

Nos cursos de graduação em Letras, ou nos vários ambientes de pesquisa desta área, não é nenhuma novidade falarmos sobre questões relacionadas à representação das tensões sociais na literatura, à análise da representação das chamadas 'minorias', etc. Constata-se, contudo, que a ênfase das aulas e das pesquisas se direciona à análise dessas representações, notadamente, em obras do gênero narrativo - romance e narrativa curta, ou do gênero lírico. Como o título deste livro já anuncia, ele se alia à militância em torno da pesquisa/ensino de dramaturgia na área de Letras. Busca-se expor algumas das perplexidades e algumas das descobertas voltadas ao trabalho em sala de aula e nos grupos de pesquisa com obras do gênero dramático, cujo interesse, no universo das Letras, ainda é 'menor': é uma minoria dos alunos e dos pesquisadores de nossa área que abre os olhos e se propõe a tirar os textos dramáticos da estante. Poucos sabem que na ANPOLL - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística - há um Grupo de Trabalho intitulado "Dramaturgia e Teatro"; quase nunca os livros didáticos se voltam, com mais afinco, às especificidades do desenvolvimento de nossa literatura dramática relacionada a certas condições de produção e veiculação que não estão, necessariamente, ligadas às épocas estéticas canônicas; quase ninguém conhece a produção da dramaturgia de autoria feminina, bastante profícua desde o final do século XIX. Mesmo ocupando essa posição menor, 'desclassificada', em relação às outras manifestações literárias, a reflexão sobre a dramaturgia brasileira, como será visto, é viva e presente no pensamento de muitos dos pesquisadores que nos honraram aceitando o convite para contribuir nas páginas deste livro.

por uma militância teatral

diógenes maciel - valéria andrade (organizadores)

BAGAGEM
ideia



Neste livro, discute-se a produção "revisteira" dos inícios do século, o aproveitamento da cultura popular na dramaturgia de Ariano Suassuna, alguns aspectos da formação do drama moderno no Brasil nas obras de Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, a presença do trágico na obra de Dias Gomes, a representação do feminino em Nelson Rodrigues, a dramaturgia de Maria Jacintha escrita sob a égide do Golpe de 1964, as narrativas de exílio presentes no Show Opinião, a influência da indústria cultural na escritura de obras de Chico Buarque e Vianinha, as categorias de gênero e suas dinâmicas numa peça de Plínio Marcos e a dramaturgia como espaço de resistência democrática nos anos duros da Ditadura Militar.

Diógenes Maciel é doutor em Letras, autor do livro "Ensaio do nacional-popular no moderno teatro brasileiro" (Editora Universitária/UFPB, 2004). Valéria Andrade é doutora em Letras, autora do livro "O florete e a máscara: Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX" (Editora Mulheres, 2001). Ambos estão vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba e são membros do GT Dramaturgia e Teatro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística - ANPOLL.

Por uma militância teatral:
estudos de dramaturgia
brasileira do século XX

Por uma militância teatral:
estudos de dramaturgia
brasileira do século XX

Diógenes André Vieira Maciel
Valéria Andrade
[Organizadores]

Bagagem / Idéia
João Pessoa
2005

Editoração Eletrônica
Diógenes André Vieira Maciel / Ana Cristina Marinho Lúcio

Capa
Maria Botelho

Revisão de originais
Edson Soares Martins / Valéria Andrade

ISBN 85-89254-16-X

P832 Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do séc. XX. / Diógenes André Vieira Maciel, Valéria Andrade (organizadores). - Campina Grande: Bagagem / João Pessoa: Idéia, 2005. 221p.

1. Teatro - literatura brasileira 2. Dramaturgia

UFPB/BC

CDU: 869.0(81)

ideia

EDITORA LTDA.
(083) 222-5986
www.ideiaeditora.com.br
ideiaeditora@terra.com.br

Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA BAGAGEM LTDA.
Rua Lourival Andrade, 309 – Bodocongó
Campina Grande, PB – CEP 58109-160
Caixa Postal 10119 – Bodocongó – CEP 58109-970
Telefax: (83) 333-7284
editorabagem@uol.com.br

Sumário

Apresentação: da militância teatral num universo de letras <i>Diógenes André Vieira Maciel</i> <i>Valéria Andrade</i>	7
Na “República Maxixeira” ou <i>A Belle Époque</i> da revista carnavalesca <i>Maria Cristina de Souza</i>	17
Trilhas e percursos da cultura popular na dramaturgia de Ariano Suassuna <i>Maria Ignez Novais Ayala</i>	35
Espaços domésticos, espaços de trabalho: anotações sobre <i>A moratória</i> e <i>Eles não usam black-tie</i> <i>Marcel Vieira Barreto Silva</i>	55
Revisitando Chapetuba: uma análise de <i>Chapetuba Futebol Clube</i> , de Oduvaldo Vianna Filho <i>Maria Sílvia Betti</i>	75
<i>Um não sei quê que nasce não sei onde</i> : <i>Maria Jacintha</i> e a ditadura encenada <i>Marise Rodrigues</i>	93
Borandá: As narrativas do exílio no <i>Show Opinião</i> <i>Edson Soares Martins</i>	109

Mulheres de Nelson: leitura d' <i>Os sete gatinhos</i> <i>Petra Ramalho Souto</i>	127
Do trágico n' <i>O pagador de promessas</i> <i>Elri Bandeira de Sousa</i>	139
Dissecando (pré)conceitos: uma navalha na carne <i>Liane Schneider</i>	155
Roda mundo, roda gigante: <i>Roda-Viva</i> e as imagens da indústria cultural <i>Terezinha Maria de Brito</i> <i>João Batista Pereira</i>	167
<i>Um grito parado no ar</i> – imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira <i>Rosângela Patriota</i>	185
Por uma questão de coerência: reflexões em torno do trabalho de Oduvaldo Vianna Filho no Teatro e na TV <i>Maria Aparecida Ruiz</i>	211

APRESENTAÇÃO
DA MILITÂNCIA TEATRAL NUM
UNIVERSO DE LETRAS

Diógenes André Vieira Maciel
Valéria Andrade

Nas coxias da militância

Nos cursos de graduação em Letras, ou nos vários ambientes de pesquisa desta área, não é nenhuma novidade falarmos sobre questões relacionadas à representação das tensões sociais na literatura, à análise da representação das chamadas 'minorias', etc. Constata-se, contudo, que a ênfase das aulas e das pesquisas se direciona à análise dessas representações, notadamente, em obras do gênero narrativo – romance e narrativa curta –, ou do gênero lírico. Como o título deste livro já anuncia, buscaremos expor, aqui, algumas das nossas perplexidades e algumas de nossas (felizes) descobertas voltadas ao trabalho com obras do gênero dramático, cujo interesse, no universo das Letras, ainda é 'menor': é uma minoria dos alunos e dos pesquisadores de nossa área que abre os olhos e se propõe a tirar os textos dramáticos da estante. Poucos sabem que na ANPOLL – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – há um Grupo de Trabalho intitulado *Dramaturgia e Teatro*; quase nunca os livros didáticos se voltam, com mais afinco, às especificidades do desenvolvimento de nossa literatura dramática

relacionadas a certas condições de produção e veiculação que não estão, necessariamente, ligadas às épocas estéticas canônicas; quase ninguém conhece a produção da dramaturgia de autoria feminina, bastante profícua desde o final do século XIX. Mesmo ocupando essa posição 'menor', 'desclassificada', em relação às outras manifestações literárias, a reflexão sobre a dramaturgia brasileira, como também a crítica a esta, deve (e muito) à produção sistemática de críticos basilares como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, que atuaram como professores junto às universidades paulistas – e cujo pensamento ainda ecoa nos estudos mais atuais sobre os textos levados à ribalta –, e à produção mais recente de muitos dos pesquisadores que nos honraram aceitando o convite para contribuir nas páginas seguintes.

É inegável que, tanto quanto a nossa melhor prosa e poesia, nossos textos de dramaturgia têm estado submetidos, desde o século XVI, à ação dos influxos internos e externos. Essa ação se dá tanto na busca incessante dos dramaturgos por uma *forma* nacional, independente dos modelos importados, como na acomodação da nossa *substância* às *formas*, quase sempre, importadas. É o caso do nosso drama romântico, que, a despeito das tendências nacionalistas do século XIX, não se prestava à expressão do nosso tecido social, um tanto inadequado às exigências formais do drama, que, àquela altura, na Europa, já estava em crise. Num país onde as idéias quase nunca estão no lugar, a 'cara' do nosso povo esteve mais bem representada na comédia de costumes e nos vários gêneros cômicos da segunda metade do século XIX – as operetas, as mágicas, as revistas e os entremezes populares –, que equilibraram as influências estrangeiras com uma consciência crítica sobre nossa condição enquanto país colonizado e ainda em desenvolvimento. Tal consciência reflete o fato de que as formas de representação artística das relações/tensões sociais variam de acordo com o contexto em que elas surgem, sendo determinadas, entre outros elementos, pela ordem socioeconômica em voga. Da mesma maneira, varia o modo como se estabelecem as relações de tensão e opressão, em cada época ou lugar.

No alvorecer de nossa dramaturgia, com as comédias de Martins Pena, podemos detectar uma crescente preocupação com a representação dos tipos e costumes das camadas populares. Tal feito

coloca-o ao lado de Manuel Antônio de Almeida, autor das *Memórias de um sargento de milícias*, como um daqueles que conseguiu proceder a uma análise em que estão suspensos os traços típicos e o juízo moral sobre a sociedade e o tempo em que eles vivem. Essa preocupação, na dramaturgia, com a representação dos tipos e costumes das camadas populares torna-se, pouco a pouco, a marca do nacional, perpassando os tempos e atingindo uma elaboração crítica e realista da realidade brasileira no alvorecer do nosso drama moderno, já em meados do século XX, assumindo um caráter político e programático, definitivamente, militante. Contudo, se no século XIX a representação da realidade nacional teve desenvolvimento mais rentável na comédia, no século seguinte, principalmente após a abertura do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC (1948) e da explosão dos primeiros textos de Nelson Rodrigues, a discussão sobre a *forma de expressão* adequada à nossa *substância de expressão* voltou à cena.

A partir das primeiras décadas do século XX, a sociedade brasileira foi tomando formas mais complexas em decorrência da implementação do capitalismo como modo de produção dominante. O sindicalismo ganha força a partir da década de 1930, fortalece-se a consciência operária e, com a irrupção do ideário de esquerda, surge a militância partidária. Cresciam, nas grandes cidades, as reivindicações trabalhistas, expressas em greves, que tinham nos sindicatos e partidos políticos os autoproclamados representantes da classe trabalhadora. De outro lado, no campo, os trabalhadores rurais se envolviam em movimentos populares de luta pela terra, organizados pelo sindicalismo rural, pelas Ligas Camponesas e por setores mais críticos da Igreja. Entre as classes dominantes e os trabalhadores espremia-se a classe média, que passava a constituir uma importante fatia do público das salas de espetáculo.

Quando o teatro europeu já superara a forma do *drama*, abraçando o *teatro épico* como solução dessa crise formal, o nosso teatro moderno ainda a tinha como ideal a ser conquistado, tendo em visto os poucos resultados do drama de costumes realista/naturalista. O sucesso do novo drama americano, principalmente de autores como Eugene O'Neill, Tennessee Williams e Arthur Miller, nos palcos do TBC, e a primeira encenação no Brasil de Bertold Brecht, pela

companhia do Teatro Maria Della Costa – TMDC, acabaram determinando a produção do nosso teatro moderno, que teve suas primeiras experiências bem sucedidas, em chave dramática, com os textos de Jorge Andrade, autor exemplar desta tradição que incorporou as conquistas da dramaturgia moderna norte-americana. A esse primeiro boom segue a consolidação do dramaturgo brasileiro, com a encenação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958, que iniciou uma produção sistemática de textos dispostos a representar as classes subalternas, com ênfase para a representação do proletariado cidadão. Utilizando-se da forma consagrada do *drama* para tratar desse assunto, Guarnieri impôs a essa forma canônica a perspectiva nacional-popular.

Dessa maneira, em meados do século XX a militância teatral em nome do povo chega definitivamente à cena pelas mãos de dramaturgos que assumem a função de organizadores, e de denunciadores da ‘nova ordem’, expressa na tomada dos palcos pelo desclassificados de toda a sorte.

Resultados, batalhas e trincheiras

Temos desenvolvido, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, projetos de ensino-pesquisa relacionados ao gênero dramático, que, como temos dito, tem ocupado uma posição marginal em relação às outras manifestações, no campo dos estudos literários. Buscamos, assim, contribuir para alterar esse quadro na UFPB, seja a partir da articulação com as atividades de pesquisa do Grupo de Estudos *Representação das classes subalternas na literatura dramática do Brasil* (hoje consolidado como *Núcleo de Pesquisas em Dramaturgia – NPD*, cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do Brasil do CNPq); seja através da participação em atividades de ensino desenvolvidas em disciplinas e orientação de trabalhos de grau, com as quais garante-se o estudo de temas e situações sociais postos à margem, presentes nas representações literárias pouco consideradas nos programas curriculares acadêmicos, através da análise das tensões sociais que envolvem a representação de grupos subalternos

em textos teatrais; seja através da elaboração de ensaios analíticos e projetos individuais, atividades que marcam o próprio desenvolvimento da pesquisa, já como um desdobramento das demais atividades.

O *Núcleo de Pesquisa em Dramaturgia – NPD* teve suas atividades iniciadas em maio de 2003, surgindo com o intuito de investigar, desde uma perspectiva histórica, de que maneira as classes subalternas e as situações de opressão e tensão social são representadas na literatura dramática produzida no Brasil. Partindo da discussão de um conjunto de textos críticos referentes aos três textos teatrais estudados na primeira fase do Grupo de Estudos (maio/2003 a março/2004) – a saber, *Antonio José ou O poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, *O Juiz de Paz da roça*, de Martins Pena e *O voto feminino*, de Josefina Álvares de Azevedo –, foi traçado um panorama histórico-crítico das manifestações dramáticas no Brasil do século XIX. Sem perder de vista as discussões acerca da representação das classes subalternas, esse panorama compreende desde as manifestações do teatro jesuítico, até alcançar o debate sobre as tentativas de estabelecimento do drama como forma de retratar a realidade nacional – com autores como Gonçalves de Magalhães e José de Alencar – e a irrupção das comédias de Martins Pena, enquanto textos que de fato conseguiram apreender criticamente essa realidade.¹ Na atual fase do Núcleo, temos nos voltado para a análise da formação do drama moderno no Brasil, através do estudo de obras como *A moratória*, de Jorge Andrade, e *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Para essa discussão também estamos lançando mão da contribuição teórica de críticos como Georg Lukács, Peter Szondi e Raymond Williams, além da contribuição valiosa dos trabalhos da professora Iná Camargo Costa.

Nossa atuação junto a este Núcleo, para além de contribuir no aprofundamento das discussões acerca do processo de formação-recepção-produção da literatura dramática brasileira, vem propiciando

¹ Como resultado direto do ciclo de leituras nessa primeira fase, estamos organizando uma micro-antologia da dramaturgia brasileira do século XIX, que reedita duas comédias, *O Juiz de Paz da roça*, de Martins Pena, e *O voto feminino*, de Josefina Álvares de Azevedo, significativas em relação ao processo de formação do teatro no Brasil, apresentadas por um prefácio em que refletimos sobre esse processo, e acompanhadas por ensaios crítico-interpretativos, glossário e propostas de trabalho em sala de aula.

a abertura de um importante espaço acadêmico para o desenvolvimento de nossos projetos individuais de pesquisa.

A proposta do projeto de pesquisa-ensino “Minorias e conflito social no teatro brasileiro moderno (1948-1975): memórias e representação das classes subalternas em perspectiva nacional-popular”² está centrada na releitura do conceito de nacional-popular, a fim de torná-lo uma categoria mais ampla de análise que nos permita enxergar todo um conjunto de produções que, para além da produção programática “nacional-popular” do Teatro de Arena (nas décadas de 1950/60) busca encontrar, como ponto de vista para a criação artística, a perspectiva das classes subalternas. Tal perspectiva determina o alcance do nacional-popular no teatro brasileiro moderno e, por que não, na dramaturgia brasileira, se o entendemos a partir da conceituação do filósofo italiano Antonio Gramsci. No texto “Literatura popular”,³ Gramsci apresenta-nos o conceito de nacional-popular, dando exemplos acerca da realidade de seu país. Inicialmente, explicando as acepções diversas dos termos *nacional* e *popular* – tendo claro que em várias línguas eles são sinônimos –, Gramsci analisa a quase completa falta de uma produção cultural na Itália, da década de 1930, vinculada ao povo e que estivesse atrelada às suas “concepções de mundo e de vida”. Assim, ele defende a proposição de uma cultura que esteja voltada para a expressão de tais concepções, tanto na perspectiva de sua representação, quanto na do consumo e produção das obras. É essa perspectiva que tem sido perseguida: a da discussão dos problemas das classes subalternas, a partir de seu ponto de vista, que se torna um importante chamariz, capaz de engordar números das bilheterias, como podemos verificar se acompanharmos os cartazes das diversas companhias, nos anos seguintes à estréia de *Eles não usam black-tie*, em

² Este projeto é desenvolvido por Diógenes Maciel, doutor em Literatura Brasileira, atuando como bolsista PRODOC/CAPES junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

³ GRAMSCI, Antonio. Literatura Popular. In: __. *Literatura e vida nacional*. 2.ed. Trad. e sel. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.103-138.

1958.⁴ Aproximando-se das “concepções de mundo e de vida” do povo, os artistas conseguiriam realizar suas propostas de organização de uma cultura nacional-popular. Além disso, retoma-se o conceito de nacional-popular, estabelecido por Gramsci, para, a partir dele, compreender a dramaturgia desses autores, além de propormos a recuperação das diversas interpretações que esse conceito teve para a crítica teatral especializada, apontando suas especificidades e detectando as possibilidades de compreensão da produção teatral no Brasil.

Já o projeto de pesquisa-ensino “Lourdes Ramalho e o teatro na Paraíba na segunda metade do século XX: representações e possibilidades de leitura”⁵ está centrado na obra de Lourdes Ramalho, dramaturga nascida e criada entre a Paraíba e o Rio Grande do Norte que, em meados da década de 1970, desponta no cenário teatral do país trazendo a proposta de colocar no centro da ação dramática falares, hábitos, visões de mundo, experiências e problemas vivenciados cotidianamente por mulheres e homens da sua região. A maneira singular por meio da qual a dramaturga representa este universo – atingindo um resultado que ultrapassa o local em direção ao universal – parece ser o motivo maior do seu renome, alcançado em trinta anos de profícua atividade criadora. Sua obra inclui cerca de cinquenta textos, em prosa e em verso, que vão da tragédia à comédia, passando pelo drama e pela farsa, além do repertório infanto-juvenil. Arrebatando platéias e prêmios em concursos e festivais, inclusive fora do Brasil, re/conhecida seja pela dicção literária desabrida, de poeta que não se cala diante de injustiças sociais, históricas ou políticas, seja pela pesquisa envolvida em sua criação, centrada no desvendamento e re/significação das raízes populares e ibéricas do universo cultural do Nordeste brasileiro, a obra dessa autora – saudada atualmente como a *grande dama* da dramaturgia

⁴ Em 1959, o TMDC encenou *Gimba*, também de Guarnieri, com grande êxito, e até mesmo o TBC viu-se compelido a encenar uma peça à maneira do Arena, o que acontece em 1960, com *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, seguido nos anos seguintes por *A semente* (1961), de Guarnieri, *Revolução dos Beatos* (1962), de Dias Gomes, e *Vereda da Salvação* (1964), de Jorge Andrade, só para citar alguns exemplos.

⁵ Este projeto é desenvolvido por Valéria Andrade, doutora em Literatura Brasileira, atuando como bolsista DCR/CNPq junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

nordestina – aguarda por leituras críticas e interpretações cuidadosas, como também por um plano editorial criterioso que a traga a lume, se não por inteiro, pelo menos na sua parte mais representativa. Um dos objetivos centrais deste projeto é organizar, a partir de uma experiência compartilhada com a autora, uma edição anotada e definitiva da sua obra teatral. Tal edição será acompanhada de ensaios críticos desenvolvidos ao longo do projeto. Ler, portanto, a obra de Lourdes Ramalho e re/editá-la terá repercussão significativa no sentido de rediscutir e, sobretudo, equacionar as relações entre literatura, contexto de produção e público, como também de fortalecer as reflexões sobre a representação de tensões sociais na Literatura Brasileira, em especial no que se refere à produção de autoria feminina, no âmbito da dramaturgia nordestina.

Sobre este volume

Estão reunidos, aqui, doze ensaios críticos de pesquisadores – dos mais experientes aos ainda iniciantes – de vários locais do Brasil, que têm se dedicado, num universo de Letras, à militância pelo espaço da dramaturgia. O leitor encontrará reflexões sobre a dramaturgia brasileira desde a *Belle Époque* até a produção nascida em meio à consolidação da indústria cultural, em fins do século XX. Discute-se a produção “revisteira” dos inícios do século, o aproveitamento da cultura popular na dramaturgia de Ariano Suassuna, alguns aspectos da formação do drama moderno no Brasil nas obras de Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, a presença do trágico na obra de Dias Gomes, a representação do feminino em Nelson Rodrigues, a dramaturgia de Maria Jacintha escrita sob a égide do Golpe de 1964, as narrativas de exílio presentes no *Show Opinião*, a influência da indústria cultural na escritura de obras de Chico Buarque e Vianinha, as categorias de gênero e suas dinâmicas numa peça de Plínio Marcos e a dramaturgia como espaço de resistência democrática nos anos duros da Ditadura Militar.

Aproveitamos para agradecer a todos os autores por aceitarem participar desta empreitada; ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pela acolhida da proposta; aos órgãos de fomento (CNPq e CAPES) pelas bolsas de pesquisa que possibilitam o desenvolvimento de nossas pesquisas e, especialmente, à CAPES, que, através dos recursos do Programa PRODOC, custeou parte da edição deste livro.

NA “REPÚBLICA MAXIXEIRA” OU A *BELLE ÉPOQUE* DA REVISTA CARNAVALESCA

Maria Cristina de Souza*

Bem sei que algumas empresas estão prometendo novidades. Mas, que são essas novidades na sua maioria? Revistas!!! Os nossos teatros já não põem em cena senão revistas. A revista tornou-se o único gênero explorado. A revista é a única preocupação dos nossos autores e dos nossos empresários. (Luís de Castro. *Gazeta de Notícias*, 07/11/1896)

Na última década do século XIX, e portanto já bem diferentes de quando chegaram ao Brasil nos idos de 1850, as revistas, já aclimatadas aos nossos palcos, multiplicavam-se e lançavam moda, encontrando público nas mais diversas classes sociais, em paralelo com o desenvolvimento do cinema, influenciada pelo fonógrafo e pelo carnaval, que a fizeram assumir novas formas.

Anteriormente, a revista de ano possuía uma poética própria. Os acontecimentos do ano anterior eram ligados por um fio condutor, o *compère*, personagem que guiava uma busca ou perseguição a alguém

* Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, autora de *A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil* (Rio de Janeiro: Bacantes, 2001); *Festival surrealista – antologia de peças teatrais* (Curitiba: CEFET-PR, 2001). O presente artigo faz parte de uma série sobre o teatro de revista brasileiro, apontando para seu caráter nacional e popular, extraído de “O negócio é bite-bite”: *O teatro de revista de Maria Irma Lopes Daniel* (Tese de doutoramento, São Paulo, USP, 2002. 330p.), defendida sob orientação do Prof. Dr. Flávio Wolf Aguiar.

ou alguma coisa, ou uma visita à cidade. Não havia unidade de ação no espetáculo revisteiro, apenas uma costura de cenas, proporcionada por um enredo tênue, sustentado por esse personagem “central”, herdeiro do mestre de cerimônias dos espetáculos circenses. Muitas vezes, o *compère* aparecia acompanhado pela *commère*. Revisado e julgado o ano findo, o novo ano entrava em cena.

Em sua fórmula também estava previsto um prólogo ou quadro de abertura, em geral ambientado no Olimpo, no Parnaso, no Inferno ou em outro planeta; coplas de apresentação de personagens; os quadros obrigatórios da Imprensa, do Teatro, das Doenças; quadros episódicos ou de caricaturas; e três apoteoses, uma ao final de cada ato, cabendo à apoteose do terceiro ato finalizar a revista baseando-se em um grande acontecimento passado.

O gênero revelava-se de forma clara, indubitável ao espectador, ajudado muitas vezes por um personagem que detinha justamente a função de decifrar os mecanismos da revista, posicionando-se diante do que lhe era apresentado: o *monsieur du parterre*, parente próximo do *raisonneur* do teatro realista.

Contudo, pouco a pouco, essa mecânica de funcionamento da revista no Brasil se alterou, começando pelo abandono da resenha anual e dos três atos que passaram a dois, assim como as apoteoses que os acompanhavam. Não se aboliu a sátira, a crítica ao cotidiano, mas ampliou-se a área de interesse, quebrando a predominância do estilo caricatural. Agregou-se à comicidade um apelo aos sentidos, tornando a peça mais picante ou, para os mais conservadores, obscena; e o texto passou a compartilhar o sucesso com a música, sobretudo após os cordões carnavalescos terem saído dos bairros e atingido o centro do Rio de Janeiro dando início ao carnaval.

Em 1897, no Teatro Éden Lavradio, Machado Careca estreou a revista de sua autoria, *Zizinha Maxixe*, lançando um tango da maestrina Chiquinha Gonzaga, dançado por ele próprio e Maria Lino. No comentário de Salvyano Paiva,¹ essa revista afirmava o crescimento de “um estilo brasileiro na música”, em harmonia com o da revista. A música “Gaúcho”, conhecida popularmente por “Corta-jaca” (*Ai! Ai!*

¹ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

Que bom cortar a jaca / Ai! Sim! meu bem, ataca / Sem descansar), lançada na revista, tornou-se um clássico da música popular brasileira, assinalando o encontro definitivo entre as duas artes. No mesmo ano, a 14 de janeiro, o público conheceu o cinematógrafo no Teatro Lucinda, o primeiro com eletricidade, e, paradoxalmente, quem sabe, o primeiro a conhecer a escuridão na platéia (o “escurinho do cinema”).

No último ano da década, 1899, estreava uma revista de ano, de autoria de Artur Azevedo, intitulada *Gavroche*, com partitura de Nicolino Milano. Entretanto, essa revista fluminense dos acontecimentos do ano de 1898, estreada no dia 3 (ou 4) de março, no palco do Teatro Recreio Dramático, em 3 atos e 16 quadros, festejava o canção e o maxixe. A cançoneta que definia o *gavroche* parisiense possuía letra composta especialmente pela atriz Rose Méryss, que assim demonstrava seus dotes de poetisa, sendo já bastante conhecida como pintora, figurinista, além de cantora e atriz. O título, saído de *Os miseráveis*, de Victor Hugo, referia-se ao moleque adolescente, o próprio Gavroche, encenado por Machado Careca. Essa revista criticava a política e o jogo do bicho, tecia um elogio ao fonógrafo, lembrado e celebrado, e à derrubada dos pardieiros (signos de atraso e pobreza); estando as coplas e músicas de carnaval estabelecidas como parte integrante da revista.

Nesse mesmo ano e no mesmo clima dançante, *A roda da fortuna*, de Demétrio Toledo e Eduardo Vitorino, com música de Nicolino Milano, estreou no Teatro Variedades Dramáticas, a 15 de dezembro, pela Companhia Dias Braga. A atriz Aurélia Delorme fazia grande sucesso cantando e dançando no papel de baiana (mais uma vez), graças ao seu rebolado e às proporções emocionantes dos seus quadris.

Terminava o “Século das Luzes” e iniciavam-se os *Années Folles*,² repletos de “dança, música e álcool”. A virada do século presenciava o nascimento da marchinha brasileira, com Chiquinha Gonzaga e o seu *Ó abre alas...*; o lançamento do Biotônico Fontoura; a abertura da Casa Edison,³ por Fred Figner, para vender discos e gramofones, a

² “Século das Luzes” é expressão retirada de PAIVA, op. cit., p. 97; “*années folles*” é expressão que designa as primeiras décadas do século XX.

³ A Casa Edison, dos empresários americanos Frederico e Gustavo Figner, se instalou no Rio de Janeiro em 1897. Cf. RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil: das origens à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988. p. 179.

inauguração do Instituto Butantã e da Estação da Luz, em São Paulo. Nesse cenário, não havia mais espaço para a capoeira, o batuque, a umbigada, então proibidos, por serem, entre tantos outros costumes da malta, símbolos do atraso do país que, ironicamente, não podia se modernizar porque o governo de Campos Sales havia decidido e esbravejado “exportar o que podemos produzir melhor. Importar tudo quanto outros produzem melhor. Abaixo a industrialização!”⁴.

Iniciava-se o governo de Rodrigues Alves (1902-1906),⁵ famoso então por seu “instinto de civilização” ao apoiar Oswaldo Cruz – o sanitarista, diretor geral da Saúde Pública do Rio de Janeiro – e Pereira Passos – o urbanista, prefeito do Distrito Federal. Este último seguia os passos de Barata Ribeiro, conhecido como Bota Abaixo, que, antecipando-se à reforma urbana do início do século XX, mandou demolir os cortiços, chamados pelos cariocas de cabeças-de-porco, fato retratado na revista *O abacaxi*, de Moreira Sampaio e Vicente Reis, de 1893. Chegavam o bonde elétrico (da empresa Bond & Share); os “autos estourantes e buzinares dirigidos por *chauffeurs* de óculos e vestidos em longos guarda-pós de linho”;⁶ o telégrafo sem fio e a primeira sala de cinema, a Paris, no Rio de Janeiro; assistia-se à transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade carioca, com a abertura da Avenida Central, com seus edifícios *art nouveau*, e um novo porto.

⁴ RIBEIRO, Darcy. *Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985.

⁵ “[Rodrigues Alves] concentrou poderes nas mãos de técnicos, que impuseram suas idéias com violência. Limitou suas obras à capital do país, a fim de transformá-la em modelo de metrópole. Demoliu meia cidade colonial para abrir uma avenida *belle époque*, arrasou morros para construir um porto e uma segunda avenida. Em nome da higiene, fez guerra aos pobres, afastados do centro para longe do cenário de progresso urbano. Para os cariocas mais pobres, a onda de progresso na cidade foi, na verdade, uma onda de terror. Boa parte dos desalojados pelas obras acabou sendo obrigada a construir barracos de madeira nos morros — sem água, ruas nem qualquer tipo de saneamento. No final do governo de Rodrigues Alves, o resultado da modernização era evidente: uma cidade “civilizada” para os mais ricos, enquanto os pobres conviviam com a falta de saneamento e de estrutura urbana.” (CALDEIRA, Jorge et al. *História do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997. p. 243-245)

⁶ Cf. RIBEIRO, Darcy. *Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985.

Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose [...]: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.⁷

Conforme o *slogan* do cronista Figueiredo Pimentel, “o Rio civiliza-se”...⁸ De fato?

Há 7 pecados mortais, 7 maravilhas do mundo, as 7 idades do homem, os 7 sábios da Grécia, as 7 pragas do Egito... O Rio tem 7 prazeres: o bicho, o maxixe, os *vissi* d’arte, os *meetings* da oposição, a polícia, a propaganda *A Europa curva-se ante o Brasil*, e os cinematógrafos. (Barão Belfort em comentário a João do Rio, *Gazeta de Notícias*, 29/09/1907)

Instaura-se a “Revolta da Vacina”, rebelião popular com mortos e feridos, ocasionada pela recusa da população em aceitar um método prático e eficiente no combate à varíola, contrariando sua obrigatoriedade. Na campanha para a erradicação da febre amarela, os pobres já haviam experimentado das novas idéias de Oswaldo Cruz, “a truculência dos guardas sanitaristas que invadiam as casas e cortiços, quebravam móveis e vasilhas, e até mandavam derrubar residências consideradas irrecuperáveis”⁹ as poucas que haviam sobrevivido às reformas de reurbanização, ficando, simplesmente, de uma hora para outra, sem ter onde morar. A população pobre não conseguia

⁷ De acordo com Nicolau Sevcenko (*Literatura como missão*) citado por Silvia Kutchma em seu artigo “Um estudo dos gêneros dramáticos”, in LIMA, Evelyn F. W. (coord.) *O edifício teatral através da crônica: Rio de Janeiro 1880 – 1940. Os gêneros teatrais, a cenografia, a dança e a canto lírico integrando a arquitetura*. Cadernos de Pesquisa em Teatro. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1999. p. 55.

⁸ Salvyano Paiva (op. cit., p. 162), advoga o *slogan* a Paulo Barreto, o João do Rio. A expressão tornou-se tão marcante que virou título da revista de Raul Pederneiras, *O Rio civiliza-se*, de 1912.

⁹ Cf. CALDEIRA, p. 245.

acompanhar os modos “civilizados” de comprar-se ratos a “trezentos réis por cabeça”, “matar mosquitos” virar profissão; mas entendia bem do desemprego em massa, e das greves contínuas por melhores salários e contra a carestia de vida.

Na virada do século, continuava o carnaval dos cordões e do entrudo, com suas seringas de água perfumada ou fétida, mas a ida ao teatro, especialmente ao Recreio, palco por excelência do chamado teatro ligeiro, havia se tornado um verdadeiro acontecimento social. Nesse, “as madamas” exibiam-se “tal como artistas de aquém cena”, desfilando “toaletes escandalosas”.¹⁰

Ingressava-se na era mecânica das gravações e a música revisteira, anteriormente já considerada “elemento fundamental e grande ponto de sustentação desse tipo de espetáculo”, continuava “alegre, graciosa e espirituosa”, não mais se resumia a “estribilhos jocosos e árias risonhas e brejeiras”, apurava-se.¹¹ As revistas, abandonando o modelo luso-francês, abraçaram-se, associando-se ao lançamento das chapas dos gramofones, na tarefa – anos mais tarde desempenhada pelo rádio – de popularização dos primeiros sucessos musicais.

As primeiras músicas de teatro que se tornaram populares foram o tango “Ara[r]úna” ou “Chô-Ara[r]úna”, em *Do inferno a Paris*, de Sousa Bastos, em 1883, retomada em *Cocota*, de Artur Azevedo, em 1885; a canção de *O bilontra*, de Artur Azevedo, sob a melodia da ária de *La donna è mobile*, de Verdi, em 1886; “A missa campal”, na revista *1888*, de Oscar Pederneiras, em 1889; o tango “As laranjas de Sabina”, em *República*, de Artur Azevedo, em 1890; o lundu “O mungunzá”, em *Tim tim por tim tim*, de Sousa Bastos, em 1892; o “Dueto do Saco do Alferes e da Cidade Nova”, em *O Rio nu*, de Moreira Sampaio e Antônio Quintiliano, em 1896; o tango (corta-jaca) “Gaúcho”, de Chiquinha Gonzaga, em *Zizinha Maxixe*, de Machado Careca, em 1897.

Todavia, a partir dos anos 1900, demonstrando seu potencial de veículo de comunicação de massa, com a voga da música gravada

¹⁰ Conforme apreciação do cronista Luiz Edmundo em *O Rio de Janeiro do meu tempo*, p. 446-447, citado por Evelyn Lima, op. cit., p.37.

¹¹ DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Codecri, 1984. p. 116.

e do carnaval, a revista passou a lançar e divulgar a música popular (função de que se afastaria apenas na década de 1930, substituída pelo rádio e pelos filmes carnavalescos dessa década).

Era a época do governo de Afonso Pena (1906-1909), o presidente mineiro que se destacou por sua política de favorecimento à indústria e à imigração, o que tornava a cidade de São Paulo pujante, vendo-se crescerem os primeiros bairros operários, a presença italiana e o primeiro conglomerado industrial, o de Francisco Matarazzo; enquanto no Rio, Capital Federal, animava-se o carnaval, então de curso, dos desfiles de automóveis e batalhas de confete e serpentina...

Foi a partir de *O Maxixe* – revista de Dom Xiquete (na verdade Bastos Tigre) e João Foca (pseudônimo de João Batista Coelho), com 56 músicas de Paulino Sacramento, Costa Júnior e Luís Moreira –, que se iniciou a revista de costumes, tipos e fatos cariocas. A revista de ano havia se transformado em *carnavalesca*, esta essencialmente brasileira. *O Maxixe* estreou a 31 de março de 1906 no Teatro Carlos Gomes, ex-Sant’Anna, pela Grande Companhia de Ópera Cômica, Mágicas e Revistas Segreto & Souza.

A revista seguia na linha crítico-satírica, investindo sobre questões atuais como o processo de urbanização do Rio de Janeiro (*A Avenida Beira-Mar*), os estragos produzidos pelo mar na zona Sul (*A ressaca*), caricaturando uma das primeiras [de inúmeras e incontáveis] falhas da iluminação pública no país (*O Rio às escuras*); ou sobre questões atemporais como as eleições (*Voto livre*), a situação do país (*Brasil do futuro*), os costumes citadinos (*Maxixe macho*). Incluía a personificação dos clubes carnavalescos Fenianos, Lordes, Paladinos, Tenentes do Diabo, Políticos, Democráticos, e Fenianos Portuenses, seguindo a “receita” passada por *O boulevard da imprensa*, de Raul Pederneiras. Mas, acima de tudo, havia o Tango (ou polca-chula) de Arquimedes de Oliveira e Bastos Tigre “Vem cá, mulata”, que se transformou no primeiro sucesso carnavalesco nacional, sendo lançado em disco pela Casa Edison, em gravação de Pepa Delgado e Mário Pinheiro,¹²

¹² Em 1902, Baiano, ao que tudo indica o primeiro cantor brasileiro a gravar “chapas”, havia gravado duas músicas de revistas: “A missa campal”, da revista *1888*, de Oscar Pederneiras; “As laranjas de Sabina”, de *República*, de Artur Azevedo; porém ambas eram de fins do século anterior, portanto a gravação não era simultânea ao sucesso “da hora”.

servindo de tema para a revista *Vem cá, mulata!*, de José do Patrocínio, Chicot e Thoreau, música de Luís Moreira, estreada a 20 de setembro de 1906 no Palace-Théâtre, tendo ganhado versões quando foi exportada para a Europa.¹³

A 22 de fevereiro de 1908,¹⁴ no Teatro Carlos Gomes, apresentou-se *O cordão*, de Artur Azevedo, burleta-revista (carnavalesca) em 1 ato e 5 quadros para a divulgação do maxixe, a mistura quente e sensual do lundu e da polca.¹⁵ Seus personagens eram o português, o malandro (substituto do capadócio), o tocador de bumbo, o quitandeiro, que se moviam numa trama ambientada no bairro do Catumbi, deixando-se afetar pela festa carnavalesca com dança e canto no palco, este irremediavelmente de tom nacional. A peça, mais curta do que suas antecessoras, adaptou-se perfeitamente ao novo esquema de sessões, inaugurado nesse mesmo ano a 25 de janeiro pela Cia. Cinira Polônio, no Teatro Carlos Gomes, com a revista em 1 prólogo, 3 quadros e apoteoses, música de Pascoal Pereira, *Dinheiro haja!*, de João Foca e Ataliba Reis. A moda foi seguida logo depois pelos demais empresários, particularmente por Paschoal Segreto, seu grande incentivador. As sessões começavam a acontecer às 19h, 20h15min e 22h30min e a duração dos espetáculos raramente ultrapassava 75 minutos.

Morto o presidente Afonso Pena, ocorreu o “mandato tampão” do vice Nilo Peçanha (1909-1910), cujo lema era “Paz e amor”. Peçanha se fez conhecer pela predileção ao Marechal Hermes da Fonseca como seu sucessor, o que gerou, pela primeira vez na história da República, a existência de um candidato de oposição, Rui Barbosa, e da campanha política... Rui Barbosa inaugurava os comícios para pedir votos à população, tentando comovê-la contra o retorno dos militares à política. Porém, o candidato civil não venceu as eleições

¹³ A música ganhou uma versão parisiense e em 1912, conforme comentário de PAIVA (op. cit., p. 148) “editou-se em Berlim uma versão de F. Salabert, sob o título ‘La maxixe brésilienne’.”

¹⁴ Cf. RUIZ, op. cit., p. 88. Já PAIVA, op. cit., p. 150, indica o mês de janeiro.

¹⁵ 1908 seria também lembrado como o ano da morte de Artur Azevedo, falecido a 22 de outubro; da morte de Rose Méryss, a 4 de agosto; e da demolição do teatro construído por Furtado Coelho para sua amada Lucinda Simões, o Teatro Lucinda, da Rua do Espírito Santo.

que, nessa época, eram sabidamente conduzidas e fraudadas pelos “coronéis fazendeiros” e pelos “marechais republicanos”, como bem nos ensina Darci Ribeiro.¹⁶

Assume a Presidência o Marechal Hermes, que governa sob estado de sítio e mediante intervenções atrabiliárias que se tornam célebres, como *salvações* que depõem e impõem governadores. O presidente Hermes, “seu Dudu”, é recordado como um pau-mandado de Pinheiro Machado e, também, por seu célebre pé-frio, mas sobretudo pelo casamento escandaloso — ele velho e bronco — com a jovem e bela Nair de Tefé — moça inteligente e viajada —, o que enche de inveja todos os políticos do país. Nenhum presidente, antes de Hermes, foi tão ridicularizado pela imprensa.

A revista *Pega na chaleira*, de Raul Pederneiras e João Cláudio (Ataliba Reis), estreou no Teatro Apolo a 12 de novembro de 1909. Caricaturando a chaleirice a Pinheiro Machado, ou seja, a adulação ao senador conservador, a revista lançava um termo para o léxico da língua portuguesa (cada vez mais acentuadamente brasileira). A expressão “chaleirar” surgia da prática dos bajuladores que, apressados por “servir o chefe político gaúcho” com água quente para alimentar sua bomba de chimarrão, muitas vezes pegavam no bico da chaleira de prata, mantida invariavelmente na sala de recepções.¹⁷ A partir de então, a música aliava-se à *charge* política, e “No bico da chaleira”, de João José da Costa Jr., o Juca Storoni, evidenciava e consagrava essa vinculação do teatro de revista e a música popular. A polca era constituída de um *pout-pourri* cujo estribilho era formado pelo nome de um rancho, “Iaiá, me deixe”; recordava o cordão “Águia de Prata”, a marcha “Ó abre alas”, de Chiquinha Gonzaga; e misturava-se a uma quadrinha popular anônima e à “Vem cá, mulata!”.¹⁸

¹⁶ Cf. RIBEIRO, op. cit.

¹⁷ O êxito do carnaval é “No bico da chaleira”, de Costa Júnior, que cria a expressão “chaleirar”, dando nome e conjugação à prática vulgarmente chamada, até então, de puxa-saco ou lambe-cu.

¹⁸ “Iaiá, me deixa subir nesta ladeira, / Eu sou do bloco que pega na chaleira. / Quem vem de lá, / Bela iaiá, / Ó abre alas / Que eu quero passar / Sou Democrata / Águia de Prata / Vem cá, mulata / Que me faz chorar (...) / Há duas coisa / Que me faz chorá / É nó nas tripa / E batalhão navá...” Cf. TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 22.

Durante o governo do Marechal Hermes da Fonseca (1910-1914), o protegido do “chaleirado” senador Pinheiro Machado, instalou-se a Revolta da Chibata, símbolo de um governo de incongruências entre as idéias republicanas progressistas e as arbitrariedades da mentalidade escravista, cuja marca era a violência no combate aos opositores. De sua parte, colaborando para dar assunto aos opositores, Nair de Tefé, esposa do idoso presidente, ocasionou “uma minicrise política, em 1914”, fazendo tocar no Catete “O gaúcho”, ou popularmente “Corta-jaca”. (Conta-se que, inclusive, ela mesma o tocou no violão!)

O mundo estava perdido! E já que perdido estava... na primeira década do século XX, nos teatros da Praça Tiradentes, — com os revistógrafos Bastos Tigre, Raul Pederneiras, Cardoso de Menezes, Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt, “o grupo de ouro do humorismo carioca”, no dizer de Raul Roulien no jornal *Última Hora*, de São Paulo; e com a Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas do Teatro São José, logo depois denominada Cia. de Revistas e Burletas do Teatro São José (1911 a 1926), de Paschoal Segreto —, a revista proliferava e se encaminhava para sua fase áurea.¹⁹

Embora vivendo em estado de sítio, sob a “chibata” do marechal, ou talvez por isso mesmo, com o carnaval proibido e adiado em 1912, para “assinalar a morte do barão do Rio Branco”, institucionalizou-se no teatro de revistas o regime das sessões, três por noite, pois à época o povo possuía uma euforia, um desejo de diversão, a que correspondia a festa carnavalesca com sua música e dança, nas ruas ou nos palcos.

¹⁹ Ressalta-se a observação feita por PAIVA, 1991: 166. “De 1912/1913 até 1920, a média mensal de revistas representadas nos teatros cariocas andou em torno de 10, assegurando mais de 100 por ano; este número mais que duplicou pelo número de casas de espetáculos inauguradas”. Devido a essa exorbitante quantidade de revistas, apenas figuram no texto as mais destacadas. Para se ter uma idéia geral da produção revisteira no período e sua ligação com o tema carnavalesco conferir outro estudo, SOUZA, Maria Cristina, “Revistografia – 1880 a 1964” (ainda no prelo), para cuja formulação basicamente se consultaram as obras: RUIZ, Roberto. *Araci Cortes – Linda flor*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984; SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. RJ: Nova Fronteira / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986; TINHORÃO, 1972; e VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar. Teatro de revista Brasileiro... Oba!* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

A revista de ano havia desaparecido. Em seu lugar havia surgido a “febre” da chamada revista carnavalesca em que o carnaval e a *charge* política se misturavam, ganhavam as ruas e as gravações. Aproveitavam-se os tipos populares como o matuto, o malandro, a mulata, o português, o funcionário público, o camelô...

o guarda-noturno; o condutor de bonde; o fuzileiro naval; o barbeiro; o morador da casa de cômodos; o estafeta dos telégrafos; a mulata porta-estandarte de cordões carnavalescos; o negociante português; o contínuo de redação; a “francesa”; o seresteiro; a “polaca”; o “coronel da Guarda Nacional”; o valente; o vendedor de galinhas; o “prontidão” das delegacias policiais; o “mata-mosquitos” etc, etc.²⁰

O *compère* era Momo que, via de regra, aparecia no prólogo propondo a folia, os festejos momescos como solução para os males da Capital Federal, e trazia para a apoteose as três sociedades carnavalescas. Na platéia, a disputa das torcidas (tais como a dos clubes de futebol atualmente e a das divas e *divettes* do passado) com as estrelas e coristas vestindo as cores das agremiações da folia: o vermelho e branco da classe média dos Fenianos (gatos); o preto e vermelho dos Tenentes do Diabo (baetas) e o alvinegro dos proletários Democráticos (*carapicus*).

A revista, aliada a temas, música e linguagem popular (gírias, “carioquês”, sotaques), cumpria o seu papel na nacionalização do teatro brasileiro, na busca da identidade literária e cultural nacional (o que apenas em 1922 foi buscado pelas outras artes, tristemente longe da Praça Tiradentes).²¹

A grande representante da brasileira revista carnavalesca foi *Gato, baeta e carapicu*, de 1912, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, música de Bento Mossurunga, B. Vivas, Careca, Caninha e Sinhô. Nela lançou-se a marcha “Pois não”, de Eduardo Souto, sucesso absoluto do carnaval. Houve “remonte” em 1920 e em 1928.

²⁰ GILL, Rubem. Praça Tiradentes. Documentário para a história anedótica do Teatro Nacional – I. *Revista Comédia*, ano 1, n. 3, p. 74, ago.-set. 1946.

²¹ Neyde Veneziano (op. cit., p. 70) chega a supor que, com a Semana de Arte Moderna acontecendo no Rio, ou com um teatro de revista de grande expressão em São Paulo, “o teatro, naquela jornada abraileirante, teria contado”.

Em 1913, a revista *Dengo dengo*, de Cardoso de Menezes, música de Costa Júnior, estreada a 18 de janeiro no Teatro São José, era “folia só”. O título era retirado da polca de Emílio Duque Estrada Farias, não faltando também o “quente” maxixe, cantado com toda malícia... Em seus 3 atos e 5 quadros, passavam pelo palco o entrudo, o “coro dos cordões”, os ranchos Flor do Abacate e Ameno Resedá, Polichinelo, Colombina, Mulata, Baiana e, logicamente, a apoteose com os Tenentes, Fenianos e Democráticos.

O gabiru,²² de J. Brito, música de Luís Moreira, estreada no Teatro São Pedro, em maio de 1914, obteve recordes de afluência em suas 114 representações seguidas. De tão aplaudida foi reapresentada no ano seguinte em abril, no Teatro Apolo. Desconhecido, ou ao menos não declarado, só o cidadão que mereceu a lembrança do título.

Também não declarada era a prática de no governo republicano alternarem-se a “farda” (os marechais) e o “café-com-leite” (políticos de São Paulo e de Minas Gerais). Na vez dos mineiros, Venceslau Brás assumiu a Presidência da República (1914-1918). Eram os anos da Grande Guerra Mundial (a primeira, infelizmente); do primeiro “Fla X Flu” (venceu o “Mengo”, em 1914); do assassinato de Pinheiro Machado (1915); da passeata das sufragistas (encabeçada por Leolinda Daltro e Bertha Lutz, em 1917); da fundação da SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (1917); de “Tico-tico no fubá”, de Zequinha de Abreu, de “Pelo telefone”, primeiro samba registrado na Biblioteca Nacional como propriedade intelectual, de Donga e do “Peru dos Pés Frios”, Mauro de Almeida;²³ e do xarope Bromil, transformado até em soneto de Emílio de Menezes. Ao Bromil, seguiu-se o Rhum Creosotado (1918), em “reclame” escrito para os bondes por Bastos Tigre.

²² De acordo com o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, gabiru, variante de guabiru, nas acepções de gatuno, larápico, rato. Na gíria carioca, indivíduo desajeitado. Conforme Salvyano Paiva (op. cit., p. 172), o termo é “um regionalismo gaúcho para designar o indivíduo desajeitado e, na gíria carioca da época, indicava o namorador indesejado, o galanteador inoportuno”.

²³ “Pelo telefone” foi o primeiro samba, gravado por Baiano para a Casa Edison, e a primeira música a ser censurada. Cortaram-lhe o primeiro verso: “(O chefe da polícia) O chefe da folia/ Pelo telefone/ Manda me avisar/ Que com alegria/ Não se questione/ Para se brincar // Ai, ai, ai / Deixa as mágoas pra trás ó rapaz / Ai, ai, ai/ Fica triste

Raul Pederneiras em *A última de Dudu*, com música de Luz Jr. e Adalberto de Carvalho, estreada a 6 de janeiro de 1915 no Teatro São Pedro, pela Cia. Antônio de Sousa, trouxe à cena Dudu, o ex-presidente Hermes da Fonseca. A chacota revisteira reincidia sobre ele (que revezava com Pinheiro Machado), pois a mediocridade e impopularidade do então presidente Venceslau Brás (aumentada pela decisão de aderir à I Grande Guerra) o afastava dos palcos do teatro de revista (não por muito tempo). Por sua vez, *A Nenê*, de Gastão Bouquet e Felipe Duarte, música de Luz Jr., estreada a 6 de março de 1915 no Teatro República, satirizou a desenhista Rian (Nair de Tefé), “a jovem, bela e inteligente” esposa do “velho bronco” Marechal.

Nova carga e dessa vez ainda mais forte veio com *Ai, Filomena!*, de Rafael Gaspar da Silva (J. Praxedes) e Marino, música de Alfredo Gama, Abdon Lira, Rafael Romano, Costa Júnior e Adalberto de Carvalho. Essa revista em 2 atos e 8 quadros, estreada no Teatro São Pedro a 1º (ou 5) de maio de 1915, permanecendo em cartaz até o dia 20, brincou com a calvície do Dudu, celebrizado na polca “Ó Filomena”, uma adaptação da canção italiana, aqui transformada em cantiga de roda, “Viva Garibaldi”.

