, a terra saiu de moda... (*Ri, pega Nena e dança com ela*)
Os sonhos mais lindos, sonhei

Nesse ponto, além de estarem no mesmo diálogo que a terceira entrada, as duas últimas inserções da canção desempenham a mesma função de antes. Manguari deposita todas as esperanças nesse momento da vida do filho e, nesse caso, também dos demais alunos. Independente das circunstâncias e do real desconhecimento dos métodos que os jovens vão utilizar no enfrentamento, Manguari acredita que está em curso a tão almejada politização de Luca e que ela se dará dentro dos pressupostos que ele esperava. No presente, Manguari segue construindo castelos de quimeras, projetando no filho a possibilidade de concretização de sua quimera frustrada. É disso que o constante entoar dos versos da canção lembra o público. Vale notar também que, na última entrada, Manguari expressa certa ironia em relação ao existir político do filho ao afirmar que, de tanto olhar para o sol, o jovem se esquece da Terra. Ao dançar com a esposa e entoar a canção pela última vez, essa ironia se intensifica.

Sendo assim, se no primeiro ato da peça a canção *Fascinação* aparece como elemento comentador dos fracassos de Manguari ao longo da vida, a redução dos versos cantados no decorrer da ação poderia sugerir o desmonte dos sonhos e dos castelos de quimera erguidos por Manguari em sua juventude. Nesse momento crucial de seu presente, ele parece ter se desfeito de seus sonhos; daí que defenda, em lugar de uma revolução, a busca por um cotidiano menos bruto, por uma sociedade menos cruel, pela sobrevivência possível. Porém, no segundo ato, a canção, ainda que reduzida, se torna a grande denunciadora da ironia que reside nas esperanças que ele começa a alimentar a partir da possível politização do filho. Conforme Éwerton de Oliveira, “esta música [...] comenta, de certo modo, sobre todas as esperanças de Manguari[...] As esperanças do passado contrastam, por meio da canção, com as derrotas do presente.” (OLIVEIRA, 2012: 222).

Ao lado das canções, a dupla temporalidade da peça também favorece o distanciamento. Segundo Carmelinda Guimarães, em *Rasga coração*,

Vianninha expõe a síntese de suas pesquisas formais. Pequenas cenas autônomas, interdependentes, vão desvendando aos poucos o tema. Esse tipo de estrutura, muito mais ágil e dinâmico, representa um salto qualitativo em relação ao esquema tradicional (exposição desenvolvimento-clímax e conclusão) de progressão linear através de atos compostos por cenas temporalmente consecutivas. A sequência da ação alterna-se com cenas do passado em flashback, dando maior dinamismo e eficiência tanto ao aspecto dramático quanto ao ideológico (GUIMARÃES, 1984: 107-108).

Neste trabalho, não partilhamos de um pressuposto evolutivo das formas teatrais, sendo uma mais evoluída ou melhor do que outras, discordando, portanto, da afirmação de que *Rasga coração* representaria um “salto qualitativo” na obra de Vianinha. Recordamos esta afirmação de Guimarães apenas para pontuar o quanto os traços épicos são fortemente estruturantes em *Rasga coração*.

Nesta pesquisa, se assume uma abordagem mais próxima do que aponta Rosângela Patriota, para quem “a diversidade de recursos estéticos se fez presente, não como processo evolutivo, mas com uma apreensão cíclica de ideias e formas a serem (re)significadas pelo próprio momento...” (PATRIOTA, 2007: 31). Ou seja, aqui se assume uma abordagem historicizante das formas e dos recursos estéticos a partir da perspectiva de que sua pesquisa evidencia a busca constante por uma síntese formal capaz de dar conta da matéria histórica a ser posta em cena.

O plano do passado chega ao público pelo viés da memória de Manguari e também através de inúmeras interferências do passado que o protagonista não havia presenciado e, portanto, das quais ele não poderia se lembrar (BETTI, 1997: 301). Dessa maneira, a estrutura da peça com os planos temporais postos em paralelo representa um traço épico na medida em que atua como recurso para “demonstrar os paralelos e contradições entre o que acontece no passado e no presente, o que nos permite também uma análise histórica mais profunda do país” (OLIVEIRA, 2012: 58).

Conforme Maria Silvia Betti,

O presente é, assim, estrategicamente impregnado pelo passado ao longo de toda a ação, constituindo uma série de momentos reveladores. Interpenetrados ou sobrepostos um ao outro, presente e passado ora complementam-se e atraem-se, ora estranham-se e repelem-se. O cerne significativo não se encontra isoladamente em um ou em outro, mas na relação estabelecida entre ambos (BETTI, 1997: 301-302).

Portanto, a compreensão de *Rasga coração* passa, inevitavelmente, pelas múltiplas relações que se constroem entre passado e presente e, especialmente, pela forte ironia que as permeia. Em outro trabalho, Betti afirmou que o efeito principal da ironia “é o de fazer que o foco da atenção recaia não sobre a substância individual das ações representadas, mas sobre o fio histórico que correlaciona e compara os mecanismos de atuação e de pensamento de diferentes gerações em diferentes momentos do processo histórico” (BETTI, 2009: 37-38). Nesse sentido, fica evidente o traço épico que a ironia imprime à peça.

Nesse processo, um recurso estético/visual fundamental é o uso da luz, seja crescendo ou decrescendo a iluminação, seja utilizando o foco de luz referente a um dos planos temporais. Na ótica de Patriota, “a luz [...] anuncia a presença de tempos cronológicos distintos no desenrolar da ação, bem como pela narrativa, seja ela conduzida pela memória de Manguari, seja pela presença de um narrador externo que organiza a situação dramática” (PATRIOTA, 1999: 156).

Oliveira coaduna, afirmando que a luz direciona e orienta o olhar do espectador para a leitura da cena: “se ele enfoca Lorde Bundinha, por exemplo, há a descrição das ações desta personagem; se ele enfoca este e, ao mesmo tempo, o plano do presente em Manguari, há o desejo de comparação paralelística entre ambos” (OLIVEIRA, 2012: 225). Dessa maneira, um aparato técnico foi mobilizado pelo dramaturgo a fim de coordenar as referências históricas de acordo com o plano temporal a que a luz confere destaque.

A questão da existência de narração na peça vai além da luz. Os vários monólogos, predominantes no plano temporal do passado, e a representação cênica dos personagens (PATRIOTA, 1999: 156), como os trechos musicais que cada um canta no início da peça, também exercem a função de orientar o público diante das transições temporais e da polifonia narrativa construída pelas múltiplas perspectivas representadas pelos personagens.

Para além disso, vale apontar um recurso visual característico do teatro épico que também emerge em *Rasga coração*: as rubricas indicam o uso de *slides* como meio de colocar em cena o que não é possível de ser posto no palco. Embora aqui surjam pontualmente (para representar a reunião dos estudantes que ocorreu na casa de Milena), os *slides* tornam o contraponto épico ainda mais latente. Especialmente porque, aos moldes do teatro épico brechtiano, eles surgem como meio de mostrar que os acontecimentos individuais estão inseridos num âmbito ligado à coletividade (MARQUES, 2014: 150), tendo também uma função de narração na peça.

Em *Gota d'água*, matem-se a estrutura trágica que orientou a peça na qual Oduvaldo Vianna Filho se inspirou para escrever o roteiro televisivo que, por sua vez, baseou o texto teatral de Chico Buarque e Paulo Pontes.¹¹⁸ A escrita dos diálogos em versos, porém, insere um elemento de estranhamento em sua estrutura. Os autores utilizaram esse recurso como um instrumento de valorização da palavra enquanto eixo central da escrita dramática; contudo, imprimem também um efeito distanciador.

¹¹⁸ Para uma análise detalhada das diferenças que marcam o roteiro televisivo escrito por Vianinha e o texto teatral de Chico Buarque e Paulo Pontes, cf. SOUSA, 2009, pp. 42-70.

Segundo Barbara Heliodora, com a ascensão do teatro burguês, que representava no palco o cotidiano do público que assistia às peças, o uso de fala em versos, muito comum no teatro antigo e medieval, passou a ser “inaceitável”. Em suas palavras:

Quando as peças falavam de reis e heróis, que quase ninguém via de perto, o público aceitava bem que todos falassem em verso; mas isso mudou quando as peças passaram a representar cenas da vida burguesa, e, o público [...] ‘sabia’ que em casa ninguém fala em verso; ou seja, agora, o público que frequentava o teatro em sua maioria, não levava em conta a diferença entre a vida e a arte, e passou então a exigir a prosa (HELIODORA, 2008: 87).

O uso de versos, portanto, passou a ser inadequado quando o teatro passou a abordar a vida de quem o assistia, na medida em que as rimas se constituíam em elemento inverossímil. É nesse sentido que o uso dos versos no teatro moderno pode se configurar como uma estratégia de estranhamento¹¹⁹.

No mesmo sentido caminha Fernando Marques ao afirmar que o “uso do verso e não da prosa [...] já visa a estabelecer clima diverso do encontrado em obras rigorosamente realistas” (MARQUES, 2014: 303). O pesquisador faz essa afirmação para dizer que, embora *Gota d’água* se trate de uma peça em estilo dramático, não se pode considerar que ela consista num “realismo estrito” e, com isso, coaduna com o que se pretende apontar neste capítulo: não só *Gota d’água* como as demais peças aqui estudadas dialogam com diferentes matrizes estéticas e teóricas na busca por uma síntese formal que dê conta da matéria histórica que intentam encenar.

O próprio Paulo Pontes indica algo nesse sentido. Em entrevista a Fernando Peixoto, ele afirma que

um teatro popular terá de ser sobretudo um teatro social, preocupado com arquétipos. O verso ajuda muito aí, vai desempenhar uma função muito boa porque ele é capaz de aprofundar o personagem social e de dar uma dignidade, uma força teatral, que substitui o diálogo em prosa, naturalista, que é um instrumento de prospecção para a psicologia (BUARQUE; PEIXOTO; PONTES: 1989: 283).

¹¹⁹ Aqui vale lembrar Fernando Marques, que, em seu estudo sobre o teatro musical e político dos anos 1960 e 1970 aponta a recorrência de peças em que se destacam o texto escrito em verso. Esta característica se dá tanto em peças com notória tendência épica, como *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho, 1966), como em peças cuja valorização da palavra está na base do elemento dramático, como a própria *Gota d’água*. Ela surge também, no caso de *Morte e vida Severina* (João Cabral de Melo Neto, 1965), que se trata de um poema dramatizado (MARQUES, 2014: 65).

Ou seja, para o dramaturgo, o recurso ao verso, além de reiterar o papel da palavra como centro do eixo dramático, representava, por um lado, o apelo popular¹²⁰ que se buscava imprimir em *Gota d'água* e, por outro, o abandono da perspectiva naturalista, vinculada à *mimesis* da realidade.

Sendo assim, se os versos chegam em *Gota d'água* como herança formal da *Medéia* de Eurípedes, em sua atualização contemporânea, eles assumem o papel de elemento distanciador, acompanhando a ênfase política que o deslocamento da tragédia grega para a periferia do Rio de Janeiro recebe na peça. Patrice Pavis aponta no mesmo sentido de Heliadora, Marques e Pontes ao identificar a dicção como um possível elemento promotor do distanciamento. Segundo ele, uma dicção que não psicologize o texto, mas lhe confira ritmo e fatura artificial colabora para gerar estranhamento na relação público-palco (PAVIS, 2011: 106). É nesse sentido que se entende os diálogos em versos, com rimas externas e cruzadas, como um traço épico inserido dentro de uma peça dramática e de tragédia deslocada.

A tragédia aqui é deslocada uma vez que *Gota d'água* não apresenta a concepção clássica da tragédia, na qual a ordem das coisas é reestabelecida a partir da “onipotência de uma transcendência e [da] solidificação dos valores aos quais o herói aceita submeter-se” (PAVIS, 2011: 419). Aqui, o que se tem é o deslocamento da tragédia do campo individual para o coletivo, pois o destino da heroína à brasileira, a protagonista Joana, não se realiza num plano determinado pela metafísica ou pela essência divina – pelo contrário, a mobilização do sobrenatural por Joana acaba sendo falha, uma vez que ela mesma é vítima de seu trabalho –, mas sim, como parte de um processo que visa a analisar a matéria histórica.

