

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARCELA OLIVEIRA DE PAULA

*A DITADURA NÃO VAI AO TEATRO: UMA FEIRA BRASILEIRA DE
OPINIÃO*

VITÓRIA
2023

MARCELA OLIVEIRA DE PAULA

*A DITADURA NÃO VAI AO TEATRO: UMA FEIRA BRASILEIRA DE
OPINIÃO*

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho

VITÓRIA
2023

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

D278d de Paula, Marcela Oliveira, 1991-
A ditadura não vai ao teatro: uma feira brasileira de opinião /
Marcela Oliveira de Paula. - 2023.
142 f.

Orientador: Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Feira brasileira de opinião. 2. Teatro brasileiro
contemporâneo. 3. Teatro crítico em um ato. 4. Literatura - História
e crítica. 5. Censura. 6. Ditadura militar. I. de Carvalho,
Raimundo Nonato Barbosa. II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

Marcela Oliveira de Paula

**“A DITADURA NÃO VAI AO TEATRO: UMA FEIRA
BRASILEIRA DE OPINIÃO”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Letras.

Aprovada em 30 de agosto de 2023.

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho (UFES)
Orientador e Presidente da Comissão

Prof^a. Dr^a. Fabíola Simão Padilha Trefzger (UFES)
Examinadora Interna

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral (UFES)
Examinador Interno

Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza (UFPR)
Examinador Externo

Prof.^a Dr.^a Karina Bersan Rocha (IFES)
Examinadora Externa

Documento assinado digitalmente
 **MARCELO PAIVA DE SOUZA**
Data: 04/09/2023 12:46:58-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
RAIMUNDO NONATO BARBOSA DE CARVALHO - SIAPE 1172741
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 01/09/2023 às 09:52

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/785563?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
FABIOLA SIMAO PADILHA TREFZGER - SIAPE 3324080
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 01/09/2023 às 17:47

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/786494?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
SERGIO DA FONSECA AMARAL - SIAPE 1172933
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 01/09/2023 às 22:27

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/786605?tipoArquivo=O>



Documento assinado digitalmente
KARINA BERSAN ROCHA
Data: 05/09/2023 14:18:52-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Para Gal Costa, Rita Lee e Zé Celso, in memoriam.

AGRADECIMENTOS

Passaram-se cinco anos do início do meu doutorado até a conclusão de minha tese. Nesses tempos, sobrevivi a uma pandemia que devastou a vida de tanta gente, inclusive a minha, atravessamos momentos de crise política profunda e nefasta, e com pesar vimos o negacionismo científico e o sucateamento das universidades federais. Se cheguei até aqui, foi porque muita gente boa me ajudou, me ligou, me escreveu, e acreditou em mim, eu devo toda minha gratidão a vocês.

Ao professor Raimundo Carvalho, em especial, por ter abraçado esta pesquisa e me acompanhado desde o mestrado. Por ser a tranquilidade em pessoa, ser gentil, ser amoroso, um filho admirável e uma pessoa tão sensível e bela. Sem dizer o pesquisador importante e um poeta do manguê, apoiador da arte, da cultura e das pessoas.

À professora Fabíola Trefzger, por ter me acompanhado desde a graduação, por ter contribuído com trocas acadêmicas desde o meu pré-projeto de TCC, e também nas aulas do mestrado e do doutorado. Uma pessoa linda por dentro e por fora. Por ser sempre generosa e exemplar em ensinar.

Ao professor Sérgio Amaral, por ter aceitado o convite de participar da minha banca pela segunda vez e me acompanhar durante minha vida acadêmica. Não me esqueço da minha primeira reprovação da vida na matéria de Estudos Literários I (choros&risos).

Ao professor Marcelo Paiva, pelos e-mails engraçados e carinhosos, por ser delicado e minucioso em seus comentários, um estudioso que admiro profundamente. E, também, por me lembrar fisicamente o Caio Fernando Abreu, escritor que tanto amo.

À professora Karina Bersan, por ter sido uma professora/coordenadora séria e comprometida com o ensino público. Por ter me convidado para dividir uma aula sobre ensino de leitura dramática e me apresentar aos seus alunos. Por ser uma pessoa que amo e ser minha amiga, ter me ensinado sobre amar/cuidar de seres tão lindos: os gatinhos. Somos librianas e alguns dizem por aí que parecemos mãe&filha.

Ao professor Vitor Cei, por ter aceitado participar da banca e por ter sido um coordenador tão humano na administração do PPGL.

Ao professor João Paulo Matedi, por ter aceitado o convite de participar da banca com tanto carinho e prontidão.

A meus familiares – minha mãe, Rosângela, e meu pai, Marcelo – por acreditarem em mim e naquilo que escolhi fazer na vida. Eu os amo tanto. Vocês são meus guias. Mãe,

obrigada por cuidar de mim em todos os detalhes. Pai, obrigada por ser emoção e ação na minha vida.

Aos meus gatinhos, Vicente e Marietta, filhos do coração, pela companhia e alegria que é viver com vocês.

Ao meu amigo Felipe Protti, por ser calmo e espiritualista, por me ensinar a lidar com as diferenças e ser presente nos momentos de dor e mudanças.

Ao professor Lucas dos Passos, por sempre me incentivar a seguir estudando, lendo e escrevendo.

A minha psiquiatra Melina Cruz, por ter cuidado de mim com tanto amor e carinho. Obrigada por toda atenção e escuta ativa, por me acompanhar nesses três anos.

A minha psicanalista Tatiana Oliveira, por cuidar da minha “cuca” semanalmente, e me ensinar a viver de forma mais leve, me ajudar na descoberta de “quem sou eu para além do que já sei?”.

A minha equipe de trabalho da escola EEEFM Maria Ortiz, que me acolheu nos momentos mais difíceis de retorno à sala de aula, e me lembrar que a docência precisa de amor, calma e troca. E me ajudar a, nesses dois anos, retribuir tudo que aprendi desde os três anos e meio como aluna da escola pública.

A todos meus amigos queridos, pelo apoio e pelas risadas, pelas orações e velas acesas, por me aceitar e amar do jeito que sou.

RESUMO

Tendo em vista a importante resistência estabelecida pelo teatro brasileiro durante os anos da ditadura militar (de 1964 a 1985), propõe-se a análise de cinco peças reunidas, em 1978, sob o título de *Feira brasileira de opinião*, quando tiveram sua encenação proibida, sendo elas: *Prefácio em forma de peça*, de Décio de Almeida Prado; *O Túnel*, de Dias Gomes; *Janelas Abertas*, de Gianfrancesco Guarnieri; *O Mito*, de Lauro Cesar Muniz, e *Sobrevividos*, de Leilah Assunção. O livro conta com um conjunto de dez peças com textos de representativos dramaturgos do período – Carlos Henrique Escobar, Carlos Queiroz Teles, Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, João das Neves, Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Márcio Souza, Leilah Assunção e Maria Adelaide Amaral –, apresentação de Ruth Escobar e prefácio em forma de peça de Décio Almeida Prado. A *Feira* oferece uma análise não só da conjuntura política da época, mas, também, do debate estético do teatro nacional. Com essa perspectiva e apoiada em textos acerca dos anos da ditadura militar, do ponto de vista teatral (ARRABAL, 2005; BOAL, 2020; MICHALSKI, 1979; ROSENFELD, 2014), pelo viés histórico (GASPARI, 2014; 2016; SCHWARZ, 1978; REIS, 2014; VENTURA, 2013), enfatizando a questão da censura (ALBIN, 2002; FAGUNDES, 1975; GARCIA; SOUZA, 2019; SANTIAGO, 2019), esta tese propõe discutir a tensão entre ética e estética na dramaturgia brasileira dos anos de chumbo, inserindo-se na política de memória acerca do período. Para análise das cinco peças que compõem a publicação, ainda virão ao debate textos de teoria do texto teatral (PAVIS, 2015; SZONDI, 2011; ÜBERSFELD, 2013), sobre humor (BERGSON, 1980; PROPP, 1992) e estudos sobre a mídia e a classe média da época (ALMEIDA; WEIS, 1998; HAMBUGUER, 1998).

Palavras-chave: *Feira brasileira de opinião*; teatro brasileiro contemporâneo; censura; ditadura militar.

ABSTRACT

Considering the significant resistance established by the Brazilian theater during the military dictatorship (from 1964 to 1985), an analysis is proposed for five plays gathered in 1978 under the title of Brazilian Opinion Fair, which had their staging prohibited. These plays include *Prefácio em forma de peça* by Décio de Almeida Prado, *O Túnel* by Dias Gomes, *Janelas Abertas* by Gianfrancesco Guarnieri, *O Mito* by Lauro Cesar Muniz, and *Sobrevividos* by Leilah Assunção. The book comprises a collection of ten plays with texts authored by representative playwrights of that period – Carlos Henrique Escobar, Carlos Queiroz Teles, Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, João das Neves, Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Márcio Souza, Leilah Assunção, and Maria Adelaide Amaral – an introduction by Ruth Escobar and a preface written as a play by Décio Almeida Prado. The Brazilian Opinion Fair offers an analysis of the political context of the time and the aesthetic debate within the Brazilian theater. With this perspective and supported by texts discussing the theatrical aspects of the years of the military dictatorship (ARRABAL, 2005; BOAL, 2020; MICHALSKI, 1979; ROSENFELD, 2014), from a historical standpoint (GASPARI, 2014; 2016; SCHWARZ, 1978; REIS, 2014; VENTURA, 2013), and emphasizing the issue of censorship (ALBIN, 2002; FAGUNDES, 1975; GARCIA; SOUZA, 2019; SANTIAGO, 2019), this thesis aims to discuss the tension between ethics and aesthetics in Brazilian playwriting during the Years of Lead, thereby contributing to the politics of memory surrounding that period. For the analysis of the five plays that comprise the publication, texts on theater text theory (PAVIS, 2015; SZONDI, 2011; ÜBERSFELD, 2013), humor (BERGSON, 1980; PROPP, 1992), and studies on the media and the middle class of the time (ALMEIDA; WEIS, 1998; HAMBUGUER, 1998) will also be brought into the discussion.

Keywords: Brazilian Opinion Fair; contemporary Brazilian theater; censorship; military dictatorship.

RIASSUNTO

Alla luce dell'importante resistenza stabilita dal teatro brasiliano durante gli anni della dittatura militare (dal 1964 al 1985), si propone l'analisi di cinque opere raccolte nel 1978 sotto il titolo di *"Feira brasileira de opinião"* (Traduzione: *Fiera brasiliana d'opinione*), quando la loro messa in scena fu vietata. Le opere in questione sono: *"Prefácio em forma de peça"* (Traduzione: *Prefazione in forma di opera*) di Décio de Almeida Prado; *"O Túnel"* (Traduzione: *Il Tunnel*) di Dias Gomes; *"Janelas Abertas"* (Traduzione: *Finestre Aperte*) di Gianfrancesco Guarnieri; *"O Mito"* (Traduzione: *Il Mito*) di Lauro Cesar Muniz e *"Sobrevividos"* (Traduzione: *Sopravvissuti*) di Leilah Assunção. Il libro comprende un insieme di dieci opere con testi di rappresentativi drammaturghi dell'epoca, tra cui Carlos Henrique Escobar, Carlos Queiroz Teles, Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, João das Neves, Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Márcio Souza, Leilah Assunção e Maria Adelaide Amaral – con l'introduzione di Ruth Escobar e la prefazione in forma di opera di Décio Almeida Prado, la "Fiera" offre un'analisi non solo del contesto politico dell'epoca, ma anche del dibattito estetico del teatro nazionale. Con questa prospettiva e supportata da testi sul periodo della dittatura militare dal punto di vista teatrale (ARRABAL, 2005; BOAL, 2020; MICHALSKI, 1979; ROSENFELD, 2014), dal punto di vista storico (GASPARI, 2014; 2016; SCHWARZ, 1978; REIS, 2014; VENTURA, 2013), enfatizzando la questione della censura (ALBIN, 2002; FAGUNDES, 1975; GARCIA; SOUZA, 2019; SANTIAGO, 2019), questa tesi propone di discutere la tensione tra etica ed estetica nella drammaturgia brasiliana degli anni di piombo, inserendosi nella politica della memoria del periodo. Per l'analisi delle cinque opere che compongono la pubblicazione, saranno inclusi nel dibattito testi di teoria del testo teatrale (PAVIS, 2015; SZONDI, 2011; ÜBERSFELD, 2013), sull'umorismo (BERGSON, 1980; PROPP, 1992) e studi sui media e la classe media dell'epoca (ALMEIDA; WEIS, 1998; HAMBUGUER, 1998).

Parole chiave: *"Feira brasileira de opinião"*; teatro brasiliano contemporaneo; censura; dittatura militare.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: FEIRA BRASILEIRA DE OPINIÃO – “QUEM SOMOS, A QUE VIMOS, QUEM É NOSSO POVO?”	11
2 A CENSURA E A AUTOCENSURA OU O QUE NÃO SE PODE DIZER, NÃO SE DEVE DIZER	24
2.1 CONTEXTOS DA CENSURA AO TEATRO BRASILEIRO NOS ANOS 1960 E 1970	24
2.2 O QUE NÃO SE PODIA DIZER, O QUE NÃO SE DEVIA DIZER	42
2.3 UM POSFÁCIO À CENSURA, EM FORMA DE PEÇA	59
3 FACES DA MILITÂNCIA POLÍTICA	66
3.1 <i>JANELAS ABERTAS</i> , DE GIANFRANCESCO GUARNIERI;.....	66
4 CLASSE MÉDIA, POLÍTICA, MÍDIA E FEMINISMO	80
4.1 <i>SOBREVIVIDOS</i> , DE LEILAH ASSUNÇÃO	80
5 POLÍTICA E HUMOR	94
5.1 <i>O MITO</i> , DE LAURO CÉSAR MUNIZ	94
5.2 <i>O TÚNEL</i> , DE DIAS GOMES.	101
5.2.1 Primeiro Quadro	108
5.2.2 Segundo Quadro	112
6 NOTAS DE UM TEATRO CRÍTICO EM UM ATO	121
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS	130
APÊNDICE A - REVISITAR O PASSADO, LANÇAR LUZ AOS TEMPOS ATUAIS E AOS DESAFIOS QUE TEMOS ENFRENTADO	135

1 INTRODUÇÃO: FEIRA BRASILEIRA DE OPINIÃO – “QUEM SOMOS, A QUE VIMOS, QUEM É NOSSO POVO?”

Contra ela (a ditadura) e contra os seus métodos deve maniqueisticamente levantar-se a arte de esquerda no Brasil. É preciso mostrar a necessidade de transformar a atual sociedade; é necessário mostrar a possibilidade dessa mudança e os meios de mudá-la. E isto deve ser mostrado a quem pode fazê-lo. Basta de criticar as plateias de sábado — deve-se agora buscar o povo (BOAL, 1970, p. 52).

Uma das frentes de resistência cultural mais importantes do período em que o Brasil esteve sob uma ditadura militar (a saber, de 1964 a 1985), sem dúvida, foi o meio teatral. Além das discussões ideológicas levantadas pela dramaturgia brasileira da época, o debate estético proposto pelas peças que se posicionavam criticamente em relação ao regime arbitrário é um centro importante de discussões; afinal, a análise do teatro daqueles anos pode lançar uma luz fundamental sobre certos aspectos do autoritarismo e, ainda, revelar as estratégias formais da arte num período de tensão e crise. Um conjunto de peças que se oferece de maneira especial a essa análise é a *Feira brasileira de opinião*, cujo a montagem foi censurada durante o regime, mas que foi publicado como livro em 1978, sob a organização de Ruth Escobar. O fato de as dez peças da *Feira* não terem sido encenadas faz um duplo movimento: ao mesmo tempo em que coloca em questão o comportamento da censura, ressalta o caráter literário do texto dramático. Ou seja, uma vez que o livro aparece como saída para a proibição do espetáculo, acaba reforçando o lugar da literatura como, também, um importante foco das formas de resistência político-ideológicas do período. Desse modo, colocar sob perspectiva analítica a superfície textual da *Feira brasileira de opinião* põe em pauta não só o papel do movimento teatral durante a ditadura, mas também traz à tona as estratégias formais, textuais, localizadas na interseção de linguagem literária e linguagem cênica, que os dez dramaturgos que assinam as peças acionaram.

Pensar sobre o conjunto de peças publicado é também lembrar o trabalho exaustivo da atriz e produtora luso-brasileira Maria Ruth dos Santos, ou simplesmente, Ruth Escobar, e a profícua dedicação de sua vida à cultura, à política e ao teatro nacional. É uma trajetória de muita seriedade para a área teatral devido às incessantes tentativas de desenvolvimento dos nossos palcos, da nossa crítica, da nossa técnica, do nosso espaço físico e até mesmo da memória documental. A artista é celebrada por muitos por ter disposto de suas energias na renovação e oxigenação de nossa dramaturgia, além de ter sido uma das mais importantes personalidades no âmbito de especialistas do campo artístico a propor e “articular profissionais do campo das artes, organizações da sociedade civil, representantes do poder público e mecenas em benefício das políticas culturais” (MACHADO, 2020, p. 23). Inaugurou um teatro em 1964,

em plena ditadura militar, que se configurou desde o início como um espaço para se discutir, encontrar, receber, atuar, reivindicar contra a censura e pelos direitos civis, o que se refletiria posteriormente na conjuntura política, histórica e cultural do país.

É de muita gana e astúcia o histórico de vida-artístico de Escobar que, como jovem, mulher, feminista, e por muitas vezes sozinha, posicionava-se à frente de seu tempo e no calor da hora, oferecendo resistência em uma época em que se controlavam os novos percursos, numa tentativa de se decretarem autoritários. Assim, dadas as questões inadiáveis que se apresentam até mesmo ainda em nosso tempo, como, por exemplo, a falta de reconhecimento profissional e de investimento financeiro, artistas de esquerda entre as décadas de 1960 e 1970 realizaram trabalhos em contato com Ruth, a ser lembrada, como coloca Maria Silvia Betti no prefácio “Percurso de luta e ousadia”, em *Metade é verdade: Ruth Escobar*, de 2020, pela

[...] temporada do *show* Opinião em São Paulo, em 1965, e no ano seguinte a de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, primeiro fruto dramatúrgico do grupo ao qual o *show* dera o nome. Lembre-se também de dois espetáculos produzidos por ela em 1968: a histórica 1ª *Feira Paulista de Opinião*, coletânea de peças críticas ao regime militar, proibida pela censura e encenada como ato de desobediência civil, e o musical de Chico Buarque de Holanda, *Roda Viva*, alvo de ataques das forças paramilitares de direita que invadiram o teatro, espancaram os atores e atrizes e depredaram camarins e área cênica. Lembre-se, ainda, já na década seguinte, da ‘Vigília Cívica em Repúdio às Prisões Políticas e pela Anistia’, e do corajoso enfrentamento da censura motivado pelo veto sumário imposto à *Feira Brasileira de Opinião*, idealizada em 1978, dez anos após a 1ª *Feira Paulista* (BETTI, 2020, p. 28).

A artista dialogou em diversos campos do trabalho teatral, dando espaço para peças e textos inéditos nos palcos brasileiros, com colaboração de encenadores estrangeiros e da exploração das fronteiras físicas e alicerçadas na construção cênica, assim também se comunicou com o pensamento teatral contemporâneo europeu (Jean Genet, Rafael Alberti e Fernando Arrabal), hispano-americano (Vitor García) e estadunidense (*The Living Theatre*, de Julian Beck, Judith Malina e Bob Wilson), com diversificada cenografia e exercício interpretativo.

Ruth Escobar é sempre lembrada por sua força produtora que, num momento tão agonizante, mantinha-se e viabilizava um fluxo de trabalho teatral sem dispor de recursos financeiros e de um público que garantisse ou assegurasse um mercado comercial para o teatro gerado pela esquerda e pela conjuntura que apresentava o país. Assim, sendo tão receptiva às novas experiências, e principalmente em diálogo com as questões ligadas à análise do autoritarismo, às lutas políticas e à representação da classe trabalhadora, nos anos 1960 e 1970

[...] o teatro político e o teatro ligado às vanguardas teatrais daquele momento eram campos antagônicos tanto em seus repertórios de valores e comportamentos quanto em suas prioridades diante do momento político vivido. Eram, porém, ao mesmo

tempo, setores igualmente atingidos pelos vetos dos censores e pela ameaça constante de perseguição, prisão e exílio. Dialogando com ambos com igual intensidade de interesse artístico, Ruth esteve sempre, durante esse período de transformações cruciais para o teatro e para os rumos do país, no epicentro dos debates mais calorosos e dos enfrentamentos mais agudos e incontornáveis (BETTI, 2020, p. 29).

Além disso, estimulou e divulgou repertórios de teatro nacional, como o “Seminário de dramaturgia”, que ela viabilizou em 1977, com a leitura dramática de doze textos proibidos pela censura, de que é exemplo a última peça de Oduvaldo Viana Filho, *Rasga Coração*, que ganhara o Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro, em 1974, e fora vetada para fins de leitura e encenação pública, assim como a sua impressão.

Ainda sobre suas iniciativas, acrescentamos comentário de Sábato Magaldi em Prefácio do livro *Teatro Ruth Escobar: 20 Anos de Resistência*, de Rofran Fernandes (1985), que documenta peças, fichas técnicas, depoimentos, manifestos, excursões, ciclo de debates proporcionados pelo teatro Ruth Escobar:

A distinguir, ainda, a inquietação de Ruth extrapolou a carreira normal das montagens, por mais polêmicas que se anunciassem elas. Não bastassem também os festivais, a atriz-empresária promoveu ciclos de leituras dramáticas de peças interditas, debates, congressos, espetáculos dos detentos da Penitenciária do Estado de São Paulo. Toda essa imensa agitação ajudou a desenvolver-se a consciência social e política, e a forçar o processo de abertura, consolidada aos poucos. Na história da luta contra a ditadura, o Teatro Ruth Escobar ocupará posição de relevo (MAGALDI, 1985, p. 15).

Um outro empreendimento trazido por Ruth Escobar fora a peça *Revista do Henfil*, que, nas palavras de Rofran Fernandes, “foi uma pregação política usando todo o poder da palavra cênica em prol da anistia que movimentava a opinião pública esclarecida à época de sua estreia, o ano de 1978 (ROFRAN, 1985, p. 129). Além disso, nenhum outro espetáculo garantia tanta repercussão jornalística quanto a *Henfil*, sendo material importantíssimo por sua potência crítica e retorno de um gênero epistolar que se encontrava em fase de desaparecimento do fazer teatral: a revista.

O espetáculo se deu em prol dos Comitês Brasileiros Pró-Anistia e, em todas as partes do Brasil em que se apresentou, não obstante, teve que enfrentar situações violentas para se manter em cartaz e driblar as forças contrárias às apresentações que se opunham ao brilhantismo apresentado. O próprio Henfil conta, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 19 de outubro de 1978, que tinha por nome *Revista Relativa* ou *Tinha um Pinto no Meio do Caminho*, em lembrança ao poema *No meio do caminho* de Carlos Drummond de Andrade. Assim, o quadrinho fora adaptado por Oswaldo Mendes que conseguira dar o tom da linguagem teatral. Nas palavras de Henfil:

O original tinha quatro horas. Foi nesse momento que entrou a contribuição decisiva de Ademar Guerra. Reduziu o teatro para uma hora e meia, deu uma sequência,

escolheu as cartas para mamãe que iriam entrar. Mas não ficou satisfeito: - Eu tenho na mão a tua inteligência, a tua coragem, tá faltando o coração, disse ele. Me pediu que fizesse uma carta especial para a peça, que se transformou no meu grande desafio. Baseada nela nasceram as músicas. A abertura do espetáculo foi feita para responder à carta (HENFIL *apud* ROFRAN, 1985, p. 129).

Em suplemento às palavras ditas por Henfil, Ruth Escobar, em entrevista ao *Diário do Povo* de Curitiba, em 25 de março de 1979, responde à jornalista Fátima Ribeiro:

A Revista surgiu justamente do desespero e da expectativa de se encontrar um autor nacional.

... Interessante é que talvez seja um dos primeiros textos em todos esses anos, que fala, de uma maneira muito direta, a respeito de toda a problemática do Brasil, nestes 14 anos. ... A plateia se sente gratificada; a gente sente que, da parte do público, existe uma gratidão por estarmos dizendo coisas que eles tentaram dizer há tantos anos, e não conseguiram” (ESCOBAR *apud* ROFRAN, 1985, p. 129).

A saber, a *Revista do Henfil* “estreou em São Paulo, no Teatro Galpão, em 1º de setembro de 1978, viajou em excursões por todo Brasil, Norte/Sul/Centro, foi às Favelas, às sedes de Sindicatos, praças públicas, aos Presídios”, por fim, se despede “em 10 de junho de 1979, em Brasília, em meio a bombas, ameaças e discursos inflamados no Legislativo da capital do País” (ROFRAN, 1985, p. 129). A peça foi usada como “boi de piranha”, pois fora liberada do jeito que estava, com a seguinte resposta da Divisão de Censura: “Se não houver incidentes maiores, vai em frente e a gente libera o resto que está atrás aí, parado há anos. Se acontecer alguma coisa, nós vamos recolher imediatamente” (MACHADO, 2020, p. 433). A *Revista do Henfil* “representou a mais produtiva aliança entre política e teatro de que se tem notícia nos palcos brasileiros, tornando-se, sobretudo, bandeira da Anistia [...] A Revista não tem legenda, é o primeiro teste para a abertura, um exercício antimedido”, declarou Henfil a um jornal baiano (MACHADO, 2020, p. 433).

Em crítica, Armindo Blanco, de *A Notícia*, do Rio de Janeiro, edição de 21 de outubro de 1978, declara e dispara sobre os intérpretes brasileiros:

De qualquer modo, convém assinalar, desde já, algumas virtudes que fazem da “Revista do Henfil” um fenômeno teatral não estritamente político: antes de mais nada – e, naturalmente, para além da empatia dos personagens já consagrados – o extremo prazer com que todos os intérpretes, incluindo comparsas secundários, se movimentam em cena, a começar por Sônia Mamede, uma genuína estrela popular que, infelizmente, tem estado banida dos nossos palcos, acompanhando a revista em seu exílio compulsório; e, em seguida, o impulso básico do espetáculo, voltado radicalmente para a plateia e, por isso, gerador de uma comunhão que equipara a maioria dos espetáculos atualmente em cena a lúgubres velórios.

O caso dos intérpretes é típico: generalizou-se a ideia de que, ao longo da história do nosso teatro, o ator brasileiro sempre esteve *à frente* dos dramaturgos. Os grandes autores poderiam ser contados pelos dedos de uma só mão; mas, em matéria de atores, teríamos uma densa galeria de espantosos talentos, capazes de arrancar leite de pedra e fazer passar o pechisbeque por ouro dele.

Eu diria que o ator brasileiro, sempre que preserva a sua espontaneidade e extroversão e encontra textos à medida, é verdadeiramente insuperável, sejam quais forem os padrões de julgamento. Ora, justamente, o que *Henfil* propõe aos seus intérpretes é

um desafio de liberdade criativa: ele dá o tom, o ator vai em frente, nas asas da fantasia e da irreverência (BLANCO *apud* ROFRAN, 1985, p. 130).

Um jornalista do *Jornal da Tarde* também entrevista os detentos que respondiam no calor do momento: “Nós incentivamos muito esses atores. A gente sabe que o governo está mudando nos últimos tempos e que o povo quer uma vida melhor. E, se a peça fala desses assuntos, então eu estou entendendo tudo”, declarou o preso (MACHADO, 2020, p. 436). E ainda, um bacharel em política acrescentou: “Lê-se muito aqui, compra-se jornal, revista, livro e *O Pasquim*. [...] os presos comuns estão mais interessados no que se refere à anistia, mas não percebem que ela não virá para eles, que não é aquele perdão da época do Getúlio Vargas” (MACHADO, 2020, p. 436).

Já nos anos 1980, Ruth Escobar desligava-se da promoção das atividades teatrais e se envolvia diretamente na vida política, candidatando-se a deputada estadual. Em suas candidaturas, empenhava-se a favor da cultura, ampliando sua participação civilizatória num exercício para melhor trabalho artístico do país, o que interessava muito aos artistas e à promoção do desenvolvimento das artes. Com esse pequeno percurso em que observamos a retrospectiva de sua vida, nota-se que a agitadora teatral nunca se desligou de pautas e agendas que a fizessem progredir com questões urgentes de cada época que cruzou.

Assim, em texto introdutório à obra *Feira brasileira de opinião*, Ruth Escobar tomou como mote a seguinte questão: “Quem somos, a que vimos (*sic*), quem é nosso povo?”, propondo o que ela chama de “teatro urgente” – um teatro de mudança, revolucionário, que tivesse o objetivo de apresentar peças “que ajudem a conscientizar o homem para construir uma sociedade que se unifique sobre uma base real de interesses comuns”, pois naquele momento os problemas sociais cresciam e o Brasil seria, para a autora, “a prova que são as massas, que é o povo e não a tecnologia que estão virando tudo de cabeça para baixo” (ESCOBAR, 1978, p. 7). Com essa percepção, e a ideia de que já era tempo de “sentir o que dizem os dramaturgos sobre o homem brasileiro aqui e agora” (MACHADO, 2020, p. 437), concebeu então a *Feira Brasileira de opinião*, que, no seu original, maratonava 22 esquetes de vinte minutos de duração cada um e que, no fim, seriam costurados pelo dramaturgo Chico de Assis. Dessa maneira

Mais uma vez desafiadora da censura, a ideia partiu de dois ciclos de leituras de peças proibidas promovidos em fins do ano anterior pelos alunos e professores da Escola de Arte Dramática; o primeiro sediado na Escola de Comunicação e Artes da USP, porém com a participação de Ruth, e o segundo no próprio teatro da produtora no Bixiga (MACHADO, 2020, p. 437).

O volume reúne alguns dos mais representativos dramaturgos do período – Carlos Henrique Escobar, com *O engano* (prisão de estudante); Carlos Queiroz Teles, com *Última instância* (linchamento de suposto ladrão nas ruas do Rio); Dias Gomes, com *O túnel*

(“engarrafamento político”); Gianfrancesco Guarnieri, com *Janelas Abertas* (sobre a anistia política); João das Neves, com *O quintal* (avaliação crítica da esquerda); Jorge Andrade, com *A zebra* (o sonho da loteria esportiva); Lauro César Muniz, com *O mito* (cargo de político biônico); Márcio Souza, com *Encontros amazônicos de terceiro grau* (diálogos entre os indígenas); Leilah Assunção, com *Sobrevividos* (o mundo da TV e da publicidade) e Maria Adelaide Amaral, com *Cemitério das cruzes* (trabalhado escravo) –, alguns dos quais, aliás, já haviam participado da também censurada *Primeira feira paulista de opinião*, de 1968¹, fato que declara mais uma vez a perspectiva de resistência ao que vinha acontecendo no setor teatral. Assim como coloca Álvaro Machado,

Após três meses de produção da Feira, com cenografia pronta e elenco convocado, Ademar Guerra na direção e tudo mais, a Censura Federal avisou, por telefone, que determinara cortes em nove peças e vetara na totalidade a peça de João das Neves. Ruth respondeu que um texto não existiria sem o outro, pois o espetáculo seria ‘uma peça escrita a vinte mãos’, e que dessa maneira tudo estava censurado. Assim, ‘a indignação da classe artística foi multiplicada por dez’, informou o repórter Tom Figueiredo na revista *Visão* (MACHADO, 2020, p. 437).

Também outra constatação de censura é apresentada por Miliandre Garcia e Silvia Cristina Martins de Souza em *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX sobre a I Feira Paulista de Opinião*:

Em meados de 1968, por exemplo, um censor não identificado indicou corte de quatro páginas inteiras no espetáculo *I Feira Paulista de Opinião* e, em oito pareceres da peça, os representantes da censura identificaram uma série de transgressões do espetáculo teatral, entre as quais elencamos o descrédito das instituições nacionais, a desmoralização das Forças Armadas, a ofensiva contra o “regime democrático”, o prejuízo para as relações diplomáticas e comerciais entre Brasil e Bolívia e, mais importante, a apologia ao regime cubano, exortação das ações guerrilheiras e martirização de Che Guevara. Sendo esse o conteúdo do espetáculo, os agentes da censura solicitaram sua proibição imediata, pois “ainda que estejamos em uma democracia, não há dúvida que nessa peça se ultrapassou o limite do compatível”, afirmou a censora paulista, Maria Bontanzi Costa (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 155).

Sentindo-se acuados pela ação da Censura, os dramaturgos reunidos por Ruth na *Feira* resolveram fundar, em 1978, uma Associação Paulista de Autores Teatrais (Apart), grupo que se multiplicou em outros estados, fazendo com que Ruth, ao final daquele ano, com selo da Global, organizada dentro da coleção “Teatro Urgente”, publicasse *A Feira* censurada, com a integralidade das peças e Prefácio de Décio de Almeida Prado.

¹ O espetáculo, de 1968, era composto por seis peças – sendo que três autores (Lauro César Muniz, Gianfrancesco Guarnieri e Jorge Andrade) dessa primeira *Feira* participam dos dez textos que compõem a *Feira brasileira de opinião* dez anos depois. O texto da *Feira paulista* foi encenado pelo Teatro Arena, sob direção de Augusto Boal: “No seu todo, a ‘peça’ composta por seis peças enriquece o teatro brasileiro pela originalidade da sua proposição geral de ‘feira de opinião’, pelo arrojo com que reúne e funde, num só espetáculo, autores tão diversos, assim como pelas possibilidades que abre à imaginação cênica dos diretores. [...] A unidade do espetáculo, apesar da variedade das tendências e perspectivas, decorre da visão crítica da realidade” (ROSENFELD, 2014, p. 209).

Na obra publicada, após a apresentação de Ruth Escobar, temos o interessantíssimo “Prefácio em forma de peça”, de Décio Almeida Prado, com o título “A censura e a autocensura ou O que não se pode dizer, não se deve dizer” – uma “Tragicomédia literária em 1 ato”. Décio, nesse prefácio, com a “colaboração” de escritores históricos brasileiros e estrangeiros (Castro Alves, Gonçalves Dias, José de Alencar e a participação especial de Victor Hugo e Mariano José de Larra), tece um diálogo entre o Gênio da Literatura e o crítico teatral sobre a complicada situação vivida pelos artistas da época, expondo os motivos e procurando os interpretar; não compreende, porém, o porquê de escrever um prefácio para um livro cujas peças não poderiam ser encenadas. Dadas as questões e os debates, uma voz desconhecida finaliza de maneira sombria o ato: “O que não se pode dizer, não se deve dizer” (PRADO, 1978, p. 24).

A análise que propomos dos textos em que se apoiaria a encenação do espetáculo demanda, além da atenção a todo o contexto histórico minimamente mencionado, um leque de discussões teóricas oriundas do pensamento acerca do teatro que dê conta de observar o vínculo intenso com a história. Sendo assim, à parte o percurso historiográfico que será trilhado adiante, será importante se ter em mente os ganhos estéticos, sobretudo do teatro político e crítico proposto por seu engajamento, na concepção de não só traduzir a infelicidade do vivido, mas influenciar o que diz respeito a um estado de espírito de descontentamento à época: um teatro comprometido em servir ao público com o intuito da mudança da máquina social, que gerasse experiências não só combativas, mas que dividisse com a plateia corpos em situação de opressão. Essa é uma das apostas defendidas por Jean-Pierre Sarrazac – com base nos escritos de Roland Barthes e Bernard Dort - em *Crítica do teatro I*, numa tentativa de convocar ao imediato, não visando ao passado, entretanto ao futuro. O fato de todas as peças se desenvolverem em um só ato também é digno de nota, e a essa escolha formal faz menção Patrice Pavis, em seu *Dicionário de teatro*: em verbete, o teórico diz que a peça em um ato, produzida principalmente a partir do século XIX, “concentra sua matéria dramática numa crise ou num episódio marcante” (PAVIS, 2015, p. 282); haveria, então, certa agilidade na ação, o que não dispensa uma evidente atmosfera de tensão. Ao analisar o drama moderno, Peter Szondi também toca nesse assunto, acrescentando que “a peça em um ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se alçou à totalidade. Seu modelo é a cena dramática” (SZONDI, 2011, p. 92). Abdicando de contar toda a história até chegar à cena catastrófica em que irá se concentrar, a peça em um ato, “sem renunciar de todo à tensão, escolhe essa situação sempre como uma situação limite, tal como a que antecede à catástrofe, iminente já quando a cortina se abre e na sequência não mais contornável” (SZONDI, 2011, p. 93).

Se o diálogo intenso com a história e (as análises intensas da realidade são de primeira importância) a opção por peças de um só ato são pontos evidentes de contato entre os textos da *Feira*, não é menos verdade que as dez tramas se articulam com suas peculiaridades. Como a análise contará apenas com cinco peças, propomos, aqui, um agrupamento em quatro temas que dizem respeito tanto ao modo de se relacionar com a temática da opressão ditatorial quanto ao recorte que se deu desse tema peça a peça. O primeiro recorte é o “Prefácio em forma de peça”, de Décio Almeida Prado, com o título “A censura e a autocensura ou O que não se pode dizer, não se deve dizer” – uma “Tragicomédia literária em 1 ato”, que trata da situação vivida pelos artistas da época em relação com a censura e a autocensura. O segundo recorte temático que salta aos olhos é o da militância contra o regime arbitrário, iluminado por “Janelas abertas”. Gianfrancesco Guarnieri trata da situação de duas mulheres, moradoras de uma vila operária, cujos companheiros estiveram envolvidos com a guerrilha revolucionária. Essa peça se constrói numa perspectiva de referência mais direta à opressão do regime, tratando enfaticamente aspectos do autoritarismo.

À parte esses dois primeiros grupos, há ainda mais dois que ajudam a compor o leque de abordagens da *Feira*. Em “Sobrevividos”, Leilah Assunção trata de questões relativas sobretudo à relação entre classe média, política e mídia durante o regime militar. No caso de “Sobrevividos”, a encenação de uma família de classe média para a gravação de um comercial de remédio é apresentada por um prisma crítico. Por outro lado, “O mito” e “O túnel” – a primeira de Lauro César Muniz e a segunda, de Dias Gomes – tratam da opressão militar por uma perspectiva mais metafórica, alegórica, chegando ao fantástico. Em Dias Gomes, por exemplo, estão em cena inúmeros motoristas presos num dos grandes túneis do Rio de Janeiro graças a um engarrafamento que viria a durar anos (catorze, especificamente, em alusão clara à data de início da ditadura, 1964, já que a peça transcorre em 1978). Já em “O mito”, toda a cena parece ter uma atmosfera realista – trata-se da morte de um importante político em situação tragicômica com sua secretária – até que o palco se transforma numa espécie de enfermaria e reconstitui-se o morto no “primeiro político biônico do mundo!” (MUNIZ, 1978, p. 171), em referência satírica aos políticos biônicos, eleitos indiretamente, do período ditatorial.

A leitura, orquestrada em quatro capítulos – conforme os agrupamentos acima propostos –, é sem dúvida o ponto central deste trabalho. No entanto, tendo em vista a questão da censura, que permeia todo o contexto de produção teatral da época e, ainda, os próprios bastidores da *Feira*, antes de se partir para a abordagem analítica da dramaturgia da obra em si, será importante rastrear o panorama da produção teatral brasileira nas décadas de 1960 e 1970, em cotejamento com o ambiente político da época. Para isso, como forma de preparação para os

capítulos de abordagem das peças, o primeiro passo deste trabalho, iniciado na seção subsequente a esta, se ocupará de um breve estudo acerca do aparelho censório da ditadura militar brasileira – concentrando a maior parte de suas atenções na forma como esse braço do regime arbitrário sufocou nossa produção dramática.

Com esses movimentos, acreditamos ser possível pôr em relevo o texto da *Feira brasileira de opinião*, contribuindo com os estudos sobre o teatro brasileiro contemporâneo – sobretudo pelo viés de abordagem da tensão entre ideologia e estética no contexto de censura e resistência artística – e ampliando os estudos, de uma perspectiva literária, sobre textos teatrais, principalmente aqueles que compõem a dramaturgia produzida nos anos de chumbo. Dessa forma, esperamos, pode-se elaborar uma compreensão de como as peças da *Feira* desenvolvem de maneira especial a ideia de resistência à opressão ditatorial, identificando, na leitura minuciosa de cada texto, as estratégias formais de que lançam mão os autores para construir sua crítica ao conservadorismo e às demais formas de repressão – isso sem desconsiderar que as vozes ali costuradas dialogam com tendências do teatro contemporâneo. Assim, objetivamos, por fim, auxiliar na crescente fortuna crítica sobre o teatro brasileiro produzido durante a ditadura militar, elaborando uma política de memória sobre esses anos.

Os temas da memória política e da justiça são de muita relevância para a sociedade brasileira, visto que, durante o regime ditatorial, inúmeras violações de direitos humanos foram suscitadas pelo Estado e realizadas pelos órgãos repressivos. Como observam os organizadores Cecília MacDowell Santos, Edson Teles e Janaína de Almeida Teles na Apresentação do livro *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*, de 2009,

O consenso, elemento característico da transição brasileira, negou caráter público à memória de indivíduos ou de grupos identitários, não incluídos entre os protagonistas do pacto político. Ainda hoje, a democracia é marcada por uma herança autoritária, presente em torturas e execuções sumárias, no ocultamento destas práticas e na permanência de determinadas leis e instituições antidemocráticas. A transformação do presente depende do conhecimento do passado e do reconhecimento de como esta herança se manifesta e é avaliada nos dias atuais (SANTOS; TELES; TELES, 2009, p. 13).

Considerando que o regime ditatorial apenas recrudescerá práticas que vêm desde os tempos em que o Brasil ainda fazia parte do Império Português, é de se pensar que a memória política é um dos temas indispensáveis para se entender nossa história e as democracias contemporâneas. Há uma preocupação nas constituições democráticas de que se reconheça o vínculo com o passado, ou seja, “reconhecem as lutas e conflitos históricos que lhes deram origem e prometem uma nova ordem mais justa do que a anterior”, assim, nessa conjuntura, reflete-se muito acerca do “*dever de memória*”, isto é, uma necessidade de responsabilização e

reconhecimento à justiça, ao “*direito de memória*” – ou seja, “o reconhecimento do direito à verdade e à recordação”. Santos, Teles e Teles afirmam que tanto o *dever* quanto o *direito* no Brasil são objetos de conflitos chamados “batalhas de memória”. Assim, vê-se um embate: “por um lado, determinada memória política prejudicial à estabilidade das instituições do Estado, e reivindica-se, por outro, o direito à memória e à justiça como atributo fundamental da democracia”. Além disso, o direito no campo da justiça à reparação, à verdade dos fatos e à punição daqueles que são responsáveis pelos crimes e pelas violações dos direitos humanos montam itens das medidas de justiça em debate. Acessar os documentos públicos e os arquivos das Forças Armadas é uma das condições fundamentais para a integridade e o exercício desses direitos, mesmo que os governos civis que vieram depois da ditadura militar mantenham em sigilo importantes informações e documentos sobre a repressão política. A lei 11.111/2005 estabelece manter por tempo indeterminado em secreto documentos que se classificam do “mais alto grau de sigilo”, fazendo com que assim se construam limites para a memória, justiça e direitos (SANTOS; TELES; TELES, 2009, p. 14). Desse modo, os volumes I e II de *Desarquivando a Ditadura* colaboram de maneira a trazer ao exame um diversificado olhar sobre aspectos da justiça que se relacionam com desrespeito aos direitos humanos que foram realizados durante a ditadura, e reúne então “artigos e ensaios inéditos de historiadores, cientistas sociais, filósofos, críticos literários, jornalistas, juristas e profissionais do direito” (SANTOS; TELES; TELES, 2009, p. 15).

No volume I de *Desarquivando a Ditadura*, parte II: Repressão, ideologia militar e instituições do Estado, no capítulo 14, o artigo “O passado recente em disputa: memória, historiografia e as censuras da ditadura militar”, de Douglas Attila Marcelino, observamos que o período que corresponde à ditadura militar no Brasil vem gerando inúmeras discussões acerca das revisões memorialísticas e historiográficas, especificamente naquilo que se refere a temáticas ligadas à censura destinada às artes no período. Para Marcelino, é um equívoco considerarmos de todo a visão dos censores como simplória e ponderar

[...] o caráter reducionista das teses que associavam os censores daquela conjuntura histórica a figuras incompetentes e facilmente ludibriáveis. Percepção equivocada, ela se conformou considerando somente os depoimentos dos que foram vítimas da repressão, os quais, naturalmente, tenderam a ressaltar suas atitudes supostamente inusitadas diante das incongruências do regime autoritário. Assim como diversas outras, a visão dos censores como ingênuos está relacionada com a constituição de uma determinada memória sobre os anos do pós-1964, sobretudo no que concerne às perspectivas dos meios formadores de opinião da época, boa parte dos quais se contrapunha aos desmandos do regime político instalado no país. Não obstante, outras percepções amplamente difundidas, que também guardam confluências com o processo de construção memorialística que começou a se configurar no período final da ditadura, ainda têm sido pouco analisadas (MARCELINO, 2009, p. 312).

Segundo o autor, a concepção de censura não se cristaliza apenas na memória que envolve a dimensão política, mas se deve atentar para questões de cunho da defesa da “moral e dos bons costumes” que se enraizava em profundos princípios sobre o desejo de se conservar padrões morais e comportamentais que eram vistos como próprios da sociedade brasileira, “como os referidos ao sexo, às mudanças no tratamento dado às mulheres, à proteção de certos valores cristãos” (MARCELINO, 2009, p. 318). É interessante pensar esse aspecto quando observamos a unidade das peças que compõem a *Feira*, devido à exposição de diversos assuntos que perpassam todo um conjunto simbólico de comportamentos, posicionamentos e valores daqueles anos de exceção, e que ainda permanecem com bastante vivacidade na memória coletiva. Assim, não só aquilo que era considerado censura política de modo mais específico, mas também o que era considerado valores morais e bons costumes, foram sendo aprimorados no decorrer do tempo. Com isso, a partir dos anos de 1967, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) assumiria um tom mais político-ideológico do que antes, devido também à presença de chefias autoritárias que se preocupavam com os planos subversivos que seriam servidos pelo teatro e pelo cinema, por exemplo, procurando “enquadrar-se à perspectiva de lutar contra a ‘subversão’ de modo mais efetivo, particularmente no que concerne aos anos considerados como auge da repressão do regime militar (1968-1972)” (MARCELINO, 2009, p. 318). Desse modo, a ocorrência do “fato se dava, também, pela forte pressão feita pelos setores de informações, que procuravam fazer com que outras instâncias do governo militar compartilhassem de suas concepções marcadamente anticomunistas”, e conclui que “a perspectiva moralista do serviço também esteve fartamente presente naqueles chamados ‘anos de chumbo’” (MARCELINO, 2009, p. 320). O fato que o autor tanto ressalta é que não se pode deixar de lado “a farta atuação da instituição no plano da ‘moral e dos bons costumes’, a qual se amparava na sua longa trajetória dentro da sociedade brasileira, que ultrapassou os limites temporais do regime militar”. Dessa forma, o setor de censura se instituiu como função fundamental durante a ditadura,

haja vista as discussões morais que ganhavam mais espaço na sociedade a partir de fins dos anos 1960: questões referidas aos direitos de certas ‘minorias’ (mulheres, homossexuais, etc.), à adoção de métodos contraceptivos, à legalização do divórcio, ao uso de drogas como forma de rebeldia e à liberalização sexual demonstram o ambiente de fortes mudanças comportamentais vivido naquela conjuntura (MARCELINO, 2009, p. 321-322).