Também baseando-se no sucesso da polca mais cantada do carnaval de 1914, a 11 de maio de 1915 estreou no Teatro Apolo *Se eu fosse como tu*, de Euclides de Andrade e Celestino Silva, revista que permaneceu um mês em cartaz e em que os *compères* eram Alberto Ghira e Leonardo. Dando “um fôlego” ao Marechal, Vitorino de Oliveira alvejava Lalau, ou melhor, o presidente Venceslau Brás, assim apelidado popularmente. Aproveitou-se, para fugir da censura, da ambigüidade gerada pela existência na imprensa carioca da época de um outro Lalau. Estreada a 12 de junho de 1915 no Teatro República, *O Lalau* trouxe no elenco Brandão, o Popularíssimo, Ismênia Mateus,

se és capaz e verás // Tomara que tu apanhes/ Pra não tornar a fazer isso/ Tirar a mulher dos outros/ Depois fazer teu feitiço// Olha a rolinha/ Sinhô sinhô/ Se embarçou/ Sinhô sinhô/ É que a avezinha/ Sinhô sinhô/ Nunca sambou/ Sinhô sinhô/ Porque este samba/ Sinhô sinhô/ De arrepiar/ Sinhô sinhô/ Põe perna bamba/ Sinhô sinhô/ Mas faz gozar”, provocando várias paródias populares. “O chefe da polícia/ Pelo telefone /Manda me avisá / Que na Carioca/ Tem uma roleta/ Para se jogar...” A palavra samba, da expressão angolana semba, já existia, mas passava a designar o novo ritmo, tipicamente brasileiro, tocado em violões e pandeiros.

Júlia Martins, Elvira Roque, Antônia Denegri, Sara Nobre, Adelina Nobre, Brandão Sobrinho entre outros.

Retomando a crítica aos “preferidos”, Raul Pederneiras “mexeu” com Pinheiro Machado, em *O morro da graça*, gracejando sobre o local em que este morava e para o qual acorriam os correligionários, às pencas, em prática eleitoreira, como beatos à procura de graça, ou como formigas em busca de açúcar. A música era de Assis Pacheco e Armando Percival.

Com a I Grande Guerra afetando o país, além de econômica, emocionalmente (preparava-se um corpo expedicionário para ir lutar na Europa), e seguindo-se a devastadora gripe espanhola fazendo inúmeras vítimas, entre elas o reeleito presidente da República, que não chegou a ser empossado, Rodrigues Alves, assumindo o posto, Epitácio Pessoa (1918-1922), paraibano (só para variar), batendo Rui Barbosa, a revista deu “folga” aos alvos políticos e iniciou um período de reprises sem precedentes. Poucas foram as revistas novas, estreadas nos anos 1917 e 1918, e entre estas raras as de qualidade.

Por esses tempos Bertha Lutz intensificava sua luta pelo voto feminino e pelo ensino misto; criava-se a Liga de Emancipação da Mulher; surgia a publicação *Para Todos* e se alastravam as favelas (também para todos); Pixinguinha e seu irmão China iniciavam a primeira polêmica da música popular brasileira (“Já te digo”) contra Sinhô, o Rei do Samba (“Quem são eles?”); a população chegava a 30 milhões de pessoas; São Paulo passava à segunda maior cidade brasileira; publicava-se *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato; iniciava-se o império de Chatô, com a compra de *O Jornal*, no Rio, e *O Diário da Noite*, em São Paulo.

Retomado o ânimo, conjugou-se o que de melhor a revista podia apresentar – relato cronológico, caricatura política e social, mulheres bonitas, quadros apoteóticos e boa música. Chegou-se às portas da década de 1920 em que a revista tornar-se-ia a grande estrela dos palcos cariocas. Começou-se pela reapresentação de *Gato, baeta e carapicu* (1912), de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, segundo Salvyano Paiva, “a melhor revista de carnaval de todos os tempos”, no Teatro São José, a 24 de janeiro de 1920. (Nova remontagem seria feita no Teatro João Caetano a 27 de janeiro de 1928.) Prosseguiu-se com a

divina *O pé de anjo*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, música de Bento Mossurunga e Bernardino Vivas, estreada a 28 de abril de 1920 no Teatro São José. No elenco figuravam Alfredo Silva, João de Deus, Otilia Amorim, José Figueiredo, Júlia Martins, Manoel Durães e outros. Incansavelmente reencenada e assistida pelo público, essa revista foi levada ao Teatro Lírico, chegou ao ano de 1921 em cartaz, beirando as 500 representações.

O título era emprestado (melhor dizendo, comprado) de uma marchinha de Sinhô (José Barbosa a Silva) que caricaturava China, seu maior rival e irmão de Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana), e/ou Belisário Távora, o Chefe da Polícia do Rio de Janeiro; ao que tudo indica, criticando a moda dos sapatos pontiagudos que davam a impressão de o dono possuir pés enormes. Sinhô parece ter cedido o nome da música à revista somente sob a condição de os autores cantarem sua música, incluída no repertório da peça, que misturava músicas caipiras ou folclóricas e de carnaval. Embora designada como carnavalesca, a peça afastou-se de sua estrutura “clássica”, por situar o prólogo no campo, retirar de Momo a função de *compère*, e apresentar-se em período pós-carnaval, o que se justificou lançando-se mão do recurso da Mi-Carême.

Segundo consta, Vagalume, pseudônimo com que o jornalista Francisco Guimarães se popularizou e dominou entre seus confrades da crônica dos festejos de Momo, concluiu que o Sábado de Aleluia distava muitos dias do Carnaval pondo os foliões em longa espera. Trouxe, então, de Paris para o Rio, a “mi-carême” (meia-quaresma) que, embora na capital francesa não tivesse a característica carnavalesca, ele aqui a impregnaria desse espírito.²⁴ Para José Carlos Sebe, a Mi-Carême tem origem presa “à influência francesa no Brasil, através de Portugal, no século XVIII”. Também conhecida por micareta, ou serração da velha, “é uma celebração grotesca que consiste (ainda hoje) em espantar a morte. A inspiração da micareta está ligada à dramatização de uma velha (símbolo da morte, doenças e desgraças) que seria serrada entre gritos e uivos do público em geral”.²⁵

²⁴ Cf. VENEZIANO, op. cit., p. 64.

²⁵ SEBE, José Carlos. Carnaval, carnavais. São Paulo: Ática, 1986. p. 85.

Assim, em *O pé de anjo*, o papel de *compère* foi desempenhado pela dupla Zé, o empregado português, e o patrão, Pereira, dono da fazenda em que se ambientou o prólogo. Também eram personagens Philomena (mulher de Pereira), a filha do casal, e Raphael, carioca entusiasta do carnaval empregado na fazenda. Tais personagens partiram de Queluz para o Rio de Janeiro a fim de assistirem ao carnaval da Quaresma. Viajou a simplória família interiorana e seus empregados em um trem-leito (símbolo de modernidade) acompanhados por um casal em lua-de-mel, Cazusa e Rosinha. Estes, chegando ao Rio, perderam-se e foram roubados, oportunizando a antiga busca (o passeio pela cidade) das revistas de enredo (ou de ano). Pela Capital desfilaram, aos olhos dos *compères* Zé e Pereira, almofadinhas, melindrosas, *fox-trots* e *abat-jours*; o transporte urbano rápido e barulhento; a Epidemia e seu pai Mosquito; as liberdades de postura e linguagem carioca; os manifestos de grevistas; as manchetes do *Jornal do Brasil*; e, como não podiam faltar, o dono do “pé de anjo” (o comerciante português José), e Mi-Carême (“em pessoa”), puxando a marcha-título na apoteose.

Tudo isso regado ao nacionalismo, bem ao gosto da época, trazido para a revista por Agapito, o fiscal do governo, na troca obrigatória do nome da loja de José – *Au bijou de la ville* – por um em português – “Ao sucozinho da cidade”. A anciã temática campo / cidade não se revestia do embate entre os dois locais, mas da exaltação das belezas de ambos, como bem diz Neyde Veneziano, “não é a ingenuidade rural em oposição à malandragem da metrópole que está em jogo. O Brasil é ótimo em qualquer lugar. Pode-se gostar dele por inteiro”.²⁶

Outro sucesso de Sinhô e das revistas veio logo em seguida. Era *Papagaio louro*, dos Irmãos Quintiliano, estreada no Teatro São José a 27 de julho de 1920 continuando em cartaz até 29 de agosto. Desta vez o “atacado” era Rui Barbosa, calado pela derrota para Epitácio

Pessoa nas eleições presidenciais, a quem Sinhô se referia zombeteiramente em seu samba que deu título à peça.²⁷

Arthur Bernardes, candidato à Presidência da República, também foi vítima da sátira revisteira, caçoado por Freire Júnior na marchinha “Ai, seu Mé”; e da política, pela publicação de cartas falsas no *Correio da Manhã*, a ele atribuídas, atacando o então diretor do Clube Militar, Marechal Hermes da Fonseca e, de quebra, o restante das Forças Armadas. Do primeiro *round* saiu-se plenamente vitorioso: o povo foi proibido de cantar a música e seu autor foi preso. Do segundo, apenas em parte, pois como resposta às cartas organizou-se o levante militar de Copacabana, conhecido como “Os 18 do Forte”, que dezoito não eram, há controvérsias...

Nesses “anos loucos”, a revista brasileira ligou-se à folia de Momo e à música, e não dispensou a “revisão dos costumes”, a crítica política, transformou-se de revista de ano em revista carnavalesca, esta essencial e exclusivamente brasileira:

[...] o interesse era pela sátira aos donos da hora, aos modismos de um país no qual conviviam valores heterogêneos, de capitalismo moderno com restos feudais e coloniais: a Independência não completara um século e a República ainda temia retrocessos monárquicos. A politicagem profissional espelhava um panorama desolador de primarismo bestial, espertezas paroquiais, corrupção, autoritarismo e incompetência. O povo, entre perplexo e irado, extravasava seu inconformismo rindo da canalhice da classe dirigente retratada nas revistas de teatro — e dois ou três esquetes em cada uma delas satisfazia esse apetite pela distensão dos músculos faciais e abdominais.²⁸

Eram os “novos” tempos...

²⁷ “A Bahia não dá mais coco/ Para botar na tapioca/ Pra fazer o bom mingau,/ Pra embrulhar o carioca./ Papagaio louro/ De bico dourado/ Tu falavas tanto/ Qual a razão/ Que vives calado? / Não tenhas medo/ Coco de respeito,/ Quem quer se fazer não pode/ Quem é bom já nasce feito.”[Sinhô, “Fala meu louro”, de 1920]

²⁸ PAIVA, op. cit., p. 167.

²⁶ VENEZIANO, op. cit., p. 65.

TRILHAS E PERCURSOS DA CULTURA POPULAR NA DRAMATURGIA DE ARIANO SUASSUNA*

Maria Ignez Novais Ayala**

Teatro e cultura popular: algumas reflexões

Têm sido freqüentes as discussões sobre o “teatro popular” no Brasil, porém é muito difícil precisar qualquer coisa que se relacione com o termo “popular”. Seria teatro popular aquele cujas peças são produzidas *pele* povo ou então *para* o povo? Noutras palavras, a existência de elementos populares em uma peça teatral garante o caráter popular da peça?

Nesse debate, destacam-se dois pontos de vista: um tradicional – que vê o povo como um conjunto pitoresco que continua vivendo

* As discussões deste artigo são parte da dissertação de mestrado, defendida em 1976, por Maria Ignez Novais Ayala, àquela altura Maria Ignez Moura Novais, no Mestrado de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Este trabalho, ainda inédito em livro, discute o aproveitamento e a presença da cultura popular na dramaturgia de Ariano Suassuna. Para a leitura na íntegra ver NOVAIS, Maria Ignez Moura. *Nas trilhas da cultura popular: (o teatro de Ariano Suassuna)*. 1976. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

** Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, com Pós-Doutorado na mesma área. Professora da Universidade Federal da Paraíba, onde desenvolve pesquisas relacionadas à literatura e cultura popular. Atualmente, vem prestando assessoria a grupos e instituições interessados em cultura popular.

passiva e estaticamente a sua cultura – e outro que considera o povo como responsável pela transformação do mundo, transferindo-lhe os meios de produção que estão nas mãos de uma minoria privilegiada.

Embora seja difícil definir o que vem a ser teatro popular, acredito que as tentativas, *grosso modo*, sempre oscilem entre um e outro ponto de vista. As maneiras de conceber o popular são muitas vezes determinadas por ideais de classe dominante. Daí, freqüentemente, o popular ser tomado como pitoresco, exótico. Ou, então, em contrapartida, há aqueles que vêem nas manifestações artísticas populares uma estratificação de valores que exprimem um modo “velho”, ultrapassado, de ver o mundo e a vida. Neste sentido, acham que deve haver uma mudança total da concepção popular diante da vida. Tanto uma quanto outra atitude revelam a postura daqueles que se colocam numa posição superior ao povo e o avaliam de “cima para baixo”.

A cultura popular – ou o folclore, como queiram nomear o conjunto de manifestações populares – deve ser estudada como uma concepção não homogênea do mundo e da vida. De outro lado, embora muito se discuta sobre o que é ou não teatro popular, poucos incluem em suas classificações o teatro folclórico, o teatro do povo, que aparece nas feiras e festas através de bonecos ou nas danças dramáticas, que se fazem ver nas comemorações natalinas e em festas de santos. Penso que o teatro brasileiro feito pelo povo e a ele destinado expressa-se através das danças dramáticas – Bumba-meu-boi, Reisados, Pastoris, Cheganças, Cavalhadas, Congos, etc. – ou então em teatros de bonecos – teatro de Mamulengo, teatro de João Minhoca, Babau, João Redondo – ou nas representações da Paixão de Cristo e nos dramas de circo. Não é difícil discernir que este teatro é diferente das representações comumente apresentadas em casas de espetáculo. Em que consiste esta diferença?

Nas sociedades ditas primitivas e nos meios comunitários, rurais ou urbanos, não há a divisão homem-universo. O homem (con)vive com os deuses, com a natureza. O que para uns é considerado sobrenatural, para aqueles de vida comunitária mais tradicional não deixa de ser natural, não distanciado. Entre o céu e a terra, entre a terra e o mar não há barreiras que impeçam a comunicação dos seres daqui com os seres de lá. Há uma perfeita harmonia, pois tudo se resolve na

esfera do sensível. O mágico existe na vida e não é um efeito estético para criar uma ilusão da realidade. Não há uma busca para solucionar a ruptura homem-universo, pois não há ruptura. Tanto o diabo anda à solta na rua, no meio do “redemunho”, como Jesus e São Pedro fazem suas andanças pelo mundo ou eguns, caboclos, mestres e orixás estão nos terreiros e na vida dos seguidores das religiões afrobrasileiras. Nas manifestações dramáticas populares, como na literatura popular, oral e/ou escrita, os elementos mágicos, fantásticos e poéticos não se encontram tão distanciados das explicações que os homens do povo dão aos acontecimentos do seu dia-a-dia.

Nas “Categorias do teatro popular”, Augusto Boal¹ apresenta como primeira categoria o “teatro do povo para o povo”, comentando que há pelo menos três tipos principais dessa categoria: propaganda, didático e cultural. Ao tratar do terceiro tipo – cultural – refere-se ao folclore e à validade de oferecer ao povo espetáculos folclóricos de dança e canto, mas não chega a incluir em sua classificação as manifestações dramáticas populares que constituem o chamado “teatro folclórico”. Isto nos leva a refletir sobre a denominação desta categoria – teatro do povo para o povo.

Creio que seria mais correta a denominação “teatro de perspectiva popular para o povo”. Porém, perspectiva popular não significa ponto de vista *do* povo e menos ainda *criação popular*. Há uma perspectiva popular à medida que se utilizam elementos éticos ou estéticos populares. Deste modo, a cultura popular é filtrada pela visão de mundo de intelectuais que embora não sejam “povo” – na acepção gramsciana – fazem o possível para diminuir a enorme distância existente entre essas duas classes.

Agora estamos entrando em outro problema que, por um lado, é ideológico e, por outro, estético, que leva à seguinte questão: como um autor “erudito” vai elaborar sua obra quando quer que seu destinatário seja o povo?

Em seu trabalho de criação ou recriação, o autor busca um grau de coerência ao transpor sua visão de mundo para o plano

¹ BOAL, Augusto. Categorias do teatro popular. In: ____. *Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: Hucitec, 1979. p. 21-49.

imaginário. A obra literária surge então como a concretização das tendências próprias de um grupo, consciência concebida como uma realidade dinâmica orientada para certo estado de equilíbrio. E é a estrutura interna da obra de arte que exprime as atitudes globais do homem (suas visões de mundo) em face de seu grupo, numa situação e num dado momento.

A discussão sobre o teatro popular no Brasil pode ser considerada ideológica,² uma vez que, com exceção das manifestações dramáticas populares, o que se denomina teatro popular raramente é feito pelo povo e só algumas vezes a ele é destinado. Muitos escritores selecionam elementos estéticos da cultura popular e mesmo que tentem submeter-se aos cânones populares de composição e também à visão de mundo do povo, não conseguem frear seus interesses particulares, os interesses da classe social a que pertencem e não conseguem sufocar a sua própria visão de mundo. Da imitação pura e simples de um modelo passam à recriação. É neste sentido que se pode dizer que há sempre oscilação entre o *estético* e o *ideológico* naquilo que se pretende ser teatro *popular* brasileiro.

Para se traçar o perfil das tentativas de um teatro popular no Brasil, é necessário ressaltar os interesses que vão reger as modalidades desse teatro entre nós. Há, em primeiro lugar, as formas de teatro popular, folclórico, feito pelo povo e para o povo. Seu interesse tanto é lúdico quanto religioso, ficando difícil determinar qual é o interesse predominante. A seguir, podemos dizer que há um teatro baseado na cultura popular ou na visão de mundo do povo. Este teatro, embora não seja feito pelo povo, é feito para o povo. O teatro, assim, é levado ao povo. Neste caso, o interesse é didático-diversional, visando uma popularização do teatro. Uma terceira modalidade, que se pode nomear de teatro de perspectiva popular que é apresentado para o povo ou

² O termo ideologia será tomado aqui no sentido de um conjunto de idéias em cuja origem há algum interesse individual ou de grupos. Embora o termo ideologia tenha uma carga pejorativa, devido aos interesses pessoais ou de classe que muitas vezes desvirtuam a verdade, não deve ser confundido com a mentira. Trata-se da deformação de uma cosmovisão específica, implicando numa falsa consciência cujas forças determinantes são inconscientes. Essas idéias falsas servem às classes sociais para sua auto-justificação ou como armas.

para um público que não é o povo, mas que com ele simpatiza. Há um interesse de divulgação e outro que é didático. Outra modalidade é a do teatro popularesco. Trata-se de peças que possuem um “verniz” popular que oculta toda uma série de valores que não os do povo. Aqui a cultura popular é pitoresca, exótica. Os personagens são ridículos ou ridicularizados. O interesse é, neste caso, sempre comercial, tratando-se frequentemente da vulgarização da cultura popular.

Outro aspecto importante é que, para definir o que é teatro popular no Brasil, não se pode deixar de lado o problema do público a quem se destinaria este teatro. O povo não vai ao teatro, não só porque não tem um poder aquisitivo que lhe possibilite isso, mas também porque o teatro, como é apresentado nas casas de espetáculo não faz parte de sua cultura. Curiosamente, o teatro que pretende ser popular no Brasil geralmente encontra-se, por inúmeras razões, confinado em casas de espetáculo, e as peças com base na recriação da cultura popular dificilmente são apresentadas e devolvidas ao seu público ideal.

Após esse rápido balanço das modalidades do teatro popular no Brasil, pode-se perguntar: nesse quadro, onde se insere a obra teatral de Ariano Suassuna?

Primeira tentativa de resposta: Ariano e a crítica

Ariano Suassuna é um exemplo de autor que partiu de modo consciente para o popular, encontrando na cultura do povo o caminho para o que entende ser teatro. Selecionando temas e várias modalidades de composição da literatura popular em verso, executa seu trabalho de recriação. Resta averiguar como Suassuna se coloca frente ao teatro e à cultura popular.

A obra desse autor, surgida no Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) trouxe um caráter de novidade à dramaturgia brasileira, que estava no fato de trazer ao palco certos problemas e aspectos da cultura do povo nordestino, diferentemente daquilo que tínhamos naquele contexto. Vejamos: se, por um lado, nas décadas de 1940-1950 houve no Brasil, notadamente nos teatros de São Paulo,

Rio de Janeiro e Recife, um grande número de encenações de peças estrangeiras, atendendo ao gosto de uma burguesia que desejava assistir as peças que eram sucesso em Nova York, Paris e Londres; por outro lado, nesse mesmo período, começam a surgir teatrólogos dispostos a reagir, procurando se impor no panorama do teatro brasileiro. Nelson Rodrigues, em 1943, com sua peça *Vestido de noiva*, inaugura essa nova fase da dramaturgia brasileira, sendo indicado como desbravador de um novo caminho.

Em 1947, Ariano Suassuna estréia como dramaturgo com a peça *Uma mulher vestida de sol*, com a qual obteve o primeiro prêmio do concurso de âmbito nacional promovido pelo TEP – Prêmio Nicolau Carlos Magno. No ano seguinte, o autor escreve a peça *Cantam as harpas de Sião* para a inauguração da *Barraca* do TEP, posteriormente reescrita, ganhando o título de *O desertor de princesa*. A *Barraca* (baseada em *La Barraca*, de Federico Garcia Lorca) levava ao povo peças de Ariano Suassuna, José Moraes Pinho, Hermilo Borba Filho e, também, de Garcia Lorca, Ibsen, Sófocles.

O fato de Suassuna começar a levar para as casas de espetáculo toda uma problemática do povo estava perfeitamente de acordo com os ideais do TEP, que surgiu por volta de 1945 e que, segundo Hermilo Borba Filho, um de seus fundadores, foi um “grupo que revolucionou o drama e o espetáculo nordestinos, lançando autores, diretores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, atores, romancistas, poetas, pintores, ensaístas, sendo muito mais um movimento total das artes que especificamente um conjunto de teatro”.³ O movimento do TEP teve continuidade, posteriormente, no TPN, Teatro Popular do Nordeste, que surgiu por volta de 1959.

O TEP, iniciativa dos estudantes da Faculdade de Direito do Recife, pretendia a redemocratização da arte cênica brasileira, acreditando que o teatro como arte devia ser representado para o povo. Os temas para as peças deveriam ser buscados nos assuntos do povo, nas histórias da literatura popular em versos, poesia épica, trágica, cômica, passional, que o povo gosta de ouvir cantada pelos cegos nas

³ BORBA FILHO, Hermilo. Um problema de cultura popular. *Ensaio*, Recife, Secretaria da Educação e Cultura do Estado de Pernambuco, 1(1): 71-87, jul.-dez. 1970.

feiras e por outros cantadores. Fazendo teatro com esse material, pensava o grupo de estudantes que “a multidão sairia das feiras para as casas de espetáculo” ou então aglomerar-se-ia em praça pública para assistir aos espetáculos ao ar livre. Este grupo montou espetáculos gratuitos na Praça Treze de Maio.

Ariano Suassuna participou do movimento do TEP e, posteriormente, do TPN, grupo que se propôs “a fazer uma arte popular total, fundamentada na tradição e na dramaturgia do Nordeste.”⁴ Na verdade, tanto o TEP quanto o TPN tiveram em Suassuna o teatrólogo que melhor realizou seus ideais.

Após a peça de estréia *Uma mulher vestida de sol* e *Cantam as harpas de Sião*, Ariano Suassuna escreve, em 1949, mais duas peças: *Os homens de barro* e *Auto de João da Cruz*, obtendo com esta o prêmio Martins Pena em concurso instituído pela Secretaria de Educação de Pernambuco em 1950. *O Auto de João da Cruz*, anos mais tarde foi levado à cena pelo TEP, sob a direção de Clênio Wanderley. Em 1951, Ariano Suassuna escreve um entremez para mamulengo – *Torturas de um coração ou Em boca fechada não entra mosquito*. Conforme esclarecimento do autor, este entremez foi escrito em “Taperoá por diversão e para receber festivamente a visita de quatro pessoas queridas.”⁵ *O arco desolado*, peça escrita em 1952, recebe menção honrosa no Concurso do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Os entremezes *O castigo da soberba* e *O rico avarento* são escritos, respectivamente, em 1953 e 1954.

Entre as notícias publicadas em periódicos não há referência alguma à encenação das peças e entremezes, exceção feita a *Cantam as harpas de Sião* e *Auto de João da Cruz*. Se estas peças e entremezes ganharam encenações apenas locais ou permaneceram desconhecidas, o *Auto da Compadecida*, escrita em 1955, haveria de merecer várias encenações e edições, a ponto de se tornar a peça mais conhecida do teatro brasileiro moderno.

No I Festival de Teatro Amador promovido no Rio de Janeiro, em 1956, por iniciativa de Paschoal Carlos Magno, é apresentado o

⁴ Ibidem.

⁵ SUASSUNA, Ariano. Pequena explicação sobre a peça. In: __. *A pena e a lei*. Rio de Janeiro: Agir, 197. p. 02.

Auto da Compadecida. A crítica aplaude entusiasmada e começa a fazer previsões sobre o futuro do jovem teatrólogo paraibano. A peça, depois de representada pelo grupo de amadores do Teatro Adolescente do Recife, ganha encenações, em São Paulo e Rio de Janeiro, de companhias profissionais durante o ano de 1957. Neste mesmo ano, o autor ganha, com esta peça, a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais.

Desde então, Suassuna começa a ser solicitado para escrever peças para as novas companhias paulistas – a de Sérgio Cardoso e Nydia Lícia e a de Cacilda Becker – ambas com seus atores principais saídos do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Após o sucesso do *Auto da Compadecida*, em 1957, *O Casamento Suspeitoso* abre a temporada do Teatro Bela Vista com a Companhia de Sérgio Cardoso e Nydia Lícia, em 1958. A seguir vem à cena *O santo e a porca*, peça escrita em apenas onze dias, atendendo à solicitação da Companhia Cacilda Becker.

O santo e a porca foi considerado por alguns críticos como uma espécie de peça de encomenda para atender à solicitação de uma companhia que tinha de cumprir uma determinação oficial: a chamada lei dos dois terços, que obrigava as novas companhias a estrejar com peça de autor brasileiro e depois a contrabalançar seu repertório na proporção de uma peça brasileira para duas peças estrangeiras levadas à cena.

Resta saber se esta lei favoreceu aos jovens dramaturgos, uma vez que a moderna dramaturgia brasileira estava começando a surgir. Décio de Almeida Prado,⁶ fazendo o comentário das peças em cartaz, entre outras observações, nota que há uma espécie de “corrida” para os teatrólogos nordestinos, o que se explica, segundo o crítico, mais como um meio de descobrir novos autores do que por imposições jurídicas.

Aos aplausos calorosos, por ocasião da estréia do *Auto da Compadecida*, sucedem as críticas decepcionadas com *O Casamento Suspeitoso* e *O santo e a porca*. Mesmo nos títulos dos artigos transparece

⁶ PRADO, Décio de Almeida. A hora marcada. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 ago. 1957, Palcos e Circos.

a insatisfação: “É preciso ser um santo pra agüentar a porca até o fim”, é o título de um artigo de Stanislaw Ponte Preta; “Da ‘Santificação’ ao ‘Emporcalhamento’ de um autor” é o título agressivo e grosseiro do artigo assinado sob o pseudônimo Sarcast. É necessário salientar que, até 1955, quando escreve o *Auto da Compadecida*, o autor tinha em sua bagagem cinco peças e três entremezes. A crítica, em sua maioria, desconhecendo as peças anteriores de Ariano Suassuna, vê o *Auto da Compadecida* como a peça de estréia do autor, o que não é verdade, uma vez que houve um período de formação de quase dez anos.

Os críticos cedo afirmaram que o autor, nas peças seguintes a *Auto da Compadecida*, repetia as mesmas técnicas, os mesmos recursos. Conhecendo as peças anteriores, pode-se verificar que a repetição é um dos ingredientes de um programa estético. Ainda mais, é a técnica de retomada de uma tradição, recurso este freqüente na literatura popular do Nordeste.

É verdade que no ano de 1957, por ocasião das encenações do *Auto da Compadecida* por companhias profissionais, já tinham começado a aparecer críticas não elogiosas, apontando defeitos na peça ou então se mostrando contrárias ao que ela propunha. A primeira edição da peça, pela Editora Agir em 1957, contribuiu para uma maior reflexão crítica. Porém, nem mesmo a edição da peça alterou a polêmica levantada por certos católicos e integralistas que viam o *Auto da Compadecida* como peça “subversiva”, uma “blasfêmia” e “sacrilégio” à religião católica.

Em outro pólo, encontram-se as críticas de Paulo Francis que não via nas peças de Ariano Suassuna nem subversão nem inovação, mas simplesmente um exemplo da “escola capim & curral”.

O que tinha o frescor da novidade em 1956, no Rio de Janeiro e em São Paulo, suscitando vários comentários críticos, já existia no Recife desde 1946, data da estréia do autor com *Uma mulher vestida de sol*, na qual já se evidenciava o aproveitamento de elementos populares, quer na temática, quer nos recursos técnicos. Pode-se dizer ainda que o caráter de novidade manifesta-se em dois níveis: em comparação às outras peças de teatrólogos nordestinos e em comparação às peças brasileiras apresentadas em São Paulo e Rio de Janeiro.

Em resumo, pode-se concluir, ao ler a grande quantidade de notícias sobre a obra do teatrólogo paraibano – a maioria delas publicadas em jornais de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife –, que quase todas se referem a encenações, principalmente do *Auto da Compadecida*, ou de peças cujos inéditos foram cedidos pelo autor às companhias teatrais, raramente recorrendo aos textos. Isto se explica, pois, com exceção do *Auto da Compadecida*, cuja primeira edição é de 1957, as outras peças do autor ou foram publicadas por editoras do Recife, tendo uma divulgação e repercussão apenas regional, ou ficaram no ineditismo.

Às críticas intempestivas por ocasião das encenações contrapõe-se a preocupação de tentar vincular a criação à realidade sociocultural brasileira. Destacam-se os artigos de Sábato Magaldi, Antonio Houaiss, João Alexandre Barbosa, Gastão de Holanda, Miécio Tâti, entre outros. Miécio Tâti, como Sábato Magaldi, já em 1957, aponta a necessidade de arrolar as influências populares que agem sobre Ariano Suassuna.

Sábato Magaldi assim se refere a Suassuna e sua obra:

Ariano Suassuna funde, em seus trabalhos, duas tendências que se desenvolvem quase sempre isoladas em outros autores, e consegue assim um enriquecimento maior de sua matéria prima. Alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal. [...]

[...] Ariano Suassuna descobriu um veio fértil, que poderá alimentar grande número de peças na mesma linha de “A compadecida”. A obra definitiva virá, porém – auguramos – quando ele aperfeiçoar o instrumento técnico e sentir o mundo com um coração moderno.⁷

Miécio Tâti em seu artigo “A peça e o espetáculo” – violentamente combatido por um articulista da revista *A ordem* – comenta o *Auto da Compadecida* enquanto texto, à medida que se refere à publicação da Editora Agir e ao espetáculo em cartaz no Teatro Jardel do Rio de Janeiro. O crítico destaca o aproveitamento da cultura popular na peça de Ariano Suassuna:

⁷ MAGALDI, Sábato. Apresentação de um autor. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 mar. 1957.

O fazer-se teatrólogo, em plano artístico erudito, intérprete desse profundo sentimento popular, sempre presente nas espontâneas manifestações folclóricas, é colocar-se na melhor das posições para alcançar a realização de alguma coisa de expressivo como arte nacional.⁸

Antonio Houaiss, ao fazer um resenha crítica por ocasião da primeira edição do *Auto da Compadecida*, salienta a importância da literatura de cordel, que na época já constituía uma das preocupações da Casa de Rui Barbosa, tendo à frente das pesquisas nomes como M. Cavalcanti Proença, Orígenes Lessa e o próprio Antonio Houaiss. O crítico aponta a confluência de elementos do teatro medieval ibérico e de elementos da literatura popular nordestina na peça de Ariano Suassuna:

[...] Essa inserção no tradicional é, entretanto, tão espontânea e autenticamente estabelecida, que a peça, o *Auto da Compadecida*, embora possa parecer, a certos analistas metafísicos, um mero aproveitamento de recursos cedidos sem originalidade, é em verdade uma rica lição de como o novo provém do velho, de um combinatório criador do velho, de modo que o novo apareça como decorrência precisamente desse combinatório. [...]⁹

Gastão de Holanda também escreve sobre o *Auto da Compadecida*, referindo-se às peças de Ariano Suassuna anteriores a esta:

[...] Ariano Suassuna conseguiu escrever uma peça que define com eficiência a personalidade de um cristão que desde os tempos acadêmicos luta por dar forma teatral ao seu pensar e ao seu inefável humor. E depois de tentativas inteligentes no drama, algumas dentre elas prolixas como *O arco desolado*, ou excessivamente “poéticas” como *Uma mulher vestida de sol*, escreve o *Auto da Compadecida*, comédia de moldes clássicos e inspiração popular, que vem responder às exigências

⁸ TATI, Miécio. A peça e o espetáculo. *Paratodos*, s.l., out. 1957.

⁹ HOUAISS, Antônio. *Auto da Compadecida*. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1957.

da vida em sociedade, castigando maus e velhos costumes, através de um cômico magnífico, que nos encanta tanto por palavras quanto por gestos e situações.¹⁰

João Alexandre Barbosa, em comentário crítico à publicação da *Coletânea de poesia popular nordestina*, organizada por Ariano Suassuna, refere-se às atividades do teatrólogo como pesquisador, salientando seu grande conhecimento quanto às técnicas de composição da poesia popular nordestina. O crítico estabelece as relações do criador com a realidade:

[...] Aquilo que as Histórias Literárias encerram representa quase sempre o poder selecionador do tempo, a irredutibilidade dos julgamentos históricos: por detrás de tudo isso está, talvez, o mais importante, isto é, o processo dramático de inúmeras vidas que procuraram forjar um destino literário. E cada obra é a testemunha viva dessa luta e é por ela que o homem-escritor justifica sua existência. Por isso as fontes pessoais de cada escritor sempre me pareceram muito importantes para uma mais justa compreensão de sua obra. Diários, memórias, notas de leitura, correspondência, roteiros de composição, artigos apaixonados em que se revelam mais claramente as predileções e os preconceitos, tudo isso forma o que chamo de fontes pessoais. E todas essas reflexões me ocorreram diante de uma obra recém publicada que é ao mesmo tempo um impressionante documento de fidelidade e um precioso roteiro para compreensão da obra artística do seu autor.¹¹

Aceitando a lição do crítico, foram consultados prefácios, ensaios, artigos em jornais, revistas e programas de teatro, entrevistas e correspondência de Ariano Suassuna com a finalidade de investigar suas “predileções e preconceitos” no que se refere à cultura popular e ao teatro.

¹⁰ HOLANDA, Gastão. de. Recado do auto. *Diário de Pernambuco*, Recife, 19 de out. 1957.

¹¹ BARBOSA, João Alexandre. Ariano Suassuna: uma coletânea popular. *Jornal do Comércio*, Recife, 15 mar. 1964.

Segunda tentativa de resposta: o autor por ele mesmo

Quando se lê a série de textos que trazem depoimentos do autor, nota-se a existência de certos temas para ele obsessivos e a freqüente retomada do que já foi dito em suas entrevistas. Se isso dá uma coerência a esse material, ao mesmo tempo revela o projeto estético de seu autor. Ariano constantemente reafirma suas idéias ou repensa o seu trabalho de poeta, teatrólogo e escritor, tentando dar a tudo uma unidade, em cuja base se encontram a cultura popular e os clássicos da cultura ocidental. E, sempre que possível, aponta as vinculações de sua obra com a literatura popular do Nordeste, a que chama “Romanceiro Popular Nordestino”. Desde sua primeira peça, *Uma mulher vestida de sol*, era grande sua preocupação com a cultura popular: foi sua primeira tentativa de recriar a literatura popular nordestina. Nesta peça, tomou o romance *José de Sousa Leão* e tratou-o dramaticamente, procurando conservar “o que há de eterno, de universal e de poético no Romanceiro”¹², o que lhe forneceu o tema central da peça. No *Auto de João da Cruz*, a nova experiência seria travar uma ligação mais profunda entre a peça e a literatura popular do Nordeste, a partir de três poemas da literatura de cordel: *História de João da Cruz*, *História do Príncipe do Reino do Barro Branco* e *a Princesa do Reino do Vai-não-Torna* e *O Príncipe João Sem Medo* e *a Princesa da Ilha dos Diamantes*.

Conforme depoimento seu, apenas em 1955, com o *Auto da Compadecida*, realizaria uma experiência satisfatória, ao transpor para o teatro elementos da literatura popular nordestina e dos espetáculos populares, como o bumba-meu-boi e o teatro de mamulengo. A título de exemplo, observem-se trechos do artigo “Xilogravura popular do Nordeste” e o ensaio “A Compadecida e o Romanceiro Nordestino”, em que Suassuna refere-se ao fato:

Eu já tentara, com a peça *Uma mulher vestida de sol* e com o *Auto de João da Cruz* um teatro ligado ao Romanceiro, um teatro mais poético do que realista: mas não era, ainda, o que eu queria. Duas

¹² Apud BORBA FILHO, Hermilo. O dramaturgo do nordeste. In: SUASSUNA, Ariano. *Uma mulher vestida de sol*. Recife: Imprensa Universitária, 1964, p. 19. Hermilo cita parte de entrevista de Suassuna concedida à *Folha da Manhã*.

outras peças, *Os homens de barro* e *O arco desolado*, foram duas tentativas falhadas: mas serviram para ampliar horizontes. De modo tal que, em 1955, eu retomava o caminho do Romanceiro e, com o *Auto da Compadecida*, fazia a primeira experiência, para mim satisfatória, daquilo que seria, daí em diante, o meu caminho.¹³

Assim, sendo essas as minhas preocupações, não admira que *Uma mulher vestida de sol* e o *Auto de João da Cruz* fossem dois marcos no caminho de identificação entre meu trabalho de escritor e o Romanceiro. De fato, porém, se de ambas essas tentativas resultaram peças que não renego, foi somente em 1955, com o *Auto da Compadecida*, que realizei pela primeira vez uma experiência satisfatória de transpor para o Teatro os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances, aos quais se devem sempre associar seus irmãos gêmeos, os espetáculos teatrais nordestinos, principalmente o Bumba-meu-Boi e o Mamulengo.¹⁴

É importante notar que Suassuna jamais deixa de expor as fontes populares de seu trabalho, referindo-se sempre ao processo de criação e recriação com base nos elementos herdados da cultura popular do Nordeste. Veja-se neste sentido “Um plagiário confesso”, resposta violenta ao artigo “Testamento do Cachorro” de Magalhães Júnior, publicado no *Diário da Noite*. Raimundo de Magalhães Júnior sugeriu que Ariano Suassuna aproveitara a história do testamento do cachorro narrada em *Gil Blas de Santilhana*, de Le Sage. Apesar de sua extensão, é preciso transcrever o artigo de Suassuna na íntegra, pois é um exemplo do tom polêmico do teatrólogo em defesa de sua obra, da adaptação de elementos populares no gênero teatro, das técnicas de criação popular valorizadas e utilizadas pelo autor erudito.

Para falar a verdade e como o título deste artigo prova à farta, não tenho nenhuma dúvida em confessar que sou plagiário consumado.

¹³ SUASSUNA, Ariano. Xilogravura popular do Nordeste. *Jornal Universitário*, s.l., agosto, 1969.

¹⁴ SUASSUNA, Ariano. *A Compadecida e o Romanceiro Nordestino*. In: DIÉGUES JÚNIOR, M. et al. *Literatura popular em versos – Estudos*, tomo 1, Rio de Janeiro: MEC, Casa Rui Barbosa, 1973. p. 157.

Faço-o sem nenhuma dificuldade. Sempre fui o primeiro a dizer que o *Auto da Compadecida* era baseado em histórias populares anônimas do Nordeste. Peço somente licença a Raimundo Magalhães Júnior para não aceitar sua tese de que me apropriei do que era “bem engendrado”, isto é, de Le Sage. Se o tivesse feito não me importaria dizê-lo. O valor de uma peça não fica diminuído pelo fato de se ter baseado numa simples anedota. Porque teatro é uma coisa muito diferente. Entretanto, faço questão de dizer que plagiei foi o romance popular nordestino. E se exijo que se diga isto, é porque o indivíduo genial que criou o romance nosso é, como pessoa, muito maior artista que Le Sage. Pelo menos a se tirar pelos dois textos que podemos comparar agora. A anedota de Le Sage, como Raimundo Magalhães a conta é incrivelmente sem graça. O romance do nordestino, muito pelo contrário, é vivo e engraçado, de qualidade muito superior. Porque o que ele tem de melhor é exatamente o fato da repetição, isto é, o padre que condena o enterro do cachorro em latim e, depois de subornado, concorda com ele, logo seguido pelo bispo, que age de modo absolutamente igual. Essa repetição foi o que mais me impressionou no romance popular nordestino. Aproveitei-a logo, acrescentando, inclusive, mais um degrau na hierarquia, que em minha peça é formada pelo sacristão-padre-bispo. E grande parte do cômico do primeiro ato é devido a essa repetição mecanizada, um dos processos de fabricação do cômico mais eficientes desde os tempos de Plauto e já observado com maior agudeza por Bergson, na sua teoria para explicar o cômico. Foi, aliás, coisa que sempre me interessou, na minha qualidade de professor de estética.

Ora, eu sempre afirmei que minha peça se baseava nestas histórias. Apenas sempre conheci a do cachorro como anônima, fato que provarei. Mas quero dizer logo que se Raimundo de Magalhães Júnior pensa que surpreende todos os plágios de minha peça, está enganado; a história do gato também é plagiada de outra popular nordestina – se os historiadores vão descobrir autor erudito para ela ou não, é coisa que não sei – o terceiro ato é moldado num auto popular nordestino *O castigo da Soberba* e algumas são cópia fiel dos processos cômicos de Plauto, Molière, Shakespeare, etc. E cito como exemplo a do qui-pro-quo entre o padre e Antonio Morais, moldada numa famosa *Aululária* de Plauto. E ainda tenho alguma coisa a dizer a tal respeito.¹⁵

¹⁵ SUASSUNA, A. Um plagiário confesso. S.l., 27 abr. 1957.

Na obra de Ariano Suassuna, é marcante a presença da literatura popular, não só porque em seu trabalho detecta-se a transposição de partes de poemas populares e a incorporação de personagens da literatura popular. O autor vai muito além do que seria um trabalho mecânico de transposição: ele incorpora, em suas peças, cânones da poética popular, obedecendo às funções, normas e valores da cultura popular ao tratar os temas e formas trazidos do folclore. Isto é possível porque o autor conhece profundamente o material que está utilizando, não sendo poucos seus artigos e ensaios sobre a cultura popular nordestina.

Suassuna sabe, perfeitamente, que a literatura popular é uma criação paralela e alternativa à literatura erudita que, como esta, possui suas leis próprias. Ressente-se diante dos que tratam a literatura popular e a erudita em termos de cultura inferior e superior, quando a questão é de diferença entre manifestações culturais. Numa entrevista concedida ao *Correio da Manhã*, Suassuna refere-se ao preconceito contra a literatura popular:

- Esse preconceito começa a ser demonstrado pela divisão em literatura popular e literatura erudita. E continua com o julgamento feito em termos de valor e não de diferença. Em termos de hierarquia, como se a literatura erudita fosse superior, quando, a meu ver, a questão é só de diferença.

- Pode acontecer que uma literatura erudita seja superior a uma literatura popular. Mas pode acontecer o contrário, também. E, às vezes, numa grande obra, a gente encontra a vertente de várias correntes – ora erudita, ora populares.¹⁶

Suassuna reconhece que o peso da tradição sobre a cultura popular não a diminui, nem faz dela uma manifestação cultural velha, mofada e bolorenta, mas, ao contrário, é um processo dinâmico que incorpora elementos do dia-a-dia e da cultura erudita, sem descaracterizá-la. Sua concepção de cultura popular parece ser essa e,

¹⁶ A visão mágica do Nordeste de Ariano Suassuna (o do *Auto da Compadecida*). *Correio da Manhã*, s.l., 08 set. 1971.

ao defendê-la, Suassuna alia-se a grandes estudiosos do assunto, o que lhe confere, pois, uma posição de respeitável conhecedor da matéria. E é neste mundo – considerado simples pelos que o desconhecem – que Ariano encontra as soluções dramáticas, os temas, enfim a quase totalidade de recursos de que se nutre o seu teatro. Vê na cultura popular, na heterogeneidade de formas de espetáculos populares, o caminho para o teatro erudito brasileiro, a possibilidade da criação de um teatro nacional:

No que se refere ao Nordeste, porém, existe e sempre existiu a tradição de um espetáculo popular, que possui variadas formas e que pertence ao mesmo tempo ao litoral e ao sertão. Essas formas do espetáculo popular nordestino ora são mais ligados a nossas origens ibéricas – como o auto popular da “Nau Catarineta” e “Cheganças” (ainda baseadas nas lutas de cristãos e mouros da Península) –, ora reinventadas pela “civilização do açúcar” do litoral ou pela “do couro” do sertão, como o bumba-meu-boi; sem se falar no teatro popular de bonecos – o *mamulengo* –, que, com lastro tradicional anônimo, se reinventa e se reformula a cada instante, com características inteiramente nordestinas. No seu conjunto, podem esses espetáculos servir de lastro tradicional a um teatro brasileiro, peculiar e nacional e que, ao mesmo tempo, de modo só aparentemente paradoxal, seja religado à tradição do grande teatro mediterrâneo europeu, do qual somos também herdeiros, na qualidade de ibéricos. E isso é verdade tanto do ponto de vista da dramaturgia, quanto a respeito da encenação e do jogo dos atores.

[...]

O teatro no Brasil, e em particular no Nordeste, tem uma tradição popular de espetáculo que de um lado indica o caminho para um teatro brasileiro e, de outro, vincula-se às manifestações teatrais de todo o mundo e de todas as épocas.¹⁷

A literatura popular nordestina se apresenta a Suassuna como o cadinho em que se funde toda uma tradição de cultura, popular e erudita, com a incorporação de elementos da cultura erudita ocidental

¹⁷ SUASSUNA, Ariano. Genealogia nobiliárquica do teatro brasileiro. *A Tribuna*, Santos, 18 abr. 1965.

à popular. E a literatura popular regional surgiu para o autor como o repositório de elementos universais da cultura. Desde a sua estréia como dramaturgo, Ariano Suassuna já trazia muito bem delineado o seu projeto estético: escrevendo bem sobre o homem sertanejo, escreveria bem sobre o homem brasileiro e sobre o homem de qualquer lugar. Com isso, a possibilidade de atingir qualquer tipo de público, se bem que tenha revelado desde cedo a sua preferência particular:

[...] Minha maior alegria seria ver o meu drama representado para o povo – vê-lo voltar à sua origem. Porque na verdade muito pouco interessa o indivíduo, aí. É o povo o criador e procurei somente deixar-me impregnar do profundo sentimento poético, dinâmico no povo do sertão – talvez a região mais trágica do Brasil.¹⁸

Em outra entrevista, o teatrólogo volta à mesma tecla:

[...] De minha parte, escrevo para o público, dando preferência ao público popular. Se os burgueses e distintos gostarem do que fiz, é o ideal. Se não, paciência. Não escrevo para eles. Escrevo para o povo e para um grupo de elite em quem confio, gente que não tem nada de burguesa, nada de mascarada. Que procura, pelo contrário, pulsar em consonância com o que tem de mais belo e profundo.¹⁹

Anos mais tarde, em carta a seu amigo Hermilo Borba Filho, quando da montagem de *O casamento suspeito*, pela Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso:

Estava com o maior medo desta peça, com complexo da *Compadecida*. D. achou que a estrutura ficou semelhante, mas eu fiz isso um pouco propositadamente, para firmar uma espécie de estilo. Depois, poderei agir com mais ousadia, quando o público estiver acostumado com minhas coisas. Além disso, não me preocupa muito a originalidade

¹⁸ Apud BORBA Filho, op. cit., p. 19.

¹⁹ SUASSUNA, Ariano. Entrevista concedida à Revista Súmula, set. s.l., s.d. Devido ao contexto deve ser anterior a 1955.

sob tal aspecto. Hoje, o que me interessa, verdadeiramente, no teatro, é a criação dos personagens, gente viva e vigorosa, a exemplo do que os clássicos o fizeram. Quero fazer concorrência ao registro civil, como dizia Balzac, contrapondo minha humanidade à que eu vejo. E veja que isso é o mais importante em todos os grandes, desde Boccaccio a Molière. Eles ficaram vivos porque povoaram suas obras de gente viva e de histórias vigorosas e simples. Por isso, não interessa que uma peça lembre outra: *Sonho de uma noite de verão*, por exemplo, lembra *A tempestade* e outras do mesmo tipo, o que não estava interessando absolutamente ao grande Bill. A mesma coisa com Molière ou Plauto. E só me interessa receber lições desse povo. Os outros, que se danem. Hoje, quem me interessa é o grande – mas grande mesmo, os do teatro moderno são pigmeus – e o público popular, virgem e ingênuo. Escrevo para eles. Se os grandes gostarem, ótimo. Se não gostarem, azar deles. Felizmente têm gostado todos, o que é o ideal.²⁰

Desta forma, sem nunca ter nomeado o seu teatro de popular, Ariano Suassuna se insere entre aqueles que se esforçam em construí-lo. Seu interesse por um público composto pelo povo em geral revela esta preocupação. Assim, no projeto estético deste autor, que foi conscientemente buscar na cultura popular os elementos para o seu teatro, delineia-se o desejo de fazer o povo reconhecer-se a si mesmo e à sua cultura.

²⁰ Apud BORBA Filho, Hermilo. *O casamento suspeito* e seu autor. Sem referência bibliográfica.

ESPAÇOS DOMÉSTICOS, ESPAÇOS DE TRABALHO:
ANOTAÇÕES SOBRE *A MORATÓRIA E ELES NÃO
USAM BLACK-TIE*

Marcel Vieira Barreto Silva*

A tradição do drama, como forma de expressão, tem seus primeiros esboços no Brasil através da atividade de Gonçalves de Magalhães. Esse novo estilo de texto e de representação, que vinha dos palcos europeus, mostrava ao invés do homem universal (típico da tragédia), o homem local, histórico. Essa forma (o drama) estaria mais ligada, portanto, à realidade cotidiana dos fatos, ao contrário da tragédia, que abrange o ângulo de visão e busca apreender a significação do mundo, tanto moral quanto racional, através da extração de lições universais.¹

No teatro romântico do século XIX, é importante destacar ainda outra forma de expressão que, muito freqüentemente, ocupava os palcos nacionais: o melodrama. Por melodrama entenda-se aquela peça que prefere enredos sentimentais, valorizando a ação, enfatizando o embate entre vício e virtude, e destacando as sugestões do cenário,

* Bolsista IC/PIBIC/UFPB, atuando no projeto de pesquisa "A fazenda e a fábrica: conflito social e representação da realidade no teatro de Jorge Andrade e Gianfrancesco Guarnieri (1955-1958)", orientado pelo Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel. Aluno do Bacharelado em Comunicação Social, habilitação Jornalismo, na Universidade Federal da Paraíba.

¹ Cf. PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

tendo em vista o impacto sobre a platéia. Representando o tipo de composição que, tanto artística quanto ideologicamente, a revolução burguesa constituiu, o melodrama, conquanto muito ligado à tradição romântica, facilmente a extrapola, devido à sua capacidade de absorver as modificações nos contextos histórico-sociais.²

Neste contexto, enquanto autores como José de Alencar e o próprio Gonçalves de Magalhães tentavam construir a tradição teatral brasileira com a consolidação do drama nacional, essa mesma tradição ia se firmando nas comédias de Martins Pena, através da representação das camadas e tipos populares. Iná Camargo Costa comenta esse processo:

Havia um abismo entre as exigências formais do drama (dados os seus pressupostos sociais) e a matéria social com que candidatos a dramaturgo no Brasil podiam trabalhar. Por isso, o reincidente fracasso, ao menos de crítica, de quase todas as tentativas de criação do nosso “teatro nacional” em chave dramática, quando esse mesmo teatro ia sendo feito em chave cômica.³

Sendo a forma dramática inadequada para a representação de nossa matéria social – vez que no século XIX, é a burguesia nacional que predominantemente se representa no teatro –, somente quando os autores nacionais se voltassem para a realidade do país, tentando reproduzir no palco as tensões e problemas das classes subalternas, é que se poderia falar de uma tradição dramática, realmente, brasileira. Isso vai se dar apenas no século XX, quando todo o processo de importação das experiências do teatro moderno na Europa, a partir da inauguração do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), redundar na produção de dramas modernos escritos por autores nacionais, encenados por companhias nacionais e para um público nacional.

² Cf. HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000. Ao buscar as origens e as características desse gênero, a autora realiza um profundo estudo sobre o melodrama. Comparado constantemente com o drama romântico ou histórico do século XIX, o gênero melodramático é visto nesse estudo a partir de suas especificidades artísticas e dos diversos contextos sociais em que pode existir.

³ COSTA, Iná Camargo. A comédia desclassificada de Martins Pena. In:_. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 126.