Conforme Pavis, numa leitura de matriz marxista, cada personagem representa não a si individualmente, mas a sua classe social e, por isso, suas aspirações são também expressão de demandas de classe, não apenas desejos individuais (PAVIS, 2011: 419), destacando-se, aqui, as múltiplas tensões e contradições das classes populares que os dramaturgos buscaram expor em *Gota d'água*. Nas palavras de Miriam Hermeto, na peça

as dimensões afetiva e social se combinam, na visão típica das culturas políticas de esquerda – de contornos marcadamente comunistas – que prevê a indissociação entre indivíduo e sociedade, homem e sistema. O desfecho trágico denuncia, nas cenas finais da peça, a preponderância do individual

¹²⁰ Para Pontes, um teatro verdadeiramente popular deveria ser composto por três elementos fundamentais: 1) uma temática próxima à visão de mundo do povo; 2) uma forma que incorporasse elementos próprios da cultura do povo e 3) garantir que o povo conseguisse assistir à peça. Para ele, *Gota* se realizava plenamente no que tange aos dois primeiros elementos, pecando, porém, no terceiro. O verso colaborava com a adequação da peça ao segundo ponto, o formal. Cf. BUARQUE; PEIXOTO; PONTES, 1989: 279-280.

sobre o coletivo e do sistema sobre o homem na realidade brasileira da década de 1970 (HERMETO, 2010: 160).

É esse sentido que assumem as denúncias constantes de Joana. Como já foi apontado, a protagonista tem ampla consciência de sua condição de classe, para além de sua condição de mulher abandonada. As diversas referências que ela faz à exploração sócio-econômica e às injustiças sociais em suas denúncias evidenciam como suas palavras expressam mais que o desejo de uma mulher que quer seu homem de volta; ela também quer sua dívida quitada (já que o valor da casa já foi pago, embora os juros tornem a dívida infinita), quer o respeito de Creonte e melhores condições de vida. Com isso, os autores imprimem na peça uma natureza de crítica social que, por sua vez, propõe “uma visão mais historicizante do mundo [e, com isso] desloca totalmente a concepção do trágico” (PAVIS, 2011: 419).

A partir dessa leitura, a tragédia do indivíduo é determinada não mais por questões sobrenaturais, mas sim por questões próprias da ordem social em que os personagens estão inseridos. Seguindo numa leitura de matriz marxista e, para Dolores Sousa, *Gota d'água* apresenta “discursos de herança marxista” (SOUSA, 2009: 66), ou transformadora e questionadora da ordem social, o suicídio e o filicídio cometidos por Joana representam não uma fuga, mas a conclusão de que não é possível um futuro para as classes populares diante da traição de classe. Conforme identificou Roberto Ventura ainda nos anos 1970, “podemos dizer que o realismo em ‘Gota D’água’ é de base materialista, pois o trágico é determinado pela articulação econômico-social” (VENTURA, 1978: 6).

Sousa também se debruça sobre “a estrutura dramática do texto teatral” de *Gota d'água* e, em seu processo de análise, sugere que as músicas também colaboram para o procedimento épico no musical. Para a autora, “as músicas de *Gota D’água* contêm, em sua sistematização, uma grande influência das características não-realistas do elemento épico como fundamento dramático” (SOUSA, 2009: 67). Aqui, vale destacar o papel das canções na peça que efetivamente se afilia ao gênero musical. Para Fernando Marques, que nos lembra que as canções são utilizadas na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes “mediante convenção não realista” (MARQUES, 2014: 302), o humor é parte fundamental da composição do drama de *Gota d'água*, tendo as canções papel importante no processo de não anulação e, mais, de acirramento por contraste das “passagens dolorosas” da peça (MARQUES, 2014: 81).

De maneira geral, o pesquisador aponta, por exemplo, o fato de que “o primeiro ato carregado de maus presságios se encerrará, por antítese, com uma embolada cheia de bom humor.” A canção *Flor da idade* atua no mesmo sentido: cantada pelos homens da Vila do

Meio-Dia em comemoração ao casamento de Jasão e Alma, ela denota tanto o abandono de Joana pelos vizinhos quanto a falta de consciência por parte deles da dimensão sócio-política da traição de Jasão. Sendo assim, o humor da canção reside não só em seu conteúdo, mas também no que ela representa para o conjunto da peça: de maneira fortemente irônica, os vizinhos comemoram “irresponsavelmente” (MARQUES, 2014: 81) um acontecimento que sela a manutenção de sua própria opressão. Nesse sentido, já é possível observar a tendência épica das canções em *Gota d’água*, exercendo função de comentadoras irônicas ao que se desenvolve em cena.

Atentando especificamente sobre o samba que dá nome à peça, em outro trabalho, Sousa identifica que *Gota d’água* atua, na diegese da peça, como instrumento de exposição da manipulação da indústria cultural sobre a sociedade. Em suas palavras,

Aproveitando-se do sucesso do samba de Jasão e sabendo de seu domínio sobre os meios de comunicação da Vila do Meio-Dia, como a rádio e a imprensa, Creonte mostrou-se interessado em erguer a fama do protagonista. Nesse sentido, a música popular é um instrumento de manipulação da indústria cultural, buscando a confiança e o apreço das pessoas (SOUSA, 2008: 162).

Acontece que, para o eixo dramático da peça, as canções compostas por Chico Buarque têm o papel não manipulador, mas revelador da crítica social e política construída pelo texto teatral. Em *Gota d’água*, as canções “têm uma função dramática que muitas vezes condiz com os diálogos para a explicação da temática da obra” (SOUSA, 2008: 163), ou seja, promovem um efeito de reconhecimento na medida em que reiteram o que está sendo dito. Nesse sentido, reiteram, portanto, a própria crítica que emana dos diálogos ou monólogos dos personagens.

O samba é entoado seis vezes em cinco cenas da peça, surgindo numa dinâmica **manipulação X revelação** de acordo com a cena e os diálogos que a canção pontua. Em suas duas primeiras entradas, nas cenas III e IV, componentes do primeiro ato, revela-se o potencial manipulador da canção. Na cena III, intitulada por esta pesquisadora “Início da traição de Jasão”, é o próprio compositor quem, acompanhado da orquestra, canta seu samba. Antes mesmo de cantá-lo, Jasão conversa com Alma sobre a matéria-prima de um samba de sucesso como *Gota d’água*:

JASÃO: [...] Sabe, Alma, um samba como *Gota d’água* é feito/dos carnavais e das quartas-feiras, das tralhas/das xepas, dos pileques, todas as migalhas/que fazem um chocalho dentro do meu peito/(*Canta, movimentando-se em torno do trono.*)/Deixa em paz meu coração/Que ele é

um pote até aqui de mágoa/E qualquer desatenção/ - faça não/Pode ser a gota d'água/(*Repete o refrão e a música encerra com Jasão em posição de se sentar no trono.*) (BUARQUE; PONTES, 1975: 52).

Vemos que o próprio compositor do samba no plano ficcional expõe a matéria da canção como sendo enraizada na matriz da vivência popular, sem cuja experiência não seria possível compor *Gota d'água*. No decorrer da cena Creonte inicia o processo de inserção de Jasão em seu círculo social, buscando moldá-lo para futuramente ocupar seu trono, o símbolo do poder que ele detém. Sendo assim, Jasão anuncia que o seu samba nasce do popular, mas, ao mesmo tempo, é o caminho para que o sambista abandone essa vivência popular, ascendendo socialmente; passando do lado oprimido para o lado opressor.

Na cena seguinte, o samba é disparado no rádio; em *off*, a orquestra entoia a melodia de *Gota d'água* e, enquanto as vizinhas lavam e estendem a roupa como numa linha de produção, o coro canta o samba de Jasão em *off* da coxia. O canto é precedido por outra voz em *off* que anuncia: “Escuta! É o samba do Jasão!” (BUARQUE; PONTES, 1975: 64), o que sugere que o coro, nesse momento, representa moradores não especificados da Vila do Meio-Dia. Logo em seguida, a vizinha Nenê diz: “O sujeito é um grande safado/mas fez um sambinha arretado” e então começa a cantá-lo também, sendo aos poucos, acompanhada pelas demais vizinhas. Assim como começaram, elas vão aos poucos deixando de cantar *Gota d'água*, em função da entrada de Joana no *set*, até que Corina – a mais consciente das vizinhas – grita para que também desliguem o rádio.

No desenrolar da cena, a primeira em que a protagonista surge em pessoa no palco, Joana expõe seu sofrimento e a desesperança em relação ao futuro seu e de seus filhos, ao que as vizinhas respondem com a disposição de ajuda-la com tudo. Dessa maneira, as vizinhas cantam o samba de Jasão, cuja “qualidade”, apenas em teoria, é atestada pela aceitação das rádios, em alguma medida, se esquecendo, ainda que momentaneamente, das consequências nefastas que ele trouxe para Joana. Aliás, não só para Joana, mas também para a classe popular de maneira geral. Esse potencial de mobilização emotiva da canção expõe justamente a capacidade manipuladora que a música popular pode ter se assim for de desejo dos privilegiados detentores dos meios de comunicação ou dos meios para acessá-los.

Ao mesmo tempo, a canção prenuncia a entrada de Joana, que denunciará as tais consequências nefastas que o samba de Jasão, simbolicamente, causou a ela e as seus filhos; ou seja, constroi-se a linha narrativa de que a causa do sofrimento de Joana passa invariavelmente, pelo samba *Gota d'água*. Num primeiro momento, destaca-se o eixo

amoroso da traição, porém, aos poucos, começa a se evidenciar também o eixo sócio-político-econômico implicado naquela situação. Mais adiante na cena, em dois trechos paradigmáticos da fala de Joana, que está, praticamente em transe, ainda que extremamente lúcida, os dois eixos da traição de Jasão começam a ser sugeridos a partir da condição biológica e da condição social que a maternidade legou a Joana:

JOANA: Ah, os falsos inocentes!/Ajudaram a traição/São dois brotos das sementes/traiçoeiras de Jasão/E me encheram, e me incharam,/e me abriram, me mamaram,/me torceram, me estragaram/me partiram, me secaram/me deixaram pele e osso/Jasão não, a cada dia/parecia estar mais moço, /enquanto eu me consumia [...] Me iam, vinham, me cansavam,/me pediam, me exigiam,/me corriam, me paravam/Caíam e amoleciam,/ardiam co'a minha lava,/ganhavam vida co'a minha,/enquanto o pai se guardava/com toda a vida que tinha (BUARQUE; PONTES, 1975: 70-71).

Se na primeira parte ela reclama das consequências físicas que a maternidade causou em seu corpo, invariavelmente biológicas, na segunda, a reclamação aponta para condições que poderiam ser amenizadas ou superadas caso toda a responsabilidade sobre o cuidado com os meninos não recaísse sobre ela, sendo, portanto, passíveis de resolução numa condição social esvaziada de um status quo machista que relega à mãe essa obrigação.

Esse momento prepara o aspecto revelador que a canção assumirá definitivamente no segundo ato da peça. Na cena XVII, a primeira do segundo ato em que a canção é entoada, quem o faz é a própria Joana, depois de um longo diálogo em que tenta convencer Jasão de que ela aceitou a situação em que se encontra. A personagem canta o samba enquanto o ex-companheiro sai do palco e de seu abraço. A cena, intitulada aqui como “Joana prepara o terreno para a vingança final”, inicia com a canção *Basta um dia*, que, justamente, anuncia a vingança que virá. No diálogo que se insere entre esta canção e *Gota d'água*, Joana prepara a sua vingança, convencendo Jasão de que ela já o perdoou e que almeja, somente, que os filhos do casal possam ir à festa de casamento do pai com Alma.

A partir da construção que se faz no texto da peça, nessa cena a canção assume um papel revelador: como se continuasse a falar com Jasão, Joana anuncia que para o “desfecho da festa” falta apenas uma gota; para que se resolva a situação conflito, basta apenas que os meninos vão ao casamento levando o bolo envenenado destinado a vitimar Creonte, Alma e Jasão. Se quando cantada por Jasão ou pelos moradores da Vila do Meio-Dia a canção revelasse como instrumento da manipulação e não expressa mais do que uma frustração amorosa

qualquer, ao ser entoada por Joana, numa orientação profundamente melancólica, *Gota d'água* assume referência específica: a traição de Jasão em sua dupla natureza.