Somado a essas ideias, no Capítulo 18, volume II, parte III: O direito à verdade, à reparação e à punição, intitulado “Arquivos secretos e direito à verdade”, de Marlon Alberto Weichert, o autor considera que, em um país democrático como o nosso, em cuja Constituição

lê-se a frase “todo poder emana do povo”, deveria emanar para que ocorresse então a participação política dos cidadãos. Com isso, para se exercitar o conhecimento de qualquer situação que esteja em sigilo, já seria importante, para a possibilidade da compreensão da realidade e da própria história, o conhecimento de qualquer arquivo. Logo, “sem conhecimento da história de um país, o povo não pode exercer com liberdade, maturidade e responsabilidade o direito à autodeterminação, ou seja, o poder estatal. A falta de acesso às informações e aos arquivos públicos impede, pois, a plena cidadania”. Observando, assim, que o “sigilo, o segredo, a omissão, a clausura, são, portanto, práticas incompatíveis com o Estado constitucional, a democracia e a cidadania” (WEICHERT, 2009, p. 406-407).

A construção de uma cidadania e a consolidação de uma democracia demandam, decerto, que o Estado e seus agentes informem o que for necessário em prol da verdade, autonomamente da exigência de quem quer que seja. É um fato de responsabilidade estatal: dar acesso a todos acerca dos fatos de interesse popular ou de qualquer cidadão, pois a transparência pública depende muito de que os assuntos, documentos e informações, que instituem o acervo histórico do país, passem não só para conhecimento da sociedade de histórias impunes e violações perpetradas contra os direitos humanos, mas que seja um meio de prevenção ao acontecimento de novas violações, dando seriedade no trato da coisa pública. Weichert ainda adverte ser um absurdo, em tempos de tecnologia e catalogação de documentos públicos via redes *online*, que órgãos públicos ainda mantenham restrições dos atos de seus agentes em segredo para a consulta pública. Ainda para o autor é uma postura proativa na revelação da história, isto é, “todos os responsáveis por divulgação de informações devem tornar público o que foi efetivamente identificado, obtido, investigado, decidido e concluído. O dever da verdade impede a mentira, a manipulação, a distorção proposital” (WEICHERT, 2009, p. 408), por isso os agentes públicos, as empresas privadas, os veículos de comunicação etc. não devem desinformar o cidadão. Weichert constata:

Nota-se que o dever da verdade não é apenas estatal. Ele vincula toda atividade de fornecimento de informações, manutenção de arquivos e, até mesmo, expressão de opiniões. Especialmente pelos agentes públicos, mas também por particulares e empresas privadas, quando no trato dos assuntos de interesse público. Esse direito impregna (ou deveria impregnar) as ações do Poder Público, dos veículos de comunicação, dos agentes publicitários, dos profissionais de saúde, dos advogados etc (WEICHERT, 2009, p. 408-409).

E finaliza observando que, de qualquer maneira, ainda temos como principal responsável pela prestação de informações ao público geral o Estado. É a partir do Poder Público que o compromisso com a lisura dos arquivos assume visibilidade para a construção de uma sociedade de direitos, alicerçada na vida do cidadão e respeitando os direitos humanos;

porque, do contrário, além de desrespeito a cidadania, há o impedimento e à responsabilização dos agentes públicos que infringiram os direitos humanos e praticaram corrupção.

2 A CENSURA E A AUTOCENSURA OU O QUE NÃO SE PODE DIZER, NÃO SE DEVE DIZER

2.1 CONTEXTOS DA CENSURA AO TEATRO BRASILEIRO NOS ANOS 1960 E 1970

Décio de Almeida Prado, em seu prefácio em forma de peça para a *Feira brasileira de opinião*, coloca em confronto dois personagens: O Gênio da Literatura e O Escritor, que dialogam sobre a censura prévia que mutilou o nosso teatro no período da ditadura militar, em especial a partir do AI-5². O Escritor, de início, sente-se incapacitado de escrever, tarefa que julga simples por ser tão corriqueira, mas encontra dificuldades, pois seus textos nunca haviam sido encenados devido à censura, e acredita que as peças precisam gozar de plenitude no palco e não agonizar uma quase vida no papel impresso.

Tomando como mote inicial para reflexão essa angústia do personagem, um crítico censurado, num prefácio a um volume de peças que ficaram impedidas de chegar à ribalta, em fins dos anos 1970, para se pensar sobre censura, para além dos entraves, perseguições e cortes nas obras, é importante entendê-la como uma interdição aos mecanismos artísticos: um ataque declarado ao direito de se produzir arte, à liberdade de expressão e de criação, além de um afrontamento à educação de um público cada vez mais consciente da linguagem artística, que passava por um período de atualização frente aos problemas ligados à nossa brasilidade – se pensarmos no movimento tropicalista. É preciso também considerar que as imposições de censura são uma constância, sobretudo em nossa terra em razão da colonização, que tratou de

² Sobre o principal instrumento de coibição da ditadura, vale consultar *Brasil: nunca mais*: “Costa e Silva baixa o AI-5 no dia 13 de dezembro de 1968. A gota d’água foi um discurso do deputado federal Márcio Moreira Alves, considerado ofensivo às Forças Armadas. Ao contrário dos atos anteriores, no entanto, o AI-5 não vinha com vigência de prazo. Era a ditadura sem disfarces. O Congresso é colocado em recesso, assim como seis assembleias legislativas estaduais e dezenas de câmaras de vereadores em todo o país. Mais 69 parlamentares são cassados, assim como o ex-governador carioca Carlos Lacerda, que fora um dos três principais articuladores civis do golpe militar, ao lado do ex-governador paulista Adhemar de Barros, já cassado antes, em 1966, e do governante mineiro Magalhães Pinto, que sobreviveu às punições. O resultado de todo arsenal de Atos, decretos, cassações e proibições foi a paralisação quase completa do movimento popular de denúncia, resistência e reivindicação, restando praticamente uma única forma de oposição: a clandestinidade” (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p. 62). Por sua vez, Elio Gaspari, em *A ditadura envergonhada*, dedica um capítulo chamado “A missa negra”, que descreve a fita e uma Ata da Quadragésima Terceira Reunião do Conselho de Segurança Nacional, da secretaria-geral do CSN, durante a reunião acerca do documento no governo Costa e Silva: “Horas mais tarde, Gama e Silva anunciou diante das câmeras de TV o texto do Ato Institucional nº 5. Pela primeira vez desde 1937 e pela quinta vez na história do Brasil, o congresso foi fechado por tempo indeterminado. O Ato era uma reedição dos conceitos trazidos para o léxico político em 1964. Restabeleciavam-se as demissões sumárias, cassações, de mandatos, suspensão de direitos políticos. Além disso, suspendiam-se as franquias constitucionais da liberdade de expressão e de reunião. Um artigo permitia que se proibisse ao cidadão o exercício de sua profissão. Outro patrocinava o confisco de bens. Pedro Aleixo queixara-se de que ‘pouco restava’ da Constituição, pois o AI-5 de Gama e Silva ultrapassava muito a essência ditatorial do AI-1: o que restasse, caso incomodasse, podia ser mudado pelo presidente da República, como ele bem entendesse. Quando o locutor da Agência Nacional terminou de ler o artigo 12 do Ato e se desfez a rede nacional de rádio e televisão, os ministros abraçaram-se” (GASPARI, 2014, p. 342).

nos reprimir, dominar, aculturar e retardar nossa consciência face aos nossos problemas, necessidades e identidades. O exercício da violência e do poder que dominou a nossa capacidade autônoma de expressão fez com que, em diversos momentos, ficasse interdito o nosso uso de ideias, ritos e palavras. Assim, também é exposto por Miliandre Garcia e Silvia Cristina Martins de Souza no livro *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX*:

Devido à proximidade histórica e às construções da memória, é comum associarmos a existência da censura no Brasil ao Estado Novo ou, mais recentemente, à ditadura militar. Esse fenômeno, porém, tem uma longa, complexa e sinuosa trajetória, que abrange desde o momento em que o Brasil ainda fazia parte do Império Português até o período em que se transformou numa República. A censura teatral fez parte efetiva de um quadro mais amplo de ações postas em prática no Brasil, visando ao controle da circulação de ideias e valores numa sociedade com uma forte inclinação autoritária, dado seu histórico de formação social. Da mesma forma, a noção da censura teatral vista como caso de polícia é bastante antiga e recorrente, com algumas exceções, como a realizada pelo Estado Novo, que a retirou das atribuições policiais, conferindo-lhe tratamento especial e dividindo-a em setores (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 21)

Há aspectos críticos da sociedade que não desaparecem – isto é, que se repetem –, principalmente se não forem revisitados e entendidos. É assim que, na intenção de não deixar cair no esquecimento e trazer à memória o fazer teatral de um período específico, compreendendo a violência histórica e sua manifestação em nosso meio, seja de maneira visível ou até mesmo em seu caráter insuspeitado, sensível ou inconsciente, vem à tona a leitura aqui proposta das peças reunidas na *Feira*. Antes de efetivar essa leitura, porém, precisamos repassar o momento histórico em que se recolhem os textos, bem como as manifestações mais expressivas de repressão que pintam o cenário da época. Desse modo, embora seja consabido que a censura é uma repetição histórica na vida brasileira, faz-se necessário concentrar as reflexões mais próximas das ações que se aproximam da publicação das peças da *Feira*, mais especificamente a partir da promulgação do AI-5, em dezembro de 1968, e sempre que possível buscando contextualizar aquilo que se dava frente às problemáticas que circundam a censura e as peças.

É também interessante perceber que, para driblar a censura e construir arte e cultura no Brasil, os artistas buscavam expressões diretas e indiretas a tudo que acontecia, assim como uma flexão das tensões, avançando naquilo que se queria comunicar no período. Pode-se questionar, como discutiremos adiante, se o Estado autoritário dominava os meios para que seu aparelho censório sobrevivesse tanto tempo, mas fato é que usou de alguns artifícios que fizeram com que o mecanismo repressivo permanecesse ora buscando referências mais explícitas nos textos, ora indicações mais indiretas, principalmente se observarmos que, na

estética dos anos 1970, muito da produção artística se pautava numa plasticidade mais figurada da linguagem. De todo modo, não se pode pensar a censura como a única e mais eficiente das estratégias de controle ideológico utilizadas pelos governos militares no campo das convicções culturais depois de 1968. E também não se pode considerá-la um mecanismo inflexível e imutável, pois foram a flexibilidade e as mudanças de seu aparato que auxiliaram o tempo do regime no poder. Assim, “é importante ressaltar que o processo de (des)centralização da censura não foi uniforme, uma vez que seu exercício se efetivava por áreas”, ou seja, à medida que “se descentralizava a censura teatral e de filmes [...] encaminhavam-se para a centralização da censura de letras musicais e televisão” (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 27). Para se manter nos 21 anos de sua existência, durante a ditadura militar brasileira, as demandas de censura “respondiam também ao suposto ‘perigo’ que cada setor artístico representava naquela conjuntura sociopolítica” (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 27). Além disso, esse tempo de alternância de governos autoritários fez com que consecutivos critérios fossem praticados na esfera da censura, como constata Miliandre Garcia e Silvia de Souza:

Já nos 21 anos de ditadura militar, a alternância de governos de gênese autoritária fez com que as seguintes medidas fossem adotadas no campo da censura: restauram-se leis inativas cuja abrangência de princípios facultava a prática autoritária de natureza política sobre as diversões públicas e as manifestações artísticas; expandiu-se o raio de atuação da censura prévia sobre veículos de comunicação e publicações periódicas até então livres de censura e, principalmente, combinaram aspectos morais e elementos políticos, invertendo-se, em dado momento, as estatísticas da censura, que, até então, priorizavam questões morais sobre o aspecto político, além de aumentar drasticamente o número de interdições de peças teatrais, películas cinematográficas, letras de músicas, jornais e revistas, programas de rádio e televisão. Não fosse, o processo de centralização da censura de diversões públicas também correspondeu a um projeto de expansão do controle em âmbito nacional sobre as manifestações públicas que, por si só, converteu-se em medida administrativa de natureza política (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 29).

Dos estudiosos dedicados ao tema, no livro *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários e retratos, Flora Süssekind (2004), em “Censura: uma pista dupla”, observa que foram necessárias estratégias distintas para a manutenção do poder arbitrário, porque até 1968, antes das interdições do AI-5, a produção considerada engajada continuou a existir, mesmo ao lado daquela que passaria a ser marcada pelo desenvolvimento dos meios de comunicação, como a televisão, que exercia seu poder e controle social nas casas que possuísem o aparelho transmissor. Assim, à parte o crescimento da “estética do espetáculo”, de natureza massificadora, a arte engajada ou dita de esquerda, nos primeiros anos dos governos militares, manifestava seus protestos e falava aos seus pares, ou seja, circulava dentro de sua “bolha”. Para as massas populares, havia a televisão, que fazia o controle expansionista do governo, já para os intelectuais ligados à cultura ideológica e de protesto “restava uma espécie de ‘diálogo

de comadres’. Ou falavam com os que já simpatizavam com seu ideário, ou com a própria camada dirigente”, dessa maneira, observa-se uma “estratégia autoritária nos primeiros anos do governo militar. Certeiro e silencioso: deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis espectadores já tinham sido roubados pela televisão”, como aponta Flora (SÜSSEKIND, 2004, p. 23-24). Decerto, o que se observa é que havia uma comunicação para a produção cultural engajada dentro da circulação de ideário esquerdista, que não fora liquidada de todo, mas cresceu em meios restritos, como observa também Roberto Schwarz, no ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, de 1978:

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 estreias 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 periclitava, 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 de luta, um compromisso (SCHWARZ, 1978, p. 62).

Contudo, após a instauração do “império do medo” e a presença da tortura, sobretudo a partir de 1968, com destaque para os governos Costa e Silva e Médici, os escritores se sentiam pressionados em seus momentos de produção. Ou seja, o assunto que inicia o prefácio da *Feira brasileira de opinião* “é o período em que mais claramente se passa a sentir a presença de um censor ao lado da máquina de escrever”, que Flora chama de “Fleury³ das letras” (SÜSSEKIND, 2004, p. 31). Assim funcionou o Estado com seus aparelhos: ora se inibia a cena, ora se controlavam os meios de comunicação, ora se reprimiam as mentes artísticas; e essa violência resultou no silêncio, no cansaço e no exílio de muitos de nossos produtores culturais.

Marcado por esse contexto, o texto literário pode nos servir como um artefato de investigação e de memória sobre aquilo que ocorreu no período da ditadura, visto que até hoje não temos acesso pleno a documentos, impedindo que a justiça seja feita aos mortos e suas histórias. Revisitar o momento por meio da literatura é recuperar uma reflexão que se faz necessária para lidarmos com nosso passado e fazer com que a sociedade tome consciência para não o repetir. Lembrar que o Estado de Exceção brasileiro perdurou por tempos e fez com que a democracia fosse calada é um exercício de liberdade frente ao que foi imposto durante a

³ Sérgio Fernando Paranhos Fleury, conhecido como delegado Fleury, foi, após 1968, um dos responsáveis pelo DOPS e por muitos casos de violência e corrupção, seu *modus operandi* no combate aos guerrilheiros. Fleury, produto da polícia paulista, que ficou conhecido por sua “tradição de torturas e assassinatos, encarnaria o combate ao terrorismo” (GASPARI, 2014, p. 67). Segundo o Elio Gaspari, em *A ditadura escancarada*, era “vulgar e corrupto, projetava a imagem do machão valente, quando sua fama derivava da bestialidade do meio em que vivera e sua ascensão ao posto de chefe dos janízaros da ditadura, do declínio dos padrões éticos dos comandantes militares da ocasião. Nunca na história brasileira um delinquente adquiriu sua proeminência” (GASPARI, 2014, p. 67).

ditadura. Ao calar o escrito, impedindo sua publicação, cala-se também sua expressão, e isso repercute num sofrimento insuportável que se arrasta na vida de muitos. Nesse sentido, a literatura se abre para uma leitura que nela encontra uma memória política para enfrentar nosso passado e rever crimes que nunca foram julgados ou até mesmo de cuja existência não se sabe. Assim se ratifica o poder da literatura como “documento” de memória, como uma arte permeada por aquilo que por vezes pode-se esquecer e também deixar morrer com aqueles que se foram. É de valor inestimável juntarmos os vestígios de nossos textos e reconstruirmos o passado rasurado, lembrando sempre aqueles que não estão aqui para testemunhar ou se acertar com o tempo. Como afirma Eurídice Figueiredo (2017), em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, fundamentada na ideia de esclarecimento da história e de recuperação do passado, a literatura dos anos de chumbo

[...] se constrói a partir desse palimpsesto [...], ainda quando abertos à população para consulta, são áridos e de difícil leitura. Ao criar personagens, ao simular situações, o escritor é capaz de levar o leitor a imaginar aquilo que foi efetivamente vivido por homens e mulheres (FIGUEIREDO, 2017, p. 29).

Por isso, para além dos textos jornalísticos e históricos do período, a crítica literária também faz com que examinemos o passado, de maneira a convocar o peso de um “teor testemunhal”⁴, responsabilizando aqueles que por conta da Lei da Anistia⁵ não receberam a punição legal e que foram protegidos, beneficiados mesmo em face da tortura e de outros crimes.

A literatura, em sua linguagem artística e em seus aspectos estéticos, pode traduzir e agregar relevância sociológica, como se percebe em estudos que se destinam à obra e à sua importância diante do condicionamento social, numa prática teórica conhecida como “sociologia da literatura”; entretanto, sabemos que, para interpretação mais satisfatória, no âmbito da crítica literária, não podemos descentralizar os elementos sociais de um texto de sua

⁴ Márcio Seligmann-Silva em seu livro: *O local da diferença: ensaios sobre a memória, arte, literatura e tradução*, no capítulo “Trauma, testemunho e literatura” disserta sobre a noção de “teor testemunhal”: “a literatura não transmite seus testemunhos apenas na materialidade do seu suporte. Na qualidade de produto do intelecto, seu testemunho está *inscrito* na própria linguagem, no uso que faz dela, no modo como através de uma intrincada tecedura, ela amarra o ‘real’, a imaginação, os conceitos e o simbólico. Podemos, portanto, falar de um teor testemunhal da obra literária que permanece mesmo em plena era da produtividade técnica e, depois dela, na era da síntese de imagens” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 76).

⁵ A esse respeito vale a ressalva feita por Boris Fausto em História do Brasil: “Em agosto de 1979, Figueiredo tirou das mãos da oposição uma das principais bandeiras: a luta pela anistia. A lei de anistia aprovada pelo Congresso continha, entretanto, restrições e fazia importante concessão à linha-dura. Ao anistiar ‘crimes de qualquer natureza relacionados com crimes políticos ou praticados por motivação política’, a lei abrangia também os responsáveis pela prática de tortura. De qualquer forma, possibilitou a volta dos exilados políticos e foi um passo importante na ampliação das liberdades públicas” (FAUSTO, 2012, p. 429). Outras informações e reflexões sobre a controversa Lei da Anistia podem ser encontradas em “Direito internacional dos direitos humanos e lei de anistia: o caso brasileiro”, de Flávia Piovesan (PIOVESAN, 2010, p. 91-108).

forma, de seu estilo, das imagens, dos significados e da consciência do autor, visões essas que auxiliam na observação de aspectos históricos e literários de um determinado tempo. O crítico Terry Eagleton (2011), em seu estudo *Marxismo e crítica literária*, aponta caminhos para o entendimento de obras literárias e os mundos ideológicos de que elas fazem parte, considerando que

As obras literárias não são misteriosamente inspiradas, nem explicáveis simplesmente em termos da psicologia dos autores. Elas são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo; e, como tais, elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a “mentalidade social” ou ideológica de uma época. Essa ideologia, por sua vez, é produto das relações sociais concretas das quais os homens participam em um tempo e espaço específicos; é o modo como essas relações de classe são experienciadas, legitimadas e perpetuadas (EAGLETON, 2011, p. 19-20).

Reconhecendo essas relações, não é apropriado examinarmos a obra apenas por seus aspectos exteriores, sociais, e sim compreender essa condição como elemento participante da estrutura do texto, como objeto artisticamente construído. Dissertando sobre esse mesmo ponto, Antonio Candido (2014), em *Literatura e Sociedade*, chama atenção para a interpretação baseada apenas no viés sociológico, que muitas vezes desloca “o interesse da obra para elementos que formam a sua matéria, para circunstâncias do meio que influíram na sua elaboração, ou para a função da sociedade” (CANDIDO, 2014, p. 21). Em consonância com Eagleton, Candido afirma, porém, que, para além do que dizem as análises sociológicas da literatura, é preciso compreender os fatores sociais como componentes internos, como partícipes do fator estético; assim, os elementos de ordem social são entendidos como “filtrados através da concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra” (CANDIDO, 2014, p. 24). Dessa maneira, o social se une ao estético, fazendo parte de um todo coeso e ratificando a indissociabilidade de “forma e conteúdo”.

A partir dessa discussão, vê-se que, no que tange ao âmbito social, para se compreender o período em questão, é fundamental a observação do processo político em que a cultura no Brasil se encontrava: em crise – e o que para muitos revela um momento de transição e abertura de novos caminhos, para a arte brasileira se revelou num entrave para produção artística⁶. Como

⁶ Anatol Rosenfeld, na introdução de seu livro *Teatro em crise*, lança algumas questões gerais sobre o momento: “No que concerne [...] ao teatro brasileiro [...] o período de 1960 a 1970, afora as influências devido às mudanças no plano internacional, apresenta agravante peculiar: os sérios problemas políticos, acompanhados de reflexos culturais, originados mormente pela repressão que caracterizou os governos autoritários da época. À medida que a distância histórica joga luz sobre os pontos obscuros e que estudos retrospectivos trazem novos elementos para um melhor mapeamento do período, um balanço mais reflexivo e abrangente se faz necessário, a fim de assinalar os malefícios que, de uma ou outra forma, produziram efeitos negativos em movimentos, inovações, processos e demais aspectos da evolução teatral brasileira. Deve-se ressaltar que a resposta à repressão deu-se notadamente, com mais vigor, na visão política que impregnou parte dele, refletindo-se não apenas em termos dramaturgicos, mas também na face que o ligava diretamente ao cerne de seu exercício: a comunicação direta com seus

elemento fundamental de todo esse percurso, é importante compreender também o contexto econômico formado para esse clímax e a alteração do comportamento do sujeito na sociedade. Essa problemática bastante relevante é um dos pontos traçados na obra *Dramaturgia brasileira contemporânea: uma retórica do impasse*, de Geraldo R. Pontes Jr. (1999), especificamente no capítulo “Sujeito em crise/heroísmo desmistificado: em cena, a geração de 69”. O autor aponta que o projeto econômico de modernização do país contribuía para que se exteriorizassem em todos os âmbitos mudanças significativas e estruturais da sociedade: “a partir das exigências de modernização do trabalho, com a presença de um maior contingente feminino no mercado, e uma nova representatividade política da classe trabalhadora” (PONTES JR., 1999, p. 45), observam-se mudanças significativas no comportamento do indivíduo. Este, dentro desse contexto mercadológico, político autoritário e de restrição da sua liberdade de expressão, começa a repensar a sua identidade e as ideologias impostas pela classe dominante que ainda disseminavam valores conservadores. Essas transformações provindas do desenvolvimento tecnológico e urbano vão modificar a forma de relacionamento dos indivíduos frente a contextos coletivos. Para Geraldo Pontes Jr., podemos identificar essa reação em função da identidade igualitária que tenta se instituir no âmbito familiar, que, na tentativa de modernizar seu comportamento hierárquico entre os membros em relação ao comportamento conservador, acaba se tornando conflitante, pois os valores e normas de comportamento hierárquico limitavam a representação peculiar e simbólica da individualidade. Diante disso, na virada dos anos 1960 para os 1970, a dramaturgia brasileira passa a lidar não somente com o contexto econômico, político e coletivo, mas se volta para as questões e conflitos do individual diante do coletivo, uma vez que

[...] ao entender a evidenciação de problemas conflitantes na configuração do sujeito, o teatro aponta para a crise de uma época e para as transformações do sujeito (com efeito, nos anos 1970 há uma série de impactos culturais das revoluções comportamentais e quebra de valores, que evoluíram ainda mais e foram representados sob a forma de conflitos dramáticos por toda a dramaturgia em questão) (PONTES JR., 1999, p. 48).

O desencadeamento de novas posturas frente a uma certa desordem do sujeito, somado ao movimento tropicalista e aos ideais de subversão social, fazia oposição à realidade em que se vivia, revolucionando o contexto em que se inseria o indivíduo nesse momento e o colocando no centro das questões coletivas, de modo a contrariar o conveniente comportamento. O

destinatários. Nesse sentido, o teatro munuiu-se não somente de inovações estéticas vindas do exterior como também de ideias originadas de uma onda e de uma filosofia veiculadas pela contracultura, assim como pelos conceitos pós-modernistas que envolveram essas manifestações e que passaram a atingir, no plano mundial, todas as artes” (ROSENFELD, 2014, p. 13-14).

tropicalismo buscava uma revisão da realidade através da ironia, do descaramento, do psicodelismo, da propagação da psicanálise, da exposição das contradições entre o moderno e o arcaico, da sociedade de consumo, da cultura do *rock and roll* e das drogas. Ainda na perspectiva de revolucionar o comportamento e o corpo, o movimento de contracultura hippie, que transita no pensamento das esquerdas, começa a ser entendido como um modo de libertação individual dentro de um contexto nefasto e não como uma atitude de alienação política. Nesse cenário, o musical *Hair* apresentou valores da contracultura, discussões sobre a guerra do Vietnã, questões ambientais e sexuais. Yan Michalski, na primeira parte de *O palco amornado*, de 1979, comenta que as manifestações ligadas à juventude que não se vinculava diretamente a nenhuma participação política começam a desenvolver questionamentos aos códigos de valores e visão de mundo herdados das gerações anteriores. Diante disso, nos anos 1970, “estes espetáculos, justamente por não assumirem uma posição política imediata, pareciam reunir razoáveis condições de passar pelo crivo de uma censura preocupada com a caça às bruxas políticas de um teatro, a seu ver, aliado à mentalidade subversiva” (MICHALSKI, 1979, p. 15). Entretanto, o conservadorismo enraizado nos setores de repressão começa a se movimentar para a proibição desses espetáculos de vanguarda, devido à irreverência em relação à estética, à utilização da nudez como elemento significativo de linguagem cênica, ao uso de palavrões e à atitude agressiva em relação ao público. O teatro brasileiro, que anteriormente se concentrava na temática política, nesse período volta-se contra as situações consideradas moralmente rígidas. Assim, o indivíduo passa, através do rompimento dos moldes conservadores, a se projetar de uma maneira diferente nas relações que estabelece, até mesmo distanciando-se da postura engajada dos projetos de coletividade em que se envolvia, refletindo esse posicionamento na área cultural. Como vemos, a partir de 1970, os anos que se seguem foram pautados por incertezas que fizeram com que o campo teatral passasse por uma revisão das propostas e experiências dramatúrgicas. Desse modo, a geração da virada dos anos de 1960 não poderia se utilizar das mesmas formas conhecidas de se desenvolver o texto no palco. Surge uma urgência devido ao desgaste de ideias anteriores e ao agitado processo de transformação em que a nova geração de dramaturgos se inseria. A vanguarda que antes valorizava a fidelidade ao texto teatral, passa, como aponta Luiz Carlos Maciel em seu ensaio “Teatro dos anos 70”, a abandonar “a velha postura estética de defesa do teatro prévio, da literatura dramática, em favor de uma nova atitude de valorização do espetáculo puro, da teatralidade absoluta” (MACIEL, 2006, p. 108).

Nos anos 1970 há uma mudança na ótica e na relação que se estabelecia entre o teatro político, revolucionário e de experimentação estética e o que começa a se produzir na formação

do teatro contemporâneo brasileiro. Isso pode ser explicado pela necessidade de uma nova linguagem para o teatro, como também pelo surgimento de uma nova geração de escritores que começam a lançar suas trajetórias deslocados do que já havia sido feito nos anos 1960, estimulados pelas escolas de teatro e por novas perspectivas. Esses indícios podem ajudar a pensar sobre a mudança nas propostas artísticas nos anos 1970, o abandono das discussões associadas mais nitidamente ao mundo macropolítico, a busca de se redescobrir o cotidiano e as possibilidades de se continuar com a postura transformadora através do teatro.

A linguagem e a produção das experiências anteriores direcionaram para o enfoque das relações exauridas do momento, usando a história como pano de fundo para a circunstância de opressão que sofria o indivíduo pelo sistema, pelo trabalho e pela sociedade. Nesse momento, autores como Antônio Bivar, Plínio Marcos, José Vicente, Leilah Assunção, Isabel Câmara e Consuelo de Castro buscam apresentar, através de personagens que correspondem às minorias e aos marginalizados (negros, homossexuais, mulheres, artistas etc.), uma forma de comunicação e denúncia de problemas de âmbito político e existencial que deixavam explícito que o sistema oprimia e gerava esse sofrimento para as personagens envolvidas em determinados conflitos. Desse modo, segundo Geraldo Pontes Jr.,

Partindo de problemas existenciais e pessoais, a dramaturgia desemboca no político, confrontando o individual e o coletivo, tendo a sua oposição implícita ao milagre econômico e o seu afastamento do teatro político explícito, a consequência de se aproximar dos problemas existências e individuais, provocando uma reflexão do público sobre a estrutura política excludente. Ainda, ao colocar indagações sem propor respostas, a nova dramaturgia de tom confessional, que parte de experiências individuais pensando a classe média das cidades grandes, desnuda o mundo interior da personagem e levanta problemas existenciais capazes de provocar uma empatia imediata com o público. Fora de maniqueísmos anteriores, o inimigo comum sendo o sistema, a plateia é cúmplice e semelhante (PONTES JR., 1999, p. 54-55)

Juntamente à crise por que passava o sujeito, podemos observar em “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”, de Oduvaldo Vianna Filho, o quanto esse examina e considera a necessidade de rever posturas para superar a crise; pois, para ele, havia dois setores que predominavam, tendências essas do teatro brasileiro que chama de “engajado” e “desengajado”. Oduvaldo analisa e chama de “teatro engajado” aquele que fosse capaz de responder “[...] aos desacertos e descontinuidades da sensação estética, advindos da tentativa de criação de uma nova linguagem” que atingisse os novos contornos sociais (FILHO, 1968, p. 70), além de pensar em melhores condições para o alcance de plateia, ou seja, havia no período os limites que se relacionavam ao público comprometido que chama de “cúmplice”, composto por estudantes, professores e pessoas que pensavam acerca da mensagem política atenta a essa estética, e a necessidade de expansão para que não se reduzisse “a comunicação artística a quase

nada. Público artífice que aprende na obra implicações que ela não consegue objetivamente transmitir” (FILHO, 1968, p. 73). Para Vianninha, a superação da crise teria uma ligação direta com a aproximação de público do teatro “engajado” e do teatro que considera “desengajado” ou comercial, que “vê com ceticismo a participação” social e procura “cada vez mais dominar os segredos da fluidez estética, sem se preocupar basicamente com o mundo significativo que elaboram” (FILHO, 1968, p. 70), agindo assim como uma tentativa de superação e resolução dos problemas financeiros que enfrentava o teatro mais autônomo e alternativo, ou seja, que não contava com apoio financeiro de empresários, produtores e companhias profissionais, por exemplo.

Como discute Miriam Hermeto em seu artigo “O engajamento, entre a intenção e o gesto: o campo teatral brasileiro durante a ditadura militar” (HERMETO, 2014, p. 212), não se deve pensar nessas vertentes como algo estático e intransponível, visto que não existe uma demarcação clara e precisa de ambas tendências, o que temos no período são diferentes maneiras de se fazer teatro, devido a fatores como, por exemplo, o financeiro, a oportunidade de participar de uma produção, trazendo para o período “incertezas” que delimitem de forma exata esses espaços, constituindo-se uma “nova forma de fazer teatro [...] híbrida, entre engajamento e os interesses comerciais” (HERMETO, 2014, p. 212).

Durante a transição da década de 1960 para os anos 1970, mesmo diante do relativo crescimento econômico, o processo cultural se via caindo de um penhasco, em contraste com os anos anteriores, quando havíamos alcançado movimentos de crítica à política nacional e amadurecimento de nossa reflexão artística, sendo importante para o teatro a cena organizada pelos grupos Arena, CPCs da UNE, Oficina e Opinião⁷ – símbolos teatrais fortes que fomentaram o teatro engajado⁸, de denúncia, e a discussão da própria arte, a partir de iniciativas

⁷ Para mais informações e reflexões sobre os grupos, consultar os títulos da Editora Brasiliense: *Cultura e participação nos anos 60*, de Heloisa B. de Hollanda e Marcos A. Gonçalves (1982); *Teatro Oficina [1958-1982]: trajetória de uma rebeldia cultural*, de Fernando Peixoto (1982), e *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*, de Sábato Magaldi (1984).

⁸ Para Dias Gomes e intelectuais que defendiam o teatro engajado, deve-se pensar no termo a partir da organização deste setor das artes em protestar contra a ditadura instalada em abril de 1964, projetando-se na luta contra o golpe direitista e sua censura, criando assim um teatro de denúncia as inúmeras ações contra a liberdade do povo brasileiro. Nas palavras de Gomes em “Engajamento é uma prática de Liberdade”: “Dissemos que os novos autores, entendendo o teatro como uma forma de conhecimento da realidade, desempenharam papel decisivo na formação de consciência de que a liberdade é essencial à arte. E que este foi um fator determinante na luta travada contra a Censura. E procurarmos mostrar que essa concepção do teatro como forma de conhecimento, se honesta, leva inevitavelmente ao engajamento. E que neste, a liberdade se confunde com o próprio ato do conhecimento, sendo, portanto, imprescindível. Podemos agora entender porque o militarismo auto-erigido em censor das artes neste país procura sufocar o teatro: ninguém menos interessado do que ele na revelação de uma realidade dramática para a qual não tem nenhuma saída patriótica que não importe em sua própria eliminação” (GOMES, 1968, p. 17). Complementando-se a isso, para Oduvaldo Vianna Filho em “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”, uma das frentes teatrais brasileiras seria a do teatro engajado, “aquele capaz de enfrentar todos os desacertos e

estéticas para a renovação de nosso palco. Com a nacionalização dos palcos, a partir da década de 1950, e o fim do que se convencionou chamar de “teatrão”⁹, ou teatro comercial - como coloca Vianninha em “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”, de 1968, reconheceu-se no teatro o nosso contexto socioeconômico, e, posteriormente, avançando para a década de 1960, viu-se uma dramaturgia voltada para a “anistização crítica”, direcionando a reflexão para a luta política, revolucionária, atenta às condições de vida da população. Esses grupos, ao produzirem suas peças e pensarem na condição coletiva, juntamente com as concepções políticas de esquerda, atribuindo valores estéticos à palavra, educavam e conscientizavam seu público em busca da transformação social, atentos aos problemas de sua época.

Encontrou-se, então, nesse momento, como qualifica Augusto Boal, “um teatro político mensageiro” que, por seu engajamento, rompia com as barreiras estabelecidas e se manifestava junto à luta pela transformação social, na apresentação de *Revolução na América do Sul*:

Há tempos um crítico afirmou que não se deve meter política em teatro. Essa resistência ao tema proibido jamais teve razão. Teatro não é forma pura, portanto, é necessário meter alguma coisa em teatro, quer seja política ou simples história de amor, psicologia ou indagação metafísica (BOAL, 1960, p. 6).

Contudo, para Boal, como analisam J. Guinsburg e Rosangela Patriota, no livro *Teatro brasileiro: ideias de uma história* (2012): “não é suficiente a um objeto artístico apresentar um tema em sintonia com os oprimidos, pois o que lhe dá singularidade como produto estético é a *forma* encontrada para materializar artisticamente esse conteúdo”. Isto é, “a questão *ética*, por si só, não deve ser o único critério a ser considerado na análise crítica” (GUINSBURG;

descontinuidades da sensação estética, advindos da tentativa de criação de uma nova linguagem apta a apreender mais profundamente as novas formas que surgem no convívio social de nossa época” (FILHO, 1968, p. 70).

⁹ Yan Michalski, em *O palco amornado*, sintetiza muito bem o momento de transição de uma renovação estética em nossos palcos: “Se o movimento de renovação estética e técnica do teatro brasileiro, iniciado nos anos 40 por grupos como o Teatro do Estudante do Brasil e os Comediantes, posteriormente continuado e aprofundado pelo TBC e as suas companhias-filhotes, baseava-se em mero transplante de um repertório, de uma tradição de encenação e de um estilo de representação europeus, a partir dos meados da década de 50 os ventos que passam a soprar no país haveriam de condicionar um outro tipo de teatro. Num momento em que todos setores da atividade o acento era colocado na afirmação da emancipação e da soberania nacional e na conscientização dos obstáculos que impediam o país de explorar as suas potencialidades, era natural que também o teatro sofresse uma reviravolta que o vinculasse a uma temática brasileira, à preocupação de refletir a realidade imediata do momento nacional e atuar sobre ela, e à busca de uma forma de espetáculo representativa do temperamento nacional” (MICHALSKI, 1979, p. 12-13). Já Oduvaldo Vianna Filho em “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém” considera que “o TBC (de 1950 a 1956) é fruto do desenvolvimento industrial de São Paulo, de uma burguesia subsidiária do interesse estrangeiro, que então instala o teatro como um adorno, uma espécie de crachá que a autovaloriza e a valoriza diante de outros setores da sociedade. A classe patrocinadora da aventura não tem programação alguma, daí um teatro eclético, esvaziado. O TBC seria então uma companhia com o único objetivo de uma elevada qualidade artística sem incluir nas condições para a obtenção desta qualidade, a da oportunidade histórica. O famoso teatro de ‘se fazer aqui como se faz lá’. Um teatro reduzido ao puro e simples domínio da comunicação, nada mais. Certo, ao contraditório desenvolvimento correspondente um teatro de pouco inconsciente de si mesmo, um teatro quase irreal no nível de empresa, contíguo ao puro mecenato” (FILHO, 1968, p. 70-71).

PATRIOTA, 2012, p. 146). Por isso, na sequência do parágrafo supracitado, o dramaturgo assevera:

E se política é tão bom material como qualquer outro, surge o novo e mais sério problema: a ideia da peça. Atualmente existe forte tendência para que uma obra seja julgada levando-se demasiado em conta as ideias progressistas ou reacionárias contidas no texto, transformando-se este no único padrão de excelência e inferioridade. Basta que o autor manifeste solidariedade e simpatia por negros, aos operários ou à mulher sacrificada para que sua obra seja encarada com seriedade (BOAL, 1960, p. 6).

Fato é, porém, que o teatro que se propunha a combater a sombra de terror que se abatia sobre nossas cabeças acabou sofrendo muito sob a forte pressão dos “tanques da ditadura”, que agia “contra o [chamado] terrorismo cultural da esquerda”, nas palavras de Roberto Schwarz (1978, p. 67) em “Cultura e Política, 1964-1969”. Para tanto, o teatro vinha sendo crucial a fim de se organizar uma resistência ao regime militar; além disso, as artes de maneira geral assumiam um compromisso com a realidade social e política do país. Em razão disso, o crítico prossegue dizendo, em seu texto redigido “no calor da hora”, que:

O teatro logo em seguida ao golpe [...] ensinava que as pessoas continuavam lá e não haviam mudado de opinião, que com jeito se poderia dizer muita coisa, que era possível correr um risco. [...] a inteligência se identificava com os oprimidos [...] davam-se combates imaginários e vibrantes à desigualdade, à ditadura e aos EUA. Firmava-se a convicção de que vivo e poético, hoje, é o combate ao capital e ao imperialismo. Daí, a importância dos gêneros públicos, de teatro, afiches, música popular, cinema e jornalismo, que transformavam este clima em comício (SCHWARZ, 1992, p. 80).

Assim, durante o ano de aniversário de quatro anos do golpe militar, tivemos em 1968 uma agitação em termos de manifestações em relação ao regime, passando pelas marchas estudantis, após a morte do estudante Edson Luís¹⁰ e seu enterro, as missas na Candelária, a Passeata dos Cem Mil, a assembleia no Teatro Arena, as inúmeras reuniões de intelectuais e as tentativas de acordo. Vemos também que, para além de siglas das organizações partidárias de esquerda, tivemos um movimento de luta popular que queria a revolução, a atenção às suas reivindicações políticas, como a libertação de presos políticos e a reforma universitária, buscando sempre a mudança das mentes mais rígidas, visando ao direito de reflexão e protesto,

¹⁰ No livro *Brasil: nunca mais* encontramos as denúncias das violações sofridas pelos perseguidos durante a ditadura e diversos registros sobre momentos decisivos de luta contra o regime, num trecho sobre a participação dos estudantes, registra-se: “Em 28 de março de 1968, foi morto, no Rio, o estudante secundarista Edson Luís Lima Souto, sob disparos efetuados por policiais que reprimiam uma manifestação pacífica em defesa do restaurante universitário ‘Calabouço’, em vias de ser fechado. Como um rastilho de pólvora, seguiram-se manifestações vigorosas de protesto em todo país, com os choques e a repressão policial se repetindo em todos os Estados. No Rio de Janeiro, no dia 25 de junho, realizou-se uma passeata com 100 mil pessoas, que partiram do repúdio àquele brutal assassinato do jovem Edson para repudiar também toda política econômica imposta desde 1964 e as inúmeras medidas restritivas da liberdade de manifestação” (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p. 133-134).

como também ao de colocar em debate as ideias que fervilhavam sobre o Brasil. Durante toda essa movimentação, os artistas e intelectuais de teatro estiveram presentes, seja participando das manifestações, na apresentação de peças, nas ocupações de teatros e nas reuniões que buscavam estratégias para que conseguissem o fim da censura. O que tivemos até dezembro de 1968 foi uma sucessão de crises e movimentos de intolerância; por isso, devido à rigidez do governo, “a única resposta possível parecia ser o radicalismo, que se manifestava no movimento estudantil, na política, nas artes e no showbiz” (VENTURA, 2013, p. 191). De fato, se o diálogo se tornava cada vez mais escasso, temos como resultado o enfrentamento cada vez mais intransigente.

Um episódio narrado por Zuenir Ventura em *1968: o ano que não terminou* dá mostras desse contexto: a manifestação de Caetano Veloso, no III Festival Internacional da Canção, quando, na tentativa de cantar “É proibido proibir”, foi recebido ao som de inúmeras vaias, o que rendeu um dos discursos mais provocantes da época, ao interpelar a juventude (“Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder?”) e afirmar com certa irritação: “Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada”. Com a apresentação comprometida, Caetano não lê o poema de Fernando Pessoa (“Hoje não tem Fernando Pessoa”), mas deixa o seu recado: relembra aos desatentos que estava ali por coragem junto a Gilberto Gil para assumir a estrutura do festival e que saudava Cacilda Becker (“Viva Cacilda Becker!”), artista que sofria perseguições da censura desde a apresentação de *Roda viva*, fazendo com que mencionasse também o espancamento dos atores da referida encenação no teatro Ruth Escobar¹¹, além de comparar e agredir a plateia, chamando-a de torturadores. O espancamento extremamente truculento foi narrado por Álvaro Machado, no livro biográfico [...] *Metade é verdade*: Ruth Escobar, de 2020, em “III. O ano que jamais terminou (1967-1968)”

Ao término da apresentação de *Roda viva* de quinta-feira 18 de julho, por volta das 23h30, quando ainda nem todos os espectadores haviam deixado o teatro, vinte homens, alguns vestidos com terno e gravata, levantaram-se das últimas fileiras da plateia, obedecendo ao sinal de um apito agudo. A partir desse momento, desencadeou-se uma operação criminosa com duração apenas de dez minutos, porém extremamente violenta, planejada em detalhes e apoiada por outros noventa homens armados do lado de fora da Sala Galpão do teatro, identificados mais tarde como membros do grupo paramilitar de extrema direita CCC – Comando de Caça aos Comunistas – que no dia seguinte assumira o ataque.

Primeiramente, duplas postaram-se em cada uma das portas da sala e trancaram-nas por dentro, permanecendo de guarda até o término da ação. Os demais invasores

¹¹ O episódio fora resumido por Ruth Escobar em sua autobiografia e registrado novamente por Álvaro Machado em *Metade é verdade* (2020): “Naquela noite, fora assistir a *2001: uma odisseia no espaço*, o filme de Stanley Kubrick, e em seguida dirigiu-se ao teatro, como costumava fazer ao término das apresentações, para deparar-se com um quadro de desolação: ‘Quando os agressores escaparam, os atores começaram a surgir na rua [...] desfigurados, ensanguentados, quebrados de porrada, narrando o horror, o sadismo, a crueldade mórbida do comando paramilitar’ (MACHADO, 2020, p. 186).

passaram a destruir metodicamente as poltronas da plateia, armados com cassetetes de até um metro de comprimento, de uso exclusivo de forças militares, e gritando ao mesmo tempo ofensas contra os artistas da peça, que se encontravam nos camarins, a alguns metros do palco, em plano superior à cena. Também foram depredados holofotes, instrumentos musicais, uma pianola, microfones, aparelhos e caixa de som, além de espelhos, cortinas e figurinos (MACHADO, 2020, p. 184).

Ainda na trilha das reflexões de Zuenir Ventura (2013), vivíamos nesse período após o Ato Institucional nº 5 e a censura, um esvaziamento daquilo que efervescia nas mentes críticas, e diversos setores começavam a “empobrecer”: intelectuais e artistas¹² se viam sem trabalho e por isso passaram a ir embora do país; havia uma “limpeza” nas universidades, ao mesmo tempo que jornais, livros e revistas eram menos publicados; a televisão, por sua vez, liderava a indústria cultural – tudo isso atrelado à desmotivação que se implantava nas cabeças mais criativas, que já não se percebiam com a relativa liberdade de outrora. O choque em que seguiam os anos após 1964 causou certo desânimo, e o que se almejava como realidade cultural se mostrou incompatível com os ideais de uma política para o povo e do povo. Decerto, houve um movimento que impulsionava contra as limitações que eram impostas, mas com o tempo a força que impulsionava também foi empurrada para trás, ficando cada vez mais difícil realizar um exercício reparador do que estávamos vivendo. Com o clima instaurado pelo Serviço de Censura, vemos inúmeras peças e filmes que foram cortados e proibidos oficialmente pelo órgão e se organiza uma fiscalização de penitência, gerando o já aludido clima nada favorável para a atividade intelectual.