Fruto da consolidação de uma burguesia com vontade e capacidade de patrocinar um teatro de padrão internacional, o TBC, fundado em 1948, foi a primeira empresa que demonstrou a viabilidade econômica de um projeto de teatro moderno no Brasil.⁴ Importando as experiências estrangeiras, através dos encenadores, estes vindos principalmente da Itália, e de textos estrangeiros, principalmente de autores americanos como Tennessee Williams e Arthur Miller, o TBC era moderno apenas em termos formais. Ou seja, o sistema⁵ teatral (moderno, portanto) ainda estava em formação, pois contava com um local de apresentação dos espetáculos, um público que os assistia (a burguesia patrocinadora e consumidora) e textos dramáticos que se vinculavam às tendências modernas. Entretanto, quase completa ausência de textos nacionais de qualidade, que retratassem a perspectiva do país, fazia com que esse sistema não se consolidasse. Assim, entre 1948 e 1955 (data da estréia de *A Moratória*), existia no Brasil *teatro moderno* – edificado no TBC e nos textos nele encenados –, mas não havia a produção de *drama moderno* brasileiro, haja vista que, mais uma vez, as idéias de nossa literatura estavam “fora do lugar”.

Sem desprezar as experiências anteriores, como os textos de Nelson Rodrigues, Abílio Pereira de Almeida, entre outros, o primeiro similar nacional de qualidade a incorporar as tendências da dramaturgia moderna à perspectiva de retratar a realidade nacional surge apenas em 1955, com *A Moratória*, de Jorge Andrade, no Teatro Maria Della

⁴ Iná Camargo Costa (*A produção tardia do teatro moderno no Brasil*. Op. cit., p. 35) explica muito bem essa conjuntura: “Quando o teatro moderno finalmente começou a ser produzido por aqui, o país já dava os primeiros sinais (econômicos e sociais) de que a estratégia de retomada do crescimento imposta pelo capitalismo tardio fora adequada – começávamos a produzir bens de consumo! –, o que significa, nos estreitos limites da produção cultural, a proliferação de uma burguesia com anseios cosmopolitas em condições de patrocinar (financiando e consumindo) um teatro de *padrão internacional*.”

⁵ Para entender o sistema literário, formado por autores, obras e público ver CANDIDO, Antonio. *Literatura como sistema*. In:_. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. p. 23-25. Em analogia, podemos falar que o sistema, no que se refere ao teatro, é configurado pelos dramaturgos, a produção de textos, os artistas e um público consumidor, como já bem apontou FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

Costa. Enquanto no Nordeste do país, o Romance de 30 assimilou as formas modernas e as utilizou para retratar os problemas da região, no Sul, somente com *A Moratória* é que esse processo vai se realizar. Em texto publicado em 1956, Gilda de Mello e Souza afirma que “a tomada de consciência da crise através da literatura só começa a efetuar-se agora, tardiamente, e num gênero como o teatro, muito pouco vinculado à nossa tradição”.⁶

Assim, *A Moratória* ajudou a abrir espaço para os autores nacionais. Isso redundou na encenação de *Eles não usam black-tie*, em 1958, quando se consolidou, definitivamente, o teatro moderno e a dramaturgia moderna no Brasil.

Entre a fazenda e a fábrica

Escrita em 1954 e encenada no ano seguinte, *A Moratória* traz ao palco a história de uma família massacrada pela perda de suas terras e, conseqüentemente, de suas raízes. “Ainda somos o que fomos”, esbraveja o pai da família, Joaquim, enquanto espera, inutilmente, a moratória de sua dívida para reaver a fazenda tomada, evoca o fim do processo social de divisão e perda das fazendas, com a ascensão de novas classes sociais, resultado de dois fatos históricos relevantes: a Crise do café e a Revolução de 1930.

A dicotomia entre “cidade” e “campo” é expressa no texto em várias cenas e falas dos personagens. Desde a ambientação em duas linhas temporais – a do presente, em 1932, situada na cidade, e a do passado, em 1929 –, passando pela disposição espacial, formalizada nos dois planos, caracterizados pelo luxo do campo e pela precariedade da vida na cidade, chegando às referências dos personagens à vida nesses dois ambientes. Enquanto no campo as relações entre os indivíduos se fiam através da palavra empenhada e do nome de suas famílias, na cidade, a importância desse nome é diminuída bruscamente. Isso se torna a problemática central do texto. Durante a peça, várias

⁶ SOUZA, Gilda de Mello e. Teatro ao Sul. In:_. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 109-110.

vezes Joaquim vai invocar o *status* decadente de seu nome familiar, como forma de ampliar um valor que não mais existe.

Na cidade, o que move as relações sociais é, antes de tudo, o capital. Não importa quem compra, importa é que se venda. Para a família, que apesar de já morar na cidade, ainda tem os valores do campo, o trabalho de Lucília é a manutenção das condições mínimas de sobrevivência. Isso cria um desconforto em Joaquim, pois de acordo com suas concepções, apesar de terem perdido tudo, eles ainda possuem o nome. Assim, o fato de sua filha costurar para gente com nome “inferior” ao dela, revela o embate entre duas concepções de mundo divergentes: a do “nome” e a do “trabalho”. Vejamos, este conflito num fragmento do texto:

JOAQUIM: É exatamente o que não suporto.

LUCÍLIA: O quê?

JOAQUIM: Ver você costurando para essa gente. Gente que não merecia nem limpar nossos sapatos!

LUCÍLIA: Não reparo neles. Não sei quem são, nem me interessa. Trabalho, apenas. (*Por um momento, fica retesada*) Por enquanto, não há outro caminho.

JOAQUIM: Gentina! Só têm dinheiro...

LUCÍLIA: (Seca) É o que não temos mais.⁷

Uma discussão entre Joaquim e Marcelo no meio do Segundo Ato, estando eles no plano do presente, é bastante significativa acerca do anacronismo que os pensamentos de Joaquim encerram. Enquanto o pai critica Marcelo pelo fato de ele não honrar o nome que tem, este busca expor àquele que o nome não mais interessa na nova organização social e que o grande problema da família é estar apegada ao passado, quando ele não mais lhe pertence, e o presente ser-lhe um mundo totalmente estranho, onde as leis são outras e as coisas funcionam diferentemente.

⁷ ANDRADE, Jorge. A moratória. In:_. *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 124. Daqui por diante, as referências aparecerão no corpo do texto, indicadas pela abreviatura AM.

MARCELO: (*Pausa*) Papai! Há dias fui à Casa Confiança comprar um par de sapatos. Pedi para pagar no fim do mês e o dono me perguntou: “Quem é o senhor?” “Sou o filho de seu Quim”, respondi. Sabe o que ele me perguntou ainda? “E quem é seu Quim?”

JOAQUIM: (*Empertiga-se*) Ele se atreveu?!

MARCELO: Vivemos num mundo diferente, onde o nome não conta mais... E nós só temos o nome. (AM, 159)

Um pouco mais à frente, ainda nessa discussão, Marcelo tenta argumentar porque ele não se adapta à vida de operário a que está submetido, devido à necessidade de trabalhar para sustentar a família.

MARCELO: O senhor finge não compreender o que digo. Não me adapto a esta ordem de coisas.

JOAQUIM: Servia para ajudar sua irmã até voltarmos para a fazenda. Mas, é melhor ficar na cama do que enfrentar a vida.

MARCELO: O senhor me ensinou?

JOAQUIM: Mostrei o caminho. Fiz minha obrigação.

MARCELO: O caminho. É exatamente o que estou querendo provar: que o senhor mostrou o caminho errado. O caminho que para nós, principalmente para nós, não tem mais sentido. O senhor não me educou para ser operário.

JOAQUIM: Então, por que não estudou? Não foi por falta de falar.

MARCELO: A situação seria a mesma. Não se trata disto. O que importa é aceitar ou não o presente; esquecer, saber esquecer. (*Pausa*) Papai! O senhor não compreende que depois de se ter vivido solto, no meio do campo; depois de se ter conhecido uma outra segurança, não é possível ficar preso o dia inteiro dentro de um salão com o chão sujo de sangue e receber ordens de gente que... que... Não agüentava aquilo. Estava farto. Era lá que a saudade, a consciência do que fomos, mais me oprimia. (AM, 159)

No fim da discussão, Marcelo explica porque sua família está, definitivamente, inadaptada com a nova ordem do mundo e das coisas. Isso mostra que, contraditoriamente, apesar de estar durante muito tempo “dormindo”, Marcelo foi o primeiro a “acordar” para o modo

de vida que a fazenda trazia consigo, as leis sociais que regiam as relações, descobrindo que no novo contexto não tinham valor algum. Isso se justifica por dois fatos: na cidade, Marcelo era o integrante da família que mais entrava em contato com esta realidade, vendo como agora as pessoas se portavam diante do mundo; além disso, ao discutir com Joaquim, Marcelo já sabia que a moratória da dívida havia sido negada e que a família perdera de vez a fazenda. Agora, a família, por não compreender as mudanças de seu tempo, estaria apenas morrendo devagar.

MARCELO: Reconheço, sou um fraco. Não assumi a responsabilidade. E o senhor? O senhor só pensa na sua fazenda, no seu processo, nos seus direitos, no seu nome. Enquanto pensa em si mesmo, na sua honra, não pode sentir o que sinto. O senhor não sai à rua para saber o que os outros pensam de nós. O senhor finge não perceber que não fazemos mais parte de nada, que o nosso mundo está irremediavelmente destruído. Se voltássemos para a fazenda... JOAQUIM: (*Num grito*) Vamos voltar!

MARCELO:... tornaríamos a perdê-la. As regras para viver são outras, regras que não compreendemos, nem aceitamos. O mundo, as pessoas, tudo! Tudo agora é diferente! Tudo mudou. Só nós é que não. Estamos apenas morrendo lentamente. Mais um pouco e ficaremos como aquele galho de jabuticabeira: secos! secos! (AM, 160-161)

Tendo já conhecimento que de Joaquim havia perdido o processo, Lucília recebe sua tia Elvira para tratar de um vestido e acabam discutindo sobre a culpa da tia na ruína do pai e a falta de compaixão que Elvira teve pelo irmão. Essa discussão entre elas, e seu desfecho, representa uma descoberta para Lucília. Enquanto Marcelo foi o primeiro a compreender as relações sociais na cidade, foi ela quem percebeu que, na nova ordem, tanto a glória quanto a miséria dependem unicamente do trabalho, e não mais do nome ou da tradição. E a atitude de expulsar a tia Elvira de sua casa fez Lucília se livrar dessa tradição e das implicações que ela própria traz.

ELVIRA: (*Primeiro plano*) (*Aparece já vestida*) Antes de sair tenho uma verdade a dizer: vocês, os filhos, também não souberam perdoar. Nunca perdoaram a seu pai a pobreza em que ficaram!

LUCÍLIA: (*Primeiro plano*) Porque vivíamos desesperados.

ELVIRA: (*Primeiro plano*) Cada um tem suas razões. Se não ajudei foi porque não pude, e isto basta.

LUCÍLIA: (*Primeiro plano*) Pode ficar com seu dinheiro. Faça bastante caridade!

ELVIRA: (*Primeiro plano*) Lucília!

LUCÍLIA: (*Primeiro plano*) Ficamos pobres e continuaremos pobres à nossa custa. Agora saia daqui! Já esperei demais por este dia. Felizmente não moramos mais em sua casa, e devo isto ao meu trabalho. (AM, 182)

Nessa perspectiva, um grande mérito da peça é o de descobrir um novo tema para o desenvolvimento da literatura no Sul do país: o drama do café e suas conseqüências históricas. Sensivelmente atrasada se comparada à produzida no Nordeste, devido à consolidação do romance regionalista, a literatura sulista encontra no teatro sua manifestação.⁸

Três anos depois, em 1958, encontraremos uma outra peça que marca definitivamente os inícios do drama moderno no Brasil. A companhia do Teatro de Arena de São Paulo por pouco não encerrou definitivamente as suas atividades, em 1957, por conta de uma terrível crise financeira. Ironicamente, essa crise proporcionou o seu renascimento artístico e pecuniário. Para não fechar as portas de forma melancólica, José Renato, um dos diretores do Arena, resolveu montar a peça de um dos atores do grupo: *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que acabou revolucionando os palcos brasileiros.

Décio de Almeida Prado demonstra que a peça, se não ocupa o primeiro lugar em ordem cronológica – haja vista as estréias anteriores de Jorge Andrade com *A Moratória*, em 1955, e Ariano Suassuna com

⁸ Cf. SOUZA, op. cit.

Auto da Compadecida, em 1957 –, estabeleceu-se como marco histórico, abrindo um ciclo no teatro brasileiro,

seja pelo inesperado e prolongado sucesso de bilheteria que obteve, revertendo em favor das peças nacionais a expectativa do público, seja pela guinada estética e política que significou, ao aproximar duas entidades até então julgadas quase incompatíveis – teatro e povo.⁹

Eles não usam black-tie ainda traz duas características inéditas em nossos palcos profissionais: ocorre em meio operário, com “operários mostrados como tal, definidos em função de sua categoria, atuando coletivamente contra os patrões”¹⁰, e organiza o seu enredo em torno de uma greve.

A peça trata do dilema de uma família pobre do morro, às voltas com a agitação política causada pela possibilidade e realização de uma greve. O conflito do texto se dá entre Otávio (um dos líderes do movimento e representante de todo o desejo de mudança e de revolução) e Tião (representante do individualismo e da ambição de quem já morou na cidade), seu filho, que está prestes a casar com a noiva já grávida. Durante o texto, várias situações são criadas para mostrar como foi a vida de Tião na cidade, e como ele não consegue se adaptar à vida no morro.

TIÃO: Então, é fazê o noivado logo...

MARIA: Mas, Tião, só se tu quisé mesmo...

TIÃO: É claro que eu quero, dengosa. Eu só tava esperando me ajeita melhó na fábrica. Mas sendo assim, não tem outro jeito.

MARIA: Tu tá contente ou triste?

TIÃO: Mais do que contente... Só tem uma coisa... Eu gostaria que tu tivesse tudo, num queria que minha mulhé vivesse em barraco...

⁹ PRADO, Décio de Almeida. Guarnieri revisitado. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. *O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Global Editora, 1986. p. 5. A peça que aqui estamos utilizando está nesta antologia, daqui por diante, portanto, ela será referida pela abreviatura BT.

¹⁰ Ibidem, p. 6

MARIA: Sempre vivi em barraco! E vivê com tu é o que interessa...

TIÃO: Eu é que não me ajeito no morro. (BT, 24)

Em outro momento, esse deslocamento de Tião é posto em debate, só que agora através de uma conversa entre Romana e Otávio. Eles questionam se Tião se daria bem no morro depois de tanto tempo morando na cidade, e comentam que o problema de seu filho é que ele não quer melhorar de situação, mas apenas voltar para um tipo de vida – o que ele viveu na cidade.

OTÁVIO: Eu às vezes fico pensando na situação do Tião. Ele não se sente bem com a gente, não!...

ROMANA: Por quê?

OTÁVIO: Ele viveu bem com os padrinho... A mudança foi dura pra ele...

ROMANA: Tião não ia ficá servindo de pajem toda a vida, ia?

OTÁVIO: Mas a mudança foi dura... Tião ainda hoje é o tipo do rapaz de cidade, feito pra morá em apartamento...

ROMANA: É melhó do que morá em barraco...

OTÁVIO: Claro! Mas geralmente o sujeito melhora de casa e muda as idéia. O problema de Tião é esse – mora em casa errada! Dando um duro danado a gente se convenceu que melhorá só com muita luta... Tião, não. Ele não quer melhorá, ele quer voltá a ser. (BT, 33)

Outro episódio que representa o desejo de Tião de sair do morro e voltar para a cidade, dá-se quando ele chega em casa dizendo que um cineasta o encontrou na rua e o chamou para trabalhar no cinema, dando-lhe inclusive um cartão. De fato, tudo não passa de uma mentira, pois Jesuíno, um outro operário morador do morro, também conta que vai trabalhar no cinema e apresenta esse cartão. Na verdade, um monte desses cartões estava espalhado na subida do morro, e ambos pegaram para impressionar as pessoas.

Enquanto Tião vai se mostrando cada vez mais inadaptado com a vida no morro, algumas situações apresentam como é essa vida e como o cotidiano das relações sociais no morro é regido por uma lei

de companheirismo muito forte, que une os moradores através da amizade e dos laços comunitários. Vejamos dois episódios bastante significativos acerca do companheirismo que acompanha os moradores do morro. O primeiro é a rubrica que indica que João, tio de Maria e convidado na casa de Romana, ao invés de sentar na única cadeira da sala, senta-se num caixote, colocando-se no mesmo nível dos demais convivas. Outro fato é o episódio em que a vizinha Cândida dá a luz a gêmeos e a festa de noivado de Tião e Maria se muda pra sua casa, onde todos comemoram os dois acontecimentos.

As conseqüências dessa festa revelam dados interessantes. Guarnieri organiza a cena seguinte a partir de um diálogo entre Romana e Tião, que conversam sobre as coisas que o filho disse ao pai, no dia da festa de noivado, e que Tião não lembra por estar bêbado. Além de demonstrar rancor pelo fato dos pais terem-no mandado para a cidade e depois trazido de volta, ele se mostra preocupado com Maria, pois se estivesse na cidade, se Otávio o tivesse deixado com os padrinhos, ela não precisaria mais trabalhar duro para ter o mínimo de condições necessárias ao seu casamento e ao seu bem-estar.

TIÃO: O que foi que eu disse?

ROMANA: Um monte de ingratidão... Que o culpado da tua vida era teu pai... Que a gente devia ter te deixado com teus padrinhos... Que se tu tivesse na cidade, Maria não ia precisá continuá trabalhando e um monte de besteira...

TIÃO: Bebedeira!...

ROMANA: É, mas é bêbado que a gente se abre... Eu fiquei cismada.

TIÃO: Não tem motivo, mãe... (BT, 48-49)

Enquanto tudo isso se dá, os episódios relacionados à greve vão se desenrolando, e a relação entre Tião e Otávio vai se acirrando. Numa discussão sobre a greve e seus problemas, Otávio expõe a Tião todo o medo que este possui, que é o medo de ser pobre e da vida no morro.

TIÃO: Ninguém vale nada, pai!

OTÁVIO: Como você tem medo!

TIÃO: (*irritado*) Mas medo de que, bolas!
 OTÁVIO: (*imperturbável*) De ser pobre... da vida da gente!
 TIÃO: (*com um gesto de quem afasta os pensamentos*) Ah! Tou é nervoso... tou apaixonado, pai... Não liga, não! (BT, 38)

Além disso, durante várias passagens Tião mostra que *precisa*, que *tem* que casar com Maria. Portanto, juntando a história de vida de Tião, principalmente o fato de ele ter morado na cidade, a greve iminente e a preocupação com sua noiva e seu filho que está para nascer, nota-se que, como assegura Décio de Almeida Prado, “a perspectiva da peça é a do filho: o drama é o seu, ele é quem deverá pronunciar-se perante a existência concreta da greve”.¹¹

O fato de Tião furar a greve traz-lhe diversas conseqüências negativas: o desprezo de seus companheiros, a cólera de seu pai, que o expulsa de casa, e a posição classista de Maria, que acredita que somente junto de sua “gente” é que eles podem ser felizes. Tudo isso mostra a Tião que, sozinho, não se pode mudar, mas apenas quando se pensa nos anseios de todos. Num desabafo incontido, Tião mostra que seu medo, realmente, é o de não ser nada, de ser operário, de continuar pobre.

MARIA: Eu acreditei... eu acreditei que tu ia agir direito... Não tinha razão pra brigá com todo mundo... Tu tinha emprego se perdesse aquele... Tu é moço... Tinha o cara do cinema...

TIÃO: (*irrita-se cada vez mais. Uma irritação desesperada*) Mariinha, não adiantava nada!... Eu tive... Eu tive...

MARIA: Medo, medo, medo...

TIÃO: (*num grande desabafo*) Medo, está bem Maria, medo!... Eu tive medo sempre!... A história do cinema é mentira! Eu disse porque eu quero sê alguma coisa, eu preciso sê alguma coisa!... Não queria ficá aqui sempre, tá me entendendo? Tá me entendendo? A greve me metia medo. Um medo diferente! Não medo da greve! Medo de sê operário! Medo de não saí nunca mais daqui! Fazê greve é sê mais operário ainda!...

¹¹ PRADO, Décio de Almeida. Eles não usam black-tie (e Gimba). In:_. *Teatro em progresso: crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 130.

MARIA: Sozinho não adianta?... Sozinho tu não resolve nada!... Tá tudo errado! (BT, 86)

Em seguida, Maria resolve ficar no morro ao invés de ir com Tião. Assim, ela lhe diz que ele deve ir embora, mas que ele pode voltar quando enfim acreditar na sua “gente”. Então, ela sai de cena e Tião, chamando-a e pedindo para ela esperar, corre atrás dela. Logo depois, Romana pede a Otávio, que acabara de entrar em cena, que ele vá falar com Tião.

TIÃO: Mariinha, minha dengosa. (*Atira-se sobre ela. Abraça-se.*) E agora, Maria, o que vou fazer?

MARIA: Não posso deixa o morro... Deixando o morro, o parque também ia ser diferente! Tá tudo errado!... Reconhece!

TIÃO: Não posso ficá, Maria... Não posso ficá!...

MARIA: (*pára de chorar. Enxuga as lágrimas*) Então, vai embora... Eu fico. Eu fico com Otavinho... Crescendo aqui, ele não vai tê medo... E quando tu acreditá na gente... por favor... volta! (*Sai.*)

TIÃO: Maria, espera! (*Correndo, segue Maria. Pausa.*)

OTÁVIO: (*entrando*) Já acabou?

ROMANA: Vai falá com ele, Otávio... Vai!

OTÁVIO: Enxergando melho a vida, ele volta. (BT, 87)

Portanto, vemos que o desterro de Tião, pelo fato de ele sair correndo para seguir Maria, não se presentifica no texto, o que nos indica uma possibilidade de leitura que apontaria para uma interpretação em que Tião não sai definitivamente do morro, ele apenas vai resgatar os valores perdidos da primeira vez que foi à cidade. Isso se verifica, também, pelo comentário final de Otávio, pois ele sabe que essa segunda viagem de Tião à cidade vai fazê-lo compreender que a maneira que ele escolheu para enfrentar os problemas não é a melhor, pois despreza a sua classe em prol da individualidade.

Essa necessidade de decidir entre as duas maneiras de encarar a realidade – se acomodar com a opressão e o individualismo capitalista, ou buscar uma nova forma que beneficie todas as classes, e não apenas

uma minoria –, Guarnieri, em um artigo sobre a relação do teatro com a realidade do país, demonstra muito bem:

Em toda atividade humana uma definição se impõe. Ou ficamos com o que caminha para a destruição, ou ficamos com o que surge, com o “novo”. Qualquer tentativa de “neutralismo”, de constituição de uma “terceira-força” é vã, não representando na prática nenhuma alternativa nova, mas sim a forma mais abjeta de reacionarismo, posto que pusilânime.¹²

Eles não usam black-tie opta pela segunda via. No entanto, como averba Sábato Magaldi, apesar de a tese implícita do texto ser marxista, o autor “não deformou os caracteres em função de um objetivo político, desenvolvendo antes as situações, para que a platéia concluísse a seu gosto”.¹³ No caso de Tião, o fato de ele ter “furado” a greve, não se constitui uma falta de caráter ou pura maldade. Em vários momentos, Tião se mostra preocupado com o futuro de sua recente família e não acha que o morro seja o lugar apropriado para eles viverem. Vemos claramente que ele não se acovardou diante do problema, mas, antes de tudo, tomou uma decisão e não aderiu à greve. Entretanto, essa atitude feriu o posicionamento de sua classe e, por isso, ele teve que ser penalizado, tendo que sair da sua casa, sem a condescendência dos pais, sem a companhia de Maria e sem a amizade de seus colegas. Portanto, vemos que o objetivo central do texto é demonstrar ao público que melhorar de vida individualmente não adianta, já que ou essa melhora se estende para toda a coletividade, ou o individualista ficará só, restando a ele apenas os desprezo de seus companheiros.

Em âmbito puramente formal, observamos que a peça é um drama que, no entanto, apresenta uma antinomia estética; ou seja, como explica Iná Camargo Costa, “trata-se de um flagrante desencontro entre forma e conteúdo, numa contradição propriamente dita que acaba

¹² GUARNIERI, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional. *Arte em revista*. Ano 3, n. 6. out. 1981.

¹³ MAGALDI, Sábato. Introdução dos conflitos urbanos. *Panorama do teatro brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Global, 2001. p. 245.

dando bons argumentos para leitores que optem por uma ou outro”.¹⁴ Essa antinomia estética se verifica porque em vários momentos a forma *drama* se torna incompatível com o conteúdo *greve*. Isso, por exemplo, é percebido pela limitação espacial sofrida pelo assunto; ou seja, ao fixar a cena na casa do personagem Otávio, as ações da assembléia que decide a greve, a própria greve e a prisão de Otávio acabam não sendo *encenadas*, mas transmitidas ao público através do diálogo dos personagens, o que demonstra a introdução de um *en-épico* exterior ao drama.¹⁵

Assim, vemos que “a verdade de *Eles não usam black-tie* reside justamente na contradição entre forma (conservadora) e conteúdo (progressista)”¹⁶; ou seja, a greve, juntamente com a tentativa de mostrar o homem não na perspectiva do indivíduo, mas da classe à qual pertence, é um conteúdo que pede características épicas de representação. A *forma do drama*, adotada na peça, que não suporta o conteúdo do texto, há muito já entrara em crise estrutural, resultando na formação do chamado *teatro moderno*¹⁷.

No campo e na cidade, a realidade nacional

A Moratória é um drama em torno de uma família de latifundiários forçada a se mudar para uma casa na cidade e passando a viver do trabalho da filha Lucília, que costura para outras mulheres, e do trabalho de Marcelo num frigorífico. Na cidade, essa família sofre um processo de inadequação espacial-temporal, ou seja, as concepções de mundo que possuem (oriundas no mundo patriarcal da fazenda, onde o nome familiar vale mais que qualquer outra coisa) são expressamente opostas às do mundo em que agora vivem (onde

¹⁴ COSTA, Iná Camargo. Rumo a um teatro não dramático. In: ___. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 24.

¹⁵ *Ibidem*, p. 35-36.

¹⁶ *Ibidem*, p. 39.

¹⁷ Cf. COSTA, A produção tardia do teatro moderno no Brasil, op. cit. p. 14-15.

vale, antes de tudo, o dinheiro, conseguido através do trabalho e não da tradição e do nome familiar). Enquanto a família aguarda a moratória de suas dívidas para reaver a fazenda, como esperança vã de retomar a ordem social em que viveram, os personagens vão, paulatinamente, descobrindo que essa ordem agora não existe mais, que ou eles se adaptam à nova maneira de viver que o mundo impõe, ou eles serão consumidos pelas pragas da nostalgia de um tempo perdido, da incompreensão da nova ordem. Seus destinos estão condicionados a saberem aceitar o presente, do jeito que ele se mostra, invariavelmente.

Apesar de utilizar um método expressionista de encenação (a divisão do palco em dois planos), *A Moratória* possui um caráter marcadamente realista em relação à construção dos personagens e às relações destes com o mundo social. O recurso à tipicidade, que Georg Lukács averba como um dos pilares da grande arte realista, aparece na peça, a partir da caracterização de cada personagem.

Joaquim, o pai, é apresentado no plano do passado como a figura principal da família, desaprovando as aulas de costura que Lucília toma na cidade, pois acredita que uma mulher de sua estirpe não deve se misturar com costureiras. Além disso, ele reprova completamente o noivado de sua filha com Olímpio, um jovem advogado e filho de seu maior inimigo político. Em relação a Marcelo, ele não aceita a ociosidade de seu filho, que é muito irresponsável e preguiçoso. No plano do presente, o da cidade, em 1932, Joaquim é apresentado como um homem subjugado, como um bicho fora de seu *habitat*, constantemente abatido, humilhado e ofendido. Ele não é mais a figura principal da família, cujo lugar é ocupado por Lucília, que agora, ironicamente, trabalha como costureira. Sua relação com Marcelo continua conflituosa, pois este não consegue se adaptar nem ao trabalho no frigorífico, nem às novas necessidades do mundo citadino.

Lucília, após a crise e a perda da fazenda, toma para si a responsabilidade de cuidar de seus pais, tornando-se uma mulher dura, empedernida, que trabalha para sustentar a família. Em 1932, novamente não sem ironia, Joaquim deseja que a filha se case com Olímpio, a quem ele rejeitava no passado, para que ela não abandone o seu futuro em detrimento da crise que atravessam. As duas outras figuras que completam o núcleo familiar, Helena e Marcelo, são

personagens de desenvolvimento semelhante, pois a inadequação que ambos sofrem, apresenta-se como inação, qual seja, uma apatia. Helena, na fazenda, está numa posição submissa, não conseguindo força moral para controlar (nem muito menos transformar) a atitude de seu marido e de seus filhos. No entanto, ela é muito preocupada em como Joaquim e Marcelo, principalmente, vão conseguir enfrentar a situação que se apresenta. Na cidade, ela continua inativa, sem mudanças substanciais em seu modo de ser, pois ela permanece passiva e submissa, sempre preocupada em evitar atritos entre seu marido e seu filho. A inação de Marcelo também é permanente. Enquanto, na fazenda, Marcelo acorda constantemente tarde, sob os gritos de Joaquim, gastando seu tempo na cidade ostentando o seu poder para as mulheres e se consumindo em bebidas e jogos, em 1932, mesmo trabalhando num frigorífico, ele continua passando a noite bebendo, jogando, e depois acordando tarde, o que acabará ocasionando a sua demissão, justificada pelo fato de ele não conseguir trabalhar num ambiente tão sujo e opressor, com pessoas que não possuem o mesmo *status* que ele possuía.

N' *A Moratória*, portanto, as personagens estão situadas em dois espaços-tempos (fazenda/cidade) em que está patente a tentativa de salvar um mundo perdido. No passado, eles estão preocupados em manter a fazenda, apesar da situação crítica que estão enfrentando; no presente, mesmo tendo perdido a fazenda, a notícia da moratória reanima as forças em busca de retomar o que lhes fora tomado. Na fazenda, eles estão preocupados em permanecer e, na cidade, estão em busca de voltar a ser. Mesmo quando eles descobrem que o seu mundo está irremediavelmente perdido, não se esboça neles nenhuma vontade de transformar a realidade opressiva que agora enfrentam, numa patente fraqueza e debilidade. Para eles, restam duas opções: ou aceitam o presente, do modo que ele se lhes mostra; ou continuam sonhando com o passado, apenas esperando lentamente a morte.

Em outra perspectiva, poderemos ler *Eles não usam black-tie*. Em seu artigo, "O teatro como expressão da realidade nacional", Gianfrancesco Guarnieri conclama os artistas nacionais de teatro para a construção da verdadeira dramaturgia brasileira. Tal empreitada requer a superação de diversos empecilhos, que envolvem a produção e a encenação dos espetáculos nas companhias teatrais e a arrecadação de

verbas para a montagem de tais peças. No entanto, o maior problema notificado por Guarnieri envolve uma tomada de posição dos autores em relação à realidade do país, a partir da “análise dialético-marxista dos fenômenos, partindo do materialismo filosófico”. Essa tomada de posição implica na definição do artista como homem ativo, inserido no complexo social historicamente delimitado e disposto a participar da luta do povo em prol de sua libertação. Para tal, o artista deve vivenciar os problemas do cotidiano desse povo, angariando suas concepções de mundo, para representá-los com “sinceridade e justeza”. No campo do método artístico, ele deixa clara a sua indisposição à “literatura de gabinete”, tornando clara a opção pela “cultura popular”, que, nesse contexto, consiste em “elementos indispensáveis para uma apreciação acertada de tudo o que se diz sobre a vida, o homem, a sociedade”. Demonstra-se, por fim, que a popularização do teatro entre as classes oprimidas depende de uma ação imperiosa do Estado, que precisaria estabelecer políticas direcionadas à conscientização da população e a facilitar o seu acesso às salas de espetáculos. Diversas outras reivindicações do povo estão na ordem do dia para serem resolvidas, e o teatro nacional – a partir da perspectiva política de seus autores – pode servir de palco para que essas e outras lutas sejam conduzidas.

Claramente escrita sob uma perspectiva marxista, *Eles não usam black-tie*, insere-se nesse projeto. A caracterização dos personagens do núcleo familiar principal, assim, é fundamental para delimitarmos o aspecto realista da peça. Otávio, o pai da família, é um operário e líder sindical que está envolvido com a realização de uma greve em busca de melhores salários. Ele costuma discutir com Romana, sua esposa, sobre o seu filho Tião, que, depois de ter morado um tempo na cidade com os padrinhos, não consegue se adaptar à vida no morro. A ida de Tião para a cidade se deu quando Otávio foi preso. Mesmo assim, Otávio acompanha o desenvolvimento das discussões políticas confiando que o filho, também operário na fábrica, se engaje. A greve acontece com sucesso, apesar de Otávio ser preso por algum tempo, mas Tião acaba “furando” o movimento. Quando Otávio volta para casa, não aceita, revoltado, a presença de Tião, pois este precisa aprender a valorizar o coletivo em detrimento dos anseios individuais. Enquanto

Tião não descobrir definitivamente a que povo pertence, e a ele se juntar em sua luta, Otávio prefere que ele fique na cidade, longe de casa, numa nova aprendizagem de vida.

Romana, a mãe, é o vórtice articulador da família. É ela quem vai trabalhar como lavadeira para completar o dinheiro da casa; é ela quem vai tirar Otávio da cadeia quando ele é preso; é ela quem organiza a casa e a festa de noivado de Tião e Maria. Enquanto mãe, seu papel se desenvolve para ordenar a vida familiar, impondo limites, resolvendo brigas. Quando Tião, no entanto, é expulso de casa por Otávio, ela sabe que não adianta brigar com seu marido para evitar uma dissolução da família, pois ela reconhece que Tião precisa descobrir o seu lugar no mundo, e enquanto ele não se identificar com a comunidade em que vivem, não deve permanecer em casa.

Maria, a namorada de Tião, é caracterizada como uma mulher muito apegada a esta comunidade e tradições. Quando ela revela para Tião que está grávida, felicita-se bastante, pois acredita que o espaço do morro, com o companheirismo que seus habitantes professam, é um bom lugar para seu filho. Maria não saberia viver em outro espaço, ainda mais o da cidade, onde as pessoas estão em constante afastamento, não havendo a amizade a que ela fora acostumada a viver no morro. Quando descobre que Tião furou a greve, ela não entende como ele pode se distanciar de seus companheiros, buscando uma saída individualista para seus problemas. Assim, ela recusa a acompanhá-lo na cidade, pois o seu lugar – e o de seu filho – é no morro, com as pessoas do morro, com a vida no morro.

A caracterização dos personagens, relacionada com suas ações, representa o modo como eles estão vinculados a seus espaços, e como essa vinculação denota as concepções de mundo de cada um. Tião não pode permanecer no morro, enquanto suas concepções de mundo não forem as do morro, enquanto ele acreditar que as saídas individuais podem resolver os problemas, enquanto ele quiser que o melhoramento de sua qualidade de vida independa de todas as outras pessoas.

Tentando mostrar que quaisquer saídas individualistas não resolvem os problemas da realidade objetiva – ou melhor, como o que aconteceu a Tião, o individualismo levou-o a perder as coisas que ele tinha de mais importante, sua noiva e sua família –, *Eles não usam*

black-tie toma explicitamente o partido da classe operária, na posição de demonstrar o caminho para a superação dos problemas: a ação política a partir da perspectiva socialista. Além disso, a peça também apresenta um caráter educativo em relação à classe trabalhadora, pois glorifica sua ação coletiva em detrimento das saídas individualistas. Apesar de não mostrar o homem dentro da sociedade socialista, com suas concepções de vida e de mundo, *Eles não usam black-tie* assume a perspectiva da classe cujo desenvolvimento e ação resultou na implantação do socialismo: a classe operária.

Uma leitura mais atenta de *A Moratória* e *Eles não usam black-tie* faz-nos perceber como se veiculam visões sobre a realidade nacional a partir da caracterização dos personagens, e suas conseqüentes relações com os espaços, nesses primeiros textos de nosso *drama moderno*. Enquanto em *A Moratória* a cidade representa a nova ordem das coisas, o espaço que surgiu para ocupar o lugar do mundo da fazenda, revirando os seus valores, em *Eles não usam black-tie*, a cidade é vista como um espaço de desagregação, o lugar onde os indivíduos só pensam em suas necessidades, desprezando o coletivo, desprezando os anseios da classe.

O material humano usado por elas é diferente: na primeira, vê-se uma classe que fora dominante e cuja ruína podemos acompanhar. Apesar de terem perdido suas terras, a esperança pela moratória da dívida faz com que os vínculos com o passado não se rompam por completo. Na segunda, são os operários que estão em cena, enfrentando os ruídos criados pela greve. Nela, o personagem de Tião defronta-se também com seu passado, que o impede de prosseguir com sua classe. Vê-se que nas duas peças, existe uma relação entre *ser e voltar a ser*: Tião e Joaquim não aceitam a mudança a que são submetidos, e querem de toda forma voltar para a ordem em que se habituaram viver. É esse conflito que será a força motriz das duas peças, já que elas se dão enquanto esses personagens não se resignam a enfrentar a ordem que rege seus mundos – Tião, a vida no morro; e Joaquim, a perda da fazenda. Enquanto eles não perceberem a que mundo pertencem agora, não poderão continuar suas vidas.

**REVISITANDO CHAPETUBA:
UMA ANÁLISE DE *CHAPETUBA FUTEBOL CLUBE*,
DE ODUVALDO VIANNA FILHO**

Maria Sílvia Betti*

Chapetuba Futebol Clube, primeiro texto de Oduvaldo Vianna Filho a ser encenado pelo Teatro de Arena de São Paulo, representou um passo fundamental na dramaturgia do autor: deu-lhe elementos para refletir sobre as contradições da forma dramática trabalhada, levantando questões que seriam decisivas no sentido de conduzi-lo na direção do épico.

Do ponto de vista dramaturgico a peça utilizava a linguagem do drama realista moderno, mas nutria-se, ainda, de alguns expedientes próximos aos da crônica teatral de costumes, demonstrando a familiaridade de Vianna com um teatro que ele próprio desejava superar, e ao qual se ligava através de seu pai, o comediógrafo Oduvaldo Vianna.

Escrito entre 1958-59 dentro dos Seminários de Dramaturgia coordenados por Augusto Boal no Arena, o texto passou por inúmeras versões, lidas e debatidas calorosamente pelos participantes. Diante da necessidade de se eleger a peça que sucederia *Eles não usam Black-tie* (de Gianfrancesco Guarnieri) na temporada de 1959, *Chapetuba Futebol Clube* acabou sendo escolhida: tratava-se de um texto que trazia ao centro

* Doutora em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde é professora. Publicou *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: EDUSP/Fapesp, 1997; e traduziu Jameson, Fredric, *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.

do palco problemas de proletários e marginalizados, e procurava aprofundar a pesquisa dos novos padrões de dramaturgia vislumbrados com a encenação de *Black-tie*.

Sendo efetivamente o primeiro texto gestado dentro dos Seminários do Arena, a peça de Vianinha destacava-se por procurar encontrar formas de expressão para aquilo que se convencionava chamar a “realidade nacional” daquele momento.

O desenvolvimentismo adotado como meta pelo governo Kubitschek havia mergulhado o país numa era de rápidas transformações, franqueando-o aos capitais estrangeiros e aumentando a migração de grandes massas de trabalhadores do contexto agrário para o urbano.

Nos textos ensaísticos que escreveu no Arena entre 1958-60, Vianinha criticou duramente a defasagem que observava entre o repertório teatral encenado no eixo São Paulo-Rio e as condições de vida do país naquele momento: “passam-se as peças no Brasil, mas não se passa o que se passa no Brasil”. Entre as questões centrais abordadas nesses textos estava, precisamente, a da necessidade urgente de instrumentalizar o teatro para o mergulho dramático nas relações sociais reais de seu contexto.

Se esse conjunto de escritos é essencial para o entendimento desta proposta, *Chapetuba Futebol Clube* o é por procurar colocá-la em prática na dramaturgia, fazendo surgir concretamente os limites que o próprio Vianna detectaria na forma dramática e no realismo cênico praticado.

Ao contrário da peça de Guarnieri, que viria a ser encenada inúmeras vezes nos anos seguintes dentro do CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), o texto de Vianinha teve seu destino cênico circunscrito, na época, ao raio de ação do Teatro de Arena de São Paulo. *Eles não usam Black-tie* tratava de forma mais explícita e central da questão do trabalho, e isso lhe dava maior representatividade dentro de uma desejada apreensão dramática das questões sociais do país. *Chapetuba Futebol Clube*, por outro lado, abordava um assunto mais específico, ainda que de indiscutível relevância, que era o da manipulação ideológica no futebol.

Do ponto de vista da matéria representada, ambas as peças se propunham tratar de temas representativos ao contexto do país naquele momento: a de Guarnieri trazia ao palco uma greve de operários, e a de Vianna a final de um campeonato de futebol. O ano de 1957, que antecedeu a encenação de *Black-tie*, havia assinalado intensas greves e mobilizações trabalhistas em São Paulo, e 1958, que coincidiu com a fase de criação de *Chapetuba Futebol Clube*, havia sido marcado pela conquista do campeonato mundial pela seleção brasileira na Suécia. Ambos os assuntos, greve e futebol, estavam na ordem do dia, e eram, até aquele momento, pouco frequentes (para dizer o mínimo) como objetos de dramaturgia nacional.

Do ponto de vista de sua estrutura, *Chapetuba Futebol Clube* apresenta os elementos dominantes do drama: uma estrutura em três atos, uma exposição detalhada das motivações psicológicas dos personagens e o desenvolvimento de um conflito que converge para um impasse, cuja resolução leva ao desenlace final. A vitória na final do campeonato da segunda divisão de profissionais promoverá o time de Chapetuba, cidadezinha fictícia do interior paulista, à primeira divisão, colocando seu estádio na rota das grandes partidas cobertas pela imprensa e frequentadas por milhares de torcedores. Trata-se de um resultado que trará a revitalização econômica e social da cidade, gerando melhores condições de sobrevivência para a comunidade. Ao time adversário, da igualmente fictícia cidade rival de Saboeiro, basta o empate; a Chapetuba, entretanto, é necessária a vitória.

O primeiro ato da peça tem a função de contextualizar a ação, preparar o conflito e realizar a exposição das personagens: jogadores do time (Cafuné, Zito, o goleiro reserva Bila, Paulinho, e o goleiro titular Maranhão), a jovem empregada da pensão onde estão concentrados (Fina), o técnico, que acumula a função de jogador (Durval), o dirigente (Pascoal), o dono da rádio local (Seu Eunápio), e o repórter de um jornal da região (Benigno).

A peça inicia-se na véspera da final, e encerra-se logo depois do término da partida decisiva. Grande parte da ação, em seu sentido estrito, é exterior ao que se vê em cena: todos os acontecimentos e relações ligam-se ao esperado jogo; este, devido à opção dramática realista, também ocorre fora de cena, e é acompanhado à distância.

O desenvolvimento do conflito requer a apresentação e a maturação dos determinantes psicológicos centrais, o que envolve expedientes minuciosos de caracterização. Concentrar a ação dos dois primeiros atos no espaço da pensão, onde parte do time está sediada, é uma escolha que permite desenvolver situações representativas tanto das personagens como do contexto local, permitindo também introduzir as tensões que deverão alimentar o conflito.

Dessa forma, o microcosmo das motivações individuais fica claramente delineado: Maranhão, goleiro titular do Chapetuba, recebe, através do repórter Benigno, uma proposta de suborno para facilitar a vitória do adversário. A quantia oferecida irá trazer-lhe a solução para uma série de dívidas acumuladas, e ele já tem um antecedente de suborno também mediado por Benigno, quando jogava no time de Saboeiro, o mesmo que agora disputa com Chapetuba o título de campeão.

O ato cometido no passado é desconhecido de todos e Maranhão o repudia, dizendo desejar manter-se fiel ao Chapetuba. Ironicamente ele tem diante de si o triste quadro do técnico Durval, antigo craque consagrado da seleção brasileira agora relegado ao esquecimento e obrigado a viver longe da família, que deixou no Rio de Janeiro.

O desejo de reconquistar uma conduta individual ética e íntegra inclina Maranhão à lealdade com a causa coletiva de Chapetuba; a necessidade de saldar as dívidas, por outro lado, coloca-o friamente diante da percepção inevitável da decadência de Durval, e alerta-o para uma possível salvação financeira. Como *Eles não usam Black-tie, Chapetuba Futebol Clube* centra seu foco na oposição incontornável entre o coletivo e o individual, e coloca em pauta o tema da traição.

O público, desde o início, possui um grau privilegiado de conhecimento do impasse vivido pelo goleiro: nos dois primeiros atos, durante as abordagens insistentes de Benigno, as alusões ao episódio passado de suborno dão aos espectadores informações sobre algo que é ignorado em Chapetuba. Em conseqüência, cria-se uma ironia dramática que atravessa o texto e que faz que o significado de certas ações seja interpretado de formas diferentes pelas personagens e pelo público, adensando consideravelmente a tensão: ao contrário dos espectadores, os jogadores (com exceção única de Durval) vêem com

naturalidade os encontros de Benigno e Maranhão, dois antigos conhecidos ligados aparentemente ligados por laços de amizade. A ingenuidade simplória que demonstram não lhes permite perceber aquilo que é claro para o público desde o início, ou seja, que a situação que irá decidir o destino de todos está sendo preparada literalmente debaixo do mesmo teto e dentro do espaço que compartilham.

A posição singular de Maranhão como goleiro titular é análoga a sua situação de indivíduo nesse momento: destacado dos companheiros pela própria natureza de sua função, ele deve pensar e agir sozinho, e sua conduta individual será decisiva para o sucesso ou o fracasso das expectativas coletivas. No início do primeiro ato, Bila, o goleiro reserva, afirma que não gostaria de ter que entrar em campo “mesmo que o Maranhão não existisse”.¹ A contusão recente da qual o titular se recupera é, ainda, motivo de apreensão, apesar de ele próprio garantir a todos que seu tornozelo “está novo de novo” (CFC, p.117).

Vianinha opta claramente por criar duas linhas de tensão paralelas: uma é a da expectativa coletiva em relação ao campeonato, introduzida e contextualizada desde a cena inicial; a outra é a do conflito individual desencadeado com a oferta do suborno. O antagonismo entre ambas, ressaltado na escritura dramática da peça, deixa claro o fato de que é no campo da consciência do indivíduo, isolado, fragilizado e desprovido de perspectivas, que as manipulações do poder irão encontrar o seu mais conveniente campo de manobras.

O aspecto nefasto da chegada de Benigno (cujo nome é de uma cruel ironia) insinua-se, desde o início, pela forma retraída e lacônica com que Maranhão o recebe. A retórica sinuosa do repórter vai preparando o terreno para o assunto do suborno através de elipses e alusões, observando obliquamente que o goleiro está “sempre morando em pensão... coisa e tal” (CFC, p. 103), que é “o arqueiro menos vazado da segunda divisão”, que Chapetuba “é sempre a mesma coisa de

¹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Chapetuba Futebol Clube. In: __. *Teatro*. Org. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Ilha Livraria Ed. (Edições Muro), 1981. p 95. A peça está num volume que contém, ainda, *Bilbao, via Copacabana, A mais valia vai acabar, Seu Edgar e Quatro Quadras de Terra*. Doravante todas as citações à peça farão referência a esta edição, portanto, adotaremos a abreviatura CFC, no corpo do texto, seguida da paginação.

sempre... a mesma tristeza” (CFC, p. 104), e que em Saboeiro “todo mundo só tem medo de Maranhão e do Durval” (CFC, p. 104).

Os argumentos centrais, pouco a pouco, vão se tornando claros e diretos: a Federação “não vai aceitar a inscrição de Chapetuba” (CFC, p. 107), mesmo que seu time vença, pois seu estádio é pequeno, e o juiz que arbitrar a partida pertence à Federação (CFC, p. 108). Mas o argumento decisivo utilizado por Benigno vem a reboque da lembrança do suborno no passado: “até hoje ninguém diz que você se vendeu! Ninguém desconfiou daquele pulo!” (CFC, p. 108).

A serviço dos poderosos, o repórter utiliza, como recurso de impacto, o argumento da salvação individual, que apresenta como escolha racional e realista: “a gente precisa pensar na gente” (CFC, p. 110). Nem mesmo a presença de Fina, a jovem empregada, o constrange na investida, gerando um dos momentos mais agudos de ironia dramática da peça. O que a moça interpreta como conversa informal de antigos conhecidos é, sem que ela o suspeite, a continuidade do assunto do suborno, que havia se iniciado antes de sua entrada.

A cena que se segue dá continuidade a esse mesmo processo, intensificando a tensão em um outro nível: Maranhão pergunta a Fina o número de meses que deve na pensão. O total excede o que a própria moça imaginava, mas, acrescenta ela, a dona está disposta a perdoar dois dos quatro meses devidos caso o Chapetuba seja vitorioso. O goleiro tem outras dívidas além dessa, e o comentário de Fina acaba servindo, sem que ela imagine, para mostrar a ele que nem mesmo a vitória irá trazer-lhe uma ajuda financeira significativa. É uma constatação implícita numa cena que prolonga a ironia dramática do início, construída no diálogo entre o repórter e o goleiro. A linha de tensão, em intenso processo ascensional, alimenta-se, aqui, do contraste entre a intenção de Fina (mostrar a Maranhão mais uma vantagem da vitória), e seu efeito real sobre ele (ressaltar a falta de saída e servir de atrativo para a oferta de Benigno).

Na escritura dramática toda a preparação e o urdimento do conflito ficam por conta do diálogo e do jogo cênico: o indisfarçável retraimento de Maranhão diante de Benigno, os insistentes argumentos deste em plena sala da pensão, área de passagem de Fina e dos jogadores, as respostas incisivas dadas à proposta e, no início do segundo

ato, o retorno do repórter para saber a resposta do goleiro em pleno dia da final.

Embora reforce os argumentos apresentados na véspera, Benigno utiliza-se, nesse diálogo decisivo, de uma estratégia diferente, que é a de tirar o foco de atenção daquilo que espera do goleiro e habilmente deslocá-lo para o campo da amizade que diz nutrir por ele: “Tô fazendo isso por sua causa!” (CFC, p. 141).

O recurso tem caráter claramente manipulativo, e é levado a seu extremo quando Benigno, dando a cartada final, dobra o valor oferecido e afirma cinicamente complementá-lo com seus próprios recursos: “Tô botando do meu bolso. Cinquenta mil” (CFC, p. 142). A alusão ao afeto de amigo, por outro lado, vem na seqüência, dentro da mesma cena, da ameaça explícita diante de uma eventual negativa:

[...] Aquela vez nós fizemo contra o Saboeiro, não é? Saboeiro pouco me incomoda... eu não esqueço o meu Maranhã. Vi você começá a joga esse futebol, quase. Amanhã você tá na seleção do Brasil, eu sei. Mas eles vão ficá com raiva. Você vai pro São Paulo? Eles vão lá... vão dizê: “Maranhão não é limpo. Saiu de Saboeiro por causa disso. Limpo Maranhão não é.” (CFC, p. 141)

O que se encontra em jogo (os interesses coletivos de Chapetuba) é sumariamente sobrepujado pela arbitrariedade das condições em que o goleiro é colocado na situação de realizar uma “escolha”, e esta pressupõe ou um desprendimento altruísta de sua parte, ou um cinismo deslavado e assumido. A situação criada, por si só, já é evidência inequívoca da corrupção ideológica do sistema, que isola o indivíduo em sua fragilidade a fim de exercer com eficácia a manipulação desejada.

Diante desse estado de coisas, as já folclóricas e constantemente repetidas reminiscências de Durval, evocando seus tempos de glória, também soam significativamente diferentes na percepção dos personagens e na do público. Para os jogadores a paródia jocosa das histórias da campanha disputada na “bela Itália” é um ato de informalidade sem conseqüências. Para o público, parodiar os louros passados de Durval implica trazer à tona as evidências flagrantes da inipiência e da efemeridade do êxito esportivo, e assim intensificar a

inquietação sobre a firmeza do goleiro na decisão de não trair Chapetuba.

Ao contrário de todos os jogadores do time, Durval não ignora o impasse vivido por Maranhão, e chega a alertá-lo para que “tome cuidado com Benigno” (CFC, p. 116). Numa aparente e repentina virada da fortuna, o técnico recebe uma carta do Flamengo, time carioca ao qual pertencera no passado, convidando-o para reintegrar seus quadros. A notícia, relatada a Maranhão, não é, ainda, do conhecimento dos outros, mas ele assegura ao goleiro que o levará junto, caso tudo se confirme.