Se a letra da canção pode ser interpretada de maneira literal, também pode ser entendida a partir da metáfora; se pode fazer referência a um amor em perigo, pode tratar também de uma situação sócio-política. O verso “Já lhe dei meu corpo, não me servia” pode, então, significar literalmente a entrega do corpo para o amante e os versos “Deixa em paz meu coração/Que ele é um pote até aqui de mágoa/E qualquer desatenção/ - faça não/Pode ser a gota d'água” podem ser apenas um aviso de que a qualquer momento uma relação amorosa pode chegar ao fim. Numa chave interpretativa a partir da metáfora, porém, a entrega do corpo pode ser, por exemplo, um trabalhador que precisa se dedicar à exaustão ao trabalho, abrindo mão de sua condição de sujeito e reificando-se ou uma mulher que dedica a sua vida em função de um marido ingrato, de certa forma, também se reificando.

Os versos “Olha a voz que me resta/Olha a veia que salta/Olha a gota que falta/Pro desfecho da festa” podem apontar para o desgaste profundo a que as classes populares estão submetidas na busca pela sobrevivência, anunciando o fim próximo da “festa” com o consumo completo das forças do popular. Já os versos finais, “Deixa em paz meu coração/Que ele é um pote até aqui de mágoa/E qualquer desatenção/ - faça não/Pode ser a gota d'água”, a partir deste olhar, podem surgir como um aviso do estopim revoltoso que pode despontar diante da opressão que se renova sempre e sempre, sufocando os de baixo. Retomando Dolores Sousa, além de traduzir “as dores passionais de Joana”, o samba de Jasão revela os “costumes, o desgaste e a luta do povo pela sobrevivência” (SOUSA, 2008: 164).

Nesse sentido, o papel revelador da canção se dá na medida em que assume a função de lembrar ao espectador que o conflito que se desenrola diante de seus olhos não reside somente na perspectiva amorosa, mas também na social. *Gota d'água* existe para que não se perca o fio da crítica política que, por vezes, poderia passar despercebida em função da carga emocional que pode nortear uma encenação de Joana. Miriam Hermeto coaduna afirmando que

No contexto da peça, sobretudo as duas últimas canções – *Gota D'Água* e *Basta Um Dia* – não têm o sentido apenas da dor do abandono de Joana por Jasão, embora sejam visceralmente relacionadas a ela. Parte da profundidade delas, no âmbito do texto teatral, é o fato de que traduzem, também, o desejo de vingança contra o poder de Creonte e a iminência de algum tipo de ação social que conteste sua posição de superioridade econômica e social (HERMETO, 2010: 352).

As três últimas entradas da canção se dão nas duas cenas finais da peça, em que a tragédia se anuncia e se cumpre. Na cena XVIII, ela surge instrumental, executada pela orquestra logo após Creonte impedir que a filha seja envenenada pelo presente de Joana, frustrando o plano de vingança da protagonista. Sendo entoada apenas a melodia, *Gota d'água* atua como uma lembrança ao público da tragédia que está por vir, intensificada pela sugestão de que a falha na vingança de Joana contra Creonte, Alma e Jasão pode levar a um desfecho trágico para a protagonista. O que de fato acontece e que é novamente pontuado pela melodia da canção, que dessa vez, é entoada pela orquestra de maneira mais forte ao mesmo tempo em que Corina grita ao encontrar os corpos de Joana e os filhos, encerrando o ciclo trágico que se desenhou ao longo da peça.

A última entrada da canção se dá no encerramento da peça, sendo cantada por todos, inclusive pelos atores que interpretaram Joana e os filhos. O fato de ser cantada também por atores que representavam personagens mortos aponta para uma extração da canção do ambiente ficcional, deslocando-a para uma espécie de diálogo entre atores e público e cumprindo, portanto, o papel de romper com o plano da representação. Nesse sentido, além de encerrar a peça evidenciando o papel de síntese que a canção *Gota d'água* tem – papel esse já sugerido diretamente pelo fato de que a canção leva o mesmo nome da peça –, os dramaturgos se preocuparam em utilizá-la como eixo de ligação entre a tragédia da ficção e a tragédia real. É como se eles se esforçassem para reiterar que a tragédia que acabava de ser representada naquele palco se desenrolava todos os dias no mundo real do qual o público faz parte.

Dessa maneira, o que diegeticamente tem uma função de manipulação – a música popular como instrumento auxiliar da opressão –, na estrutura dramática assume um papel de revelação, ao trazer à tona não só a questão da traição amorosa, mas também a traição de classe que Jasão perpetua a Joana e a todos os moradores da Vila do Meio-Dia. E que também se dá todos os dias e em todos os lugares. O alerta contra “qualquer desatenção” tem função dupla: no plano privado – quando entendido como direcionado a um amante – e no plano público – quando entendido como direcionado ao opressor.

Para Sousa, o samba que trata da experiência e vivência popular, seria esvaziado de seu sentido original ao ser reapropriado por Creonte, passando então a ser instrumento de manipulação (SOUSA, 2008: 164). Aqui, porém, entendemos que a canção tem uma função híbrida para o texto teatral: ao mesmo tempo em que reitera o diálogo, sua crítica e sua condição, gerando, portanto, um efeito de reconhecimento, ela ganha uma tendência épica pelo fato de que essa reiteração busca expor um componente que pode não estar evidente ao

público: o elemento sócio-político da traição e Jasão. Se os diálogos não são suficientes para explicitar que não se trata naquela situação de um sofrimento causado apenas pelo abandono do companheiro, a canção e seu uso pelo texto teatral buscam revelar o caráter de classe intrínseco à traição.

Nesse aspecto, vale ainda voltar à Dolores Sousa, para quem a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes apresenta um hibridismo formal. Em suas palavras,

O conjunto das reflexões que os versos e músicas proporcionam ao público, aliados ao posicionamento realista-crítico – de acordo com a expressão de Fernando Peixoto sobre a peça e o momento histórico de artistas e intelectuais como ele e seus parceiros (Vianinha, Paulo Pontes, entre outros) – sistematiza *Gota D'água* no âmbito de uma obra híbrida, na qual o ponto de vista acerca do “real” é selecionado para uma análise crítica e direcionado poeticamente ao público (SOUSA, 2009: 58).

Atribuindo à poética um papel central de transmissão da mensagem, Sousa reitera a profundidade do dispositivo épico na estrutura dramática de *Gota d'água* que pode ser apreendido pelos diálogos em versos e ao uso exemplar que se faz do samba de Jasão.

Esse dispositivo é ainda reforçado por outros dois elementos: a organização cênica em *sets* e a dinâmica da luz que orienta a encenação. Fernando Marques lembra que, assim como em *Rasga coração*, a luz tem uma espécie de função narrativa em cena, deslocando o olhar do espectador para um *set* ou outro, guiando o público pela narrativa. Em suas palavras:

A luz, que sobe ou some em cada um desses espaços [os *sets* do cenário], tem a função de conduzir a narrativa – constituindo elemento épico, à semelhança da câmera no cinema. Os dramaturgos jogam, em alguns instantes, com passagens de um a outro *set*, inclusive fazendo com que dialoguem lúdica e ritmicamente: falas em um dos locais parecem responder ou corresponder a falas ditas em outro, sem que haja relação direta entre elas (MARQUES, 2014: 308).

À época em que a peça foi escrita e chegou aos palcos, Carlos Nelson Coutinho, um dos principais nomes da crítica cultural marxista brasileira das décadas de 1960 e 1970, em texto escrito para o programa da montagem de *O último carro*, em 1976, fez breve reflexão também sobre *Gota d'água*, que no momento ainda estava em cartaz. Nesse texto, ele relembrou a constante dificuldade do tratamento formal das peças que tinham “o povo como protagonista central” e identificou duas tendências dentro da obra de Brecht que buscavam solucionar esse problema. A primeira consiste na fase do teatro épico, no qual ele “recorreu a diversos procedimentos não-dramáticos para introduzir no palco tanto o povo quanto a seu

ambiente social (eliminação do ‘conflito’ catártico, comentários ‘distanciadores’ através de painéis escritos ou da projeção de filmes, etc.).” (COUTINHO, 1976: 2).

Já em sua última fase, porém, o dramaturgo alemão teria buscado uma solução mais próxima da tradição clássica. Nela,

Brecht organiza a ação em torno de alguns poucos personagens claramente individualizados, mas introduz ao mesmo tempo uma espécie de ‘coro’, ou seja, entremeia a ação principal com cenas populares, nas quais representantes do povo ‘comentam’ e discutem os eventos que estão se desenrolando no núcleo propriamente dramático das peças (COUTINHO, 1976: 2-3).

Para Coutinho, *Gota d’água* estaria próxima desta última fase, sendo que o conflito entre Joana e Jasão não se encerra em si mesmo nem se reduz às dimensões psicológicas das personagens, “mas recebe o seu *background* social e humano das várias cenas ‘corísticas’, nas quais o povo comenta o que está se passando [...] A explícita referência conteudística de *Gota d’água* à *Medéia* de Eurípedes não deve fazer esquecer o vínculo essencial [...] com a problemática formal do último Brecht.” (COUTINHO, 1976: 3). Para o crítico, *Gota* mescla duas referências importantes do teatro para compor a sua dramaturgia: a tragédia clássica e o teatro político de Brecht, remetendo, portanto, à essa tendência à busca por uma síntese formal que marcou o teatro engajado brasileiro.

O último carro, por sua vez, estaria mais próxima da primeira fase brechtiana e, de fato, João das Neves utilizou diferentes recursos para promover efeitos de estranhamento. Em primeiro lugar, a peça se constitui a partir do encadeamento de diferentes cenas que se comportam como episódios autônomos relacionados entre si através de dois aspectos, um formal e um temático. Em termos formais, cada cena se liga às demais através da “figuração” que personagens de cenas anteriores fazem nas cenas que se seguem¹²¹; em termos temáticos, todas as cenas estão vinculadas entre si pela experiência da exploração e da marginalidade, uma vez que os “dramas” individuais se coadunam para construir uma única condição de precariedade do cotidiano das pessoas marginalizadas social e geograficamente.

Para além disso, em diversos momentos intervenções estéticas características do teatro épico são utilizadas pelo dramaturgo: filmes, projeções de fotografias, fotogramas e também intervenções sonoras que servem para mostrar ao público o que não era possível de ser

¹²¹ Por exemplo, na cena 2, protagonizada por Jorge, João e outros passageiros, o casal de mendigos Zé e Zefa, que havia protagonizado a cena I, continuam andando pelos vagões do trem.

encenado, como vagões em movimento ou a projeção de uma fotografia de um desastre de trem.

Cenário e trilha sonora ¹²² colaboravam para a concepção realista, porém não naturalista, de *O último carro*, ao reproduzirem um vagão de trem e os sons próprios desse ambiente. Ao inserir o público dentro deste vagão-cenário, porém, a peça de João das Neves fazia com que a plateia se enxergasse como parte dos acontecimentos que se desenrolavam em cena, chamando-a à conscientização e à participação no processo de transformação daquela situação. Trata-se de um caráter de matriz épica que faz com que se configure uma estrutura dramática pautada no realismo, mas que se apresenta fortemente marcada por elementos do teatro épico, seja pelos recursos estéticos utilizados, seja pela característica formal de cada cena que as faz pendular entre os conflitos estruturais do drama clássico e a condição episódica do teatro épico.

Como aponta Coutinho, para além das projeções – elementos épicos identificados mais imediatamente – há que se reconhecer a

ausência de um conflito individualizado central, que sirva como eixo de articulação da composição dramática. João das Neves introduz em sua peça um grande número de personagens populares, desde mendigos e marginais até operários, evitando conscientemente que os conflitos de cada um dos grupos assumam em dado momento o posto de conflito central. A construção se torna essencialmente épica... (COUTINHO, 1976: 3).

Apesar dessa constatação, com a qual se concorda neste trabalho, o crítico também reconhece que os dramas individuais são hierarquicamente dispostos como de menor relevância em relação ao drama coletivo que se torna o trem desgovernado. Em suas palavras,

os vários “pequenos dramas” perdem a sua autonomia e ganham organicidade dramática ao serem subitamente confrontados com um evento excepcional, que obriga todos os personagens a uma definição radical de suas personalidades. [...] É no modo de reagir a essa corrida fantástica (que funciona como um símbolo realista) que os vários personagens definem a sua interioridade humana, assumindo consistência; e cria-se assim uma totalidade de reações, que organiza a peça em torno de um centro e faz dela um autêntico drama no sentido aristotélico-hegeliano da palavra (COUTINHO, 1976: 3).