O que fazer a partir desse estorvo? Com o agravamento da crise e de certo esfriamento da produção intelectual que se contrapunha ao regime, assistimos a um crescimento da cultura de televisão e de uma tentativa de adaptação aos novos moldes, mesmo que de forma precária, do que era feito anteriormente. Os intelectuais e artistas tiveram que se adequar à nova produção industrial ou se afastar desse cenário: ou “se vendiam” para o mercado, ou ficavam sem trabalhar ou evadiam do país¹³. Esse movimento de censura começou a gerar uma disposição

¹² Cito Elio Gaspari, em *A ditadura envergonhada* (2014): “O governo que começara sinalizando um interesse na volta dos intelectuais e cientistas exilados expulsaria das universidades 66 professores, entre eles Caio Prado Júnior (que não tinha cargo, mas só o título de livre-docente da USP), Fernando Henrique Cardoso (que conquistara a cátedra de Ciência Política poucos meses antes), o sociólogo Florestan Fernandes, a historiadora Maria Yedda Linhares, o físico Jayme Tiomno e o médico Luiz Hildebrando Pereira da Silva, que deixara uma posição no Instituto Pasteur, em Paris, para organizar o Departamento de Parasitologia da Faculdade de Medicina da USP em Ribeirão Preto. Avançou-se também sobre novas dissidências. A atriz Marília Pêra, da peça *Roda Viva*, foi trancada num mictório de quartel. Caetano Veloso e Gilberto Gil, capturados por uma patrulha do Exército em São Paulo, vagaram por unidades militares do Rio. Os dois jovens atrevidos que cantavam ‘É proibido proibir’, vestiam roupas adoidadas e usavam cabelos compridos, tiveram a cabeça raspada, foram confinados em Salvador e exilados para Londres” (GASPARI, 2014, p. 344).

¹³ Como constata J. Guinsburg e Rosangela Patriota: “Os que haviam sobrevivido ao golpe, ao AI-5, estavam assistindo a mudanças significativas na sociedade, desde a redefinição do próprio mercado de trabalho até o

de temor, como é apontado no “Prefácio em forma de peça” que abre a *Feira*, em que o escritor é o seu próprio censor, fazendo sumir o que é censurável e, assim, criando o próprio reino da autocensura – o que lembra esta reflexão de Ventura:

A substituição do aparelho ostensivo da censura pelo mecanismo interno da auto repressão, com cada criador ousando cada vez menos, é o caminho mais rápido para levar a cultura ao estado tão sonhado por aqueles que pensam em revólver quando ouvem a palavra cultura: ao reino da ordem, do conformismo e da obediência – à paz dos cemitérios (VENTURA, 2000, p. 55).

Assim, uma saída para essa realidade foi se diluir no setor comercial que vendia o que o grande público consumia e que gerava “uma contagiante, eufórica e inebriante sensação de realizações ao mesmo tempo cívicas, políticas, patrióticas, sensuais e existenciais”, tornando-se mais digestivo aos estômagos menos exigentes, entretanto de maneira insuficiente para balizar a crise por que passava o setor da cultura (VENTURA, 2000, p. 60). Alguns insatisfeitos, desbundados, buscaram saciar sua fome pelas tendências mais individuais e artesanais – incorporando assim o movimento chamado de contracultura¹⁴. Numa busca por forrar o estômago que roncava por um alimento mais sólido, mesclaram um protesto geral contra tudo, como também a recuperação do “antiquado”, produzindo “a combinação, em momentos de crise, do moderno e do antigo” que desembocou em importante movimento artístico: o tropicalismo, com sua agitação cultural-comportamental, numa tentativa de subverter a cultura por dentro (SCHWARZ, 1978, p. 73). Tais mudanças não passaram despercebidas pela cena teatral, que, mesmo censurada e desmotivada pelo mercado, tratou de incorporar essas questões de maneira crítica¹⁵.

Se na década de 1960 o teatro e as artes buscavam a revolução, o protesto e o engajamento para conscientizar e criar um clima de mudança, na virada para a década de 1970 a militância mais explícita não era mais possível devido à censura, à prisão (que envolvia também a tortura) e ao exílio; isto é, via-se a concretização de um processo de endurecimento moralizador, forçado e antiquado frente ao cenário artístico brasileiro. Esse recrudescimento do regime, podemos pensar, deu-se porque, se tínhamos uma ditadura de direita, não se podia negar

redimensionamento dos meios de comunicação, incluindo aí o projeto de integração nacional, via Embratel, que impulsionou a televisão como o meio de comunicação mais eficaz para transmitir ideias, informações e construir uma concepção de arte e de cultura” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 180).

¹⁴ Yan Michalski, na primeira parte de *O palco amornado*, comenta que as manifestações ligadas à juventude que não se vinculava diretamente a nenhuma participação política começam a desenvolver questionamentos aos códigos de valores e visão de mundo herdados das gerações anteriores. Diante disso, nos anos 1970, “estes espetáculos, justamente por não assumirem uma posição política imediata, pareciam reunir razoáveis condições de passar pelo crivo de uma censura preocupada com a caça às bruxas políticas de um teatro, a seu ver, aliado à mentalidade subversiva” (MICHALSKI, 1979, p. 15).

¹⁵ Como analisaremos mais adiante, este é o caso da peça “Sobrevividos”, de Leilah Assumpção, que compõe a *Feira*.

a influência da esquerda para a cultura; desse modo, como cita Alexandre Syub Stephanou em *Censura no Regime militar e militarização das artes*, durante os anos de 1964 a 1968 foi materializada “na formação de grupos de guerrilha urbana e na agitação cultural do período [...] uma ‘afloração tardia’, de duas décadas de democracia, que veio ‘amadurecer’ em ‘plena ditadura’” (STEPHANOU, 2001, p. 151-152). Um dos caminhos da transição disso tudo culminou, no decênio seguinte, na politização do cotidiano¹⁶, das relações e do comportamento: desejava-se transformar a sociedade e, para isso, utilizou-se toda a experiência teatral adquirida anteriormente para se chegar a uma linguagem próxima aos limites permitidos para ação pública. Assim, as propostas mais alternativas e o teatro independente forjaram uma das respostas para o que se vivia no início dos anos 1970.

Nessa transição, não podemos deixar de dizer que ingressavam novos autores na profissão, que auxiliaram e redefiniram a dramaturgia, grupo que ficou conhecido como *nova dramaturgia*¹⁷. Assim, os palcos aderiram a temas ligados ao cotidiano, às micro vivências e questões que tocavam os mais jovens, ditando a atuação social do teatro e criando diante do público novas dimensões artísticas. Desse modo, o que se nota na dramaturgia dos anos 1970 é uma resposta dentro das possibilidades daquilo que fora construído nos anos anteriores, um gesto de continuar mesmo diante das derrocadas mais radicais.

De todo modo, é importante compreender que a atividade teatral dessa década esteve atrelada aos ideais do fim da década anterior, considerando as atividades e realizações de Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, posturas que foram basilares para as experiências que discutiriam os sistemas de desigualdades em nossa sociedade. Como atesta José Arrabal em “Anos 70: Momentos Decisivos de Arrancada”:

Ver os anos 70 não será possível se nos desligarmos de toda uma série de polêmicas e propostas culturais que emergiram no bojo das lutas populares da década anterior, meses antes da instauração do Ato-5. E no teatro esse fator de análise é determinante e fundamental para toda uma compreensão mais real do processo. É por esses conturbados dias do 60 que começam a se demarcar as diversas propostas que irão refletir-se no palco nos anos seguintes, em meio a controvertidos caminhos, avanços e recuos, quase como um jogo de cabra-cega (ARRABAL, 2005, p. 207).

Tal processo exigiu do teatro uma tentativa de avaliar o fazer político, mesmo que vinculado às situações do cotidiano vivido: seja colocando acontecimentos mais radicais para

¹⁶ Esse aspecto, o contexto econômico formado para esse clímax e a alteração do comportamento do sujeito na sociedade, é um dos pontos traçados na obra *Dramaturgia brasileira contemporânea: uma retórica do impasse*, de Geraldo R. Pontes Jr. (1999), especificamente no capítulo “Sujeito em crise/heróiismo desmistificado: em cena, a geração de 69”.

¹⁷ Segundo Silvana Garcia, no segundo volume da *História do teatro brasileiro*, “uma boa safra de novos autores abriu caminho no ambiente hostil da censura e da repressão e constituiu o agrupamento que Sábato Magaldi chamou de ‘nova dramaturgia’, parte do ‘teatro novo’ brasileiro” (GARCIA, 2013, p. 301).

indicar a atmosfera que estávamos vivendo, seja compreendendo as perdas e os estragos sofridos no processo. Assim, tornou-se necessária uma multiplicidade de temas, articulação da própria estética cênica para se manifestar o absurdo vivido. Fez-se urgente, para os novos grupos e também para os com mais experiência, como demonstram Guinsburg e Patriota,

Olhar para si próprio e para seu grupo de convivência. Falar sobre o seu cotidiano e não sobre as grandes questões políticas e sociais, que não fizeram parte de seu aprendizado e de suas vivências. Falar de uma sociedade que se transformara e na qual a cultura de massas tornara-se uma realidade. Evidentemente, tal ângulo de apropriação do real foi [sic] teatro da resistência democrática, que continuou, até o final dos anos de 1970, a desfraldar as bandeiras da liberdade e da justiça social (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 206).

Em meio a essas questões e avanços dos anos 1970, o quadro teatral foi se modificando devido ao processo de redemocratização¹⁸, em meados de 1979, o que orientou a retomada gradual das ações democráticas, o fim da censura prévia que assombrava os autores, o retorno do Estado de Direito. Com isso, o novo cenário fez com que as peças proibidas, que recuperavam as cenas de resistência à ditadura e que estavam nas gavetas da censura, fossem publicadas e/ou encenadas, como é o caso da impressão da *Feira brasileira de opinião* (1978). Isso porque, nesse período de transição, não se viviam mais os anos mais duros da ditadura; entretanto ainda não se tinha uma democracia, como afirma Daniel Aarão Reis em *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*:

Atestam-no numerosas evidências: ausência de leis de exceção; liberdade de imprensa; funcionamento regular dos tribunais; restabelecimento pleno dos institutos do *habeas corpus*, da vitalidade e da inamovibilidade; pluralismo partidário e sindical; eleições regulares disputadas por diferentes partidos, com o reconhecimento dos eleitos, independentemente da respectiva filiação partidária; poderosos movimentos sociais – greves gerais e manifestações políticas – desenvolvendo-se livremente; inexistência de presos e de exilados políticos (REIS, 2014, p. 125-126).

Na transição democrática, período que corresponde a 1979-1988, segundo reflexões de Daniel Aarão Reis no capítulo “A transição democrática (1979-1988)”, ainda não temos inicialmente um Estado de direitos definido, tempo marcado por legislações editadas pela ditadura, chamadas de “entulho autoritário”. A transição brasileira começa e está amestrada a uma dinâmica que delimita o projeto e o andamento de liberalização ou abertura do regime. Uma vez estabelecida como processo político, a transição não se garante como institucionalização das políticas democráticas, vemos apenas um rompimento com a modernização democrática se encaminhando para uma nova ordem burguesa. Assim, o país

¹⁸ “Chamamos de transição democrática o período que se inicia com a revogação das leis de exceção, os Atos Institucionais, em 1979, e termina com a aprovação de uma nova Constituição, em 1988. De transição, porque nele se fez um complicado e acidentado percurso que levou de um estado de direito autoritário, ainda marcado pelas legislações editadas pela ditadura, conhecidas como ‘entulho autoritário’, a um estado de direito democrático, definido como Constituição aprovada por representantes eleitos pela sociedade” (REIS, 2014, p. 125).

deixa de ser comandado por uma ditadura, mas também não adota de imediato uma Constituição democrática. Ou seja, não havia ditadura no Brasil, entretanto não gozávamos de uma democracia. Os processos de modernização fizeram com que o país alicerçasse bases fundamentais para seu processo de desenvolvimento econômico, mas ainda se mantinha um triste quadro que era característica de boa parte de sua população, a situação de pobreza. Esse ideário de liberalismo econômico era proposto pela ideologia militar, que procurava afirmar o país como em desenvolvimento, muito preso ao sistema ideológico de modernização das décadas anteriores. A sociedade passa pelo processo de modernização conservadora que afetaria de cima a baixo todos os setores econômicos. Em detrimento disso, o regime militar precisou se reinventar devido ao esgotamento de seus mecanismos de controle social, e se renovar a partir de uma perspectiva de autorreforma, ruindo então o processo político manobrado pelos militares, que, precisamente impulsionado pelas mudanças sociais, não cabia mais no Brasil, ocasionando o que chamam de “abertura” ou “distensão”. Aqui começamos a observar mais aspectos fundamentais para a transição democrática que está amparada em uma dinâmica que elimina tanto o processo de liberalização quanto o projeto autoritário, provocando abertura do regime, ou seja, a transição é a via de reformas importantes no campo social e econômico que desabrochará num novo padrão para a geração, uma nova ordem burguesa.

Para nossa sociedade, a transição se consolidaria numa conquista, a partir dos principais atores oposicionistas que passaram a auxiliar um cenário de abertura em construção, e não uma transição linear da ditadura para a democracia, marcado pelo processo eleitoral, que afrouxava as amarras autoritárias de seus controles.

Com a revalorização das eleições, do poder legislativo e dos partidos políticos, observa-se, portanto, a abertura de espaços para a participação política da sociedade civil. Entretanto, não foi tão fácil, pois os militares não queriam perder o poder e nem sua representação ao observar outras formas opositoras, como o MDB (Movimento Democrático Brasileiro) ganhando representação e fôlego. Assim, a nova legislação partidária exigia uma representação mínima de candidatos que os partidos pudessem eleger. Em 1981, vemos também a vinculação do voto que pressionava partidos menores e dificultava o fortalecimento da oposição. Dessa forma, os militares queriam garantir uma maioria governista, que proporcionasse uma caminhada “lenta, gradual e segura” rumo a uma nova institucionalização que garantisse, mais tarde, em eleição de 1985, um candidato que fosse confiável ao regime.

A transição brasileira foi um processo negociado, em que o regime foi colocado em xeque a cada eleição, com consecutivas vitórias da oposição nas eleições parlamentares e para governadores de Estado, da derrota no Congresso Nacional, da emenda constitucional da

eleição direta para a Presidência da República, que fora antecédida pelo grande movimento cívico de nossa história política: as *Diretas Já*, por fim, depois de dez anos de batalha política, conseguiu, em 1985, um candidato civil no Colégio Eleitoral, o que só foi possível através de uma coalizão ampla e heterogênea, a Aliança Democrática, constituída inclusive por lideranças políticas que haviam abandonado o regime, aumentando assim ainda mais a sensação de conciliação e de gradualismo frente aos anseios da população que esperava por mudanças.

Cabe-nos, porém, antes de alcançar esse contexto, compreender melhor os mecanismos que estruturaram a censura desde o AI-5, passo fundamental para qualquer interpretação da *Feira*.

2.2 O QUE NÃO SE PODIA DIZER, O QUE NÃO SE DEVIA DIZER

Para uma melhor compreensão da censura e do processo em que as artes e os meios de comunicação ficaram imersos após o AI-5 será necessária uma breve recapitulação de como o órgão censor agia no período. E, para tal, vale iniciar com a reflexão de Augusto Boal em “Cinco merdas e um puta”, capítulo de sua autobiografia *Hamlet e o filho do padeiro* (2000), em que o autor relembra:

Criança, detestava a censura – imaginem adulto, obrigado a discutir com o censor, dono da última palavra, os cortes que faria. Quando o censor era *bom* podia até deixar convencer. Se mau, no dia seguinte mandava o texto rabiscado com observações autoritárias: a luz não pode ser tão luminosa; o cenário repintado para esconder figura pornográfica... Diálogo que você gostava, cortava por inteiro (BOAL, 2000, p. 247).

Por ter vivido de maneira intensa os anos de chumbo e todo o processo cansativo de liberação de um espetáculo, Boal continua: “Para mim, não havia censores bons e maus: só ruins, péssimos e piores!”. E arremata: “A função censora é imoral, não importa quem a exerça. A função de carrasco é imoral, não importa a personalidade de quem mata” (BOAL, 2000, p. 247).

É nesse tom que boa parte dos autores denunciam a censura, os censores e o órgão de Censura de Diversões Públicas, que, apesar de ter “diversões” no nome, mostrava-se enfastante. A partir do golpe militar de 1964, como constata Miliandre Garcia em *Um Caso de polícia*, a censura passa por um “processo de reestruturação e ressignificação de práticas já existentes, consolidando a centralização do órgão na capital federal e agregando a censura política à análise censória”, ou seja, na adaptação de uma prática secular “ao papel de mantenedora dos valores éticos e dos princípios morais incorporou-se a preocupação com a manutenção da ordem política e da segurança nacional”. Assim, a censura de diversões públicas se intensificou “na primeira metade da década de 1970 e concentrou-se nas matérias de teor

político, sobretudo nos setores de teatro e cinema”. Além disso, na perspectiva da segurança nacional, durante a ditadura militar, “as transformações de costumes faziam parte de um plano de expansão do comunismo, que visava, em última instância, à degradação ética e moral da sociedade como estratégia política de tomada de poder” (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 25).

A começar pelo serviço prestado para os textos de teatro, que tinha como espaço de centralização Brasília; ou seja, por mais que houvesse, em alguns momentos, outro órgão censório descentralizado responsável pela leitura e censura de texto de teatro e de TV, em São Paulo e no Rio de Janeiro (nesses estados apenas se deliberavam as ordens vindas de Brasília), ainda assim havia muito controle sobre as produções artísticas exercidas pelos governos militares, que de alguma forma especulavam que as obras ameaçavam os princípios éticos e morais como também os político-ideológicos.

Outro aspecto muito questionável era a qualificação dos censores¹⁹ e suas aptidões para julgar se um texto era censurável ou não. No início não havia gente qualificada para tal, posteriormente passou-se a exigir curso superior nas áreas de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia, e, claro, participar de um Curso de Formação de Técnico de Censura, ministrado pela própria Academia Nacional de Polícia. Mas sabe-se que, para se exercer um cargo como esse, além de bom senso e ética²⁰, muita leitura deveria circunscrever a vida daquele que pretendia ocupar o cargo, inclusive da boa e clássica dramaturgia. Porém, o que foi visto no período, em muitos casos, foi o contrário, além do uso

¹⁹ O já citado Stephanou pontua: “Censores devidamente qualificados? [...] em 1965, foi preciso deslocar funcionários de outras repartições e ministérios, devido ao pequeno número de servidores públicos dispostos a mudar-se de seu estado de origem para Brasília, criando censores totalmente improvisados e desqualificados” (STEPHANOU, 2001, p. 245). Yan Michalski também comenta sobre a formação dos censores em *O palco amornado*: “[...] pouco acostumados até então a lidar com materiais de caráter cultural e artístico de repente confinados ao seu controle, e propensos a ver em manifestações cujo sentido e alcance lhes era difícil avaliar uma permanente ameaça à linearidade do pensamento que foram ensinados a adotar. Seus pontos de referência, firmados na segurança de redundantes palavras de ordem decoradas desde a infância, não abrangiam o universo ambíguo e permanentemente renovado da criação artística; e a decodificação das simbologias e convenções da linguagem teatral feita pelo prisma desses inteiramente deslocados pontos de referência conduzia, não raras vezes, a resultados tragicômicos” (MICHALSKI, 1979, p. 22).

²⁰ Para tanto, nas recomendações e orientações sobre o trabalho do censor, Fagundes alerta: “Para efeito de classificação, quando a restrição é devida a conteúdo de natureza moral, o censor deve procurar libertar-se dos conceitos muito pessoais e deliberar tendo em vista a média dos padrões aceitos nas diversas regiões culturais do país. Muita coisa de aparência chocante para o colono cearense, por exemplo, pode passar despercebida para uma criança carioca. Nas grandes cidades há mais realismo com relação aos problemas do sexo do que no interior. É a defasagem cultural existente entre as diversas regiões do país. O censor nem só está julgando para a população da metrópole, nem exclusivamente para a interiorana, recatada e cheia de inibições. Ele não pode ter visão unilateral. Tem que ser global e julgar com a mente voltada para a média da cultura nacional. A obra examinada, igualmente, não deve estar sujeita à idiossincrasia do censor no momento que a examinar. A preocupação com o título no banco, com a doença do filho, com a antipatia do vizinho ou com o mau humor da mulher, deve ser deixada em casa. Cumpre-lhes assumir a serenidade de um juiz, no momento em que examina para julgar” (FAGUNDES, 1974, p. 135).

da força e violência, com o que vem a calhar a reflexão de Boal sobre a censura e seu modo de operação.

Sobre esse aspecto, Coriolano de Loiola Cabral Fagundes, técnico de censura e ex-professor da Academia Nacional de Polícia, em seu livro *Censura & liberdade de expressão* (1974), desenvolve uma ampla explicação acerca do funcionamento do órgão censor, desde leis, restrições, multas, suspensões, punições etc. Em suas palavras, a censura deveria deliberar,

[...] através da Fiscalização (muito adequadamente desempenhada por agentes federais da polícia), crimes contrários à segurança do Estado, de sonegação fiscal, ou contra o decoro público. [...] Por conseguinte, não é necessária ou imprescindível a presença de delegado ou inspetor na direção de organismo censório, mesmo porque a Censura *não é órgão processante*. Se o fosse, teria um cartório na própria estrutura. A direção da Censura é um trabalho altamente especializado. Não deve ela ser preenchida com critérios embasados em premissas equívocas, ou por força de injunções políticas, por elemento completamente alheio às nuances jurídico-administrativas que lhe norteiam a dinâmica executiva (FAGUNDES, 1974, p. 84-85).

Por mais bonito e ético que pareça o texto, sabemos que a prática nem sempre foi bem assim. Muitas problemáticas de cunho violento envolviam a fiscalização da censura, seja no trato com o texto, seja no trato com atores e diretores. E nesse momento particular de censura no Brasil, na década de 1960, víamos uma adequação da censura a uma nova fase, uma nova configuração, como afirma Miliandre Garcia, em *Um caso de polícia* (2019):

[...] os setores responsáveis pela censura de diversões públicas, direta ou indiretamente, implantaram várias medidas para atender as mudanças em curso. Tratava-se de um processo administrativo, não sem motivação política, no qual o setor teatral pode ser considerado um dos exemplos mais notáveis para se observar vários movimentos no interior da censura, entre os quais a dinâmica do processo de centralização em Brasília, o aumento significativo de obras proibidas (integral e parcialmente) e a aplicação sistemática da censura política. Nada disso caracterizava a censura de diversões públicas nos anos anteriores ao golpe civil-militar, tratava-se, portanto, de novos usos para antigas funcionalidades (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 143 - 144).

Por isso, antes de analisarmos os textos a que nos propomos, é importante rever o que previa o Regulamento da Divisão de Censura de Diversões Públicas no artigo 19, dedicado ao teatro: “As representações teatrais de qualquer natureza, para serem encenadas no país dependerão de: I – censura prévia; II – ensaio geral; III – certificado de censura expedido pela D.C.D.P., acompanhado da relação a que alude o § 3º do Artigo 11” (FAGUNDES, 1974, p. 114). Assim, para as demais fiscalizações acontecerem, no caso de um ensaio geral, por exemplo, era necessário enviar nesse extenso relatório o conteúdo das músicas, dos figurinos, do cenário, da divulgação para a comunicação social, ou seja, era necessária uma detalhada e descritiva lista que passava pelo órgão e era de extrema exigência para a aprovação que esses itens estivessem amarrados no dossiê enviado. É interessante frisar que, em termos de estudo e

investigação, uma das cópias era conservada em arquivo contendo as observações feitas pelo censor, o que daria terreno para possíveis informações importantes, como define o segundo parágrafo do Regulamento:

§ 2º - Qualquer que seja a deliberação da D.C.D.P, um dos exemplares será conservado no arquivo próprio, e os demais, depois de conferidos e visados, serão remetidos ao setor correspondente do órgão descentralizado do DPF, no respectivo Estado, que entregará uma via ao interessado, retendo a outra em seu poder exceto no caso de interdição (FAGUNDES, 1974, p. 115).

Após esse procedimento, era emitido um certificado de censura que autorizava a representação em território nacional pelo prazo da validade que fora conferido na documentação. Só após a aprovação que, então, o setor correspondente da DPF marcaria dia e hora para assistir ao ensaio geral (que deveria ser privativo aos censores, atores e produção; não era permitida “gente estranha” no local), podendo ser feito de dez dias antes da data prevista para sua estreia até a sua véspera. No ensaio geral²¹, era obrigatório seguir rigorosamente o que propunha o texto e suas descrições, ou seja, tudo devia ser idêntico ao que fora informado, não havia espaço para improvisações, pois essas poderiam aumentar a tensão entre todos, gerando o corte total, punições, multas, suspensão temporária da peça ou do ator e censura da peça. Em alguns casos, a peça sofria persecutória fiscalização, podendo ser submetida a uma revisão da censura, isto é, era importante não alterar nada após a liberação, seja no texto ou nas marcações de palco. Ainda de acordo com a fiscalização, era exigido “manter permanentemente reservados quatro lugares” e deveriam estar bem “localizados numa das três primeiras filas da plateia, em posição de visibilidade e de audição completas”; era proibido o uso de tais poltronas para ocupação de pessoas não credenciadas, sendo reservadas para o técnico de censura ou o chefe do órgão censório (FAGUNDES, 1974, 211). Para ilustrar uma situação de tensão entre diretores, atores e censores, vale a leitura de um trecho tragicômico do ensaio geral de *Chapetuba F.C.*, em que Vianninha estreava como dramaturgo e mesmo assim advogou pela sua causa, deixando o censor “boquiaberto” com tamanha eloquência, protagonizando “fatos históricos jamais acontecidos” na dramaturgia mundial. A cena é descrita nas memórias de Boal ainda no texto “Cinco merdas e um puta”:

²¹ Sobre o processo de ensaio geral, de responsabilidade do empresário/diretor: “Os artistas são obrigados a cumprir rigorosamente as determinações das autoridades censórias presentes, tanto com relação à linguagem do texto como à indumentária, aos gestos, às marcações, às atitudes e procedimento de palco. O empresário ou diretor de casa de diversão é responsabilizado quanto aos artistas se apresentarem, no ensaio geral, em trajes diversos dos aprovados para o espetáculo ou quando os cenários respectivos não estiverem prontos e em funcionamento naquela ocasião. A inobservância das formalidades próprias de ensaio geral sujeita o infrator – empresário, gerente da casa de diversão ou artista – a admoestação verbal ou a multa, cujo valor é multiplicado pelo número de faltas cometidas” (FAGUNDES, 1974, p. 209).

– É verdade, mas também é verdade que cinco vezes *merda* em duas horas de espetáculo, é *merda* demais! Se você fosse mais modesto...

Vianninha mostrou-se disposto a colaborar:

– Vamos analisar todas essas merdas. A primeira nem se conta, porque se trata de um jogador que dá um pontapé na porta fechada e não vai dizer “Louvado seja Deus”... Exclama merda e está plenamente justificado pela dor no pé. Trata-se de merda introspectiva, entende? Com a segunda merda o senhor não se preocupe porque o ator tem um problema de dicção grave, está em tratamento com um fonoaudiólogo de estimação, e nós estávamos mesmo pensando em substituí-lo porque ninguém entende nada do que ele diz, e o senhor mesmo só entendeu merda porque leu o texto, mas espectador nenhum vai ouvir essa merda, garanto, é merda invisível, inaudível, inodora... Pode deixar, é merda inofensiva...

– Foi o que eu disse: mais modéstia. Se deixar só essas duas merdas e limpar a boca no resto, pode estrear sem problemas. Gostei da peça! (BOAL, 2000, p. 247).

A discussão se estende de maneira tão hilária e incabível, mas “higiênica”, até a quarta “merda” ser liberada, que o censor, “num acesso raro de estonteante generosidade aguda e altruísmo, ofereceu de graça a quinta merda”, mas avisou que o “puta que pariu” ainda levaria tempo para ser pronunciado num palco brasileiro. Após conseguir, as “cinco merdas” com tanta flexibilidade e bondade do censor, Vianninha tentou trocar cinco por uma, propondo:

– Vamos fazer assim: eu lhe devolvo as cinco *merdas* que o senhor me deu de presente, generosamente, e o senhor libera o *Putá que pariu!* Trato feito???

Vianninha quase chorou. O censor, esse, tenho certeza que vi lágrimas nos seus olhos vermelhos quando jogou o texto para o alto, levantou-se furioso e saiu do teatro agitado:

– Eu vou largar essa profissão! Quero fazer trabalho honesto, censurar só o necessário, defender a Moral, mas também não quero destruir a carreira de ninguém. Façam o que quiserem. Digam quantas *merdas* e *putas* quiserem. Mas assumam a responsabilidade. Eu... nunca mais! Puta que os pariu!!! – E saiu aos berros!

Ficamos felizes com nossos cinco *merdas* e o primeiro *Putá que pariu!* Jamais pronunciado em palcos brasileiros... Grande Vianninha! (BOAL, 2000, p. 249).

Outro ponto que chama atenção são os critérios gerais da censura, ou seja, o Estado visava à “boa formação do menor”²² e tinha como objetivo “preservar o espírito infantil ou juvenil de impressões excitantes, ou deprimentes, e de influências perturbadoras de sua formação moral e intelectual”, por isso a classificação etária era aplicada a qualquer espetáculo para categorizar seu público (FAGUNDES, 1974, p. 131). Além dessa importante orientação, segundo a qual as crianças deveriam ficar fora de conteúdos “perigosos” para sua formação como indivíduo, com a medida de classificação etária, também cabia à censura fazer a interdição parcial, conhecida popularmente como *corte*: “dá-se ao ser determinado pelo órgão

²² Citamos novamente Fagundes, em *Censura e liberdade de expressão*: “Este não deve ser exposto a cenas de intenso suspense ou excessiva violência, que lhe podem causar angústia; não convém ser colocado, prematuramente, face a face com problemas sexuais a que não esteja preparado, pois tal experiência há de despertar-lhe perversões; não pode ser submetido a doutrinação estranha, visto não ter capacidade de discernimento perfeitamente desenvolvida, sendo facilmente influenciável; não assiste indiferente à ridicularização das instituições, posto estar na fase da imitação. São apenas alguns exemplos de situações que podem influenciar negativamente na formação intelectual, psíquica, moral, religiosa ou cívica do jovem. Conforme já dissemos, o interesse individual não pode prevalecer sobre o bem coletivo. O indivíduo não tem o direito de inocular veneno na mente dos moços” (FAGUNDES, 1974, p. 130).

censório a supressão ou exclusão de gesto, fala, postura, entonação, ou procedimento do artista no palco, ou ainda a modificação de qualquer item do cenário”. Evidentemente, havia também a interdição total: “a proibição de ser o espetáculo, quer total como parcialmente, apresentado ao público, em qualquer ponto do território pátrio” (FAGUNDES, 1974, p. 133).

Ainda no campo conteudista veremos o que poderia motivar a proibição ou o corte da peça, caso

- I) ATENTE CONTRA A SEGURANÇA NACIONAL, por conter, potencialmente:
 - a) incitamento contra o regime vigente;
 - b) ofensa à dignidade ou ao interesse nacional;
 - c) indução de desprestígio para as forças armadas;
 - d) instigação contra autoridade;
 - e) estímulo à luta de classe;
 - f) atentado à ordem pública;
 - g) incitamento de preconceitos étnicos;
 - h) prejuízo para as boas relações diplomáticas.
- II) FIRA PRINCÍPIOS ÉTICOS, por constituir-se, em potencial em:
 - a) ofensa ao decoro público;
 - b) divulgação ou indução aos maus costumes;
 - c) sugestão, ainda que velada, de uso de entorpecentes;
 - d) fator capaz de gerar angústia, por retratar a prática de ferocidade;
 - e) sugestivo à prática de crimes.
- III) CONTRARIE DIREITOS E GARANTIAS INDIVIDUAIS, por representar, potencialmente:
 - a) ofensa à coletividade; ou
 - b) hostilização à religião (FAGUNDES, 1974, p. 136-137).

Em termos gerais, “toda e qualquer mensagem deturpada, facciosa ou fomentadora de conflitos geradores de pressões, quer internas como externas, que representam obstrução na persecução dos objetivos nacionais permanentes, deve ser eliminada dos meios de comunicação”; isto é, não se podia, diante das leis e dos decretos, criticar, negar-se ou movimentar-se contra a politização de temas morais ou conteúdo que difundisse mensagens políticas que se opusessem ao regime militar (FAGUNDES, 1974, p. 137). Sobre todos esses aspectos, o técnico disserta detalhadamente, indicando o que se devia ou não censurar, de maneira bastante esclarecedora, mas ao mesmo tempo bizarra, dado que não havia garantia de manifestação das liberdades pessoais. Além disso, o censor deveria observar especialmente “a mensagem”, “a impressão final” e “as imagens” comunicadas pelo conjunto da obra, e chama atenção que o problema de o “conteúdo” não ser liberado, muitas vezes, ocorria porque “parte do realizador quer dizer uma coisa e a mensagem de sua obra significar outra, completamente diferente”, como se o autor não soubesse utilizar da linguagem do teatro e não tivesse domínio das técnicas teatrais. São tantas as questões que poderiam agravar ou atenuar a liberação da peça, que até certo ponto o autor se via impossibilitado, literalmente de mãos atadas.

Para além do que já foi dito, ainda sobre o enredo, o censor deveria se atentar para os personagens, em razão do “grau de fascínio e de sugestão que possam exercer os personagens centrais, com os quais os jovens se identificam e aos quais procuram imitar”; ademais, pedia-se muito cuidado com os de condutas imorais: “prostitutas, homossexuais, adúlteros e libertinos – assim como os antissociais, ou seja, viciados, criminosos, gigolôs, divorcistas, protestadores etc, enfocados com destaque”. Sobre os diálogos e simbologias devia-se “atentar para a existência, no cenário, de símbolos imorais, de significado politicamente indesejável, indutores ao uso de tóxico ou à prática de crimes”, como a propaganda de “ideologias alienígenas” (comunismo, socialismo, anarquismo). Acerca das falas, era preciso “verificar se há sobriedade e propriedade, ou expressões grosseiras, vulgares ou degradantes. Procurar apreender as intenções das ênfases e a intensidade da malícia”; afora a presença do “mal”, que só era tolerada “quando apresentado como simples ocorrência natural da trama ou como elemento de conflito dramático”, sendo que o conteúdo negativo deveria ser sempre “contrabalanceado pelo positivo, ao longo do desenvolvimento da ação”, com vistas a não prejudicar o espectador, a apresentação pública e sua comunicação social, que deveriam ser “agradáveis” e “não causar incômodos” – efeitos prejudiciais “como um vírus maligno, isolado, em laboratório de experimentador irresponsável, mas que aí mesmo é exterminado pela autoridade sanitária, antes que se prolifere e cause danos incalculáveis à saúde de milhares de indivíduos, sujeitos a contraí-lo inadvertidamente”. Em suma, a censura era, com essas palavras, considerada indispensável: “uma ação tipicamente preventiva” (FAGUNDES, 1974, p. 143-144). Assim, pensavam os agentes da censura, a comunidade de informações, como podemos constatar por Miliandre Garcia, em *Um caso de polícia*:

[...] o meio teatral atuava em duas frentes e o público restrito era seu principal aliado: de um lado, era veículo de propaganda subversiva e de difusão do comunismo; de outro, convertia-se em ferramenta de degeneração dos costumes e à degradação da família. Segundo Marcos Napolitano, ‘o limite de público do teatro, mesmo vocacionado para uma audiência maior, acabava por garantir um sentido de sociabilidade muito forte e estreita entre o público que frequentava as peças, quase sempre identificado com cultura política ‘nacional popular’ (NAPOLITANO, 2001, p. 109). Essa interação elenco-plateia não passou despercebida pela comunidade de informações e pelos representantes da censura, pois se temia que essa arte de espetáculo servisse à expansão do comunismo por meio do seu público pequeno, mas com grande potencial de influenciar e (in)formar a opinião pública (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 173).

Após todo esse processo de liberação, se a peça fosse proibida tanto no ensaio (por haver alguma discrepância entre falas dos atores e o texto) ou até mesmo na deliberação sobre o texto e emissão de certificado de censura, havia um prazo de recurso em que poderia ser feito um “pedido de reconsideração”; em alguns casos, a situação poderia ser resolvida em 24 horas, se

houvesse as adaptações necessárias, ou levar até duas semanas para avaliação e liberação. Só assim a programação seria liberada, o material publicitário impresso, como também a encenação efetiva da peça. Diante disso, os caminhos eram incertos, tanto para atores, diretores e empresários, como também os investimentos ficavam prejudicados, todo o processo passava por uma duríssima fiscalização, que levaria a um intenso desgaste e até mesmo, por vezes, à desistência de se persistir na área teatral.

Avançando um pouco para as discussões acerca da censura e da liberação de processos, dentro do próprio Departamento de Polícia Federal, articulou-se um Conselho Superior de Censura (CSC), constituído por representantes da sociedade civil, que cuidava dos recursos. O órgão recursal era pouco conhecido e, devido ao seu nome, também rejeitado e malvisto; em resumo, “o CSC era a segurança da rejeição. Poucos sabiam – e reconheciam, naquela altura – que ali dentro se fermentava a pulverização do que eles mais temiam e odiavam, a própria censura” (ALBIN, 2002, p. 41).

Ao CSC, como informa Ricardo Cravo Albin em *Driblando a Censura*, cabia estabelecer “critérios, embora sujeitos à aprovação do titular da pasta da justiça, para orientações do exercício da censura” (ALBIN, 2002, p. 26). Albin, que assumiu seu cargo em dezembro de 1979, auxiliou como membro do Conselho e participou da luta anticensura de dentro. Participou das reuniões do conselho, propôs e estimulou que se abrisse uma reflexão, um debate mais próximo à classe artística, para que pudessem juntos, mais uma vez, lutar a duras penas contra a censura e agir com suporte estratégico para se estabelecer um ambiente mais favorável para as artes. Então no início dos anos 1980, junto a ele, Pompeu de Souza movimentou a ideia até sua concretude, esquematizando seminários em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília²³, “que deveriam se realizar às claras, aliás, o mais às claras possível, com convocação diária da imprensa e abertos a qualquer pessoa que deles quisesse participar” (ALBIN, 2002, p. 41). No I Seminário de São Paulo, que durou dois dias, contou-se com a presença pesada de nossos importantes artistas, entre eles Lauro César Muniz, Plínio Marcos, Ruth Escobar, Celso Nunes, Gianfrancesco Guarnieri, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi. As discussões não entraram em acordo e houve muita confusão. O diálogo, apesar de muito válido, não se equilibrava, visto que o presidente do Conselho, Octaviano Nogueira, acreditava numa distensão lenta e gradual, enquanto os artistas buscavam completo afrouxamento das rédeas da censura e o retorno pleno do Estado de Direito estabelecido. Assim, durante a reunião sobressaíram as “queixas, lamentações e críticas ao regime”, e a defesa de

²³ Para análise, foram registrados os comentários de trechos dos dois primeiros seminários realizados no eixo Rio-São Paulo, pela força das colocações dadas nessas reuniões e pela presença mais significativa da classe artística.

que “a censura deveria ser pura e simplesmente extinta no menor espaço de tempo”; além disso, os artistas não estavam dispostos “a anistiar a censura totalitária dos 16 anos anteriores e também a esquecer a produção cultural mutilada no período” (ALBIN, 2002, p. 42). Um dos poucos que tentaram agir com panos quentes foi Lauro César Muniz, que interpretou a aproximação do CSC “como um pedido de socorro à intelectualidade paulistana diante da ameaça de recomposição do Conselho”, que tinha fama de ser liberal demais para o gosto do governo (ALBIN, 2002, p. 42).

A reunião ainda ficou marcada pelo protesto em forma de *happening* do grupo Te-Ato Oficina de título “A Arte de Bem Censurar”, “onde apareciam personagens como o artista marginal, o sindicalista, o utopista e a própria censura, uma fantástica rainha biônica movida a pilhas” (ALBIN, 2002, p. 42), causando um desconforto geral e esquentando ainda mais o debate, que no segundo dia teve o abandono de alguns artistas. Na manhã seguinte ao fim do último dia do seminário, Flávio Rangel publicou uma crônica na *Folha de S. Paulo* que trazia os melhores momentos do evento, eternizando as falas das vítimas da censura que queriam a justiça o quanto antes. Para espanto geral e sob os olhares da censura, Rangel expunha acidamente:

Eu tenho horror da censura, e não apenas neste regime; em qualquer um. Não quero censurar no Brasil nem na Venezuela, na Argentina ou na União Soviética, no Uruguai ou em Cuba, no Chile ou na China. Tendo a censura, o regime é ruim. Ponto final. De modo que foi a todos e não ouviu nada do que dizíamos, não custava nada ir lá e dizer de novo. Fomos, dissemos e fomos embora. Pelo menos não podem nos acusar de negligência em assunto tão sério.

Era bom terminar logo com a censura de diversões públicas. E é bom terminar o quanto antes com a Grande Censura – aquela que nos impede a todos de escolhermos, através de voto livre e direto, os nossos governantes.

Mas o governo não precisava gastar tempo e dinheiro com esse episódio. Bastava perguntar por telefone. Porque não está havendo debate nenhum; o que está havendo é um consenso: chega de censura (RANGEL, 1980, *apud* ALBIN, 2002, p. 44-45).

Durante o Seminário do Rio de Janeiro, realizado na FUNARTE, entre “os convidados, notava-se claramente a divisão dos que se recusavam a admitir a validade do encontro”, em menor quantidade do que em São Paulo, e “aqueles que, mesmo fazendo ardentes restrições ao mecanismo censório, admitiam a necessidade de diálogo, e até colaboração, com as teses liberais propostas” (ALBIN, 2002, p. 46). Vale mencionar a colaboração de Nelson Motta com um documento de três laudas que advertia sobre a importância da censura para classificação etária, fiscalizando as salas de espetáculo que fossem precárias e fazendo alerta ao público quanto ao tipo de programa assistido, com o que se deixaria livre a plateia para a escolha de assistir ou não ao conteúdo proposto e liberação máxima da liberdade artística. Yan Michalski, por sua vez, finalizou seu discurso “elogiando o Conselho e fazendo votos para que ele

continuasse”, admitindo, “com fina ironia, que a rotina burocrática da concessão de atestados liberatórios por parte da censura era perfeitamente normal, na tradição portuguesa burocrática incorporada no Brasil desde os tempos de colônia” (ALBIN, 2002, p. 46). Outras importantes falas e notas de repúdio²⁴ compuseram as críticas apresentadas pelo grupo de intelectuais cariocas, relembrando os absurdos cometidos em relação a peças proibidas em diversos momentos por motivos infundados e alertando para a truculência sofrida pela classe teatral no período da ditadura.

Adensando essas questões, cito mais uma vez o trabalho de Stephanou em *Censura no regime militar e militarização das artes*, em que o autor elabora um importante histórico, dedicando o quarto capítulo a uma longa reflexão acerca das leis, do processo da censura e seus censores, além das denúncias e das ações que se encaminharam à abertura política, e, sobretudo, rememorando as dificuldades que a censura, em seus anos finais, encontrou para se legitimar diante da sociedade brasileira. Sobre o último aspecto, devido às ações de veto que precediam as ações censórias, mudou com o tempo a maneira de se fazer arte, e nota-se que as obras que antes tinham certo didatismo e buscavam alcançar um fio reflexivo em suas histórias tomam uma nova roupagem, passando a mesclar uma linguagem mais implícita e permitindo, portanto, uma compreensão mais plural como também individualizada: o público começa a ter uma leitura muito mais aberta a partir das suas experiências mais particulares. Assim, o que se esperava de uma obra de arte e já era capturado outrora pela censura passa a se complicar, visto que o próprio órgão tinha “que prever qual será a interpretação de quem vai assistir determinado filme ou encenação (os elementos apresentados, por serem subjetivos, podem ser interpretados das mais diferentes formas)”;

desse modo, pelo fato de a ideia não ser explicitada e não conter “uma ‘moral’ ou um final claro, a mensagem só pode ser lida na estrutura da obra, o que dificulta o trabalho do censor” (STEPHANOU, 2001, p. 277).

Outro aspecto que deve ser comentado é a longa duração da censura no Brasil, muito disso devido ao apoio de uma sociedade que tinha seus ideais nos valores moralistas da família brasileira, fazendo com que a cultura, os artistas²⁵ e intelectuais perdessem sua força e fossem

²⁴ “Luiza Barreto Leite, figura do teatro e professora de artes cênicas, foi muito aplaudida quando disse que a censura econômica era a pior de todas as censuras. E lembrou que o Serviço Nacional de Teatro estava em coma e a anunciada Fundação de Artes Cênicas – Inacen – nunca saía do ovo onde era chocado”. Além dela, “O Teatro Oficina 5º Tempo vem manifestar sua honra e sua alegria por ter sido distinguido com um não convite para este seminário nacional sobre a censura, e aproveita para declarar seu repúdio a toda e qualquer forma inferior e superior de censura”, após isso convocou a plateia, “os interessados na extinção da censura”, a se retirar do recinto (ALBIN, 2002, p. 49-50).

²⁵ A infeliz declaração do general Fulgêncio Peçanha, chefe do Departamento de Segurança Pública, serve de exemplificação: “A reunião da ABI [...] foi dirigida por pessoas que não têm moral para representar nenhuma

vistos como desocupados, esquerdistas, em busca da desordem social. Atrelado a esse discurso, o órgão censor se aproveitava e justificava sua existência, submetendo, como afirma Stephanou, “uma visão da cultura como algo insólito, não corriqueiro, como se a cultura não fosse o processo natural da ação do homem, inerente à vida humana”, e considerando “as manifestações culturais como algo que deve ser acompanhado de perto por autoridades públicas, especialmente policiais (desnaturalização da cultura) (STEPHANOU, 2001, p. 278).

Ainda sobre esse aspecto, o regime militar contava com a validação social através do amparo de uma parcela da população, que se dava ao trabalho de pactuar com os militares e ser habilmente manobrada. Incentivavam a instituição de censores que vinham da população civil e exigiam a ação censória. Operavam fiscalizando peças teatrais e outros objetos artísticos através de abaixo-assinados, manifestos, cartas para jornais ou em colunas de leitores. Com o tempo, essas perversas manifestações foram se reduzindo, assim como a popularidade do governo. No entanto, pode-se dizer que o “incentivo e a supervalorização do apoio aos setores mais conservadores da sociedade brasileira à existência de censura institucionalizada foram a fórmula encontrada pelos militares, em alguns momentos, para legitimar a Censura” – ela se mantinha e era mantida por próprio fomento popular.