Dentro desse contexto é significativo que, ao alerta dado, siga-se a informação de que Maranhão foi procurado no campo por Tomás, um credor, e a confiança do técnico, que lhe conta que também já “trabalhou” com o repórter

DURVAL – Tu já trabalhou com o Benigno?

MARANHÃO – Vê lá. Nunca precisei disso.

DURVAL – Eu já. Foi besteira que eu fiz, Maranhão. Tinha perna pra continuá sozinho. Depois eles não querem largar, não é? [...]. (CFC, p. 116)

Pouco adiante, Durval simula isenção discreta e indiferente: “O Benigno é problema teu” (CFC, p. 117) – e suas palavras revelam, nas entrelinhas, uma visível familiaridade com a prática profissional que torna “naturais” os jogos do poder e do dinheiro, e que confina ao âmbito exclusivo da consciência do indivíduo os atos resultantes de suas escolhas.

Ao mesmo tempo, suas falas nesta cena realizam um hábil exercício de construção de poder sobre Maranhão: quando aconselha cautela e diz ter “trabalhado” para Benigno, ele obtém, pela réplica do goleiro, uma confirmação tácita de algo que é desconhecido dos demais e que o goleiro não contesta, dando-lhe assim uma inegável ascendência:

DURVAL – [...] O Benigno é problema teu. Tu faz como quiser.

MARANHÃO – Eu me cuido.

DURVAL – E precisa. Por sua causa, hein? Viu? Anda agora, Maranhão. (CFC, p. 118)

Ainda dentro dessa linha de raciocínio, Durval critica Maranhão por ter defendido a inclusão de Paulinho, filho de um rico comerciante que manterá o patrocínio à irradiação do jogo se seu filho for escalado e citado como o melhor homem em campo. Sua crítica acaba, ironicamente, evocando mais um dos fatores que desfavorecem o time de Chapetuba, uma vez que nem mesmo a própria escalação obedeceu ao critério único da competência esportiva. O comentário sinaliza claramente que, no futuro, ele esperará contar com o apoio de Maranhão em situações análogas. O ato de lealdade encontra-se, assim, condicionado ao favor concedido, numa demonstração de que, no plano individual, reproduzem-se as condutas dos poderosos.

Maranhão havia defendido a escalação de Paulinho por saber da necessidade de Eunápio, dono da rádio Pagé, em contar com o patrocínio condicionado à presença do rapaz em campo. O dinheiro garantirá a compra de novos transmissores, assegurando maior alcance à emissora. Também a presença de Durval no time havia sido o resultado da intervenção de um poderoso: o dirigente do clube, Pascoal, que convencera os diretores da conveniência de contratar alguém que acumulasse as funções de técnico e jogador, e que agora o pressiona com a cobrança de resultados, supostamente em nome da diretoria. O jogo de influências e poder se reproduz e se expande, fazendo que os esquemas da cúpula ditem as regras de conduta a serem seguidas nas bases.

Dramaturgicamente falando, o ato de traição do Chapetuba Futebol Clube por Maranhão é detalhada e longamente preparado. Um desfiar de ocorrências esparsas vão se somando ao longo dos dois primeiros atos: Fina avisa aos jogadores que cercou o velho poço com latas, e pede atenção para que não tropecem (CFC, p. 112); o aviso é repetido separadamente a Maranhão e a Paulinho em momentos diferentes. A despeito disso, tanto Cafuné (que presenciou os avisos) como o próprio Paulinho acabam tropeçando nas latas, numa demonstração da precariedade das instalações da pensão e de sua falta de condições para o propósito do time.

A repetição desses incidentes prepara, por parte do público, a expectativa de algo que tanto poderá ser um acidente real como uma

simulação por parte do goleiro. A tensão é crescente, quer no que diz respeito a uma possibilidade como a outra.

Quando, no final do segundo ato, Maranhão sofre o acidente que irá tirá-lo da partida, fica clara para o público a percepção de que ele está, na verdade, utilizando uma das alternativas propostas por Benigno: “Cê fica de fora. Só o empate. Pensa” (CFC, p. 142). As péssimas condições da pensão encarregaram-se de fornecer-lhe a oportunidade para agir de modo natural. Diante do histórico recente de uma contusão anterior, da qual ele havia acabado de se recuperar, a gravidade simulada é convincente diante dos jogadores, constituindo assim mais uma situação de grande ironia dramática, em que o público enxerga aquilo que, dolorosamente, escapa à percepção dos personagens.

Se as circunstâncias que levam Maranhão a simular o acidente são longamente preparadas no sentido da dramaturgia, o elemento mais decisivo nessa preparação é, claramente, a cena imediatamente anterior, de desaparecimento de Durval e de seu retorno à pensão em estado de embriaguez. Em plena véspera da final, com uma entrevista marcada, com a tensão crescente da espera e a constrangedora presença de Pascoal e Eunápio, as relações internas do time se desequilibram completamente: é impossível esconder a verdade sobre o acontecido, e a tensão a que todos estão submetidos torna-se insuportável: Paulinho revela a verdade sobre o sumiço do técnico, e isso enfurece Pascoal; Cafuné, criticado por Paulinho pela superstição de não fazer a barba antes da vitória, irrita-se, e menciona, por vingança, a condição imposta pelo pai do rapaz em troca do patrocínio da irradiação; Zito, por sua vez, informado que sua mulher está em vias de dar à luz, espera ansiosamente receber notícias pelo telefone.

A cena traz uma guinada decisiva na direção possível dos acontecimentos: não são apenas os ânimos individuais e sua inter-relação que se desestruturam, mas a própria relação do time com a realidade do jogo que se aproxima. A chegada de Durval, angustiosamente esperada, dá margem a um longo e contundente desabafo de dor e revolta contra a exploração e o caráter de manipulação de que se reveste a glória esportiva. A angústia pela expectativa do êxito, a manipulação dos interesses, a máquina implacável da imprensa, e principalmente a

inconsciência generalizada de todo o processo eclodem num balanço amargo da falta de perspectivas da qual ele próprio é um exemplo vivo:

DURVAL - Pensa que eu vou me enterrar aqui em Chapetuba? De missa nos domingo? Fui eu que marquei o gol! Não foi Chapetuba. O Brasil foi campeão porque eu marquei o gol! (CFC, p. 161)

DURVAL – [...] Quem manda é essa gente que fica sentada, torrando no sol. Essa gente que não sabe de nada! Eles querem berrá... Gente que chora por causa de uma partida de futebol, nenê! (CFC, p. 163)

Os argumentos de Durval são decisivos para a deliberação final de Maranhão, e selam o destino do time e da cidade com uma linha de raciocínio que em grande parte não difere, ironicamente, da utilizada por Benigno. O gesto simbólico do goleiro, de bater a porta e retirar-se depois do desabafo ouvido, assinala cenicamente a separação, o corte de quaisquer liames com as expectativas dos companheiros.

É significativo que a simulação do acidente ocorra justamente na seqüência desta cena: mais uma vez a ironia dramática faz que o olhar do público enxergue sob uma dupla ótica o ato praticado, distinguindo de um lado a “fatalidade” temida pelos jogadores, e de outro a evidência da escolha já aqui claramente realizada pelo goleiro.

O terceiro ato apresenta a linha de tensão em seu ápice, preparando o seu descenso a caminho do desenlace. A ação desloca-se para o vestiário do estádio onde acontece a partida. O deslocamento permite a Vianinha focar o andamento do jogo sem romper com o realismo cênico. Um pequeno rádio transmite a partida, o que implica uma estratégia de cunho épico, com a narração substituindo o desenvolvimento da ação dramática relativa ao jogo.

Durval contundiu-se e precisou sair de campo: apesar dos episódios da véspera, sua presença foi decisiva para a marcação dos três gols de Chapetuba, que lhe dão superioridade sobre os dois de Saboeiro. A euforia com a vitória que aparentemente se anunciava, leva-o a cometer dois supostos e significativos atos de indiscrição: primeiramente diz a Eunápio que havia sido pressionado a entregar a partida, mas recusa-se a revelar quem o fez; mais adiante, desejoso de

reentrar em campo, comenta, em resposta à recomendação de prudência de Pascoal:

DURVAL – [...] Preciso fica berrando de ouvido em ouvido. Pra frente! Não me morre de medo. Medo chega Maranhão”. (CFC, p. 178).

O momento é delicado e envolve uma escolha estratégica a esta altura do jogo: apesar da superioridade no placar, o técnico quer manter a linha de ataque e continuar mobilizando o time para a ofensiva: “Num pode fica recuando. Pedindo socorro sempre, que é isso? [...]”(CFC, p. 178). Sua escolha é oposta à desejada por Pascoal, para quem o melhor seria fortalecer a defesa.

Embora ocorram em seqüências distintas de falas dentro da mesma cena, os dois comentários aparentemente precipitados de Durval revelam-se carregados de segundas intenções, e os efeitos resultantes podem ser sentidos pouco depois, quando Pascoal pergunta se lhe estavam escondendo algo, e se Maranhão havia se machucado realmente. Igualmente reveladora é a atitude do técnico de perguntar a Pascoal e a Maranhão se Benigno havia sido visto outra vez. O cinismo dos comentários de ambos é flagrante ao público e mais uma vez imperceptível aos personagens:

DURVAL – Tu viu o Benigno outra vez, Pascoal?

PASCOAL – Não. Vamos lá...

DURVAL – Tu viu?

MARANHÃO – Ele esteve em Chapetuba, Durval?

DURVAL – É ele que tinha a razão... Era o único de Saboeiro que fazia fé em Chapetuba. (CFC, p. 181)

Por uma grande ironia o rumo do jogo em sua etapa final ilustra passo a passo as previsões do repórter sobre as chances do time. O quadro de superioridade se reverte e a vitória, praticamente assegurada, se perde: a marcação injusta de um pênalti contra o Chapetuba leva à revolta de Cafuné diante da venalidade do juiz e, logo em seguida, à sua expulsão.

A narração dos momentos finais da partida faz contraponto com precipitação dos acontecimentos no vestiário. O jogo de

insinuações de Durval leva Eunápio a inferir o que havia se passado (“Você não devia ter feito, filho. Olha agora... olha agora, Maranhão!” [CF, p. 185]) e gera a reação descontrolada de Cafuné, de agressão ao goleiro, e, pouco depois, de tentativa desesperada de convencê-lo, patética e histericamente, de que estava realmente machucado.

O grande desafio dramaturgico de Vianinha nesta cena não foi o de lidar com os limites emocionais das personagens, mas sim o de evitar que o foco crítico delineado se fixasse exclusivamente no julgamento moral de Maranhão como traidor. A saída encontrada nesse sentido foi a de optar pelos recursos viáveis dentro do realismo inerente à peça: diante do desnudamento público de seu ato e da inutilidade de negá-lo, Maranhão revela abertamente a natureza dos argumentos que o moveram.

O cinismo assumido o aproxima dos raciocínios apresentados antes por Benigno: ironicamente, esse cinismo tem agora um papel que acaba escapando à compreensão de todos, e que consiste, justamente, na denúncia dos processos de manipulação vigentes nos bastidores das cúpulas políticas e econômicas.

Dentro dos argumentos de Maranhão, a denúncia visada por Vianinha chega ao grau máximo de explicitação e contundência dentro de seu texto:

MARANHÃO – Mas diz pro menino, Eunápio. Conta, ó: Maranhão se vendeu, sim. E daí? E daí? [...] [CFC, p. 188]

CAFUNÉ – Por que, Maranha? Por que?

MARANHÃO – Pensa nos outro? Quem pensa nos outro? Na boca de come junto? Na hora de dá bom dia?

CAFUNÉ – Eu penso nocê, Maranha. Cê sabe disso...

MARANHÃO – Ninguém se diz... Nunca ninguém se fala ai... Agora? Agora é? Agora é que tem de pensá nos outros?

CAFUNÉ – Cê lembra, Maranhão? Lembra daquilo que a gente queria? O Pacaembu ia sê nosso, lembra? O Pacaembu num vai sê da gente?

MARANHÃO – Sai daí, Cafuné!

CAFUNÉ – Me fala... me fala...

MARANHÃO – Tenho nada que falá...

CAFUNÉ – Foi mentira... foi mentira...

MARANHÃO – A gente tem nada pra fazê junto! É cada um no seu canto, sempre! Nunca se olhando direito... se desconfiando sempre! Não é assim? Não foi sempre assim? [CFC, p. 192]

A liquidação das esperanças de Chapetuba diante da derrota não traz aos jogadores nenhum *insight* de compreensão crítica em face dos acontecimentos, e a notícia do nascimento do filho de Zito, transmitida por Fina, serve como nota irônica e ao mesmo tempo simbólica: a alegria da notícia destoa do espírito de entorpecimento e cansaço gerais, mas o contentamento produzido soa deslocado e neutralizado pela atmosfera de inexorável fracasso.

Ao contrário de *Eles não usam Black-tie*, onde a luta coletiva aludida é a luta organizada de sindicalistas e militantes, em *Chapetuba Futebol Clube* toda a mobilização se dá em função do jogo, condicionando-se assim aos mecanismos institucionais da competição esportiva e dos interesses que a manipulam. Vencer o campeonato poderá representar uma melhoria qualitativa do padrão sócio-econômico da cidade, mas manterá intacto o sistema presidido pelos poderes econômicos. Não existe, em *Chapetuba*, uma consciência coletiva que construa a crítica desse sistema: todos acreditam na retórica democrática que supostamente rege o mundo desportivo, e pressupõem sua eficiência e transparência. Com isso, o que prevalece é a irônica ligação entre o coletivo e o código de normas competitivas que os poderes políticos e econômicos manipulam segundo suas conveniências.

Em *Eles não usam Black-tie* a opção de Tião destoa agudamente do movimento organizado ao qual se liga como membro de sua classe; em *Chapetuba Futebol Clube*, por outro lado, a contraposição entre Maranhão e os demais jogadores do time se dá dentro do âmbito de ética individual, onde a exceção prova a regra e a saída oferecida é sempre a que chancela o jogo dos poderosos.

A coesão da vontade coletiva, em *Chapetuba Futebol Clube*, organiza-se a partir da crença nas regras implantadas pelo sistema e do desconhecimento da manipulação a que essas regras estão sujeitas. É sobre a crítica a esse estado de coisas que Vianinha estrutura a peça. Ao contrário do que ocorre no contexto de *Eles não usam Black-tie*, o único

movimento capaz de conclamar a participação e a manifestação coletiva, em *Chapetuba*, é precisamente o futebol, o que significa que não existe nenhum grau manifesto ou mesmo latente de consciência crítica e organização. A escolha temática de Vianna, como se pode ver, incidiu sobre um assunto desafiador do ponto de vista de sua escritura dramaturgica, principalmente levando-se em conta a opção por uma linguagem textual e cênica realista, que demanda minúcias de contextualização e de caracterização psicológica.

Em *Eles não usam Black-tie* o coletivo se apresenta a partir de uma percepção de diferenças sociais e de marcas de classe (“nóis não usa as black-tie”). Em *Chapetuba Futebol Clube* o coletivo se encontra representado simbolicamente nos jogadores do time, cuja representatividade em relação ao coletivo é instituída, precisamente, pelo sistema que Vianna deseja criticar.

O pai militante operário de *Eles não usam Black-tie* é uma referência ligada à luta política coletiva. Em *Chapetuba Futebol Clube* a figura de Durval como técnico é a imagem viva da incipiência do mundo esportivo que mobiliza a coletividade; a própria função de jogador que ele acumula, assim como sua falta de perspectivas, são indícios amargos que reforçam essa idéia. O coletivo encontra-se, assim, mobilizado por um processo que o aliena e o afasta de uma percepção real de sua própria condição.

Eles não usam Black-tie apresenta, dramaturgicamente falando, uma exemplaridade que é decisiva como componente politizante: Tião é o mau exemplo, e a peça procura construir tanto a idéia da indignidade do ato de furar a greve como a da importância da organização da luta proletária. O texto de Guarnieri, com isso, realiza na prática, precisamente, aquilo que Vianinha reclamava como vital para a renovação do teatro naquele momento: volta-se sobre uma questão crucial dentro do momento histórico atravessado pelo país, e procura aprofundar dramaturgicamente alguns mecanismos de reflexão a seu respeito.

Em *Chapetuba Futebol Clube* essa exemplaridade está implícita no âmbito mais genérico da lealdade irrestrita ao time, demonstrada por Cafuné, Zito e Bila; é essa lealdade, porém, que os mantém, durante toda a peça, ingenuamente presos à idéia improvável da vitória, incapazes de desenvolver uma percepção mais distanciada e crítica. A

questão crucial na peça de Vianna é justamente a de desencadear essa percepção crítica sem incorrer no equívoco de confinar o foco de interesse ao domínio exclusivo da consciência individual.

Ao contrário de *Eles não usam Black-tie*, a consciência coletiva só se manifesta, em *Chapetuba Futebol Clube*, através da adesão fervorosa aos esquemas vigentes de competição e promoção, presididos pelo poder econômico e político. A proposta da peça evidentemente não é a de colocar em debate o caráter de Maranhão diante do ato praticado, mas a de discutir a ideologia do sistema que manipula pelo poder do dinheiro e que isola o indivíduo diante de uma escolha degradada em seu próprio princípio: essa é, em essência, a sua riqueza e ao mesmo tempo o seu desafio.

Apesar da natureza ainda dominante de seu realismo cênico e do caráter dramático em que se apoiava a sua forma, o cerne da questão na peça de Vianna está naquilo que pertence à esfera pública e coletiva de Chapetuba, e não à esfera da consciência do goleiro e de sua ética individual.

Dentro do processo de criação e de debate da peça, essa percepção apresenta-se claramente para Vianinha como reflexão sobre o trabalho concretizado e finalizado, e inquieta-o, mesmo durante a própria temporada.

Em entrevista concedida à Rádio MEC por ocasião da estréia da peça no Rio de Janeiro, em 1960, Vianinha tece uma série de contundentes considerações críticas a respeito, ressaltando o fato de “Chapetuba discutir a traição antes de discutir Chapetuba”.² Trata-se, em outras palavras, da percepção crucial que irá leva-lo, pouco depois, à opção decisiva pela procura do épico: discutir a traição, nos termos realizados na peça, significa ater-se aos parâmetros usuais do drama enquanto trabalho voltado aos conflitos inter pessoais de indivíduos livres e autônomos.

O universo de Chapetuba trata, precisamente, de personagens dependentes e atreladas a um processo ideológico que as submete e do qual não possuem consciência crítica. Trata-las sob a ótica do drama,

² VIANNA FILHO, Oduvaldo. Os limites de Chapetuba. In: Peixoto, Fernando (org.) *Vianinha. Teatro. Televisão. Política*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983. p. 89.

ainda que em sua aceção moderna e afastada do contexto burguês de origem, revela-se uma opção pouco eficaz, cujo resultado se revela mais pertinente do ponto de vista do delineamento dos perfis individuais do que da discussão das raízes históricas e políticas do problema.

Uma parte considerável de *Chapetuba Futebol Clube* é dirigida, enquanto matéria dramática, ao delineamento verossímil de características como a brejeirice de Fina e seu namoro mal resolvido com Bila, o fervor supersticioso e crédulo do colono Cafuné, e as referências à aproximação do parto de Cida, mulher de Zito, para dar apenas alguns exemplos.

O que essa escolha formal evidencia, é a necessidade de operar pelo enriquecimento da caracterização, mostrando-se assim pouco compatível com a própria natureza do objetivo visado por Vianna, que é, inequivocamente, o de voltar-se sobre questões sociais representativas de um ponto de vista histórico e coletivo.

O grande saldo de *Chapetuba Futebol Clube* consistiu, justamente, em permitir a Vianinha detectar a clareza e a objetividade desta reflexão aplicada em termos práticos: ter escrito a peça e tê-la discutido e reescrito sucessivas vezes deu-lhe a percepção de que, com as ferramentas dramáticas disponíveis até então (o realismo cênico, a caracterização de personagens com base na psicologia individual e a construção de um conflito apoiado nos dilemas do indivíduo) não seria possível ir além daquilo que ele próprio fizera no processo de criação do texto.

Seria impossível abordar o futebol sem dispor de elementos para aprofundar o exame das questões que o condicionavam; essas condições, porém, pertenciam ao domínio das relações de produção, e por isso mesmo encontravam-se fora e além do escopo do que era trabalhável dentro do modelo dramático praticado. Dar-se conta disso representou, para Vianinha, a sua iniciação como dramaturgo e como pensador das questões sociais e políticas do país sob o prisma do teatro; procurar ir além do impasse resultante constituiu-se no caminho que ele viria a trilhar, desse momento em diante. Sob esse ponto de vista, *Chapetuba Futebol Clube* contém um elemento chave para a discussão do teatro de Vianinha, pois permite entender-se o processo de reflexões acerca da relação entre forma e matéria representada.

Em *Chapetuba* estão, seminalmente, as raízes de *A maisania vai acabar, seu Edgar*³ (1961), de *Os Azeredos mais os Benevides* (1963), de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1965), *Mão na Luva* (1966) e de outros textos de Vianna onde a questão dramaturgica crucial é a de ir além da representação da consciência individual aprisionada nas armadilhas do sistema.

UM NÃO SEI QUÊ QUE NASCE NÃO SEI ONDE: MARIA JACINTHA E A DITADURA ENCENADA

Marise Rodrigues*

Maria Jacintha Trovão da Costa Campos¹, filha do Desembargador Horácio José Campos e da Professora Ana Lopes Trovão da Costa Campos, nasceu em Cantagalo, Estado do Rio de Janeiro, em 25 de setembro de 1906 e faleceu em 20 dezembro de 1994 na cidade de Niterói. Foi professora, dramaturga, crítica, ensaísta, contista, jornalista, tradutora e diretora teatral. Sua obra, em grande parte ainda inédita, constitui-se principalmente de peças para o teatro e radioteatro, ao lado de textos de narrativa de ficção, de crítica literária, de traduções e de vasta correspondência.

Como dramaturga, Maria Jacintha estréia, em 1937, com a peça *O gosto da vida* que, segundo a crítica da época, apresenta um trabalho

*Doutoranda em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ e professora de Literatura Brasileira no CEFET/RJ. Publicou o *Catálogo Coleção Maria Jacintha: dramaturgia e teatro*, em 2001, e artigos sobre a obra da dramaturga fluminense em periódicos acadêmicos. Dedicou-se ao estudo de dramaturgia brasileira de autoria feminina, objeto de sua tese sobre o teatro de Maria Jacintha, em fase de finalização.

¹As informações biobibliográficas aqui registradas foram colhidas nos documentos da escritora que se encontram na Fundação Casa de Rui Barbosa para a elaboração do *Inventário do Arquivo Maria Jacintha* e no texto biográfico escrito por Luís Antônio Pimentel, publicado no jornal *A Tribuna*, em 02 de janeiro de 1995, após a morte da escritora.

³ Uso aqui, propositalmente, o título que consta no original datilografado da peça de Vianna, e não o título com o qual veio a ser encenada e publicada.

de “grande audácia intelectual”, discutindo “questões novas” e revelando “as esplêndidas qualidades de uma escritora para o difícil gênero do teatro”. Mesmo recebendo críticas favoráveis, a peça foi censurada e retirada de cartaz por ter sido considerada atentatória à moral e aos bons costumes. Tal episódio, no entanto, não impediu que a peça recebesse o 1º Prêmio de Teatro, de 1938, da Academia Brasileira de Letras, assim como não impediu que a obra de Maria Jacintha recebesse outros reconhecimentos que se seguiram na sua carreira de escritora. Entre eles, duas Medalhas Machado de Assis: a primeira pela tradução da peça *As três irmãs*, de Anton Tchekov, do Serviço Nacional de Teatro em 1953, e a segunda pelo conjunto de sua obra, concedida pela Academia Brasileira de Letras em 1959. A dramaturga também pertenceu à Academia de Letras do Estado do Rio de Janeiro, tendo como patrona a também escritora e dramaturga Júlia Lopes de Almeida. Integrou o Conselho de Teatro do Museu da Imagem e do Som, assim como o Conselho Municipal de Cultura de Niterói. Foi agraciada com a Ordem do Mérito de Araribóia da Prefeitura de Niterói em 1978, pelo seu trabalho dedicado ao teatro na cidade fluminense.

Em relação a sua obra dramaturgica, destacamos as peças: *O gosto da vida* (inédita), encenada pela Companhia Jaime Costa em 1937; *A doutora Magda* (inédita), encenada pela Companhia Iracema Alencar e Álvaro Pires em 1938; *Conflito*, encenada pela Companhia Dulcina e Odilon em 1939 e publicada pela Editora Tucano de Porto Alegre em 1942; *Convite à vida*, encenada pela Companhia Dulcina e Odilon em 1945 e publicada pela Editora Fon-Fon e Seleta do Rio de Janeiro em 1969; *Já é manhã no mar*, encenada pelo Teatro de Arte do Rio de Janeiro em 1947 e publicada pela Editora Vozes de Petrópolis em 1968; *“Um não sei quê que nasce não sei onde”*, publicada pela Editora Fon-Fon e Seleta em 1968; *Intermezzo da imortal esperança*, publicada pelo Serviço Nacional de Teatro em 1973, entre outros textos ainda inéditos. Na dramaturgia para o radioteatro registram-se as peças *O vampiro*, *Travessia*, *Uma estória para uma canção*, *O gosto da vida*, *A confidente* e *Conflito*, apresentadas pela Rádio Nacional, com adaptações de Janete Clair, Dias Gomes, Hélio do Soveral e Cahuê Filho. Na área da tradução de dramaturgia teatral, destacam-se as peças, *Anfitrião 38*, de Jean Giraudoux, *Jezebel*, de Jean Anouilh, *A filha de Iorio*, de Dannunzio, *As*

três irmãs, de Anton Tchekov, *Dias felizes*, de Claude-André Puget e *Nunca me deixarás* e *Tessa*, de Margareth Kennedy.

No jornalismo, fundou e dirigiu com Silvia de Léon Chalréo e Áureo Ottoni de Mendonça Lima a revista *Esfera*, na qual escrevia artigos críticos sobre a cena teatral, privilegiando a dramaturgia brasileira e as peças apresentadas principalmente na cidade do Rio de Janeiro. Colaborou também em diversos jornais e revistas, entre eles, *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *O Globo*, *O Homem Livre*, *Revista Francesa do Brasil*, *Jornal do Comércio*, *Flama*, *Vida*, *Leitura*, *O Mundo*.

Na esfera teatral, Maria Jacintha fundou e dirigiu, com Dulcina de Moraes, Odilon Azevedo e Oswaldo Mota, o *Teatro de Arte do Rio de Janeiro*, lançando nomes como Nicete Bruno, Felipe Wagner, Fernanda Montenegro, Kléber Mendonça, Isaac Bardavid, Mauro Mendonça, Jorge Cherques, entre outras personalidades da área teatral. Também fundou e dirigiu o *Teatro Fluminense de Arte*, com temporadas no *Teatro Municipal de Niterói* e no *Cassino Icarai*, assim como o *Teatro Estável* de Niterói, em 1978. Em alguns momentos, a convite de Paschoal Carlos Magno, esteve à frente do *Teatro do Estudante do Brasil*.

Dentre as peças que compõem a obra dramaturgica de Maria Jacintha, *Um não sei quê que nasce não sei onde*, certamente, representa mais contundentemente o teatro de natureza político-social, tomando como matéria ficcional o episódio de sua prisão, após o golpe militar de 31 de março de 1964. Tal episódio teve suas origens nas ações de repressão que o então governo, instalado pelo golpe, direcionava principalmente àqueles que supostamente eram tidos como desestabilizadores da ordem pública. A cultura acabou sendo o alvo preferido dos ditadores, pois, por questões óbvias, favorece e expõe o homem e sua expressão, voltando-se para os valores essenciais da vida humana.

Nesse contexto, Maria Jacintha foi uma entre as muitas pessoas atingidas por esse nefasto golpe que, como experiência vivida, faz parte de suas *memórias em ressonâncias*,² visivelmente representadas na peça, em cujo prefácio a autora explicita:

² *Memórias em ressonâncias* – título dado por Maria Jacintha a apontamentos biográficos que se encontram no acervo da escritora na Fundação Casa de Rui Barbosa.

[...] Em relação a “Um não sei quê que nasce não sei onde”, muitas coisas me foram perguntadas. Sobre tudo, quanto à verdade dos fatos e à realidade dos seus personagens. Devo esclarecer que o documentário porventura existente em sua ação não se apóia em fatos acontecidos, não os relata: são simples ressonâncias, talvez. Nada mais. Não me propus a fazer reportagem e, muito menos, ataques dirigidos a alvos que não são monopólio de nossos angustiados dias – alvos ainda sem perspectiva histórica para se tornarem funcionais e possuírem alguma grandeza, como tema.

Quanto aos personagens, são pura ficção. Se conheci alguns deles, já os esqueci: teriam sido tão pouco, que não deram qualquer rendimento teatral. Nem para o grotesco e nem mesmo para o sórdido – se me interessasse registrar o sórdido, o que, evidentemente, não me interessa. O único personagem real, onipresente, na peça, é a burrice universal, intemporal e sem limitação espacial, amparada no braço secular de uma maldade contingente e minoritária, que acaba sempre perdendo.³

A peça, de traços memorialísticos, nunca chegou a ser encenada, tendo sido apenas lida num momento em que as leituras passaram a substituir os espetáculos em si, como solução alternativa ao silenciamento imposto ao palco pelas “circunstâncias”, conforme registra a dramaturga:

[...] Pela primeira vez, publico uma peça ainda não realizada cenicamente, sem a segurança, portanto, dessa prova que a define – e desamparada de crítica. É uma experiência nova, que enfrento por força das circunstâncias e, também, por curiosidade: será interessante ver como uma coisa que considero, em sua estrutura, rigorosamente teatral, vai funcionar em termos de simples livro, a ler. Ou a não ler...[...]⁴

Dessa forma, a dramaturga não pôde ver cenicamente o registro de um momento de nossa história social e política, vivenciada e construída, ficcionalmente, através de suas *memórias em ressonâncias*.

³ JACINTHA, Maria. *Um não sei quê que nasce não sei onde*. Rio de Janeiro: Fon-Fon; Seleta, 1968. p. 14.

⁴ *Ibidem*, p. 13.

Certamente, as gerações futuras não de dar a prova definitiva do valor atemporal que essa obra possui. No caso de *Um não sei quê que nasce não sei onde*, ler e encenar a peça com o olhar crítico que cada época impõe, seria resgatar, esteticamente, a história pública e privada.

Na esteira das alusões, analogias e metáforas, *Um não sei quê que nasce não sei onde*, segundo depoimento da própria autora, foi uma peça escrita após sua libertação, em 19 de maio de 1964, depois de 30 dias de encarceramento, sem acusação formal. Repete-se na peça citada uma história triste já vivida trinta anos antes pelo escritor Graciliano Ramos, durante a ditadura Vargas, a qual foi relatada no livro *Memórias do Cárcere* (1953), aqui resumida nas palavras do crítico Nelson Werneck Sodré:

De cárcere em cárcere, de enxovia em enxovia, de presídio em presídio, Graciliano Ramos percorreu um longo caminho, cujas etapas nos apresenta, de forma verdadeira e objetiva, na sua narração espantosa. Metido num quartel, transferido ao porão de um navio, em companhia de criminosos comuns, conduzido no Pavilhão dos Primários, na Casa de Correção, daí à Colônia Correccional, na Ilha Grande, restituído ao presídio carioca da Detenção, nem uma vez foi ouvido e jamais foi acusado.⁵

Coincidentemente, os caminhos trilhados por Graciliano Ramos (preso em 03 de março de 1936 em Maceió) serão revividos por Maria Jacinthá vinte sete anos depois, vítima também da truculência dos anos de chumbo da ditadura militar, instaurada naquele 1964. Ambos são presos sem justificativa formal e em circunstâncias semelhantes: retirados de suas residências para prestarem esclarecimentos, ficam detidos “sem processo formal nem qualquer acusação explícita”.⁶ Graciliano e Maria Jacinthá passam a ser estigmatizados como *comunistas*, assim como suas obras, sem terem pertencido oficialmente ao Partido na época da prisão. Maria Jacinthá nunca pertenceu a nenhum. Sempre se manteve fiel aos princípios

⁵ SODRÉ, Nelson W. *Memórias do cárcere* (Prefácio). In.: RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 25.

⁶ VIANNA, Lúcia Helena. A prisão. In.: __. *Roteiro de Leitura*: São Bernardo, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1997. p. 17.

humanitários, sem precisar erguer bandeiras partidárias específicas. Definia-se como livre pensadora, acreditando no ser humano acima de tudo. Graciliano, por sua vez, filiou-se ao Partido Comunista, em 1945, após ter deixado o cárcere em janeiro de 1937, e “com o qual manterá relação ambígua e conflituosa, principalmente por não admitir interferência partidária na literatura. [...] Dizia que *a literatura é revolucionária em essência e não pelo estilo de panfleto*”, conforme registra Lúcia Helena Vianna.⁷

Como podemos inferir, a trajetória pessoal e literária de Maria Jacintha e de Graciliano Ramos apresentam significativas semelhanças que possibilitam aproximarmos as duas histórias de cárceres. Contrariamente a Graciliano Ramos, Maria Jacintha não produziu propriamente um livro de memórias. A peça *Um não sei quê que nasce não sei onde* apresenta elementos que, certamente, fazem parte da experiência traumática da prisão ou, como prefere a dramaturga, são *suas memórias em ressonâncias*.

Naqueles anos de 1960, Maria Jacintha vive uma liberdade relativa, já que sua obra fica marcada e constantemente sujeita à censura pelos mecanismos de repressão. A passagem pelo cárcere, juntamente com mais seis companheiras, transforma-se no mote da peça que a dramaturga escreve a partir dos resíduos de suas experiências, agora ressonâncias memorialísticas daqueles dias sombrios na cela de uma prisão arbitrária.

O texto manuscrito⁸ da peça mostra os reflexos desses momentos angustiantes que antecipam a criação no papel. A folha já amarelecida registra a angústia e possivelmente a perplexidade em se escolher o título para a peça. A folha guarda a memória daquele momento de volta no tempo, de sofrimento, de imprecisão, mas de total lucidez literária capaz de amalgamar a realidade com a ficção e produzir o texto pleno. Aquele que fala, sem censura, da censura. Aquele que trata dos acontecimentos experienciados, agora imbricados entre realidade histórica e o real da ficção. Um tecido movediço em que os limites são

⁷ Ibidem, p. 18-19.

⁸ O manuscrito a que nos referimos é o documento original da peça *Um não sei quê que nasce não sei onde*, que se encontra no acervo da escritora, no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, RJ.

indefiníveis e intangíveis. Tudo pode ser verdadeiro ou não. Há um pacto com o leitor que, historicamente, pode situar o texto em um determinado lugar ou em lugar nenhum; é uma história, antes de tudo. O entendimento das alusões e das pistas fica por conta do leitor, de sua imaginação. Por isso, certamente, a substituição do título inicial *História para uma pré-história*, pelo verso camoniano, *Um não sei quê que nasce não sei onde*, como título definitivo da peça, para melhor expressar aquela situação paradoxal de um cárcere sem causa definida.

É interessante notar como o manuscrito registra a gênese do texto e desautoriza o mecanismo de defesa da autora, que no prefácio da peça publicada diz, como já vimos: “Devo esclarecer que o documentário porventura existente em sua ação não se apóia em fatos acontecidos, não os relata”.⁹ As palavras autorais não expressam a intenção que fica registrada na folha que serve de capa à peça, ainda como documento manuscrito. Nesta folha, entre rasuras e algumas palavras ilegíveis, podemos ler: o título da peça – *História para a pré-história*; a assinatura da autora, carimbada abaixo do título – *Maria Jacintha*; dois versos, escritos abaixo do título, em forma de epígrafe: *Um não sei quê que nasce não sei onde, / vem não sei como e dói não sei por quê... (Camões)*; uma dedicatória, escrita na parte superior da folha: *As seis companheiras de uma estranha tempestade exiladas em um mesmo imprevisto e imerecido vendaval*; e, na margem esquerda e superior da folha, os seguintes nomes: *Lourdes, M^a do Carmo, Eulina, Adelina, Eva*. Coincidentemente, estes nomes são os das companheiras que estiveram presas na mesma cela com Maria Jacintha e sua prima-afilhada, Maria Jacintha S. de Mello.

Mesmo que a intenção posterior fosse a de deixar o texto apenas no nível da alusão e da metáfora, também o seu título é uma forma de despistar a censura sobre o texto denunciatório, recorrendo-se a um autor clássico, cuja obra já é de domínio público e sobre a qual não paira nenhuma desconfiança nem censura. Dessa forma, mais um indício de que a peça foi um libelo contra a ditadura e uma maneira de expurgar toda a injustiça sofrida naquele momento, conforme sintetiza a fala da personagem Moço:

⁹ JACINTHA, op. cit., p.14.

Não sei de que me acusam. É o que preciso saber, antes de qualquer coisa. Estou enfrentando um não sei quê, em nome do qual me denunciam, prendem e interrogam. Mas tudo em torno de um mistério, de uma coisa vaga, sem forma, que ninguém me diz o que é... Afinal, senhores, de que me acusam? Que há com esse livro? Por que o proibem? Qual a sua periculosidade? Que ameaça ele nos traz? Estou vendo, sobre esta mesa, uma papelada que parece ligada a meu caso. Que contém? Denúncias? Provas? Por que não me deixam ler isso, para que me seja possível esclarecer alguma coisa, defender-me?¹⁰

Seu núcleo temático se desenvolve a partir da prisão de um grupo de pessoas que supostamente estariam envolvidas em atividades subversivas, segundo a visão do poder local. Os acusados não sabem por que estão sendo questionados sobre um determinado livro e por que esse livro é o motivo de suas prisões. Em síntese, a peça retoma a problemática questão das perseguições políticas e seus desdobramentos do período ditatorial de 1964, no Brasil. Mais especificamente, Maria Jacintha redimensiona a realidade vivida numa cela da ditadura e a transpõe para as páginas do livro, em forma de texto teatral. Conta, tal qual Graciliano Ramos, em *Memórias do Cárcere*, 1953, os dias sombrios passados numa prisão.

A ação da peça é desenvolvida através da estrutura clássica do texto teatral: três atos contam a história de pessoas que foram, de forma arbitrária, retiradas de suas casas e de seus empregos, a fim de prestarem esclarecimentos, e ficaram detidas, sem maiores explicações e sem motivos aparentes. Esse enfoque retoma, claramente, a história da própria dramaturga, quando foi retirada de sua residência com a justificativa de prestar esclarecimentos e acabou ficando detida por trinta dias em um Quartel da Polícia Militar, sem que ninguém soubesse por que estava ali, como já foi explicitado.

O primeiro ato, dividido em dois quadros, apresenta, no primeiro quadro, a ação do interrogatório no tempo presente, centrando-se no objeto das suspeitas subversivas: um livro proibido que não se sabe qual é, nem de onde veio e nem com quem está. É um verdadeiro

mistério. Ou uma evidência muito clara de que a ditadura prendia e depois perguntava. Lutava-se, supostamente, contra o “inominável”, ou melhor, nem se podia lutar, pois não se sabia o que era, não tinha um rosto, uma identidade.

Maria Jacintha recorre a um verso do poeta português, Luís de Camões, para título da peça: “Um não sei quê que nasce não sei onde”. O verso pertence ao soneto *Busque amor novas artes, novo engenho*, cujo tema é a desesperança diante dos sentimentos e do próprio mundo. Metaforicamente, esse mesmo sentimento de desesperança percorre o texto jacinthiano. A peça aborda as injustiças sociais praticadas contra a sociedade, que se vê em meio a um mar de prisões, torturas e mortes injustificadas. É o “mar bravo” da ditadura militar. Na verdade, a ficção de Maria Jacintha revela uma situação de indefinição contra a qual não se pode lutar, porque na verdade ela não existe. Ela foi forjada. Ao tomar os versos de Camões, como epígrafe de sua peça e depois como o próprio título, Maria Jacintha, certamente, homenageia o poeta e expressa o sentimento de perplexidade e ironia diante da situação arbitrária de sua prisão.

A referência ao objeto *livro*, tomado como motivo desencadeador da trama dramática, permite muitos questionamentos. Um deles é saber o que um livro pode representar como objeto de cultura? Naquele contexto de 1964, dependia muito sobre o quê o livro versava. E esse é um ponto que a peça desenvolve. O conteúdo poderia ser pernicioso para as intenções do então golpe militar. Revive-se o fantasma da revolução vermelha, a revolução comunista, acalentada entre nós, desde a década de 1930. Destruir os documentos de uma cultura revolucionária, questionadora e progressista, era a ideologia do governo do momento, que bania tudo que pudesse perturbar o *status quo*. No caso da prisão de Maria Jacintha, uma cena de brutalidade hilariante registrou esse momento: os agentes da ditadura tomaram ao pé-da-letra a ordem dada: “revistem tudo e tragam os livros vermelhos”. E os livros vermelhos encontrados eram peças puritanas de Bernard Shaw. No contexto da peça, por um viés irônico, Maria Jacintha representa essa mesma cena, entre falas que vão do patético à inquisição cruel, como convinha ao sistema:

¹⁰ JACINTHA, op. cit., p. 24.

PERGUNTADOR

Como mais nada? Então o senhor adquire um livro proibido, e o lê, e finge não saber o que é proibido, nele, nem as razões por que foi proibido?

MOÇO

Não sei a que se refere.

PERGUNTADOR

Insiste em sua negativa? Nada tem a dizer sobre aquele capítulo, ou sobre o interesse seu em conhecê-lo? Pois saiba que não me engana: já descobrimos tudo, toda a razão de seu interesse. Só nos resta saber como e onde iria aplicar seus conhecimentos.

MOÇO

Que conhecimentos? O livro é uma droga – se me permitem. Sem valor científico, ou filosófico. Mas é divertido. Folhiei-o, na livraria. Achei a matéria curiosa. E é tudo. [...]

PERGUNTADOR

Pois muito bem. Não insistirei. Sua confissão está feita – implícita em silêncio, em surpresa, em falsa ignorância. Já tenho o bastante para evidenciar sua culpa.¹¹ [...]

Já o segundo quadro promove um *flash-back* à ação anterior, criando os ganchos dramáticos para a compreensão do leitor/espectador e verossimilhança das cenas que se iniciam na sala de um apartamento. Um grupo familiar está reunido, todos temerosos com uma possível visita dos agentes da ditadura, conforme exemplificam as falas: “Fechem as janelas. Apaguem as luzes. Deixem, apenas, a lanterna. [...] Se baterem, o macete é não abrir: convém pensem que não há gente em casa. [...]”¹² Em seguida, o apartamento é invadido por delação de “um suposto amigo” que, certamente, pressionado pelo sistema, tenha sido coagido a entregar os companheiros. Os agentes invadem o apartamento à procura do “livro condenado”:

¹¹ Ibidem, p. 22 e 27.

¹² Ibidem, p. 35.

Onde está o livro? Não querem falar? [...] Comecem. (Como se movidos por uma mola, os três homens iniciam a busca, numa violência irracional: vão tirando os livros das estantes e os atirando ao chão; revolvem gavetas, retirando papéis e rasgando-os. [...])¹³

Essa ação recupera o momento da “visita” dos agentes do DOPS (Delegacia de Ordem Política e Social) à casa de Maria Jacintha, dias após o golpe militar de 1964,¹⁴ provavelmente em 19 de abril de 1964.

O segundo ato, dividido em três quadros, foi dedicado à cela das mulheres, apresentando as sete personagens femininas no convívio coletivo da cela, atônitas diante daquele encarceramento injustificável. A ação se desenvolve através dos interrogatórios, finalizando com a tentativa de separar uma das mulheres, a mais nova do grupo. Atitude veementemente impedida pelas demais companheiras. Nesse ato, que começa com a rubrica, “*Uma pequena sala, lotada de mulheres. Por única acomodação, para cada uma delas, a cama beliche, de lona, nas quais estão sentadas*”,¹⁵ são apresentadas as seis personagens femininas, que equivalem às seis mulheres que estiveram detidas na mesma cela junto com Maria Jacintha.

Guardadas as devidas proporções, entre a realidade dos fatos e a transposição destes para o mundo da ficção, podemos perceber algumas coincidências ou atos falhos entre a cela da realidade e a cela da ficção. Como já dissemos, na cela do Quartel da Polícia Militar, em Niterói, estiveram encarceradas: a escritora, dramaturga premiada e professora, Maria Jacintha Trovão da Costa Campos, as professoras Maria Jacintha S. de Mello e Maria do Carmo Maciel, a funcionária pública e militante, Eulina Jorge de Oliveira, a estudante, Adelina Fernandes de Oliveira, a jornalista, Maria de Lourdes Pacheco e a dona-de-casa, Eva Borba de Oliveira, conforme registro colhido nos jornais da época e nos documentos de Maria Jacintha. Na cela da ficção, a peça apresenta: Maria Muniz do Vale, entre 40 a 50 anos – professora; Glória de Lima, 18 a 20 anos – professora; Valéria Mendonça de Azevedo, 40 a 50 anos – mulher de sociedade; Marcela de Carvalho,

¹³ Ibidem, p. 43.

¹⁴ A casa de Maria Jacintha ficava na Rua Paulo Alves, nº 104, no bairro do Ingá, Niterói, RJ.

¹⁵ JACINTHA, op. cit., p. 45.

25 a 30 anos, secretária; Fernanda de Alencar, 20 a 25 anos, militante; Marilda Gomes de Alencar, 40 a 50 anos, dona-de-casa e Elena Maciel, 40 a 50 anos, médica. São de fato personagens com algumas semelhanças com as sete mulheres que, na realidade, também estiveram num cárcere de uma prisão política.

O segundo ato também enfatiza as relações de semelhanças entre *Memórias do Cárcere* e *Um não sei quê que nasce não sei onde*. Encontramos no romance de Graciliano Ramos um espaço específico para o cárcere feminino: era a Sala 4. Lá estiveram Nise da Silveira, Olga Prestes, Elisa Berger, Cármen Ghioldi, Maria Werneck, Rosa Meireles e outras. Descrita na ficção de Graciliano, a Sala 4 foi documentada por Maria Werneck, uma testemunha que esteve naquela cela feminina, conforme comentários da Professora Lúcia Helena Vianna: “Maria Werneck, uma de suas ‘hóspedes’, como elas próprias costumavam chamarem-se, Maria reconstitui, no livro *A Sala 4. Primeira prisão política feminina*, aquele espaço físico, trazendo luz sobre detalhes que escaparam ao escritor”.¹⁶ A Sala 4, segundo registro de Maria Werneck:

[...] era uma cela grande, retangular, de janelas gradeadas, que precisávamos subir nas camas para as alcançar. À direita, ficava o banheiro, com chuveiro. As janelas não possuíam batentes, portanto não podiam ser fechadas nem nos dias chuvosos nem nos invernosos.¹⁷

Portanto, elos estreitos entre a matéria ficcional e a documental aproximam as duas obras e as experiências vividas por seus respectivos atores sociais e ficcionais em momentos políticos de autoritarismo e ditadura no Brasil.

Terceiro ato: o julgamento. É o momento do confronto entre as forças opositoras. O sistema *versus* a sociedade. Aqui são colocados dois quadros. No primeiro quadro aparecem cenas passadas no pátio da prisão, focalizando as personagens Ricardo, Gilberto, Francisco e Alberto. Estes conversam sobre Ramiro, um jornalista e poeta, que

¹⁶ VIANNA, Lúcia. Helena. O espaço das mulheres em *Memórias do cárcere* – as mulheres da sala quatro. Rio de Janeiro, 2001. p. 4. (texto digitado, fornecido pela autora)

¹⁷ WERNECK, Maria. *Sala 4 – primeira prisão política feminina*. [Rio de Janeiro]: CESAC, [1988]. p.14.

teria publicado um poema em seu jornal. Há um princípio de violência e o próprio Ramiro é jogado dentro do pátio. Há um novo revide de violência. Quando a calma é restabelecida, Ramiro fala que queriam que ele confessasse que o poema publicado teria sido escrito por encomenda dos compradores do tal livro proibido. Novo revide. Entra o chefe das diligências, acompanhado de dois homens e indaga sobre o comportamento do Sr. Alberto Maia contra uma autoridade do presídio. Mesmo negando que ele não teria revidado contra o segurança do pátio, o chefe autoriza o castigo. Alberto defende-se, mas não suporta os golpes e sucumbe. Fica no ar o grito: *assassinos!*

O segundo quadro da peça, denominado quadro final, apresenta a sala de um tribunal. Todos os acusados estão presentes, menos Alberto. Há a presença do Governador e seus quatro acompanhantes ou duplos, pelas semelhanças, como convém aos “seguranças” das autoridades constituídas. É aberta a sessão. Faz-se a leitura do relatório das atividades ameaçadoras da boa ordem do Estado. O advogado dos acusados é impedido de falar. O Governador pede que se resumam os fatos. É apresentado um livro como prova contra os acusados, só que é uma verdadeira fraude. Nesse momento a peça ganha tom de ridículo e chega a beirar o grotesco e o absurdo, como é próprio das situações de desmandos e autoritarismos. O acusador fica desmascarado. O governador sai num rompante e todos ficam atônitos. A multidão continua a rugir, há um prenúncio de vaia. Entra o emissário, que lê o *veredicto*:

Atenção! De ordem do Sr. Governador: ‘Estão livres os acusados presentes, por absoluta falta de critério, no inquérito, e conseqüente ausência de provas do crime que lhes foi imputado. Lamentando o ocorrido, advertimos, porém, aos senhores acusados, de que, embora liberados, para que fiquem ao abrigo de outras confusões, deverão observar as seguintes cláusulas:

- a) Não poderão ter outras atividades, além das implícitas em suas respectivas profissões.
- b) Não poderão ausentar-se da cidade, sem prévia comunicação às autoridades e permissão destas.
- c) Deverão evitar reuniões, em lugares públicos, limitando sua convivência a seus familiares e amigos.

Observação: qualquer transgressão a estas ordens, mesmo a título de simples *hobbies*, quando se tratar de atividades alheias às suas profissões, importará em reclusão por tempo indeterminado.¹⁸

Após a leitura, o mesmo emissário dirige ao povo, através de uma janela, a seguinte proclamação:

Mensagem do Sr. Governador, ao Povo. “Senhores cidadãos: o Governo deste Estado ordena à população pacífica e ordeira, que tão patrioticamente se vem manifestando, faça uma pequena trégua em seus movimentos de apoio às autoridades empenhadas no restabelecimento do equilíbrio social, tão fundamente ferido. Um lamentável equívoco atingiu o bom funcionamento de nossa máquina de repressão que, há alguns meses, com os mais satisfatórios resultados, vem esmagando as forças que se uniam, para nos destruir – e transformou o dia de hoje em um dia de luto nacional. Para que tudo volte à normalidade e o Governo possa continuar a trabalhar pelo bem do Estado, convidamos, a todos, a se recolherem a seus lares, ao repouso merecido. Que a paz reine, esta noite, em todas as almas!¹⁹

O final da peça expressa o sentimento de perplexidade que determinadas situações apresentam diante do inevitável: quem acusava, sem provas cabais, inventa uma desculpa para não passar por incompetente. Assim, tanto na prisão de Maria Jacintha como na prisão encenada na peça, apresentam-se justificativas sem fundamentos para tal detenção. E o que resta é um sentimento de impotência diante do arbítrio, que a qualquer momento poderá atacar de novo. No ar, um sentimento de injustiça, de liberdade provisória. A ordem foi restabelecida? Perguntarão alguns. A ordem foi restabelecida. Responderão outros. Quem sabe?

A resposta, se é que há, pode ter muitas versões. Como a de Elena, por exemplo, personagem da peça:

¹⁸ JACINTHA, op. cit., p. 120-121.

¹⁹ Ibidem, p. 120.

É possível. Por enquanto, porém, estão em fuga: o navio deles afundou. Não podemos perder a oportunidade... esta pequena vitória... [...] Não fomos salvos pela justiça, pela verdade: fomos salvos pela burrice.²⁰

Ou, se preferirmos, o testemunho da escritora sobre sua peça:

[...] Mas do que mais gostei não foi de ter escrito uma peça bem atual, de boa denúncia e de bom protesto: gostei de tê-la escrito sem ódio. O máximo que fiz, “de vingança”, foi uma gozação sobre o aconteceu e continua a acontecer. O que foi uma vitória: sofri acusações das mais mentirosas, fui punida pelo que não fiz, estou sofrendo, ainda hoje, nas dificuldades que enfrento, as conseqüências de minha institucionalização, com uma dureza que surpreende a todos como a suporte e, no entanto, pude escrever uma peça não limitada ao meu caso pessoal: não repeti fatos, nem pessoas. Mesmo porque os que me criaram a situação são tão pouco, que não dão qualquer rendimento cênico, nem na farsa, nem no sórdido. [...] ²¹

Com essas marcas, a peça *Um não sei quê que nasce não sei onde*, publicada em 1968, alinha-se, num certo sentido, ao teatro político praticado como resposta às pressões do regime. Um teatro político que, como afirma Elza Cunha de Vicenzo,

põe em questão a condição existencial dos indivíduos que integram determinada sociedade, salientando contundentemente que esses indivíduos são tais, porque em tais os transformou o conjunto do sistema político em que vivem.²²

Com essa peça, Maria Jacintha ratifica o caráter duplamente político, apontado por Vincenzo, apresentando através de seus personagens uma impregnação política que é comum à nova

²⁰ Ibidem, p. 121 e 123.