¹²² Sobre a concepção da trilha sonora e o seu investimento enquanto elemento épico-realista, ver o depoimento do responsável pela “sonorização dramática”, Rufo Herrera por ocasião da Ocupação João das Neves, promovida pelo Itaú Cultural em 2015, disponível no site oficial do projeto: <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/engajado/> [Acesso em 29.nov.2017].

As estratégias formais do teatro épico dão conta de apresentar diferentes acontecimentos que não podiam ou não deveriam ser trazidos ao público através da cena. Na quinta cena do primeiro ato, o primeiro filme projetado na peça apresenta dois campos de visão que se alternam em cortes bruscos: o primeiro, de alguém que olha o trem de fora e vê “meninos que dormem descalços, um homem maltrapilho, um pretinho que planta bananeira defronte das portas abertas do trem, enquanto um outro ri um sorriso sem dentes.” (NEVES, 1976: 38); e, o segundo, de alguém que de dentro do trem em movimento olha a estação, onde “um mendigo dorme num banco [e] homens conversam.” (NEVES, 1976: 38). O filme reforça a condição de precariedade dos passageiros do trem, preocupando-se em apresentar com profundo detalhamento suas expressões, profundidade essa que não poderia ser atingida apenas com a encenação no palco. É possível inferir que essa preocupação se dá no mesmo sentido daquela que marcou o cinema do neorrealismo italiano: a busca por apresentar ao público uma fotogenia do popular.¹²³

Já no segundo ato, pouco depois da primeira tentativa dos operários de frearem o trem falhar e do bilheteiro de uma estação perceber que o trem não parou, anunciando o desastre, há um corte para uma nova projeção de filme. Nele surgem imagens de telégrafos e telefones, de jornais sendo impressos e multidões se aglomerando nas estações e em volta das bancas e de jornais. Inferimos que este filme representa a reação da cidade à tragédia anunciada do trem; mostra como as pessoas vão reagir diante da notícia que se espalhará rapidamente pelo Rio de Janeiro. Com esse filme, o dramaturgo visa a mostrar ao público o futuro trágico ao qual estão destinados aqueles passageiros, futuro esse que não poderia ser abordado em cena naquele momento. Portanto, o filme rompe com a progressão dramática ao trazer à cena, por meio do filme, acontecimentos do tempo futuro.

Um pouco mais adiante, há projeção de outro filme, logo após uma longa fala do Beato. Ele começa a agregar em torno de si os passageiros mais crentes e/ou desesperados, que se juntam a ele e começam a entoar um canto de procissão. O filme exhibe imagens

¹²³ Na montagem de estreia da peça, em 1976 no Rio de Janeiro, João das Neves trabalhou apenas com atores profissionais; mas, na montagem da peça em São Paulo no ano seguinte, o dramaturgo e diretor realizou processos de seleção que escolheram não-atores para participar da montagem. Segundo a historiadora Natália Batista, essa iniciativa de compor o elenco com pessoas das classes populares e não-atores, evidencia o desejo de João das Neves em apresentar pessoas com tipos físicos mais adequados aos papéis representados, mais ou menos na lógica que o neo-realismo italiano imprimiu em seu cinema. A pesquisadora apresentou essa hipótese em comunicação que integrou o Simpósio Temático 001 “A cultura e as artes na ditadura militar”, do XXIX Simpósio Nacional de História – Contra os preconceitos: história e democracia, realizado na Universidade de Brasília, entre os dias 24 e 28 de julho de 2017. Além disso, em entrevista de 1977, o dramaturgo e diretor afirma que “o Cicatriz, ele é um pequeno burguês como eu, tá certo, ele não é um proletário propriamente, né, nem lumpem-proletariado, não é? Mas ele é... é... é o mineirinho escrachado, como **tipo físico**, como voz, como jeito de andar, e é... é um ótimo ator, não é?” (TRANSCRIÇÃO de entrevista..., 1977: 4).

diversas relacionadas à religião: uma procissão com o andor da Virgem Maria, a fachada de uma igreja, detalhes de mãos e pés de santos, altares barrocos. Em termos sonoros, o canto de procissão dos atores no palco vai se misturando ao *Messias*, de Haendel, e a pontos de macumba. A partir de então, as imagens mostram pessoas se deslocando pela cidade, o mar e cerimônias de candomblé.

Como já foi apontado, João das Neves dedica forte crítica à religião, considerando-a fonte de alienação e o elemento que conduz seus adeptos ao destino trágico, em oposição à razão que norteia a elaboração do plano dos operários e salvará os passageiros que neles confiarem. Esse filme, reforça o conteúdo grotesco da fala do Beato com imagens que também seriam inacessíveis ao público somente através da encenação.

Após o momento em que Cica salta do trem e tem início um tiroteio, há um corte para uma projeção de fotografias de Cara de Cavalo e “outros bandidos fuzilados pela polícia”, além de manchetes de jornais e revistas se referindo a eles. A própria inserção dessas imagens tem uma dupla finalidade: a de mostrar ao público que quem saiu perdendo no tiroteio foi Cica, satisfazendo a curiosidade de quem assiste a peça em relação ao destino do personagem, e a de trazer à tona a discussão sobre a marginalidade. O uso da imagem de Cara de Cavalo não é coincidência, sendo fundamental na inserção desse debate.

Cara de Cavalo foi um marginal carioca que ficou famoso após matar, em um tiroteio, o delegado Milton Le Cocq, se tornando um dos homens mais perseguidos do momento. Para vingar a morte do delegado, policiais militares do Rio de Janeiro organizaram a Scuderie Le Cocq, que daria origem ao Esquadrão da Morte do Rio de Janeiro¹²⁴. Após pouco mais de um mês de perseguição, Cara de Cavalo foi encurralado pela Scuderie, cujos policiais lhe dispararam mais de 100 tiros, fuzilando-o. O caso ficou bastante conhecido e, entre 1965 e 1966, seu amigo e artista plástico Hélio Oiticica o homenagearia pela primeira vez com o *Bólide Caixa 18 – Homenagem a Cara de Cavalo*, que ajudaria a eternizar sua lembrança. Dois anos depois, em 1968, a homenagem se repetiria, agora com o *B56 Bólide-caixa 24 Caracara Cara de Cavalo*, no qual o espectador é forçado a encarar o marginal, que passara despercebido no cotidiano social, lembrado apenas como estorvo, nunca como semelhante.

Além disso, apesar de a imagem de Cara de Cavalo não ter sido de fato utilizada como matriz da famosa serigrafia de Oiticica, a bandeira *Seja Marginal Seja Herói* (1968), elaborada a partir da fotografia de Alcir Figueira da Silva, o Mineirinho (OITICICA, 1968), muitas vezes as duas imagens são associadas. E, de fato, ambas inserem uma discussão

¹²⁴ O Esquadrão da Morte carioca, por sua vez, foi importante escola para a organização da repressão paulista durante o regime militar, em especial, para o delegado Sérgio Paranhos Fleury.

importante sobre a marginalidade que norteou importante fase do trabalho de Oiticica, em que ele se propôs a repensar a questão da marginalidade a partir de sua contextualização sócio-político-econômica. Em suas palavras, “o caso de Cara de Cavalo tornou-se símbolo da opressão social sobre aquele que é marginal – marginal a tudo nessa sociedade: **o marginal**” (OITICICA, 1968).

Sendo assim, ao escolher iniciar a projeção com a imagem de Cara de Cavalo especificamente, João das Neves retoma um elemento já utilizado nas artes plásticas para se posicionar ao lado daqueles que buscam reelaborar o discurso do senso comum sobre a marginalidade, conferindo a ela, tal qual Hélio Oiticica, o componente social, político, econômico e também geográfico. Além disso, remete à perseguição constante por parte das forças do Estado para com os marginais (em todos os sentidos), já que Cara de Cavalo não foi simplesmente morto por policiais, mas sim, caçado, perseguido, encurralado e fuzilado.

Ademais, tal qual Oiticia em seu bólido *Caracara Cara de Cavalo*, com *O último carro* João das Neves obriga o público a encarar de frente os marginalizados sociais, através, por exemplo, da organização cenográfica já referida, que insere o espectador naquele ambiente. As outras fotografias e as manchetes de jornais e revistas dão conta ao espectador de como são corriqueiros os casos em que policiais matam, em vez de prender, as pessoas que perseguem. Questão que segue latente ainda hoje quando, mais de quarenta anos depois da estreia de *O último carro*, os chamados Autos de resistência seguem vitimando a população marginalizada das metrópoles brasileiras.

Após um breve retorno à cena, em que o Beato segue com seu canto alienante, um novo filme é projetado, agora a câmera “passa rapidamente pelos vagões” e apresenta um fotograma de Cicatriz “inteiramente arrebetado no meio dos dormentes”, confirmando definitivamente sua morte. A câmera segue sobre a linha férrea e então apresenta um fotograma da menina Judith morta e, por fim, um novo corte conduz para uma imagem de Jorge girando com a roupa dela como se fosse um estandarte. O filme, por um lado, novamente serve para mostrar ao público o que não estava na cena (Cicatriz e Judith mortos) e, por outro, ajuda o espectador a contabilizar quantas mortes já haviam ocorrido em função das atitudes desesperadas diante da “louca corrida do trem”.

Após esse filme, Deolindo, do último carro, elabora o plano final para tentar salvar os passageiros e combina com Beto, Pedro, Neco e Hilário como proceder. Então as luzes se apagam novamente e outro filme é projetado. Segundo a descrição da rubrica,

a câmara avança por dentro dos diversos vagões, percorrendo todo o trem, *do último ao primeiro carro*. A princípio lentamente, parando em detalhes de portas abertas, janelas quebradas, ventiladores sem pás, homens e crianças dormindo nos bancos. Depois vai acelerando a sua marcha até que a imagem se transforme numa massa cinzenta, informe (NEVES, 1976: 62).

A dinâmica do filme projetado deve ser analisada em dois planos conjuntamente: 1) o caminho do trem que ele percorre, do último carro para o primeiro; 2) a maneira como as imagens são representadas ao longo do filme. Inicialmente, quando ainda está próximo do último carro, o trem é apresentado em seus detalhes e a velocidade do filme é mais lenta, permitindo ao espectador observar bem tudo o que é mostrado: “portas abertas, janelas quebradas, ventiladores sem pás, homens e crianças dormindo nos bancos”. Dá-se, assim, ao espectador, nova referência da precariedade extrema que aqueles homens, mulheres e crianças enfrentam todos os dias.

Num segundo momento, conforme vai se afastando do último carro, o filme acelera até que as imagens se transformem “numa massa cinzenta, informe”, não sendo mais possível a quem vê o filme identificar detalhes nem mesmo imagem alguma daquela rotina. Ou seja, quanto mais distantes estão do local que resultará no salvamento de parte dos passageiros, menos visíveis eles são. O único caminho para se tornarem visíveis, a única maneira de terem sua precariedade denunciada, é se unirem no último carro e juntos salvarem-se a si mesmos. Entendemos, portanto, que esse filme reitera a defesa do plano elaborado por Deolindo, na medida em que aponta que a única saída para os diversos marginalizados que ocupam aquele trem é o último carro. Ele é a única possibilidade desses homens, mulheres e crianças se tornarem sujeitos de si, recusando sua tragédia anunciada e revertendo-a.

O penúltimo filme projetado na peça apresenta ao público o “final” de Beto e Mariinha. Após a confusão entre o casal, Deolindo e o Beato, que resulta na morte do operário que encabeçou o plano de salvamento dos passageiros, o filme mostra Beto carregando Mariinha pelos vagões rumo ao último carro. Ela aos poucos para de resistir, acaricia Beto e os dois se beijam. O filme dá a entender que a morte de Deolindo não foi em vão, confirmando que o casal e o bebê – outra representação do futuro na peça – se salvarão junto aos demais passageiros que rumaram para o último carro. O filme é fundamental para a compreensão do desfecho da peça e do papel que Deolindo especificamente desempenha nela, reiterando a liderança dos operários nesse processo.