Acompanhada pelos demais setores da repressão (técnica de interrogatório, tortura, exílio, prisões, difamações), a censura foi bastante severa entre os anos finais da década de 1960 até fins da década de 1970. Com a premissa de “proteger” o Estado brasileiro de “ataques comunistas”, ou até mesmo de um ataque interno à “moral e bons costumes”, revelou-se uma máquina de massacre cultural. A imposição de uma cultura submetida a um mecanismo de “segurança” impediu a circulação de ideias que de fato podiam propulsionar a sociedade para um desenvolvimento mais igualitário, libertário e humanitário. Por outro lado, a produção artística nacional, em especial o teatro, resistiu com persistência e profícua oposição durante os anos de chumbo, deixando um legado que deve ser não só lembrado, como igualmente valorizado para nossa conscientização e luta política.

Como exposto por Miliandre Garcia em *Um caso de polícia* (2019), em meados dos anos 1970, mais especificamente no final da década em 1978, seguiam os trâmites de descentralização da censura nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, o que “pode ser analisado como indício de que o meio teatral deixava de representar ameaça à segurança nacional e, de forma indireta, correspondia à luta dos artistas contra a censura”. Na visão da

classe’. [...] ‘A classe teatral só tem intelectuais pés-sujos, desvairados e vagabundos, que entendem de tudo, menos de teatro’” (VENTURA, 2013, p. 96). Esse mesmo personagem não deixava de enviar recados aos homens de cinema e teatro, como lembra Michalski (MICHALSKI, 1979, p. 24): “ou vocês mudam, ou acabam”.

autora, podemos pensar que também fora “uma estratégia político-administrativa para solucionar o problema do volume de trabalho da censura e integrá-la ao projeto de abertura do governo Ernesto Geisel” (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 177). Dessa maneira, havendo eficácia no plano da descentralização administrativa em Brasília, o meio teatral avançava com vantagens nas despesas dos produtores de espetáculos com a contratação de advogados para viagens e, além disso, evidenciava que o meio teatral não representava uma ameaça ao regime político. Sendo o foco de preocupação, por hora, a televisão, que ocupou o lugar do teatro pelo poder de ser um meio de comunicação de massa e atuar como um veículo “de degradação moral, [em que] os menores de idade eram vistos como ‘presas fáceis’, ‘inocentes úteis’, segundo os autodenominados ‘guardiões’ da sociedade, a reproduzir a chamada ‘utopia autoritária’” (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 180). Assim, por mais que

No período de março de 1974 a março de 1979, ainda que, [...] tenha se concretizado a descentralização da censura teatral, antiga reivindicação do meio artístico, a medida administrativa não alterou o exercício, somente a rotina, da censura prévia de filmes, peças teatrais, livros, revistas, letras de música, programas de rádio e televisão. Nesse sentido, a distensão ‘lenta, gradativa e segura’ não incidiu imediatamente sobre a prática da censura de diversões públicas que tentou retomar a tradição da censura moral e de bons costumes, agregando a esta o controle político da produção cultural, ambas respaldadas pelas cartas enviadas (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 194).

Pensar sobre repressão é também adentrar o que diz respeito ao ressentimento social e o quanto isso repercute no campo político. Retomar a ideia de “Políticas do ressentimento”, como coloca Maria Rita Kehl em seu livro *Ressentimento* (2020), é indagar o quanto os embates afetivos sofridos por certos indivíduos e grupos sociais que passam por sistemas rígidos devem ser revistos, repensados e prestados seus devidos direitos de reparação, visto que os sentimentos reprimidos garantem nos indivíduos e/ou numa sociedade sintomas que precisam ser reconhecidos para que se dilua e não se repita a carga de mágoa presente na estrutura dessa sociedade. Essa insatisfação social se manifesta em “grupos ou das classes para quem as promessas de igualdade de direitos entre todos os sujeitos nascidos na modernidade não se cumpriram como esperado; só que a atitude ressentida, de passividade queixosa, torna os sujeitos impotentes como agentes da transformação política que lhes interessa” (KEHL, 2020, p. 162). Sobre esse ressentimento social que se perpetua e é sentido como repetição histórica na vida censória da sociedade brasileira, e diante de vários pressupostos de igualdade que na prática não aconteceram, se torna necessário investigar. Dessa forma, nas estruturas sociais em que encontramos o Estado, esse que deveria ser o mediador de garantias e proteção dos indivíduos, no caso do Brasil, deu-se de maneira diferente. Instalou-se uma rivalidade entre o mediador e os indivíduos, não promovendo justiça e nem segurança necessária, muito menos

garantindo meios de pacificar e intermediar de maneira igualitária as soluções dos conflitos. Pelo contrário, observa-se um domínio estatal dos direitos dos cidadãos transformando com essas restrições um sentimento de desfavorecimento que afetou mais determinadas classes do que outras, gerando um descontentamento e uma busca pela luta de igualdade de direitos.

Esse ressentimento social visto por Kehl vai impossibilitar a resolução das contradições que se reconhecem pelo individualismo admitido por certos governos, sendo uma condição psicológica de dívida em relação a um corpo social, impedindo a elaboração “de laços de solidariedade e encobrem a dívida simbólica que une as novas gerações à dos antepassados” (KEHL, 2020, p. 172). Essa dívida se manifesta em sentimentos inconscientes, locais de má consciência considerada a maior parceira do ressentimento. Assim,

A negação da solidariedade e da dependência acaba por produzir feridas na autoestima entre aqueles que, pretendendo afirmar-se à parte, ou mesmo *contra* seus semelhantes, encontram-se perdidos e insignificantes em meio a uma multidão de estranhos (KEHL, 2020, p. 172).

Esse sentimento social de ressentimento produz entre classes e grupos sociais, que no decorrer da história perderam seus direitos e/ou privilégios, julgar que foram usurpados de seus benefícios e se sentirem humilhados com sua posição de descredibilidade. Por isso se ressentem, sentindo-se num lugar ordinário dentro da hierarquia social, procurando tomar distância dos que os humilharam, numa atitude de mágoa e até mesmo de trauma. Dessa forma,

Uma das origens do ressentimento social é a insatisfação dos grupos sociais que não se reconhecem em suas reais condições de classe, pois estão identificados com padrões e ideais que se lhes apresentam acessíveis, mas é uma insatisfação cujas causas lhes são, estas sim, inacessíveis. Não lhes parece viável revertê-las a partir do exercício republicano, coletivo, da cidadania. As políticas do ressentimento são soluções de compromisso entre a insatisfação coletiva de grupos que se consideram prejudicados e as pretensões individuais de seus membros (KEHL, 2020, p. 175).

No caso brasileiro, lembrar é muito importante para que haja a superação das marcas causadas em nossa memória. Se recalca essa memória, não temos o que se chama de superação e sim a repetição. Essa, por sua vez, nunca se apaga e se reproduz de inúmeras formas, permanecendo vivida nas representações psíquicas por meio de cadeias associativas, assim como vemos alguns cidadãos pedindo o retorno à ditadura.

Há na memória de um país eventos que precisam ser revistos, pois não se consegue esquecer e diante da gravidade não devem ser esquecidos, mas há sempre uma questão acerca de o que fazer em relação à memória? Como ressignificá-la? A prisão a essa memória do sofrimento e da injustiça serve para manter aqueles que sofreram cruelmente presos ao passado, por isso, faz-se importante resguardar alguns infortúnios do que deve ser esquecido, para se buscar a reparação e evitar a sua repetição, pois “lembrar como se produziu uma ordem injusta

é condição para transformá-la ou reparar socialmente o mal que ela causou” (KEHL, 2020, p. 178), isto é, ressignificar o trauma, fazer-se ouvido, por isso, em muitos casos há necessidade de testemunhas, aqueles que revezam a dor do vivido, como Jeanne Marie Gagnebin encerra seu ensaio “Memória, história e testemunho”, em *Lembrar escrever esquecer*:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração do insuportável do outro e aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não o repetir infinitamente, mas ousar esboçar uma outra história e inventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Por esses e outros motivos, o trabalho da memória é indispensável para a superação de traumas, sejam eles individuais ou coletivos, isto é, o trabalho da memória transformará o trauma em resquícios, de uma forma que sejam incorporados ao vivido sem que precise ser reprimido. É nesse trabalho com a memória que percebemos o esmorecer das “cargas libidinais” que são assentadas às imagens das cenas do trauma. Pensando nisso, os livros que remontam e relatam a ditadura no Brasil, por exemplo, em forma de literatura, como vemos em *Feira brasileira de opinião* e em outros muitos que surgem durante e pós o evento, não servem como resposta apenas aos autores censurados, mas a toda uma comunidade, impedindo que a ferida, esquecida ou calada, contamine o porvir, e isso deve ser observado não como uma fixação doente do passado, alimentando o ressentimento, mas como uma revisão no intuito de se fazer justiça aos mortos, às famílias, aos que sobreviveram e à História que nos constitui.

Revisitar textos que escrevam sobre a época da ditadura também é um compromisso para que se possibilite que as vítimas descansem um pouco sua memória do excesso causado pelo trauma; mas, de fato, é um trabalho coletivo de (re)simbolização que ajuda a impedir que o trauma histórico produza ressentimento, fanatismo ou outras formas de “abusos de memória”, pois esse abuso é o que alimenta o ressentimento. Dessa forma, como coloca Maria Rita Kehl, ao evocar o coletivo

Não se trata de retornar sempre ao mesmo ponto nem de repetir o ocorrido, e sim de inscrever no campo simbólico, no campo das representações coletivas, as marcas do vivido. É insuportável, tanto para as vítimas quanto para seus herdeiros, que uma violência traumática permaneça não nomeada, insignificante para o resto do mundo. São casos que o esquecimento fere como uma segunda violência, mais duradoura que a primeira (KEHL, 2020, p. 182).

Ao se observar o compêndio de peças e a variedade de assuntos que permeiam os anos de chumbo e suas consequências a memória traumática, como ressalta Kehl, atenta-se à importância de nos tornarmos menos sensíveis ao sofrimento insuportável que foi um dia, estabilizando o trauma, isto é,

As narrativas que recuperam grandes passagens traumáticas da vida de um grupo ou de uma nação podem assumir, ao longo das sucessivas modificações provocadas pela transmissão, um caráter fabuloso, delirante – por exemplo, ao simplificar a complexibilidade de um cataclismo social em termos de confronto entre os bons e os malvados, ou entre algozes cruéis e vítimas inocentes. Uma reconstituição narrativa transformada em fabulação maniqueísta pode servir para alimentar o ressentimento da parte derrotada ou vitimada pela violência da outra (KEHL, 2020, p. 184).

Assim, com a finalidade de não alimentar o ressentimento, o serviço da memória deve estar apto a escrever a história como lugar de extinção do que é recordado, sendo conveniente evocar a lembrança e sua identificação para que não se transforme em um infortúnio involuntário que dificulta a liberação de uma reminiscência abusiva e que não prejudique o presente e afete a produção de um futuro transformador.

Avaliar o ressentimento na sociedade brasileira é pensar sobre nossas ações e até mesmo nos espaços de festividades, pois sendo reconhecido como um povo festivo²⁶, os brasileiros passem a ocupar um local de respeito em relação aos erros do passado. A desconstrução do ressentimento deve ser um trabalho a ser feito pela sociedade brasileira no sentido de verificar em nossas raízes a dificuldade em nos olharmos como sujeitos/agentes sociais, o que nos impulsiona na busca por justiça e soluções para os problemas que nos abatem. Pois nossas

[...] raízes remontam à tradição paternalista e cordial de mando, que mantém os subordinados em uma relação de dependência filial e servil em relação às autoridades políticas e patronais, na expectativa de ver reconhecidos e premiados o bom comportamento e a docilidade de classe (KEHL, 2020, p. 185).

É importante lembrar aqui, como observa Kehl, o caso dos crimes cometidos na ditadura e que grande parte da sociedade parece esquecer e perdoar, como se houvesse atingido apenas uma parcela de militantes de esquerda. Entretanto, o golpe de 1964 modificou um todo democrático por anos, caracterizando-se dentro das ditaduras latino-americanas com um traço marcante o desaparecimento de seus corpos, ou seja, o apagamento de inúmeras histórias. Após a Anistia, a falta de um processo judicial que desse conta de condenar os crimes do Estado brasileiro contribuiu muito para a repetição do que vive parte da sociedade em relação a crimes

²⁶ Sobre esse aspecto Jeanne Marie Gagnebin em “Esquecer o passado?” coloca: “Uma certa imagem positiva de ‘país do futuro’, da juventude e da inevitabilidade, no qual tudo é possível e onde restam vastos horizontes a descobrir, acompanha outra imagem, a de um país no qual as estruturas de poder quase não mudam desde a colonização até as alianças do governo Lula. Trata-se do país de uma elite corrupta, de um povo resignado e submisso, tomado por um misto de alegria e ignorância; do país dos diversos truques (o famoso jeitinho) e de expedientes sempre no limite da legalidade. Essa ideologia da *cordialidade* e do *favor*, tão bem analisadas por Sérgio Buarque de Holanda e Roberto Schwarz, sustenta uma outra convicção: a de que não é necessário lembrar-se, porque de fato nada muda realmente, e também porque se deve sempre ‘olhar para frente’. Por isso, os filhos ou amigos dos desaparecidos durante a ditadura, que desistem em saber onde estão os corpos dos mortos e quem os matou, atrapalham: eles são rapidamente taxados de vingativos ou de ressentidos, notadamente pelos representantes das Forças Armadas (que, cá entre nós, não parecem ter lido Nietzsche!)” (GAGNEBIN, 2014, p. 252).

em que “abusos policiais contra cidadãos²⁷ são tolerados e rapidamente ‘esquecidos’” (KEHL, 2020, p. 186), ou seja, devemos clamar por justiça, que deve existir enquanto houver queixa acerca da reparação necessária para os familiares e aqueles que ficam. Somos irresponsáveis ao rejeitar essa memória e, portanto, ela se repete. O trabalho de memória a ser feito é importantíssimo para passarmos a limpo, elaborarmos nossos traumas e valorizarmos nossas conquistas e lutas. Além disso, reconhecermos nossa identidade nacional e expurgar nossa sensação de viratismo e inferioridade se torna necessário para deixarmos de ser representados nas nossas escolhas pelo pai autoritário, protetor, abusador e violento. Assim, a luta pela revisão da Anistia, a abertura de arquivos secretos, a devolução dos corpos e restos mortais dos desaparecidos, vai além de uma luta sobre questões do passado, de fato pretende-se a uma mudança e transformação do presente e do futuro.

Nessa mesma trilha, pensar com Walter Benjamin e Theodor W. Adorno, como propõe Jeanne Marie Gagnebin em “O que significa elaborar o passado?”, figuras centrais que contribuíram muito para se pensar uma tarefa ética junto aos sobreviventes: “nosso dever consistiria em preservar a memória, em salvar o desaparecido, o passado, em resgatar, como se diz, traduções, vidas, falas e imagens” (GAGNEBIN, 2006, p. 97). Se pensarmos nos sobreviventes ao final da Segunda Guerra Mundial, lidamos com um estranhamento em relação à memória, pois por mais que se quisesse esquecer a experiência, não se conseguia e temos então a repetição do trauma. Assim, os sobreviventes buscavam “em seu primeiro esforço tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia ser apagado da memória e da consciência da humanidade” (GAGNEBIN, 2006, p. 99). Esquecer aqui o que havia sido a representação de Auschwitz não é possível; mas, seguindo os escritos de Adorno, é imprescindível tentar “fazer de tudo para que algo semelhante não aconteça, para que Auschwitz não se repita” (GAGNEBIN, 2006, p. 100). Há muitas formas de não se esquecer para além de comemorações, celebrações e resgate, mas há “outras formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não sabe, denegar, recalcar” (GAGNEBIN, 2006, p. 101), formas de “esquecimento” muito próximas aos horrores

²⁷ Ainda sobre a violência perpetuada em nossos meios policiais, afirma Jeanne Marie Gagnebin em “Esquecer o passado?”: “(...) a tortura está nas bases da prática dos interrogatórios policiais. Assim, como o denunciam todas as pesquisas sobre direitos humanos, há hoje mais casos de tortura e de assassinato perpetrados nas prisões e nas dependências da polícia brasileira do que durante a ditadura. Tais crimes são cometidos, em sua imensa maioria, contra jovens, pobres, negros ou “pardos”, desempregados ou sem emprego fixo, rapidamente acusados de serem traficantes ou bandidos potenciais. Os abusos policiais não provocam nenhuma indignação séria, e até causam certo alívio por parte dos privilegiados que se sentem, *et pour cause*, ameaçados” (GAGNEBIN, 2014, p. 254-255).

acometidos durante a ditadura de que pouco se tem conhecimento ou que é pouco lembrado, e o quanto desse passado se torna presente e permanece em nossas ações de políticas de memória.

Paul Ricœur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), a partir do olhar do historiador, observa, acerca da memória, as muitas facetas de um processo efetivo epistemológico de memória que parte do testemunho, passa pelos arquivos/documentos e termina na prova documental. O testemunho, com sua importância jurídica, reforça dentro da esfera histórica o início ou o fim dos arquivos, “ele ressurgiu do percurso epistemológico no nível de representação do passado das narrativas, artifícios retóricos, colocação de imagens”, ou seja, mais que isso “ele resiste não somente à explicação e à representação, mas até à colocação em reserva nos arquivos, a ponto de manter-se deliberadamente à margem da historiografia e de despertar dúvidas sobre sua intenção veritativa” (RICŒUR, 2007, p. 170). É sob o aspecto da confiança na palavra do outro que criamos um olhar sobre a diferença, uma aproximação enquanto membros de uma mesma comunidade, e sob o efeito desse intercâmbio reforçamos o vínculo social entre semelhantes e o compromisso documental/bibliográfico de cada um.

Já o arquivo inaugura “o momento do ingresso na escrita da operação historiográfica. [...] O arquivo é escrita; ela é lida, consultada. Os arquivos, o historiador profissional é um leitor”, proporcionando a literatura daquilo que é dito (RICŒUR, 2007, p. 176). Em consonância com o dito, o arquivo é o lugar físico “que abriga o destino dessa espécie de rastro afetivo, a saber, o rastro documental” (RICŒUR, 2007, p. 178), propõe a sua ruptura com o oral e aquilo que foi ouvido, assume lugar com os rastros de sua própria peculiaridade, a ser consultado e interpretado, contribuindo assim para o ato de se fazer história.

Por outro lado, a prova documental vem como resposta às perguntas do historiador, articulando-se ao testemunho e ao arquivo, tornando-se parte de uma verdade histórica acessível em determinada etapa de operação historiográfica, fazendo-se dizer aquilo que já é procurado pelo historiador, munido de seus questionamentos e do encontro com o passado.

Essas fases estão intrincadas, não se constituindo como fases sucessivas, mas a título de organização se aparentam cronológicas. No mais, é interessante pensar no fazer histórico como não só uma maneira interpretativa dos fatos, já que se pode “representar” coerência a um discurso, mas todos os itens acima constituem uma operação que tem a prerrogativa de trazer luz e referencial ao discurso histórico.

2.3 UM POSFÁCIO À CENSURA, EM FORMA DE PEÇA

Uma maneira interessante de vincular o debate relativo à censura ao conjunto da *Feira brasileira de opinião* passa pela leitura do que podemos considerar a primeira peça do livro, por assim dizer (pois não comporia o espetáculo), que é o “Prefácio em forma de peça”, de Décio de Almeida Prado (com a colaboração além-túmulo de Castro Alves, Gonçalves Dias, José de Alencar e a participação especial de Vitor Hugo e Mariano José de Larra), uma tragicomédia literária em um ato. Como já sabemos, tudo se dá quando O Escritor, em seu escritório, em vias de escrever, sente-se um tanto ansioso, porque atrasado com suas tarefas, não consegue prosseguir diante de uma folha em branco e, mansamente, perto de sua mesa trabalhando, aproxima-se O Gênio da Literatura, que o questiona: “Que tens, filho meu? Por que sofre? É a terrível página em branco que te mete medo? Padeces da inibição que precede os grandes surtos criadores?” (PRADO, 1978, p. 11). Divagam um pouco sobre o trabalho do crítico, do professor de literatura, do próprio laborar da escrita, mas O Escritor diz sofrer por uma tarefa corriqueira e das mais simples do seu cotidiano: “Trata-se de apresentar dez peças que, em sua imensa modéstia e seu forte senso de solidariedade, deram-se as mãos para enfrentar juntas o público” (PRADO, 1978, p. 12). O conjunto tem como mote pensar sobre o homem brasileiro e título coletivo: *Feira brasileira de opinião*.

Desapontado e buscando entender, O Gênio da Literatura segue com suas perguntas, acreditando, talvez, que as peças não fossem tão interessantes ou, por ora, não agradariam ao público, visto que não haviam sido encenadas. O Escritor, então, justifica-se questionando: “Será justo julgar somente através da leitura alguma coisa que foi gerada para se corporificar em pessoa de carne e osso? Para gozar a vida plena do palco, não a semivida do papel impresso?”; e de pronto, então, responde “*com constrangimento na voz*”: “A censura, meu pai. (Pausa). A censura” (PRADO, 1978, p. 13).

Sobre essa problemática aludida pelo diálogo entre os dois personagens, encontramos o ensaio “Repressão e censura no campo das artes na década de 70”, de Silviano Santiago, que propõe pensar e investigar sobre a censura de modo que, “de um lado, mostraríamos os estragos e desacertos das proibições da censura, e do outro, historiariamos o processo, controlado pelo *alto* e, portanto, lento e gradual, do amaciamento dos mecanismos repressores” (SANTIAGO, 2019, p. 386). Santiago inicia comentando acerca do número de peças que, como inventário, aparecem no artigo de título ““Os espetáculos que o brasileiro não viu porque a censura não deixou”, no *Jornal do Brasil* de 8 de abril de 1979”, em que “são arrolados nomes de autores, atores, títulos de peças e data da proibição do espetáculo e da manifestação”. A segunda ação

que propõe em seu texto é a de resgatar a partir da história como se deu o processo de afrouxamento da censura, interpretando de maneira segura “o longo e sofrido diálogo dos intelectuais com o poder, em vista do abrandamento, da racionalização ou supressão dos mecanismos da censura” (SANTIAGO, 2019, p. 387-388).

De início, o crítico afirma, com dados e análises da época, que a censura e a repressão não abalaram em termos quantitativos (embora estime-se que cerca de 400 peças²⁸ foram censuradas durante o período militar), visto que “o processo criador – semelhante a um avestruz – se alimenta praticamente de tudo: flores, pregos, cobras e espinhos”; e de fato, não se deixou de produzir arte durante a ditadura. Entretanto, crê que se alimentou “certa preguiça latente em cada ser humano”, podendo “apenas justificar racionalmente o ócio que impele o artista muitas vezes a fazer só amanhã e pensar hoje”. Desse modo, aquele que produz arte e também sua família sofriam econômica e moralmente, visto que a desmotivação do artista, não só em relação à produção de obras, mas também em decorrência da censura e da repressão, acabava agindo sobre “a pessoa humana do artista, o seu físico” (SANTIAGO, 1979, p. 388), fazendo com que o criador se sentisse cercado por um mercado que negava o seu posicionamento político, seu trabalho, e por isso acabava se submetendo a outros cargos ou condutas que iam de encontro a sua arte, aos quais, se não fosse pelo aspecto financeiro, jamais se sujeitaria. Como já comentamos anteriormente, essa situação levou alguns de nossos melhores artistas ao abandono do país para conseguirem trabalhar e manter seu sustento; assim,

Moralmente, sofre o artista não só pela situação estranha e incômoda que passa a ter dentro do grupo social concreto em que vive e em que sua família circula, como também porque, ao proibir a obra, seguem-se os vexames dos interrogatórios, da prisão e até mesmo a dor da tortura física. Conseguem a repressão e a censura, em alguns casos, tornar um homem são doente, um ser psicologicamente sadio numa mente paranoica. Tudo isso, é claro, se reflete de maneira extraordinária nas obras artísticas do tempo (SANTIAGO, 2019, p. 389).

E, além do aspecto de adoecimento ou afastamento do artista de seus meios de produção, não se podem esquecer também as repercussões de “ordem moral, política” que atingem culturalmente toda a sociedade, sendo uma das vítimas, na escala de prejuízos, o cidadão/espectador, que “[...] deixa de ler livros, de ver espetáculos, de escutar canções, de ver filmes, de apreciar quadros etc.” (SANTIAGO, 2019, p. 390). Isto é, é necessário pensar sobre o que incide socialmente da proibição coletiva de peças, impedindo o público de se aproximar

²⁸ Yan Michalski aponta em *O Palco Amordaçado*: “Há uns três anos atrás, em alguma entrevista jornalística, alguém afirmou que o total das peças teatrais proibidas situava em torno de 400 a 500. Não sei a partir de que tipo de pesquisa chegou-se a esta cifra; mas, a meu ver, só pode tratar-se de mera e muito aproximada estimativa: um levantamento preciso só poderia ser feito nos arquivos da própria censura, evidentemente inacessíveis” (MICHALSKI, 1979, p. 43-44).

de uma reflexão crítica, com o que se criam também “lacunas na sua formação intelectual”, como também nos aspectos que são aflorados (sentimentais, visuais, sensoriais, estéticos) no encontro com obras de arte de seu tempo.

Já as pesquisas históricas mais recentes têm buscado uma investigação atenta aos acontecimentos informados pela literatura especializada na vida cultural durante o regime militar brasileiro. Marcos Napolitano em seu livro *Coração civil: a vida cultural brasileira sobre o regime militar (1964-1985)* – ensaio histórico, de 2017, destaca em suas reflexões acerca do período, que para além da censura e repressão que impossibilitava o meio cultural de se expandir, coexistiam resistência, massificação e experimentalismo. Para o autor, em seu ensaio “História e memória da resistência cultural contra o regime militar”, algumas afirmações já cristalizadas na memória do período merecerem ser revisitadas. Entre elas, por exemplo: “a arte engajada de esquerda tinha uma hegemonia limitada a pequenos grupos de consumo, intelectuais autocentrados e concentrados em um mundo social restrito”; “a massificação da cultura, via mercado, diluiu a arte politizada em uma crítica genérica ao sistema, e enquadrou artistas de esquerda, veiculando produtos de mero entretenimento, ainda que embalados por um discurso politizado”; “o regime militar destruiu a vida cultural brasileira como um todo, (...) que vitimou, particularmente, os artistas de esquerda” e “o campo da arte crítica ao regime era dicotômico, cindindo duas correntes inconciliáveis: a variável ‘nacional-popular’ (...) e as correntes de vanguarda” (NAPOLITANO, 2017, p. 343).

Assim, Napolitano observa “que não se deve avaliar a importância da dimensão pública da cultura, unicamente, pela sua dimensão quantitativa”, porque se tratando de cultura, podemos cair em “distorções políticas em relação ao momento formativo desse espaço público”. Afirmar que “mesmo em espaços públicos mais restritos, em termos quantitativos, como as artes plásticas e o teatro, os eventos atraíam um número considerável de pessoas e, mais importante, marcavam o debate público, através da imprensa, e constituíram novas pautas para a historiografia e a crítica de artes” (NAPOLITANO, 2017, p. 344). Outro ponto ressaltado pelo autor, é a respeito da ideia muito difundida de que a televisão brasileira dos anos 1970 estava a serviço da alienação das massas e do autoritarismo político. Aqui, destaca que a indústria cultural, modernizada pelos processos capitalistas patrocinados pelos militares, necessitava de profissionais ligados à produção cultural e também de ideologia de esquerda, por isso:

A indústria da cultura no Brasil dos anos 1960 e 1970 – fonográfica, editorial, audiovisual – precisava incorporar a arte de oposição no segmento mais valorizado dos seus produtos, devidamente apurada de seus excessos ideológicos e apelos à crítica direta contra o regime. Além disso, muitos profissionais de cultura – dramaturgos, jornalistas, diretores de cinema – tinham seu talento reconhecido e afinado com o gosto da classe média consumidora de cultura, público-alvo dos

empresários do setor. Eram, portanto, profissionais com boa receptividade no mercado. Essa mercantilização não deve ser vista como a negação pura e simples de um processo de construção de consciência crítica, educação sentimental e política de amplos segmentos da sociedade. Em outras palavras, valor de troca e valor de uso não são completamente inconciliáveis em processos de consumo cultural, e suas articulações obedecem a vários influxos tais como o repertório cultural preexistente de criadores e consumidores, o grau de maturação da indústria da cultura, o grau de inserção política do consumidor de cultura e outras questões (NAPOLITANO, 2017, p. 346).

Dessa forma, nenhuma ditadura tem para o campo cultural ou qualquer outro campo da vida social fazer com que se desenvolva de forma benéfica as expressões artísticas, o que se observa, muitas vezes, é o desencadeamento de métodos repressivos de vigilância e censura. A convivência entre repressão e políticas de investimento cultural do Estado pode ser vista como uma maneira dos militares neutralizarem a insubordinação dos artistas, mas também como uma forma de difusão e oportunidade de resistência para a memória do período. Napolitano, em seus ensaios, tenta construir uma crítica sobre a memória da cultura que abarque “os vários caminhos da resistência, as alternativas, as armadilhas, realizações, as contradições, as conexões com o mercado e com os grupos ideológicos que ocupavam o campo da oposição”, como também o “papel na construção da ilegitimidade da ditadura em amplos setores da opinião pública e no desgaste político efetivo que o regime militar e seus ideólogos sofreram ao ter contra si uma ampla gama de artistas e intelectuais prestigiados pela sociedade organizada e pelas elites socioculturais”. Dessa maneira, “a cultura operou efetivamente na construção de identidades políticas efetivas por longo tempo na sociedade brasileira, marcadas por uma ‘consciência de resistência’, um tanto difusa, diga-se, que sobreviveu ao próprio regime militar” (NAPOLITANO, 2017, p. 357).

Com essa discussão em mente, voltando ao texto teatral, vê-se que, após a resposta d’O Escritor, O Gênio da Literatura, ainda abalado e sob o efeito da resposta (“*O seu rosto, de repente, envelheceu séculos*”), quer entender o porquê da proibição das peças: “Por qual razão as altas autoridades do teu belo país quiseram isolá-las da plateia, como que temerosas de uma contaminação fatal? Que forças maléficas seriam capazes de desencadear, que horríveis histórias contam elas?” (PRADO, 1978, p. 13). O Escritor, então, faz um breve resumo dos problemas sociopolíticos que enredam as peças e seriam a justificativa para seu veto, sua interdição por parte do regime.

A questão que se sobressalta, então, é por que, sendo o conteúdo das peças “verdadeiras”, proibi-las? O debate se encaminha logo para a percepção de que, quando se tem um público consciente da militância dentro da arte, observa-se um desfalque para o regime autoritário, que quer ser a única voz audível. Assim, os que “se interessam pela verdade, sem

distinguir entre as verdades convenientes e as verdades inconvenientes (*sempre em maior número, devo reconhecer*), se não quisessem se manter informados, precisariam de “[...] um grande esforço de vontade”: seria necessário

não ler jornais e revistas, fugir de romances e de poesias como o diabo da cruz, não ouvir senão pela metade dos noticiários de rádio e televisão, não seguir os debates parlamentares, não andar pelos bairros de periferia, evitar cuidadosamente o contato com os pobres, não ter estudado... (PRADO, 1978, p. 15).

Num gesto ainda exaustivo, segue O Gênio da Literatura em seus questionamentos: “por que as autoridades de teu país, que só posso imaginar como inteligentes, sensíveis, desejosas de fazer o bem, tanto se empenham em censurar o teatro?”, e continua, “Será por que não podem anular a própria realidade indesejável? O ódio recairá sobre o espelho – velha imagem clássica que tanto aprecio – por não poder incidir sobre o modelo?” (PRADO, 1978, p. 16). Num movimento de esgotamento, diante da pressão de tantas perguntas, responde já cansado O Escritor: “De qualquer forma, não é fácil, como crê a tua divina inocência, penetrar nos meandros quase sempre impenetráveis do pensamento censório”, e finaliza: “A censura também possui razões que a razão desconhece. A sua natureza, se me permite uma velha comparação, é a de raio, que fulmina, mas não pede desculpas e nem dá explicações” (PRADO, 1978, p. 16).

Retomando a perspectiva sobre se fazer teatro sob a preocupação com a censura, Yan Michalski, em *O palco amordaçado*, afirma que no Brasil a ação censória, que “em vários episódios atingiu dimensões francamente anedóticas”, haveria surgido “de um diagnóstico amplamente equivocado sobre a medida em que o teatro seria capaz”. Em razão disso, o autor lamenta tamanha perversidade que privou uma geração de artistas cerceados “do elementar direito a um trabalho criativo, livre de interferências alheias, e toda uma geração de espectadores tenha sido impedida de escolher de acordo com o seu livre arbítrio o tipo de teatro que desejava frequentar” (MICHALSKI, 1979, p. 11).

Esse cerceamento aludido por Michalski reflete-se na exaustão dos personagens que abrem o “Prefácio em forma de peça”; e logo “*começa-se a ouvir, neste exato momento, um zumbido confuso de vozes. São milhares de escritores, censurados e já falecidos, que pretendem intervir na conversa*” (PRADO, 1978, p. 16). Na consulta aos “nossos ancestrais”, o primeiro que “força tomar a palavra” é Oswald de Andrade; mas, por ser conhecido como subversivo, a sua voz poderia parecer um insulto – por isso se pergunta: “Não há alguém mais tranquilo, um grande nome nacional, remoto no tempo, acima de qualquer suspeita?”. Então, aparecem Castro Alves, Gonçalves Dias e José de Alencar, que falam sobre o poder do texto teatral, que é como “uma tribuna”, “uma cátedra” que “fala alto”; sobre a censura, que já experienciamos desde o tempo da corte; sobre aproximar o público de sua realidade; e, além disso, sobre a necessidade

de “haver liberdade de pensamento, não só para o jornalismo, mas principalmente para a literatura”, sendo esse último ponto muito preocupante para a vivacidade do texto teatral, visto que “o drama fora feito para ser representado” (PRADO, 1978, p. 17-18).

O Escritor, após o palavrório, chega a uma conclusão: “A realidade nacional no palco deixa de ser ficção! O espectador identifica o que vê, começa a enxergar a realidade com outros olhos...” – o que também o leva ao estímulo de produção: “*O Escritor pega a pena, parece que vai escrever qualquer coisa, mas recua, tornando a fitar o teto com olhos absortos*”, e mais uma vez murmura: “Escrever ou não escrever, eis a questão”. Seu pensamento é interrompido pelo O Gênio da Literatura, que apresenta o último “cavalheiro que insiste em pedir a palavra pela ordem, para uma comunicação importante”. Apresenta-se então o espanhol Mariano José de Larra, que “publicou poemas, peças, romances históricos, mas tornou-se célebre, como jornalista. Escrevia críticas políticas e literárias, sob o pseudônimo de Fígaro” (PRADO, 1978, p. 21). Sua conversa com O Escritor é intermediada pelo O Gênio da Literatura, que relembra ao escritor sobre a Inquisição, no tempo de Larra, como um fator de progresso social. Larra lê uma crônica que faz críticas à Lei de Censura espanhola, e também a um outro fator bastante preocupante que atinge os escritores: a autocensura²⁹.

Durante sua leitura, “A voz de Larra” diz que tudo está na lei e, caso ocorresse uma ideia imprópria, “Calo-a, não a escrevo, como-a. Este é o procedimento”. E continua um longo discurso:

Nada digo sobre o respeito devido aos direitos e prerrogativas do trono, do Estatuto, etc, etc... Julgarão os eternos oposicionistas que nada me ocorre sobre o assunto? Pois se enganam; nem tenho como impedir que me ocorram os maiores disparates do mundo. Já se vê que me ocorreria entrar no tal exame do tal respeito, e que me ocorreria investigar o fundamento de todas as coisas fundamentais. Porém, chamo-me de parte e digo para mim: não está clara a lei? Boca fechada, portanto. É verdade que algo me ocorre; mas a lei não condena ocorrência alguma. Agora, quanto a escrevê-la, não teria sido uma estupidez? Não passaria. Logo, calo-me; não a ponho no papel e eu não sou proibido. [...] Terminado o exame da lei, volto ao meu artigo; sem ter perdido de vista o regulamento e com as intenções que são as minhas, não posso tê-lo infringido. Examino o papel; não escrevi nada, não fiz o artigo, é verdade. Em compensação, cumpro a lei. Tal será eternamente o meu sistema; bom cidadão, respeitarei o látego que me governa, e concluirei sempre dizendo: “O que não se pode dizer, não se deve dizer” (PRADO, 1978, p. 23-24).

²⁹ De modo a iluminar essa questão, podemos lembrar as palavras de Michalski, quando diz que “Fazer teatro e escrever sobre teatro sem ter em mente a existência da Censura se tornaria rapidamente uma impossibilidade, a partir do momento em que o regime implantado em 1964 começou a definir as suas características. A presença das autoridades censórias, oficiais ou oficiosas, ocupou resolutamente o primeiro plano, imiscuiu-se em todas as fases e todos os setores da criação, transformou-se numa espada de Dâmocles que pesava sobre tudo o que se escrevia, que se escolhia para montar, que se ensaiava, tudo que se criticava, tudo que se mantinha em cartaz. Seria exagerado dizer que o teatro foi erigido em inimigo público número um; mas dizer que foi erigido num dos inimigos públicos mais declarados, e, por conseguinte, tratado com sistemática desconfiança, hostilidade, e não rara vezes com brutalidade, é constatar uma verdade histórica inegável” (MICHALSKI, 1979, p. 8-9).

O Escritor, enfim, decide que “não escreverá o Prefácio encomendado. Larga a caneta, vai até a estante, verifica se as suas Vozes são exatas, se não desdisseram oralmente o que haviam escrito em vida. Cumprida esta formalidade acadêmica, coloca aspas nos devidos lugares e dá por encerrada a sua tarefa” (PRADO, 1978, p. 24).

Com isso, reforça-se que, no contexto de escritura do prefácio aqui em pauta, o mal-estar causado pela censura “prende-se também ao generalizado processo de autocensura que se implantou na esteira” (MICHALSKI, 1979, p. 48). Apesar de alguns artistas negarem a autocensura e dizerem que seus trabalhos não eram produzidos com essa intenção, sendo o trabalho de corte dedicado aos censores, “o fato é que a autocensura” estava, “conscientemente ou não, presente em tudo que cada um” dos envolvidos no meio cultural da época fazia, como se permeasse o “o próprio ar que a gente respira” (MICHALSKI, 1979, p. 48).

É com esse clima que a peça se encerra com “*uma voz desconhecida*”, intitulada “a moralidade dos velhos provérbios dramáticos, à maneira de Alfred de Musset e Machado de Assis”, reiterando o que já era sabido e concluindo com o pensamento de Larra e os desenvolvidos até aqui: “*O que não se pode dizer, não se deve dizer*” (PRADO, 1978, p. 24).

3 FACES DA MILITÂNCIA POLÍTICA

O segundo recorte temático a ser abordado, nos quatro temas de peças aqui propostos, é o da militância contra o regime arbitrário, iluminado com o texto: *Janelas abertas*. Gianfrancesco Guarnieri trata da situação de duas mulheres, moradoras de uma vila operária, cujos companheiros estiveram envolvidos com a guerrilha revolucionária.

3.1 JANELAS ABERTAS, DE GIANFRANCESCO GUARNIERI;

Estou sempre com a cabeça nisso. Como é esse negócio de ser povo. [...] E conhecer também este grande contraste – como é que sobrevivem alguns valores incríveis do ser humano, a solidariedade, o companheirismo, a confraternização, por exemplo, em um mundo tão cheio de privações e dificuldades? Porque o povo está sempre disposto a se ajudar. Você sempre encontra solidariedade entre o povo, e eu fui atraído por isso desde cedo. Meu desafio como autor foi sempre o de retratar este povo, procurando identificar a consciência do que ele representa como povo (GUARNIERI, 2004, p. 56).

Janelas Abertas, de Gianfrancesco Guarnieri é a quarta peça apresentada no agrupamento das dez peças da *Feira Brasileira de Opinião*. A começar pelo título *Janelas abertas*, o significado de “janela” pode se dar enquanto “abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza a receptividade”, segundo o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 512). “Janela” também pode significar a “ligação entre o interior e o exterior, na arquitetura sacra, ligação entre o terreno e o transcendental”. “A janela aberta (gr. *phos* = luz) transmite a salvação divina”, como também “uma janela aberta pode indicar relação com Deus pela oração (cf. Dn 6,11), segundo o *Dicionário de simbologia*, de Manfred Lurker (LURKER, 2003, p. 361-362). E, assim, a partir do título, temos a primeira rubrica que dá o tom do ambiente em que vive Julieta e seu filho Dirzinho:

Pequeno cômodo em um edifício de três andares numa vila operária. São apartamentos minúsculos. Em um pequeno desvão um fogareiro. De duas bocas a gás, pia, e um armariozinho para os objetos da cozinha. Cama de casal. Atrás de uma cortina feita com um lençol, uma caminha de criança com grades. Mesa com três cadeiras, cômoda com espelho e objetos de toilette. Tudo muito bem arrumado. Nota-se que os moradores têm gosto; apesar da pobreza cada elemento é cuidado, bem arrumado. Nas paredes alguns quadros e posters. Em um dos lados a porta que dá para o banheiro. Na vitrolinha portátil, roda baixinho um disco de Chico Buarque. Julieta, junto ao fogareiro espera que ferva água na leiteira do fogo, coloca umas gotas de remédio na água e leva-a para junto da caminha atrás da cortina. Apalpa a criança que dorme. Consulta o relógio despertador sobre a cômoda, meia noite e quinze minutos. Põe alguns dedos de água no copo, pega um comprimido de um vidro e dirige-se novamente ao berço (GUARNIERI, 1978, p. 91).

O pequeno cômodo numa vila operária é onde Julieta cria e cuida de si e de seu filho Dirzinho que está febril, e no diálogo com ele tenta acalantar o filho que está deitado:

Julieta – Dirzinho!... Dirzinho!... Toma filhinho, toma... Abre a boquinha, abre... É o remédio pra passa o dodói!... Isso... Não precisa acordar, não... É só abrir a boquinha... assim... e pronto! Bebe a aguinha, bebe... tá com sede, magrinho, tá... Isso... A febre já baixou... Agora vai dormir quietinho, quietinho, respirando o vapor do remedinho... Assim, meu sujo. Coisa linda que você é!... (*beija o menino na testa*) (GUARNIERI, 1978, p. 91).

Aparentemente Julieta é mãe solo e, apesar da pobreza, tenta a todo custo cuidar, proteger e zelar pela saúde e vida de seu bebê, esse que não aparenta estar com boa energia e precisa de cuidados. Entretanto, apesar da doença e situação precária, “Julieta sorri para o menino”. Na próxima rubrica, aparece “preocupada, volta a consultar o relógio. Vai à janela. Entreabrindo a persiana observa a rua. Torna a olhar para o relógio. Vai até o espelho da cômoda e examina o rosto, ainda bonito apesar das olheiras”, em um gesto de cuidado “ajeita o cabelo e com a ponta dos dedos examina o pescoço e o colo; lentamente suas mãos descem e acariciam o busto”. Na sequência “vai até a vitrola e aumenta um pouquinho o volume. Ouve atentamente a melodia de Chico, absorta...” (GUARNIERI, 1978, p. 92).

Após isso, escuta batidas leves na porta. Assustada, “olha novamente ao relógio. Não sem certa apreensão, entreabre a porta até o limite permitido da corrente de segurança” e se depara com Leda, sua amiga, que adentra a casa (GUARNIERI, 1978, p. 92).

Julieta – Já estava preocupada. Como você demorou...
 Leda – Aquele pessoal não para de fala. Pra resolvê uma coisinha de nada levam horas... Parece até que estão querendo se mostrá!...
 Julieta – E como é que foi?
 Leda – É, parece que tá indo... Pelo menos alguém começa a se mexer além de nós, né... E o Dirzinho, como é que tá?
 Julieta – Melhor, a febre baixou.
 Leda – É essa gripe que anda espalhada por aí! Não te preocupa, não é nada sério. Amanhã tá bom!
 Julieta – Ele anda tão magrinho...
 Leda – Também, enfiado aqui dentro... Esse menino não pega sol, Julieta.
 Julieta – Faço o que posso... E o que não posso, também...
 Leda – Eu sei, eu sei... Não precisa fazer bico, não... O que me dá ódio são esses filhos das putas dos avós, podiam dá uma mãozinha, não é?
 Julieta – Mãozinha, é? Já se mancomunaram pra me tirá a criança... Vão entrar com uma ação. Antes não se entendiam, agora são unha e carne. A grande cruzada pra salvação de Jurandirzinho, pobre criança entregue à sanha de uma louca e de um miserável banido. Vão tirar o pátrio poder de Romeu?
 Leda – E lá conseguem?
 Julieta – Eles têm dinheiro, Leda... Muito... E, quem sabe, talvez pro menino fosse melhor!
 Leda – O quê? Pra ser mais um igual à eles?! Deus que me perdoe, melhor que morra de gripe! (GUARNIERI, 1978, p. 92-93).

Aqui fica bem clara uma referência, numa atualização à brasileira, uma das peças de maior popularidade de William Shakespeare: Romeu e Julieta. Além dos nomes dos

personagens, pais de Jurandirzinho, observamos a inimizade entre os avós, que também Shakespeare narrou em seu texto: a história de inimizade entre os Montéquios e os Capuletos, duas famílias ilustres de Verona, na Itália renascentista. A Julieta, de Guarnieri, reclama de como os avós se acumpliciaram para retirar o neto dos cuidados dela e de Romeu, que está fora por conta da guerrilha revolucionária. Sabe-se que, no enredo de Shakespeare, a inimizade e a intolerância dessas famílias culminam na morte de dois de seus membros: os jovens Romeu e Julieta, que, apaixonados e impedidos de se unirem em decorrência dessa inimizade, acabam por suicidar-se.

Em *Janelas abertas*, enquanto Julieta prepara o café, Leda conta sobre a reunião de que participou, bem provavelmente por conta dos presos políticos mortos e até mesmo para saber alguma notícia do isolamento dos guerrilheiros (cito aqui alguns grupos: Guerrilha do Caparaó, da Guerrilha do Araguaia, da Ação Libertadora Nacional (ALN), da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), dos comandos de Libertação Nacional (COLINA), do Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8), Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), da Ala Vermelha, do Partido Comunista Brasileiro (PCB), do Partido Comunista do Brasil (Pcdob), da Ação Popular (AP), da Política Operária (POLOP), da Vanguarda Armada Revolucionária – Palmares (VAR-Palmares), do Grupo de Osasco e da “luta armada no Rio Grande do Sul”), mas nesse ponto também percebemos a participação das mulheres na oposição contra a ditadura e até mesmo a denúncia das violências sofridas por elas e seus companheiros:

Julieta – É que eu mudei, acho até que encolhi...

Leda – Depois daquelas porradas quem é que não encolhe, não é Julieta?