²¹ Documento manuscrito de Maria Jacintha que se encontra no seu acervo, cedido ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, RJ.

²² VINCENZO, Elza Cunha de. Brasil nos anos difíceis e a dramaturgia da mulher. In.: *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 12.

dramaturgia da época, além de, paralelamente, apontar para o sentido de uma outra política: a do feminismo contemporâneo, que se revigora no tratamento dos temas explicitamente sociais e políticos, perpassando os espaços públicos e privados, redimensionando a memória em ficção, a cela em palco.

BORANDÁ:
AS NARRATIVAS DO EXÍLIO NO *SHOW OPINIÃO*

Edson Soares Martins*

*Ao amigo que partiu, Geraldo de A. Sá,
que me apresentou as belezas do Opinião.*

Os autores do *Show Opinião* (Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes), no texto de apresentação escrito para figurar no programa do espetáculo, expunham as suas “intenções”, que se sintetizariam em duas, tidas como principais.

A primeira, ligada ao espetáculo, convergia para a idéia de que a “música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacionais”¹.

A segunda, voltada para uma incongruência na constituição do repertório do teatro brasileiro, manifesta como intenção de voltar

* Mestre em Literatura Brasileira, professor da Universidade Regional do Cariri. Tem desenvolvido pesquisas relacionadas às construções identitárias ligadas ao conceito de subalternização.

¹ COSTA, Armando, VIANNA FILHO, Oduvaldo, PONTES, Paulo. *Opinião*. Rio de Janeiro: Edições di Val, 1965. p. 07. Todas as citações serão indicadas pela abreviatura Op, seguida do número de página, no corpo do texto.

a concentrar-se na “criação de um repertório ajustado às solicitações e inquietações do público”. Os autores enxergam, no período, uma

supervalorização intelectual do teatro que tira sua espontaneidade, a importação mecânica de sucessos comerciais da Europa e Estados Unidos, um fetiche do teatro internacional, uma falsa relação de subordinação entre o diretor e o ator que anula o poder criador do ator brasileiro, a transferência das rédeas da direção cultural do teatro brasileiro para diretores estrangeiros (ao invés de incluí-los no processo geral da criação). [Op.: 09]

Tendo-se colocado o problema mais geral da autoria, os três autores, trabalhando conjuntamente com Nara Leão, João do Vale e Zé Kéti, afirmavam, de modo mais explícito, que

É preciso restabelecer o teatro de autoria brasileira — não somente o teatro do dramaturgo brasileiro — o espetáculo do homem de teatro brasileiro. É preciso que finalmente e definitivamente nos curvemos à nossa força e à nossa originalidade. [Ibidem]

Pretendemos aqui investigar como um elemento, na verdade um *recurso*, empregado na construção do texto, se orienta na direção de interpretar, no conjunto mais amplo de significados que a palavra sugere, o povo brasileiro. O recurso a que nos referimos parece-nos permitir estabelecer, simultaneamente, o tom geral do espetáculo: negação da subordinação da matéria nacional, preterida pela ampla aceitação de um repertório europeu e norte-americano (na autoria e na temática). Trata-se da construção de narrativas de deslocamento de um campo cultural para outro, vividas pelos protagonistas e marcadas, a um só tempo, pela trajetória pessoal dos artistas transformados em *personagens* e pela consideração realista do impasse representado pelo artista que descobre que não cabe no grupo social em que se acha e passa a demandar para si a pertinência a um destino escolhido, como se partissem ou fossem compelidos a partir para o exílio. Há um fundo de “sociologia da cultura” na percepção e reinterpretação cênica dessa migração na medida em que se embaralham aí aspectos econômicos, históricos e relativos à dinâmica própria da indústria cultural. É,

portanto, na tentativa de ler essas narrativas de exílio que enxergamos o momento político e histórico que emolduram o *Show Opinião*.

Sintetizamos, portanto, o que estamos chamando de narrativas de exílio. Dentro do espetáculo, artistas da música transformados em *personae* apresentam-se para o espectador, narrando uma súplica biográfica. Esta súplica é descritiva, marcada pela informatividade, mas também possui uma dimensão reflexiva, orientada para a persuasão do espectador. As três personagens figuram para si, com maior ou menor intensidade, um sentimento de impertinência relativo ao meio de que provém. Demandam a pertinência a um outro meio, propondo-se uma situação semelhante à de exílio voluntário.

A fala-apresentação de João do Vale (Op.: 19) será nosso ponto de partida.

JOÃO DO VALE

Meu nome é João Batista Vale. Pobre, no Maranhão, ou é Batista ou é Ribamar. Eu sei Batista. Nasci na cidade de Pedreiras, rua da Golada. Modéstia à parte, a rua da Golada, hoje, chamam rua João do Vale. Quer dizer: eu, assim com essa cara, já sou rua. Moro na Fundação da Casa Popular de Deodoro, rua 17, quadra 44, casa 5. Duas horas, sem encontrar ladrão chega lá. Tenho duzentas e trinta músicas gravadas, fora as que vendi. De quinhentos mil réis pra cima já vendi muita música. Acho que as que são mais conhecida do povo são as músicas mais assim só pra divertir. Elas interessam mais aos cantores e às gravadoras. É só tocar, já sair cantando. Tenho outras músicas que são menos conhecidas, umas que nem foram gravadas. Minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que tem mais é muita dificuldade pra viver.

A simples nomeação da *persona* serve à intenção de categorizar o sujeito segundo as identidades disponíveis naquele lugar em que se situa a sua origem, tomada como sinônimo de pertinência sócio-grupal. Assim, sendo Batista, João do Vale pertence necessariamente a uma determinada faixa social, é pobre. A síntese é evidentemente defeituosa, já que é improvável que mecanismos de mobilidade social, ainda que excepcionalmente raros, não permitissem o trânsito dos pobres às camadas sociais intermediárias e mesmo de elite. Todavia, o efeito

humorístico provocado pela generalização fornece ao texto a leveza aparente que será logo desvendada, pelo espectador mais astuto, como mordacidade ferina. A seqüência, de teor ainda predominantemente informativo, revela-nos como o Batista deu nome à antiga rua da Golada, e sua imodesta reflexão, que associa sua aparência comum ao fato surpreendente de ter sido homenageado, leva-nos a entender como a estratégia de construção do discurso oscila entre o reconhecimento devido ao artista e o saldo devedor em que se encontra o complexo de estruturas ligadas à cultura, que não manifesta o reconhecimento reclamado.

O homem, que em sua terra já é profeta e “batiza” lugares, no espaço para o qual migrou vive uma repetição das condições de privação de que já fugira uma vez. João do Vale é pobre e mora longe, mas o discurso manifesta uma contradição — que se espera que o espectador perceba — e logo sabemos de sua intensa atividade criadora: duzentas e trinta músicas gravadas, outras vendidas. A venda da autoria parece ter sido um mecanismo sempre poderoso no meio musical brasileiro, e, conquanto seja tabu, aparece desmascarada na narrativa de João do Vale.

O artista reflete, neste segundo movimento de sua apresentação, que não é mais informativo mas *persuasivo*, a inesperada faceta de um agente cultural autonomizado, parte da consciência criadora individual do povo brasileiro, capaz de situar o problema autoral, as estratégias de sobrevivência de que lançam mão os artistas que ainda não foram agraciados com o reconhecimento do público (e que vendem suas composições para figurarem sob a assinatura de outros), o traço marcadamente popularesco das escolhas tomadas no universo da cultura de massas. Ainda é capaz de personificar a indústria cultural nos agentes que estão acima do compositor dentro do sistema: os cantores e as gravadoras. Convém lembrar, quanto a este último aspecto, ou seja, a profissionalização e proeminência do cantor em detrimento do compositor, que este fenômeno, como nos aponta José Ramos Tinhorão, ainda não se fixara em sua plenitude na Era Vargas, embora já tivesse sido cristalizado em 1964:

No plano cultural, o espírito de aproveitamento das potencialidades brasileiras que informava a chamada nova política econômica, lançada pelo Governo Vargas, encontrava correspondente nos campos da música erudita com o nacionalismo de inspiração folclórica de Villa-Lobos, no da literatura com o regionalismo pós-modernista do ciclo de romances nordestinos e, no da música popular, com o acesso de criadores das camadas baixas ao nível da produção do primeiro gênero de música urbana de aceitação nacional, a partir do Rio de Janeiro: o samba batucado, herdeiro das chulas, e sambas corridos, dos baianos migrados para a capital.²

O desenvolvimento das potencialidades no campo cultural quando aliado ao avanço tecnológico, representado pelo universo do rádio e, posteriormente, das gravadoras redundará nessa subalternização do papel do compositor, depreensível da conclusão a que chega João do Vale: ao submeter-se aos que dão as ordens, o compositor vê suas obras nas ruas. Mas, como se tivesse sido vítima de uma maldição fástica, a alma lhe é roubada e sua obra associa-se à figura do intérprete e não à do compositor, como ocorrera quando o samba ainda engatinhava no Rio de Janeiro. O exílio impõe, assim, o não-reconhecimento da condição de criador, além de instaurar uma nova ordem de submissão:

[...] Eu trabalhava de servente de pedreiro numa obra da Rua Barão de Ipanema. De noite ia na rádio conhecer os artistas. Depois de dois meses o Zé Gonzaga gravou minha primeira música. Depois de um ano a Marlene gravou “Estrela Miúda”. E começou a fazer sucesso. Eu ainda trabalhava e dormia na obra. Perto da obra tinha uma moça que morava perto e tocava o disco o dia inteiro. Eu nunca me achei com coragem de dizer que eu era o autor, mas um dia não agüentei mais. “Está ouvindo essa música?” “Estou. É a Estrela Miúda.” “Sabe quem está cantando?” “É a Marlene.” “Sabe quem é o autor da música?” “O autor... não...” “Sou eu.” “Que é isso, neguinho? Tá delirando? Traz massa, neguinho, traz massa.” (Op. : 64-65)

² TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 290.

Esse mecanismo parece ser desdobramento da fundamentação política do *Show Opinião*, se pensarmos quanta similaridade é possível estabelecer entre a constatação da subalternidade do problema da autoria na música popular daquele período e o tamanho do desafio que representa tentar reconstruir o teatro ou a música *de autoria* brasileira nesse sistema que despreza a questão da autoria e manifesta nítida predileção por intérpretes, sejam cantores, sejam atores. Nesse sentido, faz muito sentido que o espetáculo se construa, em sua substância narrativa, a partir de referências biográficas de artistas que não são atores e sequer pertencem ao mundo do teatro.

Arriscamos antecipar a esta altura um destino de interlocução para essas narrativas, mesmo que tenhamos apenas “visitado como beija-flor” esta primeira, a de João do Vale. Essas narrativas se dirigem para a reconstituição do papel do autor na cultura de massa daquele período. Em um trecho de comentário, na segunda parte do *Show*, Nara diz, referindo-se a um passado recente: “Foi cinema novo, foi bossa nova, foi o teatro que apresentou novos autores brasileiros.” Uma investida heróica era o *Show Opinião*, contra o que parecia, talvez, uma componente passageira do sistema, o desprestígio momentâneo da autoria. São, portanto, narrativas que postulam a reversibilidade de um elemento estrutural do sistema de trocas simbólicas, tanto no plano do representado, isto é, da música popular brasileira, quanto no da representação, ou seja, do teatro como equipamento cultural, dos quais o autor nacional se sentia temporariamente alijado.

Esta intenção de interlocução está visivelmente no topo da narrativa de apresentação de Zé Kéti (Op.: 19-20):

ZÉ KETI

Meu nome é José Flores de Jesus. Sou carioca, de Inhaúma. Tenho 43 anos, sou pai de filho. Moro em Bento Ribeiro. Uma hora de trem até a cidade. Trabalho no IAPETC, lotado na Av. Venezuela, nível oito. Oitenta contos por mês. Quer dizer – natal sem peru.

Vida de sambista vou te contar. Passei oito anos em estúdio de rádio, atrás de cantor, até conseguir gravar minha primeira música. O samba – A voz do morro – “eu sou o samba” – eu já tinha ele fazia sete anos na gaveta. Aí, ele teve mais de 30 gravações. Até o Carlos Ramirez, o Granada, gravou ele. O dinheiro que ganhei deu pra comprar uns

móveis de quarto estilo francês e comi três meses de carne. Dava pra ir na feira nos domingos e trazer a cesta cheia de compras.

O pai de família suburbano, morador do morro, pobre, funcionário público, compartilha com João do Vale as privações que, presumivelmente, afastam-no do padrão vivido pelo público ao qual se dirigia o *Opinião*. O nível oito, os oitenta contos por mês e natal sem peru traduzem o mesmo mecanismo de humor mordaz que, se parece ter um sentido de auto-piedade, reproduzem um forte teor informativo, sobre as condições de vida e de trabalho dos criadores culturais subalternizados. A expressão limítrofe, “vida de sambista...”, situa-se, por sua vez, na passagem do nível informativo ao persuasivo: a persistência desses compositores é heróica, na medida em que eles têm consciência de que a sua atividade não é/será recompensada dignamente.

Os móveis de quarto em estilo francês, marca pitoresca da impressão equívoca de que o sucesso é um evento duradouro, acompanham, no discurso de Zé Kéti, os prosaicos três meses de carne no cardápio familiar. São aspectos que falam, portanto, não apenas dos anseios de consumo de uma parcela considerável do povo brasileiro. Falam de como o compositor se insere de modo subalternizado nesse segmento social. Sob a aparente informatividade, novamente encontramos a perspectiva de reflexão persuasiva que impõe o acento sobre a conclusão de que tal ordem dos fatos não deveria ser aceita com tamanha naturalidade.

O riso que ressuma dessas passagens tem o travo amargo da inaptidão do público de teatro para o debate das questões axiais da cultura, assim como pode-se dizer dos dias de hoje, embora o público de *Opinião* fosse relevantemente composto por estudantes.³ Ria-se do que parecia engraçado, por ser dito de forma galhofeira. Os registros fonográficos, contudo, não deixam dúvida do tom sarcástico e grávido de revolta que os artistas conseguiam sustentar em suas performances. Deduzimos, subsidiariamente, que esta performance não é espontânea, mas perfeitamente integrada ao sentido mais amplo do espetáculo:

³ SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: ___. *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 61.

desenhar diante do público o divórcio entre o artista criativo e o reconhecimento social de seu talento e de suas potencialidades e sublinhar, claramente, o papel imprescindível que tais artistas desempenhariam na retomada do prestígio da autoria no universo cultural vivido naquele momento. Esta parecer ser uma das *opiniões* mais virulentamente sustentadas pelas narrativas, como veremos adiante, com o texto de apresentação de Nara Leão.

Embora corramos o risco de impôr uma certa desordem na seqüência argumentativa que estamos desenvolvendo, antes de tratarmos da narrativa de Nara, acreditamos que já há elementos para explicitar mais um ponto que nos é caro em nosso entendimento do espetáculo.

É impossível desvincular a data de estréia do *Opinião* (11 de dezembro de 1964) do cenário político brasileiro: o golpe militar está, inegavelmente, presente nas estratégias de interlocução do espetáculo. Concordamos com a perspicaz observação de Roberto Schwarz (1992: 80) que deduz que, no *Show Opinião*, “a música resultava principalmente como resumo, autêntico, de uma experiência social, como a opinião que todo cidadão tem o direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira”.⁴ Schwarz também afirma, coerentemente, que “*Opinião* produziu a unanimidade da platéia através da aliança simbólica entre música e povo, contra o regime”.⁵

Todavia, esboçamos um raciocínio que envereda pela consideração do espetáculo como construção cênica. Nesse aspecto, lembremos que as canções são engastadas na seqüência de trechos narrativos. Nem mesmo como espetáculo musical seria pertinente absolutizar o repertório como substância do *Show Opinião*. Corremos o risco de suspeitar de que, na concepção do espetáculo a tríade de artistas que o protagoniza não o faz como cantores, mas como pensadores da cultura. Zé Kéti e João do Vale falam como compositores e mesmo Nara Leão, como intérprete, exercita a capacidade de refletir sobre aquilo que sente ser seu dever cantar. Há

⁴ Ibidem, p. 80.

⁵ Ibidem, p. 83.

um senso de missão que a palavra *cantores* não recobre adequadamente.⁶ Para poderem se apresentar como portadores e defensores de uma opinião, aqueles protagonistas não falam de suas histórias, mas da perspectiva de personificação dramática dos artistas criativos que, contingencialmente, atravessam determinado período de reorganização da indústria musical no Brasil. Dois deles são pobres e uma vem de Copacabana, mas não é desse lugar que eles falam. As entrevistas iniciais, a partir das quais os dados foram retrabalhados pelos autores, seriam, em última instância o lugar a partir do qual as suas experiências de vida falam. Eles, no plano coletivo, vinculados a um pensamento progressista e humano, opinam do lugar da missão que querem desempenhar. Nara afirma, na segunda parte do *Show Opinião*: “Eu não gostava de cantar em público. Só resolvi mesmo ser cantora depois de abril de 64”.⁷

A narrativa de Nara (Op.: 20), na primeira parte do espetáculo parece proclamar estar alinhada a esta interpretação que ora propomos:

NARA LEÃO

Meu nome é Nara Lofego Leão. Nasci em Vitória mas sempre vivi em Copacabana. Não acho que porque vivo em Copacabana só posso cantar determinado estilo de música. Se cada um só pudesse cantar o lugar onde vive que seria de Baden Powell que nasceu numa cidade chamada Varre e Sai? Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música brasileira mas vou fazendo. Mas é mais ou menos isso — eu quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado.

O lugar de origem é um dos *topoi* mais importantes do *Show Opinião*. Se um poeta como Saint-John Perse, cuja nacionalidade francesa foi cassada por decreto em 1940, em sua correspondência com R.

⁶ Schwarz afirma: “Os cantores, dois de origem humilde e uma estudante de Copacabana, entremeavam a história de sua vida com canções que calhassem bem.” (p. 80) Aliás, se observarmos o prefácio dos autores e o próprio ensaio de Schwarz, perceberemos que o engaste das canções não é regido por necessidade tão simplória.

⁷ Aqui enxergo, na discreta “deixa” de Nara ao abril de 64, a negativa à compreensão largamente difundida de que não havia referências diretas à ditadura no *Show Opinião*.

Callois⁸, pode afirmar de sua obra que “ela pretende escapar a toda referência histórica quanto geográfica”, aqui estaríamos no pólo oposto. A sensação de impertinência aos valores da nação é sentida como ameaça, vinda de fora e promovendo o apagamento das identidades historicamente construídas a partir do compartilhamento do destino do sujeito com o destino do lugar em que ele vive.

Kühner e Rocha entendem que, do que chamamos de narrativas e que elas chamam de apresentações,

vai emergindo não só uma identificação, como uma *maneira de ser* — e a diferença de classes sociais e regiões, mostrando que estão ali, junto, um maranhense cindo de área rural, um carioca do morro urbano e uma pequeno-burguesa da Zona Sul do Rio (grifos das autoras).⁹

Observam, ao tratar da “expressão de uma ruptura” como elemento do *Show*, que “uma cantora ‘bossa nova’ está no palco cantando um baião nordestino”.¹⁰ Nara quer distanciar-se da cor local como exigência e, sem paradoxo, admite que mesmo um repertório estrangeiro pode permitir que organizemos, internamente, nossas experiências e possamos nos sentir conscientemente mais brasileiros. A diluição das diferenças gentílicas internas, porém, não é levada mais a sério que no comentário anedótico sobre a Varre-e-sai de Baden Powell. A diferença que emana das fronteiras sócio-econômico-culturais, no Brasil, coincide com aquela das fronteiras geo-políticas, nas imagens arquetípicas do Sul próspero e do Norte indigente. É suficiente, para dirimir dúvidas, ver a narrativa de João do Vale (Op.: 38-39):

Ai, de Fortaleza eu escrevi uma carta pra meu pai. “Perdão, pai, por ter fugido de casa. Não tinha outro jeito, pai. Pedreiras não dá pra gente viver feliz. [...] Estou em Fortaleza. Sou ajudante de caminhão. Ganho

⁸ SAINT-JOHN PERSE. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972. p. 963-964. (La Pleiade) apud QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência, ou a literatura no exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. p. 386.

⁹ KÜHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *Para ter Opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 49.

¹⁰ *Ibidem*, p. 66.

duzentos mil réis por mês, mas acho quase certo que não fico aqui. Vou pro sul, pai. todo mundo está indo. Diz que lá quem sabe melhora. [...] Juntei setenta mil réis, pai. Vou arriscar minha sorte. Sei fazer verso. Lembrança a Duda, Deouro, Rafael, Leprinha, João Pistão Lembrança a Tia Agda, Tia Pituca, Tia Palmira. Eu peço que o senhor me abençoe e diga a mãe que reze por mim. Não sei quando vejo o senhor de novo, mas um dia, Deus ajudando, a gente se vê.

que se complementa com a seguinte

[...] Quando o rio Mearim enche, dá sempre a sezão, febre de impaludismo. Lá em casa, meu avô estava com a sezão. Ele era bem velho, tinha sido escravo. O remédio que cura a febre é o aralém. É dado pelo governo. Mas, chega lá, os chefes políticos dão pra quem é cabo eleitoral deles. Eles vão e trocam o aralém por saco de arroz. Lembro que muita gente fez isso. Muita gente. Ficou marcado isso em mim, ver um saco de arroz que custou seis meses de trabalho capinando, brocando, ser trocado por um pacotinho com duas pílulas que era pra ser dado de graça. (Op.: 28)

Por contraste, as lembranças adolescentes de Nara descrevem outro mundo. Essa seqüência vem exatamente depois de “Borandá”, de Edu Lobo, canção cantada por Nara, logo após João do Vale narrar o impaludismo que vinha com as cheias do Mearim. Em que consistiam as lembranças de Nara? Vejamos:

[...] E ficava tocando violão e fazendo tricô. Estava sempre fazendo uma suéter prum namorado. Mais tarde um pouco tive uma amiga que aprendia ballet expressionista, xilogravura, cultura inglesa, aliança francesa, tênis no Fluminense, científico, estava começando cerâmica com um professor espanhol, fazia pesca submarina, ikibana, montava na Hípica, e ia começar um curso de economia política e zen-budismo, assim que terminasse o de dicção. Eu só fazia ballet expressionista, xilogravura, violão, pesca submarina e tricô. (Op.: 29-30)

Copacabana, evidentemente, não é Pedreiras. Nem se pretendia que uma se tornasse a outra. Também o morro em que vivia Zé Kéti traduzia um sentido do universo bem distinto desses outros lugares. E, no entanto, algo ocorrera para que todos se encontrassem ali.

Aceitemos, por um momento, a suspensão do teste de realidade e mergulhemos na platéia, que assiste, eletrizada, aquele encontro de três pessoas. De onde elas vieram? Já nos disseram. Mas, por quê? O que as trouxe aqui e o que fez com que se encontrassem diante de nós? A resposta a essa indagação deve ser proposta em vários registros, mas devemos nos deter em dois deles. O primeiro, político, tem suas raízes nas razões vertidas no prefácio. O segundo, especulativo, brota de uma impressão pessoal que espero ser capaz de expor, sem cair em nenhum embaraço argumentativo insuperável.

No âmbito da dimensão política daquele encontro, ressalta-se o problema do desprestígio da autoria brasileira na constituição dos repertórios dos aparelhos culturais. Do rádio ao teatro, passando pelo cinema. Yan Michalski e Rosyane Trotta lembram-nos:

Talvez seja oportuno lembrar que no mesmo ano de 1953 em que a Dramática iniciava a sua breve trajetória o Congresso Nacional votava uma lei segundo a qual cada companhia de teatro tinha de incluir obrigatoriamente em cada três peças de seu repertório pelo menos um texto de autor nacional; uma lei protecionista, poucos anos depois caída no esquecimento por ter-se tornado desnecessária, mas que revela até que ponto os palcos estavam fechados aos dramaturgos brasileiros.¹¹

Podemos, assim, fixar o primeiro dos ingredientes mais explícitos desse registro político, como sendo a articulação sistêmica que o problema da autoria encontrara para si naquele momento de nossa vida cultural. Outro ingrediente político, que é quase um prato à parte, descreve-se como a relação entre o *Show Opinião* e o Golpe de 64.

¹¹ MICHALSKI, Yan, TROTTA, Rosyane. *Teatro e Estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992. p.105.

Iná Camargo Costa vê o espetáculo como uma “dramaturgia na contramão”¹² e isso, no seu julgamento, relaciona-se não apenas ao golpe militar, mas a uma concessão ao teatro comercial. Ela afirma, referindo-se ao *Opinião* e ao *Arena conta Zumbi*, que “longe de incorporar a derrota e eventualmente de considerá-la como tal, esses espetáculos lidam com o golpe militar como se ele não passasse de um acidente de percurso, a ser removido sem maiores dificuldades”.¹³

Não lhe escapa que os problemas políticos ligados à produção musical constituem o cerne, o núcleo principal do *Opinião*, mas parece entender que a dimensão política coincide apenas com a militância revolucionária, sem referir-se ao problema da autoria, nos termos que estavam difusos no longo debate que se travava no período. O embate não era apenas contra a alienação da postura passiva de assimilação do “lixo cultural americano”; era de compleição sistêmica: (re)inserir no teatro, que enveredara irreversivelmente na expressão comercial, o prestígio da autoria nacional e a possibilidade de profissionalização rentável e digna dos agentes artísticos nacionais e subalternizados. Encontramos a expressão literal dessa demanda específica nos *Ensaios do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*, de Diógenes Maciel, quando o autor fala, referindo-se à segunda parte do *Show* e dos problemas culturais nela dispostos, que “tratava-se justamente dos problemas culturais, destacando as dificuldades daqueles artistas que queriam entrar para a indústria musical (ou sobreviver nela)”.¹⁴ Talvez, se tivesse sido um fracasso comercial, o espetáculo fosse visto hoje como o último momento antes da dissipação da aura revolucionária...

A opinião de Iná Camargo Costa, matizada pela *correta* mas *extemporânea* condenação da política cultural do PCB no pós-64, reconhece no Grupo Opinião o legítimo sucessor do CPC da UNE, para propor, com cores carregadas, a genealogia do Grupo Opinião: “um grupo teatral que, dispondo de toda essa matéria-prima, produzida

¹² COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal; Paz e Terra, 1996. p. 101.

¹³ *Ibidem*, p. 102.

¹⁴ MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaios do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2004. p. 50.

ou redescoberta nos anos de luta e experimentação cultural, vai mercadejá-lo no terreno comercial das demais companhias existentes.”¹⁵

Por essas razões, e ainda mais severamente, Iná Camargo Costa assinala, no ensaio “Teatro e revolução nos anos 60”:

A primeira resposta teatral ao golpe de abril, aconteceu em dezembro do mesmo ano. Foi o *Show Opinião*, em si mesmo um feito inesquecível, se pensarmos no que tinham sido as experiências do nosso teatro épico. Escrito, como as peças do CPC, por um coletivo de autores — primeiro dado relevante —, o show conta inúmeras histórias ao mesmo tempo, usando como recurso narrativo fundamental a música popular, ao mesmo tempo sujeito e objeto dos relatos. Não obstante suas inúmeras qualidades, o *Show Opinião* é ao mesmo tempo o primeiro passo atrás do nosso teatro, entre outras razões porque não incorpora, como dado essencial à sua existência e por isso a explica, o golpe de 1964. Ao contrário, tudo ali se passa como se aquele grave desastre histórico não tivesse acontecido e mais grave: o espetáculo e o grupo se apresentam como *um passo à frente*. Pior ainda: essa auto-imagem já é o primeiro capítulo da autocritica dos artistas de esquerda na qual Vianinha e seus companheiros do Grupo Opinião começam a desqualificar a experiência anterior. Foram poucos os artistas do período 1958-1964 que *não renegaram* suas atividades revolucionárias, entre os quais cabe destacar Augusto Boal.¹⁶

Esperamos que esta exposição não seja apreendida em perspectiva reducionista. Não cremos que o espetáculo tenha representado um desvio pela contramão, mas simpatizamos com a percepção de Iná Camargo Costa de que a presença cênica do trauma histórico em que o Brasil mergulha naquele Primeiro de abril não é vigorosa no *Show Opinião*. Talvez porque esse vácuo esteja ligado ao segundo aspecto que, novamente, consideramos como especulativo. A ele não renunciemos, por considerar que pode ser um elemento gerador de hipóteses relativamente produtivo.

¹⁵ COSTA, p. 110.

¹⁶ COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 187.

Em *O arco e a lira*, Octávio Paz reconhece o teatro como uma forma que permite “um compromisso entre o espírito crítico e o poético”.¹⁷ Digredindo sobre o “poeta maldito”, Paz entende que ele é fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não tem condições de assimilar. Essa expulsão do poeta, que tomaremos o cuidado de entender como aquele cujos trabalhos se ligam a *poiesis*, além de não ser nova, é apenas um dos mecanismos que as sociedades tem à mão, na sua ânsia de situarem a si mesmas numa clareira de desparadoxificação, como nos adverte Hans U. Gumbrecht.¹⁸

Nessa condição de sujeito-objeto da maldição de existir no conflito entre a ação individual e a ordem objetiva social, colocamos os poetas do *Show Opinião*. Daí podem derivar as mais diversas impressões e leituras de como deveriam ter-se havido com a experiência do Golpe. Apenas teremos o cuidado de lembrar, com Aijaz Ahmed, que

o papel desempenhado pelos intelectuais tem muito a ver com as opções práticas que fazem para si mesmos, mas devemos lembrar que eles também são pegos, individual e coletivamente, em movimentos da história muito mais importantes que eles mesmos.¹⁹

Nosso foco de maior interesse é o da *teatralização* dessa condição de ser sujeito em tempos tão difíceis. Ser artista quando o sistema cultural é mais velozmente desestabilizado, rumo a uma outra ordem, e sentir que “ser” é mais difícil, pois as personagens de *Opinião* querem “ser” através de uma experiência real e de uma experiência ficcionalizada. Nara, Zé Kéti e João do Vale são o sujeito real e o da ficção. Um deve falar do outro e, maliciosamente, escolheremos o eu

¹⁷ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 283.

¹⁸ Cf. GULBRECHT, Hans Ulrich. Os lugares da tragédia. In: ROSENFELD, Kathrin Holzemayr (org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p. 9-19.

¹⁹ AHMED, Aijaz. Cultura, nacionalismo e o papel dos intelectuais. In: WOOD, Ellen Meiksins, FOSTER, John Bellamy (orgs.). *Em defesa da História: marxismo e pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999. p. 70.

da ficção para descobrir o que ele nos revela ou esconde do “eu da vida real”.

Como não perceber (estamos ainda na platéia...) que nada acontece diante de nossos olhos? Tudo que era importante, como nas tragédias, já aconteceu e apenas nos falam disso que ocorrera lá fora, em outro tempo, ou do que pode acontecer, no futuro. João do Vale sofreu com a paradoxificação de sua existência na boa e famosa Pedreiras, Zé Kéti comprou móveis de estilo francês e a menina zonassul que fazia ballet expressionista foi sexualmente assediada por um sujeito de um gravadora.

Eles refletizam sobre a platéia suas experiências e, talvez, iluminem a face da História, das lembranças individuais de cada um que ali estava, da percepção de que se poderão descobrir qualidades ainda desconhecidas na vida cultural do país etc. Algo, enfim, acontecerá no futuro, como aconteceu no passado, em Copacabana, em Bento Ribeiro, em Pedreiras e mesmo em Varre-e-sai.

Aqui conjugamos um elemento a mais: além do espaço, somos convidados a ver o tempo no *Opinião*. Do espaço, aquelas personagens foram, de algum modo, enxotadas, compelidas a sair em busca de uma pertinência social que significasse, que tivesse um descortínio para a felicidade individual e coletiva. Suas narrativas — não suas ações — falam de um exílio imposto pela paradoxificação de seu ser-no-mundo. Da pobreza ou da riqueza, importa é que foram mandados embora pelo perigo do esvaziamento no anonimato, no consentimento; pelo apagamento promovido pelo luxo e pela miséria. Foram impelidos ao palco para não se dissolverem, no tempo presente, diante da memória do vazio em que estavam mergulhados. Vêm mudar o que pode ser mudado, o exílio da autoria brasileira, embora isso possa parecer pouco para os mais afoitos.

Aqui se mostra toda inteira a nossa impressão de que o espaço é revisto, conjugado em uma expressão temporal, para expressar uma demanda política; a proposta com que respondemos àquela pergunta sobre os motivos que os haviam reunido em cena. Lá expuseram seus espaços de origem, mas também o passado que viveram e o futuro que demandam. Todas as três personagens do *Opinião* trazem consigo,

e para dividir conosco, esses tempos. Apenas seus tempos passados e futuros, porque o presente é o seu encontro diante de nós.

O tempo passado, no qual se podem reencontrar as experiências de sobrevivência do povo brasileiro, que, naquele momento, talvez fossem mais vívidas que a impressão do Golpe e que falavam de uma militância na direção de um destino coletivo melhor, em um tempo futuro sobre o qual deveríamos marchar, *que é melhor partir lembrando / que ver tudo piorar. Borandá...*

MULHERES DE NELSON: LEITURA D'OS SETE GATINHOS

Petra Ramalho Souto*

1.

Não é novidade observar a importância que Nelson Rodrigues dá às personagens femininas em sua obra (são personagens femininas que protagonizam onze das dezessete peças do autor). No que se refere, contudo, à peça aqui em questão, verificaremos como Nelson, acompanhando as mudanças sociais, incorpora à sua dramaturgia uma forma inédita de representar a mulher no texto de *Os sete gatinhos*: divina comédia em três atos e quatro quadros (1958). Assim, buscaremos respostas para as seguintes perguntas: quais são as representações sociais que Nelson Rodrigues registra/veicula n' *Os sete gatinhos*? Como essas representações se articulam com o contexto de produção/recepção desta obra?

O conflito d' *Os sete gatinhos* se concentra no desejo de que a filha caçula de uma família que vive no subúrbio do Rio de Janeiro tenha um bom casamento. Para que ao menos Silene se case de véu e grinalda, prostituem-se as suas outras quatro irmãs, enquanto a “menina” recebe

* Mestra em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco, onde defendeu a dissertação intitulada “As mulheres de Nelson: representações sociais das mulheres no teatro de Nelson Rodrigues”, sob orientação da Profa. Dra. Sônia Lúcia Ramalho de Farias.

uma educação primorosa de colégio interno. As outras “meninas” dessa peça são: Aurora, a romântica idealista, entrega seu coração ao primeiro que lhe aparece com palavras doces; Débora, a médium vidente Hilda, que assume para a família a prostituição como seu meio alternativo de sobrevivência depois de descobrir a impureza da irmã mais nova “e Arlete, que para se sentir menos prostituta se entrega ao lesbianismo”.¹ Essa texto está dividido em três atos, quadro quadros e dois grandes momentos distintos: aquele anterior à notícia da expulsão de Silene do internato e os eventos que sucedem essa revelação.

2.

A década de 1950 foi um período de grande expansão industrial e urbana no Brasil. A isto se deve uma mudança nas relações entre homens e mulheres. Entretanto, os papéis femininos e masculinos definidos no mundo público foram conservados, o que implicava numa divisão desigual da participação das mulheres no mercado de trabalho: os homens no comando e as mulheres em cargos subalternos aos deles, ou por outro lado, em funções que reproduzissem suas funções biológicas de mãe (como a enfermagem e o magistério) ou de simples objeto sexual, como a prostituição.

Segundo Carla Bassanezi, devido à ainda incipiente presença do aparelho de televisão nas residências dos brasileiros,

[...] as revistas influenciam a realidade das mulheres de classe média de seu tempo, assim como sofreram influência das mudanças sociais vividas e eram estas revistas que criavam e divulgavam as representações sobre as mulheres estabelecidas em um grupo específico: a classe média, branca.²

¹ Cf. MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues - dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva/Edusp. 1992.

² BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary (org.), BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto. 2001

As mulheres brasileiras desta classe social, na década de 1950, eram bem representadas e educadas por revistas de circulação nacional (a exemplo de *O cruzeiro*, *Jornal das moças*, *Querida*, *Vida doméstica*), que traziam em seu conteúdo dicas de boas maneiras, de como se comportar nas relações com rapazes, enfim, da maneira como a “moça de família” deveria conduzir sua vida para não vir a ser considerada uma “moça leviana”. As mulheres nascidas em uma família com “status” social razoável deveriam, portanto, aprender desde cedo a dar importância ao casamento, já que ele era considerado fundamental na vida de qualquer mulher que almejasse uma situação financeira (e porque não dizer afetiva?) satisfatória e equilibrada.

Era esse tipo de ideologia que se apresentava nas entrelinhas dos textos jornalísticos direcionados às mulheres da época e que Nelson Rodrigues, jornalista observador e sensível ao ideário do seu tempo, assimila. O casamento como ideal de vida para as mulheres é um dos alicerces de *Os sete gatinhos*. As irmãs e a mãe de Silene são levadas pelo “seu” Noronha, a colocarem o matrimônio (neste caso, o de Silene) acima de todas as outras possíveis expectativas de suas vidas.

Ao admitir a presença ativa da mulher no mundo público em *Os sete gatinhos* (tema até então inédito em suas peças), Nelson Rodrigues foi fiel ao que se esperava da mulher da época: que ocupasse espaços, mesmo que apenas aqueles concedidos pelos homens, realizando trabalhos que fossem subsidiários aos destes. E é assim que as filhas mais velhas da família ocupam o espaço público: subempregos em repartições públicas e (ainda que disfarçadamente) o antigo ofício da prostituição.

Apesar das perceptíveis mudanças, as mulheres tinham que ser mantidas sob as ordens do marido dentro do lar para que uma ordem social mínima fosse preservada, o que nos leva a entender o interesse dos meios de comunicação na catequização de moças para a aceitação do título de “rainhas do lar”, com todas as benesses e fardos que isso pudesse trazer.

D. Aracy (a mãe de Silene) era, num primeiro momento, um bom exemplo de mãe e esposa. No início da peça são percebidas nela todas essas qualidades indispensáveis à boa dona-de-casa: abnegação, submissão, poder conciliatório, de aconselhamento. Apenas nos últimos

momentos da peça é que é revelado seu lado obscuro: sua imensa frustração sexual (materializada nos desenhos-obscenos nas paredes do banheiro), proveniente da falta de prazer no casamento, da ausência de atenção do marido e das agressões verbais que sofre dele. Os desenhos obscenos que faz no banheiro são seus gritos, gritos silenciosos de alerta. Em uma de suas falas explica a motivação desse seu ato tresloucado:

D. ARACY (*confusa e chorando*) – Não sei... Talvez porque eu quase não vou ao cinema, a um teatro, vivo tão só! E também por que (*mais agressiva*) eu não tenho marido! (*para "seu" Noronha*) Há quanto tempo você não me procura como mulher? (*para o médico*) Até já perdi a conta! (*com certa dignidade*) Então, eu ia para o banheiro, rabiscava e, depois, apagava. Ontem, é que eu me esqueci de apagar e...³

Outra personagem que se encontra no papel da ‘mulher casada’ é a suposta esposa de Bibelot.⁴ Ela, apesar de não aparecer em nenhuma cena, se torna um espectro que ronda a peça e assombra Aurora e Silene que, apaixonadas por Bibelot, vêem nesta mulher-fantasma o único empecilho para a oficialização da sua relação com ele (cada uma em seu espaço, porque ambas desconhecem a presença da outra na vida de Bibelot). A mulher de Bibelot não tem nome, não tem rosto, nem voz. Ela tirou o útero, estando desprovida da capacidade de reprodução ou, numa avaliação extremada como a de Bibelot, “deixou de ser mulher”, ou seja, é a representação da não-mulher, da não esposa, da não-mãe. Ela, aparentemente, é importante na vida de Bibelot, que não esconde sua condição de homem casado e se apresenta extremamente triste quando sua esposa, vitimada pelo câncer, está no hospital entre a vida e a morte.

³ Para este trabalho estamos utilizando a seguinte edição: RODRIGUES, Nelson. Os Sete Gatinhos. In: __. *Teatro completo de Nelson Rodrigues – texto definitivo*. Org. Sábato Magaldi. Nova Fronteira: Rio de Janeiro. 1981. p. 230. (vol. 3). Todas as outras citações serão referidas no corpo do texto a partir da sigla SG, seguida da paginação.

⁴ Dizemos “suposta” pois todo seu relato sobre a esposa pode ser apenas mais um dos expedientes usados pelo malandro para ganhar a compaixão das mulheres que deseja conquistar.

BIBELOT – Ontem, começou a passar mal e chamei a Assistência. No Pronto Socorro, foi operada...

AURORA (*sófrega*) – Tua mulher?

BIBELOT (*sem ouvi-la*) – Operada de úlcera. (*com um cigarro entre os dedos*) o médico abriu a barriga e fechou no mesmo instante.

AURORA – Por quê?

BIBELOT (*quase com doçura*) – Tudo podre por dentro.

AURORA – E não operou?

BIBELOT – Não era úlcera.

AURORA – Era o quê?

BIBELOT – Câncer. Onde está o cinzeiro?

AURORA – Aqui.

(*Bibelot põe, o cigarro. Senta-se.*)

BIBELOT (*numa cólera sem violência*) – Bebia copinhos de leite. (*muda de tom*) Esses médicos são uns bestas! Tratavam o câncer a leite e papinha!

AURORA (*numa felicidade que lhe custa dissimular*) – Está tão mal assim?

BIBELOT – Desenganada.

AURORA (*transfigurada de esperança*) – Quer dizer que...

BIBELOT – Talvez não passe desta noite (*com uma ternura mais sensível*) O rosto é uma caveirinha e... Vive de morfina... Tem uma chaga em cada nádega, de tanta injeção... (SG, 246-7)

Bibelot representa o homem típico, que aprendeu que existem dois tipos de moças (estabelecidos pela sociedade): as “de família” e as “levianas”. Com estas ele deve apenas se divertir, ao contrário da maneira como ele deveria proceder com Silene, que ele considera ser uma “menina de família”. Para satisfazer seus desejos carnavais, ele quer mesmo é uma mulher da zona, uma mulher que seja disponível. Para tal fim, existiam as “levianas”, que estão sempre disponíveis e dispostas a se entregar a contatos mais íntimos. Em *Os sete gatinhos*, esse papel seria das irmãs de Silene, enquanto que para a menina, confinada num colégio interno que a livra dos perigos do mundo externo, ficaria a incumbência de se manter casta para o casamento. Por esta razão a descoberta da gravidez da moça é uma surpresa extremamente desagradável para todos. Nas falas de “seu” Noronha que se seguem é demonstrada a situação de Silene: na avaliação da família Noronha “uma virgem de vitral”, a santa que redimirá todos os pecados da

família, guardando-se do mundo e aprendendo a ser uma dócil esposa em seu colégio interno.

“SEU” NORONHA (*Com a voz estrangulada*) – O senhor não entende nada de pureza, de inocência... O senhor já viu, na igreja, uma virgem de vitral? Escute: de tarde, o sol bate na igreja... E a luz atravessa a virgem... (*aponta para o alto como se mostrasse um invisível sol*) Assim é Silene – uma virgem atravessada de luz... (*com um esgar de choro*) E de tanto adorar minha filha, eu descobri que, entre todas as meninas da Terra, só ela é virgem e só ela é menina... Mas se está grávida... (SG, 225)

Mas a menina encarna uma contradição: foi criada como “moça de família”, em um ótimo e caro colégio interno da cidade. No entanto, em seu íntimo, ela é uma “moça leviana”, que se entrega voluntariamente a um homem casado e escolhe ter um filho dele.

A gravidez de Silene é para ela uma bênção e sua ruína. Esperando um filho de um homem já casado, Silene fica estigmatizada pela família. Não é mais a santa que salvará a todos, pior, é mais prostituta de todas. Ao menos as outras se prostituíam para lhe dar um casamento digno. E ela? Por que se entrega a Bibelo? Por instinto, por luxúria, pelo simples prazer de transgredir as regras que lhe foram impostas pela família.

A mulher tem seu “valor de mercado” definido socialmente através da virtude que demonstra ao manter-se virgem. Em alguns momentos históricos a virgindade serve até como moeda em transações político-comerciais em benefício de parentes e, em poucas vezes, delas próprias. É o que acontece em *Os sete gatinhos*. Para manter a virtude, Silene é mantida num colégio interno, passando a ser idealizada pela sua família como uma santa, um ser imaterial, uma menina, sem corpo nem desejos de mulher e que não pode se misturar ao mundo real. Assim, a ela também é negado o título de “mulher” e ela passa a carregar nas costas a expectativa de toda a família.

Toda essa expectativa gera uma frustração equivalente quando da descoberta da gravidez da menina. Só virgem Silene poderia casar e, só virgem, poderia salvar a família da miséria moral absoluta. Em não tendo mais a “película”, vale tanto (ou menos) quanto suas irmãs que se prostituem por ela. De Virgem Maria a Maria Madalena, Silene

escapa do pedestal e pode pisar a lama do chão dos seres de carne e osso.

De forma heróica, a menina confessa à irmã que pediu um filho ao seu amante e que ele, segundo ela, apesar de não querer inicialmente, acabou cedendo à sua insistência e “fez o serviço completo”. Silene, em sua conversa com Aurora, parece não se arrepender do que fez e mais: sente-se orgulhosa por ter se entregado ao seu amor.

SILENE (*triumfante*) – Eu pedi um filho a ele, eu! Ele não queria; disse “não vale a pena”, mas eu sou teimosa e, finalmente... A culpada sou eu! (*grave e adulta*) E não me arrependo! (SG, 242)

Ao revelar que Silene não era mais virgem, Dr. Bordalo tenta chamar “seu” Noronha para o ponto objetivo da questão: a virgindade é só uma película. O pai se exalta e ataca o médico no que este considera mais sagrado em sua vida: sua filha. Sendo o médico, o representante da ciência, ele deveria ter a opinião respeitada, mas como? Se ela contraria a crença dos demais.

“SEU” NORONHA - O senhor diz que Silene não é mais virgem? Deixou de ser virgem?

DR. BORDALO – Noronha, não exageremos. Você está exagerando. (*afetuoso, persuasivo*) Hoje em dia a virgindade não tem mais essa importância. E, afinal de contas, a honra de uma mulher não está numa película. A virgindade é uma peliculazinha.

“SEU” NORONHA (*exaltadíssimo*) – O senhor tem uma filha. Da idade da minha. Solteira. Eu quero saber se a virgindade de sua filha também é uma película.

DR. BORDALO – Sejamos práticos. Descubra o homem. (SG, 225)

A todo tempo a virgindade é apresentada como uma qualidade imprescindível para a felicidade das mulheres. Só Silene poderia ser salva (e salvar a família) porque era virgem. Depois da descoberta de sua gravidez ela passa a ser um estorvo, o tumor da família.

As mulheres sempre foram associadas à natureza, ao ato de reproduzir, criar. Por esta razão, desde sempre a elas foi entregue a responsabilidade de cuidar de muitos dos assuntos comunitários. A

elas cabia, também, a responsabilidade de se casar com um homem da mesma estatura social para, assim, gerar uma prole que mantivesse o equilíbrio financeiro e o *status* social do seu grupo. Assim, as mulheres eram peças-chave em transações comerciais entre famílias em certos momentos históricos. Era como se garantia através dos tempos a manutenção de grupos sociais em todo o mundo.

No Brasil, em meados do século XX, o papel das mulheres havia sofrido algumas modificações na forma e quase nenhuma no que concerne ao conteúdo. A idéia de que só seriam felizes aquelas que encontrassem o casamento e lutassem com todas as suas forças para mantê-lo equilibrado ainda continuava em voga. A gravidez representava a coroação para a mulher (que já era vista como a “rainha do lar”). Ela só poderia ser plenamente feliz se pudesse dar a luz a um ser que seria como que a materialização do seu amor pelo marido, a prova cabal da união entre os dois. Em *Os sete gatinhos* está presente a representação deste ideário social. Coloquemos, aqui, duas personagens em oposição: a mulher de Bibelot e Silene. Enquanto uma é apontada como infértil, estéril, “deixa de ser mulher”, uma não-mulher; a segunda, cheia de vida, jovem e grávida, é apresentada como um ser em constante devir, uma esperança de futuro (apesar de negro) para a espécie.

AURORA (*rápida, à queima-roupa*) – Você é casado?

BIBELOT (*com breve hesitação*) – Sou.

AURORA – Quando gosto de um cara é casado!

BIBELOT – Bem, mas a minha patroa fez uma operação, tirou útero, ovários e ...

AURORA – Não sente mais prazer?

BIBELOT – É, deixou de ser mulher. Chato pra burro! (SG, p. 189-90)

Como se sabe, à mulher sempre coube o papel de gerar e educar futuros cidadãos. Sendo incapaz de gerar ela é posta à margem de qualquer significação na sociedade. Além de deixar claro que, em certa medida, a mulher era reduzida ao seu sistema reprodutor (já que em não tendo mais ovários nem útero esta mulher deixava de ser mulher), Nelson acrescenta o dado do prazer sexual feminino. É quando se pode fazer duas leituras: ou esta mulher não sente mais o apogeu do prazer físico buscado na relação sexual, o orgasmo, ou ainda, por não

poder ter mais filhos, não poderá ter o prazer de se realizar plenamente como ser feminino (atingindo um orgasmo que transcenderia o prazer físico imediato). A mulher de Bibelot não tem nem nome, não fala, não age, não tem útero, “não é mais mulher”, é um nada. No entanto, apesar de ter sido silenciada sua existência (garantida apenas pela palavra de Bibelot) é também uma peça-chave na definição dos caminhos escolhidos pelas personagens no desfecho da peça. É por causa de sua morte que Bibelot resolve casar-se novamente e escolhe como futura esposa “o broto”, despertando a ira de Aurora, que acaba por incitar seu pai a matá-lo, desencadeando também a morte do ‘patriarca’ e a libertação definitiva das mulheres da família.

De outro lado aparece Silene, uma jovem de uns dezesseis anos, que estuda em um colégio interno e é idealizada por sua família, como uma menina pura, uma criança ingênua, um ser feito de luz, “uma santa de vitral de igreja”. No entanto, apesar de toda essa idealização Silene é plena, fértil, é puro desejo e aparece aqui (juntamente com a gata prenhe que mata no colégio, escandalizando a todos) como a representação desta mulher multiplicadora, da mulher que segue o instinto primevo de todo ser vivo: “crescer e se multiplicar”. Não titubeia ao matar a gata por nojo, ou ainda por um asco imenso de si mesma, pois vê na gata seu reflexo de animal, que “é puro instinto” e não gosta. Em não tendo mais a “película”, ela é dessacralizada e sua família pode “finalmente cheirar mal e apodrecer...”

Bibelot, de sua parte, substitui a mulher que está, segundo ele, morrendo de câncer, pelo “broto”. A mulher estéril, doente, seria substituída pela jovem fértil, cheia de vida, grávida. A ordem poderia (hipoteticamente) ter sido mantida. A virgem que antes era santa e passa a ser prostituta aos olhos de sua família tornaria a ser santa ao casar-se com Bibelot e assumir o papel de “rainha do lar” tão idealizado como meio de redenção dos pecados femininos.

Sábato Magaldi comenta que a frustração das mulheres em *Os sete gatinhos* aparece claramente nos desenhos obscenos que a mãe faz para se liberar das frustrações e na escolha de Arlete pelo lesbianismo.⁵ A opressão que sofrem os seres convencionais e convenientemente

⁵ MAGALDI, op. cit.

alocados às margens de sociedades patriarcais e retrógradas é um tema recorrente na obra dramática de Nelson Rodrigues. Todas as personagens rodriguianas, em certa medida, sofrem algum tipo de opressão, seja por questões financeiras, étnicas, sexuais. Essa frustração, de acordo com o apontado pelo estudioso, é reflexo oblíquo de um tipo de destino da mulher na sociedade brasileira e também marca distintiva do ser humano: um ser que vive em angústia eterna, em eterno conflito consigo e com os outros e que não consegue se livrar de sua porção animal.