O último filme projetado dá conta ao público sobre o desfecho da peça. Apresenta, inicialmente, os passageiros que foram para o último carro e, depois, o vagão, já separado,

correndo cada vez mais lentamente até que finalmente para. Um corte mostra o restante do trem, em velocidade cada vez mais alta. Após um *blackout* e um estrondo fortíssimo, projeta-se uma imagem que toma conta de todo o espaço cênico e mostra um desastre de trem com “composições engavetadas, corpos pendurados e mutilados” (NEVES, 1976: 68). Entendemos aqui que o uso do filme novamente reside na necessidade de apresentar ao público acontecimentos que seriam de difícil representação apenas pela via da encenação. Imaginando-se que seria possível encenar o desastre, dificilmente seria possível apresentar com tanto realismo seus resultados, os corpos pendurados e mutilados. Seu uso, então, é mais um elemento significativo da construção épico-realista da peça.

Os traços épicos foram utilizados de diferentes maneiras em cada uma das peças. Sendo assim, independentemente do nível de inserção que os traços épicos têm na estruturação da dramaturgia do *corpus* documental desta pesquisa, sua presença revela que as questões estritamente formais não constituíram uma preocupação secundária da dramaturgia engajada brasileira, mas, pelo contrário, foram fundamentais para a configuração de uma modernidade teatral aliada à preocupação política.

Além disso, há que se reiterar a importância da síntese formal propostas pelos dramaturgos. As dificuldades de identificação com os personagens – que poderiam mirar um rompimento com a forma dramática – que estão sugeridas em alguns momentos das peças não impedem que o público se reconheça como agente participante do processo encenado. Isso porque outras estratégias cênicas procuram fazer com o espectador se sinta mais do que alguém que assiste, alguém que deve participar. É o caso, por exemplo, do final em aberto de *Um grito parado no ar* que funciona como um chamado à resistência, a mescla de planos temporais que faz de *Rasga coração* um chamado contínuo à reflexão, do final de *Gota d'água*, em que todos os atores cantam o samba homônimo à peça (inclusive os que representavam personagens mortos), e do cenário de *O último carro*, que insere o público dentro do trem.

A questão da forma de representação do popular já estava em debate a partir de *Eles não usam black-tie*, pelo menos 15 anos antes de as peças aqui estudadas tomarem forma. Sendo assim, interessa reiterar que a questão formal e a questão temática sempre andaram juntas na busca por um teatro nacional e político, sendo entendidas, ambas, como elementos políticos *per se*. Sem jamais expulsar o valor da emoção como caminho para a razão, nas peças dos anos 1970 a busca por síntese formal parece ter atingido um ponto importante nesse sentido.

4.3. O teatro e a ocasião: na trilha de um teatro possível

Neste último capítulo, a investigação dos aspectos formais das peças apontou para uma tendência à mescla de referências estéticas e teóricas que se constituiu numa estratégia de representação dos impasses que marcaram a dramaturgia de matriz comunista nos anos 1970. Essa tendência, porém, não se deu de maneira igual em todas as peças, podendo ser verificados traços diversos que construíram uma reflexão crítica polifônica. Essa polifonia converge, porém, para uma concepção que se mostrou recorrente para esses (e outros) dramaturgos que, nos anos 1970, afirmaram fazer o teatro possível de ser feito sob as condições que se apresentavam naquele momento.

A partir dessa recorrência, é possível compreender que a produção cultural na década de 1970, em que pesem as peculiaridades da linguagem teatral, as vicissitudes da relação entre o campo cultural (e teatral específico) e o regime e o dito “milagre econômico”, foi profundamente marcada pelo que chamamos neste trabalho de “lógica do possível”, noção que concebe que o próprio fazer teatral daquela década passava por lidar com a situação concreta do teatro brasileiro, buscando chegar aos seus limites a fim de repolitizar a ribalta e retomar os palcos com uma dramaturgia comprometida.

De modo geral, é possível identificar nas peças aqui analisadas um processo convergente de busca pela reinvenção ampla da dramaturgia de modo que ela pudesse se adequar às demandas do período vivido no país. Tal busca dialoga diretamente com os pressupostos políticos e artísticos dos dramaturgos que sempre entenderam seu fazer teatral como uma ferramenta de discussão e conscientização política. Conforme Rosângela Patriota, “o código estético não deve ser apreendido acima dos conflitos de seu tempo, pois traduzem, no nível simbólico, representações que (re)elaboram projetos, lutas e sonhos de homens e de lugares específicos” (PATRIOTA, 2005: 206). Ela traz à tona, mais uma vez, a necessidade de se analisar uma obra de arte a partir da compreensão da historicidade de sua forma.

Mas, para além disso, cabe verificar que a busca por reinvenção dramática e estética passou pelas tentativas de uma elaboração formal que sintetizasse as demandas políticas e artísticas de representação da matéria histórica através da linguagem teatral. Nesse processo, a recorrência a diferentes matrizes teóricas foi constante, permitindo com que as peças apresentassem uma concepção do realismo crítico perpassada por traços do teatro épico sem que um atropelasse o outro, mas sim, construindo um eixo dramático num diálogo coerente. De certa maneira, assim como se desejava discutir em cena as questões latentes

naquela década de 1970, também em termos formais era necessário encampar um projeto em consonância com a situação em que se encontrava o país.

Em entrevista concedida a José Arrabal em 1974, Fernando Peixoto, que havia dirigido a montagem de *Um grito parado no ar*, discute uma espécie de conceito formulado por Guarnieri para categorizar esta e outras peças suas do período: **teatro de ocasião**. Segundo Guarnieri, o teatro de ocasião seria o ciclo de peças de sua autoria nos anos 1970 na quais ele conta “não exatamente a história que eu gostaria de estar contando, mas a possível naquele momento” (PEIXOTO, 1985: 59)¹²⁵, para o que o recurso formal fundamental seria a metáfora. Ainda segundo as palavras de Guarnieri,

Eu batizei este meu ciclo de peças sobre a repressão [*Um grito parado no ar* e *Botequim*, de 1973, e *Ponto de partida*, de 1976] de teatro de ocasião, ou seja, o teatro que eu fui obrigado a fazer durante aquele período específico do Brasil. Eu não queria provar nada com as minhas peças. Eu era apenas um resistente. Eu só tentava resistir, do meu jeito. [...] Examinando hoje cada uma daquelas peças eu percebo que elas até possuíam um caráter informativo, embora a gente fosse obrigado sempre a esconder um pouco as coisas. Nenhuma crítica, nenhuma denúncia, podia ser direta. Tinha sempre de ser indireta (GUARNIERI; ROVERI, 2004: 153).

Na compreensão de Peixoto, que aderiu à categorização estabelecida pelo dramaturgo, ela era adequada para pensar as peças de Guarnieri daquele período na medida em que

ele sempre fez um teatro ligado à realidade do momento histórico vivido. Mas na palavra Ocasião deve-se ter não só o fato desta vinculação de sua dramaturgia com seu momento histórico, mas sobretudo, a tentativa difícil de se descobrir uma linguagem que, aqui e agora, permita ao teatro expor e confrontar uma realidade criticamente. Seria uma busca, através disso, de uma “Dramaturgia de Ocasião”, das possibilidades de se manter vivo um teatro crítico (PEIXOTO, 1989: 171).¹²⁶

A partir deste comentário apreendemos que Peixoto entende ser a pesquisa formal fundamental na tentativa de se fazer um teatro que responda criticamente a seu momento histórico, na medida em que ela permite encontrar uma linguagem que dê conta desse projeto, que esteja impregnada de historicidade.

Nesse sentido, vale destacar que, embora a categoria de teatro de ocasião e as palavras de Fernando Peixoto estejam se referindo especificamente às peças de Guarnieri escritas nos

¹²⁵ Trecho de entrevista de Gianfrancesco Guarnieri a Fernando Peixoto publicada originalmente em *Encontros com a Civilização Brasileira*, nº1 (julho de 1978).

¹²⁶ Trecho de entrevista de Fernando Peixoto a José Arrabal.

anos 1970, é possível pensar que às demais peças aqui analisadas também se adequa esse conceito, já que todas elas tinham o propósito de fazer um teatro preocupado política e historicamente e convergiram em termos formais por um lado, na aposta no realismo crítico, e, por outro, na busca por uma síntese formal que conferiu às peças traços épicos. O próprio Peixoto sugere tal questão. Em entrevista concedida a Macksen Luiz em 1977, ele afirma que

O aparecimento dos três espetáculos [*Gota d'água*, *O último carro* e *Ponto de Partida*], quase simultaneamente, não é um fator isolado. Está sem dúvida vinculado a fatores econômicos, políticos, sociais e outros. A realidade teatral durante muitos anos tem sido bastante melancólica. Mas a inquietação nunca deixou de existir. Muitas vozes nunca chegaram a ser silenciadas. Os obstáculos têm sido imensos. Guarnieri mesmo chegou, em certo momento, a definir sua dramaturgia como “teatro de ocasião”. **Na verdade, é o que temos feitos, nós e muitos outros. Temos realizado o teatro possível, o permitido** (PEIXOTO, 1989: 196-197).¹²⁷

Para concluir esta dissertação sem pretender encerrar o debate sobre o assunto, a proposta é pensar esse caráter “de ocasião” das peças estudadas não para atribuir a elas a pecha de “datadas”, tão pejorativamente usada para classificar obras artísticas cujas preocupações residiam na tentativa de compreensão, análise e transformação da sua realidade. Dizer que se tratam de peças “de ocasião”, aqui assume o sentido de destacar o quão frutos de seu tempo são essas quatro peças e o quanto elas estão perpassadas, em todas as esferas de sua produção, pelas demandas e limites latentes no Brasil do regime militar, preocupadas com as questões e os problemas de sua gente e de seu tempo.

Também é necessário pontuar que essas peças foram feitas dentro do quadro que seus dramaturgos enxergavam como o possível para a produção teatral do período. Não é à toa que o termo “possível” surge tão constantemente quando artistas e pessoas ligadas ao campo cultural se referem ao teatro realizado sob o regime militar. Assim como Guarnieri apontou essa condição, de que se fazia as peças possíveis naquela ocasião específica, também Augusto Boal retomaria essa ideia. Em entrevista a Izaías Almada, realizada no mesmo ano em que Guarnieri foi entrevistado por Sérgio Roveri para a elaboração do livro *Um grito solto no ar*, o também mentor do Teatro de Arena responderia da seguinte maneira à pergunta “Era aquele o teatro que você queria fazer na época ou foi o teatro possível de fazer?”:

¹²⁷ Trecho de entrevista de Fernando Peixoto a Macksen Luiz, publicada parcialmente no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 6 de abril de 1977. O texto integral pode ser conferido no livro que organiza os escritos de Fernando Peixoto.

Nunca se faz exatamente o teatro que se quer fazer, sempre se faz o possível. Mas é verdade que os meios de produção do Arena eram próximos da indigência. Nesse caso, fez-se o possível. Mas fizemos também o impossível: criamos um estilo brasileiro de interpretação (naquele tempo o “nacionalismo” parecia ser a melhor opção política, apesar das suas ambiguidades) e criamos uma dramaturgia brasileira. Daí pra frente, estivemos sempre em contato com a nossa realidade, em interação com ela, e foi assim, no fogo da luta, na briga (às vezes, literalmente, de revólver na mão), que os caminhos possíveis foram se forjando. Disse o poeta espanhol Antonio Machado: “o caminho não existe, o caminho quem faz é o caminhante ao caminhar...” (BOAL, 2004: 70).

Vale observar que, talvez, seja possível para Boal considerar haver feito o “impossível” no Arena pelo fato de que, na entrevista, ele se refere não só ao período do regime militar, mas também ao período anterior ao golpe de 1964, de politização do Teatro de Arena, ou seja, a um momento em que muitas das dificuldades para o campo teatral e político de modo geral ainda não haviam se apresentado ou intensificado e durante o qual se vivia o clima otimista e de efervescência cultural abordado no capítulo um.