Julieta – Por favor, Leda, já pedi pra não falar nisso...

Leda – É o cotidiano, meu bem, que adianta não falar?

Julieta – Fui campeã, lá em Minas...

Leda – Legítima tradicional família mineira...

Julieta – Era mesmo, Tradição, família e propriedade...

Leda – Ah, por falar nisso... Sabe, eu fiquei puta na reunião... Tinha um mocinho lá, até que querem dar a impressão de desajambrado mas que andam com tudo no lugar... pois é... Eu estava falando, dando meu depoimento, contando que era mulher de preso e preso morto, que não era a favor da anistia por razões pessoais porque ninguém anistia defunto, nem com busto em praça e parará, parará tentando provar que o movimento devia ser amplo, que não se devia misturar alho com bugalho como tem gente ali que quer... E não é que o mocinho levanta, vermelhinho, vermelhinho, um galinho garnisé e desanda a falar em Marxmaoski...

Julieta – Em quê, Leda?

Leda – Em Marxmaoski, é um dialeto político que mistura Marx, Mao e Trotski... Uma barafunda, menina, eu não entendia absolutamente nada... Eu só via o menino invadindo o Alvorada, e o garnisé com aquela vozinha chata toca a jogar conceito e palavra de ordem, e o pior é que ele olhava pra mim como se fosse Plínio Correia de Oliveira³⁰... Fiquei puta. Estou ali reivindicando anistia pra nossos presos, pedindo os

³⁰ Plínio Corrêa de Oliveira foi um escritor, conferencista, advogado, jornalista e líder católico brasileiro. É mais conhecido por ser o principal fundador e o primeiro presidente do Conselho Nacional da Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP).

filhos, maridos, noivos, noivas, pedindo a nossa gente de volta pra nós, pra nosso mundo, pra nossas casas, pra nossas camas, que é justo, e o garnisé me olha como se eu fosse um estandarte da T.F.P. Fiquei puta, onde é que essa garotada anda com a cabeça, porra! Parece que não aprendem! É tudo ou nada! Parece que é uma comichão na bunda! Mudar as coisas eu também quero, mas partindo de nossas necessidades concretas, reais, não é de comichão, não! Fiquei puta! (GUARNIERI, 1978, p. 94 - 95)

Leda, por mais que seja a amiga desbocada, leva até Julieta atualizações sobre o movimento que irá sair:

Julieta – O movimento então sai?

Leda – Sai. No Natal estão todos eles aí... Os vivos.

Julieta – Deus te ouça.

Leda – Quantos anos mesmo você não vê o Romeu?

Julieta – Dois. Dois anos, quatro meses e dezoito dias...

Leda – Horas e minutos?

Julieta – Nesses faço abatimento...

Leda – Perdi meu Maneco há mais de dois anos e não faço abatimento nenhum. Perdi e está perdido. É história... (GUARNIERI, 1978, p. 95).

Julieta serve o café a Leda, que conta que passou por uma tentativa de assalto por um trombadinha. No momento em que Julieta entrega a bolsa a Leda, a alça se quebra e ela conta então que tentou abrir a “cuquinha” do menino magrelo falando baixinho sua politização:

Leda – [...] Pra não ficar com medo que eu não entregar ele pra repressão, mas que deixasse de besteira de ficar roubando bolsa, que ele devia mais é pensar no porque ele tava passando fome e tudo mais certinho, querendo abrir a cuquinha dele e terminei dizendo que não tinha quebrado a carinha dele porque eu entendia os problemas, parará, parará, que tinha uma associação assim e assado que podia fazer alguma coisa por ele... Foi aí que o safadinho com um safanão se desprende de mim, correu uns metros, parou e gritou: “Sua feminista!”... Foi menina, feminista, como se dissesse – filha da puta! Você vê... Vai custar abri a cuca desse pessoal, vai custar... Mas sou teimosa...

Julieta – Ah, Leda, você não existe! (GUARNIERI, 1978, p. 96).

Leda “emociona-se e, para disfarçar, descalça, vai até a caminha da criança e observa-a amorosamente” (GUARNIERI, 1978, p. 96) e Julieta dispara:

Julieta – Vocês nunca tiveram filhos?

Leda – (*Absorta*) – Hum?

Julieta – Filhos?

Leda – Nós? Não, nunca tivemos. Maneco era contra... Engraçado, um homem tão amoroso, tão aberto pras coisas... Via uma criança e se emocionava... Passava horas brincando com os sobrinhos... Era o lazer dele... Ele gostava de criança. Dos outros. A dele ele não queria... Eu dizia para ele, revolucionarizinho de bosta... Tu não quer filho porque não confia no futuro, não confia na tua revolução... Já se viu isso? Que merda de revolucionário que você é se nem filho quer ter? Não falava bem assim não que naquele tempo eu não dizia palavrão. Deus me livre! Ele nunca levantou a mão pra mim era capaz de bater... Tão moralista o Maneco, mas tão moralista. Uma moral tacanha, sabe. Mas ele, nada, durão... Às vezes eu queria pegar ele no pulo... Mas não é que ele percebia?! Virava de lado e dizia... Hoje não, companheira, hoje não. Sei pelos teus olhos que é dia de perigo. E acho via nos meus olhos mesmo...

Julieta -Você ainda é moça, companheira!

Leda – Sou um ser sem idade, companheira... Uma figura muito amassada que já não conta no tempo...

Julieta – Não diz isso, que não é assim que você se sente.

Leda – Pior. Esse tempo todo em jejum de carinho, carinho de homem e não sinto nada, absolutamente nada... Podem fazer desfile de macho nú que eu não sinto nada... Talvez eu esteja virando a mão... Já me pensei com uma mulher... Me pensei até com você Julieta, repartindo dor e solidão...

Julieta – Que é isso, Leda?

Leda – Eh, tradicional família... Não enrubesça, meu anjo... Pensei e desisti. Se pequei foi só em pensamento viu... (GUARNIERI, 1978, p. 97).

Ambas falam sobre homens e a presença deles na vida delas. E como cada uma aceita ou não a maternidade, o carinho, a troca, a falta, o sexo e a decisão da retomada de um relacionamento para não conviver com a solidão. Falam, igualmente, da dor da perda e da não-presença, de se ter ou não um homem e até a ideia de formar uma “família tradicional”: pai, mãe e filhos. Leda também denuncia algo muito comum pelos militantes de guerrilha, como constata Maria Amélia de Almeida Teles em seu livro *Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios*, no texto “A luta armada: um aprendizado para as mulheres”: “o amor e a maternidade eram vistos como *peias* que enfraqueciam os guerrilheiros. O ideal era a abstinência sexual. Como na prática isso era individual, buscou-se negar a sexualidade, particularmente da mulher guerrilheira” (TELES, 2017, p. 82).

Leda, em um momento de carência ou até mesmo pela convivência regular com Julieta, propõe um relacionamento homoafetivo, entre duas mulheres, que já se reconfigura em outro tipo de relação: amor, irmandade, intimidade, no caso das amigas. Ambas seguem com o diálogo e falam da tristeza de Leda que precisa, mesmo só, “tocar em frente”, “abrir as janelas e deixar entrar um novo dia, até que chegue o último” (GUARNIERI, 1978, p. 98). Há um tom de carinho e camaradagem entre as duas, e até mesmo de “gozação” da solidão, da vida que levam, da resistência e luta, do sentido da existência, da guerra que estão enfrentando sozinhas na ausência de seus companheiros:

Julieta – Um dia a gente abre a janela e toma um susto... Vai ver que dá. Que é possível...

Leda – Bonito. Atitude de companheirona. Injeção de ânimo. Pode deixar que não desisto. Não sou dada à fossa. Apesar do sufoco encontrei sempre onde puxar o ar. É coisa que vem de dentro... Li um cara que dizia: “Nesse tempo se é pessimista na inteligência e otimista na vontade”... É isso aí... Mas geral, sabe. Muito geral. Eu não conto. Existo mas não me sinto verdade...

Julieta – Que fizeram com a gente?

Leda – É uma briga, comadre, estamos no corredor da enfermaria. Mas a guerra não acabou!...

Julieta – (*Gozadora*) Ia perguntar se você hoje dorme aqui. Mas agora estou com medo!

Leda – (*Também, gozando, com ar de machão*) Que isso, minha querida, medo de quê?... Por que temer a felicidade... Venha, venha para meus braços “I want you in my arms”...

Julieta – Que é isso, cavalheiro, por quem me toma...

Leda – Pelo que você é, sua puta! (*Bem cafajeste. Riem as duas*). Comecei Francisco Cuoco e terminei Jece Valadão!

Julieta – Chi! Dirzinho acordou... (*Corre até a caminha*) Dorme, meu anjinho, dorme... Mamãe tá aqui... tá... (GUARNIERI, 1978, p. 98)

Logo em seguida “Leda vai à vitrola, escolhe um disco e coloca. É “Que será que será”, gravação de Milton Nascimento e Chico Buarque. As duas, muito solitárias, começam a cantarolar junto com Milton” (GUARNIERI, 1978, p. 98).

A expressão musical no interior da cena teatral é responsável por compor e fundir signos de diversas ordens que caracterizam um poderoso instrumento de narrativa, consequência de um conjunto de relações estabelecidas e desenvolvidas a partir do diálogo entre as modalidades simbólicas, como a verbal, a sonora, a gestual, a espacial e a visual. A música na cena não se satisfaz apenas por pintar um momento dramático ou ser decorativa como parte de um pano de fundo do universo teatral, ela se estabelece a partir de componentes e referências que são fornecidos pela narrativa verbal, a dramaturgia, e é o resultado da tradução de indícios que envolvem o fenômeno da linguagem sonora. É importante que se experimentem as distintas camadas e perspectivas oferecidas pela música na encenação de um espetáculo, de forma que se tenha a interação entre o som e a cena. Nesse momento, ambas cantam a canção “O Que Será? (A Flor Da Pele), que é uma composição de Chico Buarque, de 1976, que fora composta para o filme *Dona Flor e seus dois maridos*, baseado no livro homônimo de Jorge Amado. A canção tem três versões, que marcam passagens diferentes da trama: “O Que Será”, “A Flor Da Terra” e “A Flor Da Pele”. O mais interessante é que “O Que será? (A Flor Da Terra)” foi lançada no álbum *Meus Caros Amigos* (1976), de Chico Buarque, enquanto “O que será? (À Flor Da Pele)” saiu no álbum *Geraes* (1976), de Milton Nascimento, e “O Que Será” no álbum *Face A Face* (1977), de Simone.

Na letra da canção, o eu-lírico canta a irresistibilidade do que sente “que me aperta o peito e me faz confessar/ O que não tem mais jeito de dissimular”; de algo tão sagrado e tão profano, tão intensamente leve e arrebatador – suspensor do juízo; “sobe às faces/ e me faz corar”. Mas o que será isto sem nome ou figura que comove? É também uma pergunta sem uma resposta clara “O que será que me dá”, mas que “não tem medida, nunca terá” e “não tem remédio, nem nunca terá” e é sem “receita”, sem “unguentos” e nem “alquimias”, sem “descanso” e que não tem “cansaço” e nem “limite”.

O que será que me dá/ Que me bole por dentro, será que me dá/ Que brota à flor da pele, será que me dá/ E que me sobe às faces/ e me faz corar/ E que me salta aos olhos a me atraíçar/ E que me aperta o peito e me faz confessar/ O que não tem mais jeito de dissimular/ E que nem é direito ninguém recusar/ E que me faz mendigo, me faz suplicar / O que não tem medida, nem nunca terá / O que não tem remédio, nem nunca terá / O que não tem receita (BUARQUE, Chico; NASCIMENTO, Milton, 1976, EMI).

A canção também é uma resposta à conversa entre as amigas Julieta e Leda sobre seus relacionamentos, sobre o sofrimento da ditadura, sobre o desejo e a pulsão de reencontrar os amados, que “aperta o peito” e faz “corar” o rosto. Essa pulsão, explicada pela psicanálise, por

Sigmund Freud, viria do desejo do corpo que movimenta tudo para algo que faz “suplicar” e, também, de um desejo psíquico. De certa forma, aqui, sem o objeto de desejo, a excitação será aliviada e escoada para outro lugar. Apesar de toda a música falar sobre o tema da pulsão, a estrofe “O que será que será/ Que dá dentro da gente e que não devia/ Que desacata a gente, que é revelia/ Que é feito uma aguardente que não sacia” exemplifica exatamente o que é a pulsão: algo que acontece independentemente de nosso querer; uma agitação incontrolável.

Assim, também, sobre a música de cena, como observa Livio Tragtenberg, em *Música de cena*:

O compositor tende geralmente a identificar os momentos onde possa ser encontrada alguma referência sonora explícita, como personagens que cantam ou tocam algum instrumento; ou mesmo buscar uma referência sonora a partir da qualidade espacial das cenas: igreja, sala de jantar, praça pública, parque de diversões, palácio, cabaré, bordel etc. [...] Mas caso o texto apresente uma aridez com relação a essas referências, é preciso então, desde o início, localizar e conceituar tempo, espaço e função que o som e a música irão desempenhar na encenação (TRAGTENBERG, 2008, p. 26).

Ao perceber os procedimentos críticos dispostos pela canção, observamos que contribui para o jogo entre os demais elementos cênicos referenciados entre os signos da peça. Dessa forma, por meio da inscrição da música no próprio texto, verificamos também o registro do tempo histórico que se apresenta na tessitura dramática da cena. Nesse caso, a música só foi analisada da forma como é utilizada para o fazer teatral, como apontado em *A análise dos espetáculos* por Patrice Pavis:

Não se trata de examinar a música e sua recepção em si, mas a maneira pela qual é utilizada pela encenação, colocada a serviço do evento teatral. Apenas sua função dramatúrgica nos interessa aqui. O termo “música” é utilizado no sentido (o mais geral possível) de evento sonoro – vocal, instrumental, ruidoso –, de tudo o que é audível no palco e na plateia (PAVIS, 2011, p. 130).

O papo entre as duas continua e Leda, inflamada com um acontecimento, conta à amiga:

Leda – Outro dia ouvi uma bruta de uma discussão sobre esse cara... E um dizia que era cantor burguês, o outro que não era, e porque não era música do povo, que não era música erudita e parará... Eu me enchi e disse: Povo sou eu aqui, porra. Operária aqui sou eu, porra... Vocês me aburguesaram um pouquinho, mas ainda conservo pedigree, operária de nascença... E gosto dele, porra... E calem a boca para que eu possa ouvir e me arrepiar, porra... Que gente chata, porra! (GUARNIEIRI, 1978, P. 99)

Julieta convida a desbocada para dormir, mas Leda dispensa, pois no dia seguinte iria com outras companheiras fazer visita aos presos, veria um problema de uma favela perto e o dia seria cheio. Aqui, percebemos que Julieta ainda não está acostumada com a vida que vive na vila, parece que, por conta da vida aburguesada que teve no passado, ainda precisa se adaptar à “solidariedade proletária”:

Julieta – Eu também tenho uma porção de coisa... Não sei como é que faço. Vou ver se Dona Ruth ali do lado fica um pouco com o Dirzinho...

Leda – É que você não está acostumada com isso aqui. Solidariedade proletária existe. Aliás, se não fosse isso era um cemitério só... Bom, deixa eu ir pras bocas... Deixa eu me virar, menina...

Julieta – Como você é louca, Leda. Nunca te vi assim não!

Leda – Pois é, hoje estou mais, como direi comunicativa... É que eu acho você muito bacana, sabe... Por isso eu fico à vontade, digo o que me vai na cuca... Alma aberta, sem medo, sem censura... Me dou ao luxo até de chorar. Tá vendo?

Julieta – Leda, que é que houve? Por que é que você está assim?

Leda – Sei lá, sei lá... Acho que foi o que eu disse na reunião. Relembrei muita coisa. Vi o rosto do Maneco, crispado, dolorido... Ouvi seus gritos... E voltou tudo naquele momento... E uns babacas lá totalmente em outra... Por que convida fulano, mas não pode convidar beltrano... Um desentendimento no que é tão simples de entender... Somos responsáveis porra! Que é isso de fica com miudezas... A gente não pode se dar a esse luxo, agora, Julieta... São centenas de senhores da verdade... Tendências, não sei quantas tendências, e enquanto isso, porrada em nós, e as tendências, independentes, tão independentes, que independem de si mesmos, quanto mais da categoria ou classe a que pertencem... Não dá vontade de chorar?!

Julieta – Chora! Você está cansada... Tem trabalhado demais. Você não para! (GUARNIERI, 1978, p. 100).

Ambas conversam sobre o prazer de Leda por andar pela madrugada, assim ouvem “ao longe a sirene de um carro de polícia”, o que as assusta:

Leda - Olha aí... as sirenes... Sempre me metem medo... Já pensou bem no medo que a gente tem da polícia? Todo mundo tem medo da polícia... Os tiros na noite são tiros da polícia... E a polícia anda mais assustada do que a gente... Só que a polícia se assusta e atira... A gente se assusta e fica só assustado e contente por não ficar na frente de uma bala perdida... Mas eu gosto da madrugada... Parece que puxa novamente pra terra... E nesse desencanto é ali que encontro forças... Outro dia, cheguei tarde, e um grandalhão saindo de um bar me passou a mão na bunda... Sei lá, acho que olhei pra ele tão sentindo tudo o que ele sentia, que o grandalhão perdeu o rebolado e me cumprimentou: vá com Deus, irmã... E eu disse: fique com ele. E se não fosse por tudo... até que a gente era capaz de dormir junto. Numa boa... (GUARNIERI, 1978, p. 100-101).

Julieta insiste que Leda fique mais, que descanse e vá embora no outro dia de manhã cedo, mas Leda, que já está acostumada com a madrugada, diz que “Está ótima” e que o “amanhã” era “dia de trabalho”. Orienta Julieta falar com D. Ruth e ir para rua, ir juntos com os outros para melhorar “que nem analgésico”, e no fim pergunta “Mas o que é cura?” e se retira com um “Tchau”, se despede do bebezinho indo até o berço e diz “Te juro, vai ser diferente, meu menino... No que depender de mim, vai ser diferente... Hominho (*Olha para Julieta*) Tchau!” (GUARNIERI, 1978, p. 101). Leda vai embora, e então

Julieta tranca cuidadosamente a porta. Vai à janela e observa. Desliga a vitrola. Tira a roupa e veste uma camisola. Vai até o berço e apalpa o menino. Senta-se na cama, fica por uns instantes com a cabeça entre as mãos. Vai até a vitrola e recoloca o “Que Será que será”. Volta para a cama e fica ouvindo absorta, olhos fechados. Ouvem-se batidas leves na porta. A princípio ela não presta atenção. Finalmente percebe as batidas, sobressalta-se e procura ouvir. Novas batidas. Preocupada, levanta-se e vai até a porta. Repetem-se as batidas, leves. Julieta, temerosa, hesita. Decide-se abrir (GUARNIERI, 1978, p. 101).

Aqui é importante ressaltar que naquele momento, para as mulheres, a luta armada representaria muito no processo de libertação da mulher e não se pode olvidar que elas também

lutariam pela busca de soluções dos problemas mais coletivos da sociedade. Como constata Maria Amélia de Almeida Teles em seu livro *Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios*, no ensaio “A luta armada: um aprendizado para as mulheres”:

As mulheres foram incorporadas às organizações de esquerda, tanto no campo como nas cidades. Mas essas organizações relutaram em absorver a mulher militante de maneira mais adequada ao papel que ela já vinha desempenhando nas diversas áreas da vida social e econômica, talvez por considerarem que as ações guerrilheiras só diziam respeito aos homens. Não existe um levantamento real do número de militantes dessas organizações armadas. Muito menos do número de mulheres que integravam a esses movimentos. [...]

A falta de compreensão da importância da participação da mulher na transformação da sociedade talvez tenha sido o fator determinante. O relacionamento distante dessas organizações com os vários segmentos sociais, devido ao constante esquema repressivo e mesmo o comportamento dogmático delas, impedia que enxergassem a ampliação das atividades femininas. De fato, as mudanças sociais eram pouco percebidas por essas organizações, que atuavam influenciadas por ideias conservadoras, particularmente a respeito das mulheres. Ao distanciar-se da família e das formas de relacionamento entre as pessoas, particularmente entre homem e mulher, essas organizações desconsideravam a aquisição acelerada de novos hábitos e costumes, resultado das transformações econômicas numa época em que a mulher devia ter uma nova atuação: na chefia da família, na competição do mercado de trabalho e em vista da redução do seu índice de fertilidade. [...] Muitos homens e mulheres sobreviveram às torturas e à repressão, sem, contudo, perder sua integridade ética e política. Outros não conseguiram superar as sequelas daqueles tempos. A constante dos relatos históricos, no entanto, tem sido a omissão ou diluição da presença feminina. Procuro exercer aqui a prática feminista de ressaltar o papel da mulher em todos os momentos históricos.

Aquelas que se dedicaram à luta pela libertação do povo mostraram mais uma vez que a mulher brasileira não deixou por menos: foi rebelde à tirania e enfrentou o inimigo cara a cara (TELES, 2017, p. 69-71).

Outro ponto importante a se observar é a sororidade admitida entre as duas personagens na “solidariedade proletária”, na irmandade, na cooperação entre mulheres, baseada em empatia, respeito, companheirismo em busca de objetivos comuns. Essa relação é descrita por bell hooks em *Teoria Feminista: da margem ao centro*, no artigo “Irmandade: A Solidariedade Política Entre Mulheres” sob a óptica da irmandade de um modo geral, mas também como opressão sofrida pelas mulheres negras, entretanto vale aqui citar:

As mulheres são o grupo mais vitimado pela opressão sexista. Tal como outras formas de opressão de grupo, o sexismo é perpetuado por estruturas sociais e institucionais; por indivíduos que dominam, explicam ou oprimem; e pelas próprias vítimas, educadas socialmente para agir em cumplicidade com o *status quo*. A ideologia supremacista masculina encoraja a mulher a não enxergar nenhum valor em si mesma, a acreditar que ela só adquire algum valor por intermédios dos homens. Fomos ensinadas que nossas relações umas com as outras não nos enriquecem, mas, pelo contrário, deixam-nos ainda mais pobres. Fomos ensinadas que mulheres são inimigas “naturais” umas das outras, que a solidariedade nunca irá existir entre nós porque não sabemos nem devemos nos unir. E essas lições foram bem aprendidas. Precisamos, para isso, desaprendê-las, caso queiramos construir um movimento feminista duradouro. Precisamos aprender o verdadeiro sentido e o verdadeiro valor da irmandade. [...] A solidariedade fortalece a luta de resistência. Um movimento feminista amplamente empenhado na luta contra o sexismo não é sustentável sem uma frente unida – e cabe às mulheres tomarem a iniciativa e demonstrarem que as

barreiras que separam as mulheres, podem ser eliminadas, que a solidariedade é possível, não poderemos ter esperanças de mudar e transformar a sociedade como um todo (hooks, 2019, p. 79-80).

A chegada surpresa de Romeu deixa Julieta incrédula: “Não pode ser verdade! Não pode ser verdade!... Diz que não estou sonhando, diz!” (GUARNIERI, 1978, p. 102).

Romeu – Julieta, minha querida!... Quanto tempo... Quanto tempo...
 Julieta – Quando é que você chegou?... Mas... não é possível... É loucura sua, Romeu... Eles vivem rondando por aí... Não param de vigiar! Estão sempre aí... Não param de vigiar! Estão sempre aí, nas esquinas... Eles querem pegar você...
 Romeu – Que me importa? Deixa pelo menos uma vez eu fazer uma loucura... Não aguentava mais, te juro!... Se me pegarem, pegaram e pronto! Eu queria te ver, queria conhecer a criança...E se me pegarem não tenho nada mesmo pra dizer... De mim não podem tirar nada!... Deixa eu ver teu rosto... Que saudade, Julieta! Que saudade!
 Julieta – Vem, vem conhecer teu filho!... E tá doentinho, mas não é nada demais. Vem. *Pega-o pela mão e leva-o até o berço. Ele olha perplexo o menino que dorme* (GUARNIERI, 1978, p. 102).

O reencontro de Julieta e Romeu é marcado por muita felicidade e, também, pelo primeiro contato de Romeu com seu filho: “Agora nos conhecemos... Eu te conheço... No mais, tua mãe vai te contar quem foi esse cara que é teu pai... Cara meio torto, mas que fez o que achou que devia... E acho que mais tarde, vai entender... Talvez não concorde comigo, mas vai entender...” (GUARNIERI, 178, p. 103).

O medo de ser capturado pela polícia era uma das verdades para quem vivia na guerrilha ou em aparelhos, fazer o trabalho de resistência e luta contra a autoridade militar, que operava controlando todos os setores da vida nacional, gerava na vida dessas famílias desarranjos e também uma vida que andava no lado B. Percebemos que as mulheres entram em cena de várias formas, tanto no suporte de cuidar da família, que é o caso de Julieta após a gravidez, provavelmente afastada da guerrilha por esse motivo, como também Leda, se mantinham na luta, na procura de parentes presos ou mortos, dos filhos, dos irmãos, dos companheiros e namorados. As mulheres estavam participando das organizações clandestinas, decididas a lutar junto, ombro a ombro com os homens pela libertação do nosso país.

Aqui é interessante pontuar, a partir das memórias de Maria do Socorro Diógenes em seu livro *Amor, Luta e Luto no Tempo da Ditadura*, que as paixões e amores não ocorriam de forma muito fácil e livre, pois tanto os homens como as mulheres engajados na luta social, nas discussões políticas e suas organizações, tinham dificuldades para se relacionar. No capítulo “No PCBR”, a autora conta um pouco dos anos em que participou da luta política entre 1970 e 1972, através de um amigo chamado Valter Pinheiro, e também de como surgiu a paixão à primeira vista por Ramires Maranhão do Vale, que em suas palavras era: “Alto, magro, cabelos cumpridos, crespos, presos num rabo de cavalo. Descobri que seu apelido era Cristo. Em

Fortaleza, nem adiantava ter nome de guerra, pois todo mundo o chamava de Mago ou Maguinho”. E ela segue a descrição:

“O que ele tinha de mais bonito eram os olhos, grandes e amendoados, de cor indefinida, ora castanhos, ora meio esverdeados, variavam de cor de acordo com a luz, os cílios longos, emoldurando um olhar muito expressivo. E o sorriso? Aquele sorriso doce, meigo, quase infantil, exteriorizando uma fileira de dentes perfeitos” (DIÓGENES, 2021, p. 37-38).

É bonito perceber como ela traz os detalhes de seu aspecto físico, mas também perceber que, além da luta política, as pessoas estavam vivas para amar e desejar o outro.

Um pouco depois, ela descreve como o grupo rapidamente disserta sobre a linha política, o estatuto, e o histórico do partido. Distribuíram cópias para os iniciados estudarem e assim se engajarem em nova reunião. O que importa aqui é dizer um pouco de como se pensava e se articulava esse grupo em específico

A linha de massas definia que o povo se organizaria através da OIMS – Organização Independe da Massa. A população seria organizada para lutar por suas reivindicações, suas necessidades mais urgentes, tais como: moradia, escolas nos bairros, postos de saúde, transporte urbano, saneamento básico e outras. Essas organizações não seriam partidárias, embora não se impedisse que militantes dos partidos nelas atuassem (DIÓGENES, 2021, p. 38).

Na peça, em seu reencontro, Romeu e Julieta se abraçam e beijam, riem e se sentem em um momento de extrema felicidade, Romeu diz que não queria assustar Julieta, mas que já tramava formas de vê-la devido ao tempo que já se passava:

Romeu – Pensei numa forma de te avisar, pra evitar essa surpresa meio boba. Mas não tinha jeito. Era perigoso. Nem sabia se ia chegar até aqui. O Álvaro me deu teu endereço. Tentaram me impedir, quase me trancaram pra que eu não viesse, mas resolvi jogar tudo pro alto... Talvez esteja errado. Mas não pude aguentar... tinha de te ver... Sonho com esse menino todos os dias, querendo adivinhar o rosto, o seu jeito, os olhos... E vim... assim na louca... Acho que te assustei, não é? (GUARNIERI, 1978, p. 104).

Romeu, além da pressão dos companheiros e do medo de ser descoberto, havia sido operado dos rins, pois estava doente de tanto apanhar “[...] realmente me bateram muito... Tive problemas nos rins e no tímpano esquerdo... Mas estou recuperando a audição... Estou praticamente normal já...” (GUARNIERI, 1978, p. 104). Havia muitos tipos de torturas físicas e psicológicas, como relata Phiplip Potter, em “Prefácio do Ex-Secretário-Geral do Conselho Mundial das Igrejas” registrado no livro *Brasil: Nunca Mais*:

I

Primeiramente, porque a tortura é crime mais cruel e bárbaro contra a pessoa humana. Tradicionalmente se argumentou – tanto os antigos gregos e romanos com relação aos escravos, quanto a Igreja medieval com relação aos assim chamados hereges – que tortura era um meio de forçar as pessoas a falarem a verdade. A realidade de hoje mostra, porém, que, com os sofisticadíssimos instrumentos de tortura não somente física, mas mental também, é possível dobrar o espírito das pessoas e fazê-las admitir tudo quanto for sugerido ao torturador. A intenção é reduzir a pessoa a máquinas funcionais. A lógica disso é o fenômeno do nosso tempo em que pessoas desaparecem

como se jamais tivessem existido. Esta é a própria negação da identidade humana legada por Deus e contrária a vontade do nosso Criador. O que é especialmente intolerável nos dias de hoje é que, justamente quando a maioria dos povos subscreeve o reconhecimento e a defesa dos direitos humanos e a dignidade do ser humano, esses direitos estão sendo mais flagradamente suprimidos e violados no mundo inteiro (POTTER, 1985, p. 17).

Por outro lado, Julieta revela como foi para ela dar um jeito na vida sozinha:

Julieta – Fiquei... fiquei muito perdida no início, mas depois deu para controlar... Dirzinho nasceu, parto normal, sem problema... O pessoal ajudou muito, muito mesmo. Fiquei rodando por aí, morando ora com uns, ora com outros... Álvaro e Zélia foram os que mais ajudaram... Até que vim parar aqui... Achei que era o melhor lugar. Além do preço, que é mais em conta...sei lá, uma vila operária... Mas eles estão sempre em campana. Percebo ameaças, a coisa de sempre... Mas vou vivendo... Faço traduções, trabalhei em pesquisa. Dá pra ir tocando. Pro Dirzinho não falta nada. O duro era não saber direito por onde você andava. As notícias rareando cada vez mais... Às vezes nem acreditava que você estivesse vivo... Curti umas de viúva. E aí a gente chora, se desespera... mas depois a cuca volta para o lugar e a gente vai levando... Como você está bonito, Romeu! Está, sim... Uma carinha tão doce... Meu maluquinho... (GUARNIERI, 1978, p. 104-105).

E atualiza Romeu de que “até o Natal todos vão voltar” e que “as pessoas estão se mexendo”, “movimento muito grande pela anistia”, havia “uma necessidade, não só da gente que vive o problema assim particularmente, mas pro País”. “É anistia, sim... Democracia sim... Ninguém pode brincar tanto tempo com a necessidade de um povo... São pessoas, pombas, não são apenas números”. Romeu elogia o “comício” e diz que naquele momento “o pesadelo acabou. Aqui, agora, com você...” (GUARNIERI, 1978, p. 105-106).

A anistia é vazada nos jornais alternativos, em 1974, por meio da palavra da igreja e como coloca Maria Amélia de Almeida Teles em *Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios*: a “luta começou, então, pelas mulheres. No início mobilizaram-se aquelas mais próximas dos presos políticos, irmãs, esposas, companheiras e mães”. Logo depois “foram criadas comissões familiares de presos e desaparecidos políticos” e “logo receberam adesão das mulheres”. Naquele “Ano Internacional da Mulher, elas prepararam um abaixo-assinado, acompanhado do “Manifesto da Mulher Brasileira”, em favor da anistia” (TELES, 2017, p. 93).

Enfim, Romeu e Julieta se abraçam e beijam e em um momento de intimidade vão para cama, onde se deitam e apagam a luz. Uma música surge para acalantar o encontro. “Apenas com acompanhamento de violão. Ouve-se o canto” (GUARNIERI, 1978, p. 106).

Em cada instante de pouso, / eu sonhava com você, / em cada instante de raiva, / me refazia em você... / Em cada instante de medo / me acalmava em você... / Em cada instante de dúvida / tinha certeza em você... / Em cada instante de dúvida / tinha certeza em você... / A poucos passos da morte / Eu renascia em você. / Minha certeza vem disto / de estar com você / Sei que sinto com certeza / Um mundo justo surgindo / Com filho de mulher / O mundo inteiro brotando / Refazendo-se e tomando / Nova forma e novo jeito / Mundo velho que é refeito / Mundo velho renovado / Mundo inteiro que é leito / Do nosso amor sem limite (GUARNIERI, 1978, p. 106).

A canção mistura-se aos ruídos da rua, já é dia e a feira livre será montada, “motores de caminhão que roncam. As barracas vão sendo armadas. Chamados, advertências, risadas” e nesse momento “Romeu acende a luz junto à cama”. “Estão abraçados ele e Julieta. Ele acende um cigarro. Beija-a carinhosamente na testa. Ela o acaricia docemente, mas como quem não quer perdê-lo” (GUARNIERI, 1978, p. 107).

Romeu – Amor... que nem os nossos xarás... É rouxinol? Não: cotovia; rouxinol, cotovia... Mas Romeu tem razão, amanhece, é hora de ir...

Julieta – A gente precisava ter um Frei Lourenço bem bacana, não é?

Romeu – Olha que se dependesse disso... Frei não falta para ajudar a gente.

Julieta – Mas nada de poções, nem punhais...

Romeu – Ouve! Já há movimento na rua... As pessoas saem para o trabalho. Daqui a pouco todas as janelas se abrem...

Julieta – Se abrem, sim... E as pessoas vão começar a prestar atenção na gente... Quem sabe, a se preocupar com a gente... Diz que não sou boba por ter esperança... Diz que é possível que tudo volte ao normal...

Romeu – É sempre bom ter esperança... Sem confiar não se faz nada! Estou procurando acertar as coisas... Conforme for você vai pro exterior comigo... Vai demorar, mas está quase tudo certo... Isso... se você quiser... No fundo não é justo que você passe por isso tudo por minha causa... A responsabilidade é só minha... Que fique bem claro que você é totalmente livre... e deve fazer o que achar melhor pra você, pro menino... Eu não devo entrar nesse cálculo.

Julieta (*Encosta o indicador nos lábios dele*) Calado... Conseguimos isso, não é, Romeu? Conseguimos o que é tão difícil. A gente se ama de verdade, pra valer. A gente tem conseguido suportar tudo até agora em nome disso... Essa é a nossa vitória... Você quis levar esse amor bem mais para diante e vieram os problemas. Mas o fundamental conseguimos, um com o outro, um no outro...

Romeu – Quer dizer então que até o Natal...

Julieta – Isso só depende das janelas abertas...

Romeu – Adeus!... (*Beija-a*) (*Levanta-se e vai até a caminha do filho*) Jurandir. Dirzinho. Teu nome vem de um moço muito querido, forte e generoso. Muito cedo ele se foi como tantos outros... Para que você possa sorrir sem medo... Adeus, meu filho... Até um dia..... E que seja próximo... bem próximo! (*Beija-o levemente. Sorri. Para Julieta*) Está fresquinho... Não tem febre...

Julieta vai até ele e o abraça. Fora aumenta o ruído.

Julieta – Vai. E cuidado. Quero você inteirinho. Cuidado...

Romeu – Até o Natal!

Julieta – Até o Natal! (GUARNIERI, 1978, p. 108).

Aqui não se pode deixar de lembrar da cena emblemática de Romeu e Julieta, de William Shakespeare, tanto da morte, como do casamento. O Casamento feito por Frei Lourenço, que casa os dois, independente da luta entre as famílias. Romeu também se exila após matar Teobaldo, primo de Julieta. Julieta se desespera com o exílio de Romeu e chora muito, seus pais querem que se case com Conde Páris. No fim, ela recorre ao Frei Lourenço, que oferece uma droga que lhe dará a aparência de morta durante algumas horas. Julieta é posta no mausoléu da família, o frade escreve uma carta a Romeu pedindo que venha buscá-la e a leve consigo para Mântua. Mesmo com receio de que a droga seja um veneno, Julieta a toma, e tudo parece correr como o frade planejara. No entanto, um caso de peste retém o jovem frade incumbido de levar a carta a Romeu, que não recebe o aviso. A confusão faz com que Romeu receba através

de seu pajem a notícia da morte de Julieta; desesperado, ele compra um veneno e vai para Verona, a fim de morrer perto de sua amada. Junto ao corpo da jovem, ele toma o veneno e morre pouco antes de sua amada acordar. Julieta desperta quando chega frei Lourenço, que não consegue convencê-la a fugir e, para não ser capturado, foge, assustado. Vendo Romeu morto, Julieta se mata com o punhal de seu amado.

Nessa cena final, temos alguns encontros entre a história de Shakespeare e Guarnieri, como, por exemplo, o amor e a honra. O amor que é o símbolo do erotismo, sonho, o combate do herói em busca de uma realização. A honra pelos ideais de um mundo novo, pelo combate à ditadura, a coragem e sua conduta que pode levar um bem maior à sociedade. Além disso, a distância também é tema nas duas tramas, os amantes sempre estão em luta contra o tempo, pessoas, circunstâncias para estarem junto. Aqui não temos o balcão onde Romeu se declara para Julieta e sim janelas. Janelas que representam o perigo de ser visto de fora, entretanto, não deixam de simbolizar abertura, entrada e receptividade.

A Julieta de Guarnieri também sofre à espera de Romeu, que precisa ir embora lutar por um futuro melhor, mas promete voltar e viver com a família. Ao final da peça, Julieta fecha a janela, *“depois senta-se na cama e olha fixamente o vazio, perdida em seus pensamentos. Ouve-se a canção só com o acompanhamento de violão”* (GUARNIERI, 1978, p. 108-109).

“Sei que sinto com certeza/ Um mundo justo surgindo/ Com filho de mulher/ O mundo inteiro brotando/ Refazendo e tomando/ Nova forma e jeito novo/ Mundo velho que é refeito/ Mundo velho renovado.... / Mundo inteiro que é leito/ De nosso amor sem limite” (GUARNIERI, 1978, p. 109).

4 CLASSE MÉDIA, POLÍTICA, MÍDIA E FEMINISMO

À parte o primeiro e o segundo recortes, há ainda mais dois que ajudam a compor o leque de abordagens da Feira. Em *Sobrevividos*, Leilah Assunção trata de questões relativas sobretudo à relação entre classe média, política, mídia e feminismo durante o regime militar. Nesta peça, a encenação de uma família de classe média para a gravação de um comercial de remédio é apresentada por um prisma crítico.

4.1 SOBREVIVIDOS, DE LEILAH ASSUNÇÃO

Santa Clara, padroeira da televisão/ Que a televisão não seja o inferno, interno ermo,/ Um ver no excesso o eterno quase nada (quase nada) / Que a televisão não seja sempre vista/ Como a montra condenada, a fenestra sinistra/ Mas tomada pelo que ela é De poesia (VELOSO, 1991).

A televisão me deixou burro, muito burro demais/ Agora todas coisas que eu penso me parecem iguais/ O sorvete me deixou gripado pelo resto da vida/ E agora toda noite quando deito é boa noite, querida (ANTUNES; FROMER; BELLOTTO, 1985).

Leilah Assunção conta, em depoimento transcrito por Ana Lúcia Vieira de Andrade em “Leilah Assunção: Quatro décadas de um teatro da mulher”, a experiência cômica que teve com os censores em 1969, quando escreveu *Fale Baixo Senão Eu Grito*. Após a censura da peça, vestiu-se, elegantíssima, com roupa de Dener Pamplona e viajou para Brasília para tentar liberá-la. Os censores queriam que “a personagem Mariazinha dissesse, em vez de ‘Eu nunca gozei’, ‘Eu nunca cheguei ao clímax’, pois acreditavam que Plínio Marcos poderia fazer isso, mas ela não, por ser muito jovem e fina”. Argumentando, Leilah insistiu, “afirmando que aquilo era um desabafo, se ela não dissesse, explodiria, e a peça terminaria aí”, e no fim os censores liberaram os palavrões de sua peça (ANDRADE, 2008, p. 397).

Muito do que se viu no teatro brasileiro da década de 1970 se constituiu com base nos movimentos de produção dramatúrgica realizados nos anos anteriores. A atmosfera de abertura política que começaria a acontecer no início dos anos 1980 fora ensaiada no final da década precedente, e com isso diversos textos viriam ao palco testemunhando a história e perpetuando uma relação ética com a realidade como uma reafirmação do compromisso de observação político-social na tradição dramatúrgica nacional. É interessante notar, também, que neste período há um significativo número de peças feitas por mulheres, que surgem não só pelas questões sociopolíticas que se adensavam no país, mas também pelos movimentos de agitação feminista no fim dos anos 1960, que evidenciaram o tema da mulher e os espaços de atuação femininos – mesmo que aqui no Brasil, em alguns momentos, esse movimento tenha sido ridicularizado pela mídia como algo lamentável e histérico.

Ainda sobre o aspecto da ditadura no Brasil e dos movimentos feministas, Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy, em seu livro *Feminismo no Brasil: memórias de quem*

fez acontecer, no Capítulo V, “Uma história contada: Brasil, nossas vivências, nossos olhares”, dissertam que a prioridade do momento era resistência contra a ditadura; entretanto, uma importante e crescente produção acadêmica e cultural começa a nascer e influenciar a geração:

No Brasil, os anos 1960 foram também marcados por lutas sociais no campo, movimentos estudantis, sindicais, uma intensa atividade cultural e profundas mudanças políticas, iniciadas com a eleição e renúncia do presidente Jânio Quadros. Apesar da tentativa de golpe e oposição da direita, o vice João Goulart assume a presidência, a princípio sob regime parlamentarista, de 1961 a 1963, e, depois, presidencialista, sendo destituído pelo golpe militar de 1964. Pelos seguintes 21 anos, o país viveu o cerceamento das instituições democráticas, repressão, cassação de direitos políticos, censura generalizada, prisões e desaparecimentos, assassinatos, tortura e exílio.

Nesse clima repressivo, a prioridade da resistência era a luta contra a ditadura, e esta não incluía demandas específicas como direitos das mulheres e racismo. No entanto, apesar do contexto de cerceamento e repressão, teve início uma importante produção acadêmica e cultural que iria influenciar o nascente feminismo da década seguinte (ALVES; PITANGUY, 2022, p. 95).

Diferentemente do que ocorreu em outros países, a relação com o movimento feminista e a reverberação desse na mídia fizeram com que todas as vitórias das mulheres fossem vistas com tom depreciativo, pois se posicionar como feminista poderia ser algo vexatório, como ratifica Constância Lima Duarte sobre o que ela considera certa “derrota” que envolveu o termo “feminismo” no percurso das mulheres na literatura brasileira:

[...] sua grande derrota, a meu ver, foi ter permitido que um forte preconceito isolasse a palavra, e não ter conseguido se impor como motivo de orgulho para a maioria das mulheres. A reação desencadeada pelo antifeminismo foi tão forte e competente, que não só promoveu um desgaste semântico da palavra, como transformou a imagem da feminista em sinônimo da mulher mal-amada, machona, feia, e a gota d’água, o oposto de “feminina”. Provavelmente, por receio de serem rejeitadas ou de ficarem “mal-vistas”, muitas de nossas escritoras, intelectuais, e a brasileira de modo geral, passaram enfaticamente a recusar tal título (DUARTE, 2003, p. 151).

Sobre este aspecto, é interessante observar que a própria Leilah Assunção, em entrevista concedida em outubro de 2006 para Ana Lúcia Vieira de Andrade – que pode ser encontrada no livro *A mulher e o teatro brasileiro do século XX* –, ao ser interpelada sobre como o seu trabalho se situaria no conjunto da dramaturgia brasileira, diz:

Eu acho que, basicamente, sou dramaturga da mulher. Porque existem boas personagens escritas por autores do sexo masculino, mas elas não são escritas do ponto de vista da mulher. Eu escrevo a partir desse ponto de vista. Eu era feminista sem saber. Quando comecei, não podia dizer que era feminista, porque as feministas eram consideradas mulheres feias que não arranjavam homens. Então, eu não dizia nada. Depois, pude pairar acima desses medos e afirmar meu feminismo (ANDRADE, 2008, p. 400).

A ocorrência do aparecimento de várias escritoras de teatro em 1969 evidencia um aspecto muito significativo de nossa dramaturgia; pois, até aquele momento, muito esporadicamente se registravam nomes de teatrólogas, embora houvesse uma marcante

presença de atrizes; mas, na virada para os anos 1970, um conjunto consistente – que contou com Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara, Renata Pallottini, Hilda Hilst e, posteriormente, Maria Adelaide Amaral – integraria, juntamente a outros dramaturgos estreantes, um grupo que ficaria conhecido como a *nova dramaturgia*³¹. Essas autoras apresentam entre si diferenças no trato temático e também quanto às preocupações que dominavam o período; contudo, como Elza Cunha de Vincenzo (1992) discute na “Introdução” do livro *Um teatro da mulher*, estas questões estão, entre outras coisas, ligadas ao debate do lugar da mulher no teatro e na sociedade brasileira, ressaltando como é válido refletir e “associar dois fenômenos quase que concomitantes: a dramaturgia feminina que por certas razões se adensara no Brasil – tendo sido rara em época anteriores – e os movimentos feministas que renasciam em fins dos anos 60” (VINCENZO, 1992, p. XV); foram ambos impulsos importantes para se pensar os temas relacionados à mulher, já que o fazer teatral dentro do clima de repressão instaurado no Brasil representava um ponto de resistência. Assim, a manifestação da mulher no teatro, na maioria das vezes distinta das expressões em outros espaços artísticos (na poesia ou no romance, por exemplo), “revela nitidamente uma consciência e uma sensibilidade atentas ao momento social, à deterioração das relações, à deterioração das estruturas básicas da sociedade”, de modo que “o clima político em que se vivia no Brasil transfere-se quase que sem alteração para o teatro e é aquele em que vivem as personagens” (VICENZO, 1992, p. 14).

A autora disserta ainda sobre essas ideias no capítulo “Brasil nos anos difíceis e a dramaturgia da mulher”, comentando que os assuntos concernentes à temática feminina estavam sempre presentes nos textos de nossas autoras brasileiras: a liberação sexual, certo repúdio ao tradicionalismo da família e seus valores, a participação da mulher no mercado de trabalho, além de críticas à organização social, que se pautava no núcleo familiar. Entretanto, havia uma dificuldade de se distinguir entre a luta ligada à sociedade e ao regime repressivo brasileiro e aquilo que seriam demandas de especificidade feminista. Vincenzo também recorda que, como contribuição para o pensamento e a nova visão da mulher que se estabelecia no mundo a partir da retomada dos movimentos feministas, havia um ponto de apoio fundamental para as reflexões, criando um terreno mais firme: o livro de cunho feminista *O segundo sexo*³²,

³¹ Segundo Silvana Garcia, no segundo volume da *História do teatro brasileiro*, “uma boa safra de novos autores abriu caminho no ambiente hostil da censura e da repressão e constituiu o agrupamento que Sábato Magaldi chamou de ‘nova dramaturgia’, parte do ‘teatro novo’ brasileiro” (GARCIA, 2013, p. 301).

