

SÔNIA REGINA GUERRA

**A GERAÇÃO
DE 69
NO TEATRO
BRASILEIRO:
MUDANÇA
DOS VENTOS**

**Dissertação de Mestrado
apresentada à
Escola de Comunicações e Artes
da
Universidade de São Paulo.**

**Orientadores:
Prof. Dr. Timochenko Wehbi
Prof.ª Dr.ª Maria Ap. Baccega**

**SÃO PAULO
1988**

SÔNIA REGINA GUERRA

A GERAÇÃO DE 69 NO TEATRO BRASILEIRO:
MUDANÇA DOS VENTOS

Dissertação de Mestrado
apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo.



SÃO PAULO
1988

S U M Á R I O

A GERAÇÃO DE 69 NO TEATRO BRASILEIRO: MUDANÇA DOS VENTOS

ALGUMAS EXPLICAÇÕES	i
Introdução	v
CAPÍTULO I - À FLOR DA PELE	1
. Paulo Freire e a Pedagogia do Oprimido	14
. Fases do Sistema de Alfabetização Paulo Freire	18
. CPC: a arte de ser povo	26
CAPÍTULO II - O ASSALTO	41
O Golpe de 64 e a Doutrina de Segurança Nacional	42
. O "Leviatã" do Dr. Golbery	46
. A Geopolítica	50
. O Binômio Segurança e Desenvolvimento	52
A Política Cultural pós-64	54
. O Teatro de Arena de São Paulo	60
. O Teatro Oficina	68
. O Arena e o Oficina depois de 64	73
CAPÍTULO III - A PROVA DE FOGO	89
A Radicalização de 67/68 e o AI-5	90
. Panorama Cultural pré AI-5	105
. O AI-5: A Política do Terror	119
. A Contracultura	140

CAPÍTULO IV - MUDANÇA DOS VENTOS	148
. A Geração de 69	149
. Antecedentes: Plínio Marcos e Antonio Bivar	161
. Influência de Edward Albee	168
CAPÍTULO V - ANÁLISE DAS PEÇAS	173
. Use Pô de Arroz Bijou (A Feira) de Leilah Assunção ...	174
. À Prova de Fogo - Consuelo de Castro	186
. Fala Baixo, Senão Eu Grito	201
. À Flor da Pele - Consuelo de Castro	212
. As Moças (O Beijo Final) - Isabel Câmara	225
. O Assalto - José Vicente	236
CONCLUINDO	246
BIBLIOGRAFIA	256

ALGUMAS EXPLICAÇÕES

Este trabalho é o resultado de uma série de fatores , tanto de ordem pessoal, como de ordem intelectual.

Do ponto de vista pessoal, eu diria que foi "um passar a limpo" fatos que fazem parte da minha própria existência enquanto pessoa que se desenvolveu física e mentalmente durante aqueles conturbados anos 60. Foi no final daquela década (68), que eu ingressei nesta universidade, mais precisamente nesta Escola, na área de Teatro. Paralelamente à minha formação acadêmica, ocorreu uma infinidade de fatos que inegavelmente foram decisivos para que eu me tornasse a pessoa que sou agora. Tudo somado, eu creio que o saldo foi positivo.

Do ponto de vista intelectual, tornou-se necessário, para mim, organizar de maneira mais lógica e racional toda aquela vivência, enfim ligar a História da Cultura Brasileira dos anos 60, com a minha própria história de vida. Os autores e as peças por mim analisados neste trabalho fazem parte dessa História recente do Brasil, assim como fizeram parte do meu processo de formação e entendimento dessa realidade histórica. Por esses motivos, muitas vezes me senti bastante envolvida durante a pesquisa, identificando fatos ou pessoas, revendo acontecimentos hoje já transformados em História, e sentindo que de alguma maneira eu era História também. Essa sensação, a um só tempo estranha e liberatória, muito me ajudou a rever e re-dimensionar aqueles anos e, para usar a linguagem teatral, eu diria que este é um trabalho catártico.

Enquanto trabalho acadêmico, esta pesquisa nasceu durante os cursos de pós-graduação efetuados nesta Escola, graças ao entusiasmo e ao dinamismo daquele que, na época, era meu orientador: Prof. Dr. TIMOCHENCO WEBHI.

Essa relação gratificante, essa troca de idéias foi brutalmente interrompida pela sua morte prematura em 1986 . E ele também, tristemente, passou a ser História...

Passado o período de "orfandade" forçada (aliás, nenhuma orfandade é natural), busquei novo orientador. E, assim, encontrei aquela com quem partilho agora esse trabalho, Profa. Dra. Maria Aparecida Baccega. Acredito que nosso entendimento mútuo se estabeleceu logo no primeiro contato: uma forte afinidade de idéias e de visão da realidade favoreceram a continuidade desse trabalho. Sob sua orientação segura foi possível levar a cabo esta tarefa e graças à sua abertura e boa vontade em aceitar um trabalho iniciado por outro orientador, é que me senti motivada a continuar.

Este trabalho, eu o desenvolvi em parte no Brasil, em parte no Japão onde estou vivendo temporariamente. Este afastamento de certa maneira contribuiu para que com uma certa visão "distanciada" do Brasil, eu pudesse desenvolver meu tema com o espírito mais crítico, não me sentindo tão envolvida por uma realidade que periodicamente continua a me causar perplexidade. E, por incrível que pareça, neste distante país encontrei pessoas interessadas pela realidade que eu pesquisava, ou pelo assunto (teatro) mais específico ao qual dedico este trabalho. Com esses novos contatos humanos, eu também pude trocar idéias, experiências, pontos de vista, enfim. Muitas vezes suas colocações foram de extrema lucidez e utilidade, uma vez que eram pessoas absolutamente não envolvidas com a reali-

dade brasileira, isto é, pessoas interessadas em Brasil, sim, mas cujo conhecimento é teórico através de livros, revistas ou filmes.

Assim, divido os meus agradecimentos em duas partes:

Agradeço a todos os professores com os quais realizei meus cursos de pós-graduação.

À Profa. Dra. Maria Aparecida Baccega

À Profa. Dra. Maria Stella Orsini

À Mara Rubia A. Arakaki

À Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara e José Vicente de Paula, pela produção dramatúrgica, que tanto contribuiu para a história do nosso teatro, e para a minha formação.

Às professoras Dra. Renata Pallottini e Dra. Solange Martins Couceiro de Lima, pelo apoio e orientação que me deram no Exame Geral de Qualificação.

A meus pais.

Ao Marco, companheiro de todas as horas

Agradeço, agora, aos meus amigos deste lado do mundo:

Luis A. Canales

Takao e Mariko Tanaka

Giorgio Amitrano

Takao e Akiko Yamakage

Júnia Leonel

Espero que esta pesquisa tenha atingido seus objetivos; aqueles autores empreenderam a tarefa de modificar o rumo da dramaturgia brasileira, eu espero ter empreendido a tarefa de transformá-los em História, de fixá-los e colocá-los no lugar que devem ocupar na cultura brasileira contemporânea, através deste trabalho acadêmico.

Osaka

Inverno/Primavera, 88'

TIMÓ,

Espero que a sua paixão por este
tema continue sendo tão forte quan
to a minha.

Este trabalho é pra você.

"...SÓ UMA VAGA POSSIBILIDADE DE ALGUM DIA INICIAR UMA OBRA QUE ME SUBSTITUÍSSE A COMPLETA INUTILIDADE DE UM COTIDIANO MARCADO RIGOROSAMENTE POR UM DESPERTADOR ME CONSOLAVA DE ALGUMA FORMA. FOI A PARTIR DISSO QUE SE CRIOU EM MIM UMA ESPÉCIE DE OBSESSÃO POÉTICA. NA IMPOSSIBILIDADE DE VIVER, IMPOSTA PELA SOBREVIVÊNCIA, EU TENTAVA CRIAR.

.....PELO TEATRO PODE-SE EXPRESSAR, ATRAVÉS DE UMA RELIGIOSIDADE, A MÍSTICA DO HOMEM MODERNO TORTURADO, FÚTIL, DEFORMADO, MISTIFICADOR, FRÁGIL E ARROGANTE, VÍTIMA DE SUAS PRÓPRIAS PALAVRAS, INTENÇÕES E ATOS"

JOSÉ VICENTE

INTRODUÇÃO

A origem de nossa pesquisa deriva do interesse surgido pela produção cultural da década de 60, quando uma série de modificações de ordem econômica, política e social vem refletir-se no plano da cultura, dentro do qual enfocamos o teatro como objeto de nossa análise.

Sabemos que de 1960 a 1964 desenvolvia-se no Brasil uma cultura considerada por Heloísa Buarque de Holanda de caráter popular, nacional e democrático. Os CPCs, cujo projeto teórico-prático era o de uma arte revolucionária como instrumento a serviço da revolução social, encenavam peças em favelas, portas de fábricas e sindicatos; produziam filmes, poesia e incrementavam a alfabetização através do Sistema Paulo Freire.

Até 64, os grupos que propunham tais tarefas político-culturais tinham ação relativamente livre, enfrentando apenas as dificuldades comuns a grupos pioneiros que pretendem transformar estruturas cristalizadas. A classe média, apesar do temor da instabilidade econômica e da subversão, participava amplamente dos movimentos sociais. "Parcelas da sociedade, como os estudantes e intelectuais, eram favoráveis às reformas estruturais e desenvolviam uma intensa atividade de militância política e cultural ⁽¹⁾".

(1) - Holanda, H.B. e Gonçalves, M.A. - Cultura e Participação nos anos 60, SP, Brasiliense, 1982

O golpe de 64 traz ao Brasil um novo momento histórico. O zelo cívico-religioso detectava por todos os cantos a ameaça de padres comunistas e professores ateus; a vigilância moral colocava-se contra o comportamento "avançado" que, incentivado por "comunistas", corrompia a família, questionava Deus e ameaçava a propriedade. "A caça às bruxas esparramava-se pelo território nacional, tendo o apoio do setor da classe média que, descontente com a crise econômica, com a corrupção aliada à incompetência administrativa, aliava-se às perspectivas das classes conservadoras que "cultivavam" o fantasma da bolchevização do país⁽²⁾".

As elites intelectuais que nos anos anteriores a 64 vinham se identificando com posições favoráveis às reformas estruturais, discutindo amplamente as questões nacionais e acompanhando a mobilização das classes urbanas, transformavam-se agora em "foco de resistência" ao movimento militar.

Essa foi a posição assumida pelo teatro face à nova realidade. Os grupos existentes desmantelavam-se ou redefiniam seus objetivos e táticas, e alguns novos grupos apareciam, todos eles numa dinâmica que se processava em função da repressão imposta pelo governo militar.

Em 1968 chegava ao auge a mobilização contra o regime militar. Os jovens em praça pública expressavam o descontentamento com a ditadura que dominara o país. Os grupos de esquerda dividiam-se em diferentes facções, com idéias e táticas diversas; ao mesmo tempo os grupos de direita, unidos e coesos, passavam a dominar o cenário político. Em dezembro de 68 editava-se o AI-5. Estava instalado o fechamento violento imposto pela censura pós-69, e que iria perdurar pela década de 70.

(2) - Holanda, H.B. e Gonçalves, M.A. - Cultura e Participação nos anos 60, SP, Brasiliense, 1982.

Após a repressão e censura instaladas com o AI-5, o teatro brasileiro de conteúdo político entra em crise, e tenta sobreviver como instituição, buscando uma forma de enviar suas mensagens ao público: o Arena, o Oficina e o Opinião acabariam por desaparecer, desarticulando-se por dificuldades econômicas, dificuldades com a censura e conseqüente crise de repertório.

O novo contingente artístico buscava novos padrões estéticos após a falência dos projetos estético-políticos que haviam marcado a década de 60. O ano de 1969 marcava a estréia de novos autores, entre os quais estão: José Vicente, Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara, todos jovens, mas já trazendo na bagagem um primeiro contacto (ou seria um primeiro embate?) com a "nova realidade" instaurada no país - o veto da censura. Referimo-nos à "Santidade", de José Vicente, "Use Pó de Arroz Bijou", de Leilah Assunção e "À Prova de Fogo" (A invasão dos Bárbaros), de Consuelo de Castro, todas interditas antes de 1969.

O trabalho desses autores vinha alterar a fisionomia de nosso teatro, possibilitando um segundo movimento de expressão autônoma dentro do processo cultural, experimentando uma saída para a crise que se estabelecera no teatro brasileiro.

O objetivo dessa pesquisa é analisar o movimento teatral dos anos 60 e delimitar, dentro desse momento histórico, o ano de 69 que nos traz uma dramaturgia específica criada por esses quatro autores e que é fundamentalmente diversa daquela vinculada ao teatro político que vinha sendo feita até então.

Um dos fatores pelos quais consideramos essa pesquisa importante, é o fato de que, quando se faz uma análise do movimento teatral dos anos 60, é relativamente farta a bibliogra -

7
0

fia que aborda o período anterior à revolução de 64 e a do período posterior a ela até 68, quando foi criado o AI-5. A partir daí, as referências à produção teatral estão remetidas ao período negro da repressão de 1969/1974 e o que se pode encontrar são notícias de grupos surgidos na década de 70 ou textos censurados durante este período; mas a respeito da Geração de 69, pouco material bibliográfico é encontrado.

Pretendemos, portanto, analisar a obra desses quatro autores à luz dos acontecimentos políticos e sociais dos anos 60, a fim de compreender esse período da dramaturgia brasileira e buscar seu significado dentro da época de sua criação, bem como seu significado para a criação teatral no Brasil.

Como não cremos em atos de genialidade isolados, ou "acessos" de criatividade alienados de um contexto cultural específico, mas sim sujeitos às influências do contexto no qual suas obras foram criadas, remeteremos nossa análise também para esse aspecto, pois é inegável a influência da dramaturgia de Plínio Marcos e Antônio Bivar, de maneira mais direta, e de Edward Albee, talvez mais indiretamente, na produção dos quatro autores a serem analisados.

Os autores da chamada Geração de 69 criaram uma dramaturgia voltada para os problemas existenciais do homem em sua totalidade, analisando de uma maneira crítica e profunda os problemas que envolvem e angustiam a classe média brasileira, e aí cremos, reside a consciência política e social desses autores, que, por opção pessoal (em termos estéticos), ou pela conjuntura política do ano em questão, não se voltam para um teatro que faça a crítica direta ao golpe de 64 ou ao AI-5. Partindo de experiências pessoais e individuais, não esquecem nunca o compromisso com o público e optam pelo tom confessional,

criando um tipo de dramaturgia de grande identificação com o espectador habitante das grandes metrópoles⁽³⁾”.

O teatro concebido por eles foge do entrecho artificial e não aplica às suas personagens esquemas teóricos de comportamento a nível do engajamento político, mas faz um corte vertical na vida da classe média sufocada por uma estrutura econômica e social fechada que lhe deixa poucas opções de vida.

Em todas as peças, pode-se sentir o peso dessa estrutura que interfere no comportamento das personagens: em "Fala Baixo Senão Eu Grito", de Leilah Assunção, temos como personagem principal uma solteirona reprimida e sufocada pelo meio em que vive, sem possibilidade de expandir-se; "À Flor da Pele", de Consuelo de Castro, mostra o relacionamento afetivo de duas pessoas, minado pelas convenções sociais e pela falta de solução; "O Assalto", de José Vicente, denuncia até onde o sistema pode levar as pessoas, destruindo-as; "As Moças", de Isabel Câmara, é um retrato do ser humano, no caso duas mulheres, em toda sua frustração e desajuste.

É, portanto, uma dramaturgia que retrata o cotidiano muitas vezes de maneira cruel, onde um ser humano se confronta com outro ser humano e, a partir desse confronto, é denunciada a sociedade que gerou o tipo de comportamento mostrado nos textos.

O reduzido universo material dessas personagens (intencionalmente aparentado ao da classe média) é a representação física do espaço reservado ao sujeito dentro desta organização social e política. Qualquer gesto rebelde, intuitivo ou consciente é a transferência que não está apenas no palco, mas que deve, hipoteticamente, viver em cada espectador⁽⁴⁾”.

(3) - Wolff, J. - A Produção Social da Arte, Zahar Editores, R.J. 1982, p.76

(4) - Idem, p. 85

"A idéia de desorganizar o pequenino e mesquinho é comum a essas personagens: nisso a estudante universitária parece com a funcionária pública, o bancário, etc... Mesmo sem a pretensão de autoritarismo, essas criaturas ficcionais ocupam a função de porta-vozes. Por elas perpassa a convicção do autor, a sua verdade pessoal e transferível. O texto é endereçado a um semelhante, a um companheiro de classe que está na platéia como alguém supostamente conhecido⁽⁵⁾".

Vale lembrar aqui que 3 desses textos falam sobre mulheres, o que não significa que esta produção, ou mesmo esta pesquisa, sejam feministas. É claro que as personagens femininas forçosamente emergem com muito vigor desses textos, uma vez que, dos quatro autores, três são mulheres e, consciente ou inconscientemente, o aprofundamento dessas personagens torna-se elemento fundamental para a própria estrutura das peças. De certa maneira elas refletem o universo de suas criadoras.

Porém, isso não leva a uma postura feminista, e nem os textos sugerem tal coisa; essas personagens claramente construídas a partir de uma realidade concreta, têm o seu problema de "ser mulher" contextualizados dentro dessa realidade mais ampla. A partir dessa contextualização, em alguns momentos, nos sa análise enveredou para a problemática feminina, porque acreditamos ser esse assunto fundamental para a real compreensão e dimensão desses textos.

"Sem dúvida foi a execução concatenada de uma partitura que garantiu a penetração desses autores, que tornou memoráveis espetáculos como "A Flor da Pele", "Fala Baixo Senão Eu Grito", "As Moças" e "O Assalto". Era comum a convicção de todos

(5) - Depoimento de Leilah Assunção e José Vicente - 2º semestre de 1982.

os artistas empenhados na realização dessas obras de que partilhavam com o espectador uma opressão pela qual só seriam responsáveis na medida em que não reagissem"⁽⁶⁾.

Diante dos dados apontados acima, nossa pesquisa pretende analisar o trabalho da geração de 69 a partir das hipóteses:

1. Só é possível o surgimento dessa dramaturgia a partir do desgaste do discurso político contido no teatro pós-64;
2. Esses autores, criando uma dramaturgia onde pretendem, através do individual e subjetivo, chegar ao coletivo, fazem um teatro político com outra ótica;
3. A instauração do AI-5 e o recrudescimento da censura forçaram os autores brasileiros a procurarem novos caminhos para expressarem suas idéias.

Ao longo do trabalho serão utilizados processos metodológicos que irão variar de acordo com as necessidades apresentadas:

Na primeira parte do trabalho - uma reflexão teórica sobre os anos 60 - a metodologia usada será a coleta de dados e uma análise bibliográfica que possibilite uma visão de conjunto desse período histórico;

A segunda parte - análise dos textos de José Vicente, Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara, no contexto da década de 60 - será fundamentalmente baseada em seus respectivos textos.

Assim faremos a seguinte análise:

(6) - Magaldi, S. Jornal da TardeSP, 26.08.1969.

1. De conteúdo da obra dos quatro dramaturgos;
2. Das publicações da imprensa sobre a obra desses autores;
3. Da bibliografia específica de Teatro , História e Sociologia da Arte.

Para os aspectos sociais da produção artística utilizaremos, entre outras, a obra "A Produção Social da Arte" de Janet Wolff, no que se refere à definição de autor, de mediação estética, de intervenção cultural, entre outros aspectos importantes para efetuar nossa análise contextual e dos autores, como fruto desse contexto.

Para a análise das peças, utilizaremos como base o ensaio "Da Análise do Texto Teatral", de Maria de Lourdes R. Giannella e Tânia Brandão P. das Neves, premiado no I Concurso Nacional de Monografias, 1976, e publicado pelo MEC/FUNARTE em 1977.

CAPÍTULO I

À FLOR DA PELE

"... A qualidade essencial do artista brasileiro em nosso tempo é a de tomar consciência da necessidade e da urgência da revolução brasileira, e tanto da necessidade quanto da urgência".

(Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, 1962)

"Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no 'front' cultural".

(Idem)

"Não estamos no governo, mas estamos no poder".

(Luís Carlos Prestes, secretário geral do Partido Comunista Brasileiro, em março de 1964)

No início da década de 60, os conceitos de povo, revolução, transformação social eram amplamente discutidos não só dentro da esfera político-institucional, mas por setores da população que nunca haviam tido maior acesso ao conhecimento e discussão da realidade brasileira.

O governo Goulart, apesar de marcado por agudas crises econômico-financeiras e por freqüentes impasses políticos, criou condições para que se desenvolvesse uma grande mobilização política das classes populares, ampliação e forta-

lecimento do movimento operário e dos trabalhadores do campo, participação da classe estudantil nos debates sobre os rumos a serem tomados pela sociedade como um todo e principalmente proporcionou a liberdade de discussão e expressão de setores dos mais variados matizes ideológicos.

Iniciado sob a ameaça de golpe de estado, apoiado por grupos esquerdistas e de centro, representantes do operariado urbano, dos trabalhadores do campo, lideranças estudantis e a pequena burguesia, teve como inimigos, antes e durante sua subida ao poder, a grande burguesia e seus aliados imperialistas, que viam em Goulart o profeta do comunismo, com intenções de fazer do Brasil uma nova União Soviética ou de seguir os passos da recente revolução Cubana.

Com a renúncia de Jânio, com o intuito de diminuir os temores dos inimigos do novo presidente, o Congresso aprova, após articulações dos dois grandes partidos conservadores UDN e PSD, a emenda parlamentarista que diminui os poderes do presidente, transferindo-os em grande parte ao Conselho de Ministros. A extinção do parlamentarismo será a preocupação primordial do governo entre a posse que se deu em setembro de 1961 até 6 de janeiro de 1963, quando a emenda é extinta por plebiscito popular. A volta ao presidencialismo é forçada principalmente pelas pressões operárias e estudantis. A

grande burguesia e o capital estrangeiro defrontavam-se com uma esquerda que liderava a organização de massas e que pela primeira vez exercia influência sobre o governo.

Por exemplo, o CGT criado em agosto de 1962, a partir do CGG (Comando Geral de Greve) "colaborou estreitamente com o governo, apoiando-o publicamente na maioria de suas iniciativas políticas. Tal compromisso era justificado pelo fato de a ideologia nacional-reformista elaborada pelo PCB e hegemônica dentro do CGT, ser convergente com as propostas reformistas do governo Goulart"⁽¹⁾.

O aspecto conciliatório do PCB prevalecia dentro do movimento operário cuja preocupação era manter a luta reivindicatória em termos apenas econômicos e pregava a aliança do proletariado com a fração progressista da burguesia como exigência histórica para chegar à etapa da revolução democrático-burguesa, para a seguir chegar ao socialismo, acompanhando o transcurso de revolução soviética. O lado combativo dessa linha era voltado para a luta contra o capital estrangeiro, a política externa e a reforma agrária.

No 5º Congresso do PCB, em 1960, configurou-se a es-

1) Toledo, C.N. O governo Goulart e o golpe de 64. São Paulo, Brasiliense, 1986, pág. 74.

estratégia a ser utilizada tendo em vista o rápido aguçamento das lutas sociais neste começo de década. As principais con-tradições, segundo o PCB, eram, dentro da sociedade brasileira e daquele determinado período histórico, entre a soberania da Nação e o imperialismo, entre o desenvolvimento nacional e o latifúndio. Como já foi dito acima, "a revolução brasileira não esgotara sua etapa nacional e democrática, o desenvolvimento do capitalismo nacional possuía um visível conteúdo progressista e confiava-se na consolidação das tendências à 'democratização' da sociedade brasileira. Com esses pressupostos, o partido passaria a propor a Frente Única Nacionalista e Democrática, onde cerrariam fileiras o operariado e o campesinato, lado a lado com a pequena burguesia e a fração 'nacionalista' da burguesia.

Afirmando a possibilidade do caminho pacífico da revolução, os comunistas traçavam com seu objetivo principal o avanço das reformas econômicas e políticas de caráter anti-imperialista e popular, que viam como viáveis nos quadros do atual regime" (2).

Segundo Roberto Schwarz, "o socialismo que se difundia no Brasil antes de 64 era forte em anti-imperialismo e

2) Martins Filho, J.R. Movimento estudantil e a ditadura militar, São Paulo, Papyrus, 1987, p.51.

fraco na propaganda e organização da luta de classes. Se o PC teve o grande mérito de difundir a ligação entre imperialismo e reação interna, a sua maneira de especificá-la foi seu ponto fraco, a razão do desastre futuro de 64. Muito mais anti-imperialista que anti-capitalista, o PC distinguia no interior das classes dominantes um setor agrário, retrógrado e pró-americano e um setor industrial, nacional e progressista ao qual se aliava contra o primeiro. Ora, esta posição existia, mas sem a profundidade que lhe atribuíam e nunca pesaria mais que a oposição entre as classes proprietárias em bloco e o perigo do comunismo. O PC, entretanto, transformou em vasto movimento ideológico e teórico as suas alianças e acreditou nelas, enquanto a burguesia não acreditava nele. Em consequência, chegou despreparado à beira da guerra civil" (3).

Se dentro do meio sindical operário o PC era uma presença marcante forte e significativa, na UNE (União Nacional dos Estudantes) a política nacional - reformista do partido não encontrava grande ressonância e além disso o PC defendia o caráter específico das lutas estudantis, enquanto a diretoria da entidade na época julgava importante o comprometimento com outras áreas de atuação:

3) Schwarz, R. Cultura e Política 1964-1969. Alguns esquemas. In: O pai de família e outros estudos, Rio de Janeiro, Paz e Terra, p. 63.

"Naquela época, havia uma ligação do particular do estudante com o particular de outras classes sociais e com o geral da luta pela transformação social do Brasil. Isso era feito na medida em que os estudantes se solidarizavam com a greve operária e faziam, por exemplo, manifestações de repúdio a assassinatos ou prisões de camponeses ou que manifestavam solidariedade às lutas de outros povos.

E essa é uma tradição do ME (Movimento Estudantil) brasileiro e da UNE. Por um lado ele abraça bandeiras específicas e por outro lado não perde perspectiva de que a luta dos estudantes é, em última instância, a luta do conjunto da sociedade brasileira, a luta dos operários, dos camponeses, dos intelectuais." (4)

No quadro da gradual radicalização dos embates políticos no início da década de 60, a esquerda cristã, configurada na JUC (Juventude Universitária Católica), que aos poucos havia se afastado da hierarquia da Igreja Católica, esquerdizando suas posições, foi a corrente política que mais influência passou a ter dentro da UNE. Empunhando a bandeira das Reformas Universitárias, torna-se porta-voz das aspirações do meio estudantil e aproxima-se da luta mais geral pelas Reformas de Base, da frente antilatifúndio e anti-imperialista, ampliando assim seu campo de ação, mas sem abandonar as lutas especificamente estudantis.

4) Aldo Arantes - presidente da UNE de agosto de 1961 a julho de 1962, in "História da UNE - depoimentos de ex-dirigentes).

A partir da radicalização crescente da esquerda cristã, cria-se uma nova organização política que já vinha sendo formada há algum tempo, mas que só é oficialmente fundada no início de 1963. Trata-se da AP (Ação Popular), que terá a liderança da UNE até o golpe de 64 e modificará o eixo das reivindicações universitárias, propondo que "o movimento estudantil deveria se engajar nas lutas de todo o povo, das quais a reforma universitária seria mais uma consequência do que um fator de impulso" (5).

Sustentava a AP que no Brasil não existia um partido revolucionário, do qual ela exigia os seguintes requisitos: 1) - existência de uma ideologia verdadeiramente revolucionária; 2) - ação de presença constante junto à massa; 3) real participação, no partido, de militantes da extração social denominada" (6).

De acordo com o pensamento da AP, os grupos existentes seriam pré-revolucionários e tenderiam a se unir, através do trabalho político de agitação, numa entidade autenticamente revolucionária.

A UNE da Ação Popular abandona gradativamente as lu-

5) Martins Filho, J.R. op.cit., p.60.

6) Mendes Jr.A. Movimento estudantil no Brasil, São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 61.

tas pela reforma universitária e engaja-se completamente nas lutas da frente anti-imperialista e popular. Apóia a campanha para o fim do parlamentarismo, as greves convocadas pelos sindicatos. Após o fracasso do Plano Trienal, concentra suas forças na pressão pelas "Reformas-já". Apesar de participar lado a lado do CGT em todos os movimentos reivindicatórios do período, sempre procurou manter uma atitude independente em relação ao governo Goulart, tomando atitudes inclusive contra ele, como no caso do pedido de Estado de Sítio, em 1963. Como mostra este trecho do depoimento de José Serra, presidente da UNE de julho de 1963 a julho de 1964:

"...mas nossa independência em relação a Jango era total. Não conversávamos com o Presidente ou com o Ministro da Educação porque fôssemos dependentes do governo e sim porque a UNE era uma entidade de massas forte, representativa. Aliás, como poderão testemunhar antigos membros do governo Goulart, este nunca pensou que pudesse manipular os estudantes. Muito pelo contrário".

Porém, apesar do extremo radicalismo verbal da AP em suas propostas de "preparação revolucionária" das classes populares, aventando, inclusive, a hipótese de luta armada para viabilizar a revolução, ela não foi, durante o Governo Goulart, além do nacionalismo reformista, tão criticado no PC, que vê no Estado o sujeito principal das transformações sociais engajando-se nas lutas anti-imperialistas, apoiando a

campanha pelo retorno do presidencialismo e atuando ao lado da CGT (Comando Geral dos Trabalhadores). Portanto, se alguma dependência existia da UNE em relação ao governo Goulart, ela seria ideológica e não ao nível do "atrelamento" político ou subordinação econômica.

Para o nosso trabalho, é interessante registrar dentro da UNE o surgimento dos Centros Populares de Cultura, a partir de 1961 na gestão de Aldo Arantes, assunto que abordaremos mais tarde.

Não só em movimentos urbanos a esquerda se fazia presente nos idos de sessenta, também no campo os trabalhadores rurais se movimentavam a fim de reivindicar melhores condições de vida e melhor distribuição da terra, respaldados pelo plano do governo de uma reforma agrária efetiva.

As Ligas Camponesas nasceram da resistência de pequenos agricultores e não-proprietários contra a tentativa de expulsão das terras onde trabalhavam, pelos grandes proprietários. Contestavam a dominação política e econômica a que estavam submetidos os trabalhadores rurais. Francisco Julião, deputado federal por Pernambuco e líder das Ligas, assim define o verdadeiro inimigo do camponês:

"Não vemos inimigo no soldado, no padre, no estudante, no industrial, no comunista: o inimigo é o latifundiário" (7).

De um lado as Ligas Camponesas, de outro os sindicatos, que tinham orientação diversa das Ligas, mas que na ação conjunta de conscientização ultrapassam as diferenças ideológicas e lutam por um mesmo objetivo: a reforma agrária radical. Julião propõe que as Ligas se constituam na vanguarda política dos sindicatos rurais: "Quem faz parte da liga, entre no sindicato e o que entra no sindicato permaneça na liga. O sindicato pedirá o aumento dos salários, o 13º mês, as férias, as indenizações, a escola, o hospital, a maternidade, uma casa decente. A liga, que não depende do Ministério do Trabalho, irá na frente, abrindo o caminho e lembrando a todos que nem o salário, nem o 13º mês são suficientes; são migalhas. O essencial é a terra" (8).

O desenvolvimento do sindicalismo rural diminuiu bastante a importância das Ligas, sem que se concretizasse o vanguardismo que Julião a elas pretendia conferir. Com orientação antagônica aos sindicatos rurais esquerdizan-

7) Mendes Jr.A. Movimento estudantil no Brasil, São Paulo, Brasiliense, 1982, p.61.

8) Toledo, C.N. op.cit., p.78.

tes e às Ligas, a Igreja Católica fomenta a criação de sindicatos "democráticos", cujo objetivo seria impedir que os camponeses lutassem pela reforma agrária e apenas centrassem suas reivindicações nos direitos trabalhistas. Ao lado desses sindicatos, no entanto, criam-se outros sob a direção dos nacionalistas (PCB) e da AP. Em dezembro de 1963, 26 federações de todo o país reúnem-se para a fundação da Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura (CONTAG). O PCB e a AP unem-se e vencem os "democratas", assim a primeira diretoria da CONTAG era formada por 4 membros do PCB, 3 da AP e 2 dos sindicatos de linha não-esquerdista. Uma das primeiras decisões do novo órgão foi a de se filiar ao CGT, integrando-se às movimentações conduzidas pelas forças nacionalistas.

Diante de todas essas manifestações de classes que antes não tinham acesso à palavra e muito menos à ação política ou, como diz Marilena Chauí, diante "da breve aparição dos dominados na cena da grande política, criou-se, à direita e à esquerda, a expectativa da revolução por vir - a primeira para reprimi-la, a segunda para dirigi-la" (9). Porém, tanto a esquerda como a direita incorreram em um erro básico: a certeza de que a revolução viria através do Estado. As esquerdas,

9) Chauí, M. Seminários, São Paulo, Brasiliense, 1983, p.67.

apesar das divergências e críticas feitas ao PCB, de uma certa maneira acabam esperando que Jango, cedendo às pressões dos grupos mais radicais, abandonasse as posições de conciliação e optasse enfim por uma solução socialista e a direita, que assistia à "aparição dos dominados" como prova iminente de uma crise política que levaria, sem dúvida, o país à mesma revolução socialista esperada pela esquerda, resolve agir em nome da "salvação nacional", acelerando o golpe de 64.

Mas, voltando a Marilena Chauí, "o governo de JG não tinha nem poderia ter pretensões revolucionárias, não só porque a lógica do nacionalismo populista não as comporta, como também porque não se faz revolução a partir do Estado" (10).

Não é interesse de nosso trabalho uma análise mais a profundada do governo Goulart, mas situar dentro deste contex to a produção cultural do período, o que facilitará o entendi mento dos anos posteriores até 1969, que é objeto de nossa pesquisa. Passemos, portanto, a uma rápida análise de alguns aspectos da ação cultural surgida da intensa ebulição política desse período.

Partindo-se do princípio de que a produção cultural

10) Chauí, M. Seminários, São Paulo, Brasiliense, 1983, p.67.

sempre acompanha seu momento histórico e sabendo-se que durante o governo Goulart a grande preocupação dos intelectuais de esquerda era a conscientização das massas com o objetivo de se chegar à revolução socialista, levantamos um ponto que nos parece importante na ação cultural desse início de década: a intenção didática e conscientizadora e dentro desse ponto de vista os dois momentos mais importantes foram o CPC da UNE e o Sistema de Alfabetização Paulo Freire.

. Paulo Freire e a Pedagogia do Oprimido

"A ação política junto aos oprimidos tem de ser, no fundo 'ação cultural' para a liberdade, por isso mesmo ação com eles. A sua dependência emocional, fruto da situação concreta de dominação em que se acham e que gera também a sua visão inautêntica do mundo, não pode ser aproveitada a não ser pelo opressor. Este é que se serve desta dependência para criar mais dependência. A ação libertadora, pelo contrário, reconhecendo esta dependência dos oprimidos como ponto vulnerável, deve tentar, através da reflexão e da ação, transformá-la em independência. Esta, porém, não é doação que uma liderança, por mais intencionada que seja, lhes faça. Não podemos esquecer que a libertação dos oprimidos é libertação de homens e não de 'coisas'. Por isto, se não é autolibertação - ninguém se liberta sozinho - também não é libertação de uns feita por outros" ⁽¹¹⁾ (negritos nossos).

11) Freire, P. Pedagogia do Oprimido, São Paulo, Paz e Terra, 1987, p. 53.

É a partir do diálogo e do conteúdo que emerge do próprio universo dos oprimidos que Paulo Freire baseia sua teoria pedagógica. Aprender a ler e escrever é adquirir o direito de expressar-se e expressar o mundo e, por ser um ato de conhecimento, o processo de alfabetização necessita de um autêntico diálogo entre educadores e educandos, fazendo com que estes últimos assumam o papel de sujeitos da ação, não apenas aprendendo e memorizando sílabas, mas refletindo criticamente sobre seu próprio processo de aprendizagem. É uma pedagogia que não pressupõe a existência de aluno nem professor, mas círculos de cultura e um coordenador, cuja tarefa essencial é o diálogo.

A grande preocupação de Paulo Freire como educador, em um momento, a seu ver, de transição e democratização da sociedade brasileira, era tentar uma educação que pudesse ajudar o povo, em grande parte emergindo no processo social, na organização reflexiva do seu pensamento, dando-lhe meios com os quais fosse capaz de "superar a captação mágica ou ingênua de sua realidade, por uma dominante crítica" (12).

É óbvio que a "educação bancária", como Paulo Frei-

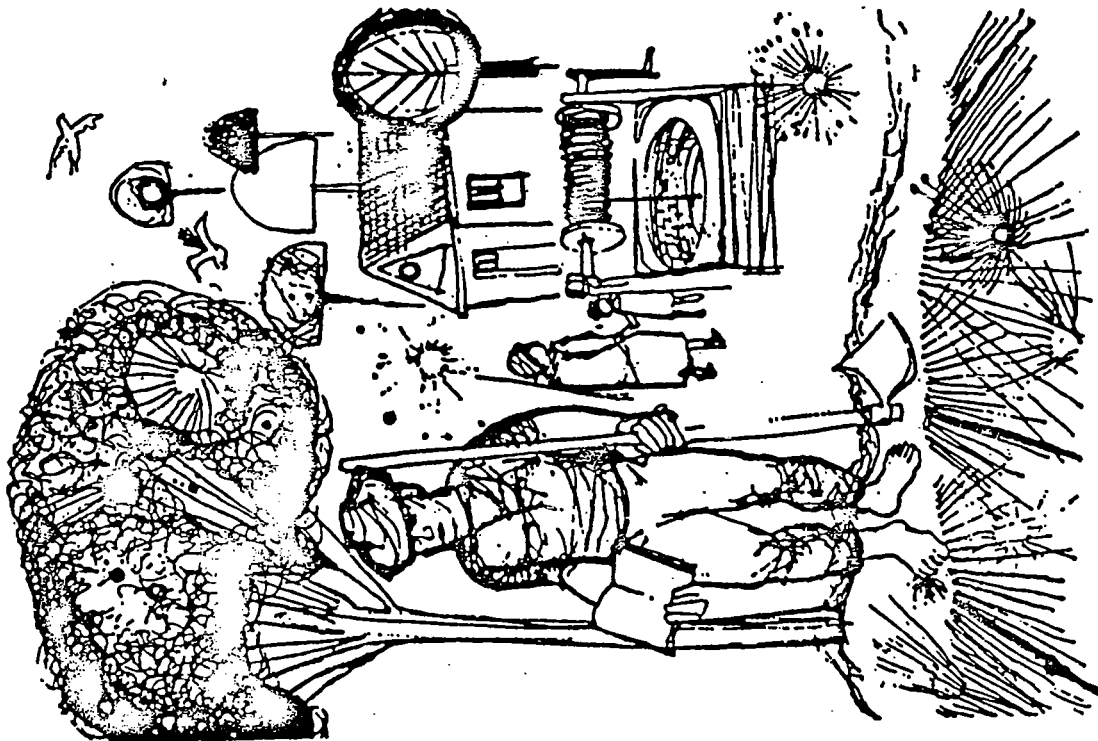
12) Freire, P. Educação como prática da liberdade, São Paulo, Paz e Terra, 1987, p. 106.

re a chama, fixadora de conceitos e baseada na autoridade do professor, seria absolutamente inútil naquele momento (e não somente naquele) onde alfabetizar significava conscientizar e inserir o homem dentro do seu mundo para que o observasse de uma maneira crítica e objetiva. Estamos bem longe de frases do tipo "a asa é da ave" ou "Eva viu a uva", combinações de palavras isoladas e que de resto não fazem sentido para ninguém.

O primeiro passo de seu sistema, antes mesmo de começar o processo de alfabetização, é ajudar o analfabeto (alfabetizando) na compreensão do conceito de cultura, na distinção entre os dois mundos: o da natureza e o da cultura, apontando-lhe o papel ativo do homem na sua realidade, na interação entre o homem e o mundo e na cultura como resultado de seu trabalho. Isso permite que o alfabetizando se reconheça como sujeito e participante desse mundo de cultura, que não é privilégio dos "letrados", pois tanto é cultura o boneco de barro feito por um artista do povo como a obra de um escultor famoso.

Essa discussão é feita através da redução do conceito de cultura a traços fundamentais expressos em 10 situações existenciais, capazes de despertar o debate entre os grupos e levá-los, assim à compreensão do conceito.

Mostramos um exemplo da primeira situação retirado do livro de Paulo Freire "Educação como prática da Liberdade" Ed. Paz e Terra, p. 124:



1ª situação

O homem no mundo e com o mundo. Natureza e cultura.

Através do debate desta situação, em que se discute o homem como um ser de relações, se chega à distinção entre os dois mundos — o da natureza e o da cultura. Percebe-se a posição normal do homem como um ser no mundo e com o mundo.

Como um ser criador e recriador que, através do trabalho, vai alterando a realidade. Com perguntas simples, tais como: quem fez o poço? por que o fez? como o fez? quando? que se repetem com relação aos demais "elementos" da situação, emergem dois conceitos básicos: o de *necessidade* e o de *trabalho* e a cultura se explicita num primeiro nível, o de *subsistência*. O homem fez o poço porque teve necessidade de água. E o fez na medida em que, relacionando-se com o mundo fez dele objeto de seu conhecimento. Submetendo-o, pelo trabalho, a um processo de transformação. Assim, fez a casa, sua roupa, seus instrumentos de trabalho. A partir daí, se discute com o grupo, em termos evidentemente simples, mas criticamente objetivos, as relações entre os homens, que não podem ser de dominação nem de transformação, como as anteriores, mas de sujeitos.

. Fases do Sistema de Alfabetização Paulo Freire

- 1ª fase: levantamento do universo vocabular dos grupos com quem se vai trabalhar.

Partindo-se do princípio da dialogicidade e não da imposição de "cartilhas", é feito um levantamento, através de encontros informais com os moradores da área a ser atingida, dos vocábulos mais usados e mais carregados de conteúdos emocionais ou existenciais e também das expressões típicas e ligadas à experiência dos grupos.

Destes encontros surgirão as palavras geradoras que são aquelas que "decompostas em seus elementos silábicos propiciam, pela combinação desses elementos, a criação de novas palavras" (13).

- 2ª fase: escolha das palavras selecionadas do universo vocabular pesquisado.

Critérios de seleção:

- a) riqueza fonêmica
- b) dificuldades fonéticas

13) Freire, P. op.cit., p.112.

c) teor pragmático da palavra, que implica uma maior pluralidade de engajamento da palavra numa dada realidade social, cultural; política, etc.

- 3ª fase: criação de situações existenciais típicas do grupo.

O debate em torno dessas situações, como já havia sido feito com a discussão do conceito de cultura, leva os grupos a se conscientizarem ao mesmo tempo em que se alfabetizam. Isso ocorre na medida em que são discutidos e analisados problemas nacionais e regionais. Uma palavra geradora tanto pode englobar toda a situação quanto referir-se a um dos elementos da situação.

- 4ª fase: elaboração de fichas-roteiros que auxiliam os coordenadores de debates no seu trabalho.

- 5ª fase: confecção de fichas com a decomposição das famílias fonêmicas correspondentes aos vocábulos geradores.

O exemplo dado por Paulo Freire em seu livro "A educação como prática da Liberdade" é a palavra geradora "tijolo", que usaremos como nosso para maior compreensão da execução prática do método.

A partir da escolha da palavra geradora, através das discussões anteriores com o grupo, projeta-se uma situação com a palavra, no caso tijolo, referindo-se a um problema, por exemplo, de trabalho em construção civil. Após o esgotamento do assunto e da análise (descodificação) da situação, o educador apresenta a visualização da palavra geradora, estabelecendo um vínculo semântico entre ela e o objeto a que se refere e depois em outro slide, cartaz ou fotograma só a palavra sem a imagem. Logo após se apresenta a palavra separada em sílabas ou "pedaços". Esses pedaços, quando reconhecidos pelos alfabetizandos, na etapa de análise, passarão a constituir as famílias fonêmicas que compõem a palavra geradora.

Quando a família fonêmica é projetada, o grupo só reconhecerá a sílaba da palavra visualizada:

(ta-te-ti-to-tu), (ja-je-ji-jo-ju), (la-le-li-lo-lu)

Como o reconhecimento do "ti" é fácil, propõe-se ao grupo que o compare a outras sílabas e, então, o grupo pode perceber que as sílabas, apesar de começarem de maneira igual, terminam diferentes. Faz-se a mesma coisa com as sílabas "jo" e "lo" e suas famílias e após o conhecimento de cada família fonêmica são feitos exercícios de leitura para fixação das sílabas novas:

ta-te-ti-to-tu

ja-je-ji-jo-ju

la-le-li-lo-lu

Depois de fazerem uma leitura em horizontal e outra em vertical, os alfabetizandos começam a criar palavras com as combinações possíveis: tatu, luta, loja, lote, etc. Note-se que a ênfase do método recai sobre o reconhecimento das sílabas e palavras e não sobre a memorização, uma vez que Paulo Freire jamais pensou na palavra como algo estático a ser decorado ou "colocado" na cabeça do analfabeto, mas como uma dimensão de sua linguagem-pensamento dentro de seu mundo. "Por isto quando eles participam criticamente da decomposição das primeiras palavras geradoras, associadas à sua experiência cotidiana; quando identificam as 'famílias silábicas', que resultam daquela decomposição; quando percebem o mecanismo de combinações silábicas de sua língua, descobrem, finalmente, nas várias possibilidades de combinações, suas próprias palavras. Pouco a pouco, na medida em que essas possibilidades se vão multiplicando através do domínio de novas palavras geradoras, os alfabetizandos vão ampliando não apenas seu vocabulário, mas também sua capacidade de expressão pelo desenvolvimento de sua capacidade criadora" (14).

14) Freire, P. Ação cultural para a liberdade, São Paulo, Paz e Terra, 1987.

O movimento de alfabetização encabeçado por Paulo Freire começou em 1962 no Nordeste, na cidade de Angicos, no Rio Grande do Norte. Os resultados obtidos, 300 trabalhadores alfabetizados em cerca de 45 dias, impressionaram profundamente a opinião pública e o Governo Federal passa a patrocinar a aplicação do sistema em todo o território nacional. Entre junho de 1963 a março de 1964 organizaram-se cursos de capacitação de coordenadores em quase todas as capitais. O plano de 1964 previa a instalação de 20.000 círculos que já se encontravam capacitados para atender naquele ano a aproximadamente 2 milhões de analfabetos. Tinha início uma campanha de alfabetização em escala nacional, nunca vista antes no país e violentamente eliminada pelo golpe de 64.