Zuenir Ventura, no balanço do I Ciclo de Debates da Cultura Contemporânea reiterava tal leitura: “À pergunta ‘o que fazer?’, poderíamos responder agora: *fazer*. Nem sempre o que se quer, mas sempre o que se pode. Nós fizemos o que pudemos [na organização do Ciclo].” (CICLO..., 1976: 9. Grifo no original.) No mesmo debate, aliás, Plínio Marcos e Paulo Pontes, cada um a seu modo, também apontariam que sua atuação se dava dentro dos limites do que era possível naquele contexto, como foi colocado no capítulo terceiro.

Mas, se Guarnieri entendeu que o seu teatro de ocasião tinha como linguagem fundamental a metáfora, ao se pensar essa categoria para as peças que compõem o *corpus* documental desta pesquisa, entendemos que as suas bases estruturantes, em que pesem suas peculiaridades, residem, por um lado, na pesquisa estética que aponta no sentido de uma síntese formal entre o dramático e o épico, e, por outro, no investimento em uma chave de leitura da realidade através das lentes do realismo crítico. O caminho para a feitura de um teatro possível, talvez direcionando-o ao limite, foi traçado por esses dramaturgos levando-os a elaborar peças com sofisticada estrutura dramatúrgica, baseada na mescla de diferentes matrizes teóricas, necessárias para se tentar dar conta das diversas matizes e tensões que permeavam o conteúdo da representação. Para se representar as tensões e contradições, valia investir, formalmente, numa síntese que coordenasse essa representação.

Nesse processo, é interessante retomar a noção de transferências culturais, já abordada pontualmente no capítulo segundo, buscando valorizar o processo de ressignificação dos objetos culturais, sejam as peças, sejam as matrizes teóricas e estéticas que foram

transportadas para o contexto brasileiro. Consideramos fundamental não analisar a dramaturgia das peças brasileiras a partir de um julgamento que busque identificar o quanto elas foram felizes em se aproximar de uma ou outra matriz teórica, mas sim, buscar atentar para as peças em sua complexidade, olhando para as metamorfoses das matrizes estrangeiras para que as diferentes referências produzissem uma síntese adequada à matéria histórica a ser encenada. Esse caminho ajuda a pensar para além das supostas tentativas falhas de imitação e ilumina os motivos que tornaram possíveis a conjugação profunda de Lukács e Brecht.

O caso do Sistema Coringa talvez seja o mais emblemático não só pelo fato de que ele constituiu um sistema concreto de interpretação e com pressupostos teóricos muito bem definidos e difundidos, mas também pela repercussão crítica que ele gerou, já discutida anteriormente.¹²⁸ Mas para todas as peças aqui analisadas é possível proceder dessa maneira, já que todas elas, em alguma medida, beberam na teoria e na dramaturgia estrangeira para compor sínteses da dramaturgia nacional. O caso de *Gota d'água*, é paradigmático. Para além das referências teóricas, a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes consiste numa adaptação da tragédia de Eurípedes, mediada pelo roteiro televisivo de Vianinha.

Nesse processo de transferência cultural de um objeto da Antiguidade Clássica para o Brasil da década de 1970, muitos são os vetores de transferências – os agentes responsáveis pelos deslocamentos dos objetos culturais –, como os vários tradutores da peça, a passagem de tempo e o próprio Vianinha. Para além das diversas alterações na concepção original da peça (espaço, nomes das personagens), uma das principais mudanças consiste no desfecho da peça e da personagem principal. Conforme a observação de Fernando Marques,

Os três textos [a peça de Eurípedes, o roteiro de Vianinha e a peça de Buarque e Pontes], de todo modo, apontam para o fato de que o casamento de Jasão com a filha do tirano não se fazia exatamente por amor, ainda que o homem sinta o golpe desferido por Medeia contra a noiva e o futuro sogro – na peça grega e no roteiro televisivo. Em *Gota d'água*, diga-se, o assassinato de Creonte e filha sequer chega a se realizar. Nesta última peça, a vitória pertence a Creonte, mais que à vingativa Joana (MARQUES, 2014: 308).

Se na *Medeia* de Eurípedes a protagonista consegue matar Creonte e a sua filha, além dos próprios filhos, e foge; na *Medeia* de Vianinha, Creonte fica inválido e sua filha, aqui

¹²⁸ Sobre o Sistema Coringa, Miliandre Garcia afirma que “Augusto Boal dialogava com múltiplas referências, estéticas e políticas, teóricas e práticas. Aproximava referências como Brecht e Stanislavski ou Brecht e Lukács. Viabilizava uma proposta teatral, através da qual se buscava solucionar o problema do número restrito de atores que, em produções convencionais, cada ator representava um personagem e, a partir do sistema coringa, um ator podia interpretar diversos personagens. Também, as produções teatrais não mais se ‘escoravam’ no ‘estrelismo’ dos atores, mas visavam transmitir uma mensagem coletiva, a do grupo Teatro de Arena” (GARCIA, 2017: 278).

chamada Creusa, morrem. Os meninos se salvam, mas, após uma perseguição policial, Egeu auxilia a protagonista a cumprir seu destino, atirando-a ao mar a pedido dela.

É possível observar que, diferentemente do que se dá em *Gota d'água*, o final da *Medeia* de Oduvaldo Vianna Filho ainda mantém uma orientação catártica que é abandonada na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes. O final da peça é aquele em que a derrota se apresenta de maneira mais completa. Nela, além de Joana não conseguir atingir Creonte e Alma, a protagonista acaba matando os filhos e se suicidando numa representação concreta da derrota do popular em função da traição de classe. As metamorfoses da peça brasileira em relação à peça grega se fazem no sentido de aproximarem o enredo à desesperança e ao amargor do Brasil dos anos 1970, que atingiu não só aos autores de *Gota d'água*, mas também a outros dramaturgos, como se apontou aqui.

Sendo assim, o que salta aos olhos é a marca da derrota que, como se postulou nesta dissertação, caracteriza a dramaturgia de matriz comunista dos anos 1970. Marca essa, que foi impressa de maneira intrínseca à estrutura dramatúrgica das peças através das tentativas de síntese formal e das diferentes maneiras encontradas de expressar os impasses que se apresentavam às classes populares e à classe média engajada. A intensa mescla de referências teóricas e formais/estéticas expressa, a um só tempo, os impasses das personagens e também dos dramaturgos, cujo trabalho esteve profundamente permeado pela pesquisa e pela reinvenção constante, necessárias tanto por uma demanda comum ao próprio trabalho artístico como pelas necessidades de trabalho sob um regime autoritário e censor.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho, foram abordadas várias questões que pontuaram o fazer teatral brasileiro desde o seu processo de politização, em finais da década de 1958, até o momento em que o teatro engajado, especialmente aquele mais afeito ao diálogo com agremiações políticas, começava a perder espaço, em finais da década de 1970. Durante cerca de duas décadas, a linguagem teatral teve papel destacado no campo cultural ao pautar pioneiramente temas que acabariam se expandindo para outras linguagens artísticas, como a necessidade de nacionalização da produção cultural, a importância de trazer o “povo” para o debate político-cultural e a busca por uma estética que, assim como a temática, incorporasse elementos característicos do Brasil. O teatro também seria pioneiro no tocante aos debates travados no interior da classe teatral.

Após o golpe civil-militar, artistas e intelectuais precisaram reorganizar sua atuação na tentativa de responder ao autoritarismo crescente. Essa reorganização não implicou num abandono ou numa revisão das pautas que compunham as agendas políticas dos artistas de teatro, mas buscou abarcar demandas que surgiam conforme o regime militar se estabelecia, tais como a redemocratização e a garantia da liberdade de expressão. Na primeira resistência ao regime militar, o compromisso com um teatro político foi mantido pelos principais atores que haviam se destacado nesse campo – o Teatro de Arena de São Paulo, o Teatro Oficina e o Grupo Opinião (surgido a partir da reconfiguração do núcleo de teatro do CPC, posto na ilegalidade ainda no dia do golpe) – que delinearam três tendências de atuação política: defesa da luta armada, defesa do teatro de agressão e defesa de um projeto frentista, respectivamente.

A virada da década de 1960 para a de 1970, no entanto, foi marcada por um esvaziamento da atuação teatral, originada numa série de elementos, tais como as dificuldades de produção e o acirramento da censura. Com o exílio de Augusto Boal (1971) e Zé Celso (1974), a derrota das experiências de luta armada e o novo fôlego que o projeto frentista ganhou no campo político (especialmente impulsionado pela agenda do PCB e pela vitória eleitoral do MDB em 1974), no campo teatral a dramaturgia de matriz comunista buscou retomar os palcos com peças que reiterassem a formação de uma frente ampla como estratégia de resistência ao regime militar. Esse processo foi marcado por uma avaliação da atuação do campo teatral até então e pela revisão dos pressupostos que haviam norteado a prática teatral engajada até aquele momento.

A fim de investigar as dinâmicas que marcaram a dramaturgia de avaliação, este trabalho se debruçou com maior profundidade sobre quatro peças consideradas à época e por esta pesquisa como paradigmáticas dessa espécie de “projeto” de teatro que se tornou hegemônico na década de 1970: *Um grito parado no ar* (Gianfrancesco Guarnieri, 1973), *Rasga coração* (Oduvaldo Vianna Filho, 1974), *Gota d’água* (Chico Buarque e Paulo Pontes, 1975) e *O último carro* (João das Neves, 1964-1967/1976). Reafirmando o compromisso com um teatro político e com a discussão das questões da realidade brasileira, os dramaturgos de matriz comunista se dedicaram a reavaliar sua prática teatral sem abrir mão da tendência nacional-popular, porém investindo na representação das fraturas e contradições latentes à classe média engajada e aos estratos populares da sociedade.

Apesar das várias questões que permitem separar as peças – de acordo com a classe social a que pertencem seus protagonistas, de acordo com a trajetória política e artística de seus dramaturgos, entre vetadas e liberadas – todas elas possuem aspectos fundamentais em comum. Cada uma à sua maneira, todas se localizam no campo da resistência ao regime militar, todas buscaram reocupar os palcos brasileiros com peças centradas na palavra, todas buscaram repensar a condição das classes populares e investigar o papel do artista e do militante diante de um contexto de autoritarismo, repressão e pressões econômicas e políticas. Todas elas evidenciam o desenvolvimento de uma pesquisa estética que resultou em peças cuja dramaturgia investe no realismo crítico como instrumento de leitura da realidade ao mesmo tempo em que esteve profundamente perpassada por traços épicos.

Sem abandonar tensões ou deixar de expressar contradições internas ao fazer teatral vinculado à perspectiva de engajamento, todas elas são tributárias da dramaturgia de matriz comunista formada no processo de politização do teatro nacional e buscaram recuperar o diálogo com o nacional-popular através de uma revisão dos pressupostos que os havia norteado na década de 1960, promovendo uma autocrítica polifônica que passava pelas tentativas de incorporar as críticas e revisar as práticas que marcaram os debates travados no campo teatral durante os primeiros anos do regime militar.

As peças aqui analisadas emanam num momento em que os dramaturgos aceitam a derrota sofrida em 1964 e logram ressignificar essa experiência no sentido de encarar de frente a tragédia brasileira e encontrar maneiras adequadas de lidar com ela. O *corpus* documental da pesquisa evidencia a manutenção na crença no projeto de frente ampla, que, nesse momento, precisava passar por um processo de reconfiguração. Essa reconfiguração não

implicou na negação do frentismo enquanto estratégia política, mas sugeriu a necessidade de se repensar essa estratégia de acordo com a realidade do Brasil dos anos 1970.

Passava-se, então, a investir na ideia de que, independentemente das diferentes estratégias adotadas, todo o campo progressista vinha sendo vitimado pela repressão do regime militar. Ao mesmo tempo, as diversas fraturas sociais implicavam em dificuldades de atuação numa frente policlassista, o que levou a um deslocamento do foco do projeto frentista de uma frente interclasses para uma intraclasses, que deixava de lado a refutação de defensores de outras estratégias de atuação – naquele momento esvaziadas ou derrotadas, como visto no capítulo 3 – e confirmava a necessidade de união de todo o campo de oposição.