³² Nessa obra, por um viés existencialista, Beauvoir propõe que, em suas próprias palavras, “Não se nasce mulher, torna-se mulher”. Ou seja, ser mulher não deve ser predeterminado por uma série de características que a sociedade espera dela e que, assim, precedem sua existência. Portanto, para a autora, nesse processo de construção, a mulher

de Simone de Beauvoir, em 1949, mesmo que “discutido em alguns aspectos, complementado, ampliado ou especificado em outros”, foi um marco para o pensamento das feministas engajadas. Ou seja, a luta das mulheres se tornou mais intensa e reconhecida, constituindo um meio no qual

“a mulher passa a reivindicar uma identidade autônoma, lutando contra uma imagem feminina que começara a ser detectada como construção de indiscutível base sociocultural, mas que estivera dissimulada em ‘natureza’: a ‘natureza feminina’, o ‘eterno feminino’, em suma, um ‘segundo sexo’ irremissível” (VICENZO, 1992, p. 18).

Ao absorver ideias de subjetivação e assuntos de urgência para a mulher, Vincenzo também observa que nossa dramaturgia feminina incorpora uma linguagem muito mais expressiva e até mesmo agressiva: para a estudiosa, a linguagem dessas peças passa a tratar as questões “sem sentimentalismos, nem meio tons, diante de uma plateia, em um espaço aberto, público, como o teatro” (VICENZO, 1992, p. 20). O texto é colocado na boca da personagem e em movimento, diferentemente da leitura silenciosa que muitas vezes é feita no íntimo das casas. Além disso, as personagens femininas trazem as distorções psicológicas que deflagram a falta de liberdade frente às questões de vida – que são causadas, muitas vezes, pelo núcleo familiar.

Vicenzo também convida para a reflexão Virginia Woolf, que, em *Um teto todo seu*³³, comenta sobre o trabalho literário das mulheres de sua classe e de seu país, dissertando a respeito das dificuldades que enfrentavam e dos contratempos considerados como “imperceptíveis”: “a falta de preparação intelectual adequada e equivalente à que os homens recebiam há séculos nas universidades”, “a ‘pobreza’ a que as submetiam as regras da herança”, “a domesticidade exclusiva”, “o real estado de ‘privação’ de que se sentiam vítimas quando, como escritoras, se comparavam a escritores” (VICENZO, 1992, p. 20). Entretanto, a mulher rompe com essa prática que a coloca em silêncio e, ao longo do tempo, passa a discutir sobre si mesma, sobre o seu estar no mundo e as subjetividades de seu discurso. Assim, a dramaturgia feminina brasileira se insere nesse novo espaço de fala, nesse novo modo de expressão literária, ainda que ao lado das formas mais convencionais (igualmente importantes) que já haviam sido

pode se desgarrar das várias formas de opressão que sofre de uma sociedade majoritariamente machista. O pensamento filosófico de Simone de Beauvoir não se reduz apenas a esse ponto, por sua complexidade. A esse propósito, comenta Márcia Regina Viana, em “A literatura e a filosofia de Simone de Beauvoir” (2009), que a atuação da escritora como filósofa tem clara influência na porção literária de seus escritos. Segundo a estudiosa, esse fato permite, entre outras coisas, a ampliação das discussões filosóficas de Beauvoir pelo viés literário.

³³ Virginia Woolf (2004), no ensaio *Um Teto Todo Seu*, além de discutir todas essas questões acerca das condições materiais que influenciariam nos “resultados” literários da escrita feminina, considera que o mínimo de condições financeiras e um espaço privado são fatores determinantes para a independência necessária à escrita.

desenvolvidas. Colocam-se, então, no palco e em voz alta, a palavra, a consciência de si, a necessidade de respostas e de perguntas, como forma de representação da luta feminina.

Para compor o cenário sobre a posição da mulher no teatro brasileiro na época em que Leilah Assunção produziu “Sobrevividos”, há, porém, outros elementos históricos que precisam ser acrescidos à discussão, sobretudo no que tange às questões político-culturais da ditadura militar brasileira – em especial, os anos 1970.

“Sobrevividos” é a oitava peça do volume e possui um universo de pequenas proporções, assim como muitas das demais peças presentes na *Feira* e tantas outras do período, que procuravam tratar de situações microcotidianas, privadas. Como definem Luiz Weiss e Maria Hermínia Tavares de Almeida em “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”, “as atitudes, atividades, relações, instituições e formas de organização não voltadas para o sistema político” passam a fazer “parte do universo privado: a família, o círculo de amizades, as relações amorosas, a experiência religiosa ou mística, o trabalho, o estudo, o lazer, o entretenimento e a fruição da cultura” (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 327).

Leilah localiza em cena os ditos “sobrevividos” dos tempos de chumbo, artistas de teatro que na década de 1960 eram mais jovens e engajados e que agora precisavam ceder ao mercado e ao sistema televisivo para conseguir seu sustento. Assim, reúnem-se num espaço que “lembra uma garagem vazia, velha. Clima de ‘fundo de armazém’, ‘bastidor’ sem janelas” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 176) e se preparam para um ensaio e também gravação de um comercial para a televisão – fato que inicialmente não lhes é informado. A rubrica inicial deixa claro ainda que a ação se passa no Brasil no ano de 1978 e que acontecerá num único ato. Além disso, das informações preliminares, sabe-se que são seis as personagens em cena – à parte dois nomes apenas citados ao longo do texto. É curioso observar a disposição das personagens na peça, que são, majoritariamente mulheres: Berenice, Moça, Malu e Zézinha atuam ativamente no enredo, e Maria Eugênia Martorano é citada em alguns momentos, com aparição significativa ao final. A partir dessas figuras femininas e de seus aspectos de classe, conseguimos observar as opressões e violências sofridas por essas mulheres. Além disso, notamos também a violência exercida por mulheres sobre outras mulheres, num tipo de competição e rivalidade mal disfarçada pelas instituições que as oprimem.

O primeiro nome é Berenice Bastos, “Grande Estrela Histórica da TV Continental”, casada com Otávio Bastos, diretor de pornochanchadas, que é apenas mencionado. Celcinho e

Zézinha³⁴, por sua vez, são “um casalzinho, tipo ‘hippie’” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 177), que faz bicos, “freelas” (Celsinho faz *jingles* para comerciais, e Zézinha, às vezes, leciona). Os três compõem o elenco de atores entre trinta e quarenta anos que irão contracenar aos comandos do agenciador Robertão “Crânio” Rodrigues, “um diretor e dono de um dos Stúdios de Criação mais avançados do país” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 175). Roberto produz comerciais destinados à classe média, mas no passado foi professor e líder de teatro, além de um velho amigo de Berenice – que confidencia o fato em um dos diálogos com Malu, jovem de 17 anos e namorada de Robertão: “Professor ‘dos bons’. (*maquilando-se, disfarça as saudades*) Ele era mesmo um ‘Crânio’, o Robertão. Reformas... de base... Distribuição de riquezas, mais justa... Uma igualdade, Malu... uma igualdade” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 180). É claro que, nesta fala, não só fica evidente o posicionamento da personagem em relação à pessoa de Roberto Rodrigues, mas também ao que sobrou de épocas de agitação e idealismo juvenil, no antigo clima revolucionário das universidades; desse modo deflagra-se, indiretamente, a situação vivida pelo novo molde selvagem da modernização, que “atinge determinados aspectos da vida social e econômica, enquanto enrijece outros, vinculando-se, imediatamente, é claro, ao refluxo do projeto socializante que se vinha desenvolvendo” (VINCENZO, 1992, p. 281). Pode-se dizer também, a respeito do engajamento de Robertão, que, com a instauração do AI-5, as prisões, as mortes, as torturas e a violência generalizada e estabelecida, o personagem desistiu da política, buscando levar uma vida “normal” e ter um emprego estável, sendo diretor e ter um estúdio. No mesmo diálogo entre Berenice e Malu há uma nova evidência dessa *persona* de Robertão, quando a atriz diz que: “Ele foi um gênio, menina. Nunca ligou pra dinheiro. Mesmo agora, eu acredito que ele se fascina é com o ‘movimento’ da multiplicação da grana, e não com o dinheiro em si. Ele fica ‘tomado’, observando o processo, como se... como...” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 182).

Berenice é uma das personagens que mais representam a situação vivida no momento, devido às numerosas falas em que compara as épocas. Sabe-se que viveu de teatro agitativo e panfletário, junto a seu marido Otávio, quando viajavam pelo interior no começo dos anos 1960. Sobre aquele tempo a personagem diz que “em cada lugar a gente bolava uma peça, na hora, com os problemas ali do lugar que a gente estava” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 178). Ao que parece, Berenice renegou a vida de oposição para viver de certa estabilidade como atriz de TV e não ser perseguida pela repressão, pois qualquer manifestação contrária ao regime poderia significar perseguição. A atriz é também marcada pela contradição em alguns momentos. Por exemplo,

³⁴ Aqui, talvez, pareça ser uma homenagem a José Celso Martinez Corrêa, conhecido como Zé Celso, diretor, ator, dramaturgo e encenador brasileiro, que desde os anos 1960 lidera o importante Teatro Oficina.

defende a mídia e seus processos televisivos, além de ter uma postura de classe média, mesmo a odiando, pois amadureceu no meio televisivo que se solidificava entre as décadas de 1950 e 1960. Ademais, Berenice é a personagem que mais tece provocações sobre as outras mulheres da peça; é arrogante, debochada e age com superioridade, já que é uma estrela de TV, representando ironicamente uma mulher de classe média da família tradicional brasileira, preocupada sobretudo com suas finanças e filhos, apesar de ter consciência de seu passado de luta e resistência:

BERENICE – Sei sim. Sei que vou ganhar muitíssimo bem. E o trabalho só pode ser bom, foi Robertão Rodrigues quem chamou e ele é amigo velho; mais de quinze anos de amizade. (*vira-se para a moça*) E o trabalho é para a “Maria Eugênia Martorano”. “Maria Eugênia Martorano”. Esse nome, pelo menos, você deve saber o que significa.
 MOÇA – Sei. É Dona. Do quê, eu não sei.
 BERENICE – De tudo! É Dona de tudo, ô analfabeta! (*pausa*) Desculpa, hoje estou meio irritada, gravei o dia inteiro, estou... cansada. (*sorri*) Onde é que você trabalhava antes de vir para cá?
 MOÇA – Fábrica.
 BERENICE – (*passando base no rosto*) E por que saiu?
 MOÇA – Despedida.
 BERENICE – Por quê? (*ri, irônica*) Não me diga que fez greve.
 MOÇA – Reclamei.
Berenice para de maquilar-se, volta-se novamente para a moça.
 BERENICE – Reclamou... (*pausa*) Reivindicou seus direitos..., é isso? Por acaso você vai nesses Congressos de Mulheres que tem aí? Não teve? Um Congresso de Mulher Operária? (ASSUNÇÃO, 1978, p. 178).

Nesse contexto, é importante situar o papel crucial da televisão – para a peça e para a sociedade da época. Costuma-se dizer que o meio televisivo ofereceu uma propagação de informações a todos os brasileiros, sem distinguir o pertencimento social, de classe ou região do país. Popularizou informações, anteriormente alcançadas apenas pela classe mais privilegiada da sociedade. Entretanto, teve seu estopim atrelado ao crescimento econômico e ao autoritarismo; desse modo, instaurou-se também como controladora de padrões, alimentando “cotidianamente uma disputa simbólica, uma corrida pelo domínio das informações necessárias, um jogo de inclusão e exclusão social”, como explica a antropóloga Esther Hamburger em seu estudo “Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano” (HAMBURGUER, 1998, p. 442). Além disso, a televisão orienta o consumo, a formação de identidades, o controle das informações, retirando de outras instituições de prestígio os postos de poder. Hamburger comenta que, a partir da década de 1970, as telenovelas que eram transmitidas pela Rede Globo tiveram alto valor lucrativo, assim como um público diversificado; de mais em mais, não se pode esquecer que, durante o período da ditadura, os governos incentivaram e investiram capital para que a indústria televisiva crescesse e obtivesse uma grande infraestrutura – isto é, a televisão foi importantíssima para o desenvolvimento e a

integração do regime. Não é de se estranhar que a Rede Globo tenha sido a que mais se beneficiou com essas novas políticas, pois a

novela cresceu rapidamente, movida por uma combinação de diversos fatores, como relações amistosas com o regime, sintonia com o incremento do mercado de consumo, uma equipe de produção e administração preocupada em otimizar o marketing e a propaganda, um grupo de criadores de esquerda vindos do cinema e do teatro (HAMBURGUER, 1998, p. 455).

Concomitantemente ao crescimento da televisão, a classe média também vivia aparentes melhorias, sendo que este novo meio “multiplicou as oportunidades de trabalho, permitiu a ascensão de amplos setores médios, lançou as bases de uma diversificada e moderna sociedade de consumo” e, ainda, “concentrou a renda a ponto de ampliar, em escala inédita no Brasil urbanizado, a distância entre o topo e a base da pirâmide social” (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 333). Enquanto vinha a possibilidade de mudança de seus televisores em preto e branco para os em cores, muitas famílias deixavam os descartados para a empregada.

Com atenção a esses aspectos, de maneira sutil, mas habilidosa, Leilah marca as diferenças entre essas mulheres: seja na linguagem, na maneira como falam, se portam ou como se vestem. Assim, a empregada figura como forte contraponto a Berenice e sua filiação midiática. “Moça”, como é chamada, tem 21 anos, aparência gasta, varre o chão e organiza o espaço do ensaio. Para ela, nada mudou muito entre 1960 e 1978, por ser jovem e de classe menos favorecida; a única coisa que já sabemos é que cuidou de seus irmãos e que sua “filha menor já está no tanque” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 178) possivelmente para ajudar a família. Além disso, trabalhava em uma fábrica e, por ter reclamado de “ter hora pra uriná”, foi mandada embora (ASSUNÇÃO, 1978, p. 179). Ela vive para sua família e sua fala gira em torno deste núcleo: pai e filhos, que estão “com a vizinha, mas esperando eu”, e marido, que é “home forte. Macho. Mandão” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 190). Num momento em que no Brasil se discutia a emancipação feminina, sua sexualidade e também a cidadania, colocando a mulher no mercado de trabalho, nas estruturas políticas e sociais, temos essa personagem que ainda vivia em torno de seus “chefinhos”. Como discursa Zézinha em determinado momento da peça, de maneira irônica, é “Uma Ilha! A mulher do povo é uma ilha sem salário-mínimo, cercada de chefes por todos os lados!” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 190). É interessante pensar na complexidade dessas personagens que se opõem e representam classes diferentes. Moça é claramente uma mulher de classe baixa, de pouca escolaridade e que sofre muito por sua condição; é uma mulher sem autonomia, cercada pelo núcleo familiar, do qual não é emancipada ou independente, trazendo esse importante contraste a lume.

Esse contraste dá lugar ainda a outro, mais evidente, que podemos conceituar aqui com o verbete “Divisão sexual do trabalho”, por Ana Paula Lasmar Corrêa, de acordo com o *Dicionário feminista brasileiro*,

[...] conceituar divisão sexual do trabalho como a separação de atividades, atribuições e responsabilidades no campo do trabalho com base na relação entre os sexos. O conceito de divisão sexual do trabalho complementa-se, em relação, simbiótica, com o conceito de segregação horizontal feminina no meio ambiente de trabalho, que é a condição que leva a uma concentração maior de mão de obra feminina em certos tipos de trabalho – ocupações que possuem identificação com serviços domésticos, como cozinheiras, costureiras, secretárias, etc., em detrimentos de outros – científicos ligados à engenharia e à mecânica, por exemplo (CORRÊA, 2022, p. 107).

Sendo as habilidades femininas admitidas para certos tipos de trabalhos, geralmente, eram ensinadas por outras mulheres. Exemplo disso é a personagem Moça, que, numa segmentação real da população trabalhadora, sofre nitidamente pela discriminação sexual, não só pelo patriarcado que a cerca em sua casa, mas também no trabalho que exerce como “servente”, enquanto é desvalorizada por Berenice, que age, em muitos momentos, com ar de superioridade e impaciência. Sabemos que, no caso da Moça, são diversos os fatores que vão contribuir para sua discriminação: “as estruturas econômicas, as influências culturais, as próprias disposições legais historicamente reprodutoras de desigualdade e a dificuldade de participação na vida política e social” (CORRÊA, 2022, p. 109). Sua “filha menor já está no tanque”, reproduzindo sua história.

A mesma personagem, por outro lado, é responsável por todo o material disposto no cenário. É ela que carrega os itens de maneira gradativa e situa tudo numa típica cena de família de classe média, que é o núcleo dos valores reiterados num sistema admitido e repetido pela própria televisão. Com maestria, Leilah a constrói para fazer presentes materialmente os objetos da classe, tornando a cena mais perturbadora. O primeiro item, naturalmente, é uma televisão, depois um sofá, e, posteriormente, uma samambaia, identificados imediatamente por Berenice como elementos de uso da classe média: “Sofá e T.V. Família de classe média, não disse? Ai, meu Deus. Tem alguma coisa mais triste do que classe Média?” – sendo a planta idêntica à que tem em casa:

BERENICE (*surpresa*) – Essa... essa... samambaia, o que faz essa samambaia aqui?
MOÇA – Pra apresentação.
CELCINHO – Claro... A floresta agora... Imitação do mundo dentro de um quadrado.
BERENICE – Mas... se é classe média... bem... acontece que essa samambaia...
(pausa) Saia logo com essa samambaia daqui, moça! Já! SUMA COM ESSA SAMAMBAIA! Essa samambaia é a “cara” da minha, Celsinho! Da que eu tenho na minha sala! É “igualzinha”! Nunca vi igual! É tão parecida! É a cara dela! É a cara! É a cara! (ASSUNÇÃO, 1978, p. 196).

Situadas Berenice e Moça, a respeito de “Malu” é importante destacar que a personagem de “17 anos, vinda do interior de São Paulo, mas já em fase de ‘atualização’” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 175), funciona como outro contraponto significativo aos “sobrevividos”. Além da diferença geracional em relação aos personagens mais velhos, Malu distancia-se também da realidade da empregada, porque é filha da classe média, usa “Roupa Lee”, “acessórios de boa qualidade”, embora ande “arrumada de forma ‘irreverente’” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 179). É “namorada” de Robertão “Crânio” Rodrigues, que tem “cinquenta anos. Mas muito recauchutado, quer aparentar bem menos” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 175), dado que funciona como uma problematização das relações de garotas muito jovens com homens mais velhos. Como contraface do namorado, na descrição, “Malu” tem “o olhar [...] de ingenuidade total. Entre a curiosidade e o vazio”, do que se pode subentender sua vulnerabilidade. Nesse relacionamento entre homem bem-sucedido e mulher bonita e jovem, muitos elementos podem ser colocados sob análise, como quando ela espera por Robertão para a gravação do comercial e ele a trata com certo desinteresse e tom professoral:

Entra Robertão, apressado. (Vestido à “GÊNIO-SPORT-CHIC”).
MALU – (Vai beijá-lo). Oi, amor.
Roberto afasta o rosto e dá um tapinha no bum-bum dela.
ROBERTO – Vamos logo, estou com pressa, a Martorano está me esperando.
[...]
MALU – Você está transando outra!
ROBERTO – Larga de onda menina, isto é só um ensaio, La-bo-ra-tó-rio! Tá?
(ASSUNÇÃO, 1978, 196).

Aqui também podemos destacar a relação de “Dominação masculina”³⁵, inscrita no verbete do *Dicionário feminista brasileiro*, de Maria Helena Vieira da Silva, que pode ser observada na peça por certa inconsciência de Malu sobre as disparidades, hipersexualização, injustiças e subjugamentos de Robertão, que é

a caracterização de uma sujeição de um indivíduo para com o outro, gerando uma dissimetria que pode ser identificada tanto em um aspecto simbólico, como nas práticas cotidianas. A dominação abordada [...], se refere à distinção conferida, em caráter de inferioridade, às mulheres, que ainda nos tempos atuais são consideradas incapazes ou inaptas para prática de determinados atos, funções e hábitos. [...] posturas e ideias que permitam a manutenção de uma dominação do gênero masculino sobre o feminino, muitas vezes de forma inconsciente e involuntária (SILVA, 2022, p. 111).

Para além das relações entre Malu e Robertão, os personagens que contracenariam com Berenice, sinalizando condutas opostas, são o já mencionado casal composto por Zézinha, que tem 28 anos, e Celcinho, “que também faz ‘bicos’, às vezes até leciona” (ASSUNÇÃO, 1978,

³⁵ Sobre esse assunto, levando o enfoque para as relações de poder demarcadas pelo gênero, e a configuração de uma posição privilegiada, como se fossem naturais, lembramos os estudos de Pierre Bourdieu, como os livros *A dominação masculina*, de 2014 e *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*, de 2020.

p. 175). O comportamento de Zézinha contesta os costumes e, em vários momentos de seus diálogos, apresenta o rompimento com o modelo burguês estabelecido para a época. É uma personagem politizada e apresenta falas que se ligam aos temas mais conflituosos para o feminismo: a situação da mulher como esposa e mãe, sua sexualidade, sua aparência para obedecer a um estereótipo e toda a cultura patriarcal. Zézinha viveu de maneira desbundada pelo mundo quando decidiu ir para o estrangeiro com o marido. Isso também é evidenciado quando Berenice fala de maneira irônica com Zézinha e Celcinho, por não concordar com a ideia de que o trabalho de seu marido, Otávio, seja “coisa alienatória”, defendendo que se trata na verdade de “Cinema brasileiro” – muito embora seja a possível causa de sua “Crise de Consciência”:

BERENICE – Ué. Porquê? Tanto você quanto o Otávio já fizeram alguns trabalhos pro Robertão.

ZÉZINHA – Mas pra Martorano já é demais!

BERENICE – Ah, como o Otávio, você também acha que ela está metida em coisa (*irônica*) “alienatória”?

CELCINHO – Ah, o Otávio falou isso, é? E as Pornochanchadas dele? Por acaso são panfletos comunistas?

BERENICE – Cuidado com os rótulos, Celcinho... Ele faz cinema “brasileiro”, e não “Pornochanchadas”, “Cinema brasileiro”. O que ele faz e que é Brasil; malícia, sexo, futebol e mulher boa.

ZÉZINHA – É machismo.

BERENICE – Hê não vem não, “Rasgadora de sutiã”³⁶. Te preferia até, nos fins de 60, (*irônica*) “Estudante-de-passeata, pelas Reformas-Universitárias e Liberdade-dos-jovens-da-Galáxia-toda”. Te preferiria até hippie no começo de 70. Te preferiria mesmo, aquelas coisas, do que isso aí de rasgadora de sutiãs, agora (ASSUNÇÃO, 1978, p. 184).

É importante olhar para Berenice, apesar de mulher, machista, moldada pela sociedade e pelas regras que influenciam a mulher e como ela é vista nos anos 1960 e 1970. Suas ações se sustentam pela sua visão de “estrela da TV”, mãe de família, autoridade e resistência entre as outras mulheres, em contraste com as demais, que deixam patentes suas fragilidades. Apesar das suas contradições e de seu passado artístico, ela reproduz em muitas atitudes o machismo estrutural, o machismo de Robertão, a que ela também está submetida, que tem como base três elementos: “1. Normalização: responsável pela reprodução de uma moral machista; 2. Hierarquização: coloca os valores masculinos sobre os femininos; 3. Naturalização: tem como

³⁶ A manifestação da *Queima do sutiãs*, ocorreu em 7 de setembro de 1968, quando cerca de 400 mulheres, lideradas por Robin Morgan, entre outras, se reuniram em frente ao teatro onde era realizado o concurso Miss América, na cidade de Atlantic City (EUA), para protestar contra a ditadura de beleza imposta pela moda às mulheres da época. As manifestantes levaram alguns símbolos da feminilidade, ou, como declaravam, instrumentos de “tortura”: sapatos de salto alto, cílios postiços, maquiagens, espartilhos, cintas e sutiãs, sendo esse último o que mais se destacou e chamou a atenção da mídia. Esses objetos foram reunidos e colocados em uma lata de lixo para serem queimados, mas a prefeitura não autorizou o uso de fogo. O episódio ficou conhecido como *Bra-burning* (ou *Queima de sutiãs*), tornando-se um acontecimento que integra a história do movimento feminista, marcando a chamada segunda ond/a do feminismo.

natural a desigualdade entre homens e mulheres”. Assim, “o machismo estrutural causa mazelas para sociedade, como também em níveis subjetivos e institucionais”, de acordo com Isabella Fernandes Moreira Fontaniello, no verbete “Machismo”, no *Dicionário Feminista Brasileiro*, conforme citado por Helio Hintze (2020) (FONTANIELO, 2022, p. 271).

O repúdio aos comportamentos de identificação com o ideário “pequeno-burguês” se fazia muito presente no período, em que se buscavam autonomia e possibilidades de viver livremente os desejos e pulsões sexuais. Além disso, a ideia de existir um mundo para além da vida familiar e doméstica, dos bons empregos, da independência financeira, de um carro-zero e de um aparelho de televisão, e até mesmo da atividade política, ia na contramão do que era estabelecido como aspiração pelo sistema. Sobre isso, Almeida e Weiss (1998, p. 405) consideram que

[...] a busca da verdade pessoal, por meio da psicanálise, das drogas ou, no extremo, da vida em comunidades alternativas, podia ter uma conotação antiautoritária. No auge da ditadura, início dos anos 1970, “puxar fumo”, “viajar” ou “cheirar” não eram formas de gratificação dos sentidos, mas, à semelhança da revolução social, um modo de contestar – outro verbo característico da época – o conservadorismo da sufocante ordem política.

Incontáveis discussões sobre o período são travadas nos diálogos que envolvem o casal: classe média, repressão, segurança financeira, ditadura, “abertura-democracia-governo-do-povo-pelo-povo”, a formação de uma família, a situação da mulher na sociedade... até a chegada de Robertão, o Crânio, apressado para o ensaio daquilo que eles ainda não sabiam o que era: o comercial de um medicamento proibido nos Estados Unidos e pior que a Talidomida. O diretor do comercial entra em cena e procura posicionar cada personagem e suas ações. Nos instantes finais da peça, sabemos que Zézinha não fará mais a gravação e será substituída por Malu, a filha; Otávio liga no meio do processo para o estúdio também desistindo do papel e pedindo para deixar um recado até o fim: segundo Malu, “disse que ‘se foda’ a Berenice, ao Robertão e principalmente a Martorano e toda a gente dela” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 198); Robertão substitui Otávio na cena e é o pai de família; Moça segura uma bandeja e é a empregada; e Berenice continua sendo a mãe, indignadíssima, pois terá que “VENDER ESTE VENENO” para si, e ainda terá como testemunha sua samambaia: “OLHANDO AÍ, DE FRENTE! COM A MINHA SAMAMBAIA ME ESPIANDO AÍ! NA MINHA CARA! (ASSUNÇÃO, 1978, p. 199).

O final da peça é desnorteador, e todos acabam ironicamente representando sua própria classe, a classe em que se incluem no momento da ação, e estampando a desolação quanto àquilo que fazem para sobreviver. Com os atores posicionados em suas funções, uma voz aparece no microfone e começa a dirigir a cena, gravando – trata-se da voz de Martorano.

Quando os holofotes se acendem, os personagens cantam um *jingle* e o pedido é para que estejam sempre de sorriso aberto:

MALU (*sorri*) – GIIIIIIIIIIZZZZZZZZZZ!
 ROBERTO – (*canta, mecanicamente*) “Sorriso aberto, povo varonil...”
 BERENICE – (*completa*) Com Morfinex “Nosso-céu-de-anil”. (*dependendo, a palavra “Morfinex” poderá ser trocada por “Euforex”, “Democracex”, ou “Disrritmiex”, etc...*)
 CELCINHO – Sorriso aberto, povo varonil...
 MALU – (*animada*) Com “Morfinex”, “Nosso-céu-de-anil”.
 TODOS – (*sorriso “feliz”*) SORRISO ABERTO POVO VARONIL
 TODOS – COM “MORFINEX” “NOSSO-CÉU-DE-ANIL”. SORRISO ABERTO POVO VARONIL. COM “MORFINEX” “NOSSO-CÉU-DE-ANIL” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 201).

Sabendo que se tratava de um medicamento pior do que a talidomida, droga utilizada contra náusea, enjoo e insônia, que causou consequências terríveis para fetos por conta do desconhecimento de seus efeitos, possuindo também ação hipnótica e sedativa, temos a sensação de que estamos assistindo aos efeitos bestiais de “Morfinex” a partir de seu *jingle* de venda. Esses efeitos talvez servissem para amortecer e tranquilizar a inquietude dos personagens, visto que a “euforex” e a “democracex” não fossem “sintomas” naturais e recorrentes entre os indivíduos. A alegria dissimulada e disseminada no convite ao “povo varonil” a saudar uma de nossas belezas, “nosso-céu-de-anil”, se encontra com uma forma de ignorar os horrores sociais antes discutidos, e que agora já estavam amortecidos pelo efeito analgésico do remédio, que é considerado um veneno.

Leilah, em “Sobrevividos”, faz uma recolha não só das microvivências como também das contradições e dos aspectos sociais que circunscreviam o Brasil na década de 1970. Os meios de comunicação tiveram uma forte influência e ditavam a “moda” do momento para uma sociedade que vivia sob o incentivo dado pelo efeito do “milagre econômico”, a disseminação dos valores ligados aos bens de consumo, como também auxiliaram o regime autoritário no poder, o que causou certa desmotivação para aqueles que outrora estavam envolvidos com a luta política. Há, também, no texto, uma evidência de que a arte no Brasil, mesmo sendo feita pelos meios de comunicação de massa, ainda era dirigida por artistas de formação de esquerda. Além disso, como observado anteriormente, a militância foi substituída por desbunde e o trabalho por sobrevivência – uma forma menos nociva e também política, visto que já não se podia fazer teatro agitativo ou de luta política devido à censura e à violência desmedida em relação às artes. Por fim, podemos atrelar ao leque temático também o uso de psicofármacos que começam a ser popularizados para tratamentos de transtornos psiquiátricos, como o Prozac, que ficou famoso na década de 1980 com ajuda da publicidade, por se tratar da “pílula da

felicidade”, amenizando o sentir – como a morfina – produzido pelos desgastes causados durante a ditadura militar.

5 POLÍTICA E HUMOR

Encerrando o percurso analítico dos cinco textos, passamos a *O mito* e *O túnel* – a primeira de Lauro César Muniz e a segunda, de Dias Gomes –, que tratam da opressão militar por uma perspectiva mais metafórica, alegórica, chegando ao fantástico e absurdo. Em *O mito*, toda a cena parece ter uma atmosfera realista – trata-se da morte de um importante político em situação tragicômica com sua secretária – até que o palco se transforma numa espécie de enfermaria e reconstitui-se o morto no “primeiro político biônico do mundo!” (MUNIZ, 1978, p. 171), em referência satírica aos políticos biônicos, eleitos indiretamente, do período ditatorial. Já em *O Túnel*, por exemplo, estão em cena inúmeros motoristas presos num dos grandes túneis do Rio de Janeiro graças a um engarrafamento que viria a durar anos (catorze, especificamente, em alusão clara à data de início da ditadura, 1964, já que a peça transcorre em 1978).

Apresentamos a leitura de *O mito* na seção abaixo; já a de *O túnel* finalizará o capítulo, em seção subsequente:

5.1 O MITO, DE LAURO CÉSAR MUNIZ

Naquele ano foi também muito importante a 1ª Feira Paulista de Opinião, organizada pelo Teatro de Arena, de Augusto Boal, com a provocativa pergunta: "Que pensa você do Brasil de hoje?". Seis autores foram escolhidos: Plínio Marcos, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Jorge Andrade, Bráulio Pedrosa e eu. As peças foram duramente censuradas.

Foi quando veio o AI-5, que estilhou o país. As reuniões estavam proibidas e cada vizinho, cada porteiro de edifício era visto como um dedo-duro a informar o Dops [Departamento de Ordem Política e Social, parte da estrutura de repressão do regime]. O meu apartamento já tinha sido invadido em 1965 pela polícia, para procurar coisas, eu já tinha escondido ou jogado fora os meus livros "subversivos" (MUNIZ, 2018, p. 1).

A censura tornou-se um obstáculo definitivo para o teatro político (MUNIZ, 2018, p. 1).

O mito, de Lauro César Muniz, é a sétima peça do conjunto apresentado na *Feira Brasileira de Opinião*, uma dramaturgia curta, em uma única cena, que desenvolve os últimos momentos de vida, o lado mais íntimo e sórdido, do político Augusto Nobre. A agilidade produzida pela tensão, já imposta nas primeiras linhas, é uma característica muito importante para a matéria dramática, pois se concentra, exatamente, na crise do episódio que se desenrola: na cena, não temos a totalidade do que se desenvolveu até ali, e sim a iminente catástrofe, apresentada por um viés cômico. É através da ideia do riso e de como se enxerga uma situação cômica que analisaremos a peça de Muniz, observando o que há de risível, vivo e até mesmo

estranho nas situações colocadas em cena. O humor, diga-se, é multiforme, inteligente, depreciativo, escarnecedor, maldoso, vaidoso, orgulhoso, consolador, crítico e até mesmo grotesco. Pode ser também uma experiência estética, que nos auxilia a observar aquilo que é próprio do ser humano. Os efeitos cômicos podem trazer a tradução de costumes e ideias de certa sociedade e, para observar a sua significação, como examina o filósofo Henri Bergson, é preciso entender que “o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é a função social”, ou seja, esse “deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social” (BERGSON, 1980, p. 14). Desse modo, podemos observar que “o homem se apresenta simplesmente como espetáculo ao homem”, e todas as “atitudes” do homem que se apresentam como certo “desvio” podem se tornar objetos da comicidade, “e a correção dela [a sociedade] é o riso” (BERGSON, 1980, p. 19).

Além de Bergson, Terry Eagleton, em seu “Prefácio” ao livro *Humor: o papel fundamental do riso na cultura*, observa, a partir das ideias de William Hazlitt sobre o autor Issac Barrow, “que o humor é ‘versátil e multiforme’, um fenômeno para o qual é impossível qualquer definição exaustiva” (EAGLETON, 2020, p. 10):

Às vezes ele está localizado em uma pergunta maliciosa, uma resposta espertinha, um raciocínio esquisito, uma insinuação sagaz, uma objeção destramente evasiva ou habilmente restauradora; às outras vezes, está disfarçado em um ousado esquema oratório, uma ironia ácida, uma hipérbole robusta, uma metáfora surpreendente, uma reconciliação plausível de contradições, um nonsense aguçado [...] um olhar ou gesto mímico podem passar por ele, a simplicidade fingida ou a fraqueza presunçosa às vezes podem gerá-lo; às vezes, ele surge da descoberta casual de algo estranho; às vezes da hábil condução de uma questão até sem propósito; frequentemente, consiste em algo que ninguém sabe o que é e surge de modo que ninguém pode prever [...]. Ele é, em resumo, uma maneira de falar de modo simples e claro [...] que, por uma rudeza bastante surpreendente de conceito ou expressão, afeta e diverte, transformando o refinamento em maravilha e delícia (HAZLITT, 1963, p. 26).

A começar pelo título da peça, por ser um elemento didascálico, tem-se a impressão primeira das ideias sobre aquilo que será tratado, observando-se um pouco do espírito do personagem principal, Augusto Nobre, que de nada tem de mítico; inicia-se, pois, com o epíteto “O mito”, a representação daquilo que define o caráter cômico do protagonista, trazendo, assim, um aspecto simplificador das ideias centrais do texto, como um fio condutor daquilo que se desenvolverá no enredo.

É a partir das atitudes em vida desse personagem que se podem explorar os aspectos que se ligam ao humor e como esses se constituem objetos importantíssimos para a comédia. Para Vladímir Propp, é interessante observar o surgimento do riso e como ele se organiza na compreensão de obras literárias, sendo o riso de zombaria o que possui mais aspectos que se

ligam à esfera cômica. É considerando essas relações e o que é risível no homem que se analisam as suas manifestações na peça, sabendo que “tanto a vida física, quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso” (PROPP, 1992, p. 29). Há também outros personagens que auxiliam no crescente da zombaria e no aparecimento daquilo que há de ridículo na vida de Augusto Nobre, são eles: Helena (Nobre), sua esposa, “altiva, pouco mais de 40 anos”; seu amigo e médico “Fausto (Dr.) – Instável, perplexo, 35 anos”; e sua secretária e também amante, Celina, “jovem, bonita” (MUNIZ, 1978, p. 157).

Lauro César Muniz situa a ação na atualidade, época da publicação do livro, em 1978. Tudo acontece no quarto muito sofisticado de Augusto Nobre, onde este se encontra morto, nu e coberto por um lençol: “dormitório com vários móveis de estilo, onde se destaca uma grande cama de metal dourado. Objetos de adorno, estante de livros, uma escrivaninha com máquina de escrever. Um aparelho de televisão portátil cuja tampa posterior foi removida” (MUNIZ, 1978, p. 157). Junto de Augusto Nobre, está sua secretária e amante Celina, com “sua maquiagem muito borrada e seus cabelos despenteados. Seus trajes em desalinho denunciam que ela vestiu-se às pressas”; além disso, “nervosa e impaciente”, “olha várias vezes em direção à cama”, enquanto aguarda a chegada de Fausto³⁷, o médico. A cena descrita já dá o tom da situação um tanto quanto constrangedora de adultério, que inicialmente é apenas sugerida, mas se reforça pelo cenário e pelos objetos que o compõem, pois “o quarto está em desordem, embora as roupas do morto estejam cuidadosamente dobradas sobre uma poltrona. Garrafa de bebida aberta, copos sobre as duas mesas de cabeceira, cinzeiros cheios”, indicando que estavam em situação de intimidade quando tudo aconteceu (MUNIZ, 1978, p. 158).

³⁷ Dr. Fausto (Faust), visto No *Dicionário de Simbologia*, de Manfe Lurker no verbete FAUSTO diz que “antes da estruturação do tema de Fausto por → Goethe, a pessoa Fausto histórico, um aventureiro semiletrado e charlatão, transforma-se em figura simbólica: magia e especulação, o motivo medieval da aliança com o demônio (Teófilo, Simão Mago) unem-se à busca pansófica de conhecimento do séc. XVI, personificada por → Paracelso, e sofre várias transformações no conto popular e no teatro de marionetes. Com Marlowe já surge o titânico e para Lessing. Fausto é a essência da procura humana pela verdade. Depois de Goethe, aspectos isolados ocupam o primeiro plano, como melancolia e poética; paralelamente encontra-se reavaliação ideologicamente-política de Fausto como homem ocidental e, finalmente, como homem alemão faustiano da ação, pervertendo a mitologia goethiana, múltipla e misteriosa do demoníaco e do trágico, da enteléquia que ambiciona e do amor que forma. Com o Dr. Faustus, de Thomas Mann, e sua problemática acerca de Nietzsche, música, criatividade ameaçada, destino alemão e descida alemã para o inferno, o tema Fausto atinge um ponto final (provisório?). (...) Da abundância de motivos típicos para Goethe, sejam mencionados apenas arco-íris (“no reflexo colorido temos a vida” constituiu com “todo o passageiro é apenas uma parábola” a moldura de Fausto II), ouro, caverna, rochedo mas, sobretudo a simbologia da metamorfose e do criativo, unindo natureza, história e arte no nascimento de Helena, imagem primordial da beleza divino-humana, da sua renovação pela feitiçaria, magia, visão, mito, nova geração espiritual e elementar. As partes especialmente simbólicas (da cozinha, das bruxas, a ida às mães, formação de Homúnculo, toda a noite clássica de Walpurgis como as formas precursoras de Helena originando-se da água) pertencem aos “antecedentes” da “fantasmagoria clássico- romântica”; da união da “figura única” com Fausto, do grego antigo com o alemão medieval, surge Eufórion, o símbolo imperscrutável da poesia e do gênio (análogo a Mignon, ao guia menino e a Homúnculo) e de sua natureza telúrico-transcendental (LURKER, 2003, 263-264).

Nesta cena ri-se não só das manifestações inerentes ao espírito de Augusto Nobre e de sua secretária, mas da situação que se apresenta pelos aspectos físicos de seus corpos. Para Propp, a natureza física do homem é risível quando se equilibram princípios espirituais e físicos, e não quando um se sobressai ao outro. Mas pode-se pensar, inicialmente, antes mesmo das falas dos personagens, que o “porte avantajado” de um homem se torna ridículo em meio à situação degradante em que se encontra, e por também, posteriormente, entendermos um pouco de suas facetas interiores, carregando de mais comicidade esta primeira cena. Junto ao aspecto corpulento, a seminudez também provoca um efeito risível, pois, como argumenta Propp, diante de “um homem desnudo ou mesmo um homem em cujo traje haja algo de errado que apareça no meio de pessoas corretamente vestidas”, “logo surge a possibilidade do riso” (PROPP, 1992, p. 47); sendo assim, sobre toda a cena se imprime esse efeito, já que o corpo nu e morto permanece até o final.

O diálogo inicial entre Celina e Dr. Fausto já exprime uma condição cômica bastante conhecida, graças ao artifício de fabular uma história, de se contar uma evidente mentira: Celina busca arquitetar uma situação que se encaixe no que se apresenta no cenário; mas, quando construída verbalmente, a história desvela os outros tecidos que a encobrem. Aparentemente confusa, a personagem tenta descrever como se deu a morte de Augusto Nobre, dizendo que o político estava ditando a carta de agradecimento por sua nomeação ao presidente do partido. Ao narrar e ser interpelada pontualmente pelo médico, ela procura enganá-lo, fazendo com que sua história se passe por uma verdade:

Fausto - Você estava na máquina...?
 Celina – Batendo a carta.
 Fausto – Ele ditando...
 Celina – Ditando sim senhor... Pela voz eu senti que ele estava muito emocionado...
 Fausto – Ditando uma carta ao presidente... (*Um tempo*)
 Fausto – Nu...
 Celina – Não! Não Senhor!
 Fausto – Ele está nu!
 Celina – (*Imbecil*) Eu não havia reparado...
 (*Pausa breve. Troca de olhares entre os dois. Celina sente que não consegue sustentar a mentira. Tenta remendar*)
 Celina – Ele deve ter... deve ter se despido quando começou a passar mal.
 (*A emenda é pior. FAUSTO aproxima-se da poltrona onde estão as roupas de AUGUSTO*) (MUNIZ, 1978, p. 158 -159).

Celina continua descrevendo toda a situação para o médico com longas pausas, remontando aos momentos de desejo sexual e intimidade com Augusto Nobre. Observamos, pela falta de precisão na rememoração da cena, no progresso e no retardamento das atitudes, que a personagem não tinha certeza, de fato, do que estava narrando. Além disso, Celina “se amedronta diante do fato de enfrentar a mulher de AUGUSTO” (MUNIZ, 1978, p. 159), que

foi chamada pelo médico. Celina, ao se ver assim, justifica que Augusto Nobre “planejava deixar a HELENA para viver” ao seu lado após a posse do cargo e que não acreditava que toda a situação terminaria de forma trágica. Vê-se, também, a ridicularização da personagem Celina, que acredita na clássica situação proposta por alguns homens para suas amantes, e que acaba nunca acontecendo.

Em seguida, é narrado o processo completamente alucinado das exigências de Augusto Nobre que levam à sua trágica morte, se não fosse um tanto cômica. O sofrimento trágico se dá pelo prazer sexual, pelas suas fantasias no momento de excitação, que acabam o levando a óbito. Para que se sustente o efeito cômico, na morte narrada de Augusto Nobre, há uma “deformação” que revela uma prática, talvez oculta, que, no caso do personagem, provoca a ridicularização satírica. E essa irá funcionar perfeitamente por desnudar um desvio normativo e pudico, sugerindo que Augusto, mesmo casado com uma mulher e tendo uma amante, gostasse de ser penetrado pelo ânus: “Eu quero uma espada! Eu quero uma espada de fogo!” (MUNIZ, 1978, p. 160). Ainda não compreendendo as exigências de Augusto, Celina é surpreendida pelo estranho pedido:

Fausto – Válvula?!

Celina – É... ele gritava... A VÁLVULA!!!

Fausto – VÁLVULA “MITRAL”?!

Celina – Queria a válvula como um louco!

Fausto – VÁLCULA AÓRTICA?! Sentiu a válvula bicúspide... Pressentiu que estava infartando?!

Celina – (*Tonta*) Não... não... Ele queria a válvula da televisão! (MUNIZ, 1978, p. 160-161).

O riso se dá na cena por tamanho absurdo e, também, confusão. Inicialmente, o jogo entre as válvulas do coração, conhecidas pelo médico, como a mitral e aórtica, auxiliariam no funcionamento do sistema circulatório, ou melhor, para que o sangue se mova adequadamente através do seu coração, cada uma dessas válvulas deve abrir e fechar corretamente quando o coração bate. Posteriormente se descobre que se tratava da válvula termiônica, utilizada em aparelhos de televisão, que fora enfiada quente no ânus de Augusto Nobre, conforme relata Celina: “Eu enfiei... e ele... meu Deus... Ele deu um uivo... um uivo de animal ferido! UUUUUUUUU! E... caiu morto...” (MUNIZ, 1978, p. 161).

Para além do embaraço da narrativa sobre a morte do político, um outro se dá com a chegada de Helena, a esposa de Augusto, que “está elegantemente vestida, e vem de uma noite, demonstrando estar já bastante tocada pela bebida” (MUNIZ, 1978, p. 161). Para acalmar a mulher, Fausto começa a apresentar as proezas de Augusto Nobre, que acabara de deixar “uma carta inacabada, um livro inacabado, um artigo inacabado... uma vida

inacabada...”, constituindo-se como um homem que “para muita gente [...] foi quase um Deus... com certeza uma religião!”, um primeiro nome “Augusto” que já carregava em si certa majestade, nobreza, veneração e consagração (MUNIZ, 1978, p. 162-163). E, na tentativa de se construir uma boa faceta de Augusto, engendra-se a descrição de suas posturas em vida, revelando que muito respeitava o lema bastante conservador e difundido durante o período militar: “Deus, pátria e família” – ou, como Augusto Nobre escreve em seu último livro, “A FAMÍLIA, NÚCLEO DA PÁTRIA” (MUNIZ, 1978, p. 164). Na descrição de Helena e Fausto, o defunto deveria receber “honras militares! Foi pracinha da F.E.B! Herói de Guerra!”, “revolucionário de primeira hora”, “antidivorcista”, “moralista”, não tinha “complacência com os inimigos do regime, com os comunistas, com os corruptos e imorais de toda natureza!”, “mais antissemita” que Gustavo Barroso (MUNIZ, 1978, p. 163) – assim se dá a ironização das posições nada virtuosas ocupadas pelo nomeado senador, e que são reforçadas pela maneira como se dá sua morte e também pelo eu nome.