O Sistema Paulo Freire esboçou as bases de uma verdadeira pedagogia democrática, voltada para a libertação das classes oprimidas, mas, como diz Francisco Weffort, "se podemos encontrar, ao nível da educação, uma unidade real da teoria e da ação, ela não se dá ao nível da política, terreno onde a ideologia serviu à criação de uma atmosfera de luta, mas não chegou a instaurar-se de maneira organizada na ação" (15).

15) Weffort, F.C. prefácio à 18ª edição de "Educação como prática da liberdade", op.cit., p.25.

Para uma análise mais aprofundada do Sistema Paulo Freire, temos à disposição uma vasta bibliografia, tanto no Brasil como no exterior. Nossa intenção aqui é assinalar sua existência e importância no período em questão, método cujo embrião, a nosso ver, poderia ter dado frutos realmente produtivos em uma área que sempre foi motivo de preocupação ou pregação demagógica em praticamente todos os governos que existiram no Brasil e que após 1964 foi substituído pelos conhecidos e inócuos "Projeto Minerva" e "Mobral" (Movimento Brasileiro de Alfabetização).

Carlos Guilherme Mota nos dá uma amostragem estatística da difusão do método em todo o Brasil⁽¹⁶⁾:

"... diversos grupos com orientações ideológicas distintas participavam do movimento: entidades culturais estudantis (como o CPC da UNE e os vários CPCs estaduais), entidades estatais (prefeituras, governos de vários Estados, Governo Federal, MEC), entidades universitárias (como o Serviço de Extensão Universitária, SEC, da Universidade do Recife, órgão dirigido pelo professor Paulo Freire). Alguns desses grupos lançaram o movimento no plano nacional, como é o caso do MEB, ou estabeleceram convênios com o Governo Federal, como é o caso do SEC da Universidade do Recife. A verdade é que as campanhas de difusão da cultura popular e a campanha de alfabetização não

16) Mota, C.G. Ideologia da cultura brasileira, São Paulo, Ática, 1987, p. 214 a 218.

se localizaram numa só região, mas em todo o País. Ti-
vemos assim, em âmbito nacional, as seguintes reali-
zações e projetos:

- 1) Movimento de Educação de Base (MEB) da Confedera-
ção Nacional dos Bispos.
- 2) Comissão Nacional de Cultura Popular do MEC.
- 3) Plano Nacional de Alfabetização (1963) e Comissão
Nacional de Alfabetização (1964)".

No biênio 63/64, apesar de incompleto pela paraliza-
ção de quase todos os núcleos de trabalho, a atividade dos CP
Cs e do Movimento de Alfabetização se estendem por todo o País.

Sem depender do interesse dos governos estaduais ou
mesmo do Governo Federal, a iniciativa partia principalmente
dos estudantes através dos Centros Populares de Cultura liga-
dos às diversas Uniões Estaduais dos Estudantes. Os maiores
centros de atividades foram os Estados de São Paulo, Pernam-
buco e Guanabara.

Como já vimos, Paulo Freire buscava detonar o poten-
cial revolucionário das classes oprimidas através da educação
e conscientização e seu método, nitidamente de esquerda em
termos de ideologia, ao mesmo tempo imbuído de um cristianis-
mo evidente, buscava não impor "de cima para baixo" uma única
opção escolhida por ele. Pelo menos na teoria, as soluções
deveriam ser encontradas pelo próprio povo conscientizado e

não pelos educadores já "conscientes". Em vários livros seu esse ponto é exaustivamente discutido "...não se pode aceitar em tal forma de ação, a transferência de conhecimento, que implica sempre na existência de um pólo que sabe e na de outro que nada sabe" (17) OU "Precisamos estar convencidos de que o convencimento dos oprimidos de que devem lutar por sua libertação não é doação que lhes faz a liderança revolucionária, mas resultado de sua conscientização" (18).

Sua preocupação em frisar que a única maneira de se conscientizar e politizar as massas é através do diálogo, da troca de informações, do não autoritarismo do saber, do amor e da humildade dos que ensinam chega a ser repetitiva, porém, o que não se sabe é se na prática esses conselhos foram seguidos. O próprio Paulo Freire fala da dificuldade de se formar os coordenadores para o Método, não do lado puramente técnico, mas, dizia ele "a dificuldade está na criação mesma de uma nova atitude - e ao mesmo tempo tão velha - a do diálogo"; "...atitude dialogal à qual os coordenadores devem converter-se para que façam realmente educação e não domesticação" (19).

17) Freire, P. Ação cultural para a liberdade, op.cit.

18) Freire, P. Pedagogia do Oprimido, op.cit., p. 123.

19) Freire, P. Educação como prática da liberdade, op.cit., p. 115.

Possui uma crença absoluta na capacidade do povo de promover sua própria libertação, após a aquisição dos meios para isso: a expressão através da alfabetização e a consciência crítica.

CPC e arte de ser povo

Em termos de visão de povo, o CPC, apesar de ter trabalhado ativamente nas campanhas de alfabetização ligadas ao método Paulo Freire, possuía uma ótica bastante diversa. Como estamos trabalhando com documentos impressos e não com a palavra viva dos participantes ou com os resultados práticos, baseamos nossas análises nos livros (no caso de Paulo Freire) e no anteprojeto do manifesto e obras escritas sobre o assunto (no caso o CPC).

Dentro do leque de atividades do CPC, onde a alfabetização ocupava um posto importante mas não único, a arte vem a ser o canal mais utilizado para a transmissão de mensagens de conscientização e politização e a base de sua atuação apoiava-se nos seguintes pontos:

1. A convicção de que a arte, em determinadas condições sociais, possui uma força transformadora das consciências, sendo assim um veículo eficaz para a concretização de mu-

danças sociais e políticas.

2. A decisão de ser o porta-voz da classe oprimida, adotando o ponto de vista dessa classe, não só em relação à arte, mas quanto aos caminhos a serem percorridos até a revolução socialista.
3. O abandono de uma visão subjetiva e burguesa da arte em função de uma arte objetiva, popular e revolucionária.
4. Valorização do conteúdo em detrimento da forma. Importância maior dada a um conteúdo novo do que a uma forma em termos de arte.

A discussão sobre a eficácia da obra de arte como arma política não é nova e está longe de ter chegado a seu término, mas, no caso específico do CPC, a arte era usada como um instrumento de conscientização no mais simples grau de didatismo e agitação por uma juventude entusiasta e pronta a aproveitar a oportunidade que se apresentava de "engajamento cultural diretamente relacionada com as formas de militância política" (20).

Se por um lado se tem a impressão de que o CPC era

20) Holanda, H.B. Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde, 1960-70, São Paulo. Brasiliense, 1981, p.15.

composto por jovens empenhados de uma maneira quase ingênua numa arte de agitação e propaganda, sem grandes teorizações a nível artístico, por outro lado, lendo-se o anteprojeto do Manifesto de 1962, percebemos a que nível chegou a preocupação teórica e intelectual do movimento.

Durante toda a leitura do Manifesto perpassa a idéia abstrata de "povo". O CPC "opta por ser povo", coloca-se a serviço do povo, é o "órgão cultural das massas", "fruto da própria iniciativa, da própria combatividade criadora do povo", mas estranhamente não se dirige uma única vez diretamente ao povo, que aliás, dificilmente poderia entender uma só palavra do Manifesto. Como diz Marilena Chauí "entabula um diálogo 'inter pares' com outros intelectuais e artistas"⁽²¹⁾, procurando convencê-los de que a única forma de arte verdadeira é aquela que se faz em função do povo.

Na sua tentativa de fazer uma arte para o povo, não parte do princípio de reconhecer e traduzir as necessidades e problemas reais das classes oprimidas, mas do que a "vanguarda intelectual" elegeu como sendo as prioridades dessa classe, da qual contraditoriamente procura assumir o ponto de vista e ser porta-voz.

21) Chauí, M. op.cit., p. 86.

"O importante, no entanto, é que ao ir aos mais diversos setores do povo, ao formular artisticamente os problemas específicos que aí encontra, o artista deve ir munido do ponto de vista da classe revolucionária e à sua luz examinar aqueles problemas dando a eles as soluções consetâneas com os interesses da classe revolucionária os quais, em última análise, correspondem aos interesses gerais de toda a sociedade"

(Anteprojeto do Manifesto do CPC, negritos nossos)

Portanto, não se trata de promover a libertação com o povo, mas para o povo, doando o saber e as soluções prontas.

O CPC parte da "concepção da arte como instrumento de tomada do poder" (22) e portanto era preciso deixar de lado a arte do povo e criar uma nova forma que é a "arte popular e revolucionária". A arte do povo, "produto de comunidades econômicas atrasadas", não permite a diferenciação entre o artista e o consumidor desta arte e "o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada. A arte popular, por sua vez, se distingue desta não só pelo seu público, que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos, como também devido ao aparecimento de uma divisão de trabalho, que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um

22) Holanda, H.B. op.cit., p. 19.

grupo profissionalizado de especialistas. Os artistas se constituem, assim, num estrato social diferenciado de seu público, o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de obras, cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle.

A arte do povo e a arte popular, quando consideradas de um ponto de vista cultural rigoroso dificilmente podem receber a denominação de arte; por outro lado quando consideradas do ponto de vista do CPC de modo algum podem merecer a denominação de popular ou do povo" (23).

Desta maneira, a arte realizada por artistas populares é rejeitada por seu caráter alienado e pouco "artístico", porém o CPC não leva em conta que "a arte popular (a que vem do povo) é, como toda arte, sem levar em conta a discussão de seus valores estéticos, o documento de uma situação humana. Como tal não pode ser posta de lado se se deseja realmente encarar os problemas da cultura dentro de uma perspectiva concreta de evolução histórica" (24).

Em lugar desta arte popular alienada, o CPC propõe a "arte popular revolucionária", a fim de despertar o povo es

23) Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura In: Impressões de viagem... op.cit., p. 130.

24) Mota, C.G. op.cit., p. 219.

sencial (consciente, futuro combatente do exército de libertação nacional) que substituirá o povo fenomênico (sem consciência, alienado).

"Radical como é, nossa arte revolucionária pretende ser popular quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo, o qual não pode ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é povo."

Anteprojeto do Manifesto do CPC)

Mas o povo, na época, ou não entendeu muito bem a importância da missão do CPC ou não estava preparado para entrar em contato com o ponto de vista da classe revolucionária, que afinal de contas, era ele próprio:

"...tínhamos a ilusão, na época, de que poderíamos entrar em contato facilmente com o povo, mas a decepção foi terrível. Tivemos duas surpresas desagradáveis. A primeira delas foi a descoberta de que, na periferia, a polícia era mais ativa que em Copacabana. Fizemos várias tentativas, mas muitas vezes fomos interrompidos pela polícia do lacerda, que invadia o local da apresentação ou impedia nossos espetáculos por outros meios. A segunda surpresa foi a ausência dos operários nos locais onde supúnhamos que eles deviam estar: os sindicatos. Montamos muitos espetáculos em sindicatos mas não aparecia ninguém para assistí-los. É interessante observar que coisas como estas nunca são mencionadas pelos inte-

lectuais e pelas novas gerações que fizeram a famosa 'crítica do populismo'. Assim, a dificuldade não estava em montar espetáculos que pudessem ser levados à massa: a dificuldade estava em entrar em contato com o povo, uma vez que não existiam estruturas de conexão entre o grosso da população e os grupos culturais politizados que queriam sair fora dos circuitos elitistas" (25).

Talvez porque, na sua fala popular, os artistas do CPC, apesar de sua origem pequeno burguesa, não chegaram a fazer uma arte que traduzisse completamente os anseios do povo, mas, verdade seja dita, tentaram com toda a sinceridade, a ponto de proporem um auto-policiamento constante contra qualquer desfalecimento burguês, revelando um profundo sentimento de culpa em relação à classe da qual faziam parte:

"O criador engajado é quem se proíbe a si mesmo de trair a classe revolucionária, é ele que por coerência com seus próprios princípios vê em suas imperfeições e desfalecimento um mal que não pode ser tolerado e assim é sempre ele quem se proíbe a si mesmo, que se investiga e se polícia."

(Anteprojeto do Manifesto do CPC)

O artista do CPC deve estar sempre atento para não se perder no "desvio ideológico" e permanecer fiel à objetividade de sua observação do mundo e ao compromisso com a classe

25) Estevam, C. Depoimento: História do CPC, Arte em Revista, nº 3. In: Arrabal, J. e Lima, M.A. O Nacional e o Popular na cultura brasileira: Teatro, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 121.

que adotou como sua:

"Entretanto, por sua origem social como elemento pequeno-burguês, o artista está permanentemente exposto à pressão dos condicionamentos materiais de hábitos arraigados, de concepções e sentimentos que o incompatibilizam com as necessidades da classe que decidiu representar".

(Anteprojeto do Manifesto do CPC, negritos nossos)

Essa preocupação em não deixar que resquícios de uma arte burguesa surgisse na produção cepecista e a necessidade de falar uma linguagem acessível ao povo, colocou a arte do CPC em um impasse: a forma e o conteúdo da arte popular revolucionária.

O CPC não nega a superioridade da "arte de elite" (de definição dada pelos artistas cepecistas ao tipo de arte feita por artistas não comprometidos com a arte engajada), quanto às possibilidades formais. Segundo o CPC, esses artistas fazem uma arte para minorias e, portanto, não estando comprometidos com o povo, podem exercitar com liberdade sua capacidade criadora e criar novas formas, pois o público que consome este tipo de arte pertence à mesma classe e vive em condições idênticas às do artista. O CPC parece esquecer que esses artistas de minorias pertencem à mesma classe dos artistas cepecistas, ou seja, um setor da mesma classe média "ilustrada"

e não a uma aristocracia ou classe dominante inimiga do proletariado, como parece sugerir o Manifesto.

"No terreno formal, a diferença que separa o artista de minorias, do artista de massas e que marca a superioridade do primeiro sobre o segundo é que preferencialmente aquele cria o novo enquanto este serve-se do usado".

(Anteprojeto do Manifesto do CPC)

"Tendo optado pelo público na forma de povo, a arte popular revolucionária nada tem a ver, quanto ao seu conteúdo, com a arte do povo e a arte popular, mas dela necessita se aproximar em seus elementos formais pois é nelas que se encontra desenvolvida a linguagem que se comunica com o povo".

(Anteprojeto do Manifesto do CPC)

É bastante contraditório rejeitar a arte popular como conteúdo e apossar-se de sua forma com intenção politizante. É difícil oferecer ao povo condições para uma opção política ao mesmo tempo em que lhe nega a possibilidade da criação estética, pregar uma arte popular e invalidar a arte que vem desse mesmo povo e, além disso, analisar a apreciação artística do povo de um ponto de vista extremamente eletista:

"Em uma palavra, lidamos com um público artisticamente inculto inserido a tal ponto em seu contexto imediato, que lhe está vedado participar da problemática específica da arte."

Ou ainda:

"Nosso primeiro cuidado deve ser o de nunca perdermos de vista o fato de que o nosso público, em sua apreciação da arte, não procede segundo critérios formais de julgamento."

(Anteprojeto do Manifesto do CPC)

Se, com relação à forma, a proposta do CPC era uma proximidade com as duas formas de arte já existentes, com relação ao conteúdo a situação era diferente. Este deveria ser totalmente inovador e revolucionário, pois afinal as novas relações entre o artista e o povo seriam determinadas pelo conteúdo da obra. A arte popular e a arte do povo seriam apenas suportes para a veiculação desse "novo" conteúdo. Essa fórmula de arte adotada pelo CPC, propõe exatamente o contrário de Maïacovsky, que dizia, a propósito da nova arte a ser criada na União Soviética depois da Revolução, que não há conteúdo revolucionário sem forma revolucionária (o CPC estava mais para realismo socialista do que para vanguarda).

Adorno, Marcuse e Brecht, levando-se em conta as profundas diferenças que existem entre eles, tiveram em comum a concepção de que o potencial radical das artes está na inovação da forma artística.

"É perfeitamente verdadeiro que, como diz Marcuse, um dramaturgo possa incluir as idéias mais revolucionárias em sua peça, mas isso não tornará o público

necessariamente revolucionário. Mesmo que a peça não seja simplesmente arrasada pela imprensa e retirada de cartaz sob vaias, o público pode, é claro, assimilar essas idéias à sua visão cotidiana do mundo, seja considerando-as como opiniões de alguma outra pessoa, seja separando o mundo do drama do mundo real. É isso que está por trás do argumento de que, só quando uma peça adota uma nova forma, o público será incapaz de deixar o teatro sem ser afetado pela crítica social e política que ela encerra"(26)

A afirmação do CPC, "fora da arte política não há arte popular" limita de uma maneira severa a forma artística e simplifica excessivamente a análise política, pois se utiliza da arte apenas como veículo de propaganda. Walter Benjamin apresenta-nos uma visão bastante lúcida sobre essa questão quando diz que a tendência de uma obra literária só pode ser politicamente adequada se também for adequada no sentido literário, pois a opção literária está implícita ou explicitamente contida na opção política. Segundo o mesmo Benjamin, a indagação sobre a relação forma e conteúdo da obra é incorreta. A análise dialética da questão não deve se prender à obra em si, mas sim verificar a relação da obra com o contexto social; não importa saber se o autor é contra ou a favor das relações sociais de um determinado período, o que interessa é

26) Wolff, J. A produção social da arte, Rio de Janeiro, Zahar, 1982, p. 101.

se sua obra realimenta as relações sociais estabelecidas ou se atua para transformá-las⁽²⁷⁾.

As produções cepecistas que se autoproclamavam revolucionárias, vistas por esse prisma não passariam de obras reformistas.

A procura de participação e o empenho em produzir uma arte engajada resultaram em muitos equívocos, mas, apesar de tudo, o CPC foi um movimento importante de mobilização numa época de efervescência político-cultural. Apesar do fracasso enquanto discurso político e conscientizador, conseguiu canalizar os anseios revolucionários de uma grande parcela da juventude e, em termos de arte, se não ofereceu obras de vulto, na época em que aconteceu, abriu o caminho para toda uma geração de cineastas, autores teatrais, músicos, poetas, cuja obra posterior ao CPC é de fundamental importância para a história recente da cultura brasileira.

Os próprios representantes do CPC hoje revêem suas posições e assumem os equívocos do movimento, como Ferreira Gullar:

27) Benjamin, W. El autor como productor. In: Tentativas sobre Brecht, Madrid, Taurus, 1975.

"E a coisa principal que houve ali como erro é que o CPC, em função de levar cultura ao povo, simplificou ou subestimou a preocupação com a qualidade artística, literária, do que ele realizava. Então, quer dizer, a experiência mostrou que o sacrifício dessas qualidades - que foi feito em função de buscar uma comunicação mais rápida, mais direta e mais ampla - não deu muito resultado, porque ao mesmo tempo em que do ponto de vista literário a coisa produzida não tinha uma alta qualidade, o público ao qual a gente se dirigia (o público que a gente pretendia atingir) não foi atingido. Então, se prejudicou uma coisa em função de conseguir uma outra que não se conseguiu."

"Bem, aqui no Rio, além do sindicato, a gente procurava fazer esse trabalho na favela. Mas a gente percebeu que o pessoal da favela ficava meio arredio (como também nos sindicatos) e não entendia direito aquele negócio de "Tio Sam", aquele cara com um chapéu de "Tio Sam" falando de imperialismo. A gente foi compreendendo que o buraco era mais embaixo: o cara nem sabia ler, estava por fora de tudo e a gente estava dando um recado que estava acima da capacidade dele de compreender, relações que ele não estabelecia. Aí pensou-se em criar inclusive um núcleo de alfabetização. E foi criado; núcleo esse que mais tarde, junto com a experiência do MCP de Pernambuco - o método do Paulo Freire - se transformou no Plano Nacional de Alfabetização" (29)

Todo esse esforço de mobilização popular realizado

28) Holanda, H.B. e Pereira, C.A.M. Patrulhas Ideológicas: Arte e Engajamento em debate, São Paulo, Brasiliense, 1980, p. 62 e 64.

principalmente no último período do governo Goulart, começava a colocar alguns setores radicais da classe média em contato com o povo, sugerindo uma real organização das massas para a ação revolucionária. Deste esforço de mobilização, o movimento de alfabetização e o CPC da UNE foram polos importantes de atuação, atingindo públicos de praticamente todo o país e, no caso do CPC, em várias atividades diferentes: cinema, teatro, música, cursos de filosofia, poesia, edições dos "Cadernos do Povo", etc, até ocorrer a queda do regime que havia possibilitado essas manifestações.

O caráter da ação cultural muda radicalmente após o golpe, quando os militares impedem que as massas populares tenham qualquer contato com a intelectualidade de esquerda.

A mobilização anterior ao golpe cria, como diz Francisco Weffort, "uma atmosfera ideológica, mas não teve condições de criar uma verdadeira ideologia da ação popular. Foi bastante para atemorizar a direita e sugerir-lhe a necessidade do golpe, mas insuficiente para quebrar-lhe o poder. Em realidade, toda essa mobilização, que expressa a crescente pressão das massas sobre as estruturas do Estado, tinha, não obstante sua indiscutível relevância política, uma debilidade congênita: encontrava-se direta ou indiretamente comprometida

com o governo e, através dele, com as instituições vigentes, que a própria pressão popular ameaçava" (29)

Quando, a partir de 1967, o processo político começa a se radicalizar com a ação do movimento estudantil, podemos sentir uma diversificação no plano da ação cultural. As concepções ligadas diretamente ao populismo passam a ser questionadas por outros movimentos como o cinema novo, o Tropicalismo (principalmente na música e no teatro), a geração de 69 no teatro (Leilah Assunção, José Vicente, Consuelo de Castro e Isabel Câmara). Porém, o embate entre essas duas tendências, que parecia caminhar para uma síntese, é extirpado pelo AI-5. Elimina-se, assim, um dos processos mais criativos da cultura brasileira.

Como coloca Roberto Schwarz, "o movimento cultural desses anos é uma espécie de floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando suas condições sociais já não existem" (30).

29) Weffort, F.C. op.cit., p.10.

30) Schwartz, R. op.cit., p. 89.

C A P Í T U L O I I

O ASSALTO

... "FOI ENTÃO QUE RECEBI UMA CARTA DE UMA TIA QUE MORA EM ARARUNA, SERTÃO DA PARAÍBA. NA ÉPOCA EM QUE ME MANDOU A CARTA, ELA TINHA 75 ANOS. VIA-A APENAS UMA VEZ, MAS SUA CARTA FOI UM SOCO. ELA ME PEDIA UM RELOGINHO DE PULSO, A ÚNICA COISA QUE ELA QUIS TER NA VIDA. ESTAVA ALI A VERDADE INTEIRA QUE EU ME NEGAVA A VER: ENQUANTO EU FICAVA PROCURANDO UM MUNDO MAIS ADEQUADO PARA COLOCAR MEUS PERSONAGENS, MINHA TIA VIOLENTAVA ESSE MESMO MUNDO COM SUA EXISTÊNCIA INTEIRA, CARENTE APENAS DE UM RELOGINHO DE PULSO".

ISABEL CÂMARA

I. O GOLPE DE 64 E A DOCTRINA DE SEGURANÇA NACIONAL

Enquanto a esquerda, superestimando suas forças, acreditava no legalismo das Forças Armadas e em um provável dispositivo militar constituído de oficiais nacionalistas e democráticos, além do braço armado de camponeses e operários para fazer frente a um possível golpe de estado, a direita há muito conspirava através de instituições civis de fachada como o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) e o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), sob a batuta da Escola Superior de Guerra (ESG).

O IBAD e o IPES desempenhavam o papel de um verdadeiro partido da burguesia e tinham como objetivos: "impedir a solidariedade da classe operária, conter a sindicalização dos trabalhadores rurais, a mobilização de camponeses, apoiar as facções de direita dentro da Igreja Católica, dividir o movimento estudantil, bloquear as forças nacional-reformistas no Congresso e nas Forças Armadas, mobilizar a alta oficialidade militar e as classes médias para a desestabilização do regime populista. A tarefa construtiva do IBAD/IPES estaria na sua proposta de uma nova ordem sócio-política sob a hegemonia do capital multinacional e associado"⁽¹⁾.

1) Toledo, C.N. O governo Goulart e o golpe de 64. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 85.

Sua ação política se concretizava através de grupos de trabalho que, constituídos por intelectuais, burocratas e especialistas, tinham acesso ao Executivo, ao Congresso, às Forças Armadas, às associações de empresários, sindicatos, partidos políticos, meios de comunicação, etc, além do apoio financeiro a grupos reacionários e anti-comunistas como Grupo de Ação Patriótica, Campanha da Mulher pela Democracia, etc.

Com recursos financeiros vindos de industriais brasileiros e estrangeiros, banqueiros, corporações norte-americanas e de outros países, como Alemanha Ocidental, Inglaterra, Bélgica e até da CIA, não era difícil ao complexo IPES/ IBAD financiar livros, jornais, panfletos, patrocínio de programas de rádio e TV para uma maciça campanha anti-comunista e anti-Goulart, com o objetivo de canalizar o descontentamento das classes dominantes e setores da classe média, visando à desestabilização do governo.

Como se vê, a direita não estava dormindo e conspirava quase abertamente contra o governo e essa conspiração era consequência do aguçamento das lutas populares que vinham ganhando vulto durante o governo populista de Goulart e das medidas tomadas por este, que restringiam os investimentos multinacionais, principalmente a lei de remessas de lucro, de pagamentos de "royalties" e de transferência de tecnologia, as

sim como a legislação anti truste e as negociações para a nacionalização de corporações estrangeiras, além da política nacionalista de apoio ao capital privado nacional. Somando-se a isso, o fantasma das invasões de terras, as greves em todos os pontos do país, a alta do custo de vida, a inflação e os boatos sobre a "guerra revolucionária" em curso no país, com a indubitável tomada do poder pelos comunistas, criava no país um clima propício ao golpe.

Desde o início de março, setores da classe média e da burguesia, sob a bandeira do anti-comunismo e na defesa da fé e da propriedade, saem às ruas para pedir o fim do governo Goulart. Quem não se lembra da famigerada "Marcha da Família com Deus pela Liberdade", que juntou cerca de 500 mil pessoas? Mas, o golpe de misericórdia havia sido dado pelo governo em si próprio com o famoso comício de 13 de março, onde Goulart ataca a democracia dos monopólios nacionais e internacionais, as associações de classes conservadoras, os privilégios das minorias proprietárias de terras, provocando comentários como esse de um líder brizolista: "perante cerca de 200 mil pessoas, foi sepultada a política de conciliação". Porém, a esquerda já estava bem escalada para acreditar sem restrições neste sepultamento.

O dia 13 de março de 1964 pode ser considerado um

marco na história política brasileira, mas infelizmente "o dia 13 significaria não a emergência de um governo nacionalista, democrático e popular, mas sim o último ato da chamada 'degeneração populista'" (2).

Apesar de o comício do dia 13 ter precipitado a intervenção das Forças Armadas, na verdade o golpe já vinha sendo preparado praticamente desde os primeiros dias da posse de Goulart e até antes. O que existia agora era o clima ideal para a concretização do que vinha sendo tramado há tanto tempo.

A derrota das esquerdas se explica em virtude de uma avaliação idealista da correspondência de forças existentes nos meses anteriores a abril de 64. Subordinadas e vinculadas ao populismo do governo, elas não conseguiram implantar uma ação independente e, por outro lado, não perceberam o limite desta prática populista. Chegou um momento em que não era mais possível satisfazer as reivindicações das bases populares. Os recursos financeiros e legais do Estado haviam se esgotado. Este fato, aliado à ajuda que alguns governadores recebiam dos Estados Unidos por se manterem "fiéis aos ideais do mundo livre", à propaganda de direita que conseguiu atemorizar e mobilizar a classe média e à fraca organização das camadas po

2) Toledo, C.N. O governo Goulart e o golpe de 64, São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 99.

pulares, vai desembocar naquilo que Francisco Weffort chama de "colapso do populismo".

Seria ocioso um detalhamento factual do que foi o golpe de 64. O importante para nós são as repercussões do golpe na política de ação cultural no período pós-64 e suas consequências na atividade intelectual do país e para isso achamos importante abordar um ponto vital para a compreensão do período: a Doutrina de Segurança Nacional, base da ideologia da auto-proclamada "revolução" militar, que se fará sentir com todo seu peso, principalmente após 1968.

. O LEVIATÃ do Dr. Golbery

"Desperta, assim, o leviatã, adormecido por tantos séculos, ao som de novas mitologias totalitárias, tanto da direita quanto da esquerda, as quais incitam e buscam seduzir a Humanidade desvalida e temerosa ao escambo ominoso; enquanto, na moldura em contração de um mundo já sem fronteiras que realmente separam, desponta o Estado-Universal, como solução reclamada e única possível à insegurança maior que está a criar a própria progênie de leviatãs acossados, em suas disputas intermináveis e estéreis. E esse que está por vir será o leviatã supremo, o Superleviatã, o senhor absoluto e incontestável da Terra e do espírito humano".

(Golbery do Couto e Silva: Conjuntura Política Nacional, o Poder Executivo e Geopolítica do Brasil R.J. Livraria José Olympio Editora, 1981)

A Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento foi formulada pela ESG, com a colaboração do IPES e IBAD, com base nos estudos feitos na National War College (NWC) americana e nos estudos sobre Segurança Nacional da França e Alemanha, mas a influência maior é dos Estados Unidos, de onde vem uma missão militar para orientar a fundação da Escola Superior de Guerra no Brasil, que se dá em 1949.

A Doutrina de Segurança Nacional tem como ponto de partida o problema da guerra vista dentro da bipolaridade do mundo atual, ou seja, a divisão do mundo entre dois pólos opostos: o Oriente comunista e o Ocidente democrata e cristão. Esse conceito de guerra abrange diferentes tipos: guerra total, guerra limitada e localizada, guerra subversiva ou revolucionária, guerra indireta ou psicológica.

A teoria da guerra total é baseada na estratégia da guerra fria que define a guerra moderna como total e absoluta, cuja ação não se limita mais ao aspecto puramente militar, mas envolvendo, além desse, a economia, a política, a cultura, etc.

Como os Estados Unidos e a União Soviética estão irremediavelmente envolvidos numa guerra total, que não pode ser concretizada ativamente, pois, pelo poderio nuclear das duas nações, o mundo inteiro corre o risco de ser destruído, a

guerra contemporânea assume o caráter de guerras limitadas ou localizadas, onde cada uma das nações mede seu poderio através do controle de determinados territórios.

Existem ainda as definições de guerra declarada e não declarada. A primeira refere-se à guerra convencional: um país declara guerra ao outro em reação a uma agressão externa; guerra de ataque e defesa contra um inimigo externo definido, localizada em algum ponto específico. A guerra não declarada é uma guerra de agressão indireta. O Manual da ESG define-a como "guerra de subversão interna". O conceito empregado abrange a "guerra insurrecional" e a "guerra revolucionária", que são assim definidas:

guerra insurrecional: conflito interno em que parte da população, armada, busca a deposição de um governo.

guerra revolucionária: conflito normalmente interno, estimulado ou auxiliado do exterior, inspirado em uma ideologia e que visa à conquista do poder pelo controle progressivo da nação⁽³⁾.

A guerra revolucionária, ainda segundo o Manual Básico da ESG, abrange toda iniciativa de oposição com força suficiente para desafiar o Estado e não pressupõe, necessariamente, o emprego de força armada, mas é sempre vinculada à in-

3) Alves, M.H.M. Estado e Oposição no Brasil (1964-1984), Petrópolis, Vozes, 1984, p. 37.

filtração comunista e à iniciativa direta ou não, da União Soviética, que controla o comunismo internacional:

"Os países comunistas, em sua ânsia de expansão domínio do mundo, evitando engajar-se em um confronto direto, põem em curso os princípios de uma estratégia em que a arma psicológica é utilizada, explorando as vulnerabilidades das sociedades democráticas, sub-reptícia e clandestinamente, através da qual procuram enfraquecê-las e induzi-las a submeter-se a seu regime sociopolítico.

A guerra revolucionária comunista tem como característica principal o envolvimento da população do país-alvo numa ação lenta, progressiva e pertinaz, visando à conquista das mentes e abrangendo desde a exploração dos descontentamentos existentes, até a organização de zonas dominadas com o recurso à guerrilha, ao terrorismo e outras táticas irregulares, onde o próprio nacional do respectivo país-alvo é utilizado como combatente" (4).

Portanto, como a propaganda ou "guerra psicológica" comunista visa à conquista das mentes e não a um conflito armado imediato, toda a população do "país-alvo" é passível de ser contaminada pelo micróbio das idéias comunistas. Isso, na visão da DSN, justifica o controle de toda a sociedade como um inimigo interno em potencial e, assim, qualquer reivindicação ou crítica ao Estado é considerada como resultado da infiltração do comunismo internacional.

4) Manual Básico da ESG, in Estado e Oposição no Brasil, op. cit, p.38.

Todo tipo de crime contra o cidadão passa a ser justificado em nome da Segurança Nacional e dos objetivos "democráticos" da civilização cristã. A manutenção da segurança interna é uma missão comparável à defesa do país de uma invasão externa, mas como o inimigo não tem uma face definida é praticamente impossível impor limites à ação repressora do Estado. Assim, a responsabilidade de erradicar qualquer ameaça de subversão dota os militares de um poder irrestrito e ilimitado frente à população.

Imbuído de sua missão de detectar o "inimigo interno", o governo vai necessitar de estruturas que o auxiliem em seu trabalho, portanto deve criar um aparato repressivo capaz de impor sua vontade ainda que seja pela força, e montar uma rede de informações a fim de detectar os "inimigos" já convencidos ou em vias de serem convencidos pelo ideário comunista. Para operar o vasto aparato de segurança interna, deve promover a centralização do poder de Estado no Executivo Federal. Desse modo estará formado o Estado de Segurança Nacional, senhor absoluto com poder de vida ou morte sobre a população civil.

. A Geopolítica

Dentro da Doutrina de Segurança Nacional, a Geopolítica ocupa um lugar importante, pois localiza o local especí-

fico do Brasil em relação ao confronto das duas grandes potências: URSS e USA. Diferente da geografia política, a geopolítica é uma maneira de orientar a política de um país a partir de fatores geográficos, sob um ângulo estratégico-militar.

Segundo Golbery do Couto e Silva, o destino de uma nação é em grande parte determinado por condições geográficas, não só seu desenvolvimento econômico mas também suas alianças políticas. Assim, o Brasil e toda a América Latina já têm praticamente determinada sua escolha de que partido tomar na "guerra total" entre o imperialismo soviético e as aspirações democráticas americanas: em vista de sua posição geográfica estão claramente comprometidos com os Estados Unidos, permanecendo inevitavelmente sob sua influência e controle. Como coloca Roberto R. Martins, "a geopolítica brasileira atual pode ser resumida em alguns grandes aspectos: é parte integrante da estratégia do bloco ocidental, sob a direção dos Estados Unidos na luta contra o comunismo; no plano interno visa à ocupação do espaço interior, por si só já um grande império; finalmente, pela sua posição continental e por dominar grande parte da costa atlântica, o Brasil deve estabelecer sua hegemonia tanto sobre o Atlântico como sobre o continente sul-americano" (5).

5) Martins, R.R. Segurança Nacional, São Paulo, Brasiliense, 1986, p.20.

. O Binômio Segurança-Desenvolvimento

Considerando-se que um país subdesenvolvido é especialmente vulnerável à estratégia indireta do perigo comunista, é necessário promover um rápido desenvolvimento econômico, não só para eliminar motivos de reivindicações e obter maior apoio da população, como também para exercer um controle maior de todo o país, preenchendo espaços vazios e promovendo a integração nacional. Porém, no Brasil pós-64, o objetivo maior do desenvolvimento econômico era a defesa militar e não suprir as necessidades materiais da população.

Como diz Maria Helena Moreira Alves, "o principal objetivo do modelo econômico é reforçar o potencial produtivo do país para aumentar seu poder de barganha na arena geopolítica global. As vantagens que daí pudessem decorrer para a população são secundárias para as considerações de ordem geopolítica que determinam a fixação de prioridades"⁽⁶⁾.

O modelo de desenvolvimento brasileiro baseia-se numa aliança entre capitais de Estado, multinacionais e locais. Como é importante a participação do capital multinacional, a segurança do país, ou seja, o controle do meio político e social é fundamental para se garantir um clima atraente para o

6) Alves, M.H.M., op.cit., p.50.

investimento estrangeiro. A melhoria de vida da população é um item absolutamente sem importância; os programas voltados para as necessidades básicas, como habitação de baixo custo, saúde pública e educação primária são considerados menos prioritários. Nesse quadro, importante mesmo, em termos de desenvolvimento e segurança, é fechar as vias de penetração a uma possível "invasão" comunista, defendendo as fronteiras e promovendo a ocupação das planícies centrais dos estados que margeiam os rios Araguaia, São Francisco e Amazonas.

"Em última instância, o modelo econômico destina-se a aumentar o potencial do Brasil como potência mundial. Para tais metas primordiais e relevantíssimas, segundo enfatiza o Manual da ESG, pode ser necessário o sacrifício de sucessivas gerações" (7).

O general Golbery e a ESG provavelmente sabiam o monstro que estavam criando, quando o primeiro chama o Estado soberano e todo-poderoso de Leviatã. Na definição de Aurélio Buarque de Holanda, Leviatã é "animal que se enrosca" ou "monstro do Caos". E pensar que passamos 20 anos de nossas vidas com esse monstro enroscado em nosso corpo e em nossas mentes, em função da megalomania paranóica de um Estado constantemente aterrorizado pela ameaça comunista.

7) Alves, M.H.M., op.cit., p.51.

II. A POLÍTICA CULTURAL PÓS-64

Obviamente, um Estado de Segurança Nacional sob a égide da DSN põe em sério risco a defesa dos direitos humanos. O direito de defesa ou a liberdade de associação ou expressão devem ser sumariamente eliminados, num tal Estado, uma vez que não se sabe com exatidão quem deve ser considerado inimigo. Assim, após o golpe, todas as organizações culturais ou políticas foram postas na ilegalidade, como a UNE, o CPC, o MCP, o ISEB, etc e uma "Operação Limpeza" foi ativada através dos IPMs (decreto-lei de 27 de abril de 64), que deveriam investigar as atividades de funcionários civis e militares de níveis municipal, estadual e federal. Sem qualquer fundamentação jurídica, os IPMs não se submetiam a regras fixas de comprovação, o simples testemunho da "opinião pública" era suficiente para condenar alguém por atividades "subversivas".

A "Operação Limpeza" visava especialmente aos movimentos sociais que haviam sido importantes nos anos anteriores ao golpe. Manobras militares de busca e detenção foram feitas em universidades, sindicatos, ligas camponesas e nos movimentos católicos de trabalhadores, estudantes e camponeses, além de políticos que militavam em partidos considerados de esquerda e militares ligados ao antigo governo.

Dentro dessa nova ordem, os limites da ação cultural vão ser totalmente redefinidos, uma vez que os vínculos da intelectualidade de esquerda com as classes populares são violentamente interrompidos. Dentre todos os setores, o primeiro a se reorganizar foi o teatro. Os remanescentes do CPC, acostumados com a prática do "agit-prop" dos anos que antecederam o golpe, rapidamente se reúnem para dar a primeira resposta ao novo governo militar e criam o show "Opinião", que vai dar a tônica aos espetáculos participantes e engajados que vieram depois. Oito meses após a virada política do país, em dezembro de 1964, nasce o Grupo Opinião, com o espetáculo do mesmo nome, numa produção do Teatro de Arena e direção de Augusto Boal.

Suas intenções, explicitadas no libreto com o texto do espetáculo, são duas: mostrar que a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião e quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários à evolução social e a segunda é buscar novas saídas para o teatro brasileiro, sob o jugo dos modelos importados, o que cria uma falsa relação de subordinação entre o diretor e o ator e anula o poder criador do ator brasileiro, transferindo as rédeas da direção cultural do teatro brasileiro para diretores estrangeiros.

Enfim, nada que pudesse mostrar o verdadeiro objeti-

vo do espetáculo, nenhuma palavra sobre o golpe ou o momento político. Nada mais poderia sob a ação da censura ser muito explícito e, no próprio espetáculo, vão entender o sub-texto das "protest-songs", dos hinos pátrios, das cifras de produção e consumo colocados como traços possíveis de insubordinação, aquelas pessoas que poderiam entender, ou seja, aqueles que também têm "opinião" sobre o momento político e que de alguma maneira estão ligados ao pensamento de esquerda.

Apoiado sobre três atores personagens - dois cantores do povo e uma menina classe média de Copacabana (Zé Ketí, João do Vale e Nara Leão) e continuando no tom didático-populista do CPC, "Opinião" tenta simbolicamente reatar o contato perdido da classe média com o povo. Já que na prática esse contato é impossível, pelo menos na representação ele pode ser feito e a mesma classe média representada por Nara Leão no palco é a que se encontra na platéia, unidas pela mesma vontade de derrubar a ditadura através da opinião, da posição tomada, apesar da derrota sofrida que ainda não se afigurava tão concreta e tão longa...

Como diz Edélcio Mostaço: "como nos ritos religiosos onde os mitos subjazem numa forma conhecida pelos fiéis, circunscrevendo, portanto, um código todo próprio, "Opinião" operava uma comunicação de circuito fechado: palco e platéia ir-

manados na mesma fé" (8). Isto ocorre porque, como já foi dito, os laços entre artista e povo foram cortados e assim o ideário de esquerda passa a ser produzido e consumido dentro de uma área bastante restrita, porém tolerada nos primeiros anos do golpe.

A preocupação maior em termos de repressão, como diz Roberto Schwarz, voltou-se "para aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados" (9). A intelectualidade de esquerda, nesse primeiro momento, foi poupada, pelo menos até 68 e também porque a ação ideológica dos militares nesse período vai ser pequena, pois dispunham da força para se impor e não necessitavam do apoio popular. Quem procura ocupar esse vazio ideológico são as forças de esquerda que atuavam antes do golpe militar. Schwarz, analisando a relação entre cultura e política no período 64-69, fala sobre esse paradoxo:

"Apesar da ditadura de direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estréias teatrais incrivelmente festivas e fe-

8) Mostaço, E. Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião, São Paulo, Proposta Editorial, 1982, p.77.

9) Schwarz, R. Cultura e Política 1964-1969, Alguns esquemas. In: O pai de família e outros estudos, Rio de Janeiro, Paz e Terra, p.62.

bris, às vezes ameaçadas de invasão policial, no movimento estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom.

Esta anomalia - que agora periclita quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo - é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69"⁽¹⁰⁾.

A repressão a essa produção ideológica só vai acontecer de fato quando surge um contexto capaz de dar-lhe força material, ou seja, a partir de 68, quando a rearticulação dos movimentos de massa e principalmente a reorganização dos estudantes começa a ter maior força dentro da sociedade. A partir desse momento, os intelectuais, a pequena burguesia e os setores das classes oprimidas que começavam a se reorganizar, passam a ser perseguidos, presos e exilados. A análise do recrudescimento de 68 será feita posteriormente, no momento continuemos com a produção cultural do período 64/68.

O Grupo Opinião continua, após "Opinião", sua trajetória de porta-voz dos "anseios populares" e em abril de 1965 apresenta um novo espetáculo - "Liberdade, Liberdade", na mesma linha do anterior: colagem de textos, músicas, poemas, etc, percorrendo, em suas intenções de denúncia, toda a História,

10) Schwarz, R. Cultura e Política 1964-1969, Alguns esquemas. In: O pai de família e outros estudos, Rio de Janeiro, Paz e Terra, p.62.

do assassinato de Sócrates ao discurso de Marco Antônio frente a César morto; da morte de Danton à repressão da Guerra Civil Espanhola. Todos os acontecimentos históricos que pudessem suscitar no público o anseio de liberdade e o ódio à opressão, eram utilizados, porém sem chegar a um conceito único de liberdade e sem falar em problemas atuais ou luta de classes. O teatro deixa de ser apenas didático, para corroborar certezas e cada vez mais as idéias passam a circular de quem já sabe para quem já sabe. Inicia-se, como já disse Edélcio Mostaço, uma comunicação de circuito fechado, criando -se no Grupo Opinião uma estranha noção de povo, difusa e com um certo ranço dos conceitos dos "Cadernos do Povo Brasileiro", onde Nelson Werneck Sodré define o povo como "o conjunto que compreende o campesinato, o semi-proletariado, o proletariado, a pequena burguesia que tem seus interesses confundidos com o interesse nacional e lutam por estes" (11).

Na verdade é a pequena burguesia, o "povo" que assiste aos espetáculos do Opinião. O proletariado, e o campesinato nem de longe passam pela porta do teatro. É esta pequena burguesia intelectualizada que mantém acesa a chama revolucionária, numa guinada bastante mistificadora de quem seriam os a-

11) Sodré, N.W. Quem é povo no Brasil, Cadernos do povo brasileiro, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, p. 22.

gentes transformadores da sociedade. Segundo Edélcio Mostaço, "essa forma de análise política, o atrelamento insofismável aos pressupostos do ISEB e do CPC, esta missão de agitação artística tornaram a trajetória do Grupo Opinião a mais acabada versão brasileira de um grupo teatral ideológico, vinculado a uma estratégia de programa que mesmo após sua dissolução formal, em 1970, continuou na obra de vários de seus ex-integrantes a postular uma estética "pari passu" com as mesmas renovações temáticas que esta tendência criou, mesmo no interior do Estado burguês" (12).

No pós-64, o teatro foi o grande catalizador do público pela possibilidade maior de aglutinação, mas já no final da década de 50 e início de 60, encontramos grupos teatrais voltados para uma ação cultural transformadora e dentre eles é obrigatório lembrarmos do Arena e do Oficina. Vamos tentar fazer uma rápida retrospectiva desses grupos para inseri-los depois no contexto cultural de 64 em diante.

. O Teatro de Arena de São Paulo

O surgimento do Arena, em 1953, está ligado à tentativa de renovação estética e formal preconizada por experiên-

12) Mostaço, E. op.cit., p.81.

cias russas, européias e americanas que propunham uma nova forma de palco, a arena, que, além de ser financeiramente muito mais econômica, permitia um outro tipo de contato com o público, diverso do tradicional palco italiano.

A peça "Demorado adeus", de Tennessee Williams, dirigida por José Renato, como exame na Escola de Arte Dramática, utiliza o recurso da arena e pelo sucesso alcançado leva o diretor e outros alunos da EAD a criarem a Companhia Teatro de Arena de São Paulo, com o objetivo de levar o teatro onde quer que o público se encontre. Sem a necessidade de salas especializadas, a companhia poderia locomover-se para clubes, fábricas, colégios, etc, o que de fato foi feito antes de o grupo possuir sua sede fixa.