Essa estratégia política de certa forma foi traduzida em termos formais. A estrutura dramática das peças aqui analisadas se constrói a partir do investimento numa chave de leitura do realismo crítico conjugada a elementos do teatro dramático e épico, visando à elaboração de uma espécie de “frente estética” que se adequasse à representação da matéria histórica que conduz a dramaturgia. Diante dos inúmeros impasses que se apresentavam aos dramaturgos, da constatação das fraturas e contradições do campo progressista e da manutenção da repressão do governo militar sobre a produção artística, era fundamental buscar uma reinvenção da estética teatral. Esse aspecto evidencia como a questão formal continuava estando em condição de igualdade com a questão temática enquanto elemento de composição das peças, não sendo correto reservar ao teatro de vanguarda a preocupação com a pesquisa estética.

Ao final da década, porém, a dramaturgia de matriz comunista, que havia retomado os palcos em consonância com a reafirmação do frentismo no campo político entre 1973 e 1979, perderia espaço definitivamente. O colapso dramático acompanhou a incapacidade de manutenção da hegemonia do PCB no campo progressista diante da avalanche que significou a fundação do PT e do impacto que o basismo passou a ter na produção cultural em inícios da década de 1980.¹²⁹ A morte precoce de Vianinha (1974) e Paulo Pontes (1976), o retorno do pluripartidarismo (1980) e o avanço do processo de abertura minaram as bases do projeto frentista e o teatro viu florescer outras tendências que marcariam essa linguagem artística na década de 1980. Destacam-se, nesse sentido, o teatro operário, especialmente no ABC paulista com o grupo Forja, o teatro popular, com destaque para o grupo Teatro Popular União

¹²⁹ Sintomático deste último aspecto é o fato de que grupos como o Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), o Grupo de Teatro Forja e o Grupo Ferramenta de Teatro “vinculavam-se aos movimentos sociais de bairros, aos sindicatos e a comunidades de base” (PARANHOS, 2014: 193).

e Olho Vivo (TUOV), e o ressurgimento de um teatro de vanguarda na capital paulista, com o Teatro do Ornitórrinco.¹³⁰

A busca por um teatro nacional em seu aspecto mais amplo, iniciada em 1958, chegara aos anos 1970 ainda em processo, tentando lidar com as demandas específicas do processo histórico que se desenrolava. A conjugação de diferentes e, às vezes, discordantes matrizes teóricas, se deu no sentido de buscar não reproduzir uma ou outra, mas sim de trazer para a dinâmica específica da realidade brasileira do período o que melhor servisse para estimular a consciência da situação profundamente adversa do Brasil daqueles anos, o conhecimento e a crítica da sociedade que ainda se via sob o jugo militar e na qual se intensificavam as desigualdades. Dentro do quadro de modernização que se mostrava cada vez mais trágica, se pesquisava e reinventava o tanto quanto possível para tentar levar ao limite as possibilidades do fazer teatral contribuir para a transformação da sociedade e de suas estruturas de opressão. A ocasião fez o teatro, os dramaturgos fizeram o que achavam ser possível. Até que não foi mais possível.

¹³⁰ Mesmo tendo surgido ao longo da década de 1970, é somente no final deste período que esses grupos vão conseguir se sobrepor à hegemonia da dramaturgia de matriz comunista.

Referências bibliográficas

1. Documentos e fontes

ARENA conta Tiradentes. Programa da peça. Teatro de Arena de São Paulo, 1967.

ARENA conta Zumbi. Programa da peça. Teatro de Arena de São Paulo, 1965.

ARRABAL, José. O CPC da UNE (notas sem nostalgia). IN: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. **O nacional e o popular na cultura brasileira.** Teatro. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ASSIS, Chico de. “Entrevista com Chico de Assis”. In. ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena.** Uma estética da resistência. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

BOAL, Augusto. Entrevista com Augusto Boal. In: ALMADA, Izaías de. **Teatro de Arena.** Uma estética da resistência. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. Na nossa opinião. **Programa do Show Opinião.** São Paulo, 1965.

_____. Que pensa você da arte de esquerda? In: **Primeira Feira Paulista de Opinião.** São Paulo: Expressão Popular, 2016.

BUARQUE, Chico; PEIXOTO, Fernando; PONTES, Paulo. Subúrbio e poesia. IN: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços.** São Paulo: Hucitec, 1989.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota d’água.** São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

CHAUÍ, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira.** Seminários. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CICLO de Debates do Teatro Casa Grande. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976.

COUTINHO, Carlos Nelson. No caminho de uma dramaturgia nacional-popular. IN: NEVES, João das. **O último carro. Anti-tragédia brasileira.** Rio de Janeiro: Teatro Opinião, 1976.

“Depósito vira teatro feito num labirinto”. **Jornal do Brasil**, 11.fev.1974. 1º Caderno, p. 12.

FARO, J. S. “A cultura vigiada”. **Opinião**, 12.set.1975.

FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. **Liberdade Liberdade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

FOLHA de São Paulo, 24.ago.1976, **Primeiro Caderno**, p. 37.

FOLHA de São Paulo, 13.dez.1976, **Ilustrada**, p. 7.

FOLHA de São Paulo, 20.jul.1977, **Ilustrada**, p. 33.

GRUPO Opinião. **Programa de Liberdade Liberdade.** Rio de Janeiro, 1965.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Folha de São Paulo**, 02.jul.1973, Primeiro Caderno, p. 16.

- GUARNIERI, Gianfrancesco. Um grito parado no ar. IN: PRADO, Décio de Almeida de (org). **O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri**. São Paulo: Global Editora, 1986.
- HERRERA, Rufo. **A trilha sonora de O último carro**. Depoimento concedido ao Itaú Cultural para a Ocupação João das Neves. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/engajado/> [Acesso em 29.nov.2017].
- JOSÉ, David. Entrevista com David José. In: ALMADA, Izaías de. **Teatro de Arena: uma estética da resistência**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o Teatro. IN: NOVAES, Adauto. **Anos 70**. Rio de Janeiro: Europa Empresa gráfica e editora, 1979-1980.
- LUIZ, Macksen. Patética. **Encontros com a Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 297-300, 1978.
- MICHALSKI, Yan; PEIXOTO, Fernando (org.). **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- NA selva das cidades**. Convite da peça. Teatro Oficina, 1969.
- NEVES, João das. **Ciclo de Palestras sobre o teatro brasileiro**. Volume 5. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- _____. **O último carro. Anti-tragédia brasileira**. Rio de Janeiro: Opinião, 1976.
- OITICICA, Hélio. O herói anti-herói e o anti-herói anônimo. Texto apresentado na exposição **O Artista Brasileiro e Iconografia em Massa (1968)**. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioitica.html> [Acesso: 24.ago.2017]
- O rei da vela**. Programa da peça. Teatro Oficina, 1967.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Hucitec, 1989.
- PONTES, Paulo. Entrevista inédita com Paulo Pontes. IN: BARROS FILHO, Omar de; VEIGA, Rui (dir.). **Paulo Pontes. A arte da resistência**. Coleção testemunhos, vol. 1. São Paulo: Versus, 1977a.
- _____. O autor brasileiro no teatro de Paulo Pontes. Conferência. IN: BARROS FILHO, Omar de; VEIGA, Rui (dir.). **Paulo Pontes. A arte da resistência**. Coleção testemunhos, vol. 1. São Paulo: Versus, 1977b.
- PROCESSO de censura da peça *Gota D'água*, de Chico Buarque. SCDP/SR/RJ/CXG7.
- RODA viva**. Programa da peça. Teatro Princesa Isabel, 1968.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”. In: **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

“Show de Chico Buarque, Paulinho da Viola e Sérgio Ricardo lota o Opinião”. **Jornal do Brasil**, 05.jan.1973. Caderno B, p. 2.

TRANSCRIÇÃO de Entrevista com João das Neves (JN) – Autor e diretor, realizada por Maria Lúcia Pereira (ML) e Cláudia de Alencar (CA) no Pavilhão da Bienal, em 03 de novembro de 1977, às 18h. Disponível no Acervo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

VENTURA, Roberto. Medeia/Joana: a evolução de uma tragédia. **Tribuna da Imprensa**. Suplemento da Tribuna, Rio de Janeiro, p. 6, 31.jul. e 1º.ago.1978. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/24539> [Acesso em 18.03.2017]

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.

VIANNA FILHO, Oduvaldo; PEIXOTO, Fernando (org.). **Vianinha**. Teatro, televisão, política. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1983.

2. *Artigos e textos do Caderno Especial da Revista Civilização Brasileira*

AUTRAN, Paulo. Paulo Autran: o público reclama a realidade brasileira no palco. Entrevista a Paulo Pontes. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Caderno Especial nº2, pp. 161-168, jul. 1968.

BOAL, Augusto. Elogio fúnebre do Teatro Brasileiro visto da perspectiva do Arena. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Caderno Especial nº2, pp. 213-251, 1968.

GOMES, Dias. O engajamento: uma prática de liberdade. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Caderno Especial nº2, pp. 7-18, jul. 1968.

KÜHNER, Maria Helena. Reflexões sobre um teatro em tempo de síntese. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Caderno Especial nº2, pp. 19-48, jul. 1968.

LEMOES, Tite de. Dar uma, duas, três, muitas bofetadas, eis a palavra de ordem. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Caderno Especial nº2, pp. 141-148, 1968.

MACIEL, Luiz Carlos. Quem é quem no teatro brasileiro. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Caderno Especial nº2, pp. 49-68, jul. 1968.

MARTINEZ CORREA, José Celso. A guinada de José Celso. Entrevista a Tite de Lemos. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Caderno Especial nº2, pp. 115-130, jul. 1968.

NOTA de abertura. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Caderno Especial nº2, p. 5, jul. 1968.

PEIXOTO, Fernando. O público, esse desconhecido. Sua composição, seu pensamento, sua presença e sua ausência. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Caderno Especial nº2, pp. 179-192, jul. 1968.

PESQUISA de Opinião: com Cacilda Becker, Ferreira Gullar, Flávio Rangel, Hélio Bloch e Dr. Cêlio Assis do Carmo. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Caderno Especial nº2, pp. 93-108, jul. 1968.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Caderno Especial nº2, pp. 69-78, jul. 1968.

3. Trabalhos teóricos e historiográficos

AUTRAN, Paula. **Teoria e prática do seminário de dramaturgia do teatro de Arena**. São Paulo: Portal Editora, 2015.

BADER, Wolfgang (Org.). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BATISTA, Natalia. **Nos palcos da história: Teatro, Política e 'Liberdade, liberdade'**. São Paulo: Letra & Voz, 2017a.

_____. Resistência cultural à ditadura: Memórias e narrativas na construção da trajetória do Grupo Opinião. IN: AMATO, Gabriel; BATISTA, Natália; DELLAMORE, Carolina. **A ditadura aconteceu aqui. A história oral e as memórias do regime militar brasileiro**. São Paulo: Letra e Voz, 2017b.

BATISTA, Natalia; ROSELL, Mariana. Teatro e história: uma proposta metodológica. **História e Cultura**, Franca, v.6, n.2, p.289-307, ago-nov. 2017.

BÉDARIDA, François. L'histoire de la résistance. Lectures d'hier, chantiers de demain. **Vingtième Siècle. Revue d'histoire**, nº 11, pp. 75-90, juillet-septembre 1986.