Além disso, como coloca Eagleton em “Sobre o riso”, em *Humor*: o papel fundamental do riso na cultura, sorrimos por causa da discrepância entre a maneira monstruosa como Augusto Nobre morre e a maneira pela qual o médico agiu ao contar como foi seu falecimento e as tais conquistas na presença de sua esposa Helena, “uma tensão que é apimentada por um toque agradável de sadismo de nossa parte à custa do desafortunado paciente”. Desse modo, “ficamos satisfeitos com a imensa audácia do médico, seu deslavado descaso pela compaixão humana e pelo decoro profissional, o que nos permite satisfazer indiretamente nosso próprio e ilícito anseio de nos livrarmos de tais aborrecidas responsabilidades”. Nos tornamos, então, “libertados, por alguns momentos pelo fardo inconveniente da compaixão”. Esse tipo de humor “alivia a culpa que podemos sentir por nosso deleite com os problemas alheios ao socializar esse deleite, fazendo com que assuma a forma de piada”. Ademais, também “há algo prazeroso no ato de rir da morte e, assim, ser capaz de brincar com nossa própria mortalidade. Pois fazer piadas a respeito da morte é reduzir sua importância e diminuir seu terrível poder sobre nós” (EAGLETON, 2020, p. 18).

Em sequência, bêbada, Helena descreve uma segunda versão de Augusto Nobre, a que chama de versão doméstica, visto que “tudo na vida de AUGUSTO NOBRE sempre teve dois pesos, duas medidas, duas versões... A versão divulgada e a versão real” (MUNIZ, 1978, p. 164). E todas as versões serão rebatidas. A primeira se dá pela ideia de Fausto em fazer um necrológio do defunto “sobre alguns de seus conceitos morais”, o que logo é desmentindo por Helena: “escreveu trezentas páginas sobre a ‘família’ e morreu nos braços de uma prostituta!” (MUNIZ, 1978, p. 164-165). Ademais, o desenrolar da cena faz crítica à maneira como as

relações maritais entre Helena e Augusto eram problemáticas, o sexo não acontecia há mais de dez anos e ela já havia dormido com Fausto em outra ocasião. Numa tentativa de se afirmar sexualmente e mostrar uma certa liberação sexual, a esposa desabafa:

Helena – Se ele pode se dar ao luxo de morrer nos braços de uma putinha qualquer, por que eu não posso fazer o mesmo, na mesma noite? É um impulso incontrolável que eu estou sentindo... uma compulsão meio mórbida, sei lá... Eu estou excitada... muito excitada... como há muito tempo não me sentia!... e... Se você não me quiser, sou até capaz de possuir ao Augusto... ao meu marido... depois de dez anos... (MUNIZ, 1978, p. 166).

Para acabar de descrever as atitudes do “herói mitológico”, o “tirano”, o “déspota” e “ditador sujo”, Helena escancara que seus escritos eram plágios de um manuscrito de “um ideólogo do partido fascista italiano” que Augusto havia roubado ao fim guerra, ideias que seriam “a essência do regime de Mussolini” (MUNIZ, 1978, p. 167-168). E foi assim, plagiando os manuscritos, que se elegeu vereador, chegou a deputado e finalmente senador. Assinala-se, então, a incoerência do personagem, porque ele havia lutado contra “o fascismo na Itália, depois assumiu o poder através da mesma ideologia” – sobre o que Helena conclui: “Aqui jaz um homem falso da cabeça aos pés... Se ele estava nu por fora, agora ele está nu por dentro” (MUNIZ, 1978, p. 168-169).

Para o final da cena, o clima se encaminha para algo mais *nonsense*: Helena e Fausto começam o que chamam de “suruba póstuma familiar”, dando início a uma relação sexual ao lado do corpo de Augusto Nobre, que recebe um foco de luz. De igual modo, o “humor dessa natureza é o divertimento que surge das coisas fora de ordem, estranhas ou não familiares, privadas por um momento de seu papel designado no esquema geral” (EAGLETON, 2020, p. 31-32). Assim, nesse caso, “rimos quando algum fenômeno parece subitamente fora de lugar, quando as coisas saem dos trilhos ou dos eixos”, e tal comédia³⁸ “perturba o equilíbrio do universo, como na piada ou na espíritosidade espontânea, ou o destitui totalmente de significado coerente, como no caso do estúpido, do fantástico, do absurdo e do surreal” (EAGLETON, 2020, p. 31-32).

Juntamente à iluminação, vozes gritam que “AUGUSTO NOBRE NÃO PODE MORRER”, “AUGUSTO NOBRE É IMORTAL” e “PRECISAMOS SALVAR AUGUSTO NOBRE!”. Atrelado às vozes, sobressai o fundo musical típico do seriado de televisão “O

³⁸ Eagleton comenta que essa risada e seu som “encenam essa hemorragia de sentido. Não surpreende, portanto, que o demoníaco seja tantas vezes associado ao humor, que o inferno tradicionalmente ressoe com risadas e gargalhadas obscenas das almas perdidas que acreditam terem visto através do valor humano e exposto a fraude pomposa em que ele consiste. Thomas Mann falou dessa risada em Doutor Fausto como ‘ânimo luciferiano sardônico’, a ‘alegria infernal’ de ‘gritar, guinchar vociferar, uivar, berrar [...] o zombeteiro e exultante riso do inferno’ (EAGLETON, 2020, p. 32).

homem de seis milhões de dólares”, de 1974; com isso, o rufar de tambores, sons de sala cirúrgica, enfermeiros e a locução clássica de abertura do seriado dão o tom final da peça:

LOCUÇÃO - SENHORES, NÓS PODEMOS RECONSTRUI-LO! TEMOS CAPACIDADE E TÉCNICA PARA FAZER O PRIMEIRO POLÍTICO BIÔNICO DO MUNDO! [...]
 LOCUÇÃO – AUGUSTO NOBRE SERÁ ESTE HOMEM! MUITO MELHOR DO QUE ERA! MELHOR, MAIS FORTE, MAIS OBEDIENTE! MAIS PODEROSO!!!
 (MUNIZ, 1978, p. 171).

A menção explícita aos políticos biônicos, materializada na transformação robótica que se quer impor a Augusto Nobre para trazê-lo de volta à vida – e à atividade política tão desviante que se vinha elucidando –, é talvez a última grande referência cômica da peça, embora haja muito mais aspectos cômicos a serem ressaltados. Não pretendemos, porém, esgotar a leitura da obra, mas considerar como, pela via do humor, Lauro César Muniz, além de deflagrar as incoerências políticas do período, lança a problemática humana e social, assim como critica a atividade ideológica massacrante das relações interpessoais através do matrimônio e da influência midiática. É muito notável a forma como Muniz busca significar por toda a peça a situação em que se insere a história pessoal dos indivíduos e a relação que mantêm com o autoritarismo político que os cercam, fazendo com que se tome consciência de que esses processos eram nocivos e alienantes, colocando em conflito e contradição as manifestações e atuações desses sujeitos.

5.2 O TÚNEL, DE DIAS GOMES.

Os gigantes que fabricam automóveis e combustíveis, negócios quase tão rentáveis quanto armas e drogas, convenceram-no de que o motor é o único prolongamento possível do corpo humano [...]. O carro, essa máquina de ganhar tempo, devora o tempo humano. Nascido para nos servir, coloca-nos a seu serviço: ele nos obriga a trabalhar mais e mais horas para poder alimentá-lo, rouba nosso espaço e envenena nosso ar [...]. Em nome da liberdade de empresa, da liberdade de circulação e da liberdade de consumo, o ar urbano tornou-se irrespirável [...]. Não existe pior colonialismo do que aquele que nos conquista o coração e nos apaga a razão (GALEANO, 1996, p. 54).

Era uma peça curta em um ato, pequena incursão no teatro do absurdo que deveria, com outros textos, fazer parte de um espetáculo do Teatro Oficina, intitulado Feira Brasileira de Opinião. A ideia era que cada autor pensasse o Brasil naquele momento. Imaginei um enorme engarrafamento, que já durava quatro anos, desde 64, dentro de um túnel, onde cada qual buscava uma saída, desesperadamente. A metáfora era por demais evidente. O espetáculo foi proibido (GOMES, 1998, p. 227).

Uma declaração de Barthes de 1955 transmite bem essa utopia concreta: “O homem de teatro deve ser lúcido. À sua arte não deve se bastar ser expressiva, traduzir a felicidade ou absurdo; é preciso que ela explique mais uma vez, a arte deve ser consubstancialmente crítica” (SARRAZAC, 2021, p. 7).

Alfredo Dias Gomes é reconhecido como um dos mais proeminentes escritores brasileiros, tanto no âmbito teatral, quanto no da telenovela. Em 1968, elaborou a escrita de *O túnel*, a pedido de José Celso Martinez Corrêa, fundador do teatro Oficina, antes de assinar contrato com a Rede Globo de Televisão. Observa-se que o autor criou um formato e enredo que se diferenciam das propostas de suas peças anteriores, ambientadas nas imagens de um Brasil dual. *O túnel* é a terceira peça apresentada no conjunto da Feira Brasileira de Opinião, de 1978, e pode ser compreendida como um estimulante mergulho na atmosfera do momento, pela potência e desconstrução de questionamentos experienciadas por toda uma geração de intelectuais. Um fato interessante é que, após 41 anos, pela primeira vez, em 2009, *O Túnel* foi encenada pelo grupo teatral Cia. Teatro Epigenia, em Angra dos Reis, na Festa Internacional de Teatro de Angra – Fita, sob direção de Gustavo Paso.

Em 1966, o dramaturgo se debruçou sobre textos para a Revista Civilização Brasileira e, em um deles, com o título *Realismo ou esteticismo* – um falso dilema, fez uma série de giros que nos levam ao debate sobre o papel da atuação teatral naquela conjuntura. Interpreta sua época como um período de transição, explicitando uma árdua crítica ao capitalismo e ao mundo que não parece mais comportar suas utopias.

Vivemos uma época de transição. E foi a consciência disso que levou Brecht a afirmar que o mundo atual deve ser descrito como um mundo em transformação. Não ousou, porém, receitar a forma épica como único processo adequado à reprodução desse mundo no teatro. E se não o fez, não foi por modéstia, certamente; tal atitude não se coadunaria com sua índole de homem extraordinário lúcido e afirmativo. É que o problema é demasiado complexo para poder ser resolvido com uma fórmula mágica. “Nosso mundo é uno. Mas é um mundo dilacerado”. Mas é também um mundo dividido, desigual, contraditório, injusto, conflitante. É, sobretudo, um mundo necessitado de transformação. Temos que levar tudo isso em conta para nos atermos a fórmulas, aos dogmas. Vivemos um mundo antidogmático (GOMES, 1966, p. 221)

A peça *O túnel*³⁹ é uma grande metáfora do que Dias Gomes pensava do Brasil, retratada num grande engarrafamento dentro de um túnel, uma clara referência à conjuntura vivida no país desde o golpe na madrugada de 1964. O dramaturgo, aberto a experimentações, faz uma pequena incursão no teatro do absurdo para trazer aos palcos aquilo que era vivido no país, numa alegórica, grotesca, caótica visão da sociedade brasileira em 1968. Durante a leitura da peça, os personagens se revelam pela sua forma de se movimentar, se relacionar e interagir num

³⁹ Uma análise que consideramos bastante pertinente pode ser encontrada na tese de doutorado de Natasha Piedras intitulada *Um intelectual na encruzilhada: o engajamento político-cultural de Dias Gomes nas obras O Berço do Herói* (1963), *O Santo Inquérito* (1964) e *O Túnel* (1968), de 2023, onde se leva a cabo uma investigação das peças com base em pressupostos a analisar a trajetória política e intelectual de Dias Gomes, intelectual, (tele)dramaturgo e militante filiado ao Partido Comunista do Brasil (PCB).

“mundo” que se delimita por um “túnel”. A partir de um engarrafamento, vemos as ambiguidades sendo reveladas pelo absurdo das conjunturas em que se encontram os personagens. É através do absurdo que Dias Gomes ridiculariza o usual cotidiano, também absurdo. Segundo Anatol Rosenfeld em *O mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*:

Com seu ligeiro toque de absurdo, manifesto na triunfal e gostosa abolição das regras de verossimilhança, a pecinha demonstra que o homem é um bicho extremamente adaptável, flexível como um verme: mesmo nas circunstâncias mais extravagantes a vida continua. Os casais se deitam, as crianças nascem e as unhas crescem – fenômeno, que, segundo dizem, se verifica também entre os mortos (ROSENFELD, 2012, p. 82).

Ainda que tenha se dedicado a uma dramaturgia nacional-popular, Dias Gomes experimentou, a pedido do amigo Zé Celso, uma incursão ao universo do absurdo⁴⁰, trazendo para a dramaturgia situações que se apresentam inusitadas ou incoerentes com a realidade. Além disso, a peça foge, até certo ponto, aos princípios norteadores de seu estilo dramático, como política, história, religião, pois constrói uma alegoria de sociedade que vive sob o caos de um engarrafamento, os personagens vivem suas vidas com a precariedade ali estabelecida, que se intensifica ao longo do enredo. *O Túnel* apresenta uma estrutura aparentemente circular, a peça termina onde começa, avançando apenas para que cresça a situação inicial. Não se observa a existência de heróis ou vilões, nem a busca por uma verdade absoluta. Num debate acalorado de posições ideológicas, o seu texto apresenta, de certo modo, a impressão de estagnação e acomodação humana frente à situação vivida. Também é importante pontuar a proximidade de referências da peça de Dias Gomes, de 1968, com o conto de Julio Cortázar “A autoestrada do sul”, de 1966. Cortázar constrói uma narrativa a partir do desencontro de seus personagens que têm suas vidas interrompidas a partir de infortúnio sem motivo: um engarrafamento. A imobilidade do trânsito que liga a pequena Fontanebleau a Paris impede que milhares de motoristas, que recebem seus nomes a partir dos modelos de seus carros, retornem à capital francesa. Com o passar do tempo, acompanhamos o caos e o confinamento inesperado de indivíduos que não se conheciam, mas necessitaram se relacionar a partir das situações que decorrem do congestionamento: a fome, a sede, o calor, o frio, a morte, o luto, a rotina, a segurança e as demais privações. Os questionamentos trazidos por Cortázar tratam da própria

⁴⁰ Segundo o *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos, coordenado por J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima em verbete sobre “Teatro do absurdo” explicam que a denominação foi dada “(...) pelo crítico Martin ESSLIN à geração de dramaturgos surgidos após II Guerra Mundial. BECKETT, IONESCO, ADAMOV, por exemplo, apresentam a condição humana sob a atmosfera de uma angústia metafísica, denunciando o absurdo da falta de sentido da existência, absurdo que se reflete também na própria estrutura das suas peças, pela recusa de modelos dramatúrgicos tradicionais. As obras desses autores se caracterizam pela ausência de personagens concretas, pela existência de conflitos e pela ausência visível de uma mensagem ideológica. O teatro do absurdo nunca chegou a influenciar fortemente a dramaturgia brasileira, mais preocupada com a realidade objetiva” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, p. 16, 2009).

alienação do homem moderno em relação a si e também aos seus pares. Ao fim do conto, o trânsito volta ao normal, assim como a vida dos personagens, que não preservam os laços estabelecidos ao longo do tempo que permaneceram confinados, e seguem suas vidas em seus carros rumo a cidade de Paris.

Acerca do título *O Túnel* pode-se pensar a expressão simbólica e a relação imagética, de ideias, de crenças e emoções evocadas pela palavra sendo interpretada a partir do *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, túnel seria uma

Via de comunicação, coberta e escura na superfície, subterrânea ou supraterrrestre, que conduz, através da escuridão, de uma zona de luz a outra; via de passagem que encontramos em todos os ritos de iniciação. Quantas vezes os apresentam fantasmas de túneis escuros e intermináveis! Símbolo de angústia, de espera inquieta, de medo das dificuldades, de impaciência em satisfazer um desejo. [...] O túnel é o símbolo de todas as travessias obscuras, inquietas, dolorosas que podem desembocar em outra vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 915-916).

Não obstante, atravessaríamos por mais de 20 anos uma escuridão e com muitos e violentos fantasmas, seria sim para o Brasil uma das travessias mais obscuras e inquietas já vistas na história do país: a ditadura militar.

O enredo de *O Túnel* conta com cinco personagens: O Homem da Mercedes, O Homem do Fusca, O Homem da Kombi, A Loura, O Carteiro e as Vozes pelo alto-falante, que podem ser feitas pelo mesmo que interpretar o Carteiro. Todos esses se constituem tipos sociais, figuras sem “nominações”. Mesmo sem nome próprio, recebem a grafia em letra maiúscula, representando determinadas pessoas ou parcela da população que são nominadas na vida social, com papéis e históricos bem definidos. As Vozes pelo alto-falante são intervenção, que funcionam através do rádio, como um elemento externo ao túnel, comunicando aos viventes as falas do Diretor de Trânsito. Não há na trama personagens considerados protagonistas e antagonistas, todos funcionam na trama de forma a contribuir com a progressão do enredo.

Os personagens carecem de ideias e concepções das formas de consciência social ou mesmo de princípios e reflexões existenciais aprofundadas. Discutem sobre a realidade pelo pouco que as situações os abarcam, os inquietam e são arquitetados por Dias Gomes como personagens tipo, na rubrica e ao longo do enredo, apresentando características como "O Homem da Mercedes [...] é de meia idade, aparenta prosperidade, perfeito equilíbrio emocional” e “veste calças pretas, camisas brancas e gravatas pretas. Sapatos também pretos”, vestimenta comumente usada por aqueles que trabalham em escritórios, como empresários. Já “O Homem do Fusca [...] é mais moço, magro, nervoso. E seu nervosismo oscila entre a simples

irritação e o histerismo”, a vestimenta do Homem do Fusca também se assemelha à do Homem da Mercedes (GOMES, 1978, p. 62 e 63).

O que deixa claro as referências em relação às posições econômicas dos homens e da mulher que vão se dar justamente através das marcas e modelos dos automóveis que possuem ou utilizam. Sendo O Homem da Mercedes um personagem de grupo social mais prestigiado, a elite brasileira, presumivelmente um empresário de sucesso. O Homem do Fusca pode ser relacionado à classe média, um jovem estudante e trabalhador, enquanto O Homem da Kombi, associado à classe trabalhadora de base, com aproximação à militância de esquerda. A Loura é a única que não possui um carro próprio, utilizava o transporte público, o ônibus.

O Homem da Mercedes desfruta de muitos privilégios quando comparados aos outros: seu carro é luxuoso e caro, possui ar-condicionado, é espaçoso e tem até televisão. É o personagem que menos polemiza ou se revolta com o engarrafamento. Contenta-se, facilmente, com as benesses do “mundo do túnel” frente à vida que levava no mundo exterior. Embora aprisionado, julga-se livre, podendo ser comparado a uma boa parcela da população que, apesar de criticar eventualmente o regime, não se dá conta de sua seriedade. Além disso, apesar de casado, no segundo quadro, vemos que possui uma relação estável com sua amante A Loura.

O Homem do Fusca é um jovem de classe média ambicioso por querer proteger seus volúveis privilégios, e é o mais abrasado entre os personagens. Ao longo da peça é ele que repentinamente se desespera e busca por uma solução, pede aos demais que tenham alguma reação frente ao engarrafamento. A sua impulsão, entretanto, não apresenta qualquer implicação político-ideológica. Suas ações têm como consequência traumas de infância, a claustrofobia, tem receio de se sentir preso e medo de sufocar, e, por ironia do destino, está preso num túnel com muita gente e os seus movimentos estão limitados ao seu carro e ao espaço subterrâneo. Além disso, está desejoso por encontrar Renata, mulher com quem tinha marcado um encontro fora do túnel. Numa das tentativas para que a situação se resolva, constrói uma bomba para pôr fim ao engarrafamento.

O Homem da Kombi é apresentado como um sujeito frio e muitíssimo racional. Busca entender o engarrafamento e seus efeitos com base em cálculos matemáticos. É através dessas operações que investiga uma forma segura de modificar a ordem presente. De certo ponto, pode ser compreendido como um ser crítico e intelectual, por se basear em teorias, mas não encontra caminhos adequados para uma mudança social.

A personagem feminina da trama, A Loura, assim descrita na rubrica, “é jovem, vistosa, alienada e desinibida. Está com uma saída de praia de cores berrantes, sobre o biquíni. Usa enormes óculos escuros e tem nos braços um cãozinho de raça” (GOMES, 1978, p. 65). Esse

estereótipo é muito conhecido socialmente como “loura burra”, é um personagem modelo por ser exageradamente ignorante e de pouca cultura, sendo uma caracterização preconceituosa, pejorativa e um símbolo de machismo. Popularmente algumas atrizes mundiais já interpretaram papéis que no cinema ou na televisão reforçam essas características como Marilyn Monroe, Judy Holliday, Jayne Mansfield, Goldie Hawn, Pamela Anderson, Anna Nicole Smith, por exemplo. O rapper Gabriel o Pensador tem uma faixa chamada “Lôraburra”, lançada em 1993, que conta com uma letra que não agrada em nada os importantes movimentos de empoderamento feminino. Versos que reforçam o estereótipo como “Existem mulheres que são uma beleza/ Mas quando abrem a boca/ Hmm que tristeza!”, “Tem a feminilidade e a sensualidade de uma vaca/ Produzidas com roupinhas da estação/ Que viram no anúncio da televisão”, “Elas estão em toda parte do meu Rio de Janeiro/ E às vezes me interrogo se elas tão no mundo inteiro/ À procura de carros/ À procura de dinheiro”; “Já entendi seu problema/ Vocês tão muito carentes/ Mas eu só vou te usar/ Você não é nada pra mim”.

A partir de uma iniciativa d’ O Boticário, a faixa ganhou um remake com novos versos, transportados para um pensamento amadurecido e atencioso com as pautas feministas, a música se chama “Evolua” com feat de Jade Baraldo. A nova canção defende, entre outras coisas, que o lugar de mulher é onde ela quiser, não apoiando nenhum discurso estereotipado. Gabriel canta, nesta versão atualizada, que o homem de atitude precisa enxergar além de rótulos ultrapassados.

O Carteiro é o personagem que atualiza os demais a respeito do mundo externo, não está preso no túnel, trazendo correspondências e produtos, alguns deles até mesmo contrabandeados, como cigarros, para os moradores do engarrafamento. É o único personagem que não é caracterizado por seu carro ou suas posses, mas sim por seu emprego, colocando-se efetivamente como um indivíduo da classe trabalhadora.

Já as vozes pelo alto falante possuem duplo papel: ora como instrumento de controle, ora fazendo alusão aos meios de comunicação, divulgação e validação de uma ordem vigente. É também porta voz que aparece para anunciar as festividades e saudações do Diretor de Trânsito, uma referência clara ao regime ditatorial. Insensível e fora do contexto real dos que viviam diariamente no túnel e mais próxima àqueles que detêm o poder, ela se impõe como uma voz anônima, que direciona os sobreviventes do túnel. Depois reaparece como personagem do novo Diretor de Trânsito, alegoria clara do poder político. A voz ecoa como um comando entre as falas dos personagens, permeando conflitos, visões de mundo divergentes, desencontradas em meio ao caos sem que haja uma hegemonia de ideologias.

O Túnel é uma obra que busca colocar o teatro como centro e assim procedem os sistemas que envolvem os restantes elementos narrativos. A ação é concentrada na vida cotidiana dos personagens que estão presos no prolongado engarrafamento que se estabelece e as relações funcionam como alegoria do mundo social.

As personagens tipo vão representar grupos sociais e suas alusivas condutas ao regime ditatorial que se sustentava no poder. A reação dos personagens em relação à paralisação do tráfego de veículos descamba em atitudes de confusão, desânimo, comodismo e abulia.

O espaço do drama se dá no túnel, que nada mais é que uma imagem do Brasil. É um espaço urbano, na cidade do Rio de Janeiro, recaindo sobre as vias públicas centrais de intenso fluxo de veículos: “A ação se passa dentro de um grande túnel, onde algumas centenas de veículos provocam um terrível engarrafamento. E dão origem a uma louca e ensurdecadora sinfonia de buzinas. Os automóveis, em filas sinuosas, ocupam quase todo o espaço cênico” (GOMES, 1978, p. 62). A leitura nos leva a imaginar o túnel se transformando numa cidade, os carros são como casas onde a vida se desenrola. Ações cotidianas, como a feitura de café fervida no motor dos carros, batizados, aniversários, casamentos, idas à manicure ocorrem dentro dos veículos.

O tempo dramático é dividido em dois quadros, isso se dá pelo período de catorze anos entre a interrupção do túnel e a construção da vida social dos personagens que estão com seus carros enfileirados:

Voz – (Pelo rádio) Atenção, atenção! Dentro de poucos minutos, como partes das festividades com que se comemora 14 anos de engarrafamento, O Diretor de Trânsito ocupará o nosso microfone para dirigir uma saudação aos engarrafados. Ag... (O rádio é desligado) (GOMES, 1978, p. 74).

No primeiro quadro, os personagens se encontram ainda confusos e irritados com o engarrafamento recém-instalado, em uma semelhança ao momento imediato pós-1964. Já no segundo quadro, passados 14 anos, 1978, os então habitantes se encontram um tanto mais acostumados e conformados com o desarranjo estabelecido, funcionando como tempo e espaço do país em contextos distintos.

A peça não segue o formato da dramaturgia clássica, ou seja, como colocado no verbete “peça em um ato” no *Dicionário de teatro*, Patrice Pavis diz que a peça em um ato, produzida principalmente a partir do século XIX, “concentra sua matéria dramática numa crise ou num episódio marcante” (PAVIS, 2015, p. 282). Haveria, então, certa agilidade na ação, característica percebida nas cenas curtas das peças de toda Feira Brasileira de Opinião. Apesar de *O Túnel* ser dividido em dois quadros, acredita-se apenas que fora feito por Dias Gomes para organizar questões como a passagem do tempo. Concentrada na crise do engarrafamento e em

como destravá-lo formam certo conflito da trama. É a partir da crise que os diálogos vão impulsionar as intrigas que compõem o nó que não há saída ou resolução. O final, desconexo e absurdo, conclui de repente a trama, inserindo o leitor num momento de incompreensão proposital.

5.2.1 Primeiro Quadro

O primeiro quadro se inicia com “centenas de veículos” que dão origem “a uma louca e ensurdecedora sinfonia de buzina” e vozes anônimas que instauram o caos: “VOZES – “Essa droga anda ou não anda?” – “Passa por cima” – “Imbecil” – “Quer vender a buzina” – “Navalha” – “Olha aqui, oh” – “Vá à merda”” (GOMES, 1978, p. 62). Os homens da Mercedes e do Fusca buscam entender o que está acontecendo e o que se deu para a origem do engarrafamento. O Homem do Fusca buzina constantemente, o que molesta o Homem da Mercedes:

Homem da Mercedes – De que adianta buzinar? Não resolve...
 Homem do Fusca – Mas aporrinha.
 Homem da Mercedes – Adianta?
 Homem do Fusca – Sei lá. Pior é ficar de braços cruzados. Não é à-toa que cruzam os braços dos mortos.
 Homem da Mercedes – (*Consulta o relógio de pulso*) Uma hora e meia.
 Homem do Fusca – O que?
 Homem da Mercedes – Faz uma hora e meia que estamos aqui.
 Homem do Fusca – Pensei que fizesse mais de duas horas.
 [...]

 Homem da Mercedes – Há momentos em que é mais inteligente cruzar os braços.
 Homem do Fusca – (*Não escutou a observação, trepado que está no para-choque de uma Kombi para observar melhor*). Ah an?
 Homem da Mercedes – Economizam-se forças (*Acende um charuto*).
 Homem do Fusca – Está cada vez pior. Tem carros virados em todas as direções. Uma confusão dos diabos.
 Homem da Mercedes – Por isso engarrafou. Se todos seguissem disciplinadamente, em suas filas, não teria acontecido (GOMES, 1978, p. 62-63).

O diálogo figura o momento pós-golpe 1964. O Homem da Mercedes acredita ser mais cuidadoso “cruzar os braços” e explica que o engarrafamento poderia ter sido evitado se houvesse disciplina por parte dos motoristas. Seu discurso, longe de qualquer ingenuidade, já que se trata de um empresário, comunica-se com uma parte da sociedade civil que sustentava essa narrativa após o golpe, recurso para impossibilitar a crescente mobilização dos movimentos sociais durante o governo de João Goulart, atrelada sempre a um pensamento de uma possível ameaça comunista. Gomes busca, aqui, de certo modo, ironizar a ideia fascista de “revolução pela ordem” defendida pelos apoiadores e os setores golpistas.

O Homem da Mercedes e do Fusca continuam conversando sobre seus compromissos fora do túnel: o da Mercedes diz que havia um jantar com sua mulher que comemoraria onze anos de casamento, uma data importante para as aparências sociais, enquanto o Homem do Fusca parece preocupado com o engarrafamento.

Homem da Mercedes - Minha mulher me espera para o jantar, e hoje dia importante, nosso aniversário de casamento de onze anos.
 Homem de Fusca - (*Preocupado com o engarrafamento*). É de enlouquecer!
 Homem da Mercedes - É, mas o que é que o senhor que eu faça? Ela me deu filhos, o senhor acha que eu devia matá-la?
 Homem do Fusca - Quem?
 Homem da Mercedes - Minha mulher?
 Homem do Fusca - Que é que ela tem com isso?
 Homem da Mercedes - Ela está me esperando para jantar. Há onze anos.
 Homem da Kombi - Como é possível que isso teria acontecido? Vínhamos tão bem... Passamos pelo aterro, trânsito desimpedido, de repente...
 Homem do Fusca - Eu vinha a oitenta.
 Homem da Kombi - Subitamente... Escurece tudo, para tudo. Como se o túnel tivesse desmoronando, ou tivesse fechado as duas bocas. Nem pra frente, nem para trás (GOMES, 1978, p. 64).

O Homem da Kombi é o único que tenta compreender o engarrafamento, como se algo estivesse indo numa direção certa rumo ao socialismo, talvez. O golpe “escurece tudo” e mergulha o universo da trama numa clara desorientação. Tempos depois, o diálogo é interrompido pela Loura, que de forma quase que pedagógica responde aos questionamentos do Homem da Kombi:

Loura: - Tá na cara: mudaram a mão.
 Todos – Mudaram a mão?
 Loura – A mão é para lá, pra esquerda; mudaram para a direita. Não avisaram ninguém, não puseram nenhum sinal, entraram carros dos dois lados e se encontraram no meio do túnel. Aí deu o bolo.
 Homem do Fusca – Como é que fazem uma coisa dessas!
 Homem da Kombi – Sem avisar nada, sem colocar sinal!
 Homem da Mercedes – É, isso assim não está direito. O Regulamento de Trânsito...
 Loura – (*Interrompe*). Lá no ônibus onde eu estava ouvi dizer que o Diretor de Trânsito foi demitido. O novo foi que mudou a mão. Dizem que vai haver uma revolução no tráfego.
 Homem do Fusca – Quer dizer que todos nós estávamos na contramão (GOMES, 1978, p. 65).

Observar as expressões como “mudar de mão, para a esquerda, para direita” dispõe uma reflexão de certa confusão. Representando uma situação muito parecida às que acontecem nos grandes centros urbanos acerca de mudanças de vias, como também, uma ideia crítica ao golpe de 1964. Ao se demitir o Diretor de Trânsito, temos a representação da retirada de João Goulart. Assim também o golpe mudou a mão do trânsito “da esquerda para a direita” provocando o engarrafamento, em que não se vê resolução ou saída, como se mudasse também a direção da história, e todos os compromissos de uma agenda reformista, ampla adesão dos movimentos

sociais e do respectivo PCB. Dessa forma, Dias Gomes comunica de maneira bem clara que, para ele e para a nossa história, o golpe de 1964 bloqueia o curso de nossas conquistas que caminhava para uma idealização mais socialista.

Ademais, a construção da dramaturgia dentro de um túnel com a confusão de um engarrafamento de veículos, se faz como referência ao que se vinha desenvolvendo em termos urbano-industrial tido para o período um suposto progresso. O autor desmonta nos diálogos o discurso bastante utilizado pelo capitalismo liberal, indicando o contrário: a clausura e a resignação.

Vemos isso em alguns diálogos do texto que trazem discursos que ilustram posicionamentos políticos da época, que se conformavam com o Brasil sob as amarras da ditadura:

Homem do Fusca – Não podem fazer isso. Não seria justo. Nós não sabíamos da mudança da mão. A direção em que estávamos indo era a certa, antigamente. Se mudaram, deviam ter nos avisado.

Homem da Kombi – Não podiam mudar a mão... É evidente que não podiam. Não se muda assim de um golpe a direção das águas de um rio. Há leis no tráfego, há leis na natureza e há leis na História. Dialeticamente...

Homem da Mercedes – Não podiam, mas mudaram. E se mudaram é que podiam (GOMES, 1978, p. 65-66).

Nesse trecho, podemos observar as nuances nas respostas daqueles que foram surpreendidos pelo engarrafamento do túnel. O Homem do Fusca se sente incrédulo e desavisado diante da interrupção. O Homem da Kombi já utiliza um linguajar mais arrojado, empregando a palavra “golpe”, comparando as leis do tráfego e da História, fazendo menção ao socialismo de uma forma mais científica. Gomes arquiteta esse personagem como uma imagem “militante”, apegado às teorias, que o situa numa posição de se sujeitar à realidade que está diante dele. Entretanto, O Homem da Mercedes mantém-se em sua postura de compreensão, desvalorizando a insatisfação dos demais.

Ao passo que os personagens masculinos debatem suas teorias sobre o engarrafamento, a Loura demonstra preocupação momentânea com a novela na TV e seu cachorrinho:

Loura – Não diga isso, será que vou perder a novela na TV? E o meu cãozinho está morrendo de sede. Desci do ônibus por causa disso, também lá está um calor insuportável. Algum dos senhores tem água?

Homem da Mercedes – Na minha Mercedes tem uma geladeira portátil.

Loura – Que maravilha!

Homem da Mercedes – Tenho também ar refrigerado e televisão.

Loura – (*Mostra-se ofendida, mas de maneira não muito convincente*). O senhor está me cantando?

Homem da Mercedes – Não, por favor, não me leve a mal, estava só...

Loura – Então eu vou, só para dar de beber a ele... (GOMES, 1978, p. 66).

Segundo Natasha Piedras, em sua tese: *Um intelectual na encruzilhada: o engajamento político-cultural de Dias Gomes nas obras O Berço (1963), O Santo Inquérito (1964) e O Túnel (1968)*, o autor Dias Gomes se debruçou, em suas peças, na construção de personagens femininas⁴¹ firmadas em estereótipos e vulgaridades. Nessa linha, o dramaturgo as construiria como personagens que estão ausentadas dos debates políticos, apegando-se apenas ao ambiente doméstico, fúteis e passionais. Essa inclinação seria um pouco comum para a geração de intelectuais militantes de que Dias Gomes fez parte, porque de certa forma o PCB foi durante sua história um lugar de lideranças masculinas, que pouco se preocupavam em dar visibilidade à militância ou aos debates feministas.

Nos próximos diálogos, “as buzinas vão parando aos poucos, até que fica uma somente, rouquinha, insistente, que vai também enfraquecendo e some. Surgem dois carros, um de cada lado, que avançam sobre eles, que saltam assustados” (GOMES, 1978, p. 67). Nesse momento, percebe-se que a maioria presa no túnel já se encontra apática frente à realidade em que se encontra o lugar:

Homem do Fusca – (*Depois de uma pausa, em que se nota o silêncio em que mergulhou o túnel*). Parece que já está todo mundo conformado em passar a noite aqui...

Homem da Kombi – É que estão todos ainda perplexos com o que aconteceu.

Homem do Fusca – Mas é preciso fazer alguma coisa!

Homem da Kombi – Também acho. Mas o quê?

Homem do Fusca – Gritar, buzinar ao menos! Eu sei que não adianta, mas se a gente emudecer, aí é que vai ser pior.

Homem da Kombi – Mas ninguém está proibido de buzinar, por que é que não buzina? Naturalmente porque já se convenceram que não é a solução.

Homem da Kombi – Nada disso. É porque são uns carneiros. Quer ver? (*Sobe no volante e começa a buzinar insistentemente, e é imediatamente seguido por dezenas de buzinas continuam*). É a falta de um líder (GOMES, 1978, p. 67).

A maneira reativa com que o Homem do Fusca e o Homem da Kombi dialogam carrega alguns questionamentos interessantes. Enquanto o dono do Fusca, que é mais jovem e impetuoso, se atreve a buscar uma resposta mais concreta ao caos do engarrafamento, o dono da Kombi busca solucionar de uma forma mais racional e ponderada o problema. O que aparenta é que o proprietário do Fusca por ser jovem de classe média e por ter tido um possível aumento de posses e finanças, vindo de um recente processo de modernização conservadora empreendida pela ditadura, alimenta em si um sonho e também uma grande agonia para que se acabe o engarrafamento, com interesse de dar continuidade a sua vida e preservar sua posição social. Por outro lado, o Homem da Kombi parece representar uma condição em que vivia uma parcela da militância e a relações que se estabeleceram em relação ao golpe militar de 1964.

⁴¹ A estudiosa se apoia na ideia de Iracélli da Cruz Alves, em seu artigo “Os movimentos feministas e comunistas no Brasil: História, Memória e Política. (ALVES, 2017, p. 107-140).

Os dias vão se passando no túnel, os personagens alternam entre diversão com os ecos de suas próprias vozes, a alienação e a angústia frente ao reconhecimento de que não havia saída ou resolução de que o engarrafamento terminaria. Apesar disso, estão conscientes da seriedade da situação e a coação trazida pelo congestionamento do trânsito.

Homem da Kombi – O ar está ficando cada vez mais viciado, em consequência da falta de renovação. O gás carbônico que expiramos misturados ao dióxido de carbono dos motores em funcionamento...

Homem do Fusca – Vamos morrer todos envenenados.

Homem da Kombi – Imediatamente, não. Calculei a quantidade de oxigênio que um homem precisa para viver, multipliquei pelo número aproximado de pessoas que estão aqui, relatei com a área do túnel: se não houver renovação de ar e os motores continuarem funcionando, poderemos viver cerca de uma semana (GOMES, 1978, p. 70).

A metáfora de um país paralisado, sufocado, insustentável vem à tona com esses diálogos. Além disso, revela, mais uma vez, a problemática de uma modernização conservadora e severa que se apresentava com a existência da desigualdade social alarmante. Crise, repressão e encarceramento são vínculos indispensáveis para se compreender como Dias Gomes pensava a situação do Brasil na década de 1960.

Fica evidente que o túnel representa imagetivamente a conjuntura em que se encontrava o país, trazendo à tona a desordem social, a população que se sentia paralisada diante dos acontecimentos absurdos de uma ditadura institucionalizada e que ampliava cada vez mais seu exercício de calar, amedrontar e tornar prisioneira toda uma geração.

5.2.2 Segundo Quadro

O segundo quadro se inicia com a Voz do alto falante que anuncia pelo rádio: “Voz - *(pelo rádio)*. Atenção, atenção! Dentro de poucos minutos, como partes das festividades com que se comemoram 14 anos de engarrafamento, o Diretor do Trânsito usará o microfone para dirigir uma saudação aos engarrafados. Ag... (O rádio é desligado)” (GOMES, 1978, p. 74).

A voz que ecoa do alto falante comemora 14 anos de engarrafamento, evidenciando o tempo passado no túnel. Ela desencadeia o tempo incomum em que os personagens estiveram ali e, ao anunciar uma comemoração, desperta também todo o processo de prisão que angustiosamente passaram sem se ter nenhuma resolução plausível para a saída. Nesse momento, mais do nunca, fica claro um sistema político que explorou e que se nutria da desigualdade social, e convencia aqueles que viviam ali de um fictício progresso. O começo desse quadro deixa claro ao leitor que *O Túnel* era uma representação absurda do país e os quatorze anos que se passaram ali uma crítica aos anos de regime ditatorial.

Alguns personagens se mostram indignados, como o “Homem do Fusca” – (*Voz de fora da cena*) À puta que pariu!”, mas os demais se afetam pouco e parecem ter se acostumado ao regime de restrição que se instaurou no túnel. Com o progresso temporal, máscaras de gases foram sendo necessárias e usadas para evitar a intoxicação por monóxido de carbono. A Loura e o Homem da Mercedes agora formam um casal:

Loura – (Sua cabeça aparece numa das janelas da Mercedes-Benz). Que foi que você disse benzinho?

Homem da Mercedes – Disse que estou louco por um café.

Loura – Eu tentei fazer hoje, pus o motor da Mercedes para funcionar, mas a água custou a ferver no radiador. Olhe, o melhor café é o daquele “rabo-quente” vermelho. O Chevrolet está com gosto de ferrugem. (Sai de dentro da Mercedes, com o mesmo biquini, a saída de praia, mas agora na mão a sua máscara contra gases).

Homem da Mercedes – Aonde você vai?

Loura – Vou à manicure do Fusca verde. Tenho que me preparar para o batizado.

Homem da Mercedes – Que batizado?

Loura – Oh, benzinho, como você está por fora... Não sabe que vai haver um batizado no Opala? Aquele padre do ônibus é quem vai batizar. Aliás, dizem que o garoto não é filho do homem do Opala e sim do rapaz do Puma... Também, aquela fulana anda de carro em carro... e parece que não acredita em anticoncepcionais... (GOMES, 1978, p. 75)

A vida social no túnel ocorre de forma que sempre está à sombra do absurdo e grotesco, o que favorece o efeito cômico, o riso, pela naturalização da vida que não para e é cada vez mais construída com certa normalidade. Existe, então, uma acomodação aos costumes do dia a dia como se vê no diálogo anterior o evento de um batizado. Essa “naturalização” se defronta com o agravamento das condições sociais no ambiente, como a falta de oxigênio que começa a tornar a sobrevivência sem máscara insuportável, o que aumenta também o número de mortes por asfixia. Há também uma divisão clara pela detenção de privilégios: os mais ricos têm máscaras e mais conforto, o material dialoga muito diretamente com o que a modernização conservadora fazia com os menos beneficiados, a classe trabalhadora. É nessa sensação que temos a Loura relativizando os mortos no túnel:

Homem da Mercedes – Você está facilitando...

Loura – Eu, não! Uso sempre...

Homem da Mercedes – A máscara. Você passa horas sem usá-la.

Loura – Ah, é tão antiestética.

Homem da Mercedes – Mais antiestética é a morte por asfixia. Ontem morreram sete, anteontem, vinte e um...

Loura – Não me venha com números, sempre detestei matemática. (*Coloca a máscara*).

Homem da Mercedes – Não são os números que incomodam, é o mau-cheiro.

Loura – Não fiquem me falando essas coisas que tomam você por comunista. Você não ouviu o que disse na televisão aquele gordinho de óculos? Provou por A mais B que não há mau-cheiro e nunca morreu ninguém aqui no Túnel.

Homem da Mercedes – E os enterros que saem todos os dias?

Loura – É a neurose do túnel que dá esse tipo de alucinação. O gordinho falou (GOMES, 1978, p. 75-76).

A Loura faz uma observação sobre o locutor televisivo, trazendo uma crítica aos meios de comunicação, que dominavam as informações e atendiam às inclinações dos grupos de possuíam o poder. As mortes que aconteciam no túnel são desvalorizadas assim como fazia a ditadura militar com os que morriam em decorrência da violência do regime. Seja qual for o comentário sobre as mortes, eram tidos como “ameaça comunista”. A Loura apresenta de forma “ingênua” sua visão sobre os mortos, o que demonstra certa preocupação com o título “comunista”, mas também demonstra certo comodismo e ingenuidade de grande parte da sociedade civil, por não se importar com o número de desaparecidos e mortos.

Na rubrica seguinte “O Homem da Kombi aparece na janela do carro e recebe um pacote” do Carteiro, contendo correspondências e cigarros contrabandeados. Além disso, o Homem do Fusca também recebe uma carta e compra cigarros “Carteiro – Três dólares. Estão sendo fabricados na América, mas são nacionais, legítimos. (*Recebe o dinheiro e sai engatinhando sobre os carros*)” (GOMES, 1978, p. 78).

O Homem do Fusca fica muito indignado com a carta recebida de Renata, numa sessão de fúria e possessão, pois a mulher por quem era apaixonado e em quem pensava nela, havia se casado com um banqueiro:

Homem do Fusca – (*Indignado*). Eu sabia! Isso tinha de acontecer! Renata está me traindo!
 Homem da Mercedes – Com quem?
 Homem do Fusca – Com o marido. Casou-se a semana passada. Com um banqueiro.
 Homem da Mercedes – Cansou de esperar, muito compreensível.
 Homem da Kombi – Mas logo com um banqueiro! Pensei que ela tivesse maior nível ideológico.
 Homem do Fusca – Qual o quê, é uma alienada. Eu, 14 anos aqui dentro, pensando nela e ela... (*Arranca a máscara*) com um banqueiro.
 Homem da Kombi – Tem razão! Logo com um banqueiro! O poder econômico!
 Homem da Mercedes – É o único poder que está acima do poder militar (GOMES, 1978, p. 77).

Aqui, o autor toca num ponto muito importante, a figura do banqueiro, para reforçar as desigualdades econômicas. Além disso, a fala do Homem da Mercedes, expondo diretamente o poder econômico acima do militar, deixa ainda mais claro que a ditadura militar instituída no Brasil estava a serviço das elites.