Em seu início, a preocupação maior do Arena foi solidificar essa nova estrutura formal em termos do estilo de representação - mais psicologizada, detalhista, contínua, pois o ator era visto durante o tempo todo do espetáculo - e em termos do público, acostumado à visão do palco tradicional que a circularidade da arena modificava completamente. Assim, em termos formais, o Arena começava rompendo com os padrões tradicionais, mas esteticamente ainda ligado aos padrões do "bom gosto" europeu e do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), com um repertório heterogêneo e um público ainda genérico.

A fusão com o TPE (Teatro Paulista do Estudante), cujos membros como Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho serão de fundamental importância para os rumos tomados depois pelo Arena, e a entrada de Augusto Boal para o grupo, em 1957, chegado dos Estados Unidos onde estudou, vão modificar a linha de atuação do Arena. Boal chega munido de uma grande novidade: o método Stanislavski de representação e introduz o realismo fotográfico, além de uma preocupação maior com a função social do teatro, que norteará toda a atividade do Arena a partir daquele momento.

"Ratos e Homens", de Steinbeck, é a primeira encenação de Boal na linha do realismo stanislavskiano e se tornou um grande sucesso de público e crítica. Porém, nesse período, dissensões entre os membros do TPE, que propunham um teatro mais político, e os antigos fundadores, que resistiam em seguir essa linha, além de problemas econômicos gravíssimos, levaram o diretor José Renato à decisão de fechar as portas da Companhia e resolveu fazê-lo encenando uma peça de Guarnieri, que era no momento o principal ator do Arena. "Eles não usam black-tie" foi dirigida por José Renato e estreiou em 22 de fevereiro de 1958. Segundo declaração do próprio autor, essa estréia acabou sendo o ponto de partida para um trabalho fecundo dentro do teatro. O texto trata de uma greve, e pela

primeira vez o proletariado brasileiro era mostrado como protagonista de uma peça, aparecendo como elemento dotado de uma psicologia e uma ideologia.

Para espanto dos componentes do grupo, o sucesso do espetáculo foi tão grande que permaneceu quase um ano em cartaz. "Black-tie" marca uma linha divisória não só na história do Arena, mas na de todo o teatro brasileiro, indicando caminhos novos do ponto de vista estético e político.

A partir das discussões suscitadas pelo espetáculo e pelo entusiasmo com seu sucesso, o Arena dá andamento a uma idéia que Boal vinha amadurecendo: o Seminário de Dramaturgia, com o objetivo de incentivar a criação de textos brasileiros sintonizados com a problemática político-social do país no caminho aberto por "Black-tie". Foram quatro anos (59 até 62) de produção de textos e espetáculos brasileiros nessa fase nacionalista do Arena, entre os quais "Chapetuba Futebol Clube", de Oduvaldo Vianna Filho, "Gente como a gente", de Roberto Freire, "Fogo frio", de Benedito Ruy Barbosa e outros.

Essa fase do Arena coincidiu com o nacionalismo político, com a fundação de Brasília, com o crescimento do parque industrial de São Paulo, com a valorização de tudo o que era nacional. Além da preocupação com a renovação da dramatur

gia, o estudo do Método Stanislavski também é objeto de pesquisa e é criado um Laboratório de Interpretação, não só para o elenco permanente, mas para todos os que estivessem interessados no assunto.

O Arena procura sua linguagem específica, como diz Edélcio Mostaço: "Se de um lado era necessária uma dramaturgia adaptada aos recursos da arena, igualmente se fazia mister uma interpretação que a realizasse inteira e adequadamente. Outra não foi a função do Seminário e do laboratório senão esta: dotar o Arena de uma linguagem, ou descobrir uma língua para uma fala" (13).

Além da linguagem estética, o Arena definitivamente assume a linguagem política, à qual será fiel até seu fechamento em 1971, constituindo-se no que Mostaço chama de "um grupo teatral ideológico, o primeiro de uma série de outros que surgiriam na década de 60" (14), dentre os quais, o Grupo Opinião, como já vimos.

Vejamos as colocações de Edélcio Mostaço sobre esse posicionamento político:

13) Mostaço, E. op.cit., p.42.

14) Idem, p. 47.

"Diferentemente de outros grupos e companhias surgidas no passado mais próximo ou distante (Os Comediantes, O Teatro Popular de Arte, o TBC, as companhias pós-TBC, etc) de sua fundação, foi o Arena o introdutor do caráter funcional da arte, fazendo de sua prática artística um ininterrupto diálogo entre estas duas funções sociais: arte e política. Equações quase sempre transformadas em adequações, sem uma filiação partidária rígida, mas de esquerda, dentro da pluralidade de tendências que este conceito admite. Esse caráter revolucionário é novo dentro do panorama que estamos observando. Não é possível falar em teatro no Brasil, depois do Arena, sem levar em consideração sua enorme influência, ao menos se falarmos do teatro cultural e socialmente válido" (15).

A influência do Arena foi importante na época para a formação de novos grupos teatrais, inclusive o CPC, que surge da necessidade de alguns de seus membros como Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliaccio, Chico de Assis, entre outros, de criar um elenco que percorresse sindicatos, escolas, favelas, com o objetivo de levar a esse público que não freqüentava teatros, espetáculos com uma proposta política mais radical que a do Arena. Esse núcleo desliga-se do Arena e, em 1961, o primeiro CPC é instalado na Guanabara, no prédio da UNE, na Praia do Flamengo.

O próprio Arena, apesar de não seguir o mesmo posicionamento do CPC, colaborou com o MPC em várias excursões ao

15) Mostaço, E. op.cit., p.47. -

Nordeste, onde, além de apresentar peças de seu repertório como "Black-tie", participou em termos de direção e criação de espetáculos como "Julgamento em Novo Sol", escrita e dirigida por Boal, com tema ligado à reforma agrária, com a colaboração de outros autores como Néelson Xavier, e "Missa Agrária", de Guarnieri, que foi apresentado em várias cidades nordestinas. Edélcio Mostaço fala da postura adotada pelo Arena em relação ao CPC e ao MPC (16):

"Enquanto esse grande processo de discussão e prática de uma cultura popular era levado a cabo pela atuação do CPC e do MPC, o Arena voltava-se para o interior de uma dramaturgia pré-burguesa, tentando detectar aí possíveis alternativas para a constituição de uma dramática politicamente conseqüente. Respaldados pelo pensamento brechtiano, naquilo que ele tem de político artisticamente falando que é a constituição de uma representação concreta mesmo que seja a representação de um fato ficcional, foi este o caminho do Arena".

Edélcio refere-se à etapa do Arena denominada "nacionalização dos clássicos", iniciada em 1963 e chama essa dramaturgia de "pré-burguesa", pois enfoca a sociedade capitalista em seu início, quando os "confrontos ideológicos" não estão ainda tão acirrados. Nessa fase, imediatamente posterior à do autor brasileiro, são montados textos pertencentes à dra

16) Mostaço, E. op.cit., p.64.

maturgia universal, tendo em vista a realidade brasileira. Dentre os textos apresentados temos: "A Mandrágora", de Maquiavel, "O Melhor Juiz, o Rei", de Lope de Vega, "O Tartufo", de Molière, "O inspetor geral", de Gogol, "O Noviço", de Martins Pena, etc.

Em 21 de janeiro de 64, estréia um espetáculo, cujo texto, não sendo clássico, foi aproveitado dos exercícios de adaptação dos clássicos: "O filho do Cão", de Guarnieri, com uma trama ligada ao problema da Reforma Agrária, onde nordestinos lutam pela posse da terra num ambiente cheio de misticismo e crendices e é com esse texto que o Arena recebe o golpe de 64, sendo obrigado a retirar a peça de cartaz. A resposta do Arena ao golpe vem em setembro, com a montagem do "Tartufo", texto bastante adequado ao Brasil daqueles dias. Boal explica o porquê dessa escolha (17):

"Na época em que o texto foi montado, a hipocrisia religiosa era profusamente utilizada pelos tartufos conterrâneos, que em nome de Deus, da Pátria, da Família, da Moral, da liberdade, etc., marcharam pelas ruas exigindo castigos divinos e militares para os ímpios. 'Tartufo' profundamente desmascara esse mecanismo que consiste em transformar Deus em parceiro

17) Boal, A. Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro visto da perspectiva do Arena. In: Revista Civilização Brasileira, caderno especial nº 2, Rio de Janeiro, julho de 1968, p. 220.

de luta, ao invés de mantê-lo na posição que lhe compete de Juiz Final. Nada era preciso acrescentar ou subtrair ao texto original, nem mesmo considerando que o próprio Molière, para evitar censuras tartufescas, tivesse sido obrigado a fazer, no final, imenso elogio ao governo; bastava aí o texto em toda a sua simplicidade para que a platéia se pusesse a rir: a obra estava nacionalizada."

. O Teatro Oficina

No mesmo ano em que estreava "Eles não usam black-tie", no Teatro de Arena, 1958, é fundado em São Paulo outro grupo teatral que, junto com o Arena, será de fundamental importância para a renovação do teatro brasileiro a partir dos anos 60: o Oficina, originado também no meio estudantil, na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, influenciado, num primeiro momento, não pelas teses sociais do Arena, mas pelo existencialismo de Sartre e Camus.

As primeiras produções do Oficina: "A Ponte", de Carlos Queiroz Telles e "Vento forte para papagaio subir", de José Celso Martinez Correa, marcaram com clareza esse projeto existencial, assim como a montagem seguinte, "A incubadeira", de José Celso.

De um projeto conjunto com a Aliança Francesa, em 1960, sobe à cena um espetáculo duplo: a primeira parte de Ca

lígula (falada em francês) e "As Moscas", de Sartre (em português), dirigido por Jean-Luc Descaves, professor francês radicado no Brasil. Segundo Fernando Peixoto, o espetáculo era ruim e resultou num fracasso de bilheteria, "mas não há incoerência na escolha do texto: Sartre era o fascínio da jovem intelectualidade daqueles anos. A descoberta do existencialismo constituía um princípio de libertação dos valores vigentes e ao mesmo tempo o aprofundamento em uma série de indagações que estavam em todos os jovens inquietos e insatisfeitos. A reflexão sobre a liberdade do indivíduo e suas relações com a sociedade conduziã o discurso ideológico do Oficina a um nível mais sério" (18).

Esse ano marca o fim da fase amadorística do Oficina e uma aproximação concreta com o Arena. Os dois espetáculos montados a seguir são feitos em conjunto pelos 2 Grupos, "Fogo frio", de Benedito Ruy Barbosa, peça que integrava o Seminário de Dramaturgia e "A Engrenagem", de Sartre, roteiro cinematográfico adaptado por José Celso e Boal, ambos dirigidos por Boal. Os dois textos possuem um forte cunho social: o primeiro discute problemas de camponeses e a estrutura agrária do país, segundo a linha adotada pelo Arena depois de "Black-

18) Peixoto, F. Teatro Oficina (1958-1982) trajetória de uma rebeldia cultural, São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 19.

tie", e o segundo discute a questão da libertação da América Latina pela revolução socialista.

O Oficina persiste na mesma problemática, mas amplia sua visão saindo do intimismo para o social, porém sem fechar-se dentro de uma ótica política estreita e dirigida. Esse foi um dos motivos que impediu a continuidade de um trabalho conjunto entre os dois grupos. Vejamos como Edélcio Mostaço coloca esta questão⁽¹⁹⁾:

"O saldo desta tentativa de aproximação dos grupos deixou claros os destinos escolhidos por um e por outro, que não poderiam encontrar um diálogo comum realmente criativo e afinado do ponto de vista ideológico e cultural. O Arena era muito preconceituoso em relação a tudo que fugisse à sua ótica estreita de teatro de esquerda e popular, isto é, aquilo que entendiam então como sinônimo de um 'comportamento revolucionário'".

A partir da montagem de "A Engrenagem", a idéia da profissionalização do grupo passa a ser mais forte. O Teatro Oficina inicia sua fase profissional alugando o Teatro Novos Comediantes, na rua Jaceguai e em agosto de 1961 estréiam "A Vida impressa em dólar", de Clifford Odets, que marca também a estréia de José Celso na direção teatral.

19) Mostaço, E. op.cit., p.52.

A partir daí, a Oficina volta-se para textos do realismo social norte-americano e para um estudo sistemático das técnicas de Stanislavski, iniciado com Boal quando da montagem de "Fogo frio" e continuado por Eugênio Kusnet, que participava da Oficina não só como ator, mas como orientador constante do grupo em termos de técnicas e exercícios do método do diretor russo, dos quais era grande conhecedor.

O fascínio exercido pelo realismo americano sobre a Oficina nesse início de sua atividade profissional provém da necessidade de fazer um teatro que possuísse um engajamento político, sem restringir-se ao puramente propagandístico, mas que discutisse o problema do ser humano em uma sociedade opressora, implicitamente a sociedade capitalista, e os textos de Tennessee Williams ou Arthur Miller, apesar de não condenarem explicitamente o capitalismo, questionam comportamentos e atitudes de violência e opressão nas relações humanas que terminam por confirmar que o sistema onde as personagens se movimentam está irremediavelmente doente. Nessa linha foram montados "Um bonde chamado desejo", de Tennessee Williams e "Todo anjo é terrível", adaptação de um romance de Thomas Wolfe.

Após essa última montagem, a Oficina entra numa séria crise financeira e, em dúvida sobre o que montar a seguir,

opta por uma solução comercial, que é a montagem de um texto russo usado por Eugênio Kusnet em suas aulas e traduzido por ele: "Quatro num quarto", de Kataiev, comédia ligeira e pouco dispendiosa, sobre problemas de convivência em uma habitação popular na União Soviética depois da Revolução. É por essa via ocasional que o Oficina entra em contato com a dramaturgia russa. Livre das dívidas, graças ao sucesso do espetáculo, o grupo se prepara para a montagem de "Pequenos Burgueses", de Gorki, que estréia em 1963, numa escolha bastante oportuna para o momento político do Brasil na época. O texto mostra o esfacelamento social e inevitavelmente político das estruturas burguesas, através das relações de uma família na Rússia pré-revolucionária. Na verdade, era a própria realidade brasileira mostrada em cena; tratava-se de uma questão de enxergar o que se passava e tomar partido.

talvez o mais importante em "Pequenos burgueses" fosse a posição tomada pelo Oficina em termos de definição do público ao qual se dirigia. Ao contrário do Arena, que tinha como público a fração estudantil, convencido de que essa parcela da sociedade tinha a possibilidade de transformação social, o Oficina possuía uma visão mais realista a esse respeito, como coloca Edélcio Mostaço (20):

20) Mostaço, E. op.cit., p.73.

"Negando atrelar-se aos compromissos 'populares' então em voga, o Oficina atingia com certo tiro o alvo da questão naquele momento: a classe que frequentava o teatro era a pequena burguesia e era ela quem estava mobilizada contra a propaganda revolucionária. Portanto um apelo à conscientização só poderia ser efetivado dentro da perspectiva da mesma classe. O Oficina, negando-se na prática a encampar a "frente nacionalista" que carregava o grosso da produção artística, fazia por seu público um duplo trabalho: propunha-lhe uma opção ideológica claríssima; ao não mistificá-lo, permitia que esta opção se efetivasse fora das paredes do teatro."

O golpe de 64 interrompe a carreira de "Pequenos burgueses" que foi rapidamente substituído por uma comédia inconseqüente e divertida, "Toda donzela tem um pai que é uma fera" com Tarcísio Meira à frente do elenco, até que o grupo se reorganizasse e decidisse o que fazer. Em outubro de 64 estreia "Andorra", de Max Frisch, um texto sobre delação e violência autoritária. Mais uma vez o Oficina utiliza um texto estrangeiro para discutir a realidade do país.

. O Arena e o Oficina depois de 64

Voltemos agora aos rumos tomados pela produção destes grupos no pós-64. Como já vimos, o show "Opinião", dirigido por Boal para o grupo Opinião foi a primeira resposta ao golpe, a nível teatral. Esse grupo nasce com uma função específica: reagir rapidamente à mudança dos ventos políticos do

país, mas o Arena e o Oficina já possuíam uma trajetória que precisaria ser redefinida em função do momento e, embora envolvidos na mesma problemática, seguiram caminhos bastante diversos.

O Arena, encerrando a fase de nacionalização dos clássicos por sentir que o momento político não pedia mais a apresentação de conceitos universais ou, como na fase nacionalista, a exaustiva análise de singularidades, procura uma síntese, iniciando a fase dos musicais. Segundo Boal (21), "Tínhamos que encontrar o particular típico".

Na linha do espetáculo "Opinião", mas com uma estrutura dramática mais elaborada, o Arena apresenta "Arena conta Zumbi", que narra o episódio histórico do Quilombo dos Palmares, com uma ótica moderna, estabelecendo uma clara relação com a situação do país após o golpe. Para contar uma história que no tempo real cobre o período de 1630 a 1694, com multidões de personagens necessárias para a compreensão do encadramento histórico, Boal utiliza apenas um palco nú e um grupo de oito atores, fazendo um espetáculo extremamente eficiente e claro, usando o "sistema coringa", ou seja, os atores não deixam de ser atores em cena, apenas "vestem" as personagens

21) Boal, A. Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

sem identificar-se com elas e trocam de papéis durante todo o espetáculo.

A informação histórica é dada por slides mostrando mapas ou fotografias, a música conta ou comenta a ação, os atores ao mesmo tempo representam e contam uma história. Sábato Magaldi fala de suas impressões sobre o espetáculo⁽²²⁾:

"Impressionou-me a violência da montagem. Nada houve entre nós até aquele momento que significasse uma condenação tão radical da ditadura instalada pelos militares. Todos os aspectos do golpe são analisados, sem que se poupe um. Política exterior, subserviência aos Estados Unidos, as 'marchadeiras', a aliança Estado Exército-Religião, o moralismo pequeno burguês, a aliança com a corrupção (o ex-governador Ademar de Barros) para combate ao comunismo - tudo é meticulosamente composto, a fim de estimular o espectador no propósito de protesto. A narrativa flui com espontaneidade e inteligência e as alusões são claramente apreensíveis."

O maniqueísmo do espetáculo (negros são sempre bons, brancos são maus) lembra-nos, de uma certa maneira, a estética didática cepecista da qual o Arena não estava isento, não só pelo fato de que muitos integrantes vieram de teatros universitários, como também pelo fato de o público do Arena ser quase que exclusivamente composto por estudantes. De acordo

22) Magaldi, S. Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 68.

com o que já foi dito a respeito de "Opinião", já que não é mais possível o contato com o proletariado, a produção cultural volta-se para a classe média, o que vai se acentuar a partir de 1968 e principalmente na geração de 1969, que vai romper o circuito fechado que se estabeleceu a partir de "Opinião", ou seja, o teatro deixará de ser um "ritual de protesto", para mostrar o outro lado da moeda, não uma burguesia progressista pronta para a luta, mas uma classe média derrotada e sem perspectivas.

O próximo musical feito pelo Arena foi "Tiradentes", que conta a história da Inconfidência Mineira revista como uma auto-crítica da esquerda, numa tentativa de explicar a derrota de 64. Na ótica adotada pelo espetáculo se estabeleceu um paralelismo evidente entre as causas do malogro da Inconfidência e a queda do governo Goulart. A posição do intelectual de esquerda é criticada violentamente na sua impotência e passividade.

Tiradentes é visto como um herói solitário. Todos os outros inconfidentes são de uma maneira ou de outra oportunistas ou covardes; a idéia central da peça é a ação prática, em uma crítica endereçada às cúpulas teóricas e à burocratização das organizações de esquerda e numa clara incitação à luta armada, o que contrariava as posições ortodoxas do PCB. Segundo

Edélcio Mostaço, "o racha de 67, de onde surge a AlN e suas táticas que preconizava, pela via urbana, a luta armada como única saída para os povos oprimidos, encontra na montagem de Tiredentes não apenas uma apologia estética como a primeira mobilização de opinião pública a nível de sua propaganda" (23).

O Arena radicaliza assim o caminho proposto desde "O plânio": da constatação de certezas até a luta armada, porém sempre no mesmo clima de cumplicidade total com a platéia, o que tornava essa exortação à ação uma simples catarse, esgotando dentro do teatro a vontade de luta, substituindo a ação concreta pela ação teatral.

O Oficina, após um período de viagens e remontagens, entre as quais "Os pequenos burgueses", apresenta em 1966 outro texto de Gorki, "Os Inimigos", que traduz de forma significativa o pensamento do grupo. O objetivo da peça é traçar um painel quase didático da fracassada revolução de 1905, na Rússia, cujo subtexto, na verdade é a análise dos posicionamentos populistas da esquerda antes de 64.

José Celso fala sobre o significado dessa montagem (24):

23) Mostaço, E., op.cit., p. 94.

24) Correa, J.C.M. - A.E.T.V.O. - A História do Oficina In: Arte em Revista nº 6, São Paulo, Kairós, outubro 1981.

"O Oficina começa a rever sua posição dentro da ,
quele teatro e dos processos de libertação até então
tentados. Ora, diziam que a burguesia era nacional, e
ra progressista, ia fazer a revolução. Era só apoiá-
la contra o capital estrangeiro. Não deu certo. Monta
mos então, "Os Inimigos", de Gorki, mostrando por
quê."

Mostrando a burguesia pós-1905, o espetáculo deixava
clara a coligação burguesia/Estado contra o avanço do prole-
tariado e mais uma vez o Oficina traduz na direção do espetá-
culo a ótica da burguesia e não a do proletariado, por achar
que seria mais eficaz junto ao público.

O Oficina cada vez mais se distancia dos pressupos-
tos "frentistas" e radicaliza essa posição, quando em 1967,
monta "O Rei da Vela", de Oswald de Andrade, rompendo defini-
tivamente com os ideais de mobilização e conscientização pro-
postos pela "Frente", que eram na verdade fruto da política
de massas do PCB: antes do golpe, o pacto populista, depois,
a frente anti-fascista. A partir dessa ótica é que o Arena e
o Opinião comunicavam-se com seus públicos, mas de forma ir-
real, fazendo-os crer que eram os agentes transformadores da
sociedade e difundindo, através de suas produções, a crença
nesse papel transformador.

É contra essa visão mistificadora tanto do público
quanto de sua possibilidade de mobilização, que o Oficina se co

loca. Numa entrevista a Tite de Lemos na Revista da Civilização Brasileira, José Celso fala sobre essa ruptura (25):

"O teatro não pode ser um instrumento de educação popular, de transformação de mentalidades na base do bom meninismo. A única possibilidade é exatamente pela deseducação, provocar o espectador, provocar sua inteligência recalcada, seu sentido de beleza atrofiada, seu sentido de ação protegido por mil e um esquemas teóricos abstratos e que somente levam à ineficácia. Num momento de desmistificação, o importante é a procura de caminhos que levem a ações novas. Nesse momento, portanto, o sentido da inovação, da descoberta, do rompimento com o passado no campo do teatro deve ecoar, ser o reflexo e ao mesmo tempo refletir todo um esquema de projetos e de conscientização de nossa realidade."

A partir da montagem de "O Rei da Vela", fica claro o rompimento do Oficina com os ideais frentistas, quando o grupo passa a uma posição de ataque. Não basta a recusa, é preciso denunciar os "equivocados". Nesse sentido o texto de Oswald de Andrade e o tratamento cênico dado por Zé Celso é peça são perfeitos: mistura debochada de circo, teatro de revista, ópera, numa ruptura total com o teatro político feito até aquele momento e com o próprio trabalho do Oficina. O espetáculo não poupava a burguesia nem a esquerda; o ideal da es-

25) A guinada de José Celso - Entrevista a Tite Lemos In: Revista Civilização Brasileira caderno especial nº 2, Rio de Janeiro, julho de 1968, p. 117.

querda de uma frente nacionalista era ridicularizado na peça pela Frente Única Sexual; o oportunismo, o machismo, a burguesia que se vende por uma miséria ao imperialismo são atacados de maneira violenta.

Sintonizado com as críticas às concepções artísticas da esquerda iniciadas já pelo cinema novo, o espetáculo é dedicado a Gláuber Rocha que acabara de realizar "Terra em transe", filme que "era uma crítica explosiva ao populismo, às alianças de classe e aos próprios artistas de esquerda" (26).

Espectáculo polêmico, agrediu a esquerda e a direita, dividiu a opinião do público entre amor e ódio, assustou a crítica e teve, é claro, problemas com a censura, mas não deixou nenhum espectador imune à extrema virulência com que mostrava a realidade nacional e o Brasil como um "imenso cadáver gangrenado". Edélcio Mostaço mostra o significado de o "Rei da Vela" no teatro brasileiro (27):

"O grupo da rua Jaceguai encetou ao menos três tarefas da maior importância: fazer a crítica da fantasmática frente de resistência instalada na cultura de esquerda do país; redescobrir a linha evolutiva da cultura brasileira, iniciada no Modernismo de 22

26) Holanda, H.B. Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde, 1960-70, São Paulo, Brasiliense, 1981, p.36.

27) Mostaço, E., op.cit., p.98.

e utilizando um de seus mais legítimos representantes, praticamente desconhecido das novas gerações pós-Estado Novo e literalmente abafado nas décadas de 50 e 60 em sua importância e conquistas; ser o iniciador de um movimento estético, denominado tropicalismo, destinado a revolucionar os padrões estéticos e políticos até então assentados."

Não é apenas o teatro que reflete nos anos 60 a procura de novos caminhos e novas formas. Vários setores da produção cultural empenham-se em um engajamento político que possibilite uma maior compreensão da realidade nacional.

O Cinema Novo procura uma linguagem desvinculada dos modelos americanos e europeus, que traduza a especificidade da realidade brasileira, longe do esquematismo do CPC. O discurso cinematográfico fragmentário e descontínuo de Jean-Luc Godard fascina os nossos jovens cineastas que inauguram aqui o cinema de autor: "uma câmera na mão, uma idéia na cabeça", poucos recursos, muita imaginação, experimentação. Produções como "Rio 40 graus" e "Vidas secas", de Néelson Pereira dos Santos, "Deus e o Diabo na Terra do Sol", de Gláuber Rocha, entre outros, colocam o cinema brasileiro no âmbito da melhor produção cultural do país, com reconhecimento, inclusive no exterior. Como diz Heloisa Buarque de Holanda (28):

28) Holanda, H.B. Cultura e participação nos anos 60. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 38.

"Na diversidade das alternativas autorais, o Cinema Novo manifestaria uma mesma vontade de superar a indigência crítica do cinema comercial, através da afirmação de uma prática cinematográfica desmistificadora, engajada, deflagradora."

O golpe vai colocar o Cinema Novo no mesmo dilema de todos os produtores de arte do país: repensar o papel da intlectualidade e de sua participação na vida nacional ante o malogro político de 64. Em 1966, Paulo César Saraceni realiza "O Desafio", sobre o desalento e a crise do intelectual que vê violentamente interrompida sua integração no processo revolucionário.

O Cinema Novo coloca em relevo, a partir de 64, as críticas às concepções artísticas da esquerda e "Terra em transe", de 1967, é considerada a obra mais importante neste período, a negar a eficácia do realismo crítico. O filme vai provocar uma série de polêmicas entre artistas, intelectuais, e estudantes, não só pelo conteúdo abordado - o lugar do intelectual na sociedade brasileira pós-64 - mas também pela forma como tratava as imagens. O filme, como já vimos, influenciou profundamente o Oficina quando da montagem de o "Rei da Vela" e também Caetano Veloso, para quem "Terra em transe" foi de fundamental importância para a concepção do movimento tropicalista.

No período pré-68, como coloca Heloísa Buarque de Holanda, "o Cinema Novo colocou-se como a vanguarda estética e ideológica da produção cultural: pensando o cinema enquanto linguagem e forma de conhecimento da realidade brasileira e equacionando politicamente o campo das relações econômicas que determinam a produção cinematográfica, o movimento pôde definir um projeto político-cultural avançado, constituindo-se, como diria Paulo Emílio, 'numa bandeira indiscutivelmente revolucionária que ainda não encontrou sua revolução'" (29).

A música popular brasileira segue mais ou menos a mesma trajetória das outras manifestações artísticas do período. Depois do declínio da Bossa-Nova e para fazer frente ao golpe de 64, a música popular acompanha o clima de engajamento já sentido no teatro com o Opinião e o Arena, com os primeiros filmes do Cinema Novo e com o ideário cepecista. É a época da música de protesto, expressão do inconformismo elevada à condição de estratégia de resistência política. Os temas constantes eram a denúncia da miséria, o autoritarismo, a luta pela terra, a exploração das classes oprimidas, etc. expressos de maneira explícita ou metafórica. A preocupação maior era com o conteúdo em detrimento da renovação formal: o impor-

29) Holanda, H.B. Cultura e participação nos anos 60, São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 49.

tante era que se fizesse um tipo de música ligada às raízes e problemas brasileiros quanto ao conteúdo e, quanto à forma, samba, modinha, frevo, marcha-rancho, ciranda, samba de roda eram permitidos e bem-vindos.

Esse quadro aparece bem explicitado nos Festivais de MPB, promovidos pelos canais de televisão, que aglutinavam o público estudantil, o qual assumia um papel importante na contestação ao golpe militar. Os Festivais, muitas vezes, transformavam-se em verdadeiros campos de batalha, pois a opção por uma música transformava-se numa real opção política por parte da platéia. Nomes como Geraldo Vandré, Elis Regina, Edu Lobo, Chico Buarque de Holanda tornavam-se populares a um grande público e muitos deles como Edu Lobo participavam de criações teatrais como Arena conta Zumbi.

Nos Festivais, como nos espetáculos teatrais, fica bastante claro o aspecto catártico, de "simulacro de militância", como coloca com muita precisão Heloísa Buarque de Holanda. Músicas como "Pra não dizer que não falei de flores", de Geraldo Vandré, torna-se um hino da esquerda estudantil, mesmo em situações posteriores que nada tinham a ver com o ambiente dos festivais.

Um acontecimento imprevisto e importante no III Festival de Música Popular Brasileira patrocinado pela TV Record

em 1967, vai quebrar essa cumplicidade entre público e artistas: a inclusão de duas músicas, respectivamente de Gilberto Gil e Caetano Veloso, "Domingo no Parque" e "Alegria, Alegria", que quebram o clima "ideológico" do festival, provocando polêmicas e desavenças entre o público. Acompanhados por conjuntos de rock e "iê-iê-iê", o que já atentava contra a brasilidade autêntica da maioria absoluta das músicas apresentadas, as duas composições possuíam uma concepção cinematográfica e fragmentária do texto, com um conteúdo ligado ao comportamento urbano cotidiano, aparentemente sem nenhuma tomada de posição política ou denúncia da realidade.

A partir desse festival, o Tropicalismo surge como movimento, denominação, aliás, dada pela imprensa e não pelos seus participantes. Gilberto Gil fala sobre esse início do Tropicalismo (30):

"Na verdade eu não tinha nada na cabeça a respeito do tropicalismo. Então a imprensa inaugurou aquilo tudo com o nome de Tropicalismo. E a gente teve que aceitar, porque tava lá, de certa forma era aquilo mesmo, era coisa que a gente não podia negar. Afinal, não era nada que viesse desmentir ou negar a nossa condição de artista, nossa posição, nosso pensamento, não era. Mas a gente é posta em certas engrenagens e tem que responder por elas."

30) História da Música Popular Brasileira, São Paulo, Abril Cultural, 1971, fascículo 30.

O Tropicalismo surge em um momento em que os posicionamentos políticos e a eficácia da arte como instrumento de consciência política como eram feitos até então começam a ser violentamente questionados. Não é por acaso que "O Rei da Vela", do Oficina e "Terra em transe", de Gláuber Rocha, exerceram forte influência sobre o movimento, a ponto de Caetano dizer em 1967: "eu sou o Rei da vela, de Oswald de Andrade, montado pelo Oficina."

Nas preocupações tropicalistas, o eixo político foi desviado da revolução social para a rebeldia, para a liberação do corpo, para a festa, enfim, para uma forma de comportamento que tende a se radicalizar a partir de 68/69 numa clara recusa ao moralismo das esquerdas. Heloísa Buarque de Holanda fala sobre este aspecto do tropicalismo (31):

"Não por acaso o relacionamento dos tropicalistas com as áreas militantes seria atravessado por uma série de ambigüidades e mesmo de conflitos. Uma espécie de desconfiança mútua estabelecia essa distância entre o engajamento propriamente político/revolucionário e a disposição anárquica e rebelde que iria informar a experiência de toda uma área da juventude brasileira na viagem do desbunde e da contracultura."

O que de mais político havia no tropicalismo era a a

31) Holanda, H.B. op.cit., p.67.

titude assumida frente à arte e à vida; não mais um discurso teórico, mas uma prática vivida e subversiva na medida em que desmistificava o comportamento político da classe média. Ao "bom comportamento" da arte engajada, os tropicalistas contra põem a irreverência, o deboche, o "cafconismo", o psicodelismo, a indústria cultural, numa visão conectada com o acontecimento aqui e agora, numa tentativa de reformulação dos processos de análise e compreensão da realidade em que se vivia. Olhado com desconfiança pela direita e pela esquerda, num primeiro momento, o Tropicalismo que cronologicamente, segundo seus inventores, vai de 67 a 68, foi talvez "o movimento que melhor exprimiu os impasses da 'intelligentzia' brasileira"⁽³²⁾.

Em 1964, no show "Opinião", Nara Leão, contracenando com Zé Kéti e João do Vale, no papel de porta-voz do público, dizia⁽³³⁾:

"Foi o cinema novo, foi a bossa-nova, foi o teatro que apresentou novos autores brasileiros. Teve uma coisa que eu descobri, que todo mundo descobriu: o Brasil era o que a gente fazia dele. Era uma verdade trabalhosa, mas era uma verdade.

O cinema novo ajudou muito a música popular brasileira. Para que ela falasse novos temas, para que ficasse mais ampla, voltada para grandes platéias, para sentimentos coletivos. Rio 40 graus deu Voz do Morro, Rio Zona Norte deu Malvadeza Durão."

32) Favaretto, C.F. Tropicália, Alegoria, Alegria, São Paulo, Kairós, 1979, p. 11.

33) Livreto do texto do show Opinião, Rio de Janeiro Ed. do Val, 1965, p. 66.

Mas, o tempo das verdades estava passando, o impulso revolucionário de artistas, intelectuais e público não foi suficiente para derrubar a ditadura que cada vez se impunha com mais força, a esquerda tradicional começava a ser questionada em suas certezas. Os ventos de 68 começavam a soprar, colocando nuvens cada vez mais negras no horizonte de uma intelectualidade perplexa diante dos caminhos a seguir.

O Brasil não era mais "o que a gente fazia dele", mas o que os militares tentavam impor como realidade. Radicalização da esquerda e da direita. O pesadelo substitui a festa, quando a direita arranca a máscara de liberal e mostra sua face verdadeira.

*Use não...
na...
...*

CAPÍTULO III

À PROVA DE FOGO

TIVE AQUELAS PAIXÕES QUE TODO MUNDO TEM: BÜCHNER, BRECHT, POR EXEMPLO, QUE NUNCA FORAM MITOS PARA MIM. PORÉM, ATUALMENTE NO TEATRO UNIVERSAL GOSTO MESMO DO TEATRO BRASILEIRO. NÃO É NACIONALISMO, NÃO, É QUE ELE É MUITO BOM: PLÍNIO MARCOS, JOSÉ VICENTE, ANTONIO BIVAR, CARLOS ALBERTO SOFFREDINI, MÁRIO ALBERTO PRATA, TIMOCHENCO WEBBI, CONSUELO DE CASTRO. MESMO QUE UM AUTOR NOVO NÃO SEJA MUITO BOM AINDA, EU O PREFIRO A UM GÊNIO DA CONCHINCHINA. GOSTO DE QUEM ESTÁ AQUI, QUEBRANDO A CABEÇA CONOSCO".

LEICAH ASSUNÇÃO

Quando Costa e Silva assume o cargo de Presidente da República, em 1967, acena com uma política de liberalização baseada no diálogo com a oposição, classe trabalhadora e estudantes, em busca da legitimação do governo e de um apoio limitado a partir de uma leitura um pouco mais liberal da legislação repressiva contida na Constituição de 1967. As discussões entre oposição e governo, porém, não tocavam em pontos cruciais como a política salarial e o restabelecimento do equilíbrio de poder. Ao mesmo tempo, o aparato repressivo do Estado continuava em plena atividade, tornando impossível qualquer possibilidade de ser aceita pela oposição a legitimidade que o governo estava tentando obter com a débil tentativa de uma "política de alívio".

A perda de poder aquisitivo da classe assalariada, provocada pela política de controle salarial do Estado e a insegurança causada pela criação do FGTS (Fundo de Garantia por Tempo de Serviço), somando-se à repressão continuada de manifestações de rua, entre outros motivos, estimulou uma forte onda de oposição ao governo, dando origem às manifestações contra a política econômica e social do Estado em 67/68.

Setores da burguesia, discordando da política do governo que favorecia o grande capital, apóiam o movimento de políticos (muitos deles antigos partidários do regime) que,

descontentes com a política do governo em relação ao Congresso e ao Judiciário, além das restrições impostas às atividades políticas, criam a chamada "Frente Ampla", que propunha a redemocratização do país, a restauração do poder civil, a revogação de toda a legislação de controle e a realização de eleições livres e diretas para todos os níveis de representação política.

Criada em 67 por Magalhães Pinto e Carlos Lacerda e congregando políticos como o ex-Presidente Kubitschek, casado após o golpe, e mantendo contatos com Goulart, no exílio em Montevideú, a "Frente" abrangia amplo espectro de opiniões políticas e inicia negociações com líderes sindicais e estudantes.

Como observa Maria Helena Moreira Alves ⁽¹⁾, "a Frente era especialmente ameaçadora para o Estado de Segurança Nacional, por atrair representantes conservadores das classes médias e altas que haviam apoiado o golpe militar. Pior ainda, começou a exercer influência entre os próprios militares, reforçando entre comandantes de tropa a convicção de que constituía uma ameaça a ser enfrentada com energia".

1) Alves, M.H.M.- Estado e Oposição no Brasil (1964-1984). Petrópolis, Vozes, 1984, p. 127.

Por ser um movimento constituído pela burguesia que escondia atrás de suas reivindicações democráticas o desejo de infiltrar-se nas estruturas do Estado para retomar um poder de decisão que havia perdido com a crescente militarização do país, a Frente Ampla não mostrou sinais de querer mobilizar as classes populares contra o governo. Por isso, uma ação conjunta com os trabalhadores e a classe estudantil mostrou-se inviável.

O governo, mais uma vez contraditório dentro da sua proposta de liberalização, baixa em abril de 68 um decreto proibindo a Frente Ampla, dando um exemplo de autoritarismo cego, pois pretendia eliminar por simples decreto um movimento social, que bem ou mal era uma demonstração de descontentamento de setores da sociedade civil.

No pólo oposto da sociedade, o movimento sindical começa a se articular numa tentativa de superação do sindicalismo populista.

Por um lado, o governo procura controlar a organização sindical criando sindicatos oficiais, afastando antigas lideranças e treinando novos líderes, na verdade interventores. Dentro do pouco espaço de movimentação disponível, grupos de militantes sindicais formam comissões de oposição sindical que atuam nos sindicatos a fim de recuperar os cargos eleti-

vos ocupados pelos interventores do governo.

Em Contagem, Minas Gerais, em 1967, a oposição lançou uma chapa para concorrer com o candidato oficial, através de uma campanha intensa baseada na participação do operário na administração do sindicato e na crítica à política salarial do governo.

Um pouco antes das eleições, a Delegacia Regional do Trabalho vetou a candidatura do líder da oposição, retirando seu nome da chapa. Apesar de a oposição ter ganhado as eleições, o Ministério do Trabalho manteve o veto. Ficaram claros os limites da política de "renovação sindical" do governo e essa vitória, ainda que incompleta, cria entre os operários o clima propício de organização para o movimento grevista de abril de 68.

Exigindo um aumento salarial de 25% contra o índice oficial de 17%, os operários da Belgo-Mineira iniciam uma greve que envolveu muitas das principais indústrias da região e cerca de 15.000 operários. Como o governo pretendia equiparar os salários ao aumento do custo de vida, e as reivindicações dos grevistas eram limitadas ao aumento salarial, adotou uma oposição conciliatória e, recorrendo ao sindicato como mediador, deu um reajuste de 10%. Para evitar novas greves, es

se reajuste foi estendido a todos os trabalhadores mas, em contrapartida, o governo revogou o limite de 3 anos para a "Lei do Arrocho Salarial", tornando permanente o controle salarial pelo Estado.

A greve de Contagem havia sido eminentemente espontânea, uma vez que o sindicato havia perdido contato com as bases; as tentativas de organização foram feitas depois de seu início.

Outro exemplo de organização sindical, mas com diretrizes diversas das de Contagem, deu-se em Osasco. Enquanto na primeira a organização limitou-se a agir dentro da estrutura sindical oficial, em Osasco outros grupos de oposição associaram-se à reorganização do movimento sindical: estudantes, militantes da Igreja Católica, políticos de oposição e os trabalhadores organizados em comissões de fábrica. A atuação da Igreja junto aos trabalhadores de Osasco se concretizava através do estímulo à militância dos operários dentro do sindicato e à conscientização e autonomia de decisão. Foi dessa atividade que surgiram as Comissões de Fábrica.

Também o movimento estudantil influenciava os líderes sindicais, pois muitos operários estudavam à noite e, portanto, entravam em contato direto com os líderes e o próprio

presidente do sindicato dos metalúrgicos, José Ibrahim, era es tudante. Além disso, quando da vitória do MDB na eleição para prefeito de Osasco, um representante dos estudantes e outro dos trabalhadores foram incorporados aos quadros administratiu vos, numa oportunidade de influenciar a política a nível es- tadual.

Diferente do movimento de Contagem, as bases e a presidência do sindicato trabalhavam em conjunto, com a preo- cupação de discutir em assembléia seus problemas, prioridades e estratégias de organização. Três das cinco maiores indústri as de Osasco já possuíam Comissões de Fábrica legais, a exem- plo da Cobrasma que desde 1965 já havia oficializado as co- missões. Essas comissões deram origem a um "Comando de Greve" constituído pelos líderes eleitos pelas fábricas. A greve, pla- nejada para novembro de 68, foi antecipada para julho do mes- mo ano por pressão dos operários que achavam a data pre- vista pelas lideranças muito distante.

O Sindicato dos Metalúrgicos, porém, subestimou o poder coercitivo do Estado e até que grau poderia ir a força do aparato repressivo. O governo não poderia suportar a idéia de um movimento organizado a partir das bases, coeso, e da proporção que foi a greve de Osasco. No segundo dia da greve, o Ministério do Trabalho interveio no sindicato, afastando to-

dos os líderes eleitos. José Ibrahim foi forçado à clandestini-
dade (mais tarde preso e banido em 69, como um dos presos
trocados pelo Embaixador americano Charles Elbrick). A Cobras-
ma foi invadida e os operários que haviam ocupado a fábrica,
espancados e presos. Com o sindicato dissolvido e sua lideran-
ça presa ou desaparecida, o movimento rompeu-se. A derrota ca-
tastrófica da greve mostrou a fraqueza de uma organização sin-
dical que parecia muito mais forte do que na realidade era.
Contagem e Osasco constituíram-se em acontecimentos isolados,
suprimidos antes que pudessem atuar sobre o conjunto do movi-
mento operário.

Dentro da dicotomia "diálogo-repressão" que carac-
terizou o início do governo Costa e Silva, também o movimento
estudantil (e este mais do que outros setores da sociedade)
sentiu muito de perto a contradição entre "a profissão de fé"
liberal dos donos do poder inspirados no modelo americano e a
crescente militarização do Estado apoiado cada vez mais no a-
parato repressivo. Quando propunha o diálogo, na verdade, o Es-
tado procurava o apoio e a confiança das classes médias, mas
esse "diálogo" esbarrava nas manifestações cada vez maiores
de descontentamento, obstáculos para sua política de desenvol-
vimento baseada na DSN (Doutrina de Segurança Nacional) e en-
tão a repressão entrava em cena.

O problema dos excedentes - alunos que passavam no vestibular mas não encontravam vagas nas universidades -, o projeto de Reforma Universitária do governo que visava transformar a educação em instrumento de formação de mão-de-obra necessária ao desenvolvimento do capitalismo brasileiro como exemplifica esse trecho do Plano Decenal de Desenvolvimento Econômico e Social de 1967⁽²⁾: "A educação brasileira deverá permitir, no período de 1967-76, a consolidação da estrutura de capital humano do País, de modo a acelerar o processo de desenvolvimento econômico", provocaram discussões intensas no meio estudantil.

Ligados diretamente a essa reforma universitária autoritária, entre outras interferências na área educacional brasileira estão os acordos MEC-USAID, que passam a ser também um dos alvos principais do movimento universitário nos anos de 67-68.

O ano de 67 foi marcado por violentos protestos estudantis contra a política educacional do governo e caracterizado por um forte anti-imperialismo e o "diálogo" proposto pelo governo foi retirado de pauta. A relação governo-movimento estudantil passa a ser assumida como uma questão de segurança

2) Martins Filho, J.R. Movimento Estudantil e Ditadura Militar, São Paulo, Papirus, 1987, p. 128.

nacional. A UNE, apesar de oficialmente extinta, promove em São Paulo, secretamente, o 29º Congresso, onde elegeu novos dirigentes.

Para mostrar à população que ainda existia como entidade mobilizadora dos estudantes, a UNE começou a promover discursos relâmpagos, evitando um confronto direto com a polícia. À medida que aumentava o número de militantes, o movimento estudantil começa a organizar grandes passeatas de protesto com o intuito de obter o apoio de outros setores da sociedade. Nesse 29º Congresso, a posição do movimento estudantil se radicaliza propondo, além das lutas especificamente estudantis, a aliança Operário-Camponesa-Estudantil contra a ligação das classes dominantes brasileiras com o Imperialismo. Não se pode esquecer que a influência maior dentro do movimento era a da AP (Ação Popular), o partido de linha mais radical dentro do ME (Movimento Estudantil), mas as dissidências já se faziam sentir entre este partido e outros como a POLOP, a dissidência do PCB (Partido Comunista Brasileiro), dos quais participavam outros líderes estudantis que não o presidente eleito Luís Travassos (AP).

A mobilização estudantil estava no auge em início de 68, bastando que surgisse um estopim para que a radicalização das palavras pudesse se concretizar. Esse estopim surge

de maneira violenta quando, em uma manifestação de protesto contra as condições do restaurante universitário do Calabouço, no Rio de Janeiro, em 28 de março, a polícia reprime violentamente a tiros de metralhadora e mata o secundarista Edson Luís, de 16 anos.

A comoção gerada por essa morte foi intensa e aos protestos dos estudantes juntaram-se outras camadas da sociedade, exteriorizando a insatisfação geral com os rumos tomados pela política repressiva do governo militar.

Uma missa fúnebre foi realizada no dia 4 de abril na Igreja da Candelária. A violência com que foi reprimida, com centenas de prisões e espancamentos, levou a situação política a um clímax. Os representantes da "linha dura" dentro do exército pressionaram o governo para que instaurasse o Estado de Sítio diante do aumento das manifestações de rua. Os conflitos entre estudantes e forças da segurança se sucediam com violência cada vez maior em todo o país, principalmente no Rio e em São Paulo. Os fatos amplamente divulgados pela imprensa provocavam cada vez mais protestos que culminariam em julho com a "Sexta-feira sangrenta", onde pelo menos 28 pessoas foram mortas, quase todos trabalhadores que participavam das manifestações, o que provocou a 25 de junho a passeata dos Cem Mil no Rio de Janeiro. Desta vez os militares evitaram a

repressão direta. Formou-se uma comissão especial para tentar medidas de liberalização com o Governo Federal.

"A própria composição da Comissão dos Cem Mil evidencia a natureza da aliança oposicionista: um representante de setores profissionais, dois representantes dos estudantes, um do Movimento das mães pela Anistia e um padre representando a Igreja Católica. Tratava-se de uma comissão de negociação representando as classes médias, àquela altura em aberta oposição aos militares no poder e enfrentando a polícia nas ruas. O Estado de Segurança Nacional ficou mais isolado da sociedade civil; começava a fechar-se o círculo do poder"⁽³⁾.

Mas não se deve inferir que, pelo fato de ter apoiado o movimento estudantil nas manifestações de abril /junho de 68, a classe média tenha assumido alguma orientação ou identidade política. O clima emocional gerado pela truculência do aparato repressivo possibilitou o reavivamento momentâneo de uma disposição liberal manifesta na crítica à crescente militarização do país, porém, no fechamento político posterior a 68, essa classe média será uma espectadora silenciosa, até voltar a apoiar o governo militar na época do "milagre econômico", como coloca João Roberto Martins Filho⁽⁴⁾:

3) Alves, M.H.M., op.cit., p. 119.

4) Martins F.J.R., op.cit., p. 121.

"Para essas camadas médias, a luta contra a ditadura e a solidariedade aos estudantes representavam um meio para a concretização de seus objetivos de restauração das formas democrático-parlamentares depuradas dos mecanismos de participação de massa da fase populista". Mas uma aliança real com a classe estudantil ou trabalhadora não chega a ser concretizada, como já foi dito a respeito da Frente Ampla. O fato é que durante o governo Médici, a classe média se mostrou bastante inclinada a apoiar a repressão por acreditar que os "terroristas comunistas" ameaçavam o avanço do desenvolvimento econômico do qual essa classe se beneficiava.

Apesar de proibidas em começo de julho, as passeatas continuavam. No início de agosto as Forças Armadas assumem o comando da repressão e no final do mês a Universidade de Brasília é invadida pela Polícia Federal que agrediu sem distinção estudantes, funcionários e parlamentares. A relação entre o Estado e o ME permaneceu inalterada, e as tentativas de diálogo completamente abandonadas. Em São Paulo, a Faculdade de Filosofia da USP, na rua Maria Antônia, é tomada pelos alunos que organizaram grupos de trabalho para "redefinir a Universidade". A USP entra em guerra com a Universidade Mackenzie, localizada do outro lado da rua e famosa pelo reacionarismo da maioria de seus estudantes. A repressão era espera

da, mas não da maneira como aconteceu: grupos paramilitares do CCC (Comando de Caça aos Comunistas) atacaram violentamente a Faculdade de Filosofia e a rua Maria Antônia transformou-se num campo de guerra até que um estudante foi morto pelo CCC, que utilizava armas do exército.

Em outubro de 68, a UNE organiza clandestinamente, na cidade de Ibiúna, no Estado de São Paulo, o seu 30º Congresso, que foi invadido pela Polícia Militar. Foram presos todos os líderes estudantis. Nessa altura, porém, o movimento estudantil já estava completamente dividido em termos políticos. Orientações divergentes já se faziam sentir desde o 29º Congresso e tiveram seus reflexos na própria organização das manifestações estudantis de 67/68.

Em linhas gerais, pode-se dizer que havia duas grandes correntes da UNE: de um lado a AP, que mantinha a liderança desde 1961 e propunha uma luta especificamente política, afastada das reivindicações estudantis, definindo-se pela denúncia da ditadura militar e propondo, como já dissemos, uma aliança Operário-Camponesa-Estudantil, cujo objetivo seria em última instância derrubar o governo.

A outra corrente era formada pelas dissidências estudantis do PCB e pela POLOP, e sua proposta era a "luta es-

pecífica" dentro da universidade, com o intuito de possibilitar o aparecimento de uma consciência crítica entre os universitários. Vladimir Palmeira, ex-presidente da UMES da Guanabara, explica os objetivos dessa posição⁽⁵⁾:

"Ao lutar contra a política educacional do regime, os estudantes partiriam de suas próprias condições no meio em que viviam, das contradições que expressam a dominação da burguesia de uma forma concreta, e desse modo, cada luta reivindicativa serviria para caracterizar o governo como um governo ditatorial, como uma ditadura de classe, chegando, por esse caminho, à compreensão da impossibilidade de resolver os problemas universitários dentro do sistema capitalista".

A idéia inicial era que, partindo-se dos problemas estudantis, se poderia chegar a uma modificação de toda a sociedade. Mas na radicalização de 68 as Dissidências Estudantis e a POLOP vão se aproximar das teorias de Che Guevara, e de suas teses sobre o "foco" revolucionário, desenvolvendo dentro do ME ações pautadas por critérios semi-guerrilheiros (comícios relâmpagos, pichações, comissões de segurança etc) e fazendo propaganda da "violência revolucionária".

A AP, por sua vez, segue um caminho diverso, abraçando as teses de Mao-Tsé-Tung e sua proposição da "linha de

5) A Esquerda Armada no Brasil, in Martins, F.J.R., op.cit., p. 175.

massas, recolocando a luta de classes como motor da História.

Estas opções políticas dentro do ME são demonstradas nas divergências ocorridas na organização das manifestações, lutas reivindicatórias e até nas palavras de ordem nas passeatas. Elas determinarão a escolha, após o AI-5, das diversas facções da luta armada, onde grande parte da militância estudantil vai se engajar.

O único ponto em que essas posições divergentes assumiam o mesmo ponto de vista era em relação ao PCB, marginalizado na UNE em 1967, pela sua posição reformista. As Dissidências do PC procuraram marcar uma definição ideológica básica: o anti-reformismo.

Os principais movimentos ligados à Luta Armada que se originaram das dissidências do PCB foram:

1962 - PC do B (Partido Comunista do Brasil)

1967 - ALN (Aliança Libertadora Nacional)

1967 - PCBR (Partido Comunista Brasileiro Revolucionário)

1967 - VPR (Vanguarda Popular Revolucionária Cisão
da
COLINA (em Minas Gerais) POLOP

1969 - MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro)
- nasce da Dissidência Universitária da Guanabara.

- Ala Vermelha-cisão do PC do B.

Voltaremos a eles quando formos abordar o tópico da luta armada de 1969.

A dinâmica da violência crescia na proporção do descontentamento popular já expressos nas greves de Contagem e Osasco, amplamente apoiadas pelos estudantes, pelo próprio ME, pela mobilização de setores da classe média e da Igreja Católica, pela Frente Ampla, etc. O Estado de Segurança Nacional, longe de conseguir a legitimidade pretendida, só poderia continuar se mantendo pelo uso da força.

"Os Objetivos Nacionais Permanentes referem-se à democracia; as exigências da Segurança Interna tornam intoleráveis a dissensão. Não surpreende que o Estado se visse engolfado em profundo conflito interno. Já havia, no interior da coalização, grupos preparando um segundo golpe de Estado para impor uma terceira onda de repressão-situação que provocaria confronto entre o Executivo e o legislativo, com conseqüências em última análise trágicas" (6).

. Panorama Cultural Pré AI-5

A produção cultural deste período acompanhava e re

6) Alves, M.H.M., op.cit., p. 128

fletia o clima de convulsão social que existia no Brasil, não apenas a nível dos resultados artísticos apresentados, mas também pelo engajamento pessoal da maioria dos artistas nas lutas contra o governo e mais especificamente contra a censura, exercida de maneira brutal e arbitrária. Episódios absurdos como a tentativa de prisão de Sófocles, quando da montagem de "Electra", já fazem parte do anedotário daqueles anos negros, mas ilustra bastante o nível de desinformação (para não dizer burrice) dos responsáveis pela liberação ou não do que poderia ser visto pelo público.

A imensa quantidade de livros, filmes, peças de teatro interditados ou mutilados pela censura já são sobejamente conhecidos para que se repise sobre esse assunto, mas talvez seja interessante rever alguns critérios adotados pelo Departamento de Censura Federal no período pós-64, para percebermos o quanto estes eram abrangentes estendendo seus tentáculos a quase todos os assuntos e transformando-os em matéria censurável. Um exemplo das regras seguidas pelos censores para liberar um filme nacional, ou "o que um filme não deve ter" (7):

1. ser portador de mensagem política incompatível com o regime vigente no país ou que de qualquer forma fira a dignida

7) In: Revista Aparte, nº 2, São Paulo, Teoria e Prática Editora, maio/junho de 1968.

de brasileira ou venha a representar riscos à Segurança Nacional;

2. fazer promoção pessoal de pessoas que pela prática de atos caracterizados de corrupção e subversão se encontrem privada de seus direitos políticos;
3. conter alusão depreciativa aos poderes civis e seus agentes, ou às Forças Armadas, estimulando o descrédito das instituições nacionais e desencorajando os sentimentos de amor à pátria;
4. conter cenas imorais, expressões obscenas ou gestos capazes de ofender o decoro público.

E por aí vai. Essas são apenas algumas proibições que podem ser multiplicadas ao infinito, dependendo do entendimento e vontade de rigor, maior ou menor, dos censores e que não se restringia ao cinema, mas a todos os ramos das "diversões públicas".

Apesar de seu recrudescimento a partir de 68, a censura já se fazia sentir de maneira violenta logo após a instalação do governo militar em 64, provocando atritos entre a classe artística e o governo. Assim, a "hegemonia cultural da esquerda" de que fala Schwartz, não foi conseguida sem luta e perseguições.

Toda a ação da censura era baseada no programa básico da DSN, para a qual a divisão ideológica do mundo entre Ocidente e Oriente (capitalismo e comunismo), transformava cada artista e sua produção numa ameaça direta aos "valores democráticos e cristãos do Ocidente capitalista". Prova disso são os "cursos" feitos pelos candidatos a censores na Academia Nacional de Polícia (cultura é caso de polícia!), cujas apostilas utilizadas mostram essa visão⁽⁸⁾:

APOSTILA Nº 1: A ação psicológica comunista parte das teorias de Pavlov para provar que os comunistas através delas criaram técnicas de lavagem cerebral e reeducação cerebral, onde encontramos esse primor de teoria psicológica:

"a teoria dos reflexos condicionados está presente em toda a propaganda lançada contra o mundo livre e sua larga aplicação mostra que os soviéticos consideram-na uma arma de longo e profundo alcance na tarefa de minar as consciências democráticas".

A apostila continua mostrando como os soviéticos se utilizam das técnicas fundamentais da psicanálise e até da parapsicologia, para incutir nos pobres seres democráticos

8) In: Revista Aparte, nº 2, São Paulo, Teoria e Prática Editora, maio/junho de 1968.

os conceitos de "aperfeiçoamento" em termos comunistas e do sacrifício em prol das causas consideradas "justas".

Nas aulas de "Democracia e Segurança Nacional", a APOSTILA Nº 2 ("A Democracia e a propaganda comunista") mostra como as democracias sofrem uma ação interna de propaganda da parte dos países comunistas, que se utilizam de todos os veículos a seu alcance. Essa propaganda se destina a cumprir um duplo papel: minar a resistência das nações democráticas ao assédio do marxismo-leninismo, e levar às populações desses países a idéia de "redenção" através da ideologia marxista. E divide essa propaganda em dois tipos: a "branca", declarada, não escondida, feita através das transmissões de Moscou, Havana e Pequim para a América Latina, além de revistas e livros. A outra, a mais temida, é a "negra", de caráter subreptício e subliminar e, por isso mesmo, "a mais meticulosamente planejada e destinada a levar mensagens a grupos sociais, artísticos, políticos, etc, previamente escolhidos. Serve-se para tal fim de todos os meios de propaganda a seu alcance, inclusive até o cinema, o teatro e a televisão".

Esses são apenas dois exemplos, mas já podemos ter uma idéia da sanha anti-comunista de tais censores, munidos de um arsenal ideológico capaz de encontrar exemplos da propaganda "negra" até na história do "Chapéuzinho Vermelho".

A apostila termina com uma verdadeira lista de recursos utilizados pelos "vermelhos" para propagandear suas idéias:

- seleção de problemas a focalizar
- especificação de argumentos
- simplicidade e facilidade
- fixação de conceitos insidiosos
- deturpação sutil de idéias e expressões
- impressionismo e grandiloqüência de propaganda
- certificado de idoneidade da propaganda
- utilização de personagens "típicas"
- apoio da maioria (conceito de Vox Populi)
- insinuação e insidiosidade
- reiteração alternada
- permanência
- exaltação das benesses do comunismo
- exportação dos mitos e dos "heróis-suma"

Tudo isso com vistas a obter:

- solapamento das instituições democráticas
- exaltação da violência
- levantamento de teses-bandeira (reforma-agrária; o petróleo é nosso)
- inevitabilidade da marcha mundial para o comunismo

- desmantelamento das crenças religiosas
- solapamento das forças armadas
- destruição das crenças básicas da sociedade democrática (conceitos de família, casamento, etc)
- arregimentação do proletariado e da pequena burguesia

Não seria difícil, com essa receita, procurar em cada texto de teatro, livro, filme e telenovela, música, etc algum ingrediente que mostrasse a intenção "vermelha" de quem a produziu.

Se a ação da censura se torna mais intensa a partir de 67/68 isso não quer dizer que antes ela não atuava. Ex cetuando-se o ano de 64 que, ou por estarem os militares mais preocupados em "reorganizar" o país, ou porque o Marechal Castelo Branco, sendo um apreciador do teatro não tomou de início medidas repressivas contra ele, ou principalmente porque o golpe militar deixou os artistas num tal grau de perple xidade, não houve uma reação imediata. A verdade é que a ação da censura no teatro começa a tornar-se violenta a partir de 65, quando, no Rio, a primeira proibição integral de um texto acontece: "O Vigário", de Rolf Hochhuth, seguido da proibição de um espetáculo às vésperas da estréia, "O Berço do Herói", de Dias Gomes, pessoalmente feita pelo então governador Carlos Lacerda. Outros textos como "Morte e Vida Severi-

na" de João Cabral de Mello Neto e "Os Inimigos" de Gorki, são interditados e depois liberados. A classe teatral mobiliza-se contra o arbítrio e envia em agosto uma carta aberta ao presidente Castelo Branco, protestando contra os abusos da censura. Mais tarde, em outubro, é enviado um telegrama à comissão de Direitos Humanos da ONU, com uma denúncia contra a falta de liberdade de expressão no Brasil, ambos com resultados nulos.

No cinema a situação é a mesma; a maioria dos filmes sofreram interdições ou mutilações e como os estados da Federação têm competência para censurar os filmes nos territórios de sua jurisdição, muitos filmes liberados em todo o território nacional eram interditados em alguns estados como foi o caso de "O Padre e a Moça", de Joaquim Pedro de Andrade, e "Os Cafajestes" de Ruy Guerra, que não foram exibidos em Minas Gerais, ou "Vidas Secas", de Nelson Pereira dos Santos, proibido em Salvador.

Extrapolando muitas vezes sua ação policialesca, os censores se arvoravam em críticos de arte, como no caso de "Terra em Transe", de Gláuber Rocha, proibido em abril de 67 para todo o território nacional (liberado depois por intervenção do Ministro da Justiça), sob a seguinte alegação do chefe de censura, Sr. Romero Lago: "Além de conter propaganda mar-

xista subliminar e de ser exageradamente irreverente para com as autoridades constituídas, ainda é de péssima qualidade e, mesmo que obtivesse o certificado de censura, não obteria o visto de boa qualidade, de tão ruim".

"Terra em Transe" já havia sido convidado para o Festival de Cannes e foi escolhido em Belo Horizonte como um dos dez melhores filmes do ano. A briga entre a censura e os artistas, além de política, é também estética; mas essa, pelo menos, a polícia não ganha.

A partir de 67/68 a relação Estado/produção cultural vai atingir seu ponto mais alto de antagonismo, em estreita relação com as manifestações de protesto da sociedade civil.

O ano de 1968, um dos mais trágicos para o teatro brasileiro, é ironicamente fértil em espetáculos que se tornaram antológicos como "Roda Viva", de Chico Buarque, "Feira Paulista de Opinião", vários autores, no Teatro de Arena, "Os Fuzis da Senhora Carrar" de Brecht, "Cordélia Brasil" de Antonio Bivar e "Galileu Galilei" de Brecht, entre tantos outros. A censura recrudescer sua ação arbitrária e uma ampla campanha de difamação do teatro é desencadeada, baseada na "imoralidade" e no uso de palavrões nos espetáculos, a ponto de o pró-

prio presidente Costa e Silva aparecer na TV para proibir, por "imoralidade", a peça "Santidade", de José Vicente, e mandar distribuir exemplares do texto aos donos dos principais jornais para que esses se posicionassem a respeito.

A classe teatral se mobiliza em manifestações de protesto, greves e vigílias cívicas, além de aderir às manifestações do movimento estudantil. Começa a configurar-se também uma ofensiva de órgãos paramilitares contra o teatro: multiplicam-se ameaças, as condições de trabalho tornam-se muitas vezes inseguras; a tensão chega ao auge em julho quando o CCC invade, em São Paulo, o teatro onde estava sendo apresentada "Roda Viva", de Chico Buarque, espanca e maltrata vários membros do elenco e destrói o cenário e o equipamento técnico. Em setembro o elenco da mesma peça volta a ser agredido, desta vez em Porto Alegre e a censura acaba por proibir o espetáculo (10)

"Roda Viva", dirigido por José Celso Martinez Correa, numa produção independente do Oficina, continua a linha iniciada por "O Rei da Vela", aprofundando-a. Se em "O Rei da Vela" a agressão ficara restrita aos limites do palco, em "Roda Viva" José Celso não hesitou em romper esse limite, utili-

10) Michalski, Y. O teatro sob pressão: uma frente de resistência, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, p. 34.

zando muitas vezes a platéia como espaço de representação, bem como todos os recursos possíveis para chocar o público: nus, palavrões, gestos obscenos, bilhetes insultuosos, sangue respingando de um fígado cru devorado pelos atores, para contar a história de um ídolo popular manipulado e devorado pelas massas.

Ligado à "estética da porrada", como diz José Celso, e ao Tropicalismo, "Roda Viva" efetivamente abalava a calma da platéia e provocava intensas polêmicas e discussões entre a crítica. Anatol Rosenfeld assim analisa essa agressão no teatro: "Não se pode deixar de notar o senso de justiça e o pathos de sinceridade que se manifestam muitas vezes através da irrupção dessa ira vomitando visões obscenas, blasfemas e asquerosas. Quando a tensão entre as metas e a realidade, entre a verdade e a retórica, entre a necessidade de transformações e a manutenção do status quo, entre a urgência de ação e o conformismo geral se torna demasiadamente dolorosa, é inevitável a ira recalcada: a violência das manifestações artísticas" (11).

A ira de José Celso, porém, não é voltada apenas para a situação de sufoco em que vive o país, mas também pa-

11) O Teatro Agressivo - Anatol Rosenfeld in Michalski, Y.op. cit., p. 35.

ra a própria falta de saída do teatro, para a qual ele propõe, em "Roda Viva", como já havia feito em "O Rei da Vela", uma leitura brasileira do Teatro da Crueldade de Artaud, numa saída agressiva de "guerrilha teatral", com a intenção de provocar e derrubar as defesas do espectador através do choque.

O Arena, no pólo oposto, procura, através da "Feira Paulista de Opinião", reunir a opinião dos vários grupos ideológicos dentro da esquerda. O espetáculo compunha-se dos seguintes textos: "O Líder", de Lauro César Muniz, "É Tua a História Contada", de Bráulio Pedroso, "Animália", de Gianfrancesco Guarnieri, "A Receita", de Jorge Andrade, "Verde que te quero Verde", de Plínio Marcos e "A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa", de Augusto Boal. O espetáculo utilizava músicas de Edu Lobo, Caetano Veloso, Ari Toledo, Sérgio Ricardo, Gilberto Gil e, no saguão do Teatro Ruth Escobar, obras de artistas plásticos, numa tentativa de sintetizar a arte que a esquerda produzia no período, em todas as áreas.

A estréia da "Feira" foi extremamente tumultuada, pois a censura não expedia a liberação. A classe teatral, reunida em assembléia, resolve entrar em greve; no dia 7 de junho, diante de uma platéia lotada, Cacilda Beker anuncia um "ato de desobediência civil": "não aceitando mais o adiamento governamental, arcaremos com a responsabilidade desse ato que

é legítimo e honroso. O espetáculo vai começar". E começou.

Em represália, vieram ordens de Brasília para a interdição total do espetáculo. Depois de vários atritos, foi conseguida uma liminar da 7ª Vara Federal, que assegurou a permanência da peça em cartaz. Edélcio assim analisa o espetáculo:

"O texto e o espetáculo aprofundam a perspectiva do Arena quanto à opção estético-política que havia adotado, distribuindo bordoadas a todo lado, para chegar à síntese que o movia: o texto-elogio de Boal sobre Che Guevara. Encampando a luta guerrilheira como única alternativa válida para a liberdade nacional, a Feira referia-se todo o tempo à luta armada que se articulava no país"⁽¹²⁾.

Se com freqüência nos referimos nesta pesquisa ao trabalho desenvolvido pelo Arena e pelo Oficina, em detrimento de outros grupos ou montagens individuais, é porque consideramos que neles estão contidas as principais linhas estético-políticas desenvolvidas pelo teatro na época e porque são os únicos grupos em São Paulo que mantiveram um trabalho constante, antes, durante e depois do golpe. Muitas produções quer individuais, em todo o país, quer de grupos eventuais refletem também a situação da produção cultural do pós-64, mas a

12) Mostaço, E. - Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião, São Paulo, Proposta Editorial, 1982, p. 112.

análise destas montagens exigiria um outro tipo de pesquisa, que não constitui nosso objetivo no momento. Mas é importante notar que a ação da censura agiu sobre a totalidade da produção teatral da época, excetuando-se os espetáculos de fins puramente comerciais ou sem nenhum engajamento político que continuavam a ser montados sem maiores problemas.

A divisão das esquerdas, a que nos referimos, é sentida não apenas no teatro, mas em toda a atividade cultural de 1968. Nesse ano já é bem cristalina a divisão entre os adeptos do realismo crítico (Arena, Geraldo Vandré, etc) e os seguidores do caminho alegórico (Oficina, Tropicália, alguns cineastas ligados ao Cinema Novo, etc). Uma certa desconfiança mútua estabelecia essa divisão entre os adeptos de um engajamento político e a disposição anti-conformista e anárquica do outro grupo.

Um embate importante entre essas duas tendências vai acontecer em setembro de 68 no Festival Internacional da Canção, realizado em São Paulo, quando Caetano Veloso, usando roupas de plástico, acompanhado de guitarras elétricas, propõe a derrubada de "estantes, livros, prateleiras", com uma música cujo título, retirado dos grafites da Sorbonne, "É Proibido Proibir", choca e agride os adeptos do engajamento revolucionário simbolizado pela música de Geraldo Vandré "Pra não

Dizer que não Falei das Flores" , ou "Caminhando". A platéia :
 vaia Caetano furiosamente e sua intervenção sobre as vaias é
 um tiro certeiro no autoritarismo e nos equívocos daquela es-
 querda:

"Mas é isso que é a juventude que diz que quer
 tomar o poder! (...) Vocês não estão entendendo na
 da, nada, nada. Absolutamente nada! (...) Se vocês
 em política forem como em estética, estamos fei-
 tos!" (13)

No dia 13 de novembro de 1968, o Oficina apresen-
 tava para a censura sua nova montagem: "Galileu Galilei", de
 Brecht. Por incrível coincidência, no mesmo dia em que o AI-
 5 é editado. Um adereço cênico consegue captar bem o clima do
 verão que estava por vir: uma grade é colocada entre os ato-
 res e a platéia. No dia seguinte, o Jornal do Brasil anuncia:
 "Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O
 país está sendo varrido por ventos fortes. Máx. 38° em Brasília.
 Min. 3° nas laranjeiras".

. O AI-5: - A Política do Terror

O episódio do discurso proferido pelo deputado Már-
 cio Moreira Alves, instando a população a boicotar o desfile

13) Holanda, H.B. Cultura e Participação nos anos 60, São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 68.

de 7 de Setembro e sugerindo às mulheres brasileiras que não namorassem militares que participassem de ações repressivas e violentas, foi o pretexto de que o governo militar precisava para endurecer ainda mais o regime. O fato de o Congresso ter negado permissão para processar o deputado foi a gota d'água que desencadeou o AI-5, mas segundo Maria Helena Moreira Alves, o ato já estava pronto desde julho de 68 ⁽¹⁴⁾: "Ele fora preparado em resposta ao crescente apoio da classe média às manifestações estudantis e à militância dos trabalhadores nas greves de Contagem e Osasco. Confirma-se isso pela rapidez com que agiu o Estado de Segurança Nacional. Menos de 24 horas depois da votação no Congresso Nacional, o texto do AI-5 foi publicado na imprensa e reiteradamente lido na televisão e no rádio. Suspendiam-se todas as garantias constitucionais e individuais. Fechava-se o Congresso por tempo indefinido. Em todo o país, o Exército procedeu a manobras que representavam verdadeira ocupação. Opositores de todos os matizes ideológicos eram presos aos milhares".

Com a reformulação da Lei de Segurança Nacional de 67, após o AI-5 o Estado adquire poder total sobre a população civil, com a suspensão de todos os direitos constitucionais, inclusive o "habeas corpus". Em princípio, todo cidadão

14) Alves, M.H.M., op.cit., p. 131.

é considerado um suspeito e como a indeterminação dos crimes, considerados políticos é enorme, não se pode nunca saber com exatidão o que seria enquadrado na LSN. O Estado de Segurança Nacional, "O leviatã" proposto pelo Sr. Golbery, ganha força total, levando o país a um estado de pânico e terror, pois abriu caminho para uma descontrolada utilização do aparato repressivo.

A imprensa é colocada sob censura, criam-se controles específicos para as universidades e é proibida qualquer participação política considerada ilegal. O período de fechamento do Congresso foi utilizado para a publicação de decretos-lei de regulamentação da economia e a criação de um sistema de incentivos fiscais com o fim de facilitar a implantação do novo modelo de desenvolvimento econômico.

Com a intensa repressão interna, o binômio segurança-desenvolvimento estabelecia, a partir de 69, o quadro completo para os anos do "milagre econômico". O Brasil, colocando as oposições numa "camisa-de-força", torna-se extremamente atraente para o capital monopolista internacional; e a partir dos anos 70, no Governo Médici, com o esmagamento de qualquer foco de oposição, é que o "modelo brasileiro de economia" vai atingir seu auge: "tentando esconder o rebaixamento econômico que a ditadura tinha promovido junto aos setores popula-

res, forjou-se um clima de prosperidade junto aos setores médios da sociedade brasileira. Euforia e bolsa de valores, casa própria e carro do último tipo: parecia ser esse o destino do brasileiro" (15).

Após o AI-5, a censura à produção cultural que vinha acontecendo desde 64, chega a seu ponto máximo de recrudescimento; o que não se localiza dentro do âmbito da doutrina de Segurança Nacional passa a ser intolerável e sumariamente reprimido. Como analisa Octávio Ianni (16): "A ideologia dos governantes sobre como devem articular-se a sociedade civil e o Estado, economia, política e outras questões não suporta o debate, a controvérsia, a crítica. mesmo porque esse Estado precisa alimentar-se da falsa idéia da estabilidade social e política, da perenidade do Presente. Esse Estado pressupõe a cristalização do status-quo, isto é, a consolidação dos interesses prevalescentes sob a ditadura do capital monopolista".

Essa "cristalização do presente" e a tentativa de fazer da ideologia de Segurança Nacional a ideologia dominante foi amplamente difundida pela propaganda direta e massifi-

15) Guerra, M.A. História e Dramaturgia: em cena Carlos Queiroz Telles, cap. 2, p. 54, tese mimeo.

16) Ianni, O. O estado e a Organização da Cultura, p. 218.

cante do Estado através dos meios de comunicação e até através da educação, com a reforma dos currículos e a criação de disciplinas como "Educação Moral e Cívica" e O.S.P.B. Mas, como diz Schwartz, "não se fabrica um passado novo de um dia para o outro" e a produção cultural, apesar de cerceada pela repressão, não desaparece, indo procurar novos caminhos e novas maneiras de se fazer presente. Isso provoca uma série de modificações na criação artística, pois qualquer trabalho artístico que tratasse de temas considerados subversivos pela censura, era obrigado a recorrer a uma série de artifícios entre os quais o mais utilizado foi a metáfora, principalmente na música, no teatro e na literatura.

O ano de 69 vai marcar o início do fim dos grupos teatrais Arena e Oficina que, além dos problemas financeiros, problemas com a censura e crise estética, sofreram processos específicos de desestruturação. A década de 70 vai ter como característica as produções isoladas, a inexistência de grupos, exceção feita ao Teatro São Pedro.

Após a montagem de "MacBird", de Bárbara Garson, em outubro de 68, que transpõe a tragédia de Macbeth de Shakespeare para a realidade americana, o Arena tentando continuar com clima de "Feira Paulista", depois do AI-5, trata de excursionar com "Arena Conta Zumbi" e "Arena Conta Bolívar"

(inédita no Brasil) para os Estados Unidos, México, Peru e Argentina, já sem elenco permanente.

Em 70 é montada "A Resistível Ascensão de Arturo Ui", de Brecht, ao mesmo tempo em que, numa sala do 2º andar do Teatro de Arena estreia "Teatro Jornal - 1ª Edição", trabalho de criação coletiva sobre notícias de jornal com um jovem elenco formado a partir de um curso ministrado no Arena no ano anterior. Esse elenco jovem, após a prisão e exílio de Boal em 1971, herda o Arena e funda o Núcleo-Arena cujo objetivo era difundir as técnicas do Teatro Jornal e ser o ponto de encontro e discussão dos vários grupos de teatro amador que começam a se formar em bairros e escolas. O último espetáculo do Arena é a criação coletiva do Núcleo, "Doce América, Latino América". Sem a liderança de Boal, com o acirramento da censura no governo Médici, e com problemas financeiros seríssimos, a situação do Arena torna-se cada vez mais difícil. O edifício do teatro, depois de penosos entendimentos com os proprietários do imóvel, é adquirido pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT). O Arena, melancolicamente, deixa de existir como grupo, mantendo-se como espaço para outras montagens. O Núcleo transfere-se para o Teatro São Pedro que, sob a coordenação de Maurício e Beatriz Segall, mantém um grupo estável durante os anos 70, ligado à produção de espetáculos de "resistência".

o processo de dissolução do Oficina foi mais longo e de uma certa maneira mais penoso, pois envolveu sérias dissidências internas que já se faziam sentir desde a montagem de "Roda Viva".

A encenação em 68 de "Galileu Galilei", de Brecht, coloca, para Fernando Peixoto, o Oficina no rumo certo outra vez: o teatro como uma reflexão crítica e racional da realidade, longe do irracionalismo e do anárquico radicalismo político-cultural. Já José Celso, diretor da montagem, chegou a afirmar que o texto de Brecht parecia um fascículo da Abril Cultural. Fernando Peixoto analisa essa divisão:

"No palco há uma diferença de gerações e concepções que se acentua e se prolonga nos bastidores, gerando uma guerra surda feita de olhares e risos não disfarçados. O elenco está dividido num infantil arremedo de luta de classes: de um lado os ironicamente chamados de 'representativos', detentores dos principais papéis da peça e de outro, os quase figurantes auto-assumidos como 'marginália'... Mas estas questões não impediram o extraordinário êxito nem a força vigorosa do espetáculo. Um milagre difícil de explicar, mas irrecusável" (17).

No espetáculo seguinte "Na Selva das Cidades", também de Brecht, as divergências se acentuam no grupo e o Oficina

17) Peixoto, F. Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural, São Paulo, Brasiliense, 1982, pp.76-77.

na resolve se separar por 3 meses. José Celso, Ítala Nandi e o cineasta André Farias partem para Florianópolis para filmar "Prata Palomares", cujo tema é a guerrilha na América Latina, e Fernando Peixoto fica em São Paulo, e monta, com a colaboração de Guarnieri, uma versão pop-rock de "Don Juan" de Molière, ao que parece um tanto quanto frustrada.

As divergências aumentaram e tendências novas começam a ganhar espaço dentro do Oficina no sentido de desenvolver um trabalho ligado à Contra-Cultura, como o "início da idéia de transformar o grupo numa comunidade e a introdução lenta de um certo misticismo ainda indefinido e frágil"⁽¹⁸⁾.

Estas tendências são fortalecidas com a vinda para o Brasil e para o Oficina dos grupos "Os Lobos", da Argentina, e o "Living Theater", dos EUA, mas um entendimento de trabalho entre os grupos foi impossível pelas posições assumidas de ambos os lados. Na mesma época Ítala Nandi, Renato Borghi e Fernando Peixoto saem do grupo por divergências políticas e estéticas. Em 1971, com "Gracias Señor", o Oficina usa pela última vez esse nome: o grupo muda de nome - Oficina Brasil - e de ação e funda uma comunidade, iniciando outros pro-

18) Peixoto, F. Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural, São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 77.

jetos com objetivos muito diversos do antigo Oficina. O prédio da Jaceguai transforma-se na "Casa das Trânsas" e inicia a experiência de assumir a contra-cultura, apresentando conjuntos de rock, filmes em super-8, etc. A última encenação de José Celso no Brasil, antes de auto-exilar-se em Portugal em 74, onde continuou com as atividades do Oficina Samba, foi "As Três Irmãs", de Tchecov. Edélcio Mostaço fala sobre o fim dos dois grupos (19): "A dissolução dos grupos, neste período que estamos enfocando, não foi fortuita e muito menos natural. Eles, afinal, tinham resistido em outras ocasiões de crise e, bem ou mal, cedendo ou avançando terreno, conseguiram manter unidos os artistas e o conjunto ideológico que os animara. A crise maior, nesta virada de década, advém de outros estratos, imersa em fundas contradições que superam as forças debilitadas destes homens e mulheres empenhados na luta cultural".

Um fenômeno importante a nível da produção teatral nesse final de década: a montagem de textos de vanguarda, principalmente do teatro do Absurdo e que pode ser encarado sob dois pontos de vista: uma visão escapista da realidade que se tornara insuportável a nível político, estético e pessoal e/

19) Mostaço, E., op.cit., p. 123.

ou o rompimento da "frente de esquerda", que tornava possível a preocupação com a vanguarda dentro do teatro brasileiro. Os exemplos mais característicos são as montagens em São Paulo, respectivamente em 68 e 69, de "O cemitério de Automóveis", de Arrabal, e "O Balcão", de Jean Genet, ambos dirigidos por Victor Garcia e produzidos por Ruth Escobar.

O primeiro espetáculo, utilizando técnicas do Teatro da Crueldade de Artaud, atingia o público pelas vísceras tal o envolvimento e a estranheza que o espetáculo causava. Apesar de o texto ter claras conotações com a Espanha franquista, podendo-se fazer analogias com a situação brasileira, o discurso verbal (hermético, lírico e sem uma estruturação lógica, não tinha nenhuma intenção de contar uma história racionalmente; é pelos sentidos que o espectador é apanhado já que é "através da fascinação que se chega ao conhecimento e não pelo 'racional'", para citar uma frase do próprio Arrabal.

Em "O Balcão" o próprio espaço cênico obrigava os espectadores a uma posição inusitada e assustadora dentro de uma estrutura de metal altíssima da qual se podiam sentir as oscilações, ruídos, aberturas e fechamentos do cenário onde os episódios da ação se sucediam. Edélcio Mostaço fala sobre esse espetáculo: "A violência verbal do texto de Genet, aliada à sua finíssima captação de imagens poético-cênicas, permitiam radicalizar a estética artaudiana, transformando o espetáculo

no anti-ritual da festividade, no anti-clímax da frente: efetivamente nele, o Exército, a Justiça, a Igreja unem-se à Aristocracia e Burguesia para derrotar a revolução popular, esmagando-a através do chefe de polícia. O Revolucionário Exemplar, Roger, em realidade deseja mais do que a vitória dos oprimidos, o conforto e a fábrica de ilusões de Madame Irma"⁽²⁰⁾.

Em 1970, outro texto de Arrabal é montado, desta vez no Rio: "O Arquiteto e o Imperador da Assíria", dirigido por Ivan Albuquerque, uma anárquica metáfora sobre a solidão do ser humano, a impossibilidade do amor e a relação de poder; era uma montagem que lembrava rituais selvagens, com uma linhagem visual de irresistível poesia. Yan Michalski justifica essa escolha⁽²¹⁾:

"Diante dos sofrimentos e dos conflitos que a nação vinha atravessando, esse posicionamento rebuscadamente estético e místico podia parecer algo escapista; mas ele tinha uma conotação niilista que não deixava de constituir uma resposta coerente aos desafios impostos pelo sistema".

Na mesma linha estão três peças de Samuel Beckett: "Fim de Jogo", dirigida por Amir Hadad, "Oh, que Belos Dias", dirigida por Ivan de Albuquerque (ambas no Rio) e "Esperando

20) Mostaço, E. op.cit., p. 123.

21) Michalski, Y. op.cit., p.45.

Godot", dirigida por Flávio Rangel em São Paulo onde, ainda segundo Y. Michalski, a visão de Beckett, tão cética em relação ao sentido da vida do homem contemporâneo, parecia estar em sintonia com algo que estava no ar no Brasil daqueles dias.

Em consonância com o que se fazia e pesquisava no resto do mundo, o Brasil passa a interessar-se por outros teóricos importantes do teatro como Artaud, Grotowski, Peter Brook, etc, além de Brecht, que fora o teórico mais estudado durante os anos 60. Até aqui, ótimo. Pode-se concordar ou discordar dessas duas visões a respeito da vanguarda, mas a nosso ver o maior problema surgido com o interesse despertado por esse tipo de teatro foi o surgimento de uma atitude não de vanguarda, mas "vanguardeira", ou seja, o mal entendimento de determinadas teorias como as de Grotowski e Artaud, que cria um tipo de teatro baseado no irracional e na importância do corpo em detrimento do raciocínio, sem um perfeito entendimento das teorias utilizadas.

Não é contra nenhum teórico e muito menos contra as vanguardas que nos colocamos, ao contrário, é fundamental que um leque cada vez maior de possibilidades se abra da linguagem cênica e muitos atores e diretores nacionais souberam utilizar e adaptar as teorias e práticas inovadoras de maneira séria e conseqüente (prova disso são os espetáculos citados);

referimo-nos àqueles situados na periferia da vanguarda que passam a pregar o "contorsionismo" como prática válida de uma teoria mal assimilada.

De qualquer maneira, mesmo os equívocos mostram que a necessidade de uma nova maneira de dizer as coisas se tornava premente neste fim dos anos 60. Muitas posições começam a entrar em choque, tornando o diálogo estético e político muito diversificado; o discurso político explícito que, com a violência da censura torna-se impossível, somado à descrença desse mesmo discurso político como forma eficaz de derrubar a ditadura, traduz na expressão artística a perplexidade para não dizer desespero de certos setores da sociedade diante do Estado terrorista que se impôs após a decretação do AI-5. Desarticulada toda possibilidade de manifestação política, não só das classes oprimidas mas da própria classe média intelectualizada, principalmente o setor estudantil e os intelectuais e artistas comprometidos com uma produção engajada qualquer manifestação crítica ou criativa é impedida, mergulhando grande parcela da juventude em um profundo desânimo e vazio.

Pela impossibilidade do debate político e pela descrença em relação às políticas das esquerdas e às alternativas do governo, grande parte da juventude passa a assumir uma

atitude de "contracultura", onde o uso da droga como experiência de aprimoramento da sensibilidade, o comportamento transgressor, a crítica à família, a recusa violenta de teorias, a descoberta do corpo, o misticismo soam como uma resposta individualista e dispersiva ao momento presente.

Se, por um lado, a falta de saída política e pessoal que advém do fechamento pós AI-5 gera esse tipo de atitude de "revolução individual", em outro estrato da juventude, principalmente aquela que vinha da participação política do movimento estudantil, a adesão à luta armada é vista como a única forma de derrubar o regime.

A idéia da luta armada já vinha sendo discutida pelo menos desde 67 pelas organizações clandestinas de esquerda e vimos como essa estratégia de rebelião contra o regime militar já era implícita em muitos espetáculos teatrais do período. Essa viabilidade, porém, só é concretamente pensada após a decretação do AI-5 e portanto é a partir de 69 que efetivamente se inicia a violência urbana e rural que dilaceraria o país nos próximos cinco anos.

A Guerrilha Urbana, para quase todas as organizações da luta armada (exceção feita a ALN), seria uma preparação para a criação de focos guerrilheiros no campo. A ação na cidade garantiria fundos e armas a serem enviados aos militan

tes incumbidos de instalar a guerrilha nas regiões rurais. Mas como a maioria das organizações não saiu da primeira etapa, a ação urbana foi a característica principal da luta armada no país. Apenas na região do Araguaia, organizados pelo PC do B, e no Vale do Ribeira, com a VPR, liderada por Carlos Lamarca, ocorreram focos guerrilheiros rurais.

A luta armada no Brasil era baseada na experiência de Che Guevara na Bolívia e na Revolução Cubana, centrada sobre a teoria do foco guerrilheiro. As teorias de Guevara expostas no texto "A Guerra de Guerrilhas: um método" atacavam frontalmente as políticas dos PCs da América Latina, que propunham a revolução pela via pacífica, acreditando no potencial progressista das burguesias nativas e o apego às formas burocratizadas da ação política. Aos militantes de esquerda, diante da ascensão de uma ditadura, caberia fazer a luta armada e direta: "o dever de todo revolucionário é fazer a revolução", como afirmava Fidel Castro.

Chegamos assim ao núcleo principal da estratégia revolucionária proposta por Guevara: "a formação de um grupo armado, independente de qualquer vínculo organizacional que o obrigue a aguardar diretrizes externas, que se estabelece no campo, e em íntima ligação com a população camponesa, desencadeia um processo de lutas que só terminará quando a coluna

guerrilheira se transformar em Exército Libertador, para entrar nas cidades e derrubar o poder ditatorial" (22).

A ênfase sobre a ação guerrilheira recai sobre os focos rurais em detrimento dos focos urbanos e os próprios teóricos da Revolução Cubana consideravam as cidades como propícias ao reformismo, à inércia política e aos conchavos.

Guevara assim define o que seria a teoria foquista em seus princípios centrais (23):

1 - As forças populares podem ganhar uma guerra contra o exército.

2 - Nem sempre é necessário esperar que sejam reunidas todas as condições para fazer a revolução: o foco insurrecional pode fazê-la surgir.

3 - Na América subdesenvolvida, o terreno fundamental da luta armada deve estar no campo.

Dissemos acima que a ALN era uma exceção dentro do ponto de vista de levar a luta armada ao campo, porque Carlos Marighela modificou a teoria do foquismo de Guevara, adaptan-

22) A Guerra de guerrilhas: um método, in Textes Militaires, Paris, Maspero in Martins, F.J.R., op.cit., p.196.

23) Idem, ibidem.

do-o a uma situação de Guerra de Guerrilha especificamente ur
bana.

Vale a pena ainda lembrar que essas idéias de Gue-
vara, que influenciaram a parcela do meio estudantil que ade-
riu à luta armada, chegaram até eles, principalmente, pela ver
são de Regis Debray no livro "A Revolução na Revolução", que
as simplificava ao máximo.

As ações guerrilheiras se sucediam em 69: a VPR com
Lamarca, ex-oficial do 4º Regimento de Infantaria de Quitauú-
na, em janeiro comandou um assalto ao depósito de armas do Re
gimento e inúmeros assaltos a bancos foram executados para for
necer recursos à guerrilha; em agosto Marighela ocupou a Rá-
dio Nacional de São Paulo para enfatizar o caráter político
dos assaltos e leu uma mensagem revolucionária; e setembro a
ALN e o MR-8 seqüestraram o embaixador americano Charles Bur-
ke Elbrick.

O governo baixava um Ato Institucional atrás do ou
tro: o AI-13 estipulava que todos os presos políticos troca-
dos por autoridades seqüestradas seriam banidos do país, o AI-
14 (uma emenda à constituição de 67) tornava as penas de mor-
te, prisão perpétua e banimento aplicáveis em casos de "guer-
ra psicológica", guerra "adversa, revolucionária ou subversi-
va", como era explicitado na Doutrina de Segurança Nacional.

A nova Lei de Segurança Nacional, de 69, fornece sustentação legal à repressão de qualquer pessoa ou grupo que se pusesse contra a política do governo. A quantidade de itens abrangidos na lei transforma-a numa verdadeira camisa-de-força e "seus dispositivos constituíram o principal instrumento de repressão política, tornando-se a própria base do poder do Estado" (24).

O acréscimo mais extraordinário e kafkiano a essas medidas repressivas é o decreto-lei que autoriza o Executivo a promulgar "decretos-leis secretos", cujos textos não podem ser divulgados nem mesmo por publicações oficiais. Assim, um cidadão pode ser preso por infringir uma lei que lhe é absolutamente desconhecida.

Apoiado no argumento que se processava uma "guerra civil" no país, o aparato repressivo do Estado prendia e torturava de maneira indiscriminada e violenta; as "blitz" e detenção em massa se sucediam com uma regularidade espantosa mas se levarmos em conta, porém, que o número de participantes da luta armada não ultrapassava a 6.000 numa população de 100.000.000, é inócua essa justificativa que permitiu o mais violento período de repressão da história brasileira.

24) Alves, M.H.M., op.cit., p. 159.

A repressão aos focos guerrilheiros rurais é de uma violência quase absurda: no Vale do Ribeira, para prender Lamarca e seu grupo de 9 guerrilheiros da VPR, foram utilizados soldados, que sitiaram toda a área e efetuaram várias prisões de camponeses considerados simpatizantes. Não obstante todo o cerco policial, Lamarca em companhia de José Campos Barreto, um dos líderes da greve de Osasco e mais 7 componentes do grupo conseguiram fugir num caminhão do exército capturado numa emboscada. Lamarca seria morto em 1971 no interior da Bahia. Na região do Araguaia, tradicionalmente habitada por índios e camponeses dedicados ao cultivo de subsistência, é criado pelo PC do B um foco guerrilheiro em 1970, formado por mais ou menos 70 pessoas; trabalhavam com os camponeses, dando-lhes assistência médica e técnicas de agronomia, e à noite treinavam na selva. Quando foi descoberto pelo SNI em 72, o Exército literalmente ocupou militarmente a região e no período de 72 a 75 promoveram três campanhas envolvendo um total de 20.000 homens. Na realidade, como cita Maria H. Moreira Alves, "foi semelhante à Força Expedicionária Brasileira (FEB) na luta contra o fascismo na Europa durante a Segunda Guerra Mundial". (25).

25) Doria, P. et al. A Guerrilha no Araguaia, in História Imediata, nº 1, São Paulo, Alfa-Ômega, 1979.

A região do Araguaia, rica em jazidas minerais, atraíu desde o início do golpe de 64 inúmeros investimentos multinacionais e tornou-se objeto de intensa especulação imobiliária e milhões de hectares de terra estavam nas mãos dessas empresas que se beneficiavam do sistema de incentivos fiscais, previstos num programa especial de desenvolvimento da região coordenado pela SUDAM (Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia) e financiado pelo Banco da Amazônia. A especulação fundiária e a mineração haviam multiplicado o número de conflitos envolvendo a posse de terras na região e, segundo Maria H. Moreira Alves, "tais conflitos precisavam ser controlados promovendo-se a evacuação maciça de camponeses. O foco era provavelmente uma justificativa útil para a ocupação militar da região, destinada a forçar a evacuação da população" (26).

A violentíssima repressão à luta armada (quem não foi assassinado na época, foi preso, torturado, banido ou desaparecido), esmaga completamente qualquer tentativa de oposição concreta. O medo à prisão e à tortura, aliado à severíssima censura imposta aos meios de comunicação, impedidos de divulgar qualquer notícia referente aos meios repressivos utilizados pelo Estado, e suas conseqüências como o controle das

26) Alves, M.H.M., op.cit., p. 165.

universidades, teatro, cinema e artes em geral colocados sob censura prévia, gerando a auto-censura dos produtores de arte, cria uma "sociedade silenciosa" da qual uma grande parcela, mesmo sabendo o que se passava em termos de repressão e arbítrio, tinha as mãos atadas, pois não podia manifestar seu medo ou protestar publicamente. Outra parcela, fascinada pelos primeiros frutos do "milagre econômico", endossava as medidas do Estado de Segurança Nacional na medida em que elas protegessem sua débil ascensão financeira.

A desesperança e a falta de perspectivas desse período é assim analisada por Luís Carlos Maciel⁽²⁷⁾:

"Em 69 estávamos mais ou menos ao Deus-dará. O sonho tinha acabado, não se tinha o que fazer ou para onde ir, formava-se o vazio histórico e existencial onde medravam a luta clandestina e o desbunde (...) Estávamos penetrando um paraíso conservador, o clímax da ditadura, com o milagre do Delfim, a repressão finalmente científica, o Brasil do ame-o ou deixe-o, altas barras. Em 1969, estávamos sem perspectivas".

Desse vazio "histórico e existencial" e da necessidade de não se afogar nele, surgiram novas idéias, novas maneiras de sentir. O discurso político se modifica, se retrai, mergulha de cabeça na metáfora, que seria o grande personagem

27) Maciel, L.C. Anos 60, Porto Alegre, L&PM, 1987, p.88.

da arte nos anos subseqüentes, procura outros canais ou simplesmente se retira de cena.

. A Contracultura

A contracultura como movimento estético e comportamental assumido por muitos jovens (e não tão jovens) no Brasil após o fechamento do AI-5 é um fenômeno que despontou em âmbito mundial, quando uma grande parcela da juventude começa a negar os valores da civilização ocidental, suas tradições e maneiras de atuar da sociedade, durante os anos 60.

Desde o início da década, o movimento "hippie" pregava uma ruptura com o sistema através de uma vida mais livre, mais natural, dirigida pelo poder do amor, da flor e das drogas, e contra as armas, a guerra, o dinheiro e a posição social e tudo mais que o "establishment" americano colocava como valores a serem ansiados e protegidos. Porém a postura apolítico-pacifista "hippie" cedo revela-se difícil de ser mantida: o sistema reage violentamente à radicalização do "hippismo" e por outro lado é impossível manter-se alienado e pensar apenas na liberdade individual dentro de um contexto desfavorável. O filme "Easy Rider" é um bom exemplo disso.

Aos poucos o movimento "hippie", em seu aspecto

exterior, foi sendo digerido pelo sistema que começa a se interessar pelo aspecto vendável do artesanato, das roupas coloridas, da postura mais descontraída e liberatória do corpo demonstrada pela filosofia do movimento, que afinal não poderia jamais sequer arranhar o sistema.

A partir de 68 a contracultura começa a se politizar; nos EUA a guerra do Vietnã levou a um grande movimento de desobediência civil caracterizado pela recusa dos jovens de partirem para uma guerra com a qual não concordavam e da qual desertavam, queimando em praça pública seus cartões de alistamento, e uma Nova Esquerda, preocupada com as minorias (como o problema do negro e do feminismo), surge a partir do movimento estudantil americano. Essa problemática foi mostrada no espetáculo "Hair" que, após inúmeros problemas com a censura, foi apresentado no Brasil em 1969.

A agitação estudantil, iniciada na Universidade de Berkeley, na Califórnia, propondo novas formas de participação política, e atacando não só o sistema mas a política tradicional das esquerdas, espalha-se pelo mundo todo e leva a França ao famoso Maio de 68, quando, "atraindo a solidariedade do proletariado, que deflagaria uma greve geral envolvendo 10 milhões de trabalhadores, e da intelectualidade, os estudantes franceses colocavam em prática novas formas de luta e de

organização" (28). Em todo o mundo o protesto estudantil se levantava contra as estruturas do poder e mais do que a derrubada do poder o que essa onda de protestos propunha era uma nova maneira de viver, de sentir e de expressar-se artística e politicamente, longe dos padrões pré-estabelecidos, atitude que Herbert Marcuse chamou de "A Grande Recusa".

Nos países socialistas do Leste, o totalitarismo soviético, concretizado em 68 pela invasão de Praga, provoca protestos de estudantes e operários e gera no Ocidente uma forte descrença quanto ao caráter "redentor" da ideologia marxista e um sentimento de desconfiança por todos os tipos de autoritarismo seja de direita ou de esquerda. Segundo H.B. de Holanda, "o moralismo comunista é recusado como uma atitude de 'salão' que resguarda o corpo, teme as forças revolucionárias do erotismo e evita pensar as próprias contradições. Estremecidas as sólidas e antigas referências sob o signo da mudança, o empenho na procura de uma forma nova de pensar o mundo, a loucura passa a ser vista como uma perspectiva capaz de romper com a lógica racionalizante da direita e da esquerda" (29).

28) Holanda, H.B. Cultura e Participação nos anos 60, São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 70.

29) Holanda, H.B. Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e desbunde, São Paulo, 1981, p. 69.

Essa "loucura" pode ser tomada em dois níveis: o estético, ou seja, a quebra total com os padrões artísticos vigentes e o ingresso no irracionalismo como via de conhecimento ou a radicalização de experiências sensoriais com o uso da droga, principalmente o LSD que, levados a um ponto limite, provocaram um sem número de casos de desintegração de personalidades e até mortes.

No Brasil, uma das manifestações mais importantes dessa mudança foi a atitude Tropicalista que, recusando o discurso da esquerda, não faz uma opção política contrária a essa: prefere não ter qualquer preocupação em enquadrar-se em nenhuma tendência política, optando por criticar violentamente qualquer tipo de autoritarismo venha de onde vier. Sua descrença é em relação à idéia da tomada de poder e à idéia de que alguma revolução possa trazer um futuro promissor. Sua preocupação é com o momento presente, com a necessidade de revolucionar o comportamento, de "agitar" o corpo e romper com a inflexibilidade da atitude política "bem-comportada" e reprimida.

Tal atitude arrancou críticas da direita e da esquerda por seu caráter inovador e insolente. A acusação principal da esquerda ortodoxa contra a Tropicália é o caráter anarquista e importado mas a verdade é que os tropicalistas

romperam com a hegemonia da "Frente", deixando de endossar a idéia da arte a serviço da revolução, e deixando de lado os temas nacionalistas das músicas de protesto para ligarem-se a pesquisas formais e de conteúdo, conectados com o que se fazia em outras partes do mundo. Esse "internacionalismo" da Tropicália foi entendido pela esquerda como algo importado (como o uso das guitarras elétricas) e caótico (não era possível enquadrar a Tropicália em nenhuma das tendências da esquerda do momento) e muitas vezes tachada como uma arte "da direita".

Na verdade a Tropicália, não só na música como no teatro, foi buscar nas raízes da modernidade de 22 e no Antropofagismo de Oswald de Andrade os elementos nacionais que a compunham. Por outro lado, a discussão da "arte verdadeiramente nacional" ainda tem muito que caminhar para se chegar a conclusões tão taxativas como a de Boal falando a respeito da Tropicália: "desde JK, da bossa nova, do cinema novo não importávamos arte" (30). Prefiro, como definição da nossa cultura, a de Paulo Emílio Salles Gomes: "Nada nos é estrangeiro porque tudo o é".

Os tropicalistas retomam a linha evolutiva do mo-

30) Boal, A. O que pensa você da arte de esquerda, in Programa de "Feirã Paulista de Opinião".

dernismo, mas de olho nas informações novas da contracultura, do uso dos meios de comunicação de massa, e do avanço técnico da música internacional. Segundo Edélcio Mostaço, "esse internacionalismo tropicalista constituiu-se, em sua melhor forma, em sua lucidez de integrar os valores estéticos subdesenvolvidos sob modelos avançados da técnica internacional, construindo produtos nacionais e populares, ainda que por caminhos integralmente diversos daqueles preconizados pela hegemonia cultural" (31).

Essa crítica sugerida pelos tropicalistas será intensificada nos anos seguintes, quando a desconfiança em relação à esquerda tradicional dará lugar a um novo tipo de comportamento e de produção artística não mais vinculados a um projeto de revolução social, mas ligado à libertação do corpo e de processos inconscientes através das práticas psicanalíticas e do uso das drogas. Trata-se de um tipo de arte que a crítica especializada convencionou chamar de "irracional" e que vai conviver lado a lado durante os anos 70 com a chamada "arte de resistência" que procurará manter vivo o aspecto político e conscientizador da produção artística, apesar da repressão e da censura.

31) Mostaço, E. op.cit., p. 114.

A imprensa alternativa surgida nesse período (o Pasquim foi criado em 1969) passa a veicular as informações da contracultura, colocando em debate o uso das drogas, da psicanálise, do rock, dos acontecimentos artísticos internacionais e nacionais. Além do Pasquim, outros jornais como "Flor do Mal", "Bondinho", "A Pomba", etc rompem com os princípios jornalísticos da grande imprensa e procuram não a objetividade e a neutralidade, mas a participação e a subjetividade em seus artigos e entrevistas.

A mudança de ótica em relação à realidade vai atingir também a noção de "povo". Uma vez negado o discurso político ligado ao projeto dos anos anteriores, tal noção vai ser deslocada do proletariado revolucionário para enfocar as minorias como negros, homossexuais, marginais, com as quais os artistas da contracultura passam a se identificar.

"A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolônizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto assumidos como contestação de caráter político" (32).

32) Holanda, H.B. Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde, São Paulo, Brasiliense, 1981, p. 68.

A partir das duas grandes linhas de opção política-co-pessoal-estética (a luta armada e a contracultura), com todas as nuances que elas podem conter, delineia-se o panorama social e cultural dos anos seguintes.

A censura e a repressão convivem com o crescimento da indústria cultural que procura assumir através da televisão (principalmente da TV Globo), o papel de porta-voz da cultura após a desarticulação da produção cultural e da perseguição aos produtores de arte. O Brasil do "Ameo- ou Deixe-o", da "Ilha de Tranqüilidade" é fortemente veiculado pelos meios de comunicação, enquanto os meandros do aparato repressivo, que continuava sistematicamente massacrando a luta armada, ou qualquer tentativa de oposição, é mantido em segredo para a população.

É dentro desse contexto de sufoco, repressão e tentativa de novas saídas que vamos encontrar a produção teatral dos autores que são objeto de nossa pesquisa.

CAPÍTULO IV

MUDANÇA DOS VENTOS

"Não desejo extravasar só o que sinto. Pretendo acrescentar algo às pessoas - penso modificá-las. Hoje em dia as pessoas têm medo da palavra mudança. Para o grande público, ela é sinônimo de anarquia, de destruição, de subversão. Não é nada disso: a mudança tem que acontecer".

(LEILAH ASSUNÇÃO)

"Não é de mulheres que eu quero falar, mas de uma condição de homem, ser humano no mundo, suas frustrações, seus desajustes (...). Nós não somos livres. Não é possível aceitar nossa liberdade através de slogans".

(ISABEL CÂMARA)

"Não sou a única que não sabe dizer exatamente o que está querendo no momento. As coisas acontecem com uma rapidez fulminante e é preciso reformular sempre nossos pontos de vista. Acreditei em teorias, ideais e pessoas que hoje me decepcionam. Isso tudo acaba confundindo a gente".

(CONSUELO DE CASTRO)

"Chega de mensagens. Uma das coisas mais imbecis que conheço é pensar que o teatro possa ter a eficácia de uma mobilização. Não me proponho a responder nada a ninguém, nem fazer qualquer tipo de apostolado (...) Não sou contra nada. Sou contra as regras e contra a Inquisição".

(JOSÉ VICENTE)

A GERAÇÃO DE 69

Leilah, Consuelo, Isabel e Zé Vicente: quatro jovens autores que compõem a "nova dramaturgia" surgida em 1969, com idades variando, na época, entre 21 e 29 anos e com histórias de vida que continham muitos pontos em comum. Nunca formaram um grupo de autores, como se poderia imaginar pela constância com que seus nomes aparecem juntos, mas tendo vivido na mesma época e no mesmo contexto político e social de cidades como São Paulo e Rio, acabaram por comungar das mesmas idéias e revelam em seus textos visões de mundo e de teatro muito parecidas.

Vínhamos até agora analisando o teatro produzido na década de 60 em São Paulo e vimos que grande parte da produção teatral ficava por conta dos grupos permanentes como Arena e Oficina que, com perspectivas políticas diversas, mantiveram uma atuação constante durante toda a década, ao lado de produções independentes de todos os matizes ideológicos. Porém a maior preocupação do teatro conseqüente, depois de 64, era posicionar-se de alguma maneira contra o estado de coisas em que se encontrava o país a nível político e social: temos a receita populista-revolucionária do Arena e o inconformismo do Oficina, ao lado do Grupo Opinião, no Rio, com idéias bastante parecidas às do Arena, além das montagens independentes que, na maioria das vezes, procuravam produzir textos que levassem a uma reflexão sobre a situação do país.

No final da década, após o AI-5, essa situação começa a se modificar: os grupos estáveis se desestruturam e acabam por desaparecer e com eles a centralização na figura de um diretor; grandes acontecimentos teatrais isolados e de vanguarda (O Balcão, Hair, Cemitério de Automóveis) são montados com uma mensagem não estritamente política, mas com informações novas - a contracultura vem ao encontro das aspirações de uma parcela da população que já não se sentia mais atraída por uma participação política concreta e a própria desilusão com a possibilidade de se transformar a sociedade através da revolução socialista desgasta o discurso político da arte feito até agora.

A repressão cria o medo e a auto-censura e a censura propriamente dita chega a níveis tão absurdos que a voz dos produtores de arte é abafada, criando um desânimo generalizado.

A hegemonia cultural é definitivamente rompida e a esquerda dividida se esfacelava no interior da luta armada, última e trágica tentativa de se opor pela força ao regime militar.

Buscavam-se novos padrões estéticos, após a falência dos projetos estético-políticos da década de 60 e 1969 marca a estréia dos quatro autores a serem analisados. Vale lembrar que, apesar de terem seus textos montados pela primeira vez em 69, Consuelo e Zé Vicente já haviam tido problemas com a censura: tiveram, no ano anterior, suas respectivas peças "À Prova de Fogo" e "Santidade" interditadas pela censura; e Leilah teve sua peça "Pó de Arroz Bijou", escrita em 68, interdita em 70.

Seus textos vinham alterar a fisionomia de nosso teatro, possibilitando, além do Tropicalismo, um segundo movimento de expressão autônoma dentro do processo cultural, não comprometido com a frente de resistência⁽¹⁾; o que de resto lhes valeu muita censura da esquerda, além da censura oficial.

Ao analisar os textos desses autores, buscamos ressaltar as formas políticas e sociais que fazem emergir tal dramaturgia. Por isso emprestamos de Janet Wolf uma definição de autor que nos parece mais condizente com a linha teórica adotada, que enfatiza o processo sociológico da produção artística:

"Será importante, em particular, afastar-me da concepção do autor como organizador fixo e monolítico de significados, cuja identidade está numa trajetória biográfica. A linearidade e a simplicidade dessa noção são rejeitadas. O autor deve ser visto como constituído por fatores sociais e ideológicos - e, além disso, constantemente reconstruído dessa maneira - e não como uma identidade acima desses fatores que se desenvolve por uma lógica interna que lhe seja própria"⁽²⁾

Isso porque acreditamos que as idéias, atitudes e valores que são expressões em qualquer produto cultural, no caso textos teatrais, estão sempre relacionados ideologicamente às estruturas sociais e econômicas nas quais o artista está situado, sem, porém, cairmos numa teoria simplista do reflexo. Toda visão de mundo de uma pessoa é construída não apenas a partir de sua biografia ou dados pessoais, mas da perspectiva do grupo social a que pertence; assim, a produção artística, ainda que individual e produto de uma consciência, está em direta relação com o momento histórico específico em que foi criada e com a ideologia do seu grupo social, explícita ou implicitamente.

(1) - Mostaço, E. Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião SP. Proposta editorial 1982, p. 108

(2) - Wolff, J. A Produção Social da Arte, Zahar Editores, R.J. 1982 p. 142.

Por isso, enquanto produto, a arte traduz a época em que foi produzida, embora não seja uma transposição pura e simples de idéias político-sociais, uma vez que é sempre mediada pelo código estético, ou seja, "a ideologia não é expressa em sua forma pura na obra, agindo esta como veículo passivo. Pelo contrário, a obra de arte retrabalha essa ideologia de forma estética, de acordo com as regras e convenções da produção artística contemporânea"⁽³⁾.

Nossos quatro autores, frutos, como nós, da década de 60, em seus textos extrapolam o individual, expressando não apenas suas inquietações pessoais dentro daquele momento de transição da sociedade brasileira, mas a problemática de toda uma parcela da população envolvida na mesma procura de respostas.

A geração de 69 assume a visão de sua classe social, abandonando o antigo discurso populista das produções tanto do CPC, como do teatro político nos moldes do Arena, onde os autores teatrais, ainda que pertencendo à classe média, se envergonham de sua origem burguesa e procuram transformar-se em povo. O "burguês de doirada tez" que vendo ao lado do edifício onde mora, uma favela, e que se sente culpado por isso, está morto e enterrado junto com o abandono do projeto da arte consciente e conscientizadora dos anos 60, que pecou pelo engano de focar o povo onde ele não estava.

O que vemos agora no palco não é mais o herói revolucionário vindo do povo que vai acabar com a ditadura porque tem uma posição definida contra ela, mas o discurso dos vencidos, dos que não tiveram uma posição heróica de lutar contra o Estado opressor e nem lucraram com a ditadura, mas foram le

(3) - Wolff. J. A produção Social da Arte, Zahar Editores, R.J. 1982 p. 142.

vados de roldão pelos acontecimentos.

Esta situação é mostrada através da mediação dos autores que, apesar de pertencerem a essa classe, possuem a visão crítica necessária para refletir e devolver em forma artística uma situação clara de opressão sem oferecer nenhuma solução mágica, mas obrigando o espectador a se olhar de frente. E se não vai pegar em armas para combater o "Leviatã", pelo menos deverá sentir-se incomodado na sua poltrona ao ver gente tão parecida com ele sofrendo no palco os mesmos problemas que provavelmente o afligem.

Analisando essas mediações existentes na ação cultural, Janet Wolf coloca:

"A cultura não é apenas um reflexo das estruturas econômicas e sociais. É mediada em vários níveis: é mediada pela complexidade e pela natureza contraditória dos grupos sociais nos quais se origina; é mediada pelas situações específicas de seus produtores; e é mediada pela natureza da operação dos códigos e convenções estéticas através dos quais a ideologia é transformada e nos quais se expressa"⁽⁴⁾.

Os produtores de arte enfrentam em cada época condições particulares de trabalho que afetam o tipo de obra que produzem e a maneira pela qual produzem. Pelo menos um fator é importante para analisar a obra dos quatro autores: a ação da censura.

A ação rigorosa da censura vai provocar nos artistas a necessidade de encontrar meios de escapar de sua teia e, assim, o produtor cultural já conta com esse dado no momento da elaboração da obra de arte. A auto-censura passa a desempenhar um papel importante na criação artística e o uso da metáfora adquire uma força enorme durante os anos de maior rigi-

(4) - Wolff, J. A Produção Social da Arte, Zahar Editores, R. J. 1982, p.85

dez da censura e já se encontra nas obras dos autores que analisaremos. Seu uso chegará ao limite máximo, porém, durante os anos 70, na chamada "cultura de resistência".

As idéias e valores do artista, constituídos socialmente, são mediados pelas convenções literárias e culturais de estilo, linguagem, gênero e vocabulário estético, e esse material é trabalhado em termos de tornar possível seu conhecimento pelo público, ou seja, escolher uma maneira de dizer passível de ser aceita pela censura; portanto uma produção artística reflete a ideologia, mas trabalha e refaz o seu conteúdo, apresentando-a de forma estética. Se quisermos criar uma imagem de como esse tipo de produção reflete a realidade, podemos pensar num espelho rachado que fragmenta, refrata e deforma a representação do real.

Dois dos nossos autores falam sobre o problema da censura em suas obras: (5)

Zé Vicente

"O Assalto refletiu logicamente a auto-censura... A censura me traumatizou muito, por isso fiquei tanto tempo sem escrever."

Leilah Assunção

"Na época existiam dois tipos de censura: a censura do governo e a censura de esquerda... Logicamente 'pintou' a auto-censura."

O que nos mostra a clara mudança do discurso político na obra dos quatro autores é que ele deixa de ser unívoco, ou seja, apresenta várias leituras do texto e não apenas uma - a ideológica, como no teatro político anterior. Aí vemos não só a censura agindo diretamente na criação dos textos, mas a

(5) - Depoimento de Leilah Assunção e José Vicente, 29 semes-

necessidade de colocar os fatos em outra ótica.

Por exemplo, em "Fala Baixo Senão Eu Grito", temos a visão (que é a da autora, conforme entrevista a nós concedida), da posição da mulher dentro da sociedade, mas ao mesmo tempo uma sucessão de fatos cheios de humor contando a história de uma solteirona; "À Flor da Pele" pode restringir-se a um problema de relacionamento entre um homem casado e uma jovemzinha um pouco louca, sem mergulhar-se no universo político que permeia a peça; "As Moças" e "O Assalto" dão margem a uma leitura que conta um problema de homossexualismo reprimido sem maiores implicações, apesar do tema um pouco ousado.

Sob essa capa de "teatro de costumes", que seria a superfície das obras, descobrimos um universo muito mais profundo e problemático do que se poderia supor à primeira vista,

Afastando-se, portanto, do teatro político explícito, eles criam uma dramaturgia voltada para os problemas existenciais do ser humano dentro de uma estrutura política fechada. Analisando de maneira crítica e profunda os problemas que envolvem e angustiam o homem da classe média brasileira, que é a mesma classe a que pertencem, criam uma identificação imediata do público com os problemas apresentados no palco e uma cumplicidade diferente do "simulacro de militância", pois a proposta não é de ação política, mas de reflexão.

"Teatro intimista, foge do entrecho artificial e não aplica às suas personagens esquemas teóricos de comportamento político ou social⁽⁶⁾", mas faz um corte vertical na vida da classe média sufocada por uma estrutura econômica e social fe

(6) - Magaldi, S. Jornal da Tarde SP 26/08/1969

chada que poucas opções de vida lhe deixa. Em pleno início do "milagre", os autores de 69 analisam o outro lado da moeda - os que ficaram do lado de fora.

Em todas as peças sentimos o peso dessa estrutura que condiciona o comportamento das personagens: em "Fala Baixo Senão Eu Grito", de Leilah Assunção, a personagem "Marizinha" é o protótipo da mulher classe média, não casada, funcionária pública, sufocada pelos valores do meio em que vive; "A Flor da Pele", de Consuelo de Castro, mostra o relacionamento afetivo de duas pessoas minado pelas convenções sociais e pela falta de solução, além de deixar clara a divisão ideológica das esquerdas no momento; "O Assalto", de José Vicente, denuncia até que extremos de destruição o sistema pode levar as pessoas e em "As Moças", de Isabel Câmara, temos um amargurado retrato do ser humano, no caso duas mulheres, de suas frustrações e desajustes num sistema sócio-político-econômico que não apresenta saídas.

É nesse mergulho no individual, com olhos no coletivo, que reside a força política dos textos desses autores. O inimigo comum é o Sistema, tanto dos autores como do público, e "o texto é endereçado a um semelhante, a um companheiro de classe que está na platéia como alguém supostamente conhecido" (7)

Como colocá Mariângela Alves de Lima, "o plano ficcional definido pressupõe que a origem de classe do autor é a mesma que a da platéia. A força da resistência surge tanto do reconhecimento dessa identidade mútua quanto da proposta de aliança. Há uma opressão organizada sobre todos os cida-

(7) - Lima, A.M. O Caos é muito grande in Ensaio Teatro nº 5 Achiamé, RJ, 1983, p.10

dadões e há um texto organizado que propõe a desorganização"⁽⁸⁾

Ao lado dos fatores políticos e sociais que deram origem a essa nova maneira de escrever teatro, não podemos esquecer um elementantíssimo que fez com que essa dramaturgia viesse a ser conhecida pelo público através da montagem dos espetáculos: a política de distribuição de verbas do Estado, através da Comissão Estadual de Teatro (CET), que subvencionou muito mais fortemente os autores nacionais em 1969.

Segundo depoimento de Renata Pallottini,

"A tendência e o objetivo da CET era favorecer a dramaturgia brasileira, pois a repressão estava tomando conta do nosso teatro. Nessa época a CET tinha uma boa verba do governador Abreu Sodré, existia dinheiro para auxiliar o teatro amador, profissional, universitário e também festivos"⁽⁹⁾

Assim os empresários que, muitas vezes movidos pela necessidade de sobrevivência, preferiam um repertório testado no estrangeiro, passaram neste ano a investir no autor brasileiro com maior segurança, sendo que "três quartos dos pedidos de subvenção destinavam-se à montagem dos nossos dramaturgos"⁽¹⁰⁾.

Aliado a este apoio da CET; fundamental para a montagem dos nossos textos, está o fato de que as peças que analisaremos são constituídas por 2 personagens, o que se por um lado denota o caráter intimista e pessoal dessa dramaturgia, por outro contribui para que suas montagens não se transformassem num risco financeiro para os produtores.

(8) - Lima, A.M. O Caos é muito grande in Ensaio Teatro nº 5 Achiamé, RJ, 1983, p.10

(9) - Depoimento de Renata Pallottini, 2º semestre de 1982

(10) - Magaldi, S. "A Grande força do nosso melhor Teatro" in Jornal da Tarde de 26/08/69

É interessante levarmos em consideração que, com o fim dos grupos independentes, o empresário teatral passa a ocupar um papel importante dentro da atividade cênica, pois ele vai ser o responsável pela montagem ou não de um espetáculo, dependendo da viabilidade econômica que este possa vir a ter. Em 1969 ainda não está totalmente caracterizada a aliança empresário-Estado, que virá a ser a tônica da produção cultural dos anos 70, quando é definida uma política cultural de financiamentos às obras divulgadoras do caráter nacional, com o objetivo de capitalizar o mercado cultural e anular possíveis reações críticas à ditadura.

Como coloca Marco Antônio Guerra,

"Para o teatro, o empresário passa a ter um papel fundamental. O que antes era apenas uma mera formalidade jurídica, passa a ser o mediador entre o artista e o Estado. Com os crescentes financiamentos, o Estado consegue inflacionar os custos das produções. Assim, torna-se praticamente inviável qualquer produção independente da tutela empresarial. Este mecanismo tende a selecionar determinadas peças, já que a ação da censura causava prejuízos aos empresários teatrais"⁽¹¹⁾.

Não foi o que ocorreu em 69, quando as verbas liberadas pelo Estado se restringiam ao Estado de São Paulo e eram distribuídas pela CET composta, na época, por um grupo de intelectuais preocupados com os destinos do teatro brasileiro e não em serem porta-vozes de um governo autoritário.

A própria relação empresário-atores não se caracterizava, no caso das montagens em questão, como um teatro pura -

(11) - Guerra, M.A. "História e Dramaturgia. Em cena: Carlos Queiroz Telles tese mimeo, p. 59

mente empresarial, onde o produtor vê o teatro como simples mercadoria rentável e muitas vezes sem nenhum vínculo com o universo cênico. Por exemplo: "À Flor da Pele" e "Fala Baixo" foram produzidas pelos atores que protagonizaram essas peças, sendo que, no primeiro caso, a própria autora fazia assistência de direção; "O Assalto" é produzido por Norma Bengell e Gilda Grilo (que por motivos óbvios não trabalharam na peça), estreando no Rio e transferindo-se depois para São Paulo; "As Moças" é produzido pelo próprio diretor Maurice Vaneau.

É claro que os empresários destes espetáculos não fugiam da dinâmica capitalista e tinham como objetivo, além do prazer pessoal de produzir textos nos quais acreditavam, o retorno de seus investimentos, mas o que queremos deixar claro é que não existia ainda a compactuação do empresário com o Estado, que fica bastante clara em 1973, num documento da ACET (Associação Carioca dos Empresários Teatrais) ao Ministro Jarbas Passarinho, quando a classe de produtores desloca a luta contra a censura para um outro eixo - o econômico -, despolitizando-a completamente:

"Não nos cabe analisar nesse documento os efeitos do excessivo rigor da censura sobre a permanente e legítima aspiração de liberdade de expressão, para que artistas e intelectuais formulem, de maneira cada vez mais íntegra, a sua visão pessoal da temática que abordam em seu trabalho. Nesse documento, o problema da censura está sendo ventilado porque sua ação excessivamente rigorosa é um dos fatores conjunturais que mais prejudicam a sobrevivência econômica da empresa teatral"⁽¹²⁾.

(12) - Guerra, M.A. "História e Dramaturgia". Em cena: Carlos Queiroz Telles tese mimeo, p. 59

Além disso propunham que as emissoras de TV e o noticiário "A Voz do Brasil" veiculassem propaganda de teatro utilizando para isso a eficiência da AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas). Enfim, qualquer meio seria lícito para tirar o teatro da crise, nem que para isso se precisasse compactuar com o Estado opressor.

Honrosas exceções temos nas figuras dos empresários Maurício e Beatriz Segall que, à frente do Teatro São Pedro, sempre lutaram contra a censura e durante o período mais negro da repressão mantiveram sempre uma atitude de luta e resistência.

Mas estamos nos afastando do nosso tema e escorregamos para a década de 70; voltemos, portanto, ao ano de 1969.

Yan Michalski, falando do panorama teatral do ano seguinte (1970), coloca em relevo a importância do apoio governamental ao teatro brasileiro:

"São Paulo dominou o panorama, com um número de lançamentos muito superior ao Rio, em parte, mais uma vez, graças à ajuda da Comissão Estadual de Teatro, enquanto um órgão semelhante recém-criado na Guanabara não conseguia trazer uma contribuição equivalente à atividade teatral carioca. Estimulados pelas verbas da CET, os produtores paulistas, animados pelo sucesso das montagens de peças de jovens autores nacionais em 1969, continuaram explorando esse filão"⁽¹³⁾.

Entre os textos novos estreados em 70 estão "O Coração Umbilical", de Mário Prata, "Seu tipo Inesquecível", de Eloy Araújo, "A Vinda do Messias", de Timochenco Wehbi e "Um,

(13) - Michalsky, Y. O Teatro sob pressão Jorge Zahar Editor RJ 1985 p. 43.

Dois, Três de Oliveira Quatro", de Lafayette Galvão, todos na mesma linha confessional e com poucos personagens, inaugurada pelos nossos 4 autores e precedida pela dramaturgia de Plínio Marcos e Antônio Bivar.

Propositadamente não tocamos ainda nos nomes de Plínio Marcos e Antônio Bivar, por considerarmos que esses dois autores mereciam mais espaço dentro de nosso trabalho, já que estão diretamente ligados como "precursores" da produção dos autores surgidos em 69.

Não se pode fazer uma divisão cronológica e precisa da dramaturgia que surgiu nesse final de década; todos esses autores surgiram mais ou menos ao mesmo tempo e dentro das mesmas condições de trabalho, mas como uma maneira de organizar a pesquisa e delimitar nosso tema, colocaremos a produção de Plínio e Bivar como uma "abertura de caminho" em termos estéticos e formais para a produção surgida em 69, além de enfocarmos a proximidade com a dramaturgia de Edward Albee, principalmente em seus textos "Zoo Story" e "Quem Tem Medo de Virgínia Woolf?" que, em termos de estrutura e conteúdo, apresenta certo grau de parentesco com a obra dos 4 autores.

Antecedentes: Plínio Marcos e Antonio Bivar

Os teatros de Plínio Marcos e Antônio Bivar, apesar de serem radicalmente diferentes um do outro, trazem uma contribuição nova e divergente do teatro político que se fazia até então. Plínio, porque pela primeira vez na história do tea

tro brasileiro coloca em cena o "lumpemproletariat" como protagonista da ação, e Bivar, com situações que beiram o absurdo, coloca em seus textos o universo da contracultura na qual ele, como indivíduo, mergulhou de cabeça.

Toda a tradição do teatro político brasileiro, passando por Arena, Oficina e Opinião, centrava o problema da modificação da sociedade em classes definidas, onde cada uma delas ocupa seu lugar e desempenha seu papel, sendo que o papel principal fica por conta do proletariado que, em última instância, é o responsável pela revolução que está por vir e pela extinção da sociedade de classes. Por mais radical que seja o discurso político contido nesse teatro, sempre encontramos a figura do herói revolucionário ou da classe revolucionária que possui elevado espírito de humanidade e uma vontade irrefutável de trabalhar pelo bem de todos.

Mesmo no teatro de Brecht, em que pese o surgimento em cena de toda a sordidez e descaminhos a que a ordem burguesa induz os indivíduos, encontramos sempre um "projeto de homem novo" dentro de "uma sociedade nova", a socialista. É um caminho claramente mostrado e altamente sedutor.

Plínio Marcos subverte todo esse esquema, mostrando no palco aquele grupo social para o qual nem mesmo o próprio Marx encontrava solução: o "lumpem", o marginal para o qual nenhuma ordem social encontra lugar; o sub-proletário, cujo único idealismo é sobreviver, seja como for, sem solidariedade de classe e sem confiança no próximo. Seus personagens debatem-se num mundo que não oferece nenhum vislumbre de redenção, envolvidos em situações mesquinhas e sórdidas, onde a luta pela sobrevivência e pelo dinheiro não tem a menor dignida

de e, via-de-regra, enveredam para a marginalidade mais violenta para atingir seus objetivos.

É claro que a linguagem desse tipo de personagem não poderia ser uma conversa de salão, pelo contrário, reflete de maneira crua a realidade desse sub-mundo: assim, nenhum palavrão ou insulto soa exagerado e nenhum código de honra tradicional e burguês pode ter a menor valia para compreendê-lo.

O sub-mundo tem seu próprio código de honra e seus próprios valores, daí o choque que o teatro de Plínio Marcos provocou no público e principalmente na censura que sistematicamente interditava ou mutilava seus textos, tornando-o o autor mais censurado do Brasil.

Nesta frase de Plínio - "apresento os fatos como um repórter. Conheço os fatos e não sei a solução. O recado que eu tenho pra dar é esse: há gente por aí se danando"⁽¹⁴⁾, corrobora nossa posição a respeito do autor como produto e porta-voz do seu grupo social, pois não é novidade para ninguém que Plínio Marcos, que só tem o primário completo, conviveu e sentiu muito de perto os problemas que apresenta em suas peças, em seu contato direto com estivadores e malandros do cais do porto de Santos, onde trabalhou. Guardadas as devidas proporções, podemos aproximar seu teatro daquele feito por Genet, onde a mesma miséria humana é apresentada de maneira ainda mais violenta, visto que Genet, ele próprio marginal, homossexual e ladrão, retrata ainda mais profundamente o sub-mundo do "lumpem" ao qual pertencia.

Portanto, não é à classe média que o teatro de Plínio se refere, nem os problemas de suas personagens são apenas

(14) - Pontes, J. "Plínio Marcos, dramaturgo da Violência" in Revista de Teatro nº 375 SBAF SP, maio/junho 1970, p.1.

existenciais, antes, eles têm uma forte dose de puro instinto de sobrevivência material; então, qual seria a aproximação possível de seu teatro ao dos nossos 4 autores?

Primeiro, Plínio Marcos inicia uma nova forma de fazer teatro político; sua experiência com o CPC e o Arena não informou seus textos da estética cepecista e populista. O político em seus textos vem da constatação de que os problemas que mostra, existem na realidade, em função de um sistema social injusto e é esse sistema social que é denunciado por ele, como podemos ver nessa frase sua

"Escrevo muito depressa porque escrevo com raiva, com muita raiva do estado em que se encontra o povo brasileiro, da omissão dos políticos diante dos problemas... Faço questão de deixar bem claro o que quero dizer"⁽¹⁵⁾,

Esse tipo de denúncia, embora de maneira menos violenta e clara, é que os 4 autores fazem em seus textos em relação à classe média. O mesmo sistema que gera o "Paco" de "Dois Perdidos numa Noite Suja", vai dar origem ao "Vitor" de "O Assalto"; classes diversas, problemas diversos, só é igual a opressão, sentida pelos personagens e refletida pelos autores.

Essa dramaturgia "porco-espinho" (na feliz definição de Renata Pallotini), onde os personagens se enfrentam, se agredem, se ferem - e muitas vezes se matam - é inaugurada por Plínio Marcos e será continuada pelos autores que vêm depois dele: continuarão, por exemplo, a usar a estrutura de dois personagens em cena como um recurso à concentração da ação bem como à criação de um clima claustrofóbico, característica bem marcante do teatro daquele autor.

(15) - Marcos P. Dois Perdidos numa noite suja Círculo do livro SA SP s/d p. 153.

Sábato Magaldi, falando sobre a dramaturgia de Plínio Marcos, coloca o seguinte:

"Quebrava as últimas convenções do nosso palco e definia um novo momento em nossa dramaturgia, que marcava a geração surgida depois dela"⁽¹⁶⁾.

Ionesco falava da farsa trágica em que se transformou a vida do homem moderno, manipulado por forças que ele desconhece e contra as quais, portanto, não pode lutar. Sabemos também que Ionesco não acreditava na política dentro do teatro e achava Brecht extremamente chato; portanto, podemos aceitar o início de sua frase e transformá-la no final. Essas forças que manipulam o homem são bem conhecidas e se traduzem num sistema social que funciona como uma prisão e torna a vida do homem moderno uma "farsa trágica". Ionesco que nos perdoe por usarmos metade de uma frase sua para localizarmos o teatro de um jovem autor brasileiro dos anos 60, que ele provavelmente não conhecia na época: Antônio Bivar.

Farsa, em teatro, pressupõe humor, sátira, vontade de fazer rir, e isso o teatro de Bivar tem bastante, só que é um humor corrosivo, cáustico, que revela o sentido trágico da vida de personagens marginalizadas dentro da pequena burguesia a que pertencem como classe. Se Plínio Marcos se preocupa em mostrar em seu teatro a exploração do homem pelo homem e a que níveis animalescos essa exploração pode levar o ser humano, Bivar mostra o esvaziamento do sentido da vida que vivemos, não de maneira metafísica como em Beckett, que pretende anular toda a localização no tempo e no espaço, mas num tempo historicamente localizado: após a revolução de 64 e em um lugar determinado - o Brasil daqueles anos, porém sem nenhuma aproximação com o discurso político explícito. Seria, assim, como o título de uma de suas peças: "Longe Daqui, Aqui Mesmo"!

(16) - Magaldi, S. Suplemento Cultural do Estado de São Paulo de 17/1/76

Apesar de ter vivido o clima de 68, quando "Cordélia Brasil" teve problemas com a censura e com a polícia (que se-questrou a atriz Norma Benguel) durante a carreira do espetáculo, Bivar não se envolveu com as manifestações políticas do período, pois o foco de seus interesses e preocupações estava voltado para outras áreas, como ele próprio coloca:

"Para mim, particularmente, o movimento político não foi um passo para outra coisa, e o grande passo foram as drogas e isso eu posso dizer hoje sem problemas, com sinceridade, com honestidade"⁽¹⁷⁾.

Partindo dessa idéia de contracultura como um projeto de felicidade individual e coletiva, Bivar viajou para a "Swinging London" e conviveu com "freaks", "hippies", viveu em comunidades e acreditava que os anos 60 eram época dos grandes sonhos, onde as pessoas estavam vivendo sua última chance de inocência e que seria possível trazer esse sonho para o Brasil.

"A gente sonhava em vir dar dicas aqui no Brasil para transformar a cidade, o país, O Brasil tem tudo para ser diferente. A gente sonhava, numa coisa muito ingênua, meio megalomaniaca, meio infantil, e quando voltamos, fomos massacrados"⁽¹⁸⁾.

Coerente com a ideologia da contracultura que valorizava a realidade dos grandes centros urbanos em seus aspectos "subterrâneos", e identificando-se com as minorias e com o "bas-fond" da sociedade, as personagens de Bivar são retiradas desse mundo, não mais o "lumpem" e nem a classe média, mas a parcela da população que sobrevive entre essas duas fatias sociais. Ocorre, assim, em suas peças, um verdadeiro desfile daquela fauna urbana típica dos grandes centros.

(17) - As aventuras de Antonio Bivar, antes e depois do Sonho in Aqui, São Paulo, 23/12/76.

(18) - idem

"Eu sempre fui fascinado pelo "bas-fond" paulista, a marginália, pelas pessoas meio decaídas. Eu conversava com essas pessoas e elas estavam meio distantes das coisas que estavam acontecendo, movimento estudantil, etc. Eu não pesquisava esse tipo de gente, eu me envolvia, me sentia um pouco em casa naqueles hotezinhos da Rua do Triunfo, vendo toda essa gente. Me identificava mais por esse lado"⁽¹⁹⁾.

Em textos como "Cordélia Brasil" e "Alzira Power" (cujo título original "O Cão Siamês de Alzira Pôrra Lôca" foi vetado pela censura), Bivar penetra fundo na psicologia das personagens, fazendo uma análise crítica bastante lúcida da solidão e falta de objetivo de seres humanos que, para marcar sua passagem pelo mundo, são capazes de suicidar-se ou cometer um assassinato. Temas trágicos tratados com a dosagem certa de dramaticidade e humorismo.

Não fosse por algumas diferenças temáticas e por ter surgido um ano antes, a dramaturgia de Bivar poderia ser englobada na "nova dramaturgia" feita pelos autores que vamos analisar, porém preferimos inseri-lo na fase de "abertura de caminho" pois, junto com Plínio Marcos, traduz duas correntes de pensamento que influenciaram as gerações posteriores: o posicionamento diante da opressão das classes mais baixas da sociedade e a informação de uma atitude divergente vinda da contracultura, que se traduzem em textos originais na forma e extremamente críticos no conteúdo.

Personagens como "Mariazinha" de "Fala Baixo", "Verônica" de "À Flor da Pele" ou "Ana" de "As Moças" demonstram laços de parentesco com as personagens e com o universo apresentado na dramaturgia de Antônio Bivar.

(19) - As Aventuras de Antonio Bivar, antes e depois do Sonho in Aqui, São paulo, 23/12/76

Influência de Edward Albee

Podemos buscar as raízes dessa dramaturgia "porco-espinho" (e aqui inserimos não só o teatro de Leilah, Consuelo, Zé Vicente, Isabel Câmara, mas também o de Plínio Marcos e Bivar), na produção teatral dos "angry young men" americanos e ingleses dos anos 60, dos quais o mais representativo para nós é Edward Albee, pelas semelhanças temáticas que possui com a dramaturgia brasileira daqueles anos.

O teatro de Albee, intimista porém crítico, faz uso do conceito de Strindberg de "teatro de câmara", ou seja, a concepção de música de câmara transferida para o teatro: a ação intimista, o tratamento sofisticado de um tema significativo o suficiente para interessar a platéia. Com a estrutura formal de dois (ou pouco mais) personagens, ele revela, através do atrito entre essas personagens, o fim do sonho americano, a decadência dos valores de uma burguesia conformista e o conflito entre essa sociedade e os que não a aceitam, os "outsiders", que são incapazes de encontrar um sentido nessa sociedade organizada, compartimentada e que, portanto, são condenados a viver sem rumo e sem raízes.

Seu texto de estréia, "Zoo Story", de 1960, apresenta, através das personagens "Jerry" e "Peter", exatamente essa impossibilidade de comunicação entre pessoas com projetos de existência completamente opostos; "Jerry" é solitário, marginal, desesperado; "Peter" é enquadrado, conformista, comportamento rígido. A relação entre os dois é impossível, pois a noção de uma verdadeira comunicação é diferente para cada um deles. Albee mostra que o único contato possível numa socie-

dade selvagem é aquele estabelecido através da mais animalesca das expressões: a violência, e é por esse meio que "Jerry" tenta aproximar-se de "Peter" quando, no final da peça, se atira contra a faca que ele próprio jogou aos pés de "Peter", que a pega; esse suicídio premeditado que visa culpar um desconhecido, é a última tentativa de "Jerry" em dividir sua experiência mais profunda. É impossível não fazermos uma analogia entre esses personagens e "Vitor" de "O Assalto", que morre para tentar provar sua verdade, ou "Verônica" de "À Flor da Pele", que se suicida diante do amante, pela absoluta impossibilidade de transformar uma situação intolerável para ela, ou com a violência das peças de Plínio Marcos ou o humor trágico de Bivar.

Ainda que possivelmente nossos autores, na época, não conhecessem os textos de Albee, são a mesma atmosfera e as mesmas preocupações com o ser humano e a sociedade que perpassam os textos de todos eles. O próprio Albee acredita que o teatro tem uma função vital dentro da sociedade:

"Sendo a mais contemporânea das artes, o teatro é a íntima reflexão de seu tempo para as pessoas desse tempo. A função do teatro como forma de arte é dizer-nos quem somos: essa é sua função principal; e a sobrevivência do teatro depende do grau de auto-conhecimento que desejamos ter"⁽²⁰⁾.

Porém, para falar da sociedade e de seus problemas, Albee descarta a possibilidade do teatro meramente propagandístico e didático; seus textos não oferecem soluções, mas inevitavelmente forçam reações do público. Falando sobre esse aspecto, Albee coloca o seguinte:

(20) - McCarthy, G. "Edward Albee" MacMillan Publishers London 1987, p. 27

"Não tenho certeza se é de responsabilidade do escritor dar respostas, especialmente para perguntas que não têm respostas. A responsabilidade do escritor é ser uma espécie de diabólico crítico social que apresenta a sociedade e as pessoas que ele vê e diz - Vocês gostam disso? Se não gostam, modifiquem"⁽²¹⁾.

Nesta outra frase - "Nada de mensagens, somente idéias e pensamentos", podemos ver refletida a intenção dos textos de Zé Vicente quando diz - "Chega de mensagens", frase já citada no início desse capítulo. Tanto Albee como nossos autores, por caminhos diferentes e em contextos diversos, procuram localizar e denunciar a solidão, a dificuldade de comunicar-se com seus semelhantes, o comportamento divergente e o conformista, e suas conseqüências numa ótica ao mesmo tempo existencial e política, pois revelam problemas pessoais, mas deixando claro o sistema opressor que dá origem a essa angústia vivida por todas as personagens.

As peças de Albee têm como objetivo modificar a maneira pela qual o público vê a si mesmo e a sua vida, e ele a firma que nunca escreveu uma peça que não fosse essencialmente política. Essa dimensão política, porém, deve ser alcançada através do inconsciente do espectador e não a nível do consciente com dados objetivos e didáticos.

Sua convicção de que o inconsciente é o alvo do dramaturgo é coerente com seu sentimento de que o teatro é uma experiência pessoal e, acima de tudo, íntima do espectador.

"Eu devo dizer que sou absolutamente contra essa concepção de teatro como grande experiência coletiva vivida em comum com o público, com centenas de espectadores comunicando-se entre si pelo calor de seus corpos e outras bobagens do gênero"⁽²²⁾.

(21) - McCarthy, G. "Edward Albee" MacMillan Publishers London 1987 p. 16

(22) - Idem, p. 25

Albee enfatiza o aspecto auditivo e musical das palavras, pois a estrutura da peça deve ser apreendida pela mente, através do ouvido, como uma composição musical, daí a relação com o teatro de "câmara" a que nos referimos anteriormente. É, portanto, um teatro que não se destina a grandes multidões e não tem como objetivo ser porta-voz de mensagens revolucionárias, mas pretende, a partir do tom confessional, com a ação localizada em ambientes fechados e quase claustrofóbicos, mostrar a angústia existencial de suas personagens em peças como "Quem Tem Medo de Virginia Woolf?", "Um equilíbrio Delicado", "O Sonho Americano", etc.

Assim, o teatro de Albee é ao mesmo tempo pessoal e político, público e privado, arte e engajamento. Em suas peças, a experiência pessoal é colocada em um tal nível que sua crítica mordaz se torna quase um ataque pessoal contra a sociedade, característica que o coloca bastante próximo às peças produzidas pelos nossos autores. Isso vem demonstrar que a modificação do discurso político na dramaturgia é um fenômeno que ocorre não só no Brasil, mas em vários outros países, a partir das mudanças sociais ocorridas na década de 60.

Em nosso caso específico, devemos levar em conta que essas mudanças se produziram não apenas como reflexo da agitação social, comportamental e política ocorrida a nível mundial, mas a partir da realidade brasileira dos anos 60, da ditadura militar, do próprio desenvolvimento do nosso teatro e dos desdobramentos a que a rejeição ao regime levou a produção artística do período. Vimos assim que, com o fim dos grupos estáveis, com a edição do AI5 e o recrudescimento da censura e com o desgaste do discurso político, o teatro procura várias saídas. Uma delas foi o teatro produzido pelos autores que a

nalizaremos em seguida: uma dramaturgia intimista, confessional, voltada para os problemas do homem comum, que coloca indagações, mas não apresenta respostas; teatro produzido sob o tacão da censura e do AI-5, mas ainda não exageradamente metafórico como será a obra de muitos autores da década de 70; a metáfora é, sim, utilizada em muitos casos, mas não de maneira premeditada, uma vez que a dramaturgia de 69 não se propõe a ser "teatro de resistência", como será a maior parte da produção posterior, com autores como Guarnieri, Carlos Queiróz Telles, Dias Gomes, João das Neves, Carlos Henrique Escobar, César Vieira, Flávio Márcio, Roberto de Athayde, João Ribeiro Chaves Neto, entre tantos outros.

Passaremos agora à análise dos textos produzidos em 69 por nossos 4 autores. Achamos importante também analisar os primeiros textos produzidos por eles, em 1968, porém só conseguimos ter acesso a dois: "Use Pó de Arroz Bijou", de Leilah Assunção e "A Prova de Fogo", de Consuelo de Castro. Foi impossível conseguir o texto de "Santidade", de José Vicente, entramos em contato com o próprio autor, com Fauzi Arap, que iria dirigir o texto na época em que foi interditado; ambos afirmaram não possuir mais o texto. Como último recurso, tentamos conseguí-lo na Censura Federal, mas foi impossível, sob a alegação de que textos interditados não podem sair de lá, nem mesmo para um trabalho acadêmico (acho que já ouvimos essa história em algum lugar...). Quanto ao texto de Isabel Câmara, "Os Viajantes", de 1965, foi impossível também porque não conseguimos localizar a autora.

Porém, como nosso trabalho é centrado na produção de 69, o fato de não ser feita a análise dos textos anteriores de todos os autores não altera nossa proposta, que se teria enriquecido em termos de evolução da produção dramaturgica de cada um deles.

CAPÍTULO V

ANÁLISE DAS PEÇAS

"TANTO LEILAH COMO OS OUTROS TRÊS AUTORES QUE ESTREARAM JUNTO COM ELA (JOSÉ VICENTE, COM "O ASSALTO"; CONSUELO DE CASTRO, COM "À FLOR DA PELE" E ISABEL CÂMARA, COM "AS MOÇAS" PROVINHAM DE UM ESTRATO SOCIAL DIFERENTE E ENCARNAVAM PROBLEMAS QUE NÃO FORAM EQUACIONADOS PELOS DRAMATURGOS QUE OS ANTECEDIAM. NÃO HÁ MAL NENHUM EM DIZER QUE OS QUATRO ERAM SENSÍVEIS AOS PROBLEMAS DA CLASSE MÉDIA, À QUAL PERTENCEM, EMBORA COM UMA VISÃO CRÍTICA. E NÃO SE DEVE ESQUECER QUE O PÚBLICO BRASILEIRO SE VINCULA NA QUASE TOTALIDADE À CLASSE MÉDIA, O QUE PROPICIU DESDE LOGO A COMUNICAÇÃO DESSE TEATRO".

SÁBATO MAGALDI

"USE PÓ DE ARROZ BIJOU" (A Feira)

(Escrito em 1968, foi interditado em 1970 e não foi montado até hoje)

- I - Síntese da peça
- II - Descrição do cenário
- III - Análise do Texto

I - Síntese da peça

"Use pós de Arroz Bijou" tem sua ação centrada no ambiente de uma Feira do tipo FENIT, UD, etc, cujos produtos em exposição pertencem todos à mesma marca: "Bijou". Não existe propriamente uma estória definida, mas várias situações que se estabelecem entre dez personagens que compõem o texto. Partindo daí, a ação vai se desenrolando com o objetivo de mostrar o desmoronamento íntimo de cada uma das personagens, através de seus conflitos pessoais e pontos de vista divergentes sobre o mundo exterior e o microcosmos em que se movimentam. Através do relacionamento das personagens, as engrenagens que sustentam a Feira (em última análise o sistema capitalista) vão sendo mostradas, até que no final os veludos e plumas são substituídos por sujeira, fios elétricos e metais retorcidos, quando a feira é destruída no palco e as personagens deixam de lado as "personas" que as escondiam até então, e mostram-se como são na realidade.

II - Cenário

Todo o teatro deverá ser transformado em uma feira com as cadeiras espalhadas entre os "stands". Tecidos luxuosos e enfeites enormes devem ser utilizados para esconder a estrutura da feira que é de aço, ferro, alumínio e fios elétricos.

O cenário é composto de 4 "stands" e um pavilhão que são assim descritos pela autora:

Stand "Pulchritas" - cabeleiras postiças, maquiagem, cremes e mais cremes, cintas jogadas sobre máquinas de emagrecer, forno, duchas, secadores marca "Bijou".

Stand "Artis" - artesanato, flores de papel, bibelôs, quadros, roupas, docinhos e salgadinhos, rendinhas, todos os fricotes possíveis e imagináveis.

Stand "Intellectum" - jornais, livros, revistas, as mais débeis possíveis, anúncios de novelas. No meio, um livro enorme, aberto, com um visor de televisão saindo de dentro.

Stand "Galdium" - bolas de todos os tipos, ping-pong, balões de gás coloridos, voleibol, basquete e principalmente futebol, pandeiros, confetes, serpentinas (Bijou).

Pequenos cartazes de propaganda do "Bijou", máquinas de lavar Bijou, tecidos Bijou, etc. Os maiores são do Pó de Arroz Bijou, pelo teatro todo, enormes.

Pavilhão "Show" - é o principal do Pó de Arroz Bijou, onde estão os manequins, vestidos na última moda. No meio uma cadeira enorme, luxuosa, de veludo vermelho. É a Cadeira Vermelha.

III - Análise do Texto

"Pó de Arroz Bijou" foi escrito em 68, sendo o segundo texto escrito por Leilah: o primeiro é de 64, "Vejo um vulto na janela, me acudam que sou donzela", que transpunha para o palco suas experiências em um pensionato para moças onde morou quando chegou do Interior.

Também este segundo texto parte de sua experiência pessoal como manequim de costureiros famosos, profissão que abandonou quando se decidiu pelo teatro. O texto é ainda imaturo, sem o controle dramático de "Fala Baixo Senão Eu Grito" e o que sentimos é um desejo enorme e anárquico de tornar público, através da sátira e da ironia, esse universo ao mesmo tempo fascinante e amoral da publicidade e da alta costura. Nesse mundo, aparentemente sofisticado, onde se movimentam pessoas de aparência atraente e superficial, encontramos em forma concentrada todas as características da sociedade capitalista.

Não tendo uma estrutura linear, o texto é composto de várias histórias que se cruzam e que vão delineando a psicologia das personagens sem aprofundá-las: estas são mais uma apresentação de tipos do que personagens completas.

Já percebemos em "Pó de Arroz Bijou" algumas das idéias de Leilah que serão retomadas em outros textos, como a crítica mordaz à sociedade e a preocupação com a mulher dentro dessa sociedade. Neste texto, por exemplo, temos um painel da situação da mulher em uma profissão onde ela não passa de um objeto de consumo, igual às roupas que veste, e até menos valorizada, porque na verdade a roupa feita por determinado costureiro é mais importante em termos de venda do que a modelo que a expõe. Leilah, com muito humor, mostra os sacrifícios que

devem ser feitos para manter a forma de manequim:

"BETINA" - Massagem, vibrador, banho, ducha, rolo, banho turco (a palpam-na, sacodem-na)

"SIRICO" - Parafina, plástico, elétrico, sintético. Que mais Tico-Tico, que mais?

(mudam de cadeira, vão tirando os tecidos e enfeites das máquinas. Tico-Tico segue contrariado mas fala orgulhoso, de cátedra).

"TICO-TICO" - Cabeleireiro, manicure, pedicure, visagista.

"BETINA" - Daí já é hora de jantar. Toma outro copo d'água e faz a digestão

"SIRICO" - Arruma-se cinto ultra-comprimidora (puxa Pepeta, e la grita)

"TICO-TICO" - Uma faixa nos seios (Sirico aperta o peito dela)
Um belo vestido...

"BETINA" - Maquiagem!

Uma das personagens assume completamente essa posição de mulher-objeto e até acha que o sexo e a beleza são realmente as únicas armas de que as mulheres dispõem para sobreviver. É o caso, por exemplo, da manequim "Betina", estereótipo da mulher burra e bonita que, como tem um caso com o dono das empresas "Bijou", "Nicolau", sente-se numa posição de poder dentro da feira. Ninfomaniaca, linda e absolutamente à vontade dentro do seu papel de mulher consumível, "Betina" não tem dúvidas ou angústias do seu "estar" no mundo:

"BETINA" - ... Não fica inventando coisa não, fique sabendo que quando eu calo a boca é porque não tenho NADA pra dizer mesmo. Minha cabeça é vazia, viu? Sou oca, eu só compreendo quando alguém quer ou não dormir comigo. Por isso eu não consigo te entender."

Além de "Betina", outros três tipos de mulheres são retratados no texto:

"ANGÉLICA" - Organizadora da Feira junto com "Nicolau" e responsável pelos "jingles" de promoção do Pó de Arroz Bijou. Típica executiva que, sendo o braço direito do patrão, assume todos os valores da empresa e endossa as atitudes machistas de "Nicolau" em relação às modelos. Reacionária e esnobe, tem veleidades intelectuais (escreveu um livro de poesias em francês). Representa a alta burguesia entediada que trabalha para matar o tempo e ser "útil aos outros". Seus "jingles" são horríveis, mas não se dá conta disso, como não se dá conta de nada que acontece à sua volta; cristalizou sua imagem em uma época em que era grã-fina "badalada" e bonita, e agora, em sua rigidez, não admite mudança de nenhum tipo. Vemos isto, por exemplo, nesta frase sua a respeito da hierarquia que deve ser mantida para o bom funcionamento da Feira:

"ANGÉLICA - Nunca! Nunca! Mudança sim, mas não barbárie organizada. Progresso sim, mas progresso onde o certo continua certo e o errado continua errado!"

Assim como "Betina", "Angélica" é uma personagem linear, sem variações, e permanece com as mesmas características do começo ao fim do texto.

"MARIA" - a revolucionária jovem que quer mudar o mundo. É modelo, ganha muito dinheiro mas não pode suportar a sociedade em que vive. Agressiva, só admite a sua verdade; é independente, vive em comunidade, recusando os valores da sociedade de consumo na qual está mergulhada até o pescoço, recita textos subversivos tentando conscientizar "Francisco", operário da fábrica Bijou que à noite trabalha na Feira, e simboliza no texto o operariado sem consciência política:

"MARIA - (raiva) Eu não fico muito atrás, não. Sabe quanto eu ganho numa hora lidando com plumas?

FRANCISCO - Quanto?

MARIA - O que você leva setecentas e vinte horas suadas pra ganhar. (pausa). O que uma funcionária recebe por cento e cinquenta horas mal cheirosas servindo o país, o que uma professora ganha pingadinho em dias e noites alfabetizando a humanidade em peso!"

Ou nesta frase, típica dos discursos dos estudantes de 68 (Maria é estudante e ainda não fez vinte anos):

"MARIA - ... Nós vamos mudar o mundo. Eu POSSO. Eu sei que POSSO e você SABE disso também. Somos uma batota de privilegiados e vocês não, morra de inveja!

.....
 ... Ou nos botam no hospício ou nós mudamos o mundo. (pausa)

O que vem a dar no mesmo. Não tem saída."

Quase no final da peça, "Maria" tenta destruir a Feira e quase provoca a morte de todo mundo quando, mexendo na caixa de força, está para puxar uma alavanca que faria tudo voar

pelos ares. É nesse momento que entra em crise e deixa claro que toda a sua agressividade e ódio contra as pessoas e a sociedade esconde uma grande solidão e falta de amor:

"MARIA - Eu sou ridícula... eu tenho vergonha de falar de amor ... eu sinto amor pelas pessoas... eu quero que a gente se ame junto... Estou cansada de ver as coisas que não acontecem...
.....
Não sei se esta solidão que eu sinto é porque eu cheguei atrasada... ou se vou ter que esperar."

"Maria" parece irmã de "Verônica" de "À Flor da Pele": o mesmo desejo anárquico de mudar o mundo e a mesma impotência; e ambas são parentes muito próximas de tantas Marias e Verônicas que viveram os anos 60... "Maria da Penha", depois "Pepeta" é a personagem, talvez, melhor construída do texto. Representa os anseios típicos da classe média fascinada pela vida fosforescente e agitada que é mostrada em revistas de moda e pelo tipo de feira mostrada na peça.

Dona-de-casa da classe média baixa, amiga de infância de "Betina" (aliás Maria Therezinha), vem procurá-la na feira e sua entrada em cena é bastante cômica e irônica: vem literalmente grudada ao marido "Júnior", que puxa dois carrinhos de bebê "beliche" (um sobre o outro), e três carrinhos amarrados um nos outros de comprido, e tudo se move como se fosse uma coisa só, como se ela carregasse seu "universo" por onde quer que vá.

Desse encontro com "Betina" surge o convite para fazer parte da Feira como modelo e, após uns momentos de hesitação, aceita às escondidas do marido, com a justificativa de ganhar "um dinheirinho a mais". Muda de aparência e de nome, a-

bandona seus antigos valores, deixa os filhos com estranhos e cai no engano de achar que a liberação sexual representa a verdadeira emancipação da mulher. Seu marido descobre sua dupla vida, pois havia se fantasiado de vendedora da Feira e passa o tempo todo observando a esposa, ao mesmo tempo em que aceita a discreta corte que lhe faz Tico-Tico, modelo, travesti e homossexual.

Os valores da classe média, os papéis da mulher e do homem no casamento (e a própria instituição do casamento) são colocados em xeque numa violenta discussão entre os dois. "Maria da Penha" não continua a sua carreira de modelo, mas também se recusa a voltar a viver com "Júnior":

"PEPETA (Maria da Penha) - Eu vou embora...

JÚNIOR - Eu também.

PEPETA - Não, eu não tenho mais nada a ver com você... eu vou embora... pra onde... pra onde?"

Além das quatro personagens femininas, temos no texto dois homossexuais que não fogem ao estereótipo habitual, ou seja, o simulacro da feminilidade. Em "Sirico", esse simulacro evidencia-se na aparência, nos trejeitos e na fala; e em "Tico-Tico", nos anseios de uma vida de mulher classe-média, por isso lança olhares cobiçosos para "Júnior", que é o protótipo desse tipo de vida.

Das personagens masculinas, a mais bem construída é a de "Nicolau", o dono da empresa "Bijou". Caracteriza-se pelo paternalismo com que trata seus empregados; é autoritário, mas terno com eles, como se fossem ao mesmo tempo seus amigos e sua propriedade.

"Nicolau" não faz sentir o tempo todo a hierarquia a não ser nos casos em que é necessário mantê-la. Tem, é claro, uma esposa, mas mantém um caso com "Betina", além de cortejar as outras modelos.

Ele é o típico empresário "moderno", "aberto", mas que se transforma numa fera quando pressente a possibilidade de perder qualquer parcela de seu poder. É a própria sociedade capitalista representada. Sua transformação fica bem clara quando "Francisco", o operário, se rebela e quer tomar sua fábrica, sua mulher, sua amante, sua casa, enfim todas as suas "propriedades". Seu ar suave e paternalista vem abaixo, e ele coloca todo mundo no seu devido lugar, ou seja, debaixo de seus pés ; coloca "Francisco" na Cadeira Vermelha agora transformada em cadeira elétrica:

"NICOLAU - Que ilusão tiveram hein? Quais foram as ilusões seus idiotas? (Para o público)

Eu PAGO um burro de carga pra puxar minha máquina. Eu PAGO a moral e a tradição pra me sustentar aqui em cima!

Eu PAGO uma frase que me faça rir!

Eu PAGO um esqueleto pra preencher meu espaço

Mas vem... tenta entrar na minha casa, vem!

Tenta se meter na minha vida!

Eu enxoto mesmo!!!

Cães de guarda..."

Sempre apoiado por "Angélica" que com ele representa a classe dominante:

"ANGÉLICA - Vocês deviam ter nascido apenas com uma língua, uma língua grande lambendo... lambendo..."

Os outros personagens masculinos não são tão bem desenvolvidos, ficam como um esboço sem aprofundamento: "Guilherme" trabalha na equipe de criação; é ambíguo, angustiado, rejeita às vezes os valores de "Nicolau", outras vezes os endossa. Contesta a sociedade capitalista, mas de maneira débil, é um intelectual progressista preso ao mundo publicitário. Uma frase de "Sirico" o define:

"SIRICO - Sou grotesco e você o que é? Desiludido de sucesso, angústia sofisticada, não sabe mais se faz culto ao próprio ego, ao cifrão, a McLuhan ou a um novo Buda!"

"Júnior" é o típico marido classe média e na peça é um contraponto a "Maria da Penha". Mesmo sua crise, quando se diz cansado do escritório, do casamento, de mulher, de tudo, é desencadeada pela atitude dela.

E por fim "Francisco", o operário despolitizado, é também pouco desenvolvido como personagem e como representante de classe, pois quando resolve tomar uma atitude política, nada mais pretende do que assumir o poder, trocando de lugar com "Nicolau". Não é uma sociedade justa que ele pretende, mas uma saída individual, onde apenas os papéis seriam trocados.

A peça mostra, a partir de um evento publicitário, um painel da sociedade de consumo e uma representação das classes sociais e o seu relacionamento. Pelas crises individuais dos personagens e pela destruição do cenário ao final da peça, é criada uma analogia com a destruição da sociedade que o texto pretendeu representar. A quantidade de personagens e o excesso de informações que a autora, a nosso ver, gostaria de transmitir ao público, impediu uma concentração da ação e tornou o texto difuso. A simultaneidade de ações apresentadas tornam o

texto mais cinematográfico que teatral.

Porém o que é importante na peça é a preocupação em desmascarar um mundo falso, e levantar alguns temas como o machismo, a situação da mulher e a exploração capitalista, que serão importantes para Leilah no desenvolvimento de sua dramaturgia, e para podermos perceber a sua posição em relação ao seu tempo e à sociedade em que vive.

"Pó de Arroz Bijou" é, assim, um texto datado, circunstancial fruto daquele turbulento fim de década. Atenta e observadora, Leilah transfere para o texto essa atmosfera controvertida e instável, mas como que antevendo a afirmação da classe média nos anos seguintes, os anos do "milagre econômico", quando a ideologia do bem-estar e do desperdício (no dizer de Marcuse) e o consumo desenfreado se instalam fortemente na sociedade brasileira. "Euforia e bolsa de valores, casa própria e carro do último ano: parecia ser este o destino do brasileiro" (1).

Mesmo na sua anarquia formal, o texto é filho de 68. Enquanto estrutura, o texto tenta fugir dos cânones da dramaturgia tradicional, pretendendo-se inovador no clima caótico que procura criar.

Ao passar o bisturi na sociedade, o texto revela-se, no seu aspecto de conteúdo, cruel, mesmo brutal e acima de tudo agressivo. E aí reside o seu mais forte grau de parentesco com os anos 60: o teatro agressivo teve, como já colocamos anteriormente, seu momento de floração e desenvolvimento exatamente nesse período. Muito provavelmente impregnado por aquilo que se via, é que esse texto nasceu.

(1) - Guerra, M.A. História e dramaturgia: Em cena Carlos Queiroz Telles, tese mimeo, 1984.

Nasceu naquele clima que Zé Celso chamou de "guerrilha teatral"; naqueles momentos finais de luta (portanto mais desesperada e agressiva), pré AI-5, como um grito, uma última tentativa de alerta àquela classe média que vai ao teatro, que possivelmente marchou em 64, e que ainda não se deu conta do vir-a-ser. Ao usar o teatro como espelho, o teatro agressivo parecia sempre querer dizer: olhem-se! vejam isto! cuidado! a cordem de vez!!!

Vale lembrar que se o texto incide, discute, critica e agride a classe média, é porque 64 cortou as possibilidades de interação com outros setores da sociedade. A única saída possível, então, era voltar-se, ainda que ferozmente, para a classe que havia apoiado 64 e tentar fazer com que ela revertesse o processo que ela própria havia iniciado. E isso tudo, Leilah captou muito bem, pois o texto é clara e obviamente dirigido para o setor médio-urbano da sociedade.

Podemos enfim dizer que "Pó de Arroz Bijou" se insere no âmbito de "Roda-Viva" e "Na Selva das Cidades", ambas encenadas naquele momento histórico e tendo por princípio os mesmos objetivos colocados acima.

"À PROVA DE FOGO" - Consuelo de Castro

Escrita em 1968, foi premiada pelo Serviço Nacional de Teatro, em 1972 e em 1974, recebeu o prêmio "Leitura Pública Nacional", porém foi interdita pela censura em 1968 e nunca foi montada profissionalmente

- I - Síntese da peça
- II - Descrição do cenário
- III - Análise do texto

I - Síntese da peça

O texto parte de um episódio real, a ocupação pelos estudantes, da Faculdade de Filosofia da USP. A ação é centrada na figura de "ZÉ FREITAS"; presidente do grêmio, cuja ação moderada provoca a animosidade de seus opositores políticos. O tempo da peça ocorre durante o período de decisão pelos estudantes de continuarem ou não a resistência dentro da faculdade, uma vez que a polícia mandou um ultimatum através do qual promete repressão violenta se os estudantes não desocuparem o prédio.

Colocando-se contra o líder "ZÉ FREITAS" e inclusive destituindo-o do posto, os estudantes decidem enfrentar a polícia e permanecer na faculdade, liderados por "JÚLIA" e "CEBOLINHA", que representam tendências diversas da do líder e têm uma postura muito mais radical. Fazem uma passeata que é violentamente reprimida. A maioria deles é presa e um é morto. Nesse clima de desespero, os poucos que restaram continuam na faculdade, inclusive "ZÉ FREITAS", embora seja contra. A polícia chega e todos os estudantes são presos.

Ao lado da ação central, temos as histórias paralelas de relacionamento afetivo e sexual entre os estudantes como: "ZÉ FREITAS" e "JÚLIA"; que espera um filho dele e que por isso procura de todas as maneiras prejudicá-lo politicamente, na medida em que ele a abandona; de "ROSA", que é noiva de "FREDERICO", ambos pertencentes à alta burguesia e seguidores de "ZÉ FREITAS", com quem "ROSA" mantém um rápido romance e é abandonada pelo noivo.

Abordando o lado afetivo e emocional das personagens, Consuelo analisa o movimento estudantil não só a partir da ótica política, mas das relações dos estudantes com o mundo exterior, com seus companheiros de luta e consigo próprios, mostrando um retrato fiel das facções políticas dentro do movimento e do comportamento da juventude da época.

II - Cenário

Segue-se a reprodução integral das indicações da autora para a encenação desta peça:

Quatro andares.

1º - Sala do Grêmio - Enormes faixas com dizeres alusivos ao governo, pregadas por todos os cantos. Cartazes do Chê, Mao, Fidel, etc, nas paredes. Pichações enormes, caricaturas, papéis pelo chão. Aparência de anarquia e agitação permanentes. Apenas uma mesa enorme no centro e algumas cadeiras espalhadas.

2º - Ligado ao primeiro praticável por uma pequena escada. O praticável está dividido em duas áreas. Uma, seria a sala da Congregação. Nela, nas paredes, quadros empoeirados, antigos, com figuras de velhos catedráticos, nobres e sérios. Uma mesa barroca e duas cadeiras antigas e altas. Tudo compõe uma a parência nobre. No entanto, algumas figuras de catedráticos trazem bigodes pintados e uma velha bandeira vermelha cobre a mesa barroca. No chão há travesseiros imundos, cobertores, a colchoados, tudo na mais absoluta desordem e sujeira.

A segunda divisão seria uma sala de aula. Um quadro negro, com dizeres anunciando uma assembléia-geral para o dia x, algumas caricaturas de políticos. Cadeiras enfileiradas. Livros espalhados. Um violão. À esquerda desta sala, há uma espécie de varanda.

3º - É a cozinha: Pratos empilhados, latas de mantimentos, um balcão improvisado, onde os estudantes pegam seus pratos de comida ou café etc. Há também cadeiras espalhadas pela cozinha. Uma faixa cobre o balcão. "COMA O ESTRITAMENTE NECESSÁRIO. RESPEITE O ESTÔMAGO DE SEU CAMARADA. TEMOS POUCOS MANTIMENTOS. OBRIGADO."

4º - O telhado - Uma plataforma recoberta de telhas velhas. Uma espécie de caixa-d'água, que serve de entreposto para os estudantes, em sua vigília noturna. Ali vêm-se empilhadas dezenas de garrafas de bombas molotov, uma caixa com os dizeres: "CUIDADO, EXPLOSIVOS". Algumas poucas armas de fogo, Cobertores e travesseiros, espalhados.

NOTA: O teatro todo, inclusive as paredes da própria platéia, poderiam estar repletas de cartazes, desenhos, faixas etc. O clima deve ser de total agitação.

III - Análise do Texto

Consuelo de Castro, neste seu primeiro texto, consegue executar um duplo trabalho como autora: reconstruir os fatos ocorridos em 68 e dar a essa reconstrução uma dimensão rigorosamente ficcional. Se ela tivesse apenas reunido dados reais de sua vivência e observação do movimento estudantil, teríamos um bom documento de 68 mas, através da mediação estética, ela nos mostra não só o panorama político de uma época e uma situação específicas, mas cria um texto estruturalmente bem resolvido, e teatralmente belo e emocionante.

A autora faz uma análise lúcida do movimento estudantil a partir da ocupação da Faculdade de Filosofia, no ano de 68, antes do AI-5, onde já se sente a divisão e a radicalização que pouco tempo depois levará boa parte dos personagens desta história (real) à luta armada, à prisão, à morte ou ao exílio.

É grande a tentação durante a leitura e a análise do texto de situarmos as personagens com seus verdadeiros nomes e posições políticas, tal a veracidade com que Consuelo as constrói; cada um de nós que participou do movimento estudantil, pode encontrar pessoas conhecidas e identificar-se, ou não, com elas ou com qualquer opção política contida no texto, que mesmo vinte anos depois consegue trazer à memória os momentos e as situações vividas em 68. Mas vamos nos abster desse reconhecimento pouco científico e ficar com a problemática geral da peça.

A raiz do conflito está na colocação de duas posições políticas opostas: a primeira liderada por "ZÉ FREITAS" e a outra por "JÚLIA" e "CEBOLINHA", em um retrato fiel da divi -

são que o movimento estudantil sofreu no ano de 68. A primeira posição, defendida pelo Presidente do Grêmio "ZÉ FREITAS" e mais alguns poucos estudantes, era a de centrar a ação política nas lutas específicas da Universidade a fim de possibilitar o surgimento da consciência política entre os estudantes e, por esse caminho, chegar-se à compreensão da impossibilidade de resolver os problemas universitários dentro de um sistema capitalista, iniciando-se, a partir daí, as reivindicações propriamente políticas.

A outra posição defendia abertamente a luta política e a luta nas ruas, denunciando a ditadura militar e o imperialismo que a sustentava. Pregava o uso da violência nas manifestações públicas, atraindo dessa maneira as forças de repressão, a fim de deixar claro para a população o aspecto repressivo e violento do regime.

Esse diálogo entre "ZÉ FREITAS", "JÚLIA" e "CEBOLINHA" deixa clara essa divisão:

"JÚLIA - De que objetivos o colega fala? Tenho a impressão de que está havendo uma confusão de objetivos.

ZÉ - A reforma educacional. Ou não é mais este? (Ri)

.....

JÚLIA - Como é que pode haver uma reforma educacional, ou outra reforma qualquer, real, dentro do sistema capitalista onde em que vivemos? Zé, você acha isso possível?

ZÉ - Não acho. Como já repeti várias vezes, não sou cego nem idiota. (Murmúrios. Júlia gesticula e ri como querendo comprovar que Zé é "cego e idiota". Todo o comportamento da jovem é de extrema agressividade com relação a Zé) Acontece o

seguinte: O processo é um pouco complicado, para quem tem os nervos à flor da pele... Como Júlia... A luta pela reforma educacional... deve ser a meta inicial dos estudantes. (Pausa) Sim. Porque é uma luta deles. Assim como a luta por um aumento de salário é uma luta de operários. Uma... reivindicação apenas. E neste momento tanto nós como eles estamos pedindo ao governo. (Tumulto). (A agitação vai recomeçar encabeçada por Júlia e Cebola. Mas Zé contém a massa, bate na mesa quase desfalecido de cansaço) Quando se percebe que a reforma ou aquilo que se (frisa bem a palavra) pediu ao governo é impraticável... Quando se percebe não só que o governo não dá o que pedimos, mas reprime violentamente quem se arroga o direito de pedir... Então é que..."

CEBOLA - Então é que se deve impor... a ele! Então é que se deve parar de tentar dialogar com quem quer falar sozinho."

As duas posições entram definitivamente em choque quando se faz uma votação entre os alunos para decidir se a ocupação continua ou não, uma vez que a polícia ameaça invadir a faculdade. A maioria vota pela continuidade do movimento e pela destituição de "ZÉ FREITAS" com sua política moderada.

Consuelo faz alusão às influências existentes dentro do movimento estudantil, que incitavam à rápida e heróica tomada do poder, como, por exemplo, as teses sobre o "foquismo" de Guevara:

"ZÉ - (Cínico) E então... entendi. Vocês propõem que façamos desta faculdade um trincheira... melhor dizendo: "um Foco Insurrecional" (Alguns riem) (Zé caminha pelo palco com gestos teatrais gesticula ironizando Júlia, Cebola e Mário). Uma

trincheira onde seremos massacrados... Os treze. (Ri) Pena que em Sierra Maestra tenham sido apenas doze... Senão dava certo. O Fidel fez a revolução deles com doze caras, dirão Cebolinha, Júlia e Mário: Os mais exaltados. (Ri) Mas eu respondo. Primeiro, não fez com doze. Depois, nas condições dele, até eu fazia. (Tumulto)"

.....

"JÚLIA - Vocês: (Aponta ANA e ALBERTO) podem subir pro segundo andar. Ela fica encarregada do microfone. Leia de vez em quando o manifesto do Cebola. E pode ler também o noticiário do jornal. De preferência os que não forem deturpados. Tá? Se quiser variar, leia uns pedaços do livro do Guevara. Está em cima da mesa da sala 2.

ANA - Do manifesto do Cebola ao livro de Chê... Haja diferença.

ZÉ - O Cebola tem mesmo pretensões de parecer com o Chê, heim? (Ri)"

Não escapam também à autora alusões aos típicos discursos dos líderes estudantis que se propunham a ser a "vanguarda revolucionária", acreditando no potencial de resistência por parte das massas populares, mas que eram incapazes de ultrapassar o abismo cultural e de classe que os separam do operário:

"ZÉ - Consciência política não brota que nem capim.

JÚLIA - Você fala, fala em operário, mas aposto que nunca viu um de perto.

ZÉ - Milhões! Eu faço política não é de hoje. Nem do teu tempo.

JÚLIA - Ah... viu sim... esqueci. (Cínica) Sexta-feira passada mesmo você estava lá em Santo André, distribuindo panfleto pra eles. (Ri) Engraçado. Nem a marmita dos caras você podia olhar, que ficava com ânsia de vômito.

ZÉ - De onde você tirou isto?

JÚLIA - Você mesmo disse. Esqueceu?

ZÉ - Ah... você também estava lá. (Cínico também) Não era você que estava falando em ... (gesticula, ironizando) infra-estrutura... superestrutura... pra um coitado lá, que estava boiando completamente? (Ri alto) É isto mesmo! Era você sim... AH... AH... AH... Me lembro a cara de susto que o operário fez, quando você desembestou a falar difícil! (Faz uma cara de idiota, espantado)... "Como? Dona, não entendi o que foi que a senhora falou aí... num entendi, descurpe..." (Ri mais alto, Júlia está furiosa)

JÚLIA - Imaginação fértil você tem!

ZÉ - (Ainda rindo) É isto que acontece. Você vê? Não está havendo... consciência política. Está havendo uma terrível ilusão de poder. Uma ilusão social. Vocês pensam que o operário está muito interessado em derrubar o governo e instaurar o socialismo, mas o operário nem está sabendo disso, infelizmente."

O texto em nenhum momento apresenta uma visão idealizada ou demagógica do estudante, ao contrário, é crítico, muitas vezes irônico e de uma lucidez impressionante, se levarmos em conta que a autora participou do movimento estudantil e escreveu o texto em 68, ainda no calor dos acontecimentos; essa objetividade é um dos maiores méritos do texto e nos permi

te localizar as facções políticas dentro das quais os líderes se degladiam, como a AP na posição mais radical, e as dissidências do PC e a POLOP, a grosso modo, aglutinadas na tendência mais moderada, como já foi visto anteriormente neste trabalho. Porém, o que faz com que "À Prova de Fogo" (também e com razão conhecida como "A Invasão dos Bárbaros") não seja apenas um documento histórico, é a dimensão humana com que a autora constrói as personagens paralelamente aos fatos reais.

As personagens não são simplesmente porta-vozes desta ou daquela facção política: são seres de carne e osso, apaixonados e muitas vezes inseguros e fracos. A atitude política de cada personagem é mostrada a partir de sua personalidade, não como algo posticho, mas decorrente dela e muitas vezes mesclada de desejos pessoais, mesquinhas e ressentimentos, como no caso de "JÚLIA", cujo ódio a "ZÉ FREITAS" não é só político, mas muito pessoal, pois ela espera um filho dele, sem a menor possibilidade de fazê-lo assumir esta situação; ou as personagens de "ROSA" e "FREDERICO", filhos da altíssima burguesia que entram para o movimento estudantil por motivos bastante distantes do desejo de luta: "ROSA" por causa de "ZÉ FREITAS", apaixonado por ela, e "FREDERICO" porque quer tomar conta de "ROSA", que é sua noiva. Em "FREDERICO" sentimos o processo de crescente politização por que passa durante a peça, o que já não acontece com "ROSA".

Com as personagens "ROSA" e "JÚLIA", Consuelo coloca o problema da liberdade da mulher, que se torna bastante significativo no contexto da peça onde o tema da liberdade dos oprimidos é constante. "JÚLIA", por exemplo, é radical no que diz respeito aos rumos da revolução, da tomada do poder e do

fim do mundo capitalista. Tem atitudes decididas e enérgicas em relação à organização do movimento de resistência dentro da faculdade e é responsável pelo golpe que depõe "ZÉ FREITAS". Mas, espera um filho dele, gerado numa "relação aberta", sem compromissos, de acordo com as reivindicações da juventude da época de dispor de seu corpo com liberdade; mas essa liberdade esbarra na necessidade que ela sente do apoio de "ZÉ FREITAS", e até de seu amor. Torna-se dependente como qualquer mulher "não-liberada" e angustiada ante a possibilidade de decidir sozinha se faz ou não um aborto:

"JÚLIA - (Agarrando-se com força a ele) Zé... Eu estou numa confusão... (Chora) Se você imaginasse... Sabe (Agarra-se mais a ele, que apenas a segura, amparando-a, mas não retribui o a braço)... Sabe... Zé... Não consigo esquecer entende? (Ele me neia a cabeça) Não consigo sei lá... por mais que eu faça, você não me sai da cabeça. Olha. (Tenta explicar-se, gesticulando e chorando) Eu... eu tento estudar... não consigo. E mesmo aqui, onde tenho um papel a cumprir... Não sei, às vezes eu tenho vontade de chorar tanto... Zé... (Zé faz um gesto contrariado) Eu sinto um troço apertando aqui... (Aponta o peito) Uma angústia... quando eu vou dormir... Eu sei que você não vai chegar hora nenhuma. Nem às 2, nem às 3. Nem no telhado, nem na sala 19. Em lugar nenhum você vai chegar. (Chora) Fico com vontade de... (Tenta a palavra) Não sei... É horrível. Eu te amo! (sorri envergonhada, por ter dito palavras tão "pequeno-burguesas") É... É simples, não é?"

.....

"JÚLIA - (Chora soluçando) A Belinha me marcou o aborto hoje, às 10 horas da noite. Um cara recém-formado em medicina. Eu

estava decidida a tirar. Mas na última hora... (soluça mais). Na última hora eu pensei... Me deu um desespero... Um medo, Zé ... Um medo tão grande... Um medo que me tomou por inteira ... Eu não conseguia nem respirar de pavor..."

Aí vemos a divisão em termos emocionais e políticos da personagem: está disposta a libertar da opressão um povo inteiro, mas não consegue libertar-se a si própria de uma formação pequeno-burguesa e no fundo anseia por uma relação estável, mas recusa-se a admiti-lo e assim canaliza todas as suas energias para uma atuação política radical, romântica e suicida.

A trajetória de "ROSA" é oposta à de "JÚLIA"; burguesa assumida, seus valores são idênticos aos da classe a que pertence: casamento, propriedade, religião são fundamentais para ela, porém fascinada por esse mundo novo que descobre no movimento estudantil, e principalmente no líder "ZÉ FREITAS", acaba por se envolver com este, traindo seu noivo e perdendo a virgindade.

Mas essa relação com "ZÉ FREITAS" não significou para ela nenhuma mudança em relação à sua visão de mundo; foi um ato isolado que ela desesperadamente tenta esconder para manter a situação exatamente como era antes. "ROSA" pensa que é possível atravessar incólume todas as experiências que vive durante a ocupação da faculdade: a violência a que assiste durante as passeatas, as discussões políticas, a liberdade sexual, o relacionamento entre as pessoas. Seu erro é achar que poderá esquecer tudo e voltar para seu mundo de clube boates, cabelereiros, etc, casar-se com "FREDERICO" e continuar como era antes. Porém todos os seus atos são violenta

mente cobrados: "FREDERICO", quando descobre seu romance com "ZÉ FREITAS", a abandona; seu pai sofre um enfarte causado pela tensão de sabê-la envolvida no M.E. e, além disso tudo, perde a possibilidade de um bom casamento em seu meio social, porque não é mais virgem. Pior que tudo, "ROSA" perde também uma boa oportunidade de assumir-se como mulher, porque, ao invés de utilizar essas experiências como fator de crescimento e mudança, desespera-se tentando refazer seu mundo destruído, mostrando assim que nada do que ouviu falar sobre a palavra "dialética" foi assimilado ou fez sentido.

Assim como coloca Décio de Almeida Prado:

"A sonhada liberdade parece favorecer antes o homem do que a mulher, como se a entrega continuasse a ser uma posse, uma vitória do macho sobre a fêmea. Terminado o "brief encounter", realizado liricamente sobre os telhados, como os gatos, ou em desertas salas de congregação, sob os olhos horrorizados dos catedráticos, cujos retratos austeros pendem das paredes, resta, para ele, as lembranças agradáveis, a satisfação da conquista, a contínua disponibilidade; para ela, não raro, um vago sentimento de frustração, um apego que não ousa chamar sentimental, quando não a carga de um filho indesejado"⁽²⁾.

O entrelaçamento do plano político com o afetivo e emocional permite à autora traçar um retrato fiel não só da realidade do movimento estudantil em 68, mas das dúvidas, angústias e entusiasmo dessas personagens quase adolescentes que chamaram para si o pesado encargo de iniciar a revolução bra-

(2) - Prado, D.A. - in prefácio de À Prova de fogo de Consuelo de Castro, SP Editora Hucitec, 1977 p. 13

sileira e saíram derrotados.

Vale lembrar um detalhe que não consta no texto, mas que ocorria com bastante frequência dentro do M.E.: a infiltração de elementos de direita que atuavam como informantes, camuflados de elementos ativos e politizados. Neste episódio da Faculdade de Filosofia existia um, ou melhor, uma de triste memória, e que hoje já faz parte do folclore daqueles anos, de cognome "MAÇÃ DOURADA" que, segundo consta, hoje vive no litoral de São Paulo, dona de uma loja de artesanato e nega seu passado com tôdas as forças.

O saldo do movimento e da derrota, hoje sabemos nós, foi amargo e brutal: a promulgação do famigerado Ato-477, através do qual ficou proibida toda e qualquer manifestação dentro dos setores educacionais quer da parte dos alunos, quer da parte dos professores e funcionários. A partir desse ato, o Estado passou a exercer um rígido controle sobre a vida universitária brasileira (pública e privada) e, uma vez amordaçada o meio acadêmico, tornava-se fácil executar a reforma universitária; não aquela pela qual a geração de 68 lutou, mas a outra, proposta pelo Estado e que consolidava a interferência norte-americana no Brasil. Estamos falando, é claro, do Acordo MEC-USAID.

Na produção artística do pós-68, torna-se premente a necessidade de se trabalhar com a história viva como contra-ponto à deturpação da visão apresentada pela história oficial. O memorialismo surge na literatura, em livros como "Quarup" de Antônio Callado e no teatro com autores como Carlos Queiróz Telles. Consuelo captou essa possibilidade em "À Prova de Fogo", colaborando para que um pedaço de nossa história re

cente não seja esquecida ou desconhecida para as novas gerações.

Tal como ocorre com "Pó de Arroz Bijou", de Leilah, "À Prova de Fogo" também é um texto datado, mas se o primeiro é circunstancial, o mesmo não ocorre com o segundo; o episódio relatado por Consuelo extrapola seu momento histórico quer a nível dos fatos, quer a nível do próprio texto. Isto se deve, talvez, à própria forma como o texto foi construído: de forma rigorosamente racional, elaborado minuciosamente, seguindo uma estrutura absolutamente lógica que percorre um caminho e atinge ao final seu clímax. Consuelo não se perde nos "sub-plots", ao contrário, eles reforçam a ação principal e servem de suporte para o desenrolar da trama; assim, toda a "orquestração" cênica apresenta-se muito afinada: tudo se encaixa perfeitamente, não há excessos ou carências. O texto aponta, assim, para a outra tendência do teatro dos anos 60, que é diametralmente oposta àquela de "Pó de Arroz Bijou": este incita à anarquia, ao caos, através da agressão; aquele analisa a anarquia e o caos através da reflexão.

O teatro racional e reflexivo que leva o indivíduo à tomada de consciência através de um processo lógico é a escolha feita por Consuelo de Castro no seu texto de estréia.

Em "À Prova de Fogo", Consuelo não é uma mera "fazedora de histórias"; a partir de uma ampla compreensão daquele momento histórico, e do ser humano inserido nele, com seus sofrimentos e inquietações, ela é o elemento mediador, o elemento recriador do mundo.

Deixemos, agora, as palavras com Carlos Guilherme Mo

ta:

"A pressão do processo histórico parece recolocar agora a necessidade de se recapturar, num passado não muito distante, textos como os de Consuelo de Castro para a própria fabricação da consciência histórica. Por essa razão (e o termo razão é bastante forte), À Prova de Fogo provoca um 'voltar atrás' e um 'ir adiante' dentro de nós mesmos. Mais que uma homenagem aos que pensaram e pensam, uma homenagem aos que agiram e agem, um gesto de amor e de coragem para os que chegam agora e sentem-se áridos e solitários. Solitários porque sem passado."(3)

oOo

(3) - Mota, C.G., idem p. 16

"FALA BAIXO, SENÃO EU GRITO" - de Leilah Assunção

Recebeu o prêmio Molière e APCA como "melhor autor do ano" e estreou em São Paulo e, agosto de 1969, no Teatro Aliança Francesa.

Direção e Cenografia - Clóvis Bueno

"Mariazinha" - Marília Pêra

"Homem" - Paulo Villaça.

I - Síntese da peça

II - Cenário da peça

III - Análise do texto

I - Síntese da Peça

A ação da peça se passa em um pensionato, no quarto de "MARIAZINHA MENDONÇA DE MORAES" e decorre do diálogo entre ela e um homem, um ladrão em seu dia de folga.

"MARIAZINHA" é uma solteirona de classe média, funcionária pontual de uma repartição pública que vive obedecendo rigorosamente à ordem estabelecida e às convenções sociais, pensando apenas na prestação do apartamento - sinal de garantia para a velhice - a prestação do Mappin, etc.

A ação se desencadeia no momento em que ela vai dormir, quando surge em seu quarto um homem que se intitula um ladrão em seu dia de folga e que se dedica, através de um jogo quase sádico, a anular todas as convicções e a falsa segurança de Mariazinha, mostrando-lhe um outro lado da vida no qual ela jamais havia pensado. Ele lhe oferece uma viagem onírica pelos domínios dos desejos recalçados, à conquista da liberdade e à procura da plenitude da vida.

Isolados no quarto, entregam-se a uma destruição metafórica de todos os compromissos e valores estabelecidos. O

dia seguinte será o "dia branco", sinônimo de liberdade, quando "MARIAZINHA" se libertará de toda a carga das convenções que carega.

Porém, o chamado da realidade é mais forte. Quando a noite termina, alguém bate à porta, avisando "MARIAZINHA" que já é hora de levantar-se para ir trabalhar e "MARIAZINHA" cede. A ilusão se desfaz e aos gritos de: "Socorro, tem um ladrão no meu quarto", ela se enquadra novamente na sua rotina empoeirada.

II - O Cenário da Peça

A sugestão do cenário feita pela autora já permite algumas inferências sobre as condições de vida e a estrutura psicológica da personagem.

No quarto de "MARIAZINHA" podemos perceber alguns sinais de sua personalidade de mulher presa a preconceitos e amedrontada diante de uma realidade que ela não consegue assimilar, pois recusa-se veementemente em aceitar a perda da infância e dos valores que a protegiam.

Descrição do cenário feita pela autora:

"Quarto feminino onde o mau gosto e o exagero dão o aspecto de absurdo, mas dentro de uma realidade possível. Cama com colcha de chenile, coberta com rendão. Um guarda-roupa antigo azul, ao lado de um relógio enorme tipo carrilhão. O despertador e um arranjo de flores naturais sobre o criado-mudo.

Laços de fita arrematam os móveis, a janela, a porta, que são também enfeitados e pintados com flores, assim como as bolas de gás penduradas no quarto todo. Flores de papel, flores e mais flores, colorido, bonecas, balões e rendinhas colocadas no quarto da forma mais absurda e mais organizada do mundo."

Enfim, um quarto típico de uma mulher solitária, que se recusa a abandonar a infância, apegando-se aos símbolos de uma vida passada, sem coragem de assumir o presente, refugiando-se assim nas canções de sua meninice e nos objetos herdados da família.

O quarto de "MARIAZINHA" simboliza o que há de mais retrógrado em termos da posição de uma mulher na sociedade, a brigando todos os símbolos do "eterno feminino", aos quais as mulheres foram condicionadas por uma educação repressiva.

A estrutura psicológica da personagem é retratada de imediato na organização dos elementos do cenário, estrutura esta que será abordada no decorrer da análise do texto.

III - Análise do texto

"MARIAZINHA MENDONÇA DE MORAES" pertence, como personagem, àquela classe de mulheres para as quais qualquer noção de liberação feminina soa como um bicho de sete cabeças, algo extremamente perigoso e portanto não desejável.

Para ela basta o seu trabalho de funcionária pública, onde provavelmente não conseguiu fazer nenhuma amizade duradoura por medo ou incapacidade de relacionar-se com o mundo

exterior de uma maneira verdadeira.

O mundo para ela parece não existir; seu quarto de pensionato é o seu limite de conhecimento das coisas, sua fronteira e seu domínio. Seus amigos são os objetos que povoam seu mundo, com os quais mantêm uma relação absurda e mentirosa, mas verdadeira para ela. Perpetua seu mundo de criança com canções e imagens que a tornam absolutamente anacrônica e patética.

"MARIAZINHA: ..." dorme, nenê, que a cuca vem pegar, papai foi na roça, mamãe no cafezal. (Pausa) Aspira oxigênio e despende gás carbônico. A noite é prejudicial à saúde. O gás carbônico é prejudicial à saúde... (para as flores, no criado-mudo). Ah... estão aí, felizes da vida, pensando que eu esqueci, né? Quase, quase, mas eu não esqueci, não. Já, já, já para o banheiro! (levanta-se vai até elas, para, grande suspiro) Ah... que pena... Nós não podemos jamais dormir juntas... (arruma-as, acaricia-as). Mas as de mentira também são bonitas, né? (pausa, tira o casaco, a blusa; além dos laçarotes é cheia de bordados, rendinhas e mil outros fricotes). (grande suspiro, canta novamente). "Se esta rua, se esta rua fosse minha, eu mandava, eu mandava ladrilhar... com pedrinhas de diamante... só para... só para meu bem..." ah... papai... o senhor não ralha mais comigo, a mamãe não me dá mais pito... não conta mais estorinhas para mim...

De repente, este mundo é invadido pelo outro lado, pelo exterior, por essa coisa temível chamada realidade, concretizada por essa coisa ainda mais assustadora que é um homem.

"MARIAZINHA" é virgem de tudo: de conhecimento, de vida e de corpo. Esse homem (que muito se tem discutido se é a projeção ou não dos desejos recalcados de "MARIAZINHA") violenta seu mundo e coloca a nu toda a mentira que ele encerra.

Existiriam, em tese, duas possibilidades para ela : ou aceitar a realidade como ela é e reformular seus conceitos e preconceitos, iniciando uma libertação como mulher e como ser humano, ou fechar-se em si mesma como uma ostra, negando a realidade e permanecendo encerrada em sua falsa segurança e tranqüilidade.

"MARIAZINHA" escolhe a segunda possibilidade e nesse momento vemos que a abordagem de Leilah Assunção é bastante realista, não apelando para "happy-end", falso e inverossímil. Pela coerência psicológica da personagem e pela lógica da situação, "MARIAZINHA" não poderia ter escolhido outro caminho.

Mulher de meia-idade, formada dentro da rigidez de princípios morais típicos da educação burguesa, ela não poderia, pela simples presença de um elemento novo e destruidor em sua vida, abrir mão de todos os valores adquiridos durante toda sua existência. Aliás, "MARIAZINHA" nem sequer aparenta ter consciência de sua situação, vivendo a mediocridade emocional, afetiva e material de sua vida como algo absolutamente normal e verdadeiro.

Segundo Hegel, o que define a liberdade é o "ser-para-si" e a servidão ou dominação é o "ser-para o outro". Mariazinha não "é para si" e o outro é o seu trabalho, é a prestação do Mappin, é a dívida do apartamento, a sua insegurança diante da vida, sua solidão, mas é basicamente sua falta de consciência como ser humano a sua verdadeira prisão.

Consciência é, antes de tudo, ciência, conhecimento e capacidade de estruturar esse conhecimento de forma humana e de nele localizar e situar os objetos e suas relações e de fazer dele uma ponte para o encontro de outras consciências, pois daí é que parte o sentido a ser dado ao mundo. É exatamente essa ponte, esse encontro que o Homem propõe a Mariazinha e que ela recusa. Quando ele lhe propõe viver determinadas situações ou mesmo trocar idéias com ele, é a interação de ser humano para ser humano que é colcoada antes de qualquer relação homem-mulher.

Mas, a mulher típica da classe média que ela tão bem caracteriza, vê a proximidade de qualquer mudança em seu universo como algo aterrador. "MARIAZINHA" experimenta, ainda que de maneira onírica, impulsos de assumir uma nova vida, toma iniciativas metafóricas de romper com a realidade mesquinha que a cerca, mas sua reflexão nem por um momento se transforma numa ação real, não rompe os limites do sonho.

Por outro lado, existe em sua atitude o medo do homem, do macho que simbolicamente a violenta, violentando seu mundo. Para uma mulher com as características de Mariazinha, ter de repente um homem dentro do seu quarto representa uma transgressão tão grande de qualquer regra que sua única reação no início é a catatonia:

"(Ela vê o homem. Espanto, horror, vai dar um grito, mas este não sai. Fica de boca escancarada, estatelada.)

HOMEM - (também assustado, apontando o revólver) Boa noite...

(Ela, estatelada)

HOMEM - (mais seguro). Pode despencar dessa cara, que eu não vou te fazer nada, não. Só se berrar, daí sim, se berrar vai bala.

(Ela, estatelada)

É claro que existem dentro dela impulsos e desejos há muito recalçados, que timidamente surgem na medida em que ela se deixa levar pela magia com que ele a envolve:

MARIAZINHA - Eu sou atriz? Sou atriz?

HOMEM - A maior do mundo!

MARIAZINHA - Sou! Sou mesmo! A mais linda de todas! Meu peito é mais bonito que o da Lolobrigida...!

HOMEM - A Lolo caiu de moda, boba.

MARIAZINHA - Doris Day! Julie Andrews! Meu peito é mais bonito que o delas! Um é maior que o outro mas você disse que é normal. Doris Day e... não, eu não gosto mais delas... Jacqueline Kennedy... não... ela não tem peito. E também não é atriz. Meu peito é mais bonito que o da... Sofia Loren! Vou ser a Sofia Loren. Hoje eu sou a Sofia Loren! Tive um filho! Meu marido é muito feio mas é muito bondoso! E eu sou sincera e feliz! Sou atriz, uma grande atriz. Sofia Loren.

Mas esta magia não é suficientemente forte para derubar as barreiras de "MARIAZINHA" e impedir que ela volte à realidade ao 1º apelo do mundo exterior.

Se pensarmos em termos de estereótipos, "MARIAZINHA" até que não se enquadra na imagem comum da mulher burguesa:

mãe de família e "rainha do lar", ela não é casada e não tem filhos, mas isso acontece, obviamente, não por escolha pessoal, mas sim porque ela não foi escolhida. Provavelmente, como todas as mulheres dentro de nossa sociedade, ela foi criada e formada para o casamento, assumindo um papel passivo dentro do plano social, porém por circunstâncias que não ficam claras no texto, ela não se casou, restando-lhe como papel social o da mulher que trabalha fora.

Não se trata, porém, de um trabalho (funcionária pública) que a ajude a desenvolver-se como ser humano, é um trabalho de mera sobrevivência, e a partir do fato de ela trabalhar para se manter, poderíamos até pensar que "MARIAZINHA" fosse uma mulher emancipada ou em vias de emancipar-se, se os símbolos que refletem sua vivência não nos mostrassem o contrário. Se o trabalho não servir ao ser humano como um meio de desenvolvimento pessoal e de conscientização, dificilmente ele poderá ajudá-lo em sua emancipação, seja ela econômica ou pessoal. O trabalho na vida de "MARIAZINHA" não surge como um elemento dinâmico, capaz de libertá-la de seus valores arraigados, essa hipótese não é sequer pensada por ela. Seu mundo é pronto e fechado, não admitindo questionamentos em nenhum nível. O "HOMEM" representa essa possibilidade de questionamento, mas é eliminada, além de representar a possibilidade de contato, de encontro com outro ser humano tão só quanto ela.

Até mesmo esse contato "MARIAZINHA" recusa. Se por um momento temos a impressão de que ela vai assumir de verdade o rompimento com seus valores, através de uma relação humana, ainda que numa situação absurda, no momento seguinte ela

sela seu destino de mulher solitária, gritando por socorro e desfazendo todo o encantamento em que estava envolvida.

"(MARIAZINHA já não é mais ridícula. Os cachinhos desfizeram-se, os laçarotes, os balões estouraram, assim como seu mundo todo. Ela é agora como qualquer um da platéia.)

(Estão próximos um do outro. Cara a cara. Ela treme toda, contraditória, desesperada..."

"Voz de mulher fora - MARIAZINHA; são 7 horas. Você vai perder o ponto...!"

(Grande pausa)

(Enorme)

(Silêncio)

(Luz no quarto todo)

(E MARIAZINHA grita, ou melhor, berra: é um grito animal)

MARIAZINHA - Socooooorro!!! Tem um ladrão dentro do meu quarto!!! Polícia!!! Polícia!!! Socooooorrooooo!!!!

"MARIAZINHA" representa totalmente o sistema na medida em que o assume e o caracteriza. Vive mergulhada nele até os olhos e por isso já não enxerga nada além do que ele lhe permite. Perdeu a capacidade de refletir e criticar o mundo que a cerca, aceita-o passivamente e sem nenhum questionamento.

O "LADRÃO", que por sua condição vive à margem do sistema, possui uma maior abertura e uma visão de mundo mais lúcida que tenta em vão passar para ela. Ele possui uma consciência da realidade que emerge de uma prática de vida e não

propriamente da militância política; ele não tenta politizá-la, mas fazê-la enxergar a realidade e mostrar que ela é tão solitária quanto ele, porém a classe média, se muitas vezes "namora" a transgressão, por perceber a possibilidade de uma vida mais livre e realizada, raramente se abandona ao sonho, abdicando de seus valores. A mediocridade é segura, conhecida e tem a aprovação do sistema; a transgressão é um enorme risco, principalmente em uma época de terror político. Assim, "MARIAZINHA", além de simbolizar a condição feminina, representa aquela parcela da classe média silenciosa e conformista que acaba, por sua omissão, permitindo e endossando qualquer tipo de opressão desde que sua "tranquilidade" não seja perturbada.

É contra isso que Leilah se coloca quando diz que a mensagem de "Fala Baixo", para a classe média, é que a saída individual é inviável (4) Alcides João de Barros fala sobre a autora:

"Para Leilah, a sociedade é um mundo morto, de valores falidos, que ela não tenta ressuscitar. Quando muito, procura extrair desse cadáver um pouco de vida transformada na ironia constante de suas peças. Ela mesma não apresenta soluções, mas não sucumbe ao desespero e, de certo modo, superou a angústia metafísica através da ironia. Incursões oníricas pelo terreno do sub-consciente funcionam como válvula de escape para inúmeros impasses que uma sensibilidade aguçada localiza na realidade. Leilah interpreta os fatos quase sempre com auxílio de um humor hilariante que maneja com experiência magistral" (5).

(4) - Depoimento de Leilah Assunção

(5) - Barros, A.J. "A situação social da mulher no teatro de Consuelo de Castro e Leilah Assunção" in Latin American Theatre Review 9/2 University of Kansas spring 1976

Em termos de estrutura de texto, "Fala Baixo Senão Eu Grito" apresenta um salto enorme em relação a "Pó de Arroz Bijou". A ação é densa, claramente apresentada, com um grande domínio do diálogo que a utilização de apenas 2 personagens torna extremamente eficiente. Segundo Sábato Magaldi:

"A intuição de que a dramaturgia é uma arte para ser incorporada ao espetáculo leva a autora, que não abdica das prerrogativas literárias, a compor uma obra que se compelta no palco. Os dois papéis oferecem magnífica oportunidade a intérpretes sensíveis e lúcidos, que são espicaçados para utilizar uma gama infindável de recursos".⁽⁶⁾

(6) - Magaldi, S. "A condição feminina no teatro" in programa do espetáculo "Fala Baixo, senão eu grito" de Leilah Assunção

"À FLOR DA PELE" - Consuelo de Castro

Estreou em São Paulo em outubro de 1969, no Teatro Paiol.
Direção - Flávio Rangel
Cenografia - Túlio Costa
"VERÔNICA" - Miriam Mehler
"MARCELO" - Perry Sales

Escrito em 69, recebeu da APCA (Associação Paulista de Críticos Teatrais), o prêmio "Revelação de Autor".

- I - Análise da peça
- II - Cenário da peça
- III - Análise do texto

I - Síntese da peça

As personagens da peça são um professor de arte dramática, autor de telenovelas e sua aluna que pretende ser atriz. Esse núcleo é enriquecido com a caracterização política de ambos: ele, "MARCELO", é um intelectual de esquerda, ligado ao PCB, mas, na verdade, um burguês acomodado, muito mais velho do que sua aluna e amante. Ela, "VERÔNICA", é uma jovem estudante, anárquica, com uma energia imensa, mas não canalizada ainda para nada em definitivo.

A partir do caso sentimental dos dois, desenvolve-se a ação da peça, onde vão surgir todos os problemas deste relacionamento, pois "VERÔNICA" não aceita a atitude moderada e a acomodação de "MARCELO" e ele sente uma enorme dificuldade em domar a revolta e a indisciplina de "VERÔNICA".

Os antagonismos políticos e pessoais dos dois vão ficando claros até o final da peça e chegam a tal ponto de tensão que "VERÔNICA", não suportando mais, acaba por suicidar-se, representando a personagem "OFÉLIA" do texto de Shakespeare, "Hamlet".

II - Cenário da peça

Quarto típico de estudante dos anos 60. Nota-se a presença de "VERÔNICA" em todos os objetos e em sua disposição em cena como é descrito pela autora.

"Sala única de um apartamento. Móveis modernos e simples. Há uma aparência de completo desleixo. Quadros fora do lugar, garrafas empilhadas pelo chão, etc. Uma estante de livros. Uma vitrola. Acima da estante aglomeram-se "posters" coloridos, uma bandeira preta com os dizeres: '- Seja realista, peça o impossível.' À direita, um sofá-cama aberto, com lençóis em desalinho. No centro do ambiente, uma mesa e duas cadeiras. Sobre a mesa há uma máquina de escrever, cinzeiros, jornais, livros, copos, uma caveira, tudo na mais perfeita desordem. À esquerda, um armário cheio de roupas de uso próprio e roupas de cena."

Cenário que possui todos os elementos indispensáveis à criação do clima de um quarto de uma personagem criativa e indisciplinada como "VERÔNICA". Até a bandeira anarquista com dizeres referentes ao maio de 68 francês está presente, mostrando que a pessoa que vive neste quarto é um estudante engajado ou pelo menos alguém simpatizante da causa estudantil.

Da presença de "MARCELO", a única indicação que temos é a máquina de escrever. Como na peça analisada anteriormente, "Fala baixo, senão eu grito", o cenário já nos mostra indícios da estrutura da personagem que será analisada posteriormente.

III - Análise do texto

A partir do relacionamento afetivo de "VERÔNICA" e "MARCELO"; a autora tenta caracterizar não só o conflito de gerações, inevitável na relação entre um intelectual mais velho e uma jovem estudante, como também traçar um perfil da intelectualidade brasileira no final da década de 60, mais precisamente após a instauração do AI-5, quando a repressão cultural começa a atingir seu ponto mais alto, além das diversas facções políticas em que a esquerda se dividiu.

Segundo Consuelo de Castro:

"Minha peça fala do pseudo-equilíbrio, da crise sem saída em que se encontra parte de nossa intelectualidade. Coloquei isso em duas pessoas, um professor e sua aluna e amante. Ela é a criaturinha que o contesta permanentemente, mas numa contestação sem saída. A moça tem uma generosa energia que infelizmente não leva a nada. Os dois se enfrentam e a luta é sucessão de tese, antítese, tese, antítese até a saturação total, quando a jovem se mata. O professor vive em permanente contradição a partir do fato de detestar a televisão, mas escrever para ela. Está vendido a uma engrenagem que teoricamente combate. A engrenagem da TV seria em última análise o retrato da outra mais ampla que a gente vive." (7)

Começaremos a análise a partir de uma breve caracterização das personagens centrais:

(7) - Castro, C. Depoimento ao jornal "Folha de São Paulo" 5/10/1969.

a) "MARCELO" - Professor de "VERÔNICA" na escola de Arte dramática, é casado e tem uma filha adolescente. Intitula-se um intelectual de esquerda, mas há muito tempo já abandonou qualquer veleidade revolucionária. Escreve telenovelas e assim não tem mais tempo de criar obras verdadeiramente suas. Zeloso da incolumidade de seu "status quo", que tenda defender e preservar a todo custo, assume atitudes covardes e oportunistas e é autoritário com "VERÔNICA":

MARCELO - Vai falar tudo. Pensa que é assim? (gesticula). Estoura na minha casa, põe a minha mulher doente e minha filha histérica e depois é só tirar o corpo fora... (Imita-a) "Não quero falar, e pronto". Bela solução, não é?

VERÔNICA - Eu não quero saber dos teus conflitos domésticos.

MARCELO - Conflitos domésticos que você causou. (Pausa. Ela ro-dopia, fingindo nem notar mais a presença dele, leve como um fantasma. Sua expressão infantil reflete no entanto apreensão e medo). Mas onde estamos... meu Deus... Você invade a minha cas, bêbada feito um gambá... sabendo que não estou lá para segurar as pontas. Chama minha mulher e minha filha e diz um monte de cretinices que põe as duas em estado de choque. Foi uma atitude digna de novela de rádio.

VERÔNICA - (ruído) Não precisa ir tão longe. Foi um capítulo das tuas novelas lá na televisão. Aquelas merdas!

MARCELO - Eu já sei que você acha a televisão uma merda e outra merda as minhas novelas. O problema agora é saber quem te autorizou a brincar de atriz de novelas... na minha casa!

VERÔNICA (cínica) A vida... imita a arte!"

"MARCELO" representa o intelectual da velha linha do "Partidão", que teve seu ardor revolucionário apagado pelos atrativos da sociedade de consumo, a qual ele ajuda, e alimenta, mas cuja participação ele insiste em negar.

Já é um fato bastante conhecido que as formas de consumo em uma sociedade de abundância produzem duplo efeito: satisfazem necessidades materiais que de outro modo poderiam levar ao protesto e alimentam a identificação das pessoas com a ordem estabelecida. Ou seja, a tecnologia das sociedades industriais adiantadas habilitou-as a eliminar o conflito por efeito de assimilar todos aqueles que, em formas anteriores de ordem social, representam vozes ou forças de dissensão. A tecnologia faz isso, em parte, ao criar a abundância.

É o que acontece com "MARCELO", porém ele é incapaz de perceber ou assumir isso. O fato de escrever para a televisão torna-lhe possível viver de uma maneira financeiramente tranquila a ponto de poder sustentar duas casas: a da esposa e a da amante, o que, provavelmente, apenas com seu salário de professor ou de dramaturgo, ele não conseguiria, principalmente se se dedicasse de corpo e alma a alguma atividade revolucionária dentro do seu campo de trabalho.

Por outro lado, o que é mais grave e portanto responsável pelo seu sentimento de culpa como "revolucionário" é o fato de incrementar com suas telenovelas a alienação de um público que, como dramaturgo, deveria, no seu quadro de referência, estar tentando politizar e conscientizar:

"VERÔNICA - Muito importante mesmo o que você faz. Pensa bem, no grilo (cruel) De um lado... (Enumerando nos dedos) a tua famosa consciência política! Ou seja, as regrinhas de vida que

você aprendeu naquele Partidão nojento. Essa tal consciência te ensinou que um dia vai surgir por aí uma revolução... (Sorri) Vai surgir porque se depender de você fazer com as tuas mãos ... Pois é, essa tal revolução vai tirar a burguesia do poder e vai colocar o proletariado no lugar. Vamos por partes.

MARCELO - (interrompendo) Estou gostando de te ouvir falar como gente. Não faz mal que seja pra me agredir.

VERÔNICA - (continuando)... por partes... por partes: o proletariado pra conseguir isso tem que ser ensinado porque a consciência não cai do céu. E que é que você faz pelo proletariado? Você escreve novelas que, ao invés de incitar alguma revolta em alguém, pregam a humanidade e a resignação. Você ajuda o proletariado a se render à evidência dos fatos. É ou não é? Como eu disse: (rindo alto) Se a revolução for depender de intelectuais de esquerda (Frisa com nojo) como você, ela pode tirar o cavalo da chuva porque não acontecia nunca. Nem hoje, nem no ano 2001".

Consuelo volta ao tema da divisão das esquerdas ocorridas no período, já levantado em "À Prova de Fogo". Aqui, faz uma crítica às posições conciliatórias e ineficientes do PCB que, apesar da derrota sofrida em 64, retoma, como eixo de sua atividade de oposição à ditadura militar, a luta pela "redemocratização" do país, ainda acreditando no potencial progressista da burguesia.

Tendo muito provavelmente pertencido ao CPC antes do Golpe, "MARCELO" acredita-se ainda um "conscientizador das massas" com seu trabalho na televisão. Porém, sabendo-se o que

significou a televisão como veículo de propaganda para os "ideais" do golpe de 64, é um engano acreditar que algum tipo de "cultura de resistência" pudesse ter sido feita através desse meio de comunicação. O que ele tenta é acalmar sua consciência culpada por ter abandonado qualquer tentativa de participação política efetiva e jogar areia nos olhos de "VERÔNICA" que, apesar de tudo, não se deixa enganar.

MARCELO - (tentando reagir, fingindo ironia) Ora, Verônica... Você quer que eu banque o Dom Quixote? Se eu deixar de escrever para a televisão, vou alterar alguma coisa? Outros escreverão. Acontece que a televisão está "instalada" e não é o fato de eu sair dela que ela vai mudar...

VERÔNICA - Então admita que se vendeu a ela! Admita que você, além de não ajudar essa tal revolução fantasma, ATRAPALHA a própria.

MARCELO - Você está confundindo tudo. Minha luta não vai se travar no palco.

VERÔNICA - (rindo alto e debochado) Não vai se travar em lugar nenhum.

MARCELO - Eu tenho as minhas armas, entendeu?

VERÔNICA - (fingindo duelar, graciosamente) E quais são suas armas, Senhor intelectual de Esquerda? (pomposa, fingindo discursar) quais são suas armas para derrubar a burguesia?

MARCELO - (irritado) As armas de um intelectual! Eu sou escritor. Como escritor, minha palavra é meu fuzil..."

b) "VERÔNICA" - Jovem na casa dos 20 anos, filha de pais abastados, mas vítima de incompatibilidade no lar. Ideologicamente angustiada, volta-se para um nihilismo que torna a sua relação com os outros, e consigo mesma, exasperante.

Possui uma personalidade multifacetada, bem de acordo com a profissão que escolheu: ser atriz. Pode ser a amante dominadora e sensual, a "outra" que ama e deseja só para si o homem que escolheu e não mede conseqüências para conseguir o que quer, ou a estudante politizada e agressiva disposta a destruir o mundo inteiro, porque o que existe não a agrada.

Porém o traço principal de sua personalidade é uma profunda angústia que se reflete em todos os seus atos: na política, no relacionamento afetivo e até mesmo no seu amor pelo teatro.

O que "VERÔNICA" não pode suportar é a mesquinha do dia-a-dia. Tudo para ela deve possuir grandeza e ser original. Ela não quer, por exemplo, em termos de política, transformar o modo de produção capitalista em socialista, como "MARCELO": ela quer arrebentar com qualquer sistema.

Esse não querer as coisas pela metade a coloca num estado de exacerbação que desequilibra todos os seus atos:

"VERÔNICA - ... que é que você quer que eu explique, mestre Marcelo?

MARCELO - Esta frase: VAMOS INCENDIAR O MUNDO.

VERÔNICA - Quer dizer: vamos incendiar e destruir esta merda que está aí!

MARCELO - O que, em especial?

VERÔNICA - Pra começar, a televisão. Depois a sagrada família, os preconceitos de raça, sexo, religião... (didática) O conceito de certo e errado, o conceito de bem e mal... Não vai sobrar nada!"

A posição política de "VERÔNICA" não se enquadra em nenhuma das facções de esquerda que, por mais radicais que fossem, propunham uma modificação da sociedade - do capitalismo ao socialismo por meios diversos, mas fins parecidos. O que encontramos em "VERÔNICA" é um anarquismo desesperado, uma não aceitação da sociedade; tão radical que a aproximação com o conceito de angústia de Heidegger não nos parece exagerado, ou seja, a angústia existencial vista como uma maneira de fazer o homem reencontrar sua totalidade como ser, de torná-lo capaz de juntar os pedaços a que é reduzido pela imersão na monotonia e indiferenciação da vida cotidiana. Abrem-se para "VERÔNICA" duas alternativas: fugir para o esquecimento de sua dimensão mais profunda, isto é, o ser e aceitar um cotidiano medíocre, ou superar a própria angústia manifestando seu poder de transcendência sobre o mundo e sobre si mesma, pois o homem está capacitado a atribuir um sentido ao ser e a afirmar sua presença no mundo, ultrapassando o estágio da angústia e tomando o destino nas próprias mãos.

A 1ª alternativa, esquecer sua dimensão mais profunda e retornar ao cotidiano, é recusada por "VERÔNICA", apesar das tentativas que faz em ceder às concessões exigidas por "MARCELO", mas que não representam sua vontade, pelo contrário, são uma violência contra ela:

"VERÔNICA - ... eu vou fazer uma coisa que é contra os meus princípios: - conciliar. Indo ao hospital e inventando a estória do professor caridoso e da jovem apaixonada, eu vou contrariando os meus princípios que são: não fazer concessões com "a família, a propriedade e o estado."

A segunda alternativa de superação da angústia, só é conseguida por ela, através do suicídio e este reveste-se de uma grande teatralidade na medida em que morre vestida de Ofélia, interpretando o texto de Shakespeare e com requintes de crueldade, pois mata-se na frente de "MARCELO", tornando seu sentimento de culpa ainda muito maior.

MARCELO - Vamos lá, minha dramaturga... Eu já vou para o meu lugar, tá? (Pausa longa. Marcelo vira de costas para ela. Com a caveira de Hamlet na mão. Verônica lentamente, com os olhos vidrados, pega um punhal, aproxima-se da boca de cena e olha hesitante a platéia).

VERÔNICA - Não quero que ninguém me siga. Porque a minha violência é uma violência inútil. Há um lixo por se incendiar. Acumulou-se tanto, que seu cheiro se tornou insuportável. Eu gostaria de partilhar da tarefa deste incêndio (olha o punhal) Mas há um espião em mim que não consente que eu viva (levanta o punhal e lentamente crava-o no peito) (geme agoniadamente, Marcelo ainda de costas, pensando que é sua dica para o monólogo do Hamlet, começa lentamente) (Ela morre, lentamente)

MARCELO - "Ser ou não ser, eis a questão" (continua até perceber o silêncio dela) Verônica, me desculpe. Mas do ponto de vista do conceito da... (volta-se. Para, mudo. Corre até ela. Segura-a. Olhos de louco, ergue-a, compondo uma "pietá"

de Michelângelo. Ainda mudo, sacode-a. De repente, com ela nos braços, de pé na boca de cena, olhos em pânico, solta um gemido sem som. Vê-se pelo movimento dos lábios, que ele grita: "VERÔNICA". (A valsa continua tocando).

Consideramos que dois temas importantes são abordados em "À Flor da Pele":

1) O papel intelectual no período pós-68, quando o AI-5 e a ação da censura colocam os produtores de arte numa espécie de beco-sem-saída. A personagem "MARCELO" é bem característica do intelectual cooptado pelo sistema, que aceita escrever novelas para a televisão com a justificativa de que, estando dentro da estrutura, TV no caso, teria mais possibilidades de agir sobre ela, modificando seu caráter alienante, o que não passa de uma atitude política ingênua e auto-enganadora.

2) A posição da mulher no papel de amante de um homem casado que não pretende abrir mão de sua confortável posição. Mais uma vez Consuelo nos mostra a mulher numa posição desfavorável na sociedade, assim como "ROSA" e "JÚLIA" em "À Prova de Fogo". Nos dois textos, a posição machista, sacramentada em nossa estrutura social, convive com as idéias libertárias de transformação da sociedade. "MARCELO", que com tanto orgulho se intitula um "intelectual de esquerda", nem por um minuto pretende abandonar a posição burguesa de ter mulher, filhos e amante, ou "ZÉ FREITAS" ("À Prova de Fogo"), que utilizava o discurso político como elemento de conquista, são exemplos típicos de como a liberação específica da mulher não é uma preocupação contida DE FATO no ideário político da esquerda. Por

isso Marx já dizia que "a mulher é o proletariado do proletariado".

Como coloca Ireda A. Cardoso:

"Em nenhum momento no marxismo (embora vários textos dessa teoria mencionem a situação feminina e sua liberação através do papel da classe trabalhadora na abolição do capitalismo e da sociedade de classes), a mulher aparece como elemento com situação específica, com uma luta específica para levar à frente, na tarefa da transformação social. A situação da mulher, nesse sentido, encontra-se totalmente diluída, no marxismo, nos problemas gerais do proletariado."⁽⁸⁾

Em seus dois textos Consuelo de Castro aborda os temas que parecem ser uma de suas constantes preocupações: o problema da mulher e a política. Se no primeiro a autora parte da história vivida, neste segundo já extrapola o real para mergulhar na criação de personagens fictícias, mas com o mesmo apuro técnico e clareza de intenções.

Em termos da estrutura do texto, a presença de dois personagens degladiando-se em um diálogo preciso e cruel faz com que "À Flor da Pele" nos remeta imediatamente às peças de Edward Albee, como "Quem Tem Medo de Virgínia Wolf?" e, principalmente, "Zoo Story". A mesma marginalidade de "JERRY" encontramos em "VERÔNICA"; ambos não encontram lugar dentro da sociedade e optam por sair dela através do suicídio, porém o suicídio para eles não é um ato individual, mas uma maneira de culpar e ao mesmo tempo despertar a lucidez de quem

(8) - Cardoso, I. Mulher e Trabalho SP Cortez Editora, 1980 p. 13.

com eles convive.

Fazendo uma análise de "Zoo Story", Luís Carlos Maciel coloca uma frase do autor que caberia muito bem em "À Flor da Pele":

"Segundo Albee, se você aceita as regras estabelecidas, a paz lhe é possível na leitura de um livro num banco de parque; se não as aceita, a paz só é possível na morte"⁽⁹⁾.

Por isso "VERÔNICA" escolhe a morte pois, como já foi dito, ela é incapaz de aceitar a mediocridade da vida que "MARCELO" lhe propõe ou a riqueza de sua família, que representa tudo o que ela odeia. Até mesmo a luta política nos moldes em que é feita não se apresenta como uma solução para ela. Não lhe resta outra saída, como a "JERRY" de "Zoo Story", senão o suicídio como última forma (inútil) de protesto.

"VERÔNICA"; como personagem, difere bastante dos apresentados em "À Prova de Fogo", pois aqueles, apesar das divergências, tinham idéias políticas muito definidas; agora, depois do AI-5 e com o início das informações sobre a contracultura, Consuelo cria uma personagem que não pode ser enquadrada nem no movimento estudantil, embora apresente alguma ligação com ele, nem na contracultura embora também não seja impossível que "VERÔNICA" tenham alguma empatia com ela.

Em 69 as verdades absolutas são balançadas, não se sabe que caminho seguir e "VERÔNICA" é uma representante dessa falta de caminhos e do desespero que se abateu sobre a juventude quando muitos procuraram como solução as drogas, outros a luta armada, outros ainda acabaram por ajustar-se às estruturas, e alguns, como "VERÔNICA", a morte.

(9) - Maciel, L.C. "Anos 60" Porto Alegre, L&PM 1987 p. 17

"AS MOÇAS" - (O BEIJO FINAL) - Isabel Câmara

Estreou em São Paulo em outubro de 1969 no Teatro Cacilda Becker

Direção e Cenografia - Maurice Vaneau

"TEREZA" - Célia Helena

"ANA" - Selma Caronezzi

I - Síntese da peça

II - Cenário da peça

III - Análise do texto

I - Síntese da Peça

As personagens são "ANA" e "TEREZA". A ação se passa no apartamento de "TEREZA", onde ambas moram. "ANA" é uma candidata a atriz, extrovertida e agressiva. "TEREZA" é jornalista, odeia seu trabalho, é tímida e insegura.

Do choque entre as duas, nasce o enredo da peça, onde aos poucos cada uma vai se desnudando e mostrando seus recalques e frustrações.

"As moças" não tem praticamente uma estória definida no sentido tradicional. De um diálogo ocasional vai surgindo a trama da peça até que as duas personagens chegam a um auto-conhecimento extremamente doloroso para as duas.

II - Cenário da peça

Isabel Câmara nos dá muito poucas indicações a respeito do cenário desejado por ela para a montagem do espetáculo.

Descreve, principalmente, as personagens e o clima que gostaria que a encenação transmitisse ao público:

"TEREZA - 30 anos. Reportagens para revistas, jornais, etc.

ANA - 22 anos. Atriz de televisão de muito talento que tem tudo para ser uma grande estrela,

aliás, tanto uma como outra tem tudo para... daí o "flash", a explosão, a catarse..., um exercício de ator.

Este é um ato de suspense, alguma coisa que acontece na vida de duas pessoas, que entre outras coisas podem ser grandes amigas um dia. Entre outras, um love story.

Ana e Tereza se conheceram no Rio e estão começando uma carreira de "free-lancers" onde tudo é possível. "Self-kindness" com elas, Há que temer a "Self-pity" também.

A situação deve parecer violenta, mas disso não há, sendo-se delicado no tratamento das personagens. Viram-se pela 1ª vez no dia em que Tereza foi escalada para entrevistar Ana. Dois dias depois, Ana estava instalada no apartamento de Tereza.

A peça se passa numa noite qualquer dessa época, 1965-1970"

A única indicação de cenário que temos é no início do ato, quando as personagens já estão em cena e, dessas indicações, o que se pode inferir é que é um quarto que pertence a jovens.

"ANA está arrumando um apartamento quarto-sala. Livros, posters, flores de papel, cama, guarda-roupa, etc.

Ana já está meio de porre. Examina, olha arruma uma coisa aqui, outra ali. Para diante de um poster.

Latas de tinta amontoadas num canto."

III - Análise do texto

Em "As moças", Isabel Câmara volta-se, segundo ela, para suas duras experiências pessoais, supostamente enterradas no fundo da memória, mas que incomodavam muito e aguardavam o dia de saltar convulsivamente para fora.

Partindo de um fato real, a carta de uma tia de 75 anos que morava no sertão da Paraíba, pedindo-lhe um relógio de pulso, único desejo de uma pessoa a quem a vida não havia dado nada, Isabel Câmara analisa a frustração e o desajuste das pessoas dentro de um destino obscuro e sem perspectivas.

O atrito de uma noite faz com que as personagens se revelem dolorosamente solitárias, sufocadas pela própria frustração. As duas personagens possuem histórias de vida diferentes, que ao final terminam no mesmo beco sem saída: "ANA" que pretende ser atriz, acredita-se viva e cheia de coragem para enfrentar o mundo, nada parece impedi-la de dormir com quem quiser, agredir a qualquer um, afirmar, negar e assim considerar-se livre. "TEREZA" é mais velha, 30 anos, mais consciente, retraída, que tem certeza apenas do seu medo, o qual tenta esconder a todo custo. Nessa noite em que se defrontam, o que está em jogo é a tomada de consciência do nada que elas representam no mundo:

"TEREZA - ... inveja, pedaço, culpa. No fundo é ingratidão. Ingratidão com o mundo, que a gente devia amar e não ama, que

devia odiar e não odeia. Você é igualzinha a mim, igualzinha a minha metade, porque você é tão insignificante que tem que vir trepar com o Rodrigo aqui e eu sofrer com isso. Com coisas insignificantes... É um modo de ter importância, não é?"

Quando "ANA" e "TEREZA" se confrontam, são dois universos individuais que se desnudam pelo olhar do "outro". "ANA" vê-se como é, fútil, levando uma vida sem sentido e alienada. "TEREZA" se vê, apesar de ter apenas 30 anos, velha, feia e deprimida. Através do diálogo muitas vezes agressivo, descobrem-se verdadeiramente como são, pois "uma consciência não pode furtar-se a enfrentar outra consciência que a denuncia", como diz Sartre

Apesar de possuírem existências independentes, podemos pensar que "ANA" e "TEREZA" são dois aspectos complementares e conflitantes de uma mesma personalidade, os dois lados de uma mesma moeda. "ANA", talvez, represente o desejo de "TEREZA" de ser livre sexualmente, de ter coragem para enfrentar o mundo, de viver sem pensar no futuro. Porém da dialética das duas personagens, nenhuma síntese surge como saída; se por alguns momentos elas percebem lucidamente sua condição dentro da sociedade, esse lampejo de consciência não se concretiza em ação. Passado o momento, continuam imersas na nebulosidade de suas angústias e neuroses individuais.

Essa estagnação e impossibilidade de agir é explicada por Isabel Câmara, ao comentar esse seu texto:

"Heranças pela metade que recebemos de um mundo pela metade. Falsos valores contra os quais lutamos e que no fundo fazem parte de nossa personalidade; o cotidiano que nos é imposto, como nos é imposta a vida que não pedimos. Era sobre essas metades que eu queria escrever". (10)

A peça não apresenta nenhuma saída, é simplesmente a constatação da agonia lenta em que as duas personagens se encontram, pois estão fechadas dentro de seus próprios universos limitados, sem procurar uma saída que não seja individual. Vivem para si mesmas, sempre na defensiva e, por isso, extremamente solitárias. A tentativa de comunicação entre elas, reduz-se à agressividade a uma certa dose de auto-piedade:

ANA - Acabou, é?

TEREZA - Não sei.

ANA - Pois se eu estiver grávida, faço aborto.

TEREZA - Longe de mim.

ANA - Vai começar com o papo furado, é? Olha aqui, minha filha, esse negócio de achar que tá matando anjinho acabou faz tempo.

TEREZA - E daí?

ANA - Daí que você fica dizendo essas coisas porque não não dá. E quando dá nem pega, tá?

TEREZA - Sabe o que você é? Uma burra, uma estúpida, uma...

(10) - Del Rios, J. "As Moças - Um encontro sem piedade"
"Folha de São Paulo, 10.10.69"

ANA - (furiosa) E você é mofada, ouviu? Está coberta de mofo dos pés à cabeça."

Ao lado desse aspecto existencial temos novamente colocado em cena o problema da mulher, como já vimos nas peças de Leilah e Consuelo, porém com outra ótica. Isabel Câmara fala a respeito de sua peça:

"é o grito que se é obrigado a sufocar, porque incomoda os que pretendem emancipar a mulher ou libertar o ser humano. Nós não somos livres. Não é mais possível aceitar nossa liberdade através de slogans."⁽¹¹⁾

A partir disso, podemos analisar dois dos maiores mitos a respeito da liberação da mulher contidos na peça: a liberdade sexual e o trabalho.

A crença de que a mulher será livre e emancipada quando tiver plena liberdade sexual é um conceito primitivo de liberdade, e corresponde ao próprio conceito infantil que entende liberdade como "fazer o que der na cabeça". Esse tipo de raciocínio desloca a função da relação sexual do seu contexto; o sexo deixa de ser uma possibilidade de encontro entre duas pessoas, entre duas consciências que se reconhecem como iguais, para tornar-se simplesmente uma válvula de escape contra a angústia da vida dentro de um mundo que não se pode controlar.

Nesse caso encontra-se "ANA", que imagina que pelo fato de manter relações sexuais com quem bem entende é uma pessoa livre e dona de seu próprio destino e ainda ironiza e despreza "TEREZA" porque esta não compactua de suas idéias:

(11) - Agitado Mundo de Isabel Câmara - Correio da Manhã, RJ 20.10.69

"ANA - ... basta você olhar no espelho que você se vê mofada, mal vestida, deprimida. Parece uma velha. Chega a ser indecente, sabia?

TEREZA - Mas foi aqui na minha frente, na minha casa que você veio dormir com o Rodrigo. Por que não foram para um hotel? Foi para se excitar com meu mofo? Foi? ...

ANA - ... E quer saber mais? É bom a gente fazer amor mesmo que a gente não sinta nada. Pelo menos a gente sacode a poeira, menina. Vai lá no espelho e se olhe. Você está um horror. Um horror de tanto trabalhar, de tanto dar duro o dia inteiro sem conseguir fazer merda nenhuma, tá ouvindo? Merda nenhuma. Nem trepar. Isso mesmo, trepar com todas as letras. É a única coisa que sobra, né? Procê é assim, não é?"

Até mesmo uma relação homossexual entre as duas, como é sugerida no texto, não representa um encontro verdadeiramente afetivo, mas uma tentativa vã de superação da própria angústia. Para Ana seria apenas mais uma relação estéril, sem amor como tantas que já viveu e para Tereza uma possibilidade de superar seu medo diante do outro, sua feiúra e sua depressão. Porém, também esse aceno de algo real, concreto dentro de suas vidas, fica só no desejo e acaba por não acontecer.

Da mesma maneira que se pode deturpar a função do sexo, existe a possibilidade de deformação de um outro valor, modificando-se seu sentido real, como é o caso da posição da mulher no trabalho.

Nesse ponto é bom lembrar que não se trata apenas do trabalho feminino, mas sim das relações de trabalho em geral;

mas como a peça de Isabel Câmara se refere ao problema feminino (e nele o das relações de trabalho), devemos nos ater a ele.

É muito difundido o conceito de que a mulher que trabalha é "madura, realizada e feliz", nas palavras de Maria Helena Kuhner⁽¹²⁾. "TEREZA" trabalha, e trabalha muito pelo que se pode inferir do texto, porém é infeliz e não gosta do seu trabalho (é jornalista), porque ela, como ser humano, não é realizada: é angustiada, e o trabalho para ela é uma carga difícil de suportar, como todo o resto de sua vida.

O trabalho em si não é uma solução para o problema da emancipação feminina ou do ser humano em geral. É uma etapa e um dado dentro de um contexto maior.

Se, por um lado, o trabalho é gratificante e não apenas em termos financeiros, mas humanos, satisfaz a uma necessidade e é uma possibilidade de integração social e de crescimento individual, por outro, se o homem que trabalha perder a consciência do seu sentido e significado, ele se torna mesquinho e angustiado como "TEREZA":

"TEREZA - ... Porque tenho medo de ter mau hálito, porque não tenho dinheiro para ir ao dentista, porque meu dinheiro não dá pra nenhuma alegria, porque eu não tenho nenhuma alegria trabalhando, porque odeio meu trabalho, porque tenho medo quando alguém chega perto de mim e vê que tenho dentes faltando..."

O próprio trabalho de jornalista, em uma época de intensa censura e repressão política como é a do texto, pode ser fonte de frustração e angústia, pois esse profissional tem acesso a informações que o grande público não tem e é obri

(12) - Kühner, M.H. O desafio atual da Mulher RJ Livraria Francisco Alves Editor. 1977 p. 45

gado a minimizar e/ou omitir a notícia para não hostilizar as diretrizes traçadas pelo Estado de Segurança Nacional. Não fica claro se esse é o problema de "TEREZA" no texto, mas provavelmente era o de Isabel Câmara, que trabalhava no O Cruzeiro, em 69.

"TEREZA" apenas se lamenta do cansaço e da má remuneração do seu trabalho, mostrando fazer parte daquele setor da classe média que, à margem do "milagre", se proletariza cada vez mais. Diferente de "ANA", suas preocupações são bem ligadas aos valores da classe média: pagar o apartamento, não perder a hora, não incomodar os vizinhos. Inconscientemente, "TEREZA" endossa o sistema que a esmaga pois, perdida em seus problemas pessoais, não enxerga a dimensão maior de sua angústia e não questiona o contexto social que torna essa angústia real.

"ANA", ou a parte transgressora de "TEREZA", vive à margem do sistema na medida em que não tem profissão definida - se diz atriz, mas recusa a maioria dos trabalhos que não se sabe se são reais ou fictícios. Vive às custas de "TEREZA", dorme com todo mundo e não respeita normas pré-estabelecidas, porém não é feliz nesse universo que ela criou para si. Na verdade pensa ser livre, mas é só transgressora naquela pequena margem permitida pelo sistema.

O texto tem um ritmo contínuo de clímax e retração, onde o conflito vai se intensificando até o máximo, para apaziguar-se em seguida, deixando claro que nada foi resolvido na vida das personagens, que seguirão continuamente nessa situação, como uma pessoa que está se afogando, e às vezes consegue colocar a cabeça fora da água para em seguida submergir

novamente. Ao contrário dos outros textos analisados, "AS Moças", enquanto estrutura, é construído de anti-clímax.

"Para essa autenticidade dos dois personagens contribuí muito uma linguagem admiravelmente verdadeira e corajosa, desbocada e agressiva, mas também cheia de pudor: qualquer derramamento sentimental poderia desviar a peça na direção do melodrama, mas a autora contorna o perigo mantendo o diálogo, mesmo nos momentos mais críticos, dentro dos limites de uma seca sinceridade. E a ameaça de um tom convencionalmente naturalista é afastada através de um elemento insólito que paira discretamente sobre os acontecimentos: a impressionante carta que uma das protagonistas recebe de uma velha tia - uma carta que à primeira vista pouco tem a ver com o conflito básico da peça, mas que constitui, no entanto, uma das chaves desse conflito, por simbolizar o vínculo das moças com o passado, com a herança de uma formação contra a qual se rebelam, com uma pureza cuja perda elas sem saber deploram."⁽¹³⁾

Depois de uma noite onde cada uma delas (ou as partes que compõem a mesma personagem) coloca a nu todas as suas angústias, através de diálogos onde a agressividade e a ternura se alternam, voltam ao normal e dão-se boa-noite; despedem-se deixando a certeza de que no dia seguinte retomarão o mesmo tipo de diálogo enervante e angustiante, sem nenhum vislumbre de solução. Até o beijo que as duas trocam no final da peça não representa o início de um relacionamento que poderia fazê-las superar a solidão, mas, a nosso ver, é uma fria ironia da autora em relação ao "happy-end" impossível:

(13) - Michalsky, Y. "As Moças" in Jornal do Brasil, 14.10.69

ANA - Você é infeliz?

TEREZA - Sou. Você é?

ANA - Não sei, vai ver que sou.

TEREZA - Que horas você quer acordar amanhã?

ANA - Não tenho hora. E que hora você vai acordar?

TEREZA - Às nove.

ANA - Você me chama pra tomar café com você?

TEREZA - Chamo.

ooo

"O ASSALTO" - José Vicente

Estreou no Teatro Ipanema, Rio de Janeiro, em 10/04/1969

Direção - Fauzi Arap

Cenografia - Marcos Flaksman

"HUGO" - Ivan de Albuquerque

"VÍTOR" - Rubens Corrêa

Em São Paulo estreou em 09./08/1969, no Teatro Bela Vista, transferindo-se depois para o Teatro Maria Della Costa.

Manteve-se a mesma Direção e Cenografia

"HUGO" - Francisco Cuoco

"VÍTOR" - Paulo Cesar Peréio

José Vicente, junto com Leilah Assunção ganhou o prêmio de "Melhor autor do Ano"

I - Síntese da peça

II - Cenário da peça

III - Análise do texto

I - Síntese da peça

A ação da peça se passa numa das salas vazias de um Banco, após o expediente. Os personagens são "VÍTOR", um bancário, e "HUGO", o varredor do banco.

"VÍTOR", desesperado com o tipo de vida que leva no banco, onde o ser humano é transformado numa simples peça de uma engrenagem massacrante, tenta, inicialmente através do diálogo, apelando depois para o suborno, mostrar essa realidade para o varredor, que não compreende o que ele diz: as únicas aspirações de sua vida são uma situação estável e a ascensão social.

Nesta tentativa de "assalto" à consciência do varredor vem à tona toda a crueza dessas vidas condicionadas pela opressão de um cotidiano sem saída e sem beleza. No entanto, o varredor foge dessa situação de enfrentamento e aciona o alarme para que prendam o bancário, já imerso, a esta altura, em total delírio.

II - Cenário da Peça

Zé Vicente assim indica o cenário desejado por ele:

Cenário - Parte de uma sala do Banco. Está desarrumada e suja, porque o expediente encerrou-se há algum tempo, os funcionários foram-se embora, veio o rapaz da limpeza, o Varredor, e botou as cadeiras (giratórias) em cima das mesas, os caixotes de lixo e o resto.

Os elementos imprescindíveis são: um pequeno despertador, que fica funcionando o tempo todo; uma dessas cadeiras de escritório gasta, enorme, que deve encerrar a eloquência de um trono.

O complemento desse "Banco exprimido" é a mesa também estilo escritório, fria, mas grande, que vai, no final, desempenhar o ofício mórbido de câmara mortuária.

O cenário pode ser o mais simples possível, isto é, ainda que exuberante, sempre dentro dum tom mais "expressionista" e menos comprometido com a "realidade".

A idéia do autor é tentar mostrar imediatamente aos olhos do espectador o ambiente sufocante de uma estrutura que escraviza uma parte da humanidade através do relógio, do poder do dinheiro e da autoridade arbitrária, sendo a estrutura do banco uma miniatura do sistema.

III - Análise da peça

"O Assalto" surge em 1969, depois de superado o trauma da interdição de "Santidade", já um pouco contida, segundo Zé Vicente, pela auto-censura e pelo medo advindos do onipresente AI-5. Surge pela necessidade de exorcizar aqueles anos todos passados no Banco do Brasil, como um acerto de contas contra a estrutura que o esmagava dentro de uma rotina massacrante.

Zé Vicente define "O Assalto" como teatro-reportagem, que funciona como uma câmara revelando fatos pessoais, através da realidade objetiva, como uma fotografia da emoção que os fatos descritos possam despertar, mesclando-se a intensa objetividade da situação a uma delirante visão poética. Seu texto é um reflexo fiel de sua maneira de encarar o mundo.

"É preciso contestar sempre. A função da arte é fazer as pessoas enxergarem as coisas sempre de um modo diferente, fora dos conceitos racionalizados. Não posso aceitar uma moral imposta nem impor a minha. Não faço concessões: recuso as normas que possam ir contra minha situação emocional. Sou contra as regras e contra a Inquisição."⁽¹⁴⁾

O autor pretende que seu teatro seja como uma representação litúrgica, fruto dos mitos cristãos que todos nós devoramos, e provavelmente também da influência dos seus 7 anos como seminarista:

(14) - Vicente, J. "Teatro, representação Litúrgica in programa do espetáculo "O Assalto" 1969

"A liturgia a que eu me refiro é uma liturgia selvagem. A imagem correta dela seria uma igreja abandonada, habitada por um deus sádico que desnuda aí, onde cada pessoa faz a profissão de fé de suas vidas secretas, de suas esperanças ocultas, os vícios da fé, a ponto de redescobrirem selvagememente a presença original do destino."(15)

Muitos textos teatrais abordam o problema do homem esmagado pela engrenagem de um sistema repressivo; Brecht, por exemplo, apresenta-nos em várias peças suas esse problema de forma magistral. Se "O Assalto" tivesse seguido a linha do teatro político didático, seria uma peça a mais do repertório político do teatro mundial.

Mas Zé Vicente chega ao político por outro lado, a partir do existencial. Mostrando a angústia de "VÍTOR" e a passividade de "HUGO", de uma maneira emocional e desesperada e, portanto, extremamente envolvente, revela não dois casos individuais, mas a posição de duas classes sociais definidas: a classe média entorpecida da qual "VÍTOR" é um elemento transgressor, e o proletariado sem consciência política, com aspirações burguesas de ascensão social.

Existem milhares de "VÍTOR" em bancos, escritórios, etc, que não chegam sequer a sentir a revolta e o desespero que "VÍTOR" do "O Assalto" mostra, pois se encontram tão em brutecidos e acomodados dentro da ordem burguesa - que induz a uma disciplina do trabalho de um tipo que só é tolerável quando seus membros são compelidos a valorizar o trabalho pelo próprio trabalho numa ordem social exploratório e competitivo - que não sentem nenhuma necessidade de mudança.

"VÍTOR" - Papéis e números...

O dia inteiro, o ano inteiro, a vida inteira papéis e números... Oito a dez horas por dia, todo dia os mesmos papéis e números, as mesmas caras iguais que só entendem de papéis e números. O mesmo código pra decifrar a cara do paulista, essa cara branca, descorada e ávida que vai passar a vida inteiri - nha combinando números, variando números, corrigindo números, aumentando, diminuindo, somando, decifrando, multiplicando, di - vidindo, amarrando a vida inteira, o dia inteiro, a noite in - teira, vinte e quatro horas de janeiro a janeiro, aí, em cima de papéis, e máquinas e ruído de máquinas e relógios com hora marcada, sempre com hora marcada, sem sol, sem ar, sem jeito de poder segurar essa máquina toda com as mãos e gritar que pã - ra! que pára! que pára!"

A sociedade de consumo cria e supre necessidades. Den - tro disso o homem sente-se materialmente recompensado e portan - to acomodado dentro de um sistema de trabalho que só vai lhe permitir consumir cada vez mais e trabalhar cada vez mais. É um círculo vicioso massacrante, onde as potencialidades do ser humano para se desenvolver como um verdadeiro ser humano são castrados!

"O velho se aposentou na semana passada. Trabalhou quarenta anos. QUARENTA: deu dez anos de aposentadoria pro Banco. Tava cego, com os cabelos brancos.

Trazia lanche todo dia e ia comer escondido aí no ba - nheiro pra não ter que oferecer pros colegas. Quando comia perto de mim, comia agachado, quase debaixo da mesa, se engas - gando como uma cadela. Nas férias o velho aparecia aqui na se - ção. Tava tão acostumado a ficar aqui, que quando davam fé -

rias prá ele, achava melhor ficar zanzando por aqui, mexendo numa coisa e noutra. Sabe o que ele me disse de despedida, no dia que ele foi embora? Me disse pra cuidar direito do arquivo que ele organizou, um desses cofres de metal, cheio de pastas. Só isso. Que quando eu tirasse uma pasta do lugar, botasse no mesmo lugar, direitinho. Parece até que ele ensaiou quarenta anos seguidos pra me dar esse conselho."

É contra isso que "VÍTOR" se rebela, tentando recuperar-se como homem, ou seja, conseguindo enxergar um pouco além do que lhe é dado ver e por isso é massacrado, porque a ordem estabelecida não pode suportar uma peça que de repente não funcione mais, que emperre o andamento do resto da máquina. O elemento inútil é sumariamente eliminado.

É essa consciência das coisas que ele quer passar para "HUGO"; considerando-o um puro, ainda não contaminado pela sujeira do sistema. Mas "VÍTOR" chega tarde demais ou é ingênuo demais.

A única ambição de "HUGO" é ganhar dinheiro e subir na vida e vê em "VÍTOR" uma possibilidade para isso; nem por um momento ele se interessou ou se comoveu com o desabafo do outro ou compreendeu que sua situação é mil vezes pior, pois vive de limpar a sujeira que o resto do banco despeja. Não tem angústias nem inquietações:

"HUGO - (pausa) Bem, a gente não tá, mas fome não passa, não tá bom? (pausa) É isso que interessa, é ou não é? Comigo é assim: dando pra ir vivendo é o que interessa."

"HUGO" não consegue compreender a angústia de "VÍTOR", seu universo é outro e seu repertório não é o de "VÍTOR", portanto qualquer relacionamento dos dois a nível emocional ou racional é impossível. O único código em comum que os dois poderiam ter é um relacionamento homossexual, uma vez que o varredor, por dinheiro, já havia tido alguns encontros dessa natureza. "VÍTOR" tenta "assaltá-lo" por essa via em seu desejo profundo de tocar de alguma maneira a consciência imobilizada de "HUGO", de estabelecer algum vínculo entre eles, algum ponto de contato que possibilitasse a posse espiritual que é, em última instância, a necessidade de "VÍTOR".

Mas também isso se revela inútil como foram inúteis as palavras; "HUGO", obstinadamente, se recusa a entender sobre o que "VÍTOR" está falando, pois o sistema já é tão introjetado nele que sua única preocupação é com o chefe da limpeza, como o horário e com a manutenção de seu emprego.

"VÍTOR" - (pausa) Eu tentei devorar você por dentro, mas a verdade é que você não é tão rico como eu pensava. O fascínio que você tinha era meu mesmo. Tudo o que eu pensei que tinha de mágico em você, quando eu te seguia, e te via de fora, era uma criação minha. Você não passa de um lixeiro, vulgar e insuportável como tem de ser um lixeiro."

A única relação que se estabelece entre os dois é uma transação comercial - "HUGO" só está interessado no dinheiro que "VÍTOR" lhe prometeu. O último trunfo de "VÍTOR", a última tentativa de despertar a consciência do outro é a auto-imolação. Deixa-se, assim, denunciar por "HUGO", no momento

em que este grita que o banco está sendo assaltado. "VÍTOR" não consegue modificar nada da ordem social que o massacrava, portanto prefere morrer a continuar nela:

"(Música frenética estilo rock. O Varredor veste o paletó. A marra grotescamente a gravata no pescoço. Corre para um canto, aterrado. Conta o dinheiro de Vítor, conferindo! Depois decide e toca o alarme. Depois foge pela platéia, gritando sobre os espectadores no interior do teatro pedindo socorro).

Varredor - Assalto! Assalto!

Estão assaltando o Banco!

Assalto! Assalto!

É um assalto!

(No palco Vítor prossegue o ritual, despindo-se, chicoteando as paredes do Banco com o cinto da calça, no estado máximo de loucura. Música crescendo sempre. Uma sirene começa a tocar, vinda do lado de fora do teatro, por onde saiu o Varredor. Efeito de metralhas, luz e som especiais, ruídos, e finalmente a queda, metade do corpo nu fora do palco. Blackout. Luz so bre Vítor, funcionário nº 5923800)."

Mais uma vez, Albee nos surge à mente, com seu "Zoo Story"; mas em "O Assalto" o representante da ordem estabelecida não é um burguês bem posto na vida, mas um lixeiro que compartilha dos e aspira exatamente aos valores burgueses professados por "PETER" - O elemento transgressor é muito parecido nas duas peças, não importando a profissão. "VÍTOR", na medida em que abandona o Banco, torna-se tão marginal quanto

"JERRY", e ambos escolhem a morte como a única maneira de contestar o mundo construído dentro das regras que eles não aceitam.

Nos textos de Zé Vicente e dos outros 3 autores analisados, sentimos eclodir violentamente a figura do anti-herói, como já havia acontecido na dramaturgia de Plínio Marcos e Bivar. No teatro político anterior a eles a figura do transgressor era sempre simbolizada por um herói positivo, que se colocava contra a ordem estabelecida, na tentativa de instaurar uma nova ordem mais justa. Se morriam, deixavam seguidores que continuariam a obra começada.

Nesta nova dramaturgia, e essa é, a nosso ver, sua grande inovação, a transgressão jamais leva a uma mudança da sociedade, e sim à destruição do próprio transgressor. O Sistema é o mais forte, sem dúvida, mas através da destruição da personagem em cena, os autores transmitem seu sentimento de rebeldia e negação desse sistema ao público. Se o objetivo do texto é inquietar quem assiste a ele o anti-herói deve morrer para fazer nascer a consciência do público, ou pelo menos, levantar indagações. É o que acontece explicitamente em "O Assalto" e "À Flor da Pele", e implicitamente em "Fala Baixo Senão Eu Grito" onde o "Ladrão" não é morto, mas possivelmente preso pela polícia (o que não é muito diferente); em "AS Moças" a morte significa permanecer no mesmo estado de agonia lenta, sem nenhum vislumbre de mudança da situação.

"O Assalto", enquanto estrutura dramática, apresenta muitas semelhanças com os outros 3 analisados, porém enquanto "À Flor da Pele" e "As Moças" têm uma preocupação com o diálogo mais seco e realista, "O Assalto" distancia-se desse recuso, através de longos devaneios que visam deixar claro para o

público a visão de mundo de cada personagem. Nesse ponto aproxima-se de "Fala Baixo Senão Eu Grito", onde também é usado esse recurso para "retirar" as personagens da realidade e mergulhá-las em clima de sonho. EM "O Assalto" essas passagens não são uma quebra no envolvimento que o texto propicia, mas uma maneira de relaxar a tensão dramática e permitir que o espectador recobre o fôlego para poder "enfrentar" o paroxismo final.

Para finalizar, será interessante colocar a crítica de "O Assalto" feita por Isabel Câmara para a revista "O Cruzeiro", que demonstra a sintonia de sensibilidade dos dois autores:

"Numa peça de dois personagens, onde o que está em jogo não é uma história, mas a representação da geografia humana, interior, impossível de se alastrar, onde o que se desenrola diante do espectador é o fio do desespero e não da salvação, da vida imposta e da morte não conquistada, a única coisa que se podia exigir de um autor iniciante seria o respeito, o cuidado e a atenção para o material que elaborou. Isso está lá. E em estando lá, é também responsável por outra importância: da elaboração, do nascimento de um verdadeiro e atual teatro brasileiro... "O Assalto" fere, sufoca, dilacera."

"A OPRESSÃO, TEMATIZADA EM TODAS ESSAS PEÇAS, IMPULSIONA O ATO MAS NÃO CONSTITUI ESSENCIALMENTE ESSAS CRIATURAS QUE SE AGITAM NO PALCO.

NOS SEUS MOMENTOS MAIS "NEGATIVOS" ESSAS PERSONAGENS SÃO MOBILIZADAS OU REPRESENTAM ALGUMA FORÇA EXTERIOR QUE, SEM FAZER MUITA FORÇA, PODE-SE INTERPRETAR COMO A ORGANIZAÇÃO SOCIAL E POLÍTICA DO PAÍS. NOS SEUS MOMENTOS DE EXALTAÇÃO SIMBÓLICA, QUANDO PRETENDEM CARREGAR CONSIGO O CORAÇÃO DO PÚBLICO, SÃO TRANSGRESSORES CULTIVANDO APAIXONADAMENTE UM GESTO LIBERTÁRIO. TANTO O ANIQUILAMENTO QUANTO A REDENÇÃO QUE ADVÉM DO GESTO LIBERTÁRIO SÃO LEGADOS DE BOA-VONTADE AO ESPECTADOR"

Mariângela Alves de Lima

CONCLUINDO

Filhos dos anos 60, emergindo do conturbado quadro conjuntural daquela década, Leilah, Consuelo, Isabel e Zé Vicente empreenderam a importante tarefa de provocar uma "virada" na dramaturgia brasileira, mesmo que essa "virada" não fosse a primeira intenção: não foi um ato absolutamente intencional se levarmos em conta que os 4 autores não formaram um grupo, no sentido de estabelecer idéias, objetivos ou parâmetros para a dramaturgia brasileira. O que ocorre, na verdade, é uma feliz coincidência de fatos, de vivências, que colocam esses 4 autores sob o "rótulo" de "Geração de 69".

Cada um deles, por caminhos próprios, com histórias de vida distanciadas umas das outras, acabou por chegar ao mesmo ponto de partida para a criação dramática: pertencem à mesma geração, passaram por experiências semelhantes no final dos anos 60, assistiram ao nascimento do AI-5 e à morte lenta do movimento teatral que vinha se desenvolvendo do final dos anos 50 e que havia atingido altos níveis de produção nos anos 60. Tiveram, provavelmente, a mesma sensação de choque e perplexidade diante da realidade que emergia ameaçadora, instável, opressiva. Captaram os sentimentos, angústias, decepções, desejos e frustrações de toda uma geração; transformaram isso tudo em dramaturgia e essa dramaturgia transformou o panorama na da positivo daqueles anos.

O que nos levaria a supor que os 4 autores formavam um grupo fechado professando as mesmas idéias estéticas e pessoais é o fato de eles terem sido pensados em conjunto como uma dramaturgia específica, a partir da encenação de seus textos, escritos na mesma época e abordando os mesmos problemas: a classe média das cidades grandes, à qual os 4 autores pertencem. Conheciam-se, é verdade, mas o cruzamento de suas produções não nasce daí; é muito mais o fruto dos aspectos conjunturais daqueles anos que pesa na confluência desses autores para os mesmos fins. Como tal, apresentam-se como elementos mediadores entre o real e o imaginário, emergindo de uma estrutura em transição, naquele momento, para caminhos não tão claros.

Fugindo da herança próxima do teatro político pós-64, o que de resto lhes valeu uma censura da esquerda, além da censura propriamente dita através do AI-5, os dramaturgos surgidos em 69 inauguram uma nova maneira de escrever teatro ligados à linha iniciada por Plínio Marcos e Antônio Bivar e mais remotamente Edward Albee: um teatro de autor, em contraposição (não consciente) ao teatro de diretor, que até então era a linha mestra do teatro nacional com diretores como Boal (Arena) ou Zé Celso (Oficina). De resto, vale lembrar que esta era uma tendência mais ou menos generalizada, se lembrarmos de Grotowski, ou mesmo do Living Theatre, por exemplo.

Essa dramaturgia, de atmosfera camerística e espinhosa, caracteriza-se por um tom confessional que parte de experiências individuais (mas com visões de mundo semelhantes) que provocam o desnudamento do mundo interior da personagem e levanta problemas existenciais capazes de provocar uma empatia imediata com o público.

Ao analisar as tendências recentes do teatro brasileiro, Mario Cacciaglia faz a seguinte síntese:

"O ambiente dessas peças é, geralmente, um quarto de pensão, o living de um apartamento burguês, um conjugado (apartamento de um só cômodo chamado, de brincadeira, "já-vi-tudo" porque, ao abrir-se a porta, tem-se imediatamente uma visão do conjunto: quarto minúsculo, um cantinho para a cozinha, um cantinho para o banheiro). Contra esse fundo, agitam seus problemas existenciais (solidão e desespero) personagens frustradas, como mulheres sozinhas, esposas insatisfeitas, homens falidos, invertidos, e às vezes, lésbicas."

"... Não se trata de um quadro convencional, é a realidade crua da burguesia urbana, em vias de progressiva proletarização, esmagada entre o imenso lumpemproletariat das favelas e dos subúrbios, e o muitíssimo restrito círculo da alta burguesia capitalista (industriais, profissionais, políticos), incrivelmente rica e poderosa..."⁽¹⁾

Da re-construção de todo esse universo emerge o tema central, a grande personagem das peças analisadas neste trabalho: O SISTEMA que, em última (ou seria a primeira?) análise, é o grande agente repressor, gerador de todas as angústias e dos comportamentos divergentes que são unanimemente massacrados em todos os textos. Não é de espantar que isso ocorra, uma vez que essa dramaturgia surge sob a égide do AI-5 editado pouco menos de um ano antes da estréia dessas peças, o que não

(1) - Cacciaglia, M. - Pequena História do Teatro no Brasil (quatro séculos de Teatro no Brasil) S.P. T.A. Queiroz Editor/EDUSP, 1980.

deixa de ser um dado fundamental para o momento da criação, apresentado sob a forma sutil de auto-censura. Diga-se de passagem que por todo esse período e mais a década de 70 pouco faltou ao Estado para, através dos órgãos da censura, tornar-se "criativamente" o co-autor de quase toda a produção intelectual quer no campo do teatro, da música, cinema ou literatura.

Só não o fez totalmente, porque é impossível para qualquer estado autoritário, por mais controlador e repressivo que seja, vigiar, manipular e castrar totalmente uma produção cultural. Por mais estreitas que fossem as frestas, por elas passaram muitos autores com suas obras, mantendo-se, assim, na medida do possível, uma produção de relevante importância para aqueles anos negros da cultura brasileira.

Assim, o AI-5 não foi o único elemento determinante do tipo de dramaturgia que foi criado, pois bem ou mal, os autores abordaram em suas peças exatamente o que queriam, mas foi sem dúvida um elemento de contenção e medo. Retomando algo já dito, são os fatores conjunturais como um todo que propiciam esse afloramento de um novo rumo do discurso dramático, coerente e ajustado à nova realidade histórica que emergia.

Tendo, portanto, o Sistema como a principal personagem de todos os textos, os 4 autores colocam esse fato em evidência através da utilização de duas personagens que têm a função de agir como duas grandes forças opostas, óbvia e claramente dialéticas. Não há dúvida de que elas representam o Sistema e o Transgressor desse sistema:

"Fala Baixo senão eu grito" :

"MARIAZINHA" (sistema) X "LADRÃO" (transgressor)

"À Flor da Pele"

"MARCELO" (sistema) X "VERÔNICA" (transgressor)

"O Assalto"

"HUGO" (sistema) X "VÍTOR" (transgressor)

"As Moças"

"TEREZA" (sistema) X "ANA" (transgressor)

Cabe aqui uma ressalva: em "As Moças, essa oposição não é tão clara, porque de uma certa maneira ambas sofrem o mesmo tipo de opressão; apesar de "TEREZA" ser mais "enquadrada", ela não assume totalmente os valores que "ANA" tenta derubar.

Aliás, esse tema central, a nosso ver, já vinha emergindo anteriormente na produção da Geração de 69, pelo menos no que concerne aos textos de Leilah ("Use Pó de Arroz Bijou") e Consuelo ("À Prova de Fogo"), também analisados no decorrer da pesquisa; ainda que ali o processo dialético esteja mais diluído porque repartido entre muitas personagens, e portanto sem aquela força causada pela condensação e síntese posteriores, o embrião do sistema de pares de oposição já se faz presente. Em Leilah ele se configura no confronto de empregador X empregados; em Consuelo no confronto de uma parcela da sociedade civil (os estudantes) X o próprio sistema (governo e polícia militar). Em ambos os casos, quando as duas facções se colocam na posição "transgressora", são rápida e eficientemente recambiadas ao seu "devido lugar": assim, empregados e/ou estudantes são "enquadrados" pelos patrões ou pelo aparato repressivo do sistema.

Esses elementos estão em perfeita concordância com aquele momento histórico onde qualquer comportamento divergente é considerado "subversivo" o Sistema surge com toda a sua violência e acaba sendo o grande vencedor desse confronto: o "LA DRÃO" é derrotado na sua argumentação, "VERÔNICA" suicida-se, "VÍTOR" é morto e "ANA" e "TEREZA" permanecem imersas dentro da opressão e desencanto. Sem usar dos chavões do teatro político que vinha se desenvolvendo até então, a Geração de 69 faz um teatro que, partindo de problemas existenciais e pessoais, desemboca com vigor e energia no político, unindo, assim, o individual e o coletivo.

Em termos de estrutura dramática, todos os autores utilizam, como já foi visto, duas personagens, na medida em que optaram pelo tom confessional (não faria sentido colocar muitas personagens em cena). Como diz Sábato Magaldi:

"As grandes assembléias sugeriam em geral as atitudes postizas e esses autores preferem a verdade dita sem entraves, no recolhimento dos casais"⁽²⁾

Por outro lado a utilização de dois personagens pode talvez prender-se ao problema da produção. A constante crise financeira em que vive o teatro nacional dificulta a montagem de espetáculos com muitos atores; assim, a redução das personagens torna mais viável o processo de produção de um espetáculo teatral. Aqui, pode-se dizer, ocorre um novo encontro fortuito entre a realidade e a criação: se de um lado há o problema

(2) - Magaldi, S. - A Grande Força do Nosso Melhor Teatro, Jornal da Tarde. S.P., 26.08.69.

da viabilidade econômica, do outro ele vem ao encontro dessa nova tendência que emergia com força no panorama teatral brasileiro: aquele tipo de dramaturgia exigia a presença de poucos personagens.

Já nos referimos várias vezes aos fatores conjunturais que permitiram o nascimento desse tipo de teatro; dentre eles, nos parece de vital importância o apoio dado aos autores nacionais pela CET que aplicou a metade de sua verba destinada ao teatro profissional no auxílio às peças brasileiras. Eis aí uma daquelas "frestas" a que nos referimos há pouco, pois, a partir do sucesso de público dessas montagens, muitos empresários teatrais se sentiram mais garantidos para investir no autor nacional, o que permitiu o surgimento de muitos novos autores e interesses em se levar à cena textos da nova dramaturgia brasileira. Ainda nesse sentido, nossos 4 autores foram pioneiros, abrindo não só novos caminhos, mas também espaço para muitos outros autores, uma verdadeira safra de dramaturgos que seguirá na mesma esteira, explorando o mesmo filão.

Não seria justo e honesto encerrar nossas conclusões por aqui, sem ao menos nos referirmos à produção dos 4 autores citados, posterior a 69. Claro está que esse não é o objeto desse trabalho, mas não fazer referências a essa produção poderia criar a falsa impressão de que nada mais foi produzido por eles, como se fossem apenas autores circunstanciais daquele específico ano de 69.

Após esse momento conjunto, cada qual seguiu por rumos diferentes, embora aprofundando ou desenvolvendo, cada um a seu modo, a temática e/ou problemática que os fez emergir como autores: Leilah Assunção debruça-se sobre o problema da mulher mostando, como dizia Marx numa fase já citada por nós, que

"a mulher é proletariado do proletariado". A relação de opressão, submissão e domínio a que a mulher é submetida são discutidas por essa autora dentro do contexto brasileiro, clara e fortemente machista; ela questiona os valores morais de uma sociedade pequenoburguesa preocupada com status, acumulação e manutenção das estruturas vigentes, onde ao homem tudo é permitido e que remete a mulher ao mundo do lar, dos filhos, das preocupações estéreis do cotidiano, tendo por aspiração coisas como casa própria, roupa nova ou as últimas novidades vistas na TV.

Essa submissão também se dá ao nível do sexo, onde mais uma vez o homem transita livremente, enquanto a mulher deve manter-se numa posição de "respeitável decoro".

Toda essa temática aparece muito bem desenvolvida em peças como "Roda cor de Roda", "Jorginho, o Mahcão", que discutem, sem a intenção de mostrar "receitas" de solução, essa questão fundamental do relacionamento humano, colocada num contexto sócio-político-econômico que só fez por reforçar esses valores reacionários, com os quais se harmonizam inteiramente, ou seja, o Brasil pós-64.

Consuelo de Castro possui muito do "pensar" sociológico; não dizemos isso de forma pejorativa, ao contrário, acreditamos que esse é um dos grandes trunfos dessa dramaturga, que via de regra constrói textos de uma lucidez e de uma clareza absolutas, o que lhe valeu um "carinho e atenção" especiais da censura. (Boa parte de suas peças não receberam o aval daquela entidade). A lógica estrutural de seus textos já estava enunciada na sua primeira produção dramatúrgica, e na produção posterior a 69 esses fatores se agudizam, tornando os elementos políticos e sociais a mola-mestra da sua produção.

O sistema, suas ramificações e reflexos sobre os indivíduos, a engrenagem do poder mesclada ao seu dia-a-dia surgem com vitalidade em textos como "Caminho de Volta", "O Porco Ensangüentado", "A Cidade Impossível de Pedro Santana", "Acidente de Trabalho", "Crucificado" ou mesmo no monólogo tragicômico "Almerinda, Almerinda".

José Vicente, que de certa maneira foi o que mais se aproximou das idéias e comportamentos da contracultura, mantém a atitude de questionamento rebelde, instigador, ainda crítico em relação às fórmulas feitas, codificadas, gastas, tanto do discurso político como das regras e fórmulas sociais tidas como "certinhas", em textos como "Os Convalescentes" e "Hoje é Dia de Rock" (esta segunda peça bem poderia ter o subtítulo de "O Sonho Acabou - versão brasileira"...)

Posteriormente, na peça "Rock'n Roll", Zé Vicente revê aquele fim dos anos 60, através de personagens apresentadas como remanescentes daquele período.

Infelizmente, ao que parece, Isabel Câmara não deu seguimento à sua produção teatral; pelo menos não temos nenhuma notícia de textos produzidos por ela após "As Moças". Dizemos infelizmente, porque Isabel se mostrou uma autora extremamente sensível à condição humana, revelando suas crises mais íntimas, seus temores e anseios, sem cair num psicologismo fácil e fechado em si mesmo, mas remetendo a problemática para um contexto mais amplo e profundamente mais doloroso: o da realidade brasileira.

Quatro autores, quatro cabeças, uma preocupação: a realidade brasileira.

Era um fim de década, mas era também o começo de uma nova dramaturgia nascida do desencontro, da busca e da necessidade do indivíduo de se recolocar numa realidade redimensionada, à revelia de muitos. Partindo de uma geração que "ousou", e que acreditou numa transformação não só da sociedade mas do Homem em toda a sua dimensão, eles como tantos outros tiveram que contentar-se com os "restos" da batalha, uma vez que a partilha do grande espólio de guerra coube aos "senhores do poder".

E é, parcialmente a partir desses escombros, que nasce aquele impulso de dizer, de argumentar, de deixar marcada a trajetória de suas existências, através do exercício da criação teatral. Ao fazerem isso, eles também criaram um documento testemunhal de sua época e geração.

Através das histórias de seus personagens (de certa forma desenvolvidas à la "Huis-Clos"), emerge o aspecto testemunhal, de toda aquela geração que um dia gritou "É proibido proibir", e que teve pouco a pouco que resignar-se em ver suas propostas serem reduzidas a vazios discursos manipulados pelos meios de comunicação, ou então massacrados pela força.

A geração dos anos 60 teve, enfim, que assistir à vitória do Sistema, que como no caso das peças analisadas por nós, foi o grande vencedor. Perde-se a batalha mas não a guerra...

"... SOBRETUDO UM TEMPO DE DURAS LIÇÕES QUE PERMITEM AGORA
COMPREENDER MELHOR O SIGNIFICADO DA MENSAGEM DE BERTOLT
BRECHT, EM NA SELVA DAS CIDADES: "O CAOS ACABOU..." O CAOS
DOS SONHOS DOS ANOS 50/60, DAS ALIANÇAS DE CLASSES, DE
SEUS REFLEXOS NA ORGANIZAÇÃO DA VIDA CULTURAL, A LIÇÃO ES-
TÁ AÍ".

· José Arrabal

BIBLIOGRAFIA

ALVES, M.H.M. - *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*,
Petrópolis, Vozes, 1984

ARTE EM REVISTA n. 6, SP Kairós, outubro de 1981.

ARRABAL, J. ; LIMA, M.A. - *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. Teatro, SP, Brasiliense, 1983.

ASSUNÇÃO, L. - "Use Põ de Arroz Bijou" - SP, ed. mimeo,
s/d.

_____ - "Fala Baixo Senão Eu Grito" in "Da Fala ao
Grito". SP, Ed. Símbolo, 1977.

BENJAMIN, W. - *Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Taurus,
1975.

BENTLEY, E. - *O Teatro Engajado*. RJ, Zahar, 1969.

BOAL, A. - *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políti-
cas*. RJ, Civilização Brasileira, 1977.

BORNHEIM, G. - *O Sentido e a Máscara*. SP, Perspectiva,
1975.

BRECHT, B. - *Estudos sobre Teatro*. RJ, Nova Fronteira, 1978.

CABRAL, R. - *Literatura e Poder pós-64 - Algumas questões*, RJ, Edições Opção, 1977

CACCIAGLIA, M. - *Pequena História do Teatro no Brasil* (quatro séculos de Teatro no Brasil), SP, T.A. Queiroz Editor/EDUSP, 1980.

CÂMARA, I. - "As Moças" in *Revista de Teatro s/n*, SP SBAT, setembro/outubro 1973.

CANALES, L.A. - *Androgyny as theme in the Contemporary Latin American Theater* - Thesis for the degree Master of Arts, presented to the Spanish and Portuguese Department in Brigham Young University, U.S.A. 1976.

CARDOSO, F.H. - *Autoritarismo e Democratização*. RJ, Paz e Terra, 1975.

_____ - et alii *Introdução* (quase um prefácio) in *Sociedade e Política no Brasil pós-64*, SP. Brasiliense, 1983.

CARDOSO, I. - *Mulher e Trabalho*. SP, Cortez Editora, 1980.

CANCLINI, N.G. - *A Produção Simbólica - Teoria e Metodologia da Sociologia da Arte*. RJ, Civilização Brasileira, 1979.

_____ - *A Socialização da Arte - Teoria e Prática na América Latina*. SP, Cultrix, 1980.

CASTRO, C. - "*À Flor da Pele*" - SP, ed. mimeo, s/d

_____ - "*À Prova de Fogo*", SP, Hucitec, 1977.

CHAUÍ, M. - *Seminários*, SP, Brasiliense, 1983.

DAWSON, S.W. - *O Drama e o Dramático*. Lisboa, Lysia, 1970.

DE PAULA, J.V. (Zé Vicente) - *Teatro, Representação Litúrgica*. Texto para o programa da peça "*O Assalto*", 1969.

_____ - "*O Assalto*" in *Revista de Teatro* n. 375, SP, SBAT, maio/junho, 1970.

DORIA, P. - *História Imediata* n. 1, SP, Alfa Omega, 1979.

DUVIGNAUD, J. - *Sociologia do Comediante*. RJ, Civilização Brasileira, 1972.

- ESSLIN, M. - *Uma Anatomia do Drama*. RJ, Zahar, 1964.
- FAVARETTO, C.F. - *Tropicália, Alegoria, Alegria*, SP, Kairós, 1979.
- FISCHER, E. - *A Necessidade da Arte*. RJ, Zahar, 1967.
- FREIRE, P. - *Pedagogia do Oprimido*, SP, Paz e Terra, 1987.
- _____ - *Educação como Prática da Liberdade*, SP, Paz e Terra, 1987.
- _____ - *Ação cultural para a Liberdade*, SP, Paz e Terra, 1987.
- GIANELLA, M.L.R. & NEVES, T.B.P. - *Da Análise do Texto Teatral*, in I Concurso Nacional de Monografias. RJ, MEC/DAC/FUNARTE/SNT - Departamento de Documentação e Divulgação, 1977.
- GORENDER, J. - *A Burguesia Brasileira*, SP, Brasiliense, 1981.
- GRAMSCI, A. - *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. RJ, Civilização Brasileira, 1978.

GUERRA, M.A. - *História e Dramaturgia. Em cena: - Carlos Queiroz Telles (Década de 70)*. Tese de Doutorado ECA/USP, SP, ed. mimeo, 1984.

HARTNOLL, P. - *The Theatre (a concise history)*. London, Thames and Hudson, 1985.

HIGUCHI, K. - *Bringing up Girls*. Kyoto, Shoukadoh Booksellers, 1985.

HISTÓRIA DA UNE Vol. I - *Depoimentos de ex-dirigentes*, SP, Editorial Livramento, SP, 1981.

HOLANDA, H.B.; PEREIRA, C.A.M. - *Patrulhas ideológicas: Arte e Engajamento em debate*, SP, Brasiliense, 1980.

_____ - *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*, SP, Brasiliense, 1981.

HORMIGÓN, J.A. - *Teatro, Realismo y Cultura de Massas*. Madrid, Edicusa, 1974.

IANNI, O. - *O Estado e a Organização da Cultura* in *Encontros com a Civilização Brasileira* n. 1 RJ, Civilização brasileira, junho, 1978.

KHÉDE, S.S. - *Censores de Pincenê e Gravata - Dois Momentos da Censura Teatral no Brasil.* RJ. Codecri, 1981.

KÜHNER, M.H. - *O Desafio Atual da Mulher,* RJ, Livraria Francisco Alves Editora, 1977.

LIMA, M.A. - *O Caos é muito Grande,* in *Ensaio Teatro n, 5,* RJ, Achiamê, 1983.

LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW 9/2, Center of Latin American Studies The University of Kansas, Spring, 1976

MACHEL, S. et alii - *A Libertação da Mulher,* SP, Global, 1980.

MACIEL, L.C. - *Anos 60,* Porto Alegre, L&PM, 1987.

MAGALDI, S. - *Panorama do Teatro Brasileiro.* RJ, SNT/MEC, s.d.

_____ - *Um Palco Brasileiro: O Arena de São Paulo,* SP, Brasiliense, 1984.

MARX, K. ENGELS, F. - *Sobre Literatura e Arte.* SP, Global, 1979.

MARCOS, P. - *Dois Perdidos numa Noite Suja e Madame Blavatsky*, SP, Círculo do Livro SA s/d.

MARTINS FILHO, J.R. - *Movimento Estudantil e Ditadura Militar*, SP Papyrus, 1987.

MARTINS, R.R. - *Segurança Nacional*, SP, Brasiliense, 1986.

MCCARTHY, G. - *Edward Albee*, London, Mc Millan Publishers, 1987.

MENDES, JR., A. - *O Movimento Estudantil no Brasil*, SP, Brasiliense, 1982.

MICHALSKY, Y. - *O Teatro sob Pressão: Uma frente de resistência*, RJ, Jorge Zahar Editor, 1985.

MOSTAÇO, E. - *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*, SP, Proposta Editorial, 1982.

MOTA, C.G. - *Ideologia da Cultura Brasileira*. SP. Ática, 1978.

NOSSE SÉCULO, 1960/1980 - São Paulo, Abril Cultural, 1980.

PEIXOTO, F. - *Teatro Oficina (1958-1982) Trajetória de Uma Rebelião*, SP, Brasiliense, 1982.

QUEIROZ, M.I.P. - *Funções Sociais do Teatro* in *Boletim de Psicologia - Órgão da Sociedade de Psicologia de São Paulo*, janeiro a dezembro, 1958.

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA - Caderno especial nº 2, RJ, julho de 1968.

REVISTA DE TEATRO n. 375, SP, SBAT maio/junho, 1970.

ROSENFELD, A. - *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*, SP, Perspectiva, 1982.

_____ et alii. - *A Personagem de Ficção*, SP, Perspectiva.

SEJOURNÉ, L. - *La Mujer Cubana en el Quehacer de la Historia*. Mexico, Siglo Veintiuno Editores, 1980.

SHWARZ, R. - *O Pai de Família e Outros Estudos*. RJ, Paz e Terra, 1978.

SODRÉ, N.W. - *Quem é Povo no Brasil - Cadernos do Povo Brasileiro*, RJ, Civilização Brasileira.

SODRÉ, N.W. - *Síntese da História da Cultura Brasileira*.
RJ, Civilização brasileira, 1969.

STYAN, J.L. - *Modern drama in Theory and Practice I*,
Cambridge University Press, London, 1981.

TOLEDO, C.N. - *O Governo Goulart e o golpe de 64*, SP,
Brasiliense, 1986.

ooo

ARTIGOS

"A PEÇA DE MAIOR SUCESSO FOI ESCRITA POR ESSA MOÇA" - Jornal da Tarde, 09.08.69

"APÓS DEZ ANOS VOLTA CORDÉLIA NA NOVA DIMENSÃO DOS ANOS 70" - Sucursal de Porto Alegre - O Estado de São Paulo 10.06.79

"AS AVENTURAS DE ANTONIO BIVAR, ANTES E DEPOIS DO SONHO" - Aqui São Paulo, 23.12.76

CARVALHO, A.C. - Outra Autora com peça de dois - crítica de "À Flor da Pele". Estado de São Paulo, 09.11.69

DEL RIOS, J. - "As Moças" - "um encontro sem piedade". Folha de São Paulo, 10.10.69

DEL RIOS, J. - "Fala Baixo Senão Eu Grito" - crítica - Folha de São Paulo, 07.08.69

HECKER FILHO, P. - "Cordélia e o Novo Teatro". Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 10.05.69

MAGALDI, S. - "À Flor da Pele" - crítica - Jornal da Tarde, 18.09.69

MAGALDI, S. - "A Grande Força do Nosso Melhor Teatro". Jornal da Tarde, 26.08.69

MICHASLKY, Y. - "As Moças". Jornal do Brasil, 14.10.69

"O AGITADO MUNDO DE ISABEL CÂMARA" - Correio da Manhã, 19.10.69

"O ANO EM QUE A HISTÓRIA TREMEU" in "1968: A Geração de Ouro". Isto É, 11.05.88

"O ASSALTO À UMA CONSCIÊNCIA" - Folha de São Paulo, 08.08.69

"O ENCONTRO E A CONVERSA ENTRE MARIAZINHA E JORGINHO, DOIS VELHOS CONHECIDOS DE LEILAH. Jornal da Tarde, 31.03.70

"O QUE FICOU DOS SONHOS, VINTE ANOS DEPOIS" in 1968: A Geração de Ouro". Isto É, 01.06.88

"O TEMPO EM QUE A IMAGINAÇÃO QUIS TOMAR O PODER" in "1968: A Geração de Ouro". Isto É, 18.05.88

PONTES, J. - "Plinio Marcos, dramaturgia da violência" in Revista de Teatro n. 375, SP, SBAT, maio/junho, 1970.

SILVEIRA, H. - "Mulheres Jovens Fazem Teatro". SP, Shopping News, 16.11.69

"SOB O SIGNO DO AI-5: UM TEMPO DE TREVAS" in "1968: A Geração de Ouro". Isto É, 25.05.88

"UMA NOVA AUTORA NO TEATRO BRASILEIRO" - Folha de São Paulo, 18.09.69

"VEJA OS TRABALHOS DESSE CASAL" - Jornal da Tarde, 18.09.69

"VOCÊ PODE ESTAR NA PRÓXIMA PEÇA" - Jornal da Tarde, 30.07.69.

ooo