Segundo se pode observar no conjunto das peças de Nelson, as mulheres que não se entregam aos prazeres da carne, que não vivem plenamente sua sexualidade, por motivos por vezes alheios à sua vontade, acabam desenvolvendo sérios distúrbios dos mais simples aos mais graves. D. Aracy se apresenta inicialmente como a esposa, a mãe e dona-de-casa padrão da época. Conciliadora, submissa, atenciosa, educada, D. Aracy é mais um elemento que compõe o quadro das falsas aparências da família Noronha. Depois da descoberta da gravidez de Silene, quando toda a família estava pronta para “apodrecer junta”, acontecem as mais bizarras revelações e descobre-se a responsável pela aparição de desenhos obscenos nas paredes do banheiro da casa: a pacata dona-de-casa Aracy. O motivo para o excesso é explicável, conforme já se viu anteriormente.

Cheia de vergonha D. Aracy revela seu segredo, que menos do que um ato de loucura pura foi um protesto, um protesto silencioso, contra a também silenciosa opressão a qual o marido a submetia, negando-lhe os prazeres mais básicos: o sexo e algumas idas ao cinema.

Neste momento também é relevada a homossexualidade de uma das meninas: Arlete, que desde o início da peça mostrava-se diferente, sendo mais abertamente agressiva que as outras, e que agora não esconde sua preferência sexual. Segundo pode ser lido explicitamente nas falas da personagem sua escolha foi motivada pela violência que sofria por ser obrigada a se prostituir.

ARLETE (*berrando*) – Responde: eras tu que mandava os velhos para as outras?
[...]

“SEU” NORONHA (*apavorado*) – Eu explico!

ARLETE (*cega de ódio*) – Fala!

“SEU” NORONHA (*ofegante*) – Eu fiz isso porque... E vocês se prostituíam para dar a Silene um casamento de anjo... (*num repente feroz*) E, além disso, você, (*olha para Arlete e, depois, para as outras*) ela beija mulher na boca!

ARLETE – Beijo mulher na boca para me sentir menos prostituta! (SG, p. 252)

“Beijar mulher na boca para se sentir menos prostituta”. Esse é o ponto-chave para a explicação da frustração de Arlete. Ser homossexual é para ela uma maneira de transgredir as regras, de se libertar da opressão do pai, de sentir que pode escolher, ao menos em alguns momentos, como e com quem quer se relacionar.

3.

Nelson Rodrigues em sua obra (largamente influenciada por eventos de sua vida e sua singular percepção do mundo à sua volta) revela-nos um gosto pessoal por temas que tratam das obsessões da alma humana e do ideário do seu meio social, dando ao seu texto um caráter universal e pontual ao mesmo tempo. A família Noronha, em *Os sete gatinhos*, se mantém apegada à crença de que só a virgindade poderia garantir um “futuro digno” para a mulher, estabelecendo (à imagem e semelhança do que acontecia na sociedade brasileira da época) papéis diferenciados para as mulheres, as “de família” e as “levianas”. Este texto pauta-se na contradição: enquanto Silene é idealizada como uma virgem imaterial e é destinada ao confinamento para a preservação de sua pureza (virgindade) a fim de que consiga um bom casamento, as filhas mais velhas trabalham, são obrigadas pelo patriarca a trabalharem em subempregos em funções subalternas aos homens e até a buscar a prostituição como meio de garantir uma pomposa cerimônia de casamento para a caçula.

Silene é a medida de todas as coisas. Ela é o ideal inalcançável de pureza desejado por toda a família, é a “santa de vitral” que, no entanto, carrega em seu ventre o filho bastardo de um homem casado. Enquanto

Silene é idealizada pelos Noronha e por Bibelot como uma “garotinha de família”, pura e ingênua, comporta-se como uma mulher, entregando sua virgindade a um homem casado, mas que ela ama (o que para a família é pior do que a prostituição), Aurora prostitui-se para conseguir juntar dinheiro suficiente para a realização do sonho coletivo do casamento de Silene, abafando o seu desejo de, simplesmente, cumprir o que dita a lei social (tida como natural) para todas as mulheres: casar-se e ser mãe. Função essa que só Silene terá e o que, de certa forma, acaba por nos revelar outro par contrastante e complementar: Silene e a mulher de Bibelot. Esta última, presa a uma cama, “sem útero e sem ovários”, não pode ter filhos nem ter “mais prazer”, “deixa de ser mulher”, o que coloca Silene, mais uma vez, como medida da felicidade inatingível. Só ela é completa. Sobra nela o que falta nas demais. Aurora entrega-se ao sexo, sente prazer, mas não tem o amor de Bibelot, não gera um filho, nem pode esperar ocupar o lugar da semi-morta esposa deste.

Em outra ponta estão Arlete e D. Aracy, que escolheram alternativas para fugirem da opressão. Arlete escolhe a homossexualidade para protestar contra a prostituição imposta e D. Aracy, seguindo os passos de muitas outras personagens femininas rodriguianas (a exemplo da Tia Assembléia, a louca de *Viúva, porém honesta*, que andava sem parar pela casa e gritava palavrões para o espelho) exprime sua revolta em protestos silenciosos, mas nem por isso menos significativos, escrevendo palavrões nas paredes do banheiro da casa.

As representações do feminino nesta peça, portanto, se apresentam em um jogo de luz e sombras, no qual as personagens mostram e escondem suas faces, completando-se umas nas outras e resgatando a imagem milenar ora simbiótica, ora dicotômica da mulher santa/prostituta. Tais representações são, como se viu, marcas de um contexto histórico em que os estereótipos acerca do masculino e do feminino começam a ser questionados e problematizados.

DO TRÁGICO N' O PAGADOR DE PROMESSAS

Elri Bandeira de Sousa*

Iná Carmago Costa¹ chama a atenção para a “coerência de propósitos” da obra teatral de Dias Gomes, cujos temas sociais já se acham em seus primeiros dramas, a exemplo de *Pé de Cabra* (1942), *Dr. Ninguém* (1943) e *Um pobre gênio* (1943). Essa tendência do autor se desenvolve nos anos de 1960 com o conseqüente amadurecimento da sua técnica dramaturgica. *O pagador de promessas* foi escrito em 1959 e consolida essa “coerência de propósitos”, fato já suficiente para acolher uma crítica que o considere dentro dos parâmetros do *nacional-popular*.

* Doutorando em Literatura e Cultura, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, desenvolvendo trabalho sobre as representações do trágico em romances do ciclo da cana-de-açúcar de José Lins do Rego, sob orientação do Prof. Dr. Arturo Gouveia.

¹ COSTA, Iná Camargo. *Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Filosofia, FFLCH, USP, São Paulo, 1987. Neste trabalho, a professora analisa a dramaturgia de Dias Gomes como nacional-popular, mesmo não considerando a recepção do pensamento de Antonio Gramsci no Brasil. O nacional-popular é um conceito desenvolvido por este filósofo italiano, nos anos de 1920 e 1930, quando ele atuava como intelectual e militante do Partido Comunista Italiano, contudo a sua obra só chega ao Brasil no início dos anos 1960, quando começa a influenciar intelectuais de esquerda, críticos literários e escritores. Antes disso, seu pensamento é praticamente desconhecido em nosso país, num contexto em que o Partido Comunista Brasileiro ainda está preso às orientações dos manuais do marxismo-leninismo, praticamente as únicas fontes do pensamento revolucionário disponíveis no Brasil. Para uma análise aprofundada dessas relações entre o projeto cultural do PCB e a utilização do nacional-popular como categoria pela crítica dramaturgica ver MACIEL, Diógenes André Vieira Maciel. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

Representar a vida do povo a partir de uma perspectiva trágica numa sociedade de classes é a estratégia de angulação do *nacional-popular* utilizada por Dias Gomes no *corpus* em análise. *O pagador de promessas* recria não só o abismo que separa campo e cidade, mas o que separa povo e elites. A ação ingênua e intransigente de Zé-do-Burro e a intolerância do padre Olavo, conjugadas a fatores de ordem social presentes na trama, acionam o mecanismo trágico. No desfecho, dá-se a *catástrofe* de significado ambíguo, que é, ao mesmo tempo, derrota e vitória do propósito do protagonista. Zé-do-Burro cai, mas o sincretismo religioso vence. Santa Bárbara e Iansan se fundem. No entanto, em nenhum momento as partes em conflito se conciliam. Se no plano da ação a crise se resolve, no plano do discurso as posições não se alteram, o que arrasta a trama para o desfecho trágico.

Embora esse drama se estruture a partir de alguns elementos da tragédia clássica, como verificaremos mais à frente, seu contexto e seu fundamento engendram, em linhas gerais, uma tragédia contemporânea. Raymond Williams,² amparado na concepção marxista, advoga a permanência da tragédia, mesmo que os tempos atuais a encontrem no indivíduo isolado ou nas relações sociais, sem a aura metafísica de que lhe dotaram os tragediógrafos gregos. Na tragédia clássica, não raro, os deuses participam da ação, arrebatando ao homem a decisão sobre o seu Destino, embora esse mesmo Destino seja desencadeado pelas ações humanas. Na tragédia moderna e contemporânea, no entanto, o foco está no indivíduo, no personagem socialmente rebaixado e no processo social, o que explica o abandono da grandiloquência desde o final do século XVIII. Suas condições são forjadas por novas relações e novas leis. Afirma o teórico galês:

Não é a justiça eterna, no sentido hegeliano, que é afirmada na questão trágica, mas antes o movimento geral da história, numa série de transformações decisivas da sociedade. Nem todos os conflitos desse tipo levam à tragédia. Somente há tragédia quando os dois lados pensam ser necessário agir e recusam-se a ceder.³

² WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Trad Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 73-78.

³ *Ibidem*, p. 57.

Não sendo inevitável, o conflito é desencadeado pelo choque de interesses ou concepções que inviabilizam o consenso, por ações humanas situadas, desvinculadas de um sentido transcendental. Não obstante, pode resultar numa situação sem saída, a que Albin Lesky⁴ denomina *conflito trágico cerrado*, o qual, ao término, apresenta a *catástrofe* como ocorrência parcial. Em *O pagador de promessas* as forças em luta se aniquilam, mas não representam a *totalidade do mundo*. Esse aniquilamento se situa num contexto maior e nos reserva um sentido: a vitória do sincretismo.

A trama da peça é bastante simples. Um homem do interior da Bahia decide fazer uma promessa para que seu burro, de nome Nicolau, cure-se de ferimentos ocasionados pela queda de um raio. O animal se cura. Mas o mais difícil está por vir. A promessa consiste em distribuir parte de seu sítio com os pobres (o que é feito) e carregar uma cruz até a Igreja de Santa Bárbara, em Salvador. Zé e sua esposa, Rosa, passam duas noites sem dormir, percorrem sete léguas, até chegarem à capital baiana, às quatro e meia da manhã do dia de Santa Bárbara. Exaustos, esperam que as portas da igreja se abram. Nesse meio tempo, Rosa é seduzida por um cafetão daquelas paragens, o Bonitão. Ao tomar conhecimento de que a promessa de Zé-do-Burro fora feita em um terreiro de Iansan, o padre Olavo recusa-se a recebê-lo em sua igreja. Zé, irredutível em sua crença, não desiste da obrigação religiosa. Aguarda o dia inteiro na praça, a fim de que o padre mude de opinião. Sua presença estranha ao meio atrai toda a sorte de oportunistas e exploradores. Sentindo-se ameaçado pela presença daquele homem, o padre pede reforço policial. Os capoeiras, simpáticos à causa do sertanejo, resolvem enfrentar a polícia, quando esta tenta prendê-lo. No tumulto, o protagonista é atingido por uma bala e morre. Os capoeiras estendem seu corpo na cruz e o entronizam na igreja de Santa Bárbara, sem que o padre e o sacristão possam impedi-los.

O pagador de promessas foi apresentado, pela primeira vez, em 29 de julho de 1960, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo. A peça se divide em três atos, sendo que o primeiro e o segundo

⁴ LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva. 1996. p. 38.

se subdividem em dois quadros. Contá com 18 personagens, mais a Roda de Capoeira. A ação se dá, como já assinalamos, diante da Igreja de Santa Bárbara. Por ali circulam os vários tipos sociais, como a prostituta Marli, o rufião Bonitão, que a explora, o Galego da venda, o poeta popular Dedé Cospe-Rima, Minha Tia, a baiana com seu tabuleiro de comidas típicas e Coca, mestre de capoeira.

Em linhas gerais, alguns críticos apontam como temáticas dessa peça a denúncia da intolerância, a representação das distâncias sociais entre ricos e pobres e entre campo e cidade. Para Décio de Almeida Prado⁵, Zé-do-Burro entra em choque não só com a Igreja Católica, mas com toda a cidade de Salvador. Vejamos o que ele nos diz:

Alarguemos, para começar, a perspectiva. Zé do Burro, o pagador de promessas, não entra em choque somente com a Igreja. É toda a cidade de Salvador, com as suas prostitutas e seus rufiões, os seus jornalistas e os seus negociantes interesseiros, os seus delegados e os seus padres bem-falantes, que ele tem imensa dificuldade já não diremos de aceitar, mas de compreender. [...] Raciocinar, em termos universais e abstratos, não é a sua especialidade. Ele apenas sente, intui. [...] Ora, os homens da cidade, jogando com conceitos, pensam e falam em outra linguagem. [...]⁶

Enquanto a cidade raciocina em termos abstratos, Zé é sentimento, intuição. Aquela pensa em termos relativos, este em termos absolutos. Para a cidade existem “promessas” e promessas; para Zé existe a promessa e isso basta. Prado afirma ainda que o fanatismo do protagonista é mais forte que a intransigência da Igreja e dos homens da cidade. Ora, em tese, pelo menos a Igreja deveria estar mais preparada para encarar a diversidade – o que não ocorre na peça – dada a posição de liderança que ocupa e o trato diário com a vida urbana, mais complexa que a campesina. Não seria natural que buscasse uma outra via que não a do confronto, já que Zé, homem rude, é inflexível na sua certeza íntima e só escuta a voz interior, como afirma o crítico?

⁵ PRADO, Décio de Almeida. O pagador de promessas. In: __. *Teatro em progresso: crítica teatral* (1955-1964). São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 170-174.

⁶ Ibidem, p. 170-171.

Sábato Magaldi⁷ vê, em *O pagador de promessas*, consideradas as diferenças de contexto, uma tragédia, seja no sentido técnico, como gênero teatral, seja no sentido comum, dominante na linguagem jornalística e cotidiana. O conflito se dá entre o homem isolado, desprotegido, e as forças de um mundo infinitamente superiores. Para Sábato, “os poderes que esmagam Zé-do-Burro não se definem como meros instrumentos opressores, mas têm a sua parte de razão, como convém a toda peça que não se satisfaz com a dicotomia vilões-herói”.⁸ Enquanto Décio aponta a intolerância em Zé-do-Burro, Magaldi ressalta a dos membros da Igreja, como força social de peso, capaz de aniquilar, naquele contexto, “o indivíduo desprotegido e só”. Mas, na sua visão, toda a cidade colabora no crime. Como o anterior, esse crítico minimiza a função dos capoeiras no entrecho da peça, que é decisiva, particularmente no *epílogo*.

Anatol Rosenfeld⁹ vê fortes traços do herói trágico em Zé-do-Burro: a simplicidade e a inflexibilidade dos propósitos, os valores elevados e a tarefa que deseja executar, que não pode ser delegada a ninguém. Na mesma linha de pensamento de Sábato Magaldi, Rosenfeld considera *O pagador de promessas* uma tragédia, próxima do sentido clássico do termo. O trágico, porém, conjuga-se com o teor popular, presente aliás na maioria das peças de Dias Gomes, que constrói uma dramaturgia em favor do povo. Mas Rosenfeld também elege, em sua crítica, a dicotomia campo e cidade. Esse lhe parece o conflito central. Em nosso entendimento, nem todos os grupos cidadãos colaboram na *catástrofe* de Zé-do-Burro. Os grupos dominantes e seus representantes, movidos por visão de mundo e interesses opostos aos dos grupos populares, colocam o pagador de promessas em um beco sem saída. Mas como afirmar que Minha Tia, Mestre Coca, Manuelzinho Sua-Mãe e os capoeiras colaboram com a desgraça de Zé-do-Burro? Sua visão de mundo é outra e está profundamente

⁷ MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: __. *O Pagador de promessas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

⁸ Ibidem, p. 09.

⁹ ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 58-62.

arraigada à cultura popular, na qual candomblé, capoeira e sincretismo se manifestam de forma integrada, sem as abstrações rígidas do modo de pensar dos grupos dominantes.

É interessante observar que, embora na ação predomine a ótica dos setores subalternos, seus representantes são identificados por nomes populares ou mesmo de forma anônima: Zé-do-Burro, Bonitão, Minha Tia, Dedé Cospe-Rima, Mestre Coca, etc. Podemos afirmar, igualmente, que o que vem à cena não é propriamente a classe dominante, mas seus representantes, que também figuram na zona do anonimato, o que reforça o aspecto social da tragédia: Delegado, Monsenhor, Secreta, Repórter. A ausência de nomes próprios parece nos dizer que não estamos diante de uma tragédia privada, mas de um conflito trágico que envolve a participação do aparelho policial-militar do Estado e os aparelhos ideológicos da *sociedade civil*, como a Igreja e a Imprensa, na medida em que, como na tragédia grega, os interesses gerais da *pólis* acabam tomando parte do conflito. A intervenção da imprensa confere ao *Pagador...* esse caráter público, pois a distorção dos fatos na matéria divulgada atrai a atenção do povo e da polícia, que procura impedir uma ação supostamente subversiva e a ameaça aos interesses do Estado e da Igreja.

Na fatura dessa peça, Dias Gomes dá às rubricas uma função de destaque. Muitas delas são longas, particularmente as que abrem os atos e os quadros. Além de descreverem o cenário e darem indicações sobre movimentos cênicos, gestos e falas dos atores, como é de praxe, apresentam detalhes do caráter dos personagens, com descrições físicas e psicológicas. Elas assumem, no texto, importante função narrativa e antecipam certos desenlaces da ação dramática. Vejamos trechos da primeira delas:

Ele é um homem ainda moço, de 30 anos presumíveis, magro, de estatura média. Seu olhar é morto, contemplativo. Suas feições transmitem bondade, tolerância e há em seu rosto um “quê” de infantilidade. [...] Rosa parece pouco ter de comum com ele. É uma bela mulher, embora seus traços sejam um tanto grosseiros, tal como suas maneiras. Ao contrário do marido, tem “sangue quente”. É agressiva em seu “sexy”, revelando, logo à primeira vista, uma

insatisfação sexual e uma ânsia recalcada de romper com o ambiente em que se sente sufocar.¹⁰

A ação vai confirmar que, de fato, Rosa e Zé-do-Burro são bem diferentes. Enquanto ele teima em cumprir sua promessa, ela não resiste aos galanteios de Bonitão. Enquanto, para ele, a promessa deve ser cumprida à risca, para ela o que foi feito até aquele momento é o suficiente. A ação vai confirmar, ainda, um contraste fundamental entre os dois personagens: ele é determinado, intransigente em seu ideal, e isso o leva a um fim trágico; ela é oscilante: defende o marido, mas não resiste a seu oposto, o Bonitão. Fica entre o desejo e o remorso, e isso a leva, por outras vias, a um fim não menos trágico.

As tragédias conseguem seu efeito catártico graças à *empatia*, estratégia montada para provocar o envolvimento do leitor ou espectador com o protagonista. Ao descrever Zé como um homem simples, de boa índole, exausto após uma verdadeira *via crucis*, o dramaturgo procura viabilizar esse propósito.

A configuração do trágico, nesse drama, mostra-se bastante eficaz como estratégia de representação do conflito religioso – a recusa do sincretismo por parte da Igreja Católica – e do abismo que separa as manifestações populares e as formas ideológicas das elites. Estas jamais aceitam confundir-se com o povo. Evidentemente, Dias Gomes recria, na ação da peça, a cúpula da Igreja Católica, majoritariamente comprometida com um projeto conservador ainda hegemônico antes do Golpe de 64. A questão em jogo, no enredo, é o contraste entre esses dois Brasis, materializado no impasse entre o protagonista e o antagonista. Zé-do-Burro, na inflexibilidade de homem ordeiro e fanático, não aceita mudanças em seu propósito. Por sua vez, o padre Olavo, apegado a uma visão dogmática e irredutível, não faz concessões. Está armado o conflito. Para os contendores não há meio termo. Ambos se agarram a “fins diferentes e não menos justificados”¹¹, que, segundo Hegel, engendram o conflito trágico.

¹⁰ GOMES, Alfredo Dias. *O pagador de promessas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora. 1962. p. 14. Nas citações adotaremos a abreviatura PP, seguida da paginação.

¹¹ HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética* (Poesia). Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, sd. p. 388.

Embora as razões de cada parte se justifiquem, há que se levar em conta a dificuldade de comunicação entre elas, pois o abismo social acima referido as separa. Esse abismo ainda se vislumbra entre a honestidade de Zé, o cálculo do Repórter, o oportunismo de Bonitão e o rigor formal do padre. Ante à confusão de sentidos, Zé-do-Burro parece ver “o céu no lugar do inferno... o demônio no lugar dos Santos” (PP: 76). Sua concepção mística de mundo não encontra o menor eco no lugar sagrado, a Igreja de Santa Bárbara, onde ele pretende concluir o ato mais importante para um devoto – o pagamento de uma promessa. Trata-se, para ele, de um ritual que deve ser cumprido à risca. Na relação com os deuses não há meio-termo. Já o padre, generalizando a particularidade através da ideologia, entende que a Igreja Católica é a detentora da verdade. Logo, não pode fazer concessões à não-verdade. Qualquer prática religiosa fora dos dogmas da Igreja só pode ser obra do Demônio. Na sua lógica simplista, Zé-do-Burro é veículo do Demônio e, o mais grave, comete heresia, ao conduzir uma cruz tão pesada quanto a do Filho de Deus. Essa atitude ressalta a contradição entre as concepções religiosas do povo e as das elites. Recorramos a Gramsci:

Decerto existe uma ‘religião do povo’, particularmente nos países católicos e ortodoxos, muito diversa da religião dos intelectuais (que são religiosos) e muito diversa, especialmente, daquela organicamente sistematizada pela hierarquia eclesiástica...¹²

A forma da tragédia vai, desse modo, expondo um conflito ideológico – o sincretismo religioso – de base social. As partes não se entendem por pertencerem a Brasis diferentes, por veicularem linguagem, lógica e concepções de mundo diferentes. Mas esse conflito se desenvolve de modo a despertar no leitor/espectador empatia pelo lado mais fraco. Essa é a perspectiva *nacional-popular* da trama.

Assim, cai para um segundo plano, embora importante no entrecho da peça, a questão campo e cidade apontada pelos críticos

¹² GRAMSCI, Antonio. Observações sobre o folclore. In: _ . *Literatura e vida nacional*. 2. ed. Trad. e sel. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 185.

antes mencionados, mesmo porque a cidade é o espaço único da ação. O conflito em *O pagador de promessas* é o que se dá entre o povo e as classes dominantes, sejam elas eclesiásticas, políticas ou econômicas. Os dois lados se individualizam no protagonista e no antagonista, mas não são eles que estão em jogo. “Pensamos na tragédia como aquilo que acontece ao herói e, no entanto, a ação trágica usual é aquilo que acontece por meio do herói”¹³, diz-nos Williams. A sociedade, com suas contradições, é que está em jogo. Daí, a presença do Monsenhor, da Imprensa, da Polícia, dos interesses do mercado. Daí o caráter público da tragédia e sua relativa semelhança com o modelo grego. Evidentemente, o cenário teria que ser a cidade, sede desses poderes e das forças em conflito. Ela é menos homogênea que o campo, nela os grupos são mais complexos e as contradições mais agudas. A Beata insulta Minha Tia por esta ser devota de Iansan. A polícia e os capoeiras não se entendem, porque estes burlam a ordem imposta por aqueles. Marli é vítima da extorsão do próprio companheiro. Este, por sua vez, quer explorar as “qualidades” de Rosa. O Galego da vendola deseja que o conflito entre Zé e o padre Olavo se prolongue, pois isso favorece o movimento comercial ao redor da praça. O repórter procura manipular Zé e Rosa, dando um grande furo de reportagem para o seu jornal. E o padre Olavo luta para manter a posição da Igreja frente à ameaça do candomblé. Mas Rosa é seduzida por Bonitão não apenas porque a cidade corrompe o campo. O caráter de Rosa já nos é dado na *rubrica* inicial do primeiro ato. Vimos que ela é predisposta pelo caráter a trair o companheiro. Não está interessada em cruz, em promessa, mas em viver. No entanto, ao ceder aos apelos interiores e à provocação da cidade (leia-se Bonitão), sente remorso, pois está ligada a Zé por laços de fidelidade que são muito caros ao seu mundo. Zé, por seu turno, não parece disposto, simplesmente, a fazê-la feliz. O apego ao burro e à cruz manipula todas as suas energias. Afirmar que Rosa é corrompida pela cidade é simplificar a ação da peça e a caracterização da personagem.

Assim como nem tudo que provém do campo é puro, nem tudo que participa da cidade é corruptor. Em linhas gerais, os

¹³ WILLIAMS, *op. cit.*, p. 80.

personagens citadinos, empenhados em tirar vantagens da presença de Zé-do-Burro, em negar-lhe a realização da promessa ou distorcer o sentido de suas palavras, são ligados aos grupos mais favorecidos da sociedade ou reproduzem as concepções desses grupos. Talvez fosse exagero afirmar que Delegado, Bonitão, Dedé Cospe-Rima e o Galego da vendola pertencem às elites. Mas agem como elite ou como veículos de sua forma hegemônica de pensar. Sua situação é confortável, se comparada à de Minha Tia, Marli e Mestre Coca. A amante de Bonitão não tem motivos para se solidarizar com Zé-do-Burro e Rosa, pois esta lhe aparece como rival. Os demais não entendem as razões do padre. Minha Tia chega a convidar Zé a pagar a promessa no terreiro de Iansan, que é a mesma Santa Bárbara. A posição assumida por esses personagens tem uma razão de ser: as condições concretas da vida tornam mais fácil o entendimento entre pessoas de situação social idêntica.

O sincretismo, expressão religiosa das camadas populares sobretudo urbanas, é o elemento ideológico de ligação entre Zé-do-Burro e os setores subalternos da grande cidade. Essa é uma articulação importantíssima na trama da peça: Zé vem do interior, mas traz consigo a mistura, o sincretismo, traço bem mais comum no seio do povo. Macumba, candomblé, umbanda são, para a cúpula da Igreja, ressonâncias do mal, pois suas origens fogem ao cânone católico. É este o sentido da posição intolerante assumida pelo padre Olavo. Uma promessa pela cura de um burro seria, para as elites da cidade, algo ainda mais absurdo. A menos que as aspirações de Zé fossem outras, como pensam o Repórter e o Delegado, ou se ele estivesse sob tentação do Demônio, como quer o padre. Mas essas opiniões não são partilhadas por Mestre Coca, os capoeiras e Minha Tia. Estes, pelo contrário, funcionam, em alguns momentos, como *coro* preocupado com o protagonista:

COCA: (*A Zé-do-Burro*): Meu camarada, trate de ir embora! Estão lhe arrumando uma patota!

MINHA TIA: Vieram por causa dele?

COCA: Então!

[...]

DEDÉ: Quer um conselho? Experiência própria: com a polícia, é melhor fugir do que discutir.

COCA: Ande depressa que nós agüentamos eles aqui até você ganhar o mundo! [...] A gente esconde a cruz.

MINHA TIA: E de noite ele leva ela pra Iansan.

COCA: Vamos todo mundo levar! Todos os capoeiras da Bahia! [PP:158-159]

Ao generalizar, Coca sugere a identificação de um grupo social – os capoeiras da Bahia – com o protagonista. E, não por acaso, o Mestre lidera seus companheiros na defesa do pagador de promessas. Esses personagens, aliás, comentam acontecimentos, antecipam desfechos através das *prolepses* e figuram, não como representantes dos cidadãos – como no *coro* da tragédia grega – mas como representantes dos setores marginalizados, cuja função na peça é dar respaldo ao protagonista.

A promessa é uma espécie de juramento, um pacto entre o devoto e o santo, muito comum no catolicismo popular brasileiro. Vários elementos da cultura e da religiosidade popular vão aparecendo na trama no decorrer da ação. Para Zé e o povo em geral, Iansan e Santa Bárbara são uma só. Como Nicolau fora atingido por um raio, a promessa teria que ser mesmo com Iansan, cuja epifania, no candomblé, são os raios, os ventos e as trovoadas. A promessa de Zé-do-Burro é refutada pelo padre, para o qual nem toda ela é confiável. Aquela que não estiver de acordo com os dogmas católicos, não pode ser levada à frente, ainda mais quando tem um pé nas crenças populares não reconhecidas oficialmente pela Igreja. As rezas populares também não servem. Zé fala ao padre de uma a que recorreu para cura do burro: “Preto Zeferino é rezador afamado na minha zona: Sarna de cachorro, bicheira de animal, peste de gado, tudo isso ele cura com duas rezas e três rabiscos no chão” [PP:54]. Mas o padre lhe dá o veredicto: “Você fez mal, meu filho. Essas rezas são orações do demo” [PP:54]. O milagre também é referido em um diálogo entre Rosa e Bonitão: ela comenta que, ao longo do caminho por onde passava conduzindo a cruz, Zé era visto por muita gente como um santo milagreiro. Mas Padre Olavo confunde Zé-do-Burro com um profanador da crença. A medicina popular é, igualmente, rejeitada por

médicos e padres. Nesse sentido, é notória a cena em que o padre Olavo trata com desprezo o relato de Zé acerca do emprego de “bosta de vaca” como medicamento para os ferimentos do burro Nicolau. Em suma: milagres, promessas, medicina, tudo o que escapa ao viés oficial é rejeitado em função de sua procedência popular.

Além dos elementos formais comuns às tragédias já comentados, são pertinentes e bastante funcionais as inúmeras *prolepses* que pontuam o texto da peça. Como o nome já o diz, elas antecipam, pelo discurso, fatos da ação futura. Algumas vêm carregadas de ironia. Assim, a consumação da promessa de Zé é anunciada, mas se verá que não se realiza da forma por ele pretendida. “O galego diz que o padreco não deixa o homem entrar. Eu digo que vai acabar entrando, hoje mesmo, com cruz e tudo” [PP:135], é o que afirma Coca, após fechar uma aposta com o dono da vendola. Quase o mesmo diz Minha Tia a Zé-do-Burro, na ânsia de achar uma saída para o impasse do camponês:

Não desanima, moço. Hoje é dia de Iansan, mulher de Xangô, Orixa dos raios e das tempestades. Mais logo, nos terreiros, ela está descendo no corpo dos seus cavalos. Vai falar com ela, moço, vai pedir a proteção de Iansan, que tudo quanto é porta há-de se abrir. [PP:155]

O discurso de Rosa contém se não *prolepses*, alguns presságios, sobretudo depois que a personagem enxerga com clareza o modo como cada um quer “ajudar” seu marido. Na sua oscilação, ante o desfecho que se avizinha, ela se coloca ao lado do companheiro e apela:

Você não vê? Não sente? Não respira? Está no ar!... E cada minuto que passa, aumenta o perigo. (*Olha para todos os lados, como fera acuada*). Esta praça está ficando cada vez menor... como se eles estivessem fechando todas as saídas [...] Vamos embora, Zé, enquanto é tempo. [PP:142]

Em outra passagem, Rosa vaticina que partir à noite talvez seja tarde. O discurso do marido, por vezes, torna-se também ambíguo. Ante os apelos de Rosa para que voltem sem depositar a cruz na Igreja, ele retruca: “é porque você não pensa no que pode acontecer

[...] A caminhada, as noites sem dormir, e agora ser xingado como a figura do diabo? Tudo isso é nada, comparado com o castigo que pode vir” [PP:78]. Ambigüidade e *prolepse* podem ser identificadas neste apelo do devoto ao padre:

Padre, eu andei sete léguas pra vir até aqui. Deus é testemunha. Ainda não comi hoje... e não vou comer até que abra a porta! Um dia, dois... um mês... vou morrer de fome na porta da sua igreja, padre! [PP:115]

Essas palavras adquirem amplo significado como síntese do caráter místico e heróico do protagonista. O dia inteiro ele recusa comida, sacrificando o corpo, pois seu objetivo é o alimento da alma. Enquanto Rosa alimenta o corpo em sentido ambíguo, Zé atém-se aos valores elevados que defende e à tarefa que deseja executar. Inflexível, transgride o *métron*, pois não percebe que, sozinho, não consegue realizar sua tarefa. Por diversas vezes o Repórter, no intuito de levar o drama de Zé às páginas do jornal, chama-o de “herói”. Esse qualificativo soa com extrema ironia, já que a ação do Repórter acaba sendo decisiva na queda do “herói” com seu noticiário sensacionalista, que atrai a polícia e provoca uma reviravolta inesperada.

As *prolepses*, as ambigüidades e as premonições dão o tom da tragédia anunciada, adensam o conflito, aumentam a tensão do leitor/espectador. Provocam o efeito contrário ao do distanciamento épico. Soam, enfim, como antecipações irônicas do desfecho, preparando a expectativa da *catástrofe*.

O terceiro ato da peça inicia-se com o entardecer. Logo, cairá a escuridão, momento simbolicamente associado à *catástrofe*. Nas tragédias gregas, os heróis caem em desgraça diante do *coro* que, entre tantas funções, figura como um grupo de representantes do povo. A praça diante da Igreja de Santa Bárbara está cheia de gente e aproxima-se o momento da festa em homenagem à santa. Os berimbaus choram, como a prenunciar uma fatalidade. A presença de um público e o envolvimento direto de gente do povo nos acontecimentos finais elevam o tom de tragédia social.

Ao toque do berimbau, começa a luta-dança da capoeira. Ainda aqui, os personagens do povo, com seu canto e dança típicos,

semelhantes ao *coro*, emprestam maior plasticidade à cena e retardam a ação sem lhe diminuir a dramaticidade. Embora esse momento pareça deslocado da ação, é perfeitamente coerente com ela e com sua temática, pois a peça trata do sincretismo e a dança da capoeira se dá diante de uma igreja. Rosa está apreensiva, nervosa, não só por conta do seu caráter oscilante, mas por que presente que o momento decisivo aproxima-se. Sua ansiedade cresce na medida em que se acelera o ritmo do canto. Mas trai o marido ainda uma vez.

Zé, com sua idéia fixa, parece alheio a tudo. A polícia aproxima-se e Mestre Coca aconselha-o a fugir. Dedé, Coca, Minha Tia, todos fazem o mesmo apelo. A pressão para que ele se decida, “antes que seja tarde”, é grande. Tudo está praticamente consumado. Mas Mestre Coca, ao lado dos capoeiras, resolve desafiar a polícia:

SECRETARIA: (*Vê a faca na mão de Zé-do-Burro*) Tome cuidado, Chefe, que ele está armado! (*Observa a atitude hostil dos capoeiras*). E essa gente está do lado dele!

COCA: Estamos mesmo. E aqui vocês não vão prender ninguém!

DELEGADO: Não vamos por quê?

MANOELZINHO: Porque não está direito!

DELEGADO: Estão querendo comprar barulho?

COCA: Vocês que sabem... [PP:165-166]

No tumulto, uma bala atinge o protagonista, que cai morto. Sábado Magaldi vê a cena da seguinte forma:

A cidade inteira colabora no crime. Mesmo que a mulher e os sacerdotes sejam responsáveis num grau mais elevado, os figurantes anônimos, atraídos pela simples curiosidade, também contribuem para o desenlace, ao constituírem o cenário sem o qual as desavenças talvez se resolvessem em termos satisfatórios¹⁴.

Voltamos a afirmar que nem toda a cidade colabora no crime. Os capoeiras, igualmente malvistas pela polícia, adotam outra posição, como vemos na rubrica:

¹⁴ MAGALDI, op. cit., p. 11.

Zé-do-Burro, de faca em punho, recua em direção à igreja. Sobe um ou dois degraus, de costas. O Padre vem por trás e dá uma pancada em seu braço, fazendo com que a faca vá cair no meio da praça. Zé-do-Burro corre e abaixa-se para apanhá-la. Os policiais aproveitam e caem sobre ele, para subjugar-lo. E os capoeiras caem sobre os policiais para defendê-lo. [PP:166]

Nesse momento, os capoeiras abandonam a condição de *figurantes*, meras ilustrações do espaço social, e tomam parte decisiva no desfecho da peça. A ação intransigente do protagonista, a intolerância do padre, a falha de caráter de Rosa, a ação de Bonitão e do Repórter selam o desfecho trágico. O conflito social dissimulado pelo conflito religioso evidencia o caráter social da tragédia. A estratégia do dramaturgo, que busca a empatia do leitor/espectador para com o protagonista, é a mesma que o aproxima desses personagens populares.

Iná Camargo Costa¹⁵ reafirma, amparada em Décio de Almeida Prado, que a natureza da obra estaria mais próxima do teatro épico que do drama. Não negamos as características épicas de *O pagador de promessas*, no entanto, a presença de elementos estruturais da tragédia clássica, como *unidade de ação, tempo e lugar*, alguns traços do *herói trágico* na caracterização do protagonista, resquícios do *coro, descomedimento e catástrofe*, são estratégias empregadas pelo autor para provocar o desfecho trágico. Dias Gomes apela para a empatia, e não para o distanciamento do leitor/espectador, levando-o a se posicionar diante de um conflito que envolve grupos dominantes e setores subalternos, tendo à frente um protagonista de origem humilde. O tom do estilo não é o de uma reflexão fria, e sim, o de uma denúncia que aposta na comoção.

O epílogo é ambivalente, pois ao mesmo tempo em que se consuma a *catástrofe* pessoal de Zé-do-Burro, seu objetivo heróico é alcançado. O sincretismo vence, pela ação dos capoeiras, que entronizam o corpo do herói e a cruz na igreja e pela trovoadade Iansan, que dá o remate da peça. Evidentemente, a Igreja não perde força com o incidente, embora o padre Olavo dê sinais de “reconhecimento de culpa”. Se há alguma conciliação – a vitória do sincretismo, como

¹⁵ COSTA, op. cit., p. 46

frisamos – esta se dá para além da ação do protagonista e do antagonista. Conforme Raymond Williams, “o herói é sem dúvida destruído em quase todas as tragédias, mas esse não é, normalmente, o fim da ação. Uma nova distribuição de forças, físicas ou espirituais, comumente sucede à morte”.¹⁶ Se os sentidos transcendentais, apontados por Hegel, já não se acham na tragédia contemporânea, há os da vida prosaica, o das lutas humanas, inteligíveis, contornáveis, que podem desaguar, sim, num *conflito trágico cerrado*.

DISSECANDO (PRE)CONCEITOS: UMA NAVALHA NA CARNE

Liane Schneider *

Navalha na carne, peça de Plínio Marcos (1935-1999), escrita em 1966, já era ensaiada quando foi proibida pela Censura Federal. Ao longo daqueles primeiros anos da Ditadura Militar, vendo a maioria de seus trabalhos censurados, Plínio Marcos chegou a assumir temporariamente a função de ator televisivo, aceitando trabalhar em uma telenovela, apesar do desprezo que sentia por aquele meio de comunicação. Acreditava que, através da visibilidade que conseguiria por ter sua imagem divulgada diariamente, ficaria a salvo das garras dos militares. Plínio Marcos foi, na época, criticado por muitos, não apenas pela face deprimente do mundo que representava em seus textos, mas também por deixar esse mesmo mundo, ou submundo, falar diretamente em suas peças, através de personagens grosseiros, desbocados, marcados pela vida à margem.

Em *Navalha na carne*¹ nos deparamos com três personagens desse submundo, que se encontram e se confrontam num quarto de

* Liane Schneider é Doutora em Letras pela UFSC, em Literaturas de língua inglesa. Desde 2002 leciona na UFPB, trabalhando no Programa de Pós-Graduação em Letras na área de ‘Literatura e Cultura’, mais especificamente na linha de pesquisa “Memória e produção cultural”. Atualmente, é vice-coordenadora do GT da ANPOLL “A Mulher na Literatura” e suas pesquisas centram-se nas áreas dos estudos de gênero, estudos indígenas, teoria e crítica feminista e pós-colonial.

¹ Para este trabalho, estamos utilizando a seguinte edição: MARCOS, Plínio. *Navalha na carne. Quando as máquinas param*. São Paulo: Círculo do livro, 1978. Doravante, as citações irão ser referidas no corpo do texto, pela abreviatura NV, seguida da paginação.

¹⁶ WILLIAMS, op. cit., p. 80.

hotel barato, “sórdido”, “de quinta”. Entre eles se estabelece um jogo de relações, no qual posições de poder, opressão e afeto vão circulando de uma para outra ponta desse estranho e irregular triângulo. Todos três usam codinomes, nomes de guerra – Neusa Sueli, a prostituta madura, Vado², seu cafetão; e Veludo, o homossexual, que também vive e trabalha no mesmo hotel em que mora Sueli. Os três são construídos como socialmente marginalizados e sem qualquer possibilidade de ascensão social, quer por limitações econômicas, quer por suas atividades profissionais ou sexuais, principalmente se for levado em conta o período em que a peça foi escrita, ou seja, os anos sessenta, quando a família, a tradição e a propriedade eram tidas como os pilares de sustentação da sociedade civil organizada dentro do território nacional, defendidas institucionalmente tanto pelas forças militares quanto pela igreja.

Não é à toa, portanto, que a crítica da época muitas vezes tratou dessas três personagens a partir de uma perspectiva um tanto negativa no que se refere às atividades profissionais ou sexuais de cada uma delas. Apesar de apresentar uma leitura, sob vários aspectos, iluminadora de *Navalha na carne*, Décio de Almeida Prado³ não consegue analisar a peça por um ângulo livre dos conceitos e preconceitos morais da época. Assim, em artigo publicado em 1967, refere-se a Veludo como marcado pela sua “inversão”, a qual “ao invés de se esconder, de se disfarçar, é a máscara que ele decidiu ostentar com uma dose acentuada de exibicionismo” (p. 217). Prado destaca Veludo como um homossexual afirmativo, que seguiria a linha desafiante do “eu sou assim, faço questão de ser assim, os outros é que me têm de aceitar em meus próprios termos” (p. 217). Ainda segundo Prado, tal “inversão, ao tirá-lo da norma”, o colocaria “automaticamente, como julgam muitos homossexuais, em plano mais requintado e original” (p. 218). A própria voz do crítico deixa aqui transparecer os valores morais e o código de comportamento sexual do período, ou seja, nada seria pior para um homem do que “abrir mão” do exercício de sua

heterossexualidade, invertendo a ordem do desejo imposto ou permitido pelo grupo social dominante. Caberia questionar se a marginalidade em que Veludo se encontra não resulta mais da interpretação e julgamento de sua sexualidade do que propriamente dela. O que o marginaliza não é o fato de ser homossexual e sim, a forma como a sociedade percebe e julga tal “opção” ou prática sexual.

Voltando às relações que se estabelecem entre as personagens de *Navalha na carne*, uma das formas que cada uma delas encontra para exercer poder sobre as outras e, dessa forma, diferenciar-se do que, no íntimo, desvaloriza, é a linguagem extremamente agressiva – xingamentos ferinos e de baixo calão. Além desse tratamento agressivo entre as três personagens, há sempre outras trocas ocorrendo além das lingüísticas – que vão de objetos desejados, dinheiro, drogas, até desejos proibidos pelo código moral que também marca e controla aquele mundo à margem.

Navalha na carne é peça de um só ato, mas que bem pode ser lida como subdividida em quatro momentos, ápices de agressão e poder que vão se organizando e circulando sempre entre dois membros do triângulo. A ordem das duplas em duelo verbal que se formam são: Vado X Sueli, Vado X Veludo, Veludo X Sueli, Vado X Sueli, sendo que o ciclo se fecha no final da peça com a definição de posições em relação a quem consegue explorar mais e quem é mais explorado dentro dessa teia.

No primeiro desses momentos, é Vado quem agride verbalmente Neusa Sueli quando ela volta de sua “ronda noturna por clientes”. Vado a acusa por ter faltado com suas obrigações dentro da relação prostituta-cafetão, isto é, o deixou sem dinheiro. Sueli afirma ter deixado sobre o criado-mudo o pouco que faturou. Vado, duvidando dela, dosa os xingamentos num crescendo de ofensas, indo de “vaca”, “porca”, “puta sem-vergonha”, “vagabunda”, “miserável” a “puta nojenta”. Ela se safra ao sugerir que Veludo, seu vizinho homossexual, provavelmente teria afanado o dinheiro. Como Sueli consegue espertamente deslocar a ira de Vado para Veludo, esse último passa a ser o alvo da ira de Vado, que, aos gritos, o chama de “veado”, “bicha”, “fresco”, “filho da puta”, “veado nojento”, “bichona malandra”. Em ambas as situações, o vocabulário tende a marcar as

² Na edição utilizada a grafia do nome dessa personagem é com “V” e não com “W”, como em versões anteriores.

³ PRADO, Décio de Almeida. *Navalha na carne*. In: ___. *Exercício findo: crítica teatral* (1964-1968). São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 216-219.

características tanto sexuais quanto animais do(a) acusado(a), arrancando esse(a) da condição de sujeito através da objetificação de sua condição de vida.

Nas duas situações de ataque verbal, Vado parece descontrolar-se em exagero por suspeitar da ousadia de um subalterno, alguém que ele considera ainda mais abaixo do que ele próprio na pirâmide social - ou seja, Neusa Sueli, mulher que ele controla, domina e que se vende por ele, e Veludo, o vizinho de quarto dela, um homossexual sem sucesso quer nos amores quer em questões econômicas. Vado se considera superior aos outros dois, provavelmente apoiado no fato de, diferentemente de Sueli, ser homem e, teoricamente, heterossexual, o que o diferenciaria também de Veludo. Em outro momento de discussão com Neusa Sueli, Vado deixa claro que está se rebaixando ao relacionar-se com ela: “[...] Um cara novo, boa-pinta, que se veste legal, que tem papo certinho, que agrada, preso a um bagulho antigo” (NC, p. 41). Em relação a Veludo ele nem tece explicações, apenas afirma: “bicha é uma desgraça” (NC, p.35). Tanto pela diferença sexual em relação a Sueli, por ser homem, quanto pela diferença no que se refere à sexualidade de Veludo, já que insiste em destacar sua qualidade como heterossexual, Vado procura identificar-se com posições de poder dentro da sociedade em que os três se inserem, posições essas que valorizam e reforçam a referência masculina e heterossexual.

Pode-se perceber que nesse triângulo há, de fato, uma organização de poder e hierarquia – Vado é mais respeitado tanto por Neusa Sueli quanto por Veludo, sendo que esse inclusive o chama de “Seu Vado”. Vado garante a sobrevivência nas ruas da mulher que se prostitui e que fatura para ele. Além disso, bota banca de heterossexual, do tipo machão. Neusa Sueli agüenta a rua por contar com a proteção de Vado e por ver o sexo gratuito com ele como recompensa por todo sexo pago que pratica, consolando-se ao afirmar que esse pelo menos é “bom de cama”. Na verdade, ela também paga de várias formas por esse “sexo bom”, já que Vado não apenas exige sua recompensa financeira como cafetão, mas se dá ao direito de abusar emocionalmente da prostituta. Veludo não tem proteção de ninguém e nem pode se apoiar no fato de ser homem. Sua sexualidade é discriminada e ridicularizada por Vado (cujo julgamento aqui é

condizente com a cultura patriarcal) que, através da diminuição de Veludo como homem afeminado, se sente mais valorizado frente à sociedade marcadamente heterossexual e machista.

O que se percebe aqui é que o exercício da sexualidade, mesmo dentro do submundo em que as personagens estão inseridas, segue padrões de valoração bastante rígidos. Se Sueli é socialmente marginalizada devido a sua profissão, por negar todas as qualidades historicamente atreladas ao feminino, como recato, pureza, inexperiência, fidelidade, identificação com o doméstico e privado, Veludo também é desvalorizado ao desafiar as definições dominantes do masculino, assumindo o papel do homem que não quer mulher, que gosta de homem e que pode provocar o desejo (geralmente enrustido) de outros homens. Vado, por outro lado, representa um papel bem mais em acordo com as expectativas sociais patriarcais, do homem que controla a situação, que faz uso da violência quando acha necessário, que aparentemente rejeita ou apenas usa tanto a mulher “fácil” quanto o homem percebido como afeminado. No entanto, ele também está à margem, apenas parecendo menos oprimido por viver da opressão e exploração alheia; Vado não consegue, contudo, desvincular-se da imagem de parasita, já que depende desses ‘outros’, seus subalternos ou vítimas de sua opressão para a própria sobrevivência. Na verdade, a relação entre os três poderia ser definida como um parasitismo não-fixo, cujo hospedeiro alterna entre momentos de “alimentar-se de” e de “servir de alimento”. Esse alimento que todos *são*, em determinado momento, não garante crescimento algum; enfim, não alimenta nada produtivo. Tudo se gasta ali mesmo na relação que estabelecem, e apenas o imediato (a sobrevivência, o prazer, a mentira, o dar-se bem) é o que interessa a todos.

As agressões vão circulando entre os pares que compõem o triângulo. Quando a prostituta, ajudando mais uma vez seu cafetão, tenta fazer com que Veludo confesse o roubo do dinheiro, esse a agride, chamando-a de “porca”, “vaca”, da mesma forma como Vado fizera minutos antes. Aqui, Veludo se apropria do papel de autoridade masculina, inclusive com direito de desvalorizar a prostituta, aproximando-se, assim, de Vado e de tudo que é valorizado aos olhos sociais patriarcais. Veludo deixa isso claro ao afirmar: “ela é mulher,

com ela eu posso” (NC, p. 27). No entanto, quem provoca a confissão do roubo é a própria Neusa Sueli. Ela tira uma navalha da bolsa, agarrando Veludo pelo pescoço. Sueli, que vive de sua ação, que corre para fugir da polícia, que sabe usar o corpo para atrair clientes, consegue se armar e tomar uma atitude. Veludo confessa o roubo sob a pressão da sua navalha, dizendo que realmente usou o dinheiro para pagar por uma relação sexual e para comprar maconha.

A partir desse momento é a maconha que comanda as relações entre os três, a droga assumindo o papel do dinheiro roubado. Vado faz com que Veludo traga a maconha para ele. O jogo de poder volta a se estabelecer, dessa vez em torno da droga e não mais entre Sueli e Vado, mas sim, entre Vado e Veludo. Vado se apropria da droga, já que o dinheiro para comprá-la seria, teoricamente, dele. Veludo implora para “bicar” também. Vado afirma que só se fumar em sua mão, mas cada vez que Veludo aproxima a boca, o outro a afasta, morrendo de rir. Humilhação, jogo, controle do desejo alheio, tudo volta à cena em torno da droga. A partir de então Veludo deixa de chamá-lo de “Seu Vado”, dizendo que “homem que judia [dele] [ele] não chama de senhor” (NC, p. 34). Vado ameaça bater em Veludo e os dois se enroscam fisicamente, um batendo e o outro pedindo para apanhar mais. Veludo reafirma: “Bate em mim, machão. Bate nesta face, te viro a outra, como Jesus Cristo” (NC, p. 35).

Mais uma mudança nas relações de poder e no jogo estabelecido ocorre e agora é Vado quem insiste para que Veludo fume. Ele se nega, não quer mais. Vado ordena que ele fume, ameaçando-o de morte. “Me mata, meu homem!” (NC, p.37), grita Veludo. Vado pede que Sueli ajude a segurar Veludo a fim de obrigá-lo a fumar e ela desconfia que Vado está sexualmente excitado com a cena, que quer mais de Veludo do que simplesmente obrigá-lo a fumar. Veludo implora que Vado pare com aquela “loucura divina”, pois sente cócegas. Quando Sueli tenta ajudar a segurar o vizinho, ainda meio desconfiada e enciumada, Veludo dá escândalo, não admitindo ser agarrado por mulher. Finalmente sai do quarto.

O ciclo de agressões se fecha entre Vado e Sueli, o último confronto entre as estranhas duplas desse triângulo. Sueli afirma ter percebido certa atração de Vado pelo vizinho; Vado, fugindo da alusão

a uma possível homossexualidade latente, imediatamente encontra outra forma de agredi-la: passa a apontar o quanto ela está velha e acabada; diz estar surpreendido por ver “a vovó das putas todas [ser] metida a família” (NC, p. 41). Diz que a viu dormindo um dia desses e que quase vomitou, pois ela roncava, a pintura escorria pelo rosto, as pelancas caíam para os lados. O que se percebe é que aqui Vado tenta atingir Sueli no que se refere ao envelhecimento de seu corpo, sua perda de viço, explicando, assim, a falta de desejo por ela nos últimos tempos.