Entre as correspondências entregues pelo carteiro, a mulher do Homem da Mercedes lembra que fazia vinte e cinco anos que se casaram e que se comemoravam as Bodas de prata. Nesse momento, pode-se pensar que, em contraste com Renata, a mulher do Homem da Mercedes ainda o aguardava para o jantar, para comemorar anos de um casamento falido, mesmo com a passagem de tantos anos e seu marido já vivendo com uma amante no túnel. Já o Homem da Kombi recebe uma notificação por inadimplência, sendo incluído na “lista negra”

da Sociedade de Proteção ao Crédito, o que o deixa triste por não obter mais crédito, reforçando ainda mais a ideia das desigualdades sociais:

Homem da Kombi – Não, crediário. 14 anos sem pagar, meu nome foi incluído na lista negra da Sociedade de Proteção ao Crédito. Deixei de ser um “rapaz direito”.
 Homem do Fusca – Puxa vida!
 Homem da Mercedes (*Como se tivesse perdido um parente próximo*). Quer dizer que você perdeu o crédito!
 Homem da Kombi – Nunca mais vou poder comprar à prestação.
 Homem da Mercedes – Eu, lamento muito. (*Bate nas costas, sinceramente compungido*). Não esmoreça, logo eles vão rever tudo isso. Vão ter que lhe dar anistia.
 Homem do Fusca – Você ainda vai rasgar essa lista na cara deles. Enquanto isso, o banqueiro de Renata tem cento e vinte agências só na Guanabara.
 Homem da Kombi – Cento e vinte razões para ela tê-lo preferido a você.
 Homem do Fusca – Uma luta desigual. Ele com cento e vinte agências e eu sem nenhuma e sem poder sair desta bosta!
 Homem da Mercedes – Cuidado, fale baixo. Há microfones instalados por aí... Eles ouvem tudo, gravam tudo!
 Homem do Fusca – Que gravem. E que vão à merda também!
 Uma voz – Vá você!
Todos se assustam com a voz, que não sabem de onde vem.
 Homem da Kombi – Você ouviram?
 Homem da Mercedes – (*Baixo*). Eu não disse?... (*Alto*). Desculpe, chefe... ele estava brincando. Ele até que está muito satisfeito com a situação. Nós todos estamos muito satisfeitos com a situação, chefe.
 A voz – Isso me alegra. Tudo que estamos fazendo é para o bem de todos e felicidade geral da nação.
 Homem da Mercedes – Nós sabemos, chefe. Nós sabemos. (*Aos companheiros*). Ele não é mau sujeito.
 Homem do Fusca – É, mas eu não estou satisfeito. (*Alto, marcando bem as palavras*).
 EU NÃO ESTOU SATISFEITO.
 Homem da Mercedes - Psiu!... Não grite, é proibido... (GOMES, 1978, P. 78-79).

As indicações sobre as câmeras e os microfones que gravam e ouvem tudo o que fazem e até mesmo respondem, aludem ao aparato repressivo muito bem construído pela ditadura, na intenção de censurar e controlar os corpos, o pensamento, a voz, perpetrando um mecanismo que não aceitava nenhum discurso de contestação ao autoritarismo. Ao passo que o Homem do Fusca desempenha uma postura de empate e confronto com o sistema e seu aparato, o Homem da Mercedes tenta contornar a situação se dirigindo “À Voz” como sua chefia, numa tentativa de pacificar a situação. A referência da “À Voz” como “chefe” e autoridade maior do túnel, indica que havia uma operação rigorosa que devia ser respeitada e seguida, para que não houvesse nenhuma punição. Os diálogos prosseguem:

Homem do Fusca – É proibido gritar, é proibido discutir, buzinar, mijar...
 Homem da Mercedes – Se não fosse proibido, tudo seria permitido, não é? Se tudo fosse permitido, nada seria proibido.
 Homem da Kombi – Não entendi...
 Homem da Mercedes – Mas é lógico, não é?
 Homem da Kombi – Sim, como é lógica, perfeito.
 Homem da Mercedes – Para que alguma coisa seja permitida, é preciso que alguma coisa seja proibida. Para tudo é preciso haver um regulamento.
 Homem do Fusca – Pro inferno com os regulamentos. Em cada um deles nós deixamos um pedaço de nossa liberdade.

Homem da Mercedes – Isto só depende de nós. A minha liberdade é intocável.
 Homem do Fusca – (*Espanto*) Ah, é?...
 Homem da Mercedes – Sou, neste momento tão livre como antes do engarrafamento.
 Homem do Fusca – Então, por que não grita?
 Homem da Mercedes – Não quero gritar.
 Homem da Fusca – Por que não sai daqui?
 Homem da Mercedes – Estou muito bem. Não quero sair. E se eu *não quero* sair, não estou privado de nada. Só existe cerceamento de liberdade quando se proíbe a alguém de alguma coisa que alguém *quer* fazer. Mas *se não se quer* fazer aquilo que está proibido, então nossa liberdade permanece intata. É proibido gritar, basta eu *não queira* gritar. É proibido buzinar, basta que eu me esqueça que existe buzina para que esta proibição deixe de ferir a minha liberdade. Risco tudo isso da minha mente e continuo livre como antes (GOMES, 1978, p. 79-80).

Aqui vemos uma problematização da ideia de liberdade, com o discurso conformista, dormiente e completamente seduzido pelas ideias de uma falsa liberdade difundido pelo Homem da Mercedes, pertencente à elite. Em seu discurso, ele busca simplificar suas atitudes diante do regulamento autoritário vigente e a controlar seus desejos e vontades de forma a sustentar as ideias difundidas pelo regime ditatorial, talvez um defensor das marchas “da família, com Deus e pela liberdade”. Também porque não se sentia afetado em nada: pelo desconforto no túnel, pela fome, pela sede, pela asfixia ou mesmo de raiva. Aqui, o termo “liberdade” que era tão querido pelo Homem do Fusca, defendido por um Estado Democrático de Direito, ainda não era possível. Assim, para o Homem do Fusca, a liberdade constitui o mais valioso dos bens espirituais, porque é por ela que o ser humano pode receber, recolher e transmitir as impressões acerca da vida, do mundo e das pessoas que existem em suas relações sociais: como gritar, discutir, cantar, buzinar e mijar. O diálogo, então, prossegue:

Homem da Mercedes – Eu acho também que o engarrafamento está no fim. O tempo já foi suficiente para normalizar tudo. Quem sabe se não é isso que o Diretor de Trânsito vai anunciar hoje?
 Homem da Kombi – O meu amigo não passa de um idealista. Não vê que eles também não sabem como sair dessa?
 Homem do Fusca – A fala do diretor deve ser para proibir mais alguma coisa (GOMES, 1978, p. 81)

A conversa entre os homens é rapidamente interrompida pelo Homem do Fusca, que faz uma revelação sobre um artefato elaborado por ele para dar um fim ao sofrimento geral da população do túnel:

Homem do Fusca – Adianta. Porque vai chegar a um ponto que a coisa estoura!
 Homem da Mercedes – Estoura, como?
 Homem do Fusca – Sei lá! Só sei que estoura. (*Entra no Fusca e apanha uma bomba*). Olhem!...
 Homem da Mercedes – Que é isso?
 Homem da Kombi – Uma bomba!
 Homem do Fusca – Consegui fabricar. Se vocês me ajudarem, posso fabricar mais algumas.
 Homem da Mercedes – Está louco!
 Homem da Kombi – E depois? Que vamos fazer com elas?
 Homem do Fusca – Explodir, ué. Lá na boca do túnel.

Homem da Mercedes – E mandar tudo pelos ares!
 Homem do Fusca – Tudo não. Morrerão algumas pessoas, alguns carros serão danificados. Mas o túnel ficará desimpedido.
 Homem da Mercedes – (*Horrorizado*). Desimpedido e cheio de sangue.
 Homem do Fusca (*No mesmo tom de exaltação*). Sangue também lava! Hoje existem preparos químicos que tiram qualquer mancha!
 [...]
 Homem do Fusca – Mas isso não vai se resolver sem sangue! Estamos há 14 anos aqui dentro e vocês ainda não compreenderam isto? Que a Virgem Maria não vai desentupir o túnel para nós?
 Homem da Mercedes – (*Aterrorizado*). Tire essa bomba da mão dele! Pode explodir...

A criação e o uso da bomba fazem referência direta às dissidências armadas que se organizaram durante a ditadura. Não por coincidência, a bomba foi incitada a ser lançada pelo Homem do Fusca e não pelo Homem da Kombi. O autor aqui dialoga com o fortalecimento das opções armadas no ano de 1968, que de certa forma eram impulsivas e pouco estruturadas. Assim como o Homem do Fusca, os revolucionários brasileiros ficaram isolados, sem respaldo dos movimentos sociais. O Homem do Fusca diz que o “Sangue também lava!”. De acordo com Dicionário de símbolos, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “o sangue simboliza todos os valores solidários com o fogo, o calor, e a vida que tenham relação com o Sol. A esses valores associa-se tudo que é belo, nobre, generoso, elevado. Também participa da simbologia geral do vermelho”, daí pensar que a partir de uma bomba, a explosão, o fogo, o sangue também lavaria toda e qualquer coisa ruim que estivesse impedindo a paralisação da vida. O sangue também pode ser associado à morte, e durante a ditadura militar, muitos morreram, para que houvesse vida, uma nova geração. Assim, o sangue também “é universalmente considerado o veículo da vida. Sangue é vida, se diz biblicamente. Às vezes, é até visto como o princípio da geração” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 800). Veremos os diálogos seguintes referirem-se a diferentes posicionamentos políticos e ideológicos que permeavam a realidade político-social da esquerda naquele momento. Enquanto havia uma via lutando de forma armada como estratégia para encerrar o engarrafamento, o outro segue ligado a “manifestos”, uma nítida referência à postura percebida após o golpe:

Homem da Kombi – (*Muito tranquilo*). Pode ser que tenha que ocorrer sangue. Mas não me parece que uma bomba resolva o problema. Os destroços da explosão podem obstruir a saída por muito tempo. Eu tenho uma proposta realista. (*Tira do bolso um papel*). Leiam e assinem.
 Homem do Fusca – Que é isto?
 Homem da Kombi – Um manifesto. Não há ninguém aqui dentro que esteja satisfeito com a situação, não é? Pois bem, vamos organizar uma frente ampla, que una desde o chofer do ônibus até os donos de Mercedes-Benz.
 Homem da Mercedes – Isso me parece mais sensato.
 Homem do Fusca – E essa frente vai fazer o quê?
 Homem da Kombi – Vai crescer, cada vez mais. Até ser suficientemente forte para impor às autoridades a abertura do túnel. Aí então, sim, talvez tenhamos de usar as suas bombas... mas já não será uma aventura.

Homem do Fusca – Quando será isso? No ano 2000? Eu não quero deixar o túnel desimpedido para os meus netos, quero sair agora! Já!

Homem da Mercedes – (*Devolvendo o manifesto ao da Kombi*). Eu estou de acordo, mas... tenho por princípio não assinar manifestos. Isso dá sempre complicações.

Homem do Fusca – Frente ampla com ele (*Aponta o da Mercedes. Ri.*) Não vê que pra ele está tudo ótimo? Tem uma Mercedes com ar refrigerado, televisão e uma loura? Sair daqui significa voltar para casa, para a chata da mulher! (GOMES, 1978, P. 83-84).

A consciência da necessidade de uma Frente Ampla, sugestão feita pelo Homem da Kombi, é uma menção bem clara de Dias Gomes ao acordo liderado por Carlos Lacerda em 1967, que juntou nomes de conjuntos políticos diversos, como João Goulart e Juscelino Kubitschek. Há certo contraste e ironia, ademais, que o Homem da Mercedes entenda e considere a proposta do Homem da Kombi. Nesse diálogo, o autor afirma que a proposta da frente ampla conduz a direita e as elites em sua condição de acomodação e conforto, uma vez que não questiona os privilégios diante do regime então vigente. O Homem da Kombi, sempre intuído pela sua razão, sua lógica e seu discernimento, pouco coopera para que o regime de restrição firmado se findasse. Sua postura parecia se aproximar de uma espécie de inatividade ante ao que acontecia.

É curioso perceber como Dias Gomes se limita a dividir todas as coisas, ideias, posições do túnel em apenas dois polos: direita ou esquerda. Em sua crítica social, o autor não busca um pensamento único, uma única voz diante do regime ditatorial e seus impasses. No encontro entre as vozes, a inquietude das diferentes orientações de forma alegórica manifesta ora as escolhas ideológicas desses personagens tipo e, ora, as suas limitações e imprecisões com as quais precisam lidar. Ninguém no engarrafamento tem um planejamento efetivo para encerrar o que está acontecendo. Todos estão presos em suas visões de mundo, e cada um dos personagens faz um pouco da leitura do momento, de maneira bastante racional ou cheia de paixão, o que no fim não fornece uma resolução possível ao problema a que estão sobrevivendo cada dia.

Ao mesmo tempo que os personagens conversam sobre uma saída para o problema, o Homem do Fusca se mantém indignado, interpelando as propostas prudentes do Homem da Kombi:

Homem do Fusca – Ah, estou farto dos seus conselhos, de suas críticas e autocríticas, de seus manifestos. De que lhe valeu toda essa experiência? Estamos há 14 anos aqui dentro e a solução que você nos aponta é esperar mais trinta! Daqui a trinta anos Renata está velha e gasta. E eu velho e impotente (*Sobe no capô de um carro, com a bomba na mão*) (GOMES, 1978, p. 85).

O diálogo é suspenso quando o Homem do Fusca atira a bomba, todos se escondem sob seus veículos. Nesse mesmo momento, ressoa a Voz do Diretor de Trânsito que, pelo rádio, emite um comunicado em tom festivo:

Voz do Diretor – Meus caros engarrafados. É para mim uma satisfação dirigir-lhes a palavra no dia de hoje, dia festivo para todos nós, pois com a graça de Deus, comemoramos 14 anos de bem-sucedido engarrafamento. Bem sei que foram 14 anos de sacrifícios, de duras provocações. Mas, cujos já começamos a colher. O número de acidentes na área do engarrafamento caiu em 93,5% superando o nosso planejamento. E o prestígio internacional do nosso Serviço de Trânsito começa a ser recuperado. Entramos agora numa nova etapa, em que o túnel será desobstruído, pouco a pouco, sob a direção de um técnico americano, especialista em desengarrafar túneis, já tendo desengarrafado vários, na Ásia e na América Latina. Podemos anunciar que, muito brevemente, não haverá mais um carro dentro do túnel. Este então será aterrado e entregue ao Ministério da Agricultura, que deverá lotear a área entre os agricultores. Pois para que tantos túneis, se não estamos aptos a usá-los? Precisamos pensar na Agricultura! Aterrar os túneis, e aproveitar a encosta para plantar café, cacau, algodão, cana-de-açúcar, banana – e por que não dizer? – batatas! (GOMES, 1978, p. 86-87).

A voz do diretor, que pela primeira vez ecoa como desfecho da trama, reproduz a alegoria da autoridade oficial do Estado, manobrando mais uma vez os engarrafados e preocupada com os próprios e suspeitosos interesses, alterando, ideologicamente, como discurso em conveniência do bem comum. Faz referência à intervenção aniquiladora estadunidense, mesmo que disfarçada, no contexto da América Latina, fortemente no Brasil, e que fatalmente indica os rumos caóticos da situação política daquele momento. A peça se encerra, de forma inesperada, sem conclusões, mas muitas questões, como se a falta de sentido se firmasse.

Pelo interior do enredo de *O Túnel*, Dias gomes representou a agonia e a perturbação das esquerdas que se viam perdendo o controle da história. Afogadas pela repressão e censura, exploravam um caminho que lhes permitisse a construção de um novo país ou de travessias para um futuro que a cada vez parecia mais longe. Presos ao túnel, os personagens se encontravam esquecidos, perdidos, acovardados e até mesmo preocupados com o que poderia acontecer com seus próprios privilégios sócio-históricos.

A abertura do túnel pelo Diretor de Trânsito não serviu como um desfecho harmonioso e libertador. De outro modo, instaurou o imprevisível, fornecendo aos que leem uma sensação de desorientação. Pode ser compreendida como uma referência dos tempos de desorientação vivenciada por toda uma geração de intelectuais e artistas como Dias Gomes naquele cenário. Por mais que o túnel tenha terminado, ou mesmo a ditadura, que direções seriam tomadas para executar certa liberdade, equilíbrio e normalidade entre os indivíduos? Como recuperar os projetos de conscientização e transformação social através da arte? Questões que são lançadas no enredo de *O Túnel* para que se pensasse na continuidade da luta contra o regime.

Poucos meses após a feitura da peça, Dias Gomes seguiria sua carreira artística e intelectual com a contratação pela Rede Globo e romperia com o PCB, marcando a sua trajetória no final dos anos 1970. A análise que fazemos é baseada na atualização do texto para a publicação de 1978 no livro *Feira brasileira de opinião*.

6 NOTAS DE UM TEATRO CRÍTICO EM UM ATO

Ao fim desse percurso analítico pela *Feira Brasileira de Opinião*, fica bastante nítido o que já havia sido indicado na introdução deste trabalho, onde observamos as questões colocadas em cena por sua literatura: como o contemporâneo legítimo proposto por Agamben, os escritores não se deixam cegar pelas luzes do presente e exibem uma postura crítica que ressalta os pontos obscuros de seu tempo. Esse tipo de observação chama a atenção principalmente para os temas com os quais os autores trabalham em sua literatura e, especificamente, nas peças aqui estudadas: a opressão política e social representada pelo regime militar que se instaurou no Brasil em 1964, a censura, as discussões sobre como vivia a classe média, a classe trabalhadora, e os artistas daquela época, a importância de ideais contestatórios, a dominação masculina, o posicionamento da mulher na sociedade etc. No entanto, a escrita dramática da *Feira* não é considerada crítica apenas por uma questão de conteúdo; na verdade, a construção de suas peças demonstra uma preocupação constante em apresentar formas teatrais mais contemporâneas justamente pela possibilidade de suscitar um grau maior de reflexão crítica.

Quando se pensa em reflexão crítica na história do teatro, é impossível não localizar uma de suas principais origens no pensamento de Bertolt Brecht acerca do teatro épico na primeira metade do século XX. Em *O teatro épico*, Anatol Rosenfeld explica que, em oposição ao teatro aristotélico, a forma épica não trata apenas das relações humanas individualmente, mas tenta observar nelas sempre os processos sociais que as envolvem. Assim, para Brecht, a forma épica seria “a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo” (ROSENFELD, 2006, p. 147). Em razão disso, existe nesse modelo teatral um intuito didático que pretende elucidar para o público situações que necessitam de ações transformadoras, provocando não só a reflexão, mas também procurando levar esse público a agir. Desse modo, em oposição ao teatro dramático, trata-se de um teatro de característica narrativa e argumentativa; que torna o espectador um observador para também agir sobre sua realidade; que apresenta uma concepção de mundo; que coloca o homem como objeto de pesquisa, considerando sua mutabilidade e seus processos sociais, e apresenta a tensão visando ao desenvolvimento, não a um desfecho último. Além disso, destaca-se que “o fito principal do teatro épico é a ‘desmistificação’, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas” (ROSENFELD, 2006, p. 150). É importante ressaltar que todos esses aspectos só podem se dar se houver o conhecido efeito de distanciamento que o teatro brechtiano propõe – distanciamento este que, com o objetivo de levar a uma reflexão crítica, em muito se parece com o deslocamento

que Agamben diz ser necessário ao sujeito verdadeiramente contemporâneo. Como afirma Anatol Rosenfeld, com este distanciamento, “o público reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas e, como tais, fugazes e não ‘enviadas por Deus’”. “Isso”, conclui o estudioso, “é o início da crítica” (ROSENFELD, 2006, p. 151).

Ao tratar da crítica envolvida no teatro de Brecht, Roland Barthes também traz importantes contribuições à discussão. No ensaio “As tarefas da crítica brechtiana”, o pensador francês identifica que uma das grandezas desse teatro seria provocar no público uma espécie de responsabilidade, de cumplicidade em relação ao próprio mundo. Em consonância com as observações de Rosenfeld, Barthes comenta que, dos elementos principais da ideologia brechtiana, destacam-se

o caráter histórico, e não “natural” das desgraças humanas; o contágio espiritual da alienação econômica, cujo último efeito é cegar sobre as causas de sua servidão os próprios indivíduos que ela oprime; o estatuto corrigível da Natureza, a manejabilidade do mundo; a adequação necessária dos meios e das situações [...]; a transformação dos antigos “conflitos” psicológicos em contradições históricas, submetidas como tais ao poder corretor dos homens (BARTHES, 2003, p. 136).

Em vista disso, pensar numa definição de teatro crítico que venha a iluminar a obra dramática *Feira Brasileira de Opinião* parte necessariamente das postulações de Brecht acerca do assunto. Por esse motivo, no ensaio “A invenção da teatralidade”, em que Jean-Pierre Sarrazac (2013) se aproxima da ideia de teatro crítico, o autor lança mão exatamente das considerações de Roland Barthes – e também de Bernard Dort – acerca do teatro brechtiano. Contudo, mesmo Sarrazac não apresenta uma conceituação mais definitiva do termo, que pode ser encontrada numa espécie de verbete oferecido pelo crítico e dramaturgo Armando Nascimento Rosa ao fim de seu artigo intitulado “Notas para um teatro mitocrítico”. Como era de se esperar, o estudioso identifica as origens de um teatro crítico com os trabalhos de Erwin Piscator e Brecht dentro da forma épica, estendendo aos diálogos com Walter Benjamin e ao exemplar brasileiro do gênero: o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, que deve em muito às propostas pedagógicas de Paulo Freire. Como se trata de uma forma que se contrapõe às premissas aristotélicas, Nascimento Rosa chega a relacionar o teatro crítico inclusive a Platão e enxerga nele uma analogia com a “função pensamento” de Carl Gustav Jung. Em linhas gerais, no início do verbete, depois de ser tratado o conceito de Teatro Dramático, define-se o Teatro Crítico:

(2) Teatro Crítico: o teatro que assenta numa abordagem cognitiva da realidade. Os seus objetivos são de ordem prioritariamente racional; e daí a procura por distanciar-se da empatia emocional e da catarse através do recurso a estratégias de narratividade e a dispositivos intencionalmente não-dramáticos. O teatro crítico usa a ironia e a alegoria como instrumentos estilísticos, de natureza expressiva, destinados a provocar no espectador um compromisso deste com os conteúdos intelectuais do discurso

cênico. O alvo central desta forma teatral é o apelo às faculdades críticas de cada espectador, enquanto participante ativo de uma sociedade. Deste modo, as questões políticas são o fulcro das preocupações do teatro crítico, que não se inibe de assumir posições de natureza ideológica, com uma apetência pelo registro didático (ROSA, 2009, p. 80).

É evidente que a *Feira Brasileira de Opinião* não se insere absolutamente na tradição do teatro épico, uma vez que existe uma grande distância temporal entre sua produção dramatúrgica e o momento em que essa tendência era a mais em voga. Porém, como ocorre em geral com a arte contemporânea, alguns elementos da forma épica são absorvidos pela escrita dramática dos autores, sobretudo aqueles que foram reunidos por Armando Nascimento Rosa em sua definição de teatro crítico. Desse modo, tanto em *Prefácio em forma de Peça*, *Sobrevividos*, *O mito*, *O Túnel* e *Janelas Abertas* (como em outros exemplos da *Feira*), pode-se notar a questão da ironia e da alegoria como estratégias de construção da cena; há um privilégio por provocar conteúdos intelectuais no discurso cênico/dramático; existe um apelo ao público para que tome um posicionamento reflexivo em relação ao que é posto em cena; e há uma preocupação clara com questões políticas, assumindo posições ideológicas, a fim de trazer questionamentos quanto à realidade. Por isso, consideramos que se pode chamar de crítico o teatro proposto pela *Feira*, inclusive por uma questão formal que ainda merece ser comentada: as peças aqui analisadas são “peças em um ato”, o que acreditamos colaborar para o discurso reflexivo do teatro dos autores.

Em seu *Dicionário de teatro*, Patrice Pavis diz que a peça em um ato, produzida principalmente a partir do século XIX, “concentra sua matéria dramática numa crise ou num episódio marcante” (PAVIS, 2015, p. 282). Haveria, então, certa rapidez na ação, característica percebida nas cenas curtas das peças da *Feira*. Ao analisar o drama moderno, Peter Szondi também toca nesse assunto, acrescentando que “a peça em um ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se alçou à totalidade. Seu modelo é a cena dramática” (SZONDI, 2011, p. 92). Abdicando de contar toda a história até chegar à cena catastrófica em que irá se concentrar, a peça em um ato, “sem renunciar de todo à tensão, escolhe essa situação sempre como uma situação limite, tal como a que antecede à catástrofe, iminente já quando a cortina se abre e na sequência não mais contornável” (SZONDI, 2011, p. 93). É assim que essa forma teatral funciona também de maneira crítica quando pensada em relação à sociedade. Como conclui Szondi, “o que separa o homem da ruína é o tempo vazio que não pode mais ser preenchido por qualquer ação, e é nesse espaço puro, tensionado em direção à catástrofe, que ele foi condenado a viver”. Ou seja, “a peça em um ato se confirma também nesse ponto formal como o drama do homem que não é livre”; por isso, “o tempo tenso, em que nada pode mais

acontecer, é preenchido pela irrupção do medo e pela reflexão sobre a morte” (SZONDI, 2011, p. 93).

É precisamente isso que ocorre nas peças analisadas. É um tempo tenso, como aquele que Peter Szondi identificou na peça em um ato moderna, em que nada mais pode acontecer.

Todos os textos da *Feira* aqui inseridos consistem nas ideias relativas a questões de um teatro político e crítico, como coloca Jean-Pierre Sarrazac no “Prefácio” em *Crítica do teatro I: da utopia ao desencantamento*, de 2021:

o vínculo do teatro com a cidade, a passagem do espectador ativo ao espectador cliente -, sejam relacionados a temas propriamente estéticos, do palco-tribuna à paisagem mental, teatro épico vs teatro dito ‘do absurdo’, teatralidade vs teatralidade -, têm em comum o fato de se inscreverem nos combates artísticos da época e tentarem conjugar rigor de análise e engajamento (SARRAZAC, 2021, p. 7).

Acreditando que a utopia e o desencanto dizem muito sobre um estado de espírito comum às pessoas de esquerda daquele momento, as demandas da atualidade para a arte anticapitalista estavam na origem das reflexões teóricas de Sarrazac, mas também na mente dos autores da época: um teatro crítico a serviço público. Convocar aquilo que chama de *teatralidade* inaugura um limiar crítico. Assim, é interessante ver em Sarrazac, apontado por Sérgio de Carvalho em seu Prefácio “Desencantamento ativo”, que

como o trabalho sobre diferenças que a teatralidade pode exercer uma função organizadora e se tornar um elemento de prazer e imaginação utópica, de comunidade ativa e crítica. Algo que está além de uma disputa estética entre literalidade ou não literalidade, efabulação ou não fabulação, real cênico ou representação. Os corpos são tornados mortuários e descartáveis de modos variados, em dimensões íntimas e públicas, em meio a processos reais e abstratos, como são a precarização do trabalho a universalização da forma-mercadoria. [...] o enfrentamento dessas questões, [...] não diz respeito a uma única estratégia estética e política. Um inconformismo radical só pode nascer fora da arte. Seu futuro se liga ao sonho antigo de que todos tenham direito à vida livre e se tornem produtores de cultura (CARVALHO, 2021, p. 31-32).

A *necessidade do teatro* é desse novo impulso do teatro público sem perder a especificidade, movimentando intensamente para o desenvolvimento de uma arte antiliberal, para a continuidade de uma organização cidadã da sociedade, assim:

não é insignificante o fato de alguns responsáveis por centros dramáticos nacionais, cenas nacionais e jovens companhias subsidiadas saírem do seu corporativismo para defender um espaço público do teatro progressivamente reduzido, e tentarem restabelecer a comunidade com esse público cidadão que abandonou os teatros há muito tempo. Afinal a urgência é mesmo *repovoar* esses lugares que, ao longo das últimas décadas, se transformaram em casas fantasmas... Artistas, encenadores e atores aí passam pouco tempo, o teatro (cenários e figurinos encomendados fora) não se fabrica mais nesses espaços; apenas poucos gestores indispensáveis o assombram. Em tais condições, os espetáculos apresentados ao público só podiam ser a parte imersa de iceberg vazio. Recriando trupes ou aos mesmos núcleos de atores que permanecem nos teatros, retomando a prática os espetáculos leves nos bairros e nas pequenas aglomerações, reconstruindo, enfim, o que seus predecessores [...] parece querer, se não constituir, ao menos remendar o tecido do teatro público se esgarçava.

Entretanto, tais tentativas que concernem aos modos de trabalho e aos meios de produção do teatro, estão, é claro, fadadas ao fracasso se não se articularem estreitamente a um projeto político e artístico, ou seja, a um retorno do “espírito pioneiro” [...], a um desejo de rever o contato com a comunidade dos artistas – teatro: arte coletiva – e dos espectadores. Devolver ao teatro uma visão do mundo real, reafirmar, ao lado da dimensão artística do teatro, sua dimensão de ato, sua vocação transitiva, interventiva, tais são os desafios de uma possível refundação do teatro público (SARRAZAC, 2021, p. 40).

Assim em “A ideia de um teatro crítico ou O espectador ativo” de *Crítica do teatro I*, de Sarrazac, a “ideia-teatro” vai se caracterizar em sua essência, segundo Badiou, “por sua incompletude no nível textual, incompletude que constituiu um apelo à representação e ao teatro”, ou seja, “a ideia-teatro” é, no poema, *incompleta*, e a encenação não é ‘interpretação’, mas ‘contemplação’ – o que aproxima mais uma vez do *gestus* brechtiano na acepção de Barthes, esse ‘esquema histórico particular que está no fundamento de todo espetáculo” (SARRAZAC, 2021, p. 93). Assim, por outro lado,

Badiou (e ele certamente não é o único) não pretende mais se resignar ao fato de que nosso teatro, privado há muitos anos de todo laço com o social, com o político, com o filosófico, totalmente apartado, prossiga sua deriva estética sem nunca mais ser repensado como uma arte transitiva, uma arte *interventora*. “Se a arte do teatro não é *passagem* de algumas verdades públicas, que nenhum outro recurso do pensamento pode tramar como ela, então não vale um minuto de esforço”, sentencia Badiou (SARRAZAC, p. 93-97).

E continua questionando: “Mas onde estamos hoje com relação à ideia de um teatro de dimensão cívica ou política? Essa ideia permanece viável num mundo cujo político parece a cada dia se retirar um pouco mais em favor do ‘pensamento único?’”. Dessa forma, “será que ao menos ainda temos acesso a essa ideia, forjada num impulso utópico do qual parecemos agora definitivamente apartados?”, e finaliza:

Tal questionamento articula-se, evidentemente, à ‘função crítica do teatro’ da qual a revista *Théâtre populaire* foi outrora laboratório: “O homem de teatro deve ser lúdico; não deve mais bastar sua arte ser expressiva, traduzir a infelicidade ou o absurdo; ele ainda precisa explicá-la, a arte deve ser consubstancialmente crítica: ‘o tempo das estupidezes geniais passou’, escreveu Barthes em 1955 (SARRAZAC, 2021, p. 94).

Ainda sobre o *teatro crítico* e seu espectador em posição crítica é, “portanto, um teatro *transitivo* em ação com o mundo, que Barthes e Dort começaram a elaborar no início dos anos 1950 e que Dort, sem dúvida o adaptando, corrigiu, relativizou, mas nunca recusou por completo”. Assim, “o desafio subsiste: acessar o que denominei anteriormente *a face luminosa do enigma*” (SARRAZAC, 2021, p. 101). Jean-Pierre Sarrazac a partir da publicação de “Prática do espectador”, de Dort, cita sobre essa clareza da posição do espectador:

[...] lembra-nos, de maneira quase iminente, nossa própria condição de espectador hoje: ele ressalta ao mesmo tempo nossa familiaridade com o teatro e a estranheza que ele conserva. Talvez ela até se constitua um apelo para ir ver um pouco mais de perto

e para perscrutar atentamente o que é atuar e o que é ser um espectador. Em suma, ela é a promessa de uma clareza compartilhada (SARRAZAC, 2021, p. 100).

Por fim pensar, como coloca Sarrazac, que “O teatro oferece reparação”, ou seja, desarmar a “‘a máquina infernal’ é abrir-se, como sugerimos, para uma dramaturgia mais anterior, mas *posterior à catástrofe*” (SARRAZAC, 2021, p. 168). Assim, ao renovar, no modo imaginado, o desastre potencial, o teatro centraliza o cuidado do público nas virtualidades de resgate do comando de seus próprios caminhos. Desse modo, a representação teatral não se limita mais

[...] em desenrolar a fábula de um drama *na* vida – isto é, uma passagem da felicidade à infelicidade ou o inverso –, mas de recuperar o tempo do drama *da* vida. Mais uma vez: ‘em reconstruir suas vidas de múltiplas maneiras’. E, se hoje há uma crise da fábula, tal crise, necessariamente positiva, não resulta, ao contrário do que se lê aqui e ali, de uma espécie de desintegração ou de desagregação dos eventos representados, mas da virtualização da fábula do drama, que, tomamos do avesso, na contracorrente, encontram-se flexionados de múltiplas maneiras (SARRAZAC, 2021, p. 169).

Aqui também podemos analisar que o poder da “máquina utópica” é divergente com o fato de lançar incriminações ou culpabilizações. O entendimento é que

Não se trata mais de isolar e de estigmatizar – ou de sacralizar, o que dá no mesmo – um ato, um comportamento (des)humano, seja um erro individual, seja um crime coletivo. Trata-se de *denunciá-lo* (isto é, fazer saber), variando-o diante dos espectadores. Trata-se de se entregar a uma *dramaturgia no condicional* que, em vez de duplicar o fato, o evento, abre o espectro de suas possíveis transformações. E tal dramaturgia não é o resultado de um verniz, de um voluntarismo, de um controle ideológico da representação; ela inscreve-se naturalmente, desde a origem, na própria linguagem da peça, no próprio gênio da linguagem: George Steiner diz que “nossas subjunções, nossos condicionais, nossos optativos, os ‘se’ de nossas gramáticas tornam possível uma simulação indispensável, fundamentalmente humana. Eles permitem-nos alterar, remodelar, imaginar, anular as restrições de nosso universo biológico-empírico (SARRAZAC, 2021, p. 170).

Desse modo, é implacável a repetição da vida no teatro, que se transforma em variação – em janelas abertas dos jogos capazes. Como conclui Sarrazac, o teatro seria, então, “uma máquina insone”, atuando fora do julgamento, no jogo do que é permitido, “não puniria nem consolaria”, e sim “teria a crueldade de um combate permanente contra si mesmo” e ao espectador “ofereceria simplesmente reparação. Ou seja: um lugar e um tempo para recuperar as forças” (SARRAZAC, 2021, p. 172).

Sendo assim, aproveitando as características formais próprias da peça em um ato moderna, que incorpora os problemas do sujeito do século XX, o que se nota é que a *Feira Brasileira de Opinião* e as peças aqui analisadas constroem para o leitor (e para seu espectador) uma poética teatral que pode ser encarada como teatro crítico: mesmo sem se render ao mero didatismo, os autores apelam para a criticidade e oferecem a reparação ao seu público desde a

escolha de seus temas – tratados alegoricamente ou literalmente – até a opção pelos recursos expressivos e estilísticos que serão colocados em cena.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim desta trajetória, seria interessante primeiro frisar que, por mais que a *Feira Brasileira de Opinião* seja um livro escrito a onze/treze mãos, se contarmos com o prefácio e a organização de Ruth Escobar, e que a análise de todo o conjunto das dez peças faria parte de um único ato, um único espetáculo, tentamos aqui lançar o olhar sobre algumas questões que se faziam presentes no momento de opressão em que foram escritas. Optamos por analisar cinco peças e questões que tentamos levantar em cada uma delas. No *Prefácio em forma de Peça*, de Décio Almeida Prado, a questão da censura e como os autores se sentiam no momento, além disso, fizemos reflexão à luz de pesquisadores, pensadores, situações, casos, o próprio sistema para pensarmos como tudo acontecia e se desenrolava para o Estado, para a sociedade e para os artistas. Em *Janelas Abertas*, de Gianfrancesco Guarnieri, a questão da guerrilha armada, da revolução e de toda uma vivência social da classe proletária, de pessoas que sentiam que, por meio de enfrentamento direto, teriam o que era necessário para se questionar e combater o que era imposto pela ditadura militar. Em *Sobrevividos*, de Leilah Assunção, a experiência dos artistas frente aos novos meios que se apresentavam, como a mídia, a televisão, a economia, e a classe média; além das questões que abarcam a crise do sujeito frente ao mal-estar causado pela dominação que sofriam e também apontamentos sobre a situação das mulheres naquele momento. Em *O mito*, de Lauro Cesar Muniz, apresentamos de maneira breve como a política da época agia em referência satírica aos políticos biônicos, eleitos indiretamente, do período ditatorial. Já em *O Túnel*, de Dias Gomes, percebemos, além da deflagração das incoerências políticas do período, o sufocamento, a luta para se sair de um período caótico e que parecia não acabar, lançando a problemática humana e social, assim como a crítica à atividade ideológica massacrante das relações interpessoais através do matrimônio e da influência midiática.

Nisso, pudemos perceber, em nível de construção textual e de teoria teatral em “Notas de um teatro crítico em um ato”, que todas as peças analisadas e aquelas que não foram contempladas aqui são construídas em um único ato, fato que se explica por certa urgência em tratar de assuntos que não antecedem nenhuma construção de um fio contextual, pois já se encontram na urgência e no limite da catástrofe.

Assim, neste trabalho, partimos da ideia de que havia uma visão de denúncia da censura teatral instaurada no Brasil, e que esse sistema político ditatorial funcionou a partir de princípios e regulamentos próprios e até mesmo maneáveis de estrutura que conectavam enfrentamento, autoridade e adaptação cultural. A partir das peças da *Feira* foi permitido observar distintos contornos de entendimento do universo da censura teatral e suas aproximações.

Assim sendo, mesmo que alguns aspectos sejam identificados e perceptíveis, é importante constatar que cada peça pode tocar em experiências de censura, e pensarmos que esse é um fenômeno histórico repetitivo em nossa história, que dentro de cada fragmento observamos fios condutores que surgem como comunicação para que se tenha uma visão da censura teatral no Brasil no período da ditadura militar.

Deste modo, é possível comprovar que o teatro tentou quebrar a moralidade e os “bons costumes” que caminharam de mãos dadas com nossa memória, contestando em muitos momentos o fenômeno censório que foi uma atividade conhecida e considerada como recurso benéfico dos governos de origem austera e reacionária. O teatro foi um tipo de arte que direcionou pontos de vista e exercia presença sobre os artistas e formadores de opinião, também contando com seu público para intensificar e divulgar as ideias e relações ali representadas.

Assim, finalizamos observando que a censura, sendo inconstitucional no Brasil desde 1988, traz uma implicação de que se torna necessário que a sociedade busque estabelecer um entendimento de rejeitar o seu uso como ferramenta de domínio, o que denota não isentar de se debater os regimentos das mídias, a classificação etária das obras ou as convenções de sujeitos e grupos que envolvam ideologias de crimes contra a humanidade ou incentivo a discurso de ódio.

Utilizar certos regimentos de mídias para que se tenha adequados instrumentos de arte em público sempre será uma forma de reconhecer, de forma coletiva, que ela seja praticada por entidades do Estado, bem como a relevância de uma educação e de uma independência de manifestação da liberdade como elemento formante e relevante para a composição de um povo e de um país.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALBIN, Ricardo Cravo. **Driblando a censura**: de como o cutelo vil incidiu na cultura. Rio de Janeiro: Gryphys, 2002.
- ALMEIDA, M. H. T. de; WEIS, L. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. *In*: SCHWARCZ, L. M. (Org.). **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, p. 319-409.
- ALVES, Iracélli da Cruz. Os movimentos feminista e comunista no Brasil: História, Memória e Política. **Revista Tempos Históricos**, v. 21, n. 2, p. 107-140, 2017.
- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. Leilah Assunção: Quatro décadas de um teatro da mulher. *In*: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; EDELWEISS, Ana Maria de B. Carvalho (org.). **A mulher e o teatro brasileiro do século XX**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 394-398
- ANTUNES, Arnaldo; FROMER, Marcelo e BELLOTTO Tony. Televisão. Intérprete: Titãs. *In*: TITÃS. **Televisão**. Rio de Janeiro. WEA, 1985.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil**: Nunca Mais. Petrópolis, Vozes, 1985.
- ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. *In*: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac-Rio, 2005.
- ASSUNÇÃO, Leilah. Sobrevividos. *In*: ESCOBAR, Carlos Henrique. *et al.* **Feira Brasileira de Opinião**. Organização de Ruth Escobar. São Paulo: Global, 1978, p. 175-202.
- BARTHES, Roland. **As tarefas da crítica brechtiana**. Crítica e verdade. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: 2003.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009
- BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: 1980.
- BETTI, Maria Silva. Percurso de luta e ousadia. Prefácio. *In*: MACHADO, Alvaro. **Metade é verdade**: Ruth Escobar. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020, p. 27-30.
- BLANCO, Armindo. A Revista do Henfil é uma festa. "A notícia", Rio de Janeiro, 21 out. 1978. *In*: FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar**: 20 anos de resistência. São Paulo: Global, 1985. Cap. 9, p. 129-138.
- BOAL, Augusto. Explicação. *In*: BOAL, Augusto. **Revolução na América do Sul**. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1960.
- BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOAL, Augusto. Que pensa você da arte de esquerda?. **Latin American Theatre Review**, p. 45-53, 1970.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 12ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica**. Trad. Maria Helena Kühner. 18ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

BRECHT, Bertold. Nouvelles techniques d'art dramatique. *In*: BRECHT, Bertold. **Écrits sur le théâtre I**. Paris: L'Arche, 1972.

BUARQUE, Chico; NASCIMENTO, Milton. **O Que Será?** (A Flor da Pele). Rio de Janeiro: EMI Group, 1976.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2016.

CARVALHO, Sérgio de. Prefácio. Desencantamento ativo. *In*: SARRAZAC, Jean-Pierre. **Crítica do teatro I: da utopia ao desencanto**. Tradução de Leticia Mei. São Paulo: Temporal, 2021.

CHEVALIER, Jean-Claude; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

CORRÊA, Ana Paula Lasmar. Divisão sexual do trabalho. *In*: TERRA, Bibiana (Org.). **Dicionário Feminista Brasileiro: conceitos para compreensão dos feminismos**. São Paulo: Editora Dialética, 2022, p. 107-110.

CORTÁZAR, Julio. **A autoestrada do sul e outras histórias**. Tradução Heloisa Jahn. Porto Alegre: L&PM, 2020.

DIÓGENES, Maria do Socorro. **Amor, Luta e Luto no Tempo da Ditadura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2021.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**. Vol. 17, n. 49, p. 151-172, dez. 2003.

EAGLETON, Terry. **Humor: o papel fundamental do riso na cultura**. Tradução: Alessandra Bonrruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução: Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ESCOBAR, Carlos Henrique *et al.* **Feira brasileira de opinião**. São Paulo: Global, 1978, p. 175-202.

ESCOBAR, Ruth. Apresentação. *In*: ESCOBAR, Carlos Henrique *et al.* **Feira Brasileira de Opinião**. São Paulo: Global, 1978, p. 7-8.

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral Fagundes. **Censura e liberdade de expressão: censura à imprensa e o caso Watergate: tudo sobre a censura aos meios de comunicação no Brasil e no mundo**. Imprensa: São Paulo, Editau, 1975.

FAUSTO, Bóris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2012.

FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar**: 20 anos de resistência. São Paulo: Global, 1985.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

FONTANIELLO, Isabella Fernandes Moreira. Machismo. *In*: TERRA, Bibiana (Org.). **Dicionário Feminista Brasileiro**: conceitos para compreensão dos feminismos. São Paulo: Editora Dialética, 2022, p. 269-272.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Esquecer o passado? *In*: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, Aura e Rememoração**: Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 251-263.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. *In*: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, esquecer, escrever**. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 49-57.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? *In*: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, esquecer, escrever**. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 97-105.

GALEANO, Eduardo. A automovelcracia. **Revista Atenção**, São Paulo, v.2, n.3, p.54, fevereiro, 1996.

GARCIA, Miliandre; SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **Um caso de polícia**: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX. Londrina: Eduel, 2019.

GARCIA, Silvana. A dramaturgia dos anos 1980/1990. *In*: FARIA, João Roberto (Dir.). **História do teatro brasileiro**, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva; Sesc-SP, 2013, p. 301-331.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GOMES, Dias. **Apenas um subversivo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro. Ano IV, Caderno Especial nº 02, junho de 1968, p. 07-18.

GOMES, Dias. O Túnel. *In*: ESCOBAR, Carlos Henrique *et al.* **Feira Brasileira de Opinião**. São Paulo: Global, 1978, p. 59-87.

GOMES, Dias. Realismo ou esteticismo: um falso dilema. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 5/6, p. 221-230, mar. 1966.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Janelas Abertas. *In*: ESCOBAR, Carlos Henrique *et al.* **Feira Brasileira de Opinião**. São Paulo: Global, 1978, p. 91-109.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Um grito solto no ar. *In*: ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri: Um Grito Solto no Ar**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura, Fundação Padre Anchieta. Coleção aplauso. Série perfil, 2004, p. 5-224.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; DE LIMA, Mariangela Alves. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro**: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HAMBURGUER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano. *In*: SCHWARCZ, L. M. (org.). **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, p. 439-488.

HAZLITT, Willian. On Wit and Humor. *In*: HAZLITT, Willian. **Lectures on the English Comic Writers**. Londres e Nova York, 1963, p. 26.

HENFIL. Revista do Henfil. *In*: FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar**: 20 anos de resistência. São Paulo: Global, 1985. Cap. 9, p. 129-138.

HERMETO, Miriam. O engajamento, entre a intenção e o gesto: o campo teatral brasileiro durante a ditadura militar. *In*: FILHO, Daniel Aarão Reis; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **A ditadura que mudou o Brasil**: 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2014, p. 212.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

HOOKS, Bell. **Teoria feminista**: da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Boitempo, 2020.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. Trad. Mario Krauss, Vera Barkow, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACHADO, Alvaro. **Metade é verdade**: Ruth Escobar. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020.

MACIEL, Luiz Carlos. Teatro anos 70. *In*: RISÉRIO, Antônio; FREIRE, Maria C. M.; KEHL, Maria Rita *et al.* **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005, p. 105-109.

MAGALDI, Sábato. Prefácio de Sábato Magaldi. *In*: FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar**: 20 anos de resistência. São Paulo: Global, 1985, p. 13-15.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro**: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARCELINO, Douglas Atilla. O passado recente em disputa: memória, historiografia e as censuras da ditadura militar. *In*: SANTOS, Cecília MacDowell; TELES, Edson; TELES, Janaína de Almeida (Org.). **Desarquivando a ditadura**: memória e justiça no Brasil, volume I. São Paulo: Editora Hucitec, 2009, p. 312-333.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

MUNIZ, Lauro César. A censura tornou-se um obstáculo definitivo para o teatro político. **Folha de São Paulo** online. Capítulo 4, p. 1, dez, 2018.

MUNIZ, Lauro César. O Mito. In: ESCOBAR, Carlos Henrique *et al.* **Feira Brasileira de Opinião**. São Paulo: Global, 1978, p. 157-172.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982)**: trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PIEDRAS, Natasha. **Um intelectual na encruzilhada**: o engajamento político-cultural de Dias Gomes nas obras *O Berço do Herói* (1963), *O Santo Inquérito* (1964) e *O Túnel* (1968). 296f. Tese (Doutorado em História) – PPGH/UFF, Niterói, 2023.

PIOVESAN, Flávia. Direito internacional dos direitos humanos e lei de anistia: o caso brasileiro. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Org.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 91-108.

PITANGUY, Jacqueline; ALVES, Branca Moreira. **