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. "Un drama de familia en el teatro épico". In: **Tentativas sobre Brecht**. Iluminaciones III. Traducción de Jesus Aguirre. Madrid: Taurus Ediciones, 1975.
- BETTI, Maria Silvia. "A politização do teatro: do Arena ao CPC." IN: FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro: volume 2**. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2013a.
- _____. Apontamentos sobre Prólogo Inédito para Rasga Coração (fragmentos) de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974). **Literatura e sociedade**, nº8, pp. 14-27, 2005.
- _____. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- _____. "O teatro de resistência." IN: FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro: volume 2**. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2013b.
- _____. Rasga Coração, de Oduvaldo Vianna Filho: perspectivas formais da representação sócio-histórica. **Revista Uniabc – Humanas** (Universidade do Grande ABC), v. 1, n. 1, 2009, Santo André, pp. 37-38.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo, Perspectiva: 2014.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- BRAGA, Claudia. "O teatro profissional dos anos de 1920 aos anos de 1950". En: FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro: volume I**. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2012.
- BRANDÃO, Tânia. "As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas 'Histórias do Teatro no Brasil'". In: MOSTAÇO, Edécio (org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: UDESC/CEART, 2010.
- _____. **Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CAMPOS, Claudia. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CARDENUTO, Reinaldo. A sobrevida da dramaturgia comunista na televisão dos anos de 1970. O percurso de um realismo crítico em negociação. IN: NAPOLITANO, Marcos;

- CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- _____. Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970. **Estudos Avançados**, v. 26, n. 76, São Paulo, pp. 311-332, 2012.
- _____. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro**. Tese de Doutorado, USP, São Paulo: 2014.
- CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso: embates políticos e estéticos na década de 1960 a partir do espetáculo teatral Roda Viva (1968)**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Uberlândia, 2006.
- CHARTIER, Roger. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (século XVI-XVIII)**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- CZAJKA, Rodrigo. A revista civilização brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968). **Revista de Sociologia e Política** (UFPR. Impresso), v. 18, p. 95-117, 2010.
- DAVID, Gilbert. **Théâtres au programme: panorama des programmes de théâtre de langue française à Montreal ao XX siècle** [catalogue de l'exposition du même nom, avec Sylvain Schryburt]. Montreal: Bibliothèque Nationale du Québec et Cétuq, 2002.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.
- ESPAGNE, Michel. La notion de transfert culturel, **Revue Sciences/Lettres**, Paris, n. 1, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/9Yr8cE>>. Acesso em: 24.mai. 2017.
- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo, Edusp, 1992.
- _____. **Tropicália: alegoria, alegria**. Cotia, Ateliê Editorial, 1995.
- FERNANDES, Nanci. “Os grupos amadores”. IN: FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro**: volume 2. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2013.
- FERREIRA, Muniz Gonçalves. O PCB e a organização do campo intelectual brasileiro. In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (orgs.). **Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012.

- FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim de (org.). **História do Marxismo no Brasil**, volume 3. Teorias e interpretações. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2013.
- FURTADO, Marli Tereza. **Gianfrancesco Guarnieri: a dimensão política de seu teatro à luz de *Eles não usam black-tie*, *O filho do cão*, *Arena conta Zumbi* e *Um grito parado no ar***. Dissertação de Mestrado, Literatura Brasileira, UFSC, 1982.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: **Saco de gatos: ensaios críticos**. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- GARCIA, Miliandre. A luta agora é na Justiça: o processo censório de *Calabar*. **PolHis – Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política**, Buenos Aires, v. 9, p. 267-282, 2012a.
- _____. Da resistência à desobediência. Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião (1968). **Varia História**, Belo Horizonte, vol. 32, n. 59, pp. 357-398, mai-ago 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/vh/v32n59/0104-8775-vh-32-59-0357.pdf> [Acesso em 21.jun.2016]
- _____. Da resistência à desobediência, das ruas à Justiça: a I Feira Paulista de Opinião. In: **Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História - Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos Desafios**, 2015.
- _____. **Do teatro militante à canção engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- _____. Entre o palco e a canção: afinidades eletivas entre a Música Popular Brasileira (MPB) e o Teatro Engajado na década de 1960. **MODOS. Revista de História da Arte**. Campinas, v. 1, n.3, p.264-283, set. 2017.
- _____. Teatro e resistência cultural: o Grupo Opinião. **Temáticas**, Campinas, n. 37/38, ano 19, 2011.
- _____. **“Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)**. Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- _____. *Patética*: o prêmio e as censuras (anos 1970). **Baleia na rede**, n. 9, vol. 1, pp. 135-157, 2012b.

- _____. Políticas culturais na ditadura militar. A gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da “hegemonia cultural e esquerda” (1974-1979). IN: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- GERTEL, Vera. “Entrevista com Vera Gertel.” In: ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena. Uma estética da resistência**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. IN: **Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GUARNIERI, Gianfrancesco; ROVERI, Sergio. **Um grito solto no ar**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.
- GUIMARÃES, Carmelinda. **Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: MG Editores Associados, 1984.
- GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HELIODORA, Barbara. **O teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- HERMETO, Miriam. “O engajamento, entre a intenção e o gesto: o campo teatral brasileiro durante a ditadura militar”. In: AARÃO REIS FILHO, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2014.
- _____. “Olha a Gota que falta”. **Um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em História, Belo Horizonte: 2010.
- _____. “Grupo Casa Grande (1974-1979). Uma frente político-cultural de resistência”. IN: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- _____. O prefácio de Gota d’água: as bases de um projeto cultural de interface entre intelectuais e artistas na ditadura militar brasileira. In: OLIVEIRA, Camila; MOLLO, Helena; BUARQUE, Virgínia (orgs.). **Caderno de resumos & Anais do 5º Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia & história intelectual**. Ouro Preto: EDUFOP, 2011.

- _____. O prefácio de Gota d'água: as bases de um projeto cultural de interface entre intelectuais e artistas na ditadura militar brasileira. **Literatura e Autoritarismo** (UFSM), v. 7, p. 81-102, 2012.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Cultura e participação nos anos 1960**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde**. São Paulo, Brasiliense, 1980.
- JOSÉ, David. Entrevista com David José. In: ALMADA, Izaías de. **Teatro de Arena. Uma estética da resistência**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- KONDER, Leandro. **A democracia e os comunistas no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- _____. **Os marxistas e a arte. Breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista**. 2ª ed. São Paulo: Expressão popular, 2013.
- LE GOFF, Jacques. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- LIMA, Hamilton Garcia de. **O ocaso do comunismo democrático: o PCB na última ilegalidade (1964-1984)**. Dissertação (Mestrado), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP, 1995.
- LOVATTO, Angélica. Ênio Silveira e os Cadernos do povo brasileiro: nacionalismo e imperialismo nos anos 1960. In: **Anais do IV Simpósio Lutas Sociais na América Latina. Imperialismo, nacionalismo e militarismo no Século XX**. 14 a 17 de setembro de 2010, Londrina, UEL. Disponível em: http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/anais_ivsimp/gt8/10_angelicalovatto.pdf [Acesso em 05.mai.2016]
- LUKÁCS, György. Narrar ou descrever? In: **Marxismo e teoria da literatura**. 2ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- LUNARDI, Rafaela. **Preparando a tinta, enfeitando a praça: o papel da MPB na “abertura política” brasileira (1977-1984)**. Tese de Doutorado (História Social), USP, São Paulo: 2016.
- MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro. O Arena de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARQUES, Fernando. **Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MARTINEZ CORREA, Zé Celso; STAAL, Ana Helena Camargo de (org.). **Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

- MARTINS, Cristian Alves. **Diálogo entre passado e presente: “Calabar, o elogio da traição” (1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Uberlândia, 2007.
- _____. **Rupturas e permanências: a recepção de “Calabar, o elogio da traição” de Chico Buarque e Ruy Guerra**. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Uberlândia, 2013.
- MATTANA, Márcio Luiz. Modelos de Memória em Boca de Ouro e Vestido de Noiva. **O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná**, Curitiba, n. 7, p. 108-117, jan./jun., 2012.
- MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado. A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-1953)**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1994.
- _____. **Vianinha, cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta, 1982.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “A cultura política comunista. Alguns apontamentos”. IN: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- _____. O PCB e a moral comunista. **Lócus Revista de História**, v. 3, nº1, pp. 69-83, 1997.
- MULLER, Angélica. **O movimento estudantil na resistência à ditadura militar (1969-1979)**. Rio de Janeiro: Garamond, 2016.
- NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014a.
- _____. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Estudos Históricos**, nº 28, pp. 103-124, 2001.
- _____. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas**. Nº 37/38, ano 19, Campinas, pp. 25-56, 2011a.

- _____. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar.** Dissertação (Livre-Docência em História do Brasil Independente). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011b.
- _____. No exílio, contra o isolamento: intelectuais comunistas, frentismo e questão democrática nos anos 1970. **Estudos Avançados**, São Paulo, 28 (80), jan/abr 2014b.
- _____. O PCB e a resistência cultural comunista (1964-1968). In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (orgs.). **Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil.** Rio de Janeiro: E-Papers, 2012.
- _____. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. **Antíteses**, v. 8, n. 15esp., p. 09-44, nov. 2015.
- NEIVA, Sara Mello. **O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional popular.** Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo (ECA/USP), 2016, 223 p.
- OLIVEIRA, Éverton Silva de. **Análise formal de *Death of a Salesman*, de Arthur Miller, e *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho: a utilização do épico.** Dissertação de Mestrado, 2012.
- OLIVEIRA, Marina de. **Os miseráveis entram em cena. Brasil, 1950-1970.** São Paulo: Perspectiva, 2016.
- PARANHOS, Kátia. Dramaturgos e grupos de teatro no Brasil pós-1964: arte, cultura e política. **Lutas Sociais**, São Paulo, vol.18 n.32, p.190-202, jan./jun. 2014.
- _____. História e teatro: imagens, leituras e cenas do Brasil pós-1964. **História Revista (Online)**, v. 16, p. 259-281, 2011.
- _____. O ABC dos trabalhadores no pós-1964: os grupos de teatro Ferramenta e Forja. **Revista História & Luta de Classes**, v. 4, p. 39-47, 2008.
- _____. O teatro operário entra em cena: duas versões do mundo do trabalho. **ArtCultura (UFU)**, v. 15, p. 207-220, 2013.
- PARANHOS, Kátia; SILVA, Roberta Paula Gomes. **"Bumba, meu queixada" do Grupo União e Olho Vivo: teatro e trabalhadores no Brasil no pós-1964.** Horizonte Científico, v. 1, p. 01-21, 2007.
- PATRIOTA, Rosângela. **A crítica de um teatro crítico.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

- _____. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. **História**, v. 24, São Paulo, 2005.
- _____. História e historiografia do teatro brasileiro da década de 1970: temas e interpretações. **Baleia na rede**, v. 9, n. 1, pp. 69-91, 2012.
- _____. *Um grito parado no ar* – Imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira. IN: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria (orgs.). **Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do século XX**. Campina Grande: Bagagem/João Pessoa: Ideia, 2005.
- _____. **Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- RIDENTI, Marcelo. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. **Tempo Social**. Revista de Sociologia da USP, 17/01, junho 2005.
- _____. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Record, 2000.
- ROMANO, Clayton Cardoso. **Da abertura à transição: o PCB e a cultura política democrática da esquerda brasileira**. 2001. 175 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de História, Direito e Serviço Social, 2001.
- ROSELL, Mariana. Chico Buarque: dramaturgo (1967-1978). **Temporalidades**, v. 9, n. 2, pp. 253-278, mai./ago. 2017.
- _____. “Mais do que nunca é preciso cantar”: o papel dos musicais do Grupo Opinião na construção da resistência democrática (1964-1966). **Humanidades em diálogo**, São Paulo, v. 6, pp. 191-207, 2014.
- _____. “Mas, afinal, o que é liberdade?”: o espetáculo Liberdade Liberdade (1965) e a resistência cultural ao regime militar. **Cadernos de Clio**, Curitiba, n. 4, pp. 231-54, 2013.
- _____. “Você quer ser herói eu quero fazer a revolução”: reflexões sobre autoritarismo e revolução na América Latina a partir da peça *Papa Highirte*. In: **XII**

- Encontro Internacional da ANPHLAC**, 2016, Campo Grande. Anais do XII Encontro Internacional da ANPHLAC. Campo Grande: ANPHLAC, 2016, p. 1-14.
- ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SACRAMENTO, Igor. Por uma teledramaturgia engajada. A experiência de dramaturgos comunistas com a televisão dos anos 1970. IN: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, pp. 107-129.
- SADER, Eder. **Quando Novos Personagens Entraram em Cena**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- SECCO, Lincoln. **Gramsci e a revolução**. São Paulo: Alameda Editorial, 2006.
- SOUSA, Dolores Puga Alves de. **Pode ser a Gota D'água**: em cena a tragédia brasileira da década de 1970. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.
- _____. Uma tragédia brasileira: Gota d'água e as interfaces do texto teatral. IN: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (orgs.). **A História invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SOUZA, Fábio Silva de. **O Movimento de Cultura Popular do Recife (1959-1964)**. Dissertação de Mestrado – História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- TORRES NETO, Walter Lima. Programa de teatro como documento: questões históricas e metodológicas. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 26, pp. 205-219, jan-jun 2013.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WERNECK, Humberto. Reportagem biográfica. IN: HOLLANDA, Chico Buarque de. **Tantas palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura. Sociología de la comunicación y del arte**. Barcelona; Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1981.
- _____. **Tragédia moderna**. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1991.