Mais uma vez o feminino atrelado à prostituta aparece como apenas valorizado enquanto objeto de consumo: interessante enquanto novo, descartado ao perder o vigor e a exuberância. Sueli se enfurece e reafirma ter percebido a atração de Vado por Veludo minutos atrás. Vado confessa que “estava sendo uma onda legal, que [ela] cortou com [sua] rabugice”, porque já estava coroa (NC, p. 42). Em seguida Vado passa a generalizar a tolerância que os homens teriam com as mulheres mais velhas, fazendo uma comparação entre a vida deles e as casas de família - “os machos só aturam as coroas por interesse. Para se divertir, a gente sempre tem uma garota enxutinha” (NC, p. 43). Novamente, aqui, as relações de gênero do mundo marginal em que os três estão inseridos parecem estar em total conformidade com a sociedade patriarcal dominante. Vado, mesmo como cafetão, inútil, pária, acha-se no direito de explorar e destratar “sua” mulher por considerar-se acima dessa, por ser homem e pelo fato de ser mais jovem. Dessa forma, o que se lê aqui é uma aproximação comparativa entre a prostituta e as “mulheres de família”. Qualquer uma dessas figuras femininas, dentro desse contexto, só teria valor enquanto nova, viçosa, enxuta, vinculando, portanto, a existência e importância das mulheres à aparência de seus corpos.

O desabafo mais longo e de maior peso em *Navalha na carne* cabe a Sueli que, ao juntar seus objetos e documentos pessoais atirados ao chão por Vado, constrói um monólogo em que questiona sua própria identidade e destino. Esse é o momento em que ela reclama da vida difícil, dos clientes pesados e cansados que tem de agüentar, do “sarro” ou “bem-bom” que Vado lhe tem negado em casa. Ao longo desse questionamento, de fundo existencialista, Sueli se pergunta,

[à]s vezes chego a pensar: poxa, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida! (NC, p. 46).

Mesmo depois desse *insight* sobre a própria condição e daqueles que a cercam, Sueli está só. Segundo vários críticos de *Navalha na carne*, entre eles Sábato Magaldi,⁴ esse monólogo implicaria “uma bonita nostalgia de transcendência, que engrandece a personagem e a recupera para uma ética superior”. No entanto, o que se percebe é que os efeitos dessa transcendência não vão além da intimidade da própria Sueli, já que ninguém que a cerca compreende a profundidade de suas palavras. Vado, aparentemente assumindo uma posição superior, de “autoridade masculina”, dentro daquele triângulo, não consegue acompanhar seu raciocínio, simplesmente concluindo que a crise de identidade da prostituta deve-se à velhice. Agarrando um espelho, usa-o como arma de proteção, evitando olhar para dentro de si mesmo; fugindo de si, obriga Sueli a olhar para sua própria imagem refletida. Em seguida, tomando o dinheiro que a mulher faturou, ameaça sair. No entanto, Sueli cinicamente trancando a porta do quarto e escondendo a chave entre os seios, cobra de Vado sua parte na relação que estabeleceram; diz que ele só sairá depois do sexo, e “sexo dos bons”. Quando Vado ameaça aguardar tranqüilamente até que ela abra a porta, Sueli, mais uma vez com a navalha na mão, ameaça cortar-lhe o órgão sexual. A lâmina nas mãos da prostituta, que antes o defendera, auxiliando-o no desmascarar de Veludo, agora o ameaça em sua marca mais visível da diferença e dos privilégios atrelados a ela em um mundo em que o falo seria o símbolo maior do poder. Sueli consegue, assim, por alguns momentos, inverter a situação – ela domina o jogo e tenta prostituir Vado “na força da navalha”.⁵ Esperto, malandro, sem vínculo afetivo ou apego de qualquer espécie, esse torce a situação novamente em seu favor. Definindo-se como “Vadinho, cafifa escolado; [que judia] de

mulher pra elas gamarem” (NC, p. 51), desarma Sueli, convencendo-a a entregar-lhe a navalha. Em seguida, Vado acaricia a mulher, que se entrega aos afagos, até conseguir o que quer – a chave do quarto, que lhe permite fugir de cena. Sueli, ao vê-lo partir, corre até à porta gritando: “Vado!...Vado!...Você vai voltar?...Você vai voltar?...” (NC, p. 53). Sem resposta, sabendo que se houver volta será para retomar a mesma situação de exploração, de uso e abuso, de parasitismo, ainda sem graça e perdida, Sueli, olhando para o vazio, mordisca um sanduíche de mortadela, “prosaicamente”.

Quando Sábato Magaldi afirma que essa peça retoma o “procedimento de sondagem psicológica e ruptura brusca de um abscesso, para que a catarse traga o alívio final”,⁶ valeria nos perguntarmos que alívio é esse – seria o alívio do leitor (ou do público), que se libertará no final da leitura (ou da apresentação) do mergulho em águas do submundo? Seria o alívio de Vado, que correndo para as ruas, foge do afeto de Sueli e das limitações da vida impostas a ambos? Não nos parece haver alívio algum no final da peça, apenas perdição, vazio e descrença. Sueli está só, sem o cafetão, sem o amante, sem ninguém com quem possa trocar qualquer coisa, restando-lhe apenas a mordida desinteressada, no sanduíche tão sem graça quanto seu futuro.

Segundo Anatol Rosenfeld, essa peça de Plínio Marcos “é um golpe de navalha na nossa carne; é um ato de purificação, justamente por causa da sua violência agressiva”.⁷ A linguagem, qualificada como obscena pelo crítico, estaria subordinada a intenções e valores elevados, exercendo uma função significativa no contexto total. Na verdade, nos parece que Plínio Marcos se propõe em *Navalha na Carne* a desconstruir os tão freqüentes elitismos e sexismos tanto no que diz respeito ao olhar da platéia quanto da crítica. O autor praticamente impossibilita leituras apenas estéticas e apolíticas de sua peça, fazendo com que todo público, leitor(a) ou crítico(a) sinta-se mais do que convidado a abandonar a aparente posição de neutralidade em respeito a temas até hoje controversos tais como desigualdade social, sexualidade, exploração econômica, entre outros. As personagens de

⁴ MAGALDI, Sábato. *Navalha na carne*: documento dramático. In: __. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 207-211.

⁵ *Ibidem*, p. 208.

⁶ *Ibidem*, p. 207.

⁷ ROSENFELD, Anatol. *Navalha na nossa carne*. In: __. *Prismas do teatro*. São Paulo: Edusp, São Paulo: Perspectiva; Campinas: Ed. UNICAMP, 1993. p. 143-148.

Navalha na carne são, portanto, emblemáticas de mundos e realidades que sempre existiram e que a sociedade brasileira, em plena metade do século XX, ainda se negava a considerar. Como afirma José Gatti,⁸ pelo menos no que se refere à história do homossexualismo no Brasil,

Nos anos 30, o abafamento da vida gay era constante e corria por conta da repressão policial e psiquiátrica. Nos anos 50, entretanto, a visibilidade já despontava como estratégia irreversível nessa história de emancipação. Daí a criação dos primeiros jornais e revistas gays, que proliferaram durante toda a década de 60 e sofreram a repressão da ditadura militar, que recrudesciu a partir de 1968.⁹

Plínio Marcos trouxe à tona, dessa forma, quadros do Brasil em nada condizentes com os ideais do nacionalismo cego, do patriotismo orgulhoso tão disseminado nos anos que seguiram o Golpe Militar de 1964. O mundo que Plínio Marcos criou em seus textos e que tem, desde então, sido representado nos palcos, principalmente brasileiros, ilustra a luta pela sobrevivência de sujeitos que até então eram esquecidos ou escondidos pela sociedade devido ao fato de se distanciarem dos padrões de comportamento dominantes. Como afirma Diógenes Maciel,

Plínio representava em seus textos aquela parcela da população a quem foi negada o mínimo de dignidade, impedindo qualquer idealismo ou esperança de mudança, e que tem como única forma de protesto a violência, que não se volta para os poderosos, mas para seus iguais.¹⁰

Ao nos apresentar uma peça que foge dos padrões temáticos e estéticos mais comuns do período em que foi escrita, Plínio Marcos nos obriga a considerar as relações de poder não apenas como essas se manifestam em seu texto dramático, mas também como essas

⁸ GATTI, José. Mais amor e mais tesão: a história da homossexualidade no Brasil – entrevista com James N. Green. *Revista estudos feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 149-166, 2000.

⁹ *Ibidem*, p. 150.

¹⁰ MACIEL, Diógenes A. V. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004. p. 52.

influenciam as definições de ‘literatura’ e ‘arte’. Assim, seu texto convida qualquer crítico e/ou leitor a repensar seu papel enquanto construtor e desconstrutor do cânone. O que permeia a produção e recepção de *Navalha na carne* são, de fato, relações de poder e de desejo – entre personagens cujas existências são determinadas e limitadas pelos arranjos do submundo em que se inserem, e entre leitores e críticos, cujas análises incluem ou descartam diferentes literaturas e leituras conforme interesses e propostas muito particulares e sempre políticas.

**RODA MUNDO, RODA GIGANTE:
RODA-VIVA E AS IMAGENS DA INDÚSTRIA CULTURAL**

Terezinha Maria de Brito*
João Batista Pereira**

Chico Buarque de Hollanda estréia, em janeiro de 1968, no cenário da dramaturgia brasileira, com a comédia musical *Roda-Viva*. Esta peça, produzida por Ruth Escobar e dirigida por José Celso Martinez Corrêa, tem como tema a trajetória de um ídolo popular brasileiro manipulado pela TV e revelou, segundo Adélia Bezerra de Menezes,

[...] com toda a agressividade que o teatro comportava, um Chico antilírico, chocante, destruindo inapelavelmente a imagem muito consumível de bom menino, de boa família, bem comportado, que conquistara a sensibilidade do público com seu lirismo quase inocente.¹

* Mestranda em Literatura e Cultura, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, desenvolvendo dissertação sobre a permanência do mito amoroso de Inês de Castro na tríade: provérbio popular, poesia de Jorge de Lima e artes plásticas, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Beliza Áurea de Arruda Mello.

** Mestrando em Literatura e Cultura, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, desenvolvendo dissertação sobre a identidade e decadência romântica em *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Zélia Monteiro Bora.

¹ MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982. p. 25.

Para Iná Camargo Costa,² esta peça acabou sendo reduzida à posição incômoda de simples roteiro, no entanto, ela retoma os problemas do artista no campo da música popular brasileira, que enfrentava os processos de consolidação da indústria cultural, de maneira semelhante ao que se vira no *Opinião*. Neste, entre outras coisas, era analisada a produção cultural sob a perspectiva de desenvolvimento do rádio. Em *Roda-Viva*, sob a ótica da TV.

Vejamos o levantamento dos principais temas abordados pelo dramaturgo, conforme observa Iná Camargo Costa:

O caminho de Chico Buarque começava por fotografar o povo miserável entregue à alienação religiosa, passava pela denúncia nacionalista da invasão cultural americana expondo os seus métodos de manipulação e o papel de sócio no processo desempenhado pela imprensa e terminava dando conta, indiretamente, do processo de radicalização política em curso no país, prontamente rebatido, pela indústria cultural com o lançamento de sua visão pasteurizada da moda *hippie*.³

Roda-Viva estréia num contexto de grande agitação política: prisões, exílios, AI-5, censura. Todos esses problemas incidirão na produção cultural. Para Adélia Bezerra de Menezes,⁴ 1968 foi o ano de crise poética e pessoal de Chico Buarque, que passa a confrontar-se com seu público devido à agressividade assumida de *Roda-Viva*. Mesmo assim, a peça tinha a seu favor elementos que prenunciavam êxito:

Roda-Viva [...] acabou por se beneficiar da imagem de marca do Oficina [...]: lançamento de um dramaturgo já conhecido como compositor de sucesso na área da MPB, seção “protesto”, com a assinatura do festejado diretor de maior sucesso em São Paulo no ano de 1967. [...] Agências de publicidade teriam no episódio *Roda-Viva* um dos *cases* mais instrutivos em matéria de *marketing* cultural.⁵

² Cf. COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

³ *Ibidem*, p. 178.

⁴ MENESES, op. cit., p. 24-25.

⁵ COSTA, op. cit., p. 176.

A ação dramática alterna-se entre a promoção de Ben Silver (músico de classe média) pelo Anjo da Guarda (empresário do cantor) e as investidas do Capeta (a imprensa, que manipula os fatos de acordo com os interesses do empresário) contra o músico. Sob uma dada perspectiva, podemos dizer que Chico Buarque produz uma obra voltada para os problemas do povo ao expor a sua alienação religiosa, o tema da cooptação do artista entregue à manipulação da indústria cultural e, ainda, o problema do sambista autêntico não-cooptado. No plano ideológico e intelectual Chico Buarque adota o público estudante de classe média, e dá *voz ativa* a estes num momento crítico da peça. Observemos a rubrica do manifesto estudantil:

*(Alguns estudantes fazem passar manifestos para a platéia assinar, pedindo que se defenda Benedito Lampião; a polícia impede as manifestações, dando cacetadas e prendendo todo mundo; ficam no palco apenas Benedito, Anjo, Juliana que chora e Mané em sua mesa, impassível).*⁶

Segundo Iná Camargo Costa, *Roda-Viva* entrou para a dramaturgia brasileira carregada de símbolos. Basta observar a utilização dos nomes “Anjo da Guarda” e “Capeta” em dois personagens do texto. Em um maniqueísmo explícito, há uma dicotomia do bem contra o mal, que se desdobra em um moralismo nas ações dos personagens. Voltaremos a esta discussão. Além do Capeta e do Anjo da Guarda, *Roda-Viva* reúne mais quatro personagens: Benedito da Silva, o protagonista que passa por duas transformações: Ben Silver e Benedito Lampião; Juliana, que também sofrerá uma transformação no final da peça. Ela será Juju, o novo ídolo-mercadoria após a morte de Benedito Lampião; e Mané e o Povo, que assume as funções de músicos e coro.

Nos dois atos da peça o enredo destaca, como pano de fundo, a agitada realidade social e política brasileira num momento histórico caracterizado pelo autoritarismo, tendo a televisão à frente do processo de consolidação da indústria cultural. Logo no início do primeiro ato

⁶ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Roda-Viva*. Comédia musical em dois atos. Texto transcrito para o I Ciclo de Leituras Dramáticas da Escola de Arte Dramática de São Paulo. Mimeografado. p. 26. Todas as demais citações farão referência a essa transcrição. Adotaremos a abreviatura RV, seguido do número de páginas.

o “leitor-telespectador”⁷ defronta-se com o povo desprovido dos itens básicos de sobrevivência: roupa e comida, e, ainda, impedido de participar das decisões políticas. Assim, busca na alienação religiosa a solução para os seus problemas. Logo após, mostraremos como essa busca de solução através da religião é transferida para Benedito. Eis o canto do prólogo:

POVO Aleluia
 Falta feijão em nossa cuia
 Falta urna pro meu voto
 Devoto
 Aleluuuuuuuia.
 [RV:4]

Após o canto religioso, o protagonista apresenta-se num programa de TV. A partir dessa cena começa sua trajetória de sucesso como ídolo televisivo. Benedito conhece o Anjo, que se torna seu empresário e responsável por suas transformações. Entre uma cena e outra, incrementadas por ritmos diversos, temos a presença do coro com suas múltiplas funções, e de Mané, amigo de Benedito. No momento em que o protagonista apresenta-se ao público, percebe-se que as rubricas buscam fazer com que o “leitor-telespectador” entre no mundo artificial da televisão, onde tudo é encenado e voltado para o consumismo:

BENEDITO *(Entrando bem à vontade)*
 Boa noite senhoras, boa noite senhores
 Com satisfação é que apresentarei...
 (Entra câmera com luz vermelha acesa. Volta-se para a
 câmera, impostando a voz, perdendo a naturalidade)
 Aos caros e ilustres telespectadores
 Esta comédia onde sou ídolo e rei
 Eu sou Benedito, artista absoluto

⁷ Nos referimos ao leitor de *Roda-Viva* dessa forma porque com a leitura da peça temos a sensação de estarmos diante de um programa de TV que nos é transmitido via leitura.

Cantor magnífico e ator principal
 Mas peço licença só por um minuto
 Que aí vai um simpático comercial
(Povo transforma-se em garotas-propagandas que avançam
sobre a platéia aos gritos de “Comprem! Comprem!”)
 [RV: 4]

No desenvolvimento da cena, temos o apelo da propaganda manipulando o sucesso do programa e o avanço das garotas-propagandas sobre o público, primeiros indícios do movimento antropofágico que permeia toda a peça e não apenas na cena de “canibalismo”. Faz-se necessário observar alguns pontos. Na ação da televisão, que em sua essência assumiu a prerrogativa de quem melhor dissemina as idéias e necessidades da indústria cultural, teríamos os sintomas de que, dentro de um processo histórico, os bens culturais assumiram o caráter de mercadoria pela necessidade de seus produtores sobreviverem no mercado. Pautando-se toda e qualquer expressão cultural pela única função de comercialização, a produção cultural, em seu sentido lato, inexistente. E, efetivamente, como mercadoria, virou componente de ato de troca, que tem seu papel cristalizado na indústria cultural como portadora da ideologia dominante. Vejamos como ocorre a adesão a essa cultura na peça:

ANJO *(Entrando)*
 Quase quase, mais um quase e
 Serás apresentador
 Mas vamos passar à fase
 Mais complexa, a do cantor
 Sim, já sei, vais me dizer
 Que és rouco e não tens voz?
 Mas a voz, queres saber?
 É o de menos, cá para nós.
 [RV:4]

Observa-se que a produção do disco não visa o conteúdo do que será produzido, ou seja, não é importante se o artista oferece uma composição de qualidade ao público ou faz uma boa interpretação,

pois os interesses do seu empresário estão voltados para o lucro e para os serviços que prestará ao Estado hegemônico, mediante a manipulação do ídolo de acordo com seus interesses.

Vejamos, agora, uma série de elementos da ideologia capitalista e os símbolos de modernização presentes no texto de *Roda-Viva*, indispensáveis para o sucesso do ídolo:

ANJO [...]
 Hummmmm... um tapa no cabelo
 Na barriga um cinturão
 Vai um terno prateado
 Mas no estilo militar que hoje está falado
 Vai um boné na cabeça
 Fivela de ouro no pé
 E um boneco [*sic*], não se esqueça
 Compre um bronzado do sol
 Um santo de devoção
 Um time de futebol
 Compre um mordomo, um carrão
 Sotaque lá do Alabama
 Arranje um tique nervoso
 Pra justificar a fama
 Fama de homem famoso
 [RV: 4 -5]

O autor denuncia o tema da cooptação do artista envolto num sistema marcado por interesses comerciais. Ele se torna uma mercadoria que pode ser duplamente manipulada, tanto na sua condição de objeto, quanto na de artista sem vontade própria e entregue aos interesses do seu empresário. Não se pode falar desse sistema sem mostrar em números suas reais pretensões, ou seja, a margem de lucro obtida com o valor de compra do *cantor-mercadoria*.⁸ Logo, Chico Buarque tratou de especificar muito bem na peça essa percentagem, que é, “como de praxe”, de 20% de todo o lucro. Valor, aliás, que assusta Benedito

⁸ Destaque-se a fala do Anjo quando se refere ao cantor como mercadoria: “Só vou investir capital numa boa mercadoria que dê lucro, compreende? Você é quem sabe...” (RV: 5).

quando este percebe que está sendo explorado, mas, finalmente, aceita a proposta:

BENEDITO Mas 20%... de tudo?

ANJO E então? Acha muito? Pois continue como está... Olhe bem pra sua cara... hahaha... Benedito, você sem mim é zero, entendeu? Um zero! Se você prefere continuar um zero, dispense a minha percentagem.
 [...]

BENEDITO Desculpe, eu só perguntei...
 [RV: 5]

Assim, para ser um cantor de sucesso, Benedito deve se distanciar de suas raízes e seguir o modelo dos ídolos do estrangeiro. É o que mostra a próxima fala de Anjo:

ANJO [...]
 Mas, como todo requisito
 Dos ídolos nacionais
 Inda acho que Benedito
 Soa caboclo demais
 É preciso não chocar
 Nossos telespectadores
 Pra não desacostumar
 Dos velhos galãs, senhores
 Belo como Tom Mix
 Que cante tango argentino
 Como Gardel [...]
 Use um quê de Gary Cooper
 E um molho de Gary Grant
 [...]
 [RV: 6]

Enfoca-se, aqui, o início da perda da autonomia cultural do artista que se dá no ato de sua transformação em ídolo, segundo o padrão estrangeiro, o que causa espanto em Juliana, que o chama de “bicha louca” quando o vê reluzente numa roupa nova e brilhante. Na

seqüência, o processo de invasão cultural pode ser percebido não só com a citação de modelos como Tom Mix, Gardel e outros, mas na mudança do próprio nome do artista Benedito da Silva. O sobrenome Silva é substituído por *Silver* e Benedito, por soar “caboclo demais”, é reduzido para *Ben*. Logo, os elementos da internacionalização se fazem presentes, inicialmente, no nome do artista e, em seguida, na utilização de várias expressões em inglês e francês como: “*New look*”, “*Comme il faut*”, “*ademã*”, “*noblesse oblige*”, entre outras.

Após firmar o contrato entre Benedito e Anjo e estabelecer a percentagem desse último, é chegada a hora de apresentar ao público o novo produto pseudocultural sob o pseudônimo de Ben Silver. O povo delira com a revelação do “Rei” da música. Isso atende às expectativas do Anjo que o lançou no mercado para obter lucro. A missão do novo músico é conquistar os diferentes públicos: o infantil, apontado na peça como o maior do Brasil; o público adulto, induzido pela preferência das crianças; e o adolescente, que requer uma “outra bossa” de conquista, cuja “fórmula do momento” seria “um ar cínico e descrente, sensual e violento” [RV: 6-7]. Outro fator negativo é observado pelo próprio empresário do cantor. Para ele, a voz de Ben Silver é o que menos importa em sua carreira, basta que o cantor siga corretamente sua “fórmula” que será bem aceito pelo público, ficando em evidência por dez anos.

É importante ressaltar o modo diferenciado como o público de *Roda-Viva* foi abordado no texto por Chico Buarque, e no espetáculo produzido por José Celso Martinez. Segundo Iná Camargo Costa, enquanto o diretor “tratou de *identificar* o público consumidor (a platéia) ao sistema produtor da mercadoria consumida”, o dramaturgo optou por apresentar a platéia como “vítima do sistema. Tão manipulada quanto o ‘ídolo-mercadoria’ que lhe é oferecido para consumo derivativo”.⁹

Sempre que se fala do teatro de José Celso, fala-se de “teatro agressivo”. Devemos fazer menção à identificação do público no enfoque dado pelo dramaturgo e pelo diretor, no qual o primeiro o tem como uma vítima do sistema que a peça critica, enquanto o segundo

o faz parte do sistema produtor da mercadoria a ser consumida. Tentaremos traçar aqueles aspectos que os une, ao mesmo tempo em que detectaremos as diferenças existentes em cada uma das abordagens.

O “teatro agressivo”, em sua forma original, destinava-se a suscitar na platéia um choque que viesse trazer e reter a realidade presente, visto que a postura contemplativa do homem diante do mundo lhe propiciava o prazer de acompanhar as ações que se desenrolavam à sua volta e esta apreensão se dava destituída do interesse vital em reconhecer a realidade encoberta pela representação do mundo que lhe era dada.¹⁰ José Celso buscava, pois, essas referências na vanguarda européia – que se desenvolvia através do teatro de Antonin Artaud e dos expressionistas.

Com os mesmos fins, e também com o objetivo de criar um teatro sócio-político, Bertold Brecht teorizou sobre um teatro em que o alheamento e o estranhamento da platéia fossem suplantados pelo impacto causado pela encenação. No entanto, este buscava atingi-la através da sensibilidade e da imaginação, esperando que, provocada, esta fosse instada na busca de uma conscientização política. Leandro Konder, sem se centrar no mérito quanto à eficácia da teoria proposta, lembra desta acepção brechtiana ao dizer que “nas peças de teatro, destinadas à encenação, dirigidas a pessoas que as veriam *juntas*, o impacto diretamente político da conscientização só poderia deixar de se impor com ênfase especial à consideração do autor revolucionário”¹¹.

No curso dessas formulações, tanto o “teatro agressivo” quanto o teatro do distanciamento de Antonin Artaud e Bertold Brecht, respectivamente, foram objetos de questionamento, cujo componente político ora foi reiterado como factível (Georg Lukács), ora ignorado quanto à sua viabilidade prática (Gershom Scholem). O fundamental centra-se na importância que tiveram estes conceitos – a possibilidade de formar uma postura crítica e uma consciência política nas massas a partir da arte.

¹⁰ ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 47.

¹¹ KONDER, Leandro. *A poesia de Brecht e a história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 100.

⁹ COSTA, op. cit., p. 183-184.

Mané para o artista que “não se vendeu” – o oposto de Ben Silver, músico cooptado pela cultura capitalista – foi proposital. Mané é rotulado pelo amigo como “bêbado, inútil e, anônimo”. Ele ostenta um vocabulário obscuro e agressivo. Sua performance restringe-se a poucas aparições, condizente com a sua condição de sambista insignificante a que fora reduzido no meio artístico. Insatisfeito com essa situação de passividade, Mané tenta reverter esse quadro:

MANÉ [...]
 Porra, estou na mesma posição desde o começo da peça! Já deu pra encher o saco! (*Levantando-se e cantando*)
 Eu estou parado pacato
 [...]
 Eu não posso fazer nada
 A peça está montada
 Só fico assistindo
 E vendo tanta palhaçada
 Eu brindo, eu brindo, eu brindo, eu brindo
 [RV: 17-18]

Notemos que os termos “mesma posição” tem duplo sentido. A qual posição Mané se refere? Àquela em que ele aparece sempre sentado na mesa de um bar ou ao estado de inércia em que sua música se encontra? Mané se levanta, reclama, canta, para depois se sentar novamente. Ele reconhece que não é tão fácil assim transformar o que já está consolidado e entrega-se ao fracasso declarado.

Iná Camargo Costa afirma que “o texto de Chico Buarque contém um nítido grão de moralismo, porque no fundo a sua idéia é contar a velha história do artista que ‘se vendeu’, da arte da ‘resistência’, que se preserva à margem das relações de exploração capitalista”.¹² Para essa estudiosa, Mané representa a “consciência culpada de Benedito”. Este, por sua vez, “desenraizado e sem convicções firmes, transforma-se em brinquedo nas mãos dos agentes de um sistema (o mercado) que nem sequer compreende”.¹³ Esse moralismo do texto

¹² COSTA, op. cit., p. 183.

¹³ Ibidem, loc. cit. p. 183.

ao qual Costa se refere também se destaca através do discurso da heresia, das cenas de profanação da fé religiosa em vários momentos da peça. A primeira delas remete à visita do Anjo à Maria para anunciar-lhe a vinda do Messias, o Redentor prometido no Antigo Testamento. Esse episódio bíblico é profanado na peça e assim descrito por Costa: “Juliana recebe a visita do Anjo. É evidente a conotação bíblica, pois o Anjo lhe relata as transformações sofridas pelo marido e, ao mesmo tempo, procura insinuar-se a ela, que se defende e mostra nada estar entendendo”.¹⁴

Ainda comentando sobre a presença do componente religioso no texto, Costa insiste na idéia de que Chico Buarque limitou-se, unicamente, a registrá-lo “e a sugerir, através da instituição do Ibope, caracterizado como um bispo, alguma similaridade entre métodos institucionais de manipulação (Igreja e Instituto de Pesquisa) e formas de legitimação (crença dos devotos). Já o espetáculo parte para a heresia e a blasfêmia”.¹⁵ No entanto, acreditamos que a proposta de heresia e de blasfêmia já está contida no texto, e não apenas no espetáculo como sugerira Costa. Isso está comprovadamente explicitado na paródia que Chico faz do “Credo”, a oração cristã. Na peça, o som das vozes rezando essa oração mistura-se à voz do Anjo proferindo simultaneamente a paródia:

(*Fundo de órgão e de outras vozes rezando o Credo*)

ANJO Creia na televisão
 E em sua luzinha vermelha
 Creia na televisão
 Como seu anjo aconselha
 Pois ela é quem vai ajudá-lo
 Ela vai observá-lo
 Por todos os cantos, ângulos e lados
 E às trevas vai condená-lo
 Se cometeres pecado
 Como também redimí-lo

¹⁴ Ibidem, p. 179.

¹⁵ Ibidem, p. 186.

Como também consagrá-lo
 Se lhe fores um bom filho
 E fiel vassalo
 Sua luzinha vermelha
 É a luz eterna da glória
 (Deixando o ritmo de reza)
 [RV:10-11]

A crítica não atinge somente o campo religioso, mas também o político. Expressões do tipo: “terno prateado no estilo militar que hoje estás falando” e “ar cínico e descrente sensual e violento é a fórmula do momento”, nos faz lembrar um período de forte repressão política e censura. Não é de se admirar que “uma legítima produção inspirada nas lutas políticas do início dos anos 60”¹⁶ apresente intertextualidade parodística com determinados discursos políticos registrados em nossa história. É o caso da célebre frase de D. Pedro I: “Como é para o bem de todos e felicidade geral da nação, estou pronto, diga ao povo que eu FICO” – que é parodiada por Chico Buarque no momento em que o povo, ao contrário daquele da época da independência que pedia a permanência do príncipe no Brasil, hoje pede, em uníssono, a morte de Benedito:

POVO	Que morra, que morra, que moorra
BENEDITO	Como é para o bem de todos e felicidade geral da nação. Diga ao povo que morro!
POVO	Que morra, que morra, que moorra Que morra, que morra, que moorra [RV: 28]

¹⁶ COSTA, op. cit., p. 50.

O texto ainda vai além. no quesito intertextualidade envolvendo personagens históricas. Desta vez é a frase “*Le Roi est mort! Vive le Roi!*” [RV: 23] retirada do romance *La Reine Margot*¹⁷, pronunciada no momento em que a França perde seu rei Charles IX. Essa frase é pronunciada em *Roda-Viva* pelo Anjo para comemorar a morte simbólica de Ben Silver, seguida de sua transformação em um novo produto.

O novo pseudônimo escolhido pelo Anjo foi Benedito Lampião. Assim como na primeira transformação, Benedito adota novo figurino, desta vez ele aparece vestido com trajes de vaqueiro ao som do baião. A idéia aqui é mostrar o novo patamar alcançado pela Música Popular Brasileira a partir de 1967, com destaque especial para as canções de protesto. O riso é desencadeado, agora, com a paródia que ele faz do próprio nome e dos nomes de Maria Betânia e Geraldo Vandré, respectivamente: “Chico Pedreiro”, “Maria Botânica” e “Geraldo Vanderbeil” [RV: 24]. Nova paródia se destaca em seguida, agora da emblemática *Disparada*. Vejamos a canção:

BENEDITO	[...] (Cantando) Percorri o mundo inteiro Tenho muito que contar Este mundo traiçoeiro Por bem ou por mal vai mudar (Aplausos)
	Não há cabra mais valente Do que eu neste lugar Pois até o último dente Estou disposto a lutar (Mais aplausos)

¹⁷ Esse romance, *La Reine Margot*, escrito por Alexandre Dumas em 1845, baseia-se em fatos reais. A França perde o seu rei Charles IX logo após o episódio Saint-Barthélemy. A história registra que na noite de 23 a 24 de agosto de 1572, ocorreu um dos eventos mais sangrentos da história da França ordenado pelo rei Charles IX, o assassinato de mais de 3000 protestantes. (Cf. DUMAS, Alexandre. *La Reine Margot*. CLE Internacional, 1996).

Fui vaqueiro e andarilho
 Sofri no sertão
 Mas garanto que o meu filho
 Não vai sofrer isto não
 (*Muitos aplausos, gritaria*)

Numa outra encarnação
 Já fui vaca sim senhor
 Hoje sou touro brigão
 Sou guerreiro de valor
 (*Aplausos delirantes, invasão do palco*)

Eu nasci nesse sertão
 Não arredo o pé daqui
 Nem que Deus...
 [RV: 24-25]

Analisando as rubricas acima, concluímos que o sucesso e a popularidade de Benedito Lampião vai aumentando paulatinamente, o que renderá ao cantor os títulos de “Rouxinol Verde e Amarelo”, “Gladiador dos Operários” e “Tiradentes 67”. Num primeiro momento, percebemos uma identificação do ídolo com o povo. No entanto, a seqüência do texto comprova que essa ligação é “apenas retórica”, beirando o *populismo* através da exploração do pitoresco. Em *Roda-Viva*, a figura pitoresca explorada é Benedito Lampião:

ANJO Sucesso aqui a gente faz nas coxas
 Lá fora é que a gente vai se espalhar
 Ou em francês, *epotêer lês bourgeois*
 Além do mais só mercado estrangeiro
 Pode pagar e te valorizar
 O próprio Deus ainda era brasileiro
 Já tratou de se naturalizar
 [RV: 25]

Benedito aceita a proposta do Anjo de “se espalhar”, de vender a autêntica música brasileira para as “mãos sujas do imperialismo ianque”. A partir dessa decisão é que a peça se encaminha para o seu

**UM GRITO PARADO NO AR – IMAGENS DA
RESISTÊNCIA DEMOCRÁTICA NA
DRAMATURGIA BRASILEIRA***

Rosângela Patriota**

Arte e política nas décadas de 1950 e 1960

A história brasileira da última metade do século XX, principalmente a partir da década de 1950, foi marcada por um intenso diálogo entre arte e política. Trata-se de um momento em que se acreditou construir sólidas bases para o surgimento de um regime democrático, estável e participativo, a partir do entrelaçamento entre progresso industrial e expectativas nacionalistas.

No que se refere ao teatro, a fundação, em 1948, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) foi um dos momentos seminais da modernidade teatral no país. No repertório, foram incluídos textos qualificados como universais; esses poderiam ser clássicos (tragédias gregas, por exemplo) ou contemporâneos (dramaturgia europeia e

* Este texto apresenta resultados parciais da seguinte pesquisa, financiada pelo CNPq: *O Brasil da Resistência Democrática (1970-1981): o espaço cênico, intelectual e político de Fernando Peixoto*.

** Doutora em História Social (FFLCH-USP). Professora do Instituto e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) – MG. Autora do livro *Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo* (São Paulo: Hucitec, 1999), além de inúmeros capítulos de livros e artigos em revistas especializadas. Coordena o Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) e é uma das editoras da publicação eletrônica *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais* <www.revistafenix.pro.br>.

norte-americana). Foram trazidos para o Brasil diretores, cenógrafos, iluminadores e figurinistas estrangeiros, em particular os italianos. Assim, a modernidade cênica e dramatúrgica instala-se definitivamente nos palcos brasileiros.

Mas, se, por um lado, as inovações foram bem vindas, de outro lado, os trabalhos desenvolvidos sob essa égide passaram a ser considerados limitadores e insuficientes para as exigências estéticas e históricas do período, principalmente, para os profissionais que viam na atividade teatral uma possibilidade concreta de intervir no processo de conscientização da sociedade. Dessa feita, das idéias de progresso e modernização terem sido os eixos temáticos, sobretudo entre as décadas de 1930 e 1960, não se pode dizer que as interpretações mantiveram-se constantes e foram as mesmas para todos os grupos sociais.

O tema do “nacional” voltava a público, embalado pelas reflexões do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). A busca do homem brasileiro, da soberania e da autonomia do país ganhou a adesão dos denominados setores progressistas, dos quais faziam parte jovens atores, diretores e dramaturgos, que construíram uma proposta engajada de se fazer teatro, como atestam duas declarações, proferidas, em momentos distintos, por José Celso Martínez Corrêa:

[...] outra coisa que teve muita influência sobre nós foi o ISEB, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, um grupo de caras que pensava que cada um tinha que se comprometer com a realidade nacional. Antes da minha época, a visão que se tinha do artista, do intelectual, era uma coisa etérea, afastada dos compromissos reais com a vida, desvinculada de tudo. De repente, com o ISEB existia uma força para pensar e assumir as coisas como elas eram. E eles transmitiram essa força para nós. Essa vontade de assumir a profissionalização.¹

[...] gostava muito. Era exatamente aquele espírito, maravilhoso. O Guerreiro Ramos. Agora, essa palavra, nacionalismo, não bate. Eu digo que eu sou brasilista. [...] O Iseb, aliás, era antiimperialista, anti-

¹ CORRÊA, José Celso M. Romper com a família, quebrar os clichês. In: STAAL, Ana Helena Camargo (org.). *José Celso Martínez Corrêa – Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 30.

sociedade global, digamos. [...] Diariamente, no teatro, era muito quente isso, com as conferências desses caras, que eram geniais. Roland Corbisier, Guerreiro Ramos, Álvaro Vieira Pinto, Nelson Werneck Sodré, nomes que vão ser lembrados de agora em diante. [...] Chegar a Brasília era fácil, as portas se abriam. Essas idéias tinham poder, e eram inéditas. Havia uma facilidade, um fluxo favorável.²

Essas motivações dramaticamente materializaram-se no Teatro de Arena de São Paulo, resultante da fusão da companhia fundada por José Renato com o Teatro Paulista do Estudante (TPE). Devido ao impacto estético e político da encenação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958, o Arena tornou-se, na historiografia do teatro brasileiro, o responsável pela renovação da cena “nacional”, redefinindo, dessa forma, o papel da arte e, em especial, o do teatro na vida cultural do país. Esta constatação é observada na seguinte ponderação de Sábato Magaldi:

Eles não usam black-tie, estreada em 1958, no Teatro de Arena de São Paulo, trouxe para o nosso palco os problemas sociais provocados pela industrialização com o conhecimento das lutas reivindicatórias de melhores salários. O título, de claro propósito panfletário, parecia ingênuo ou de mau gosto, não fosse também o nome da letra de samba que serve de fundo aos três atos. Embora o ambiente seja a favela carioca, o cenário existe apenas como romantização de possível vida comunitária, já que a cidade simboliza o bracejar do indivíduo só. Nem por isso o tema deixa de ser profundamente urbano, se o considerarmos produto da formação dos grandes centros, e nesse sentido a peça de Gianfrancesco Guarnieri se definia como a mais atual do repertório brasileiro, aquela que penetrava a realidade brasileira do tempo com maior agudeza.³

Novos tempos e novas discussões ganharam os palcos. Surgem o texto politizado e a busca de um teatro comprometido com a

² SÁ, N. de & FRIAS FILHO, O. Decano do Gozo. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 31 de agosto de 1997, p. 5. (Caderno *Mais*).

³ MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997. p. 245.

realidade. Motivado pela excelente acolhida de *Eles não usam black-tie*, tanto entre os críticos, quanto do público, o Teatro de Arena criou os Seminários de Dramaturgia, com vistas a fomentar a confecção de peças voltadas para temas que promovessem a conscientização e o debate de problemas relativos às camadas subalternas da população. Todavia, esta preocupação não era exclusiva do Arena. Pelo contrário, em Pernambuco, sob o governo de Miguel Arraes, criara-se, por iniciativa de artistas como Ariano Suassuna e Luiz Mendonça, entre outros, o Movimento de Cultura Popular (MCP). No Rio de Janeiro, estas perspectivas de instrumentalizar a arte, em prol de mudanças sociais e políticas, deram origem ao Centro Popular de Cultura (CPC). Ao lado destas experiências engajadas, firmava-se no cenário cultural o Teatro Oficina, fundado por estudantes do curso de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo, encenando textos de Jean Paul Sartre, Maximo Gorki, Clifford Odetts, Tennessee Williams, entre outros.

Foram tempos em que se acreditou, efetivamente, na possibilidade de transformação do país. Mas tal crença seria frustrada pelo Golpe Militar de 1964. Nestas circunstâncias, passada a perplexidade, a classe artística respondeu à deposição de João Goulart com o espetáculo *Opinião*.⁴ A fase de otimismo encerrara-se. A partir daí, as atividades culturais passaram a conchamar a população a se organizar, com o intuito de construir uma prática de resistência àquela nova situação. Em algumas delas, prevalecia a interpretação formulada pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), segundo a qual o golpe fora desferido contra as classes trabalhadoras e suas formas de organização. Dessa maneira, os setores comprometidos com as práticas democráticas deveriam atuar pelo retorno do Estado de Direito.⁵

⁴ O espetáculo é de autoria de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes. Foi interpretado por Zé Keti, João do Vale e Nara Leão (Maria Bethânia), sob a direção de Augusto Boal.

⁵ Esta reflexão foi desenvolvida em meu trabalho sobre a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho (*Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999), especialmente no capítulo 3 “Teatro e Política: a historicidade da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho”.

No entanto, a constituição de uma resistência, que atuasse nos limites da legalidade institucional, não foi uma tese aceita integralmente pelos setores de esquerda, pois o PCB, que já havia sofrido várias dissidências, recebeu severas críticas, fosse por sua política de alianças, fosse por suas análises sobre a conjuntura brasileira. Assim, essa perspectiva de “resistência pacífica” foi duramente combatida por grupos que optaram por respostas mais radicais, como a luta armada.

Aliás, esse impasse começou a ser apresentado em diversas criações artísticas. Um exemplo deste procedimento foram os filmes *O Desafio* de Paulo César Sarraceni e *Terra em transe* de Glauber Rocha. O primeiro constrói, por meio de um envolvimento amoroso entre uma mulher burguesa e um jornalista de esquerda, uma metáfora sobre o equívoco político materializado na defesa de uma aliança entre segmentos da esquerda e a burguesia nacional. Dessa feita, colocou em cena, no imediato pós-golpe, uma reflexão sobre as derrotas dos setores progressistas nos embates de 1964. Mas, embora houvesse um caráter pioneiro no filme de Sarraceni, foi, sem dúvida, o trabalho de Glauber Rocha, em 1967, que acirrou significativamente o apaixonado debate político.

Esse importante filme, ao discutir do ponto de vista das estruturas sociais e econômicas a falência do populismo,⁶ redimensionou a criação artística no Brasil, tanto para aqueles que o defenderam, quanto para os que repudiaram a sua interpretação. No que se refere particularmente ao teatro, provocou um impacto determinante na trajetória do Oficina, como revela José Celso Martinez Corrêa:

[...] a eficácia do teatro político hoje está no que Godard colocou a respeito do cinema: a abertura de uma série de vietnãs no campo da cultura — uma guerra contra a cultura oficial, a cultura do consumo fácil. Pois com o consumo não só se vende o produto mas também se compra a consciência do consumidor.[...]Um filme como *Terra em transe*, dentro do pequeno público que o assistiu e que o entendeu, tem

⁶ Sobre este tema, vale a pena consultar o seguinte trabalho: RAMOS, A.F. *Terra em transe: a desconstrução do populismo*. In: DAYRELL, E.G., IOKOI, Z.M.G. (orgs.). *América Latina: desafios e perspectivas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Expressão e Cultura/EDUSP, 1996. p. 477-492. (v. 4)

muito mais eficácia política do que mil e um filmecos politizantes. *Terra em transe* é positivo exatamente porque coloca quem se comunica com o filme em estado de tensão e de necessidade de criação neste país.⁷

Com uma dimensão mais abrangente, o diretor reavaliava o significado sociopolítico da produção cultural na busca de uma transformação histórica, especialmente, no sentido de rever a maneira pela qual se via a criação artística, bem como as interpretações, construídas por ela. Sob esse aspecto, *Terra em transe* propunha novos olhares para a cultura e para a política, com o intuito de romper com qualquer pretensão de pacto ou de frente de resistência. É possível afirmar que, na história da arte e da cultura no Brasil, o filme de Glauber Rocha estabeleceu um marco com o qual as mais diversas linguagens, de maneira direta ou indireta, tiveram de dialogar e, no campo teatral, o espetáculo *O Rei da Vela* foi um excelente exemplo disso.

Investigamos a ação do imperialismo e a agonia tantas vezes revitalizadas da burguesia nacional, assim como em nome de um radicalismo revolucionário não hesitávamos em criticar aspectos do marxismo soviético, desconfiando, não sem conflitos internos, tanto da cultura acadêmica nacional quanto do PC brasileiro. Estávamos fascinados pela obra de Glauber Rocha (o espetáculo foi dedicado a ele, depois que assistimos *Terra em transe*, com o qual nos identificávamos inteiramente).⁸

Terra em transe consolidara o seu lugar na arte e na história política do país.⁹ Esquemas interpretativos tinham sido questionados, e a possibilidade do acirramento da luta apresentava-se no horizonte. As suas indagações mobilizaram artistas e intelectuais a reverem seus pressupostos. Particularmente, em relação ao espetáculo *O Rei da Vela*, contribuiu para que novos horizontes históricos e estéticos viessem a

⁷ CORRÊA, J. C. M. O poder de subversão da forma. In: STAAL, op. cit., p. 98-99.

⁸ PEIXOTO, Fernando. A fascinante e imprevisível trajetória do Oficina (1958-1980). *Dionysos*. Rio de Janeiro, MEC/SEC/SNT, n. 26, p. 73, janeiro-1982.

⁹ Acerca dos debates suscitados pelo filme *Terra em transe*, consultar: RAMOS, Alcides Freire. *Terra em transe*: estética da recepção e historicidade. *ArtCultura*, Uberlândia – MG, v. 4, n. 5, p. 56-62, dezembro de 2002.

público, na medida em que essa montagem tornou indispensável repensar a contribuição da Semana de Arte Moderna de 1922, sob o ponto de vista dos escritos de Oswald de Andrade e, particularmente, da Antropofagia, com o intuito de restabelecer temas e questões tornadas, historicamente, secundárias.

Essas duas criações artísticas são momentos privilegiados para que se compreendam as cisões ocorridas no interior da esquerda brasileira, no decorrer dos anos de 1960, seja em relação às maneiras de enfrentar a ditadura militar, seja na construção de interpretações relativas ao papel da arte e da cultura no processo histórico. Ao mesmo tempo, o diálogo com a Antropofagia possibilitou analisar aspectos do subdesenvolvimento, da emergência da indústria cultural, da fragilidade das alianças políticas no período pré-1964, entre outros, sob óticas, até então, pouco exploradas. No que diz respeito ao teatro, a repercussão do espetáculo *O Rei da Vela* foi indiscutível, porém, ele destoava das encenações, especialmente do Rio de Janeiro e de São Paulo, que tinham o tema da “resistência democrática” como base de suas narrativas. Nessas, os governos militares eram os alvos preferenciais de críticas e de denúncias, quer em peças com temas historicamente consagrados (*Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, ambas de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, entre outras), quer em espetáculos que recuperassem a comédia e o próprio teatro de revista (*Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, de Oduvaldo Vianna Filho, *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come*, de Ferreira Gullar e Vianinha, são exemplos significativos), ou ainda em espetáculos musicais (*Opinião*, de Armando Costa, Paulo Pontes e Vianinha), bem como naqueles que tivessem a denúncia ao arbítrio como tema central (*Liberdade, liberdade* de Flávio Rangel e Millôr Fernandes).

Apesar de suas especificidades estéticas e temáticas, esses espetáculos elaboraram percepções sobre a realidade brasileira, na qual os campos estavam bem definidos. À ditadura militar e aos seus aliados coube o papel de opressores, ao passo que a população brasileira em geral, e, mais precisamente, setores qualificados como progressistas protagonizaram a condição de oprimidos. Sob esse ponto de vista, *O Rei da Vela*, a exemplo do que havia ocorrido com o filme *Terra em transe*, desorganizou, no que se refere à forma e ao conteúdo, o universo

da produção artística e cultural no país, embora, em seu conjunto, esse processo criativo tenha se tornado cada vez mais crítico em relação ao *status quo*. Nesse sentido, de acordo com Roberto Schwarz:

[...] para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos e é dominante. Apesar da ditadura da 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 febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação 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. Assinala, além da luta, um compromisso.¹⁰

Em tais circunstâncias, as palavras de ordem poderiam ser resumidas a duas: RESISTÊNCIA e ENFRENTAMENTO. Porém, mesmo com essa intensa mobilização, o Estado de Direito foi, a pouco e pouco, suplantado pela imposição de um Estado Autoritário. As liberdades civis foram se tornando restritas e a censura passou a ser uma presença constante nas artes brasileiras. Essa situação de opressão revelou-se em toda sua plenitude com o Ato Institucional nº. 5 (A.I.-5) em dezembro de 1968, acirrando os conflitos e gerando ações radicais, tanto da parte dos militares, quanto dos setores de esquerda que optaram pela guerrilha. As conseqüências deste Ato, para o teatro, foram assim expostas pela atriz Walderez de Barros:

1968, no Brasil, foi um crime. Era um momento no qual culturalmente estávamos em ebulição. Se nos concentrarmos no teatro, a área que conheço melhor, foi um dos momentos mais férteis em todos os aspectos. Tínhamos uma dramaturgia contundente. Grandes autores surgiram. Era um processo que vinha se construindo antes da ditadura, mas foi abortado em 68, truncando o processo histórico que estava em

¹⁰ SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. In: __. *O pai de família e outros estudos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 62.

andamento. Penso que foi muito difícil a retomada disso. Na época, havia uma consciência muito grande de que o fazer teatral implicava numa tomada de posição, não necessariamente política. Era preciso estar consciente do momento histórico vivido. Acredito que ninguém ficava impune.¹¹

Apesar do cerceamento da liberdade de expressão, o processo criativo continuou. Houve espetáculos memoráveis como *Galileu Galilei*, *Na Selva das Cidades*, ambos de Bertolt Brecht, no Teatro Oficina, e realizações como a I Feira Paulista de Opinião pelo Teatro de Arena. Contudo, tornava-se cada vez mais difícil encontrar as brechas para responder radicalmente aos feitos da ditadura militar, porque, ao mesmo tempo, o cenário sociopolítico e as iniciativas culturais estavam iniciando uma grande mudança.

O teatro como espaço da Resistência Democrática

Em verdade, se a década de 1960 fora promessa de felicidade e transformações, os anos de 1970, como afirmou Herbert Marcuse, marcaram a vitória da “contra-revolução”. Após o AI-5 haver sido decretado, assistiu-se ao desmantelamento da luta armada, à vitória do processo de modernização conservadora e ao exílio de artistas, intelectuais e políticos. Na cidade de São Paulo, em meio a essas perdas, o Teatro de Arena encerrou suas atividades em 1971 e o Teatro Oficina, com a prisão e o auto-exílio de José Celso Martinez Corrêa, teve sua trajetória interrompida em 1974. Diante disso, quais caminhos estéticos, políticos e culturais restaram ao país?

Aqueles que permaneceram passaram a atuar nas brechas da legalidade. Elaboraram trabalhos denunciando o arbítrio e enfatizando a construção de uma resistência democrática. Foram encenados textos de Bertolt Brecht, Guarnieri, Vianinha, Dias Gomes, entre outros, sob

¹¹ RAMOS, Alcides Freire, PATRIOTA, Rosangela, NASSER, Fernando. Personagens do Teatro Brasileiro: Fernando Peixoto e Walderez de Barros. *Cultura Vozes*. Petrópolis, v. 94, n.3, ano 94, p. 183, 2000.

a responsabilidade de diretores como Antunes Filho, Flávio Rangel, José Renato, Fernando Peixoto, Celso Nunes e Gianni Ratto. Ocorreram memoráveis festivais internacionais, organizados por Ruth Escobar. Criaram-se núcleos teatrais independentes que construíram suas sedes e desenvolveram atividades na periferia da cidade de São Paulo, isto é, fora do circuito comercial. Além dessas atividades, surgiram novos grupos, entre os quais, destacam-se: Pessoal do Victor, Vento Forte, Pod Minoga, Mambembe e Ornitórrinco.

A dramaturgia brasileira, por sua vez, viveu um momento de grande produção, com textos que, por intermédio de recursos metafóricos, construíram um inspirado caleidoscópio daquele momento histórico.¹² Dentre essas iniciativas, uma das peças de maior repercussão foi *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri, que estreou em abril de 1973, em Curitiba, no Teatro Guaíra, com a produção de Othon Bastos Produções Artísticas e direção de Fernando Peixoto¹³.

A primeira evidência, antes de qualquer ponderação, refere-se ao fato de que esse texto é um instigante questionamento sobre o significado de fazer teatro em um momento de tensão e insegurança política e social. Para tanto, a trama desenrola-se no seguinte cenário, destacado na rubrica:

¹² A título de ilustração, deve-se recordar que são da década de 1970, entre outras, as seguintes peças teatrais: *Corpo a corpo* (Oduvaldo Vianna Filho); *Longa Noite de Cristal* (Oduvaldo Vianna Filho); *Rasga Coração* (Oduvaldo Vianna Filho); *Calabar, o elogio da traição* (Chico Buarque e Ruy Guerra); *Gota D'Água* (Chico Buarque e Paulo Pontes); *Ópera do Malandro* (Chico Buarque); *Caminho de Volta* (Consuelo de Castro); *Hoje é Dia de Rock* (José Vicente); *Ponto de Partida* (Gianfrancesco Guarnieri); *Missa Leiga* (Chico de Assis); *Frei Caneca* (Carlos Queiroz Telles); *Muro de Arrimo* (Carlos Queiroz Telles), etc.

¹³ O espetáculo teve Mário Masetti como assistente de direção. A confecção dos cenários e dos figurinos ficou sob a responsabilidade de Joel de Carvalho, e a música-tema de autoria de Toquinho. O elenco foi composto por: Othon Bastos, Martha Overbeck, Assunta Perez (Liana Duval), Ênio Carvalho (Lorival Pariz/Fernando Peixoto), Sônia Loureiro e Oswaldo Campozana. Após sua estréia em Curitiba, realizou temporadas em inúmeras cidades do país: Blumenau, Florianópolis, Porto Alegre, Pelotas, Caxias do Sul, Brasília, Belo Horizonte, Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro.

*Palco nu de teatro. Elementos de cena que serão usados nos ensaios colocados em desordem pelos cantos. Grande mesa de ensaio com bancos longos ao redor. A mesa servirá de praticável e os bancos de degraus. Durante a ação poderão ser utilizados quaisquer elementos (telões, rotundas, luzes, móveis, acessórios) sempre dando a impressão de improvisação.*¹⁴

Essa ambientação revela uma situação transitória, porque se assiste a um ensaio, prestes a se tornar um espetáculo aberto ao público. E é neste espaço que irão transitar as personagens Augusto, Euzébio, Flora, Amanda, Nara e Fernando, sendo que Euzébio exerce, também, as funções de contra-regra, enquanto Fernando assina a direção do espetáculo.

A ação dramática inicia-se com a entrada em cena de Augusto que, após reclamar da impontualidade dos colegas e exercitar seus dotes interpretativos, conversa com Euzébio sobre as dificuldades financeiras pelas quais a produção do espetáculo vem passando e sobre a presença constante dos credores na porta do teatro, querendo receber os pagamentos ou retirar as mercadorias.

O diálogo é interrompido com a chegada de Fernando, Amanda e Flora. Imediatamente, o autor dá a conhecer o clima de rivalidade existente entre as duas atrizes, revelado pelo comentário de Flora sobre a possível inexperiência ou a incipiente formação profissional da colega, manifestas por uma constante afonia. A essa provocação, Amanda retruca:

AMANDA – Técnica, imagina...Pra cima de mim Flora...Sou atriz de praça pública, eu! Que é que você está pensando. Na época que ainda se fazia teatro em praça pública, eu representava e todo mundo ouvia, meu anjo. E sem colher de chá de microfone. Não tinha disso, não. Era no peito mesmo...E até o infeliz lá do fundo montado no cavalo, me ouvia...e muito bem...Não vem com essa, não... (p. 16).

¹⁴ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Botequim / Um grito parado no ar*. São Paulo: Monções, 1973. p. 11. Todas as referências à peça *Um grito parado no ar* são dessa edição. Portanto, nas próximas citações será mencionado somente o número da página.

A resposta revela, em primeiro lugar, as suas credenciais como atriz, em termos de experiência e formação. Em segundo lugar, torna as suas origens profissionais públicas, isto é, uma vivência artística desenvolvida no teatro de rua, o que, efetivamente, remete à década anterior, na qual houve uma forte presença do teatro de agitação que se materializou, apesar da repressão. Aliás, a prática do confronto, no exercício da profissão, é materializada na fala de Amanda pela seguinte referência: infeliz lá do fundo montado no cavalo, me ouvia... e muito bem.... Essa lembrança permite à atriz recordar suas vivências artísticas e políticas à colega, pois suas atividades não se resumiram apenas ao palco. Pelo contrário, elas indicam a existência de um compromisso histórico e social.

No entanto, se os referenciais políticos apresentam-se com grande dignidade, no campo das relações pessoais, as personagens vão expondo suas pequenas disputas. Fernando, insatisfeito com essas discussões, exige dos demais um maior comprometimento com o trabalho. Esses, constrangidos por suas atitudes, desculpam-se com o diretor que, imediatamente, faz a seguinte ponderação:

FERNANDO – Pombas, mas não é pra pedir desculpas... Eu só estou querendo falar a sério um pouco... Que diabo... tá um sol bonito lá fora... calor... mormaço... piscina ou mar – que é de graça... E nós estamos aqui. Endividados... Sem saber como fazer realmente... pra ter... a profissão da gente... Mas estamos aqui, não estamos? ... Há uma razão! ... O comportamento de vocês é como o do marido, do amante, sei lá... que procura ferir a mulher que ama... É como o outro que está por aí... que é um necrófilo, não é... Vive apregoando que o teatro morreu... E faz teatro adoidado... ama o teatro... Não vive sem... Põe até gravata pra salvar o teatro... E os teatros, com seu público de teatro, fazem teatro para salvar o teatro dele, que quase deixa de ser teatro... Mas estão lá, fazendo teatro e podendo salvar um teatro. Que que há, minha gente? (p. 26).

Observa-se, nessa passagem, a síntese do impasse no qual o grupo se encontra. De um lado, estão as necessidades financeiras, as responsabilidades com o cotidiano e com a própria sobrevivência. De outro lado, encontra-se a opção por uma profissão e por uma escolha

intelectual e social, a fim de contribuir com as discussões daquele momento histórico, e reafirmar, com o êxito da montagem, a opção por uma perspectiva estética e política.

As idéias proferidas pela personagem Fernando, ao mesmo tempo em que objetivam chamar a responsabilidade dos demais atores para o sucesso da empreitada, buscam construir uma resposta àqueles que, em fins da década de 1960 e início da de 1970, visavam ao rompimento com o teatro profissional. Nesse contexto, outras possibilidades cênicas ganharam espaço e questionaram trabalhos que tinham no texto sua pilastra de sustentação. As estruturas que viabilizavam as produções cênicas foram também duramente criticadas, isto é, as perspectivas de transformação deveriam redimensionar a relação palco e platéia, com o intuito de construir uma cena crítica e articulada com os debates políticos do período.¹⁵

Nessas circunstâncias, em meio a esses referenciais, como compreender a postura daqueles que permaneceram no “teatro profissional” e, mesmo em seus limites, construíram níveis de politização e de discussão da realidade?

Esse questionamento é o *leitmotiv* de *Um grito parado no ar*, na medida em que essa peça não se furta a realizar um diálogo com o seu momento histórico. Para tanto, utiliza-se das dificuldades enfrentadas pelo teatro daquele momento: além da constante mão da censura, as dificuldades financeiras materializadas de diversas formas (inexistência de verbas para divulgar a estréia do espetáculo ou mesmo para dar continuidade aos ensaios).

Assim, essa situação dramática (re)elabora, no nível cênico, as dificuldades e as alternativas que se apresentaram ao “teatro de resistência”. No texto em questão, não é dado ao espectador/leitor conhecer a estrutura dramática do espetáculo que está sendo elaborado. Pelo contrário, são apresentados fragmentos mediados pela incomunicabilidade entre os atores e desses para com a sociedade brasileira.

¹⁵ Nesse contexto, deve ser mencionada a experiência do “Te-Ato” do Grupo Oficina, com o intuito de romper os limites entre palco e platéia, bem como com os espaços tradicionais da encenação. Para tanto, o referido grupo realizou trabalhos em praças públicas, além de empreender viagens pelo Nordeste e Centro-Oeste do país.

Em verdade, *Um grito parado no ar* é uma releitura do projeto teatral derrotado em 1964: desenvolver uma dramaturgia e um teatro nacional, isto é, comprometido com as lutas e as expectativas dos segmentos menos favorecidos social e economicamente. Nesse sentido, como, por intermédio da arte, restabelecer o diálogo entre segmentos médios e camadas populares?

Para tanto, a escolha recai sobre a idéia de realizar um espetáculo a partir de um material confeccionado pelos atores, que dará subsídios para a composição das personagens. O grupo inicia seus ensaios por meio da audição de depoimentos, colhidos nas ruas, de pessoas de distintos grupos sociais. Os ruídos de trânsito, gritos e outras sonoridades, que compõem a sinfonia das metrópoles contemporâneas, são utilizados como elementos desencadeadores das cenas que estão sendo preparadas.

Sob esse aspecto, temas como medo, violência institucionalizada e arbítrio são reconstruídos cenicamente por Augusto, após a audição do depoimento de Justino. A postura firme, do início da cena, pouco a pouco, dá lugar a um exercício de violência, ao ameaçar a integridade física do interrogado. No desenrolar do laboratório, os atores discutem, divergem e exaltam-se, dando lugar a posturas agressivas. Nesse clímax, porém, o diretor interrompe o ensaio e estabelece o seguinte diálogo com os atores:

FERNANDO – Apaga o refletor ... Deu pra sentir medo, Augusto?

AUGUSTO – Pombas, se deu ... Negócio de louco, Kafkiano! ...

FERNANDO – Pois teu personagem tem este medo o tempo inteiro. Desde que ele chega à cidade ... É um medo inconsciente ... Mas terrível ... E o medo faz com que ele aja da forma que aja (*sic*) ... Descansa ... E você, Euzébio ...

EUZÉBIO – Eu tava na minha, não é ... Se é pra identificá vamos identificá ... Mas ele me pareceu palhaço demais ... Me deu raiva ...

NARA – O pior é que a gente sentia vontade de bater nele mesmo, pra valer ...

FERNANDO – Do que a gente é capaz, não é? (p. 43)

A intervenção de Fernando cumpre uma função dramática na estrutura proposta pelo dramaturgo, pois interrompe a ação e propicia ao público uma reação de estranhamento diante do momento de maior

tensão no interrogatório. Assim, com vistas a compreender o que está ocorrendo, o diretor intervém e discute o impacto da cena e a maneira pela qual ela pode dar significados ao depoimento colhido nas ruas. Com esse objetivo, comenta a situação, estabelecendo uma ruptura, que redundará no não-envolvimento por parte do espectador. A platéia é convidada a refletir, junto com os atores, sobre o que está ocorrendo no palco. Encerrado o laboratório, o grupo relaxa e discute as implicações sociais, culturais e políticas inerentes à cena trabalhada, tais como: violência, desenraizamento, ausência de solidariedade, entre outras.

O tema seguinte, a ser ensaiado, refere-se aos impasses que envolvem o relacionamento de um casal de “classe média”. Do ponto de vista dramático, o autor, por meio dessa aparente questão individual, apresenta uma reflexão sobre a cidade e suas tensões, na seguinte rubrica:

(Os outros já estão arrumando, com elementos que estão no palco, o apartamento de Rafael e Lúcia, indicações de prédios próximos, etc ... Ligam o gravador em ruído de tráfego. Fernando, enquanto Amanda e Augusto se concentram, coloca junto ao ruído entrevista com um bancário ... Logo após entrevista com trabalhador do metrô. Os outros assumem o comportamento que sentirem durante as entrevistas. Após as entrevistas Fernando deixa só o ruído de tráfego. Amanda e Augusto sentados. Flora varre furiosamente levando a sério o papel de faxineira. Nara deita-se num canto lendo uma revista, como uma moradora entediada, finge comer bombons... Euzébio finge olhar no buraco da fechadura das portas ... Fernando observa). (p. 52-53).

O diálogo do casal protagonista e o comportamento das personagens, que secundam a ação, são motivados pela audição dos depoimentos e dos sons. Tal procedimento revela o universo urbano como elemento motivador dos artistas, na criação das personagens e do contexto no qual elas se inserem, pois esse se apresenta como justificador das disputas e insatisfações, além de ser a base dos diálogos, dos gestos e das situações. Assim, no trabalho de laboratório, o gravador é ligado e ouve-se a transmissão de um jogo de futebol. O som, em um primeiro momento, assusta os atores que, na seqüência,

criam momentos dramáticos. Augusto e Euzébio transformam-se em torcedores fanáticos, as atrizes começam a chorar e os sons do futebol são substituídos por sirenes e tiros. Inicia-se a representação de uma perseguição, cuja narrativa foi assim interrompida:

(Fernando interrompe tudo. Silêncio. Todos exaustos entreolham-se, ainda aturdidos. No gravador, badalar de sinos, fúnebres e batidas de tambor... Augusto olha para Nara que está no chão como morta. Vagarosamente pega-a nos braços. Amanda e Flora colocam chales negros na cabeça. Num instante forma-se um cortejo fúnebre. Augusto coloca-a sobre a mesa. Flora vai até ela e ternamente passa-lhe a mão pelos cabelos. Amanda chora baixinho ao lado. Euzébio aproxima-se de Flora e abraça-a como consolando-a.. Flora afasta-lhe o braço delicadamente. Vai até Augusto.) (p. 64-65).

Após a exposição do corpo inerte, Flora aproxima-se e constrói uma personagem que, de certa maneira, simboliza todos os que foram despojados de seus entes queridos, seja pela violência de uma sociedade que não respeita os direitos mínimos de seus cidadãos, seja pelo arbítrio que, na maioria das vezes, permeia as relações sociais, perpassando o cotidiano das pessoas. Esses sentimentos foram assim sintetizados:

FLORA – Milhares eu perdi assim ... Eles saem vivos, esperançosos, sorridentes, certos. E retornam calados, lívidos ... Foi repentino, pois o sorriso não se apagou de todo ... Milhares eu perdi assim ... Por isso não prego olho, estou sempre de vigília ... a sopa sempre quente no fogo ... Quando chegam a retornar, riem de mim e do meu cuidado. Afoitos e belos em sua sede de vida. Enterrei-os em floridos campos ... de outros nem os corpos reavi ... Só a lembrança, e as lágrimas da terrível inconformista que sou ... Porque meu senhor, não aceito, não aceitarei nunca e viverei até o dia em que retornem todos e façam a maior algazarra e comam toda a minha sopa, as minhas uvas e figos, risquem o chão com suas danças e encham a noite com seus amores cheios de suspiros. Até o dia em que seu riso comande o nascer do dia ... então irei eu para um campo florido, sorridente e em paz ... Até lá, ficarei para queimar os sizudos e os falsos justiceiros com meu ódio ... (Beija Augusto na testa) Vai, filho, te espero com a sopa no fogo ... (p. 65-66).

A emoção espalha-se pelo palco. Fernando interrompe o laboratório, mas Flora não consegue desvencilhar-se da personagem. Isso ocorre somente quando Augusto fica em pé sobre a mesa e coloca uma cartola na cabeça, em uma alusão ao animador Chacrinha. O gravador reproduz músicas de programas de auditório, Augusto e Amanda encenam um matrimônio, em pleno ar, encerrando, dessa maneira, esse momento dos ensaios. Superando as adversidades oriundas da falta de dinheiro, os atores dão início à cena seguinte. Todavia, um desentendimento entre Fernando e Amanda, provocado pelo fato de ela haver trocado o nome da personagem, Rafael, pelo do marido, faz com que ele queira que o ensaio do casal seja refeito. Amanda recusa-se e passa a interpretar uma prostituta, com o intuito de agredir ao companheiro. O ambiente torna-se tenso. Enquanto discutem, Nara e Flora interferem com o objetivo de dar continuidade ao trabalho.

Inicia-se a cena do feirante, mas Nara interrompe os trabalhos e propõe aos demais que cantem a música-tema do espetáculo. Antes de a iniciativa se concretizar, um credor entra no palco e retira o gravador, por falta de pagamento. Fernando consegue retirar a fita da trilha sonora. Esse acontecimento, ao invés de esmorecer o grupo, reforça a importância do projeto.

Os ensaios são reiniciados, a situação da feira é interpretada. Augusto retoma a personagem Justino e protagoniza um linchamento, onde insinua-se um ato de molestamento a uma criança. No ápice da situação, Augusto despe a personagem e informa a todos que ele escolhera aquele momento para revelar o seu afeto por Nara. Tal atitude irradia-se entre os colegas, que reafirmam suas escolhas profissionais e a convicção de que o espetáculo irá estreiar. De repente, o ambiente escurece: a energia elétrica foi cortada por falta de pagamento. O que fazer?

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

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

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

AUGUSTO – Gente, gente, gente ... Eu não te meto, não te persigo, não te roubo, estou falando com você ... Sou um homem ... Gente, gente, gente...

TODOS BAIXINHO – Gente, gente, gente ...

FLORA – As velas estão acabando ...

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

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

AMANDA – Sempre

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

AMANDA – Descansa um pouco essa cabeça ...

FLORA – A minha já apagou ...

NARA – A minha também ...

FERNANDO – Claro que a gente estréia ...

AUGUSTO – Um grito parado no ar ... (p. 98-99).

Um Grito Parado no Ar: temas e interpretações do Brasil da Ditadura Militar

Um grito parado no ar, tanto no campo estético, quanto no aspecto temático, é um instigante documento de pesquisa sobre momentos da década de 1970 no Brasil. Do ponto de vista artístico, a sua estrutura, em relação à dramaturgia de Guarnieri, é extremamente original, uma vez que sua narrativa é construída sob duas perspectivas de encenação. A primeira refere-se ao espetáculo, propriamente dito, encenado pela Cia. de Othon Bastos e dirigido por Fernando Peixoto. A partir desta, o espectador/leitor estabelece um diálogo com um trabalho protagonizado por artistas que transformaram as suas atividades em um exercício constante de “resistência” ao governo ditatorial. A segunda, por sua vez, remete às dificuldades daquele grupo, criado ficcionalmente, para viabilizar o seu próprio trabalho. Por intermédio dessa estratégia, o dramaturgo trouxe para o palco as dificuldades políticas, para a concretização de um espetáculo, e o estrangulamento

econômico que absorveu a maioria dos grupos e companhias naquele momento.

Nessa perspectiva, os diálogos do texto expressam a denominada “linguagem da fresta”, diante da impossibilidade de expor, de maneira clara, idéias e externar opiniões. Assim, *Um grito parado no ar* é uma representação do trabalho artístico em circunstâncias de opressão, materializada, no espetáculo, pelas dificuldades financeiras, na medida em que as condições de trabalho são diretamente afetadas pelas dificuldades em pagar as prestações dos produtos adquiridos, em manter o aluguel do espaço, em quitar as despesas com o consumo de energia elétrica, bem como não possuir verba para divulgar o espetáculo por ocasião da estréia.

Dessa feita, por construções metafóricas, o texto expõe a ação intensificada dos órgãos de censura e o asfixiamento das condições de produção, que inviabilizou o surgimento e a continuidade de muitos trabalhos. Aliás, essa prática tornou-se recorrente em períodos posteriores, como se pode depreender das ponderações de José Arrabal:

[...] é a consolidação da capitalização acelerada do teatro empresa, mediada pelo Estado, inflacionando o custo da produção com subvenções milionárias, inflacionando o preço do ingresso, fechando ainda mais o gueto teatral. Assim esse teatro de empresa firma-se – depois de algumas porretadas até em um ou outro empresário, pra disciplinar, também entre eles, o ambiente – com suas montagens, mercadoria variada, repertório ordenado. Espetáculos grandiosos, de arquitetura megalômana, eventos de ocasião para ofuscar ainda mais os olhos, musicais de todo o tamanho e de todas as colorações, pornochanchadas, encenadores famosos do exterior, festivais internacionais de teatro, casas de espetáculos sofisticadas: organiza-se o supermercado. O terror cultural aterrorizando, não só castrou a liberdade de expressão e de criação, mas também promoveu, fazendo a sua parte na política do morde e assopra, a desmobilização dos trabalhadores do palco na luta por suas dificuldades, confundindo-os, ao mesmo tempo em que se deposita nas mãos dos produtores teatrais, e da burocracia de Estado, a direção e a hegemonia da ‘vida teatral’.

Para um teatro que sequer atende a 2% da população do país, os critérios de subvenção ao produtor capitalista crescem anualmente,

em progressão geométrica. Inflacionam-se os aluguéis dos teatros. Seus proprietários começam a interferir na contratação dos elencos, na escolha dos textos e dos diretores. Hoje, todo o processo de produção teatral encontra-se predominantemente mediado pelo Estado e se a censura, agora, arrefeceu, devido às questões da conjuntura política e mesmo à situação de hegemonia do poder governamental e do empresariado, na direção da vida teatral, enquanto aparelho repressivo, a censura continua aí, intacta, montadinha. No teatro, também a anistia foi restrita.¹⁶

Efetivamente, essa nova realidade exigiu de artistas e intelectuais, em geral, estratégias, para a confecção de uma nova linguagem. E, sob esse aspecto, *Um grito parado no ar* é altamente exemplar, na medida em que esteticamente o texto constrói os indícios dessa nova realidade, a começar da própria concepção cênica, um palco semi-vazio, com uma mesa, alguns bancos, revelando a ausência de recursos. Por outro lado, essa opção, também, evidencia o privilegiamento da palavra no teatro, em uma resposta às propostas que decretaram a morte do texto e afirmaram, preferencialmente, a eficácia da imagem. Aliás, este posicionamento surge, de forma explícita, na fala da personagem Fernando, ao exigir dos colegas um maior comprometimento na preparação do espetáculo.

Outro aspecto importante, diz respeito à composição das personagens, bem como às suas origens sociais: elas não são trabalhadores manuais. Pelo contrário, pertencem ao segmento intelectualizado da sociedade, para o qual, inclusive, o discurso da resistência democrática foi efetivamente construído¹⁷. Esse procedimento, aliado a uma temática mais ampla, propiciou uma abrangência maior nas discussões. Isso ocorre porque a peça não possui apenas um conflito, assim como as personagens surgem nuançadas, o

¹⁶ ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. In: ARRABAL, José, LIMA, Mariângela Alves de, PACHECO, Tânia. *Anos 70: Teatro*. Rio de Janeiro: Edições Europa, 1979. p. 34-35.

¹⁷ Aliás, esta mudança na concepção das personagens está presente, também, na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, especialmente, em peças como *Moço em Estado de Sítio*, *Mão na Luva*, *A Longa Noite de Cristal*, *Corpo a Corpo*, entre outras.

que possibilita ao espectador/leitor conhecer aspectos individuais de alguns deles. Augusto, por exemplo, torna público o seu sentimento por Nara. Já Amanda e Fernando, ao lado do comprometimento político, exibem momentos de fragilidade na relação conjugal. Flora, por sua vez, fornece indícios da solidão de uma mulher envelhecendo.

Essa dimensão do individual e do coletivo, em verdade, tornou-se uma característica da denominada “dramaturgia da resistência democrática”, pois, nesse momento, as idéias a serem vinculadas não se adequavam somente a militantes e/ou revolucionários, mas a todos aqueles que possuíam uma perspectiva crítica do momento vivido. Contudo, essa composição de personagens não significa, em absoluto, ausência das camadas subalternas no palco de *Um grito parado no ar*. Elas estão presentes nos depoimentos a partir dos quais os atores constroem as suas interpretações durante os ensaios.

Essa estratégia de Guarnieri foi, ao mesmo tempo, uma maneira de dialogar com a sua própria dramaturgia da década de 1960 e revelar que, mesmo em trabalhos que tiveram o trabalhador no centro de suas preocupações, como *Eles não usam black-tie*, a construção estética sempre esteve presente, inclusive, por intermédio de tipos sociais recriando a realidade social. Nessa linha de raciocínio encontram-se também as ponderações de Fernando Peixoto, diretor do espetáculo, ao dizer:

Guarnieri hoje encontrou um caminho válido e polêmico na falta de perspectiva do teatro brasileiro. Seu texto é uma tomada de posição, uma declaração de princípios, a utilização consciente da linguagem teatral para uma reflexão crítica e impiedosa sobre o próprio teatro. Num momento de mistificação, de fugas, de misticismo, Guarnieri, talvez o dramaturgo brasileiro que melhor sabe provocar o riso e o choro na platéia, criando personagens marcados por um calor humano reconhecível e comovente, um escritor que sabe intuitivamente como criar situações emocionais irresistíveis, defende a vigência de uma arte racional, concreta como a verdade, livre e voltada para o potencial transformador dos espectadores. Apresentando seu grito parado no ar ele afirma ainda: Sem dúvida a palavra não morreu e na medida em que é tolhida mais se demonstra viva. [...] Guarnieri deixa evidente que boa parcela da crise do teatro brasileiro, do desespero de muitos de seus

artistas, nasce de uma insegurança de trabalho, de ausências de condições materiais e psicológicas para o exercício da profissão. As causas de tudo isso são, em última análise, o trabalho idealista realizado sob a ameaça constante da censura, sobretudo da censura econômica, que hoje limita, mais que tudo, o desenvolvimento de um teatro livre, crítico, transformador, verdadeiro.¹⁸

Essas considerações, articulando o diálogo arte e sociedade, são extremamente proficuas, pois contribuem para que se explicita, de forma instigante, a historicidade do texto dramático e da cena teatral, legitimando-os como documentos de pesquisa, frutos de uma determinada época, e inseridos em embates culturais e disputas políticas. Nessas circunstâncias, evidencia-se que o código estético não deve ser apreendido acima dos conflitos de seu tempo, pois traduzem, no nível simbólico, representações que (re)elaboram projetos, lutas e sonhos de homens e de lugares específicos.

Porém, para que a interlocução entre teatro e sociedade seja frutífera, é necessário, de um lado, que o objeto artístico seja interpretado à luz de seu código estético. Por outro lado, apesar de reconhecer o lugar social estabelecido pela História e pela Crítica de Arte, esse não deverá se tornar um a priori orientando a análise. Essa interpretação deve ser reconhecida como parte instituinte de um tempo histórico e isso é de suma importância, porque somente com essas perspectivas é que os historiadores da cultura apresentarão contribuições significativas a esse debate, pois

[...] a história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Uma tarefa deste tipo supõe vários caminhos. O primeiro diz respeito às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real. Variáveis consoante as classes sociais ou os meios intelectuais, são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras

graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado. As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas económicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio.¹⁹

Esse fragmento do texto de Roger Chartier expõe caminhos, com o intuito de explicitar como, por intermédio da obra de arte, é possível compreender e/ou reler situações históricas, muitas vezes, visualizadas sob aspectos muito particulares. Nesse sentido, eleger *Um grito parado no ar*, como um dos eixos interpretativos para o estudo da década de 1970 no Brasil, é materializar as premissas aqui propostas, com o intuito de observar de que maneira as marcas do autoritarismo e da repressão apresentaram-se na estrutura dramática, na construção metafórica dos diálogos, nos gestos e na composição das personagens. Ao lado disso, o texto esboçou estratégias de como as camadas populares, alijadas dos processos de discussão e decisão, podem burlar os espaços delimitados e fazerem-se presentes das maneiras mais inusitadas. Na peça em questão, rompem os locais estabelecidos e emergem no palco pelos depoimentos e pelo impacto dos mesmos nas personagens que irão representá-las.

¹⁸ PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Pedacos*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989. p. 162-3.

¹⁹ CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/B. Brasil S/A, 1990. p. 17-18.

Em uma construção épico-dramática, o espectador/leitor, ao mesmo tempo em que assiste aos conflitos existenciais e emocionais das personagens, acompanha e reflete sobre narrativas que compõem um mosaico de contradições e de interditos do Brasil da resistência democrática, a partir dos depoentes, das personagens e dos atores. Dessa feita, as medidas repressivas que se explicitaram com a promulgação do AI-5, com as arbitrariedades da Operação Bandeirantes (OBAN) e do DOI-CODI, enraizaram-se no cotidiano e, junto aos cuidados do que é possível ser dito, somaram-se o estrangulamento econômico, a ausência de condições de trabalho e de sobreviver no dia a dia. A mercantilização das relações assumiu a sua face mais cruel. E como responder a isso?

Othon Bastos, protagonista e produtor de *Um grito parado no ar*, sobre o impacto desse trabalho fez a seguinte avaliação:

O Gianfrancesco Guarnieri! Ele está retratando fielmente sua época, e as peças dele são um celeiro de sentimentos e emoções. Daqui a trinta anos, sua obra vai ser tão importante como é agora. Veja... percorremos todo o Brasil com *Um grito parado no ar*: fomos de Manaus a Porto Alegre, e foi um sucesso incrível, o público vinha nos procurar, elogiar, endossar. Eram médicos, advogados, estudantes, datilógrafos, secretárias, mecânicos. Todos estavam se identificando com o que tinham acabado de ver. [...] Em Caruaru, interior de Pernambuco, numa noite, mil e setecentas pessoas berravam no final de *Um grito parado no ar*: "Fica, fica, fica!" Eu não conseguia falar, não conseguia agradecer, e chorava feito um bebê.²⁰

Um grito parado no ar talvez seja a tradução poética daqueles anos de chumbo para aqueles que optaram pela resistência democrática, pela luta estabelecida no dia a dia e, no âmbito teatral, para os que continuaram a ver nessa atividade artística um espaço significativo para

²⁰ KHOURY, Simon. *Atrás da máscara*: depoimentos prestados a Simon Khoury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 103-105. (v. 2)

o exercício da crítica ao *status quo*. Nesse sentido, as interlocuções construídas entre Arte e Sociedade, por intermédio da História Cultural, permitem que essas mediações desenvolvam-se com argúcia e criatividade com o intuito de contribuir com outros olhares para o campo histórico e para o estudo das artes cênicas em geral.

**POR UMA QUESTÃO DE COERÊNCIA:
REFLEXÕES EM TORNO DO TRABALHO DE
ODUVALDO VIANNA FILHO NO TEATRO E NA TV**

Maria Aparecida Ruiz*

Com a intenção de colocar em debate o conturbado momento pelo qual passava a produção cultural, Vianinha escreveu, na década de 1970, textos teatrais que funcionaram como um desabafo, e exploraram as questões em torno da crise do intelectual e do artista brasileiro, personagens estes que se viam envolvidos no processo de consolidação da indústria cultural. Esse fato demonstra que as temáticas abordadas pelo autor não se mostraram alheias às trilhas percorridas pelos meios de comunicação, mas que o desafio, a partir daquele momento, se pautava no confronto entre a arte popular revolucionária *versus* a arte para as massas. *A Longa Noite de Cristal* (1969), *Corpo a Corpo* (1970), *Mamãe, papai está ficando roxo* (1973) e *Allegro Desbundaccio* (1973), foram textos que transitaram por esse debate.

Os protagonistas dos quatro trabalhos têm algo em comum: eles viviam os impasses da modernização pela qual passava o Brasil, no final da década de 1960 e início da década de 1970. Nesses textos, Vianinha coloca em *xeque* a crise de identidade que *varria* a sociedade brasileira da época. No primeiro, *A Longa Noite de Cristal*, o personagem

* Doutora em Ciências da Comunicação. Professora da Universidade Metodista de São Paulo. Defendeu a tese de Doutorado intitulada *A Grande Família de Oduvaldo Filho e a consolidação da indústria cultural: uma imagem na Televisão Brasileira no início dos anos setenta* (Escola de Comunicação e Artes/USP), em 2004.

principal, o apresentador de telejornais, Celso Gagliano (conhecido como Cristal, apelido adquirido nos tempos de rádio), vive o conflito de ter se tornado um mero *transmissor de notícias*. A sua carreira havia sido construída através de antigos critérios de profissionalismo – improvisação, melhor cobertura –, habilidades que não eram requeridas pelo novo veículo, a Televisão, no qual a modernização era a palavra de ordem. O conflito de Cristal terá eco em *Corpo a Corpo*, cujo personagem central, Vivácqua, é um publicitário que vive as angústias e as dúvidas entre a ascensão social e o trabalho engajado. Formado em sociologia, acabou indo para o ramo da publicidade, alcançando sucesso com um comercial de latas de cera. O tormento do personagem passa-se em uma noite de crise, durante a qual questiona seus valores mais profundos que, aos poucos, vão sendo deixados de lado em troca do desejo de ser aceito e obter sucesso.

Podemos avaliar que Vianinha levantou nesses textos, as discussões éticas que envolviam o fortalecimento da indústria cultural, quando colocou em suas peças personagens envolvidos com os meios de comunicação de massa: o Rádio, a TV e a Propaganda. Tanto Cristal, quanto Vivácqua experimentam a banalização de seu trabalho, perdendo os referenciais que, até aquele momento de suas vidas, os tinham orientado. O primeiro personagem tem uma história honesta e coerente com seus valores pessoais. Ele termina, no entanto, vencido pelo sistema imposto pela TV. Cristal pode representar os profissionais que vivenciaram a consolidação da Televisão, veículo que substituiu o sucesso de seu antecessor, o rádio. O segundo personagem, que durante os anos da faculdade tinha sido um crítico do sistema capitalista, torna-se um ‘propagandista’ dos valores que antes havia condenado. Ambos entram em crise quando se dão conta da exploração e perdas a que estão submetidos, mas acabam aprisionados numa situação sem aparente saída. Os dois textos colocam o espectador/leitor frente ao drama brasileiro da modernização da classe média, dando a sensação de se estar “olhando nos olhos da tragédia”.¹

¹ Numa entrevista de 1974, Vianinha diria “[...] em nome do povo brasileiro, a conquista, a descoberta da tragédia, você conseguir fazer uma tragédia, olhar nos olhos da tragédia e fazer com que ela seja dominada”. In: PEIXOTO, F. (org.) *Vianinha: teatro, televisão, política*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 174-187. p. 182.

Os personagens refletem sobre as reavaliações que muitos dos escolheram ir para a TV tiveram que fazer acerca de suas atuações profissionais, diante dos quais se colocam as imposições do sistema. Vianna tinha consciência que o final de um conflito como esse não podia ser feliz e, anos mais tarde, após ter escrito as peças desabafava: “nós não somos porra nenhuma, somos é explorados. Diariamente tiram tudo da gente.”² Percebe-se, no comentário do autor, que a Ditadura havia tirado muito mais do que a liberdade política, havia mesmo transgredido os limites da consciência das pessoas.

Com *Mamãe, papai está ficando roxo*³ e *Allegro Desbundaccio*⁴, escritas na década de setenta, Vianinha buscava na comédia de costumes a tentativa de continuar debatendo as questões que o preocupavam. Fortemente influenciado pelo trabalho do pai, Oduvaldo Vianna, na primeira peça, e inspirado na obra de Martins Pena, na segunda, o dramaturgo discutiu com esses textos o consumo desenfreado que assolava a classe média na década de setenta.

Mais uma vez, o autor expunha o cotidiano da sociedade de consumo e a crise já vivenciada pelos marcantes personagens Cristal e Vivácqua, que parecem reaparecer, revelados nas escolhas e aventuras de Napoleão, personagem de *Mamãe, papai está ficando roxo* e Buja, protagonista de *Allegro Desbundaccio*. A experiência com esses dois textos foi utilizada como exercício dramaturgico, e também inspirou os

² Ibidem, p. 183.

³ Vianinha escreve *Mamãe, papai está ficando roxo* em 1973. O protagonista Napoleão é um médico, proprietário de uma clínica e vive às voltas com os hábitos ensandecidos de consumo das mulheres de sua vida: a esposa, as duas filhas e até a empregada. Mais uma vez o autor direciona sua atenção ao consumismo da classe média, dessa vez através de uma comédia de costumes.

⁴ Com o subtítulo de ‘Se Martins Pena fosse vivo’, *Allegro Desbundaccio* é uma farsa, influenciada pela obra de Martins Pena. Buja, o protagonista, é um redator de textos de publicidade que tenta, o quanto lhe for possível, escapar das práticas do mundo moderno: aparelhos eletrônicos, determinações econômicas. Sua resistência e isolamento o levam a perder a namorada e, no final, ele fica em companhia de um travesseiro. Apesar das críticas recebidas por esse trabalho – descompromisso, puro entretenimento – o texto foi considerado pelo autor como um ótimo exercício teatral. Além, é claro, de não deixar de fazer uma crítica aos compromissos do mundo moderno: quem não o aceita, termina completamente isolado.

episódios d'*A Grande Família*, principalmente, no que se refere ao emprego do humor.

As preocupações de Vianinha, em abordar as contradições que cercavam a classe média, se justificavam, se pensarmos na sociedade brasileira daquele momento. O início da década de setenta pode ser reconhecido, historicamente, como o momento em que o *trator* da modernização e os sonhos mirabolantes de chegada ao Primeiro Mundo tomavam conta, principalmente, do imaginário da classe média. Enquanto isso, os intelectuais de esquerda, que viveram períodos democráticos anteriores e que passavam, agora, pelos *anos de chumbo*, perguntavam-se sobre o que aconteceria com as conquistas de um passado tão recente que, com o processo de estrangulamento da esquerda, corria o perigo de ser *apagado* da História do país.

Vianinha inicia seu trabalho na Televisão, junto com o dramaturgo Paulo Pontes, escrevendo para o programa de Bibi Ferreira, na TV Tupi. Em 1972, ingressa na Rede Globo de Televisão para fazer parte da equipe que escrevia os programas, *Caso Especial* e *Sexta Nobre*. A proposta teledramatúrgica desse trabalho era construir uma nova linguagem para a TV, capaz de se apropriar da tecnologia que o veículo possuía. Diferentemente da experiência obtida com o teleteatro, realizado pelas emissoras na década de cinquenta e sessenta, a estratégia da Globo era investir na elaboração de um novo *padrão de qualidade*.

No *Caso Especial* Vianinha foi responsável pelas adaptações das obras: *A dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho; *Medeia*, de Eurípides; *Mirandolina*, de Goldoni (com Gilberto Braga); *Noites Brancas*, de Dostoievski (com Gilberto Braga) e *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, todas no ano de 1972. Nota-se nessa atividade a “intenção da emissora de nacionalizar e atualizar as obras clássicas, fornecendo delas uma versão compacta e tecnicamente bem realizada”.⁵ A sua participação neste projeto também pode ser entendida como uma atitude de resistência, como *ocupação* de espaços na TV. Era de suma importância garantir trabalho para o autor nacional no veículo, além de desenvolver uma teledramaturgia que, através de uma temática

⁵ BETTI, Maria Sílvia. *Vianinha*. São Paulo: Edusp, 1997. p. 394.

universal, preparasse terreno para personagens *bem brasileiros*.⁶ Além desses textos, outro trabalho de Vianinha também obteve excelente repercussão na TV, transformado depois em filme para o cinema: *Aventuras de uma moça grávida*,⁷ apresentado em 1973.

Como já dissemos, a ida de Vianinha para a Rede Globo foi vista com muitas *reservas* pela esquerda, pois essa emissora era uma das mais comprometidas com o governo militar, fato que acabava por agravar as críticas feitas contra o autor. A essas críticas, ele respondia: “recusar-se a trabalhar em televisão em pleno século XX seria, no mínimo, uma burrice”.⁸

Partindo das opiniões emitidas pelo dramaturgo em suas entrevistas sobre a Televisão, queremos destacar suas idéias a respeito do significado de se trabalhar nesse veículo, de modo a avaliarmos como se tinha dado a relação entre a sua autonomia como autor e o espaço obtido por ele nas produções da Rede Globo de Televisão, sobretudo no caso específico d' *A Grande Família*. Para se entender a posição política de Vianinha, construída a partir de 1968, é necessário conhecer um de seus textos mais polêmicos: “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”.⁹ Publicado em julho de 1968, na segunda edição especial da *Revista Civilização Brasileira – Teatro e realidade brasileira*, o texto demonstra o amadurecimento político e artístico de Vianinha que começa a discussão a partir da própria ambigüidade do

⁶ Um texto que demonstra a importância e alcance desse trabalho é *Medeia* de Vianinha. O texto de Eurípides, com a adaptação, passa-se num morro carioca. O mesmo texto foi “transformado” na peça ‘Gota d’água’ de Paulo Pontes e Chico Buarque de Hollanda, ainda na década de setenta. Sobre isso ver MACIEL, Diógenes André Vieira. Das naus argivas ao subúrbio carioca – percursos de um mito grego da *Medeia* (1972) à *Gota d’água* (1975). *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, out.-dez. 2004, v.I, ano I, n. 1. Disponível em <www.revistafenix.pro.br>.

⁷ Este é considerado um texto autobiográfico de Vianinha. Nele relata-se as dificuldades de um casal à espera de seu primeiro filho. No caso do autor, seria o nascimento de Pedro Ivo, seu segundo filho. Este texto foi transformado no filme *O casal*, pelas mãos do diretor Daniel Filho.

⁸ PEIXOTO, p. 183.

⁹ Para este trabalho, utilizamos a seguinte re-edição do texto: VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. In: PEIXOTO, op. cit., p. 120 a 130.

título, que faz referência ao posicionamento de duas distintas posições ideológicas.

A expressão *peessedismo* lembra o Partido Social Democrático, que contava com importante influência política no pré-64, e que era conhecido politicamente como aquele que sempre ficava 'em cima do muro' devido aos vínculos que mantinha com o governo. Por outro lado, o termo utilizado por Vianinha pode ser pensado como uma referência ao Partido Comunista (daí, *pecedismo*), no qual o autor sempre militara. As provocações do título e do conteúdo do texto, além de suscitar severas críticas por parte de alguns, também explicam o posicionamento do autor frente à repressão do AI-5 e que, coerentemente, o acompanha no seu trabalho artístico na década de setenta.

Citando o texto de Luís Carlos Maciel,¹⁰ o autor justifica "o empenho do homem de teatro brasileiro, objetivamente marginalizado mas subjetivamente vinculado à vida social de seu país".¹¹ Traçando um cuidadoso painel sobre a participação da classe média na construção de uma tradição teatral brasileira, criada a partir do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e das companhias que surgiram dele, passando pelos movimentos de reação a essa tendência, como o Arena e o Opinião, ele chega a apresentar pressupostos em defesa da 'classe' teatral, propondo a revisão que, a partir dela, deveria brotar.

Analisando as insatisfações que assolavam o teatro brasileiro, que vivia um momento de divisão interna decorrente da instabilidade política, da Censura e da repressão, o dramaturgo propõe nesse texto a união de forças, com a intenção de reavaliar o trabalho que estava sendo desenvolvido e reivindicar saídas de maior valor para a vitória da cultura brasileira:

[...] o equívoco sobre o centro de luta que deve ser enfrentado no teatro, provocado pelo equívoco do divisor de águas colocado num

¹⁰ O texto a que Vianinha se refere é "Quem é quem no teatro brasileiro - Estudo sócio-psicanalítico de três gerações", publicado na *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial n. 2: Teatro e realidade brasileira, Rio de Janeiro, julho de 1968.

¹¹ VIANNA FILHO, p. 122.

nível que leva ao estreitamento, este sim tem sido nefasto. [...] Todos estes fatores de desunidade, nascidos de posições culturais um pouco radicalizadas, fundam a face do teatro brasileiro: escoteira, avulsa, cada um cuidando de salvar o seu barco - enquanto a política cultural do governo sufoca o pleno amadurecimento do potencial que acumulamos. [...] O que não conseguiria a classe teatral unida em torno de suas reivindicações, estudadas a fundo, debatidas e catalogadas e exigidas.¹²

Os pontos que Vianinha levanta mostram seu posicionamento tanto como homem de teatro quanto como militante do PCB. Não podemos esquecer que a política adotada pelo Partido no pós-64, implicava na necessidade de se articular a Frente Democrática, ou seja, "os militantes deveriam se aliar a todos que se opunham à ditadura. O partido defendia que a derrubada do regime deveria se dar através de soluções politicamente negociadas"¹³ O dramaturgo, então, discutia, com o grupo do qual fazia parte, o isolamento a que estavam expostos e a necessidade de sobrevivência através do entendimento dos seus membros. Muitas pessoas não viam com bons olhos o posicionamento de Vianinha e não o aceitavam, chegando a chamá-lo de "reformista".¹⁴ É a partir desse conflito que queremos retomar a importância de suas idéias, considerando aqui os pressupostos que desencadeiam seu trabalho na TV.

Em primeiro lugar, o autor tinha consciência que o contato entre as classes sociais havia desaparecido depois do AI-5. A classe

¹² *Ibidem*, p. 125 e 127.

¹³ PANDOLFI, Dulce. *Camaradas e companheiros: história e memória do PCB*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fundação Roberto Marinho, 1995. p. 207.

¹⁴ Segundo Rosângela Patriota, "Vianinha foi um dos primeiros intelectuais e militantes a aderir a esta nova determinação do Partido, defendendo a união contra um inimigo maior: a ditadura. [...] Estas atitudes públicas acarretaram-lhe dissabores e discussão sobre seu comprometimento revolucionário. [...] Segundo Vera Gertel 'Vianinha não deixava transparecer, mas saía do Gláucio Gil (teatro) deprimido. Se ele ou Gullar levantavam a voz, uma avalanche de impropérios era disparada pelo lado. [...] O fato de não aderir a radicalização pela luta armada representava para o Vianna ser chamado de velho, como se estivesse superado. Ele se torturou muito na época por causa disso. [...] Continuou achando que deveria se manter na linha do partido e que a luta armada era uma proposta equivocada.'" PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha - um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 121-122.

média que, anteriormente, ora se aproximava, ora se afastava da esquerda, acuada, acabou por fazer a opção pró-regime. Reavaliando a experiência do CPC – Centro Popular de Cultura, Vianinha percebera que durante aquele processo criativo, apesar de alguns erros de avaliação que os participantes do grupo tinham cometido, havia ocorrido uma significativa adesão de intelectuais àquele processo, proporcionando a construção de um elo de contato entre as diversas camadas da sociedade. Dessa forma, essa aproximação mais intensa foi a oportunidade que os intelectuais tiveram de “beber das classes trabalhadoras todas a informações sobre a sua situação, sobre as suas condições de luta, sobre as suas aspirações”.¹⁵ Hoje em dia, pode parecer uma visão romântica da geração de Vianinha, o fato desses intelectuais e artistas saírem a campo, com o objetivo de conhecer mais de perto as classes trabalhadoras, mas podemos dizer que essa atitude foi a experiência alimentadora que a TV utilizou para construir uma programação de forte apelo popular e sérias intenções, que pretendiam promover a integração nacional.

Vianinha também compreendia isso, ao afirmar que a difícil tarefa à qual a televisão se dedicava era a tentativa de “reduzir uma sociedade de mais de cem milhões de pessoas, a um mercado de vinte milhões de pessoas”, algo de difícil execução e que para tanto “seria preciso um processo cultural muito intenso, muito elaborado”.¹⁶

Podemos afirmar então que Vianinha, quando tomou consciência de que a TV e a publicidade trabalhavam para a elaboração desse processo, e precisavam de profissionais que conhecessem a realidade e a linguagem do país, percebeu qual seria o seu papel dentro do veículo Televisão. A Ditadura se encarregou de dissolver a esquerda e a TV tratou de *cooptar* alguns de seus membros. Vianinha compreendeu porque isso ocorreria: eram eles que conheciam de perto o público que a TV almejava conquistar.

Para o dramaturgo, a maneira como a sociedade vinha se transformando promoveria, em breve, um isolamento que, fatalmente, distanciaria cada vez mais os indivíduos, a ponto de não enxergarem

¹⁵ PEIXOTO, p. 174.

¹⁶ Ibidem, p. 180.

mais os problemas da sociedade como um todo. Segundo Vianinha, nesse processo de mudança o *povo* desaparecera e dera lugar às massas,¹⁷ pois com o aniquilamento de suas principais reivindicações e com o processo de perda de sua voz, o povo deixara de ser fonte criadora e passara a fonte deformadora da cultura. Assim, nesse momento, o povo passava a ser visto, por alguns setores intelectuais, como algo a ser evitado, sendo responsabilizado pelo embrutecimento da cultura. Nessa direção, o dramaturgo afirmava que o *refinamento* dos produtos dos meios de comunicação de massa é que era o responsável pela reprodução de valores que embruteciam a sociedade, porque esses veículos produziam e reproduziam profissionais especializados que instauravam um contínuo processo de deformação da mentalidade social. A Televisão se alimentava dos altos investimentos que os anunciantes faziam em publicidade, portanto, eram os representantes das classes que dominavam economicamente o país, facilitando o distanciamento entre os diferentes setores da sociedade.

Vianinha enxergava uma possível saída para a dominação da produção cultural (sobretudo na TV) com a aproximação de intelectuais e de artistas desse veículo. A idéia era que esses profissionais trabalhassem na *contramão* da proposta de estreitamento da realidade, a que a TV se propunha. Nesse aspecto, a visão do autor abre um leque de perspectivas importantes para o trabalho na TV. Suas afirmações iam além das meras observações sobre o veículo de comunicação, mas consideravam questões mais profundas da produção cultural. Para ele, a cultura brasileira era extremamente rica, porém existia um problema fundamental a ser superado pela intelectualidade: o sectarismo e o nível de profundidade. Segundo esse raciocínio, o artista brasileiro ainda possuía uma visão monolítica do processo cultural e era imaturo artisticamente, pois não analisava as conexões que eram intrínsecas à idéia do subdesenvolvimento. Mudar isso exigiria um nível muito profundo de maturidade e se esse processo não se tinha completado até 1968, naquelas circunstâncias do pós-68 (período mais duro de fechamento político) é que elas teriam menos condição de aparecer. Essa avaliação estava baseada na busca de um trabalho que atingisse a

¹⁷ Ibidem, p. 178.

profundidade cultural que, para o dramaturgo, só seria completo se fosse produzido com as massas, pois o “processo cultural, tem de ser feito diante das forças que absorvem cultura na sociedade brasileira”.¹⁸

Nesse aspecto, existia nas declarações do Oduvaldo Vianna Filho algo que o diferenciava de outros artistas que também atuaram na TV; quando ele respondia sobre como encarava seu trabalho, mantinha sua posição de militante comunista e permanecia questionando a realidade, promovendo um debate acerca da responsabilidade do artista na produção cultural. Segundo este raciocínio, era necessário ao intelectual “descobrir a face cultural e os aspectos da cultura que fazem do subdesenvolvido um subdesenvolvido”.¹⁹ A TV brasileira auxiliava na manutenção de um Brasil com sérios problemas sociais, políticos e econômicos, entretanto, virar às costas à Televisão, era abandonar um setor da cultura de grande força, que ainda estava em processo de formação. Na sua opinião, “a televisão cria uma campo de trabalho para a intelectualidade da maior importância, de maior significado, porque exatamente a televisão tem um lado que nós todos somos contra, em relação ao que ela deixa de mostrar”.²⁰

O que as observações de Vianinha tentam evitar é o nascimento de um sentimento de imobilidade frente às dificuldades, por parte da intelectualidade e da classe artística. Se, antes de 1964, o debate e a participação política faziam parte da realidade de amplos setores da sociedade brasileira, o desaparecimento dos canais de expressão e o isolamento, a que se submetiam artistas e intelectuais, não poderia justificar que esses profissionais se eximissem de sua responsabilidade de atuação.

Como podemos observar, o trabalho de Vianinha na TV, não se mostra *contraditório* em relação ao trabalho que desenvolvia antes desse período. Pelo contrário, seus textos, fortalecem a tese de que houve uma *resistência* que se mantinha dentro dos grandes meios de comunicação de massa e, de certa forma, essa força que resistia foi um dos componentes que mais contribuíram para a consolidação da TV

¹⁸ Ibidem, p. 175.

¹⁹ Ibidem, p. 169.

²⁰ Ibidem, p. 184.

como principal motor da indústria cultural durante a década de setenta. Trazendo as experiências anteriores a 1964 (Teatro de Arena, CPC, Opinião) o autor buscou evidenciar o movimento do qual sempre se preocupou em fazer parte: o nacional e o popular.

Assim sendo, mesmo participando da elaboração de programas que tinham como preocupação central a busca de audiência no mais forte meio de comunicação, a TV, Vianinha continuou comprometido com a transformação social do país e acreditando que podia prosseguir colaborando para a *conscientização* de membros da sociedade que reconstruiriam a liberdade democrática no País.

Como vimos, Vianinha deixava claro em suas observações que o processo de consolidação de um mercado cultural estava em curso e que só seria possível reverter esse quadro mediante o aprofundamento das questões culturais acompanhadas da discussão das relações internas da sociedade brasileira, cabendo a responsabilidade dessa discussão a artistas e intelectuais. Portanto, não era a simplista *colaboração* de militantes comunistas com o Regime que estava em curso, mas a demonstração de que a produção cultural brasileira deveria ter amadurecido com a experiência pré-68. Era isso que Vianinha apontava: amadurecimento e aprofundamento como um exercício da militância.

A sua morte prematura em 1974, aos 38 anos de idade, marcou na memória dos estudiosos do teatro brasileiro a lembrança do trabalho de um autor que deixou textos inéditos e premiados, e alguns outros engavetados devido à proibição da Censura da época, e que só foram encenados no momento da reabertura política nos anos oitenta. Em um país dilacerado pela repressão política, a obra de Vianinha rendeu-lhe o reconhecimento daqueles que o consideram um autor fundamental na luta pela redemocratização do país. No entanto, seu trabalho para a TV, os textos teledramatúrgicos que escreveu, as observações que fez acerca do papel do artista neste veículo e, conseqüentemente, da responsabilidade que ele acreditava que cabia ao intelectual, permanecem assuntos atuais e ainda pouco discutidos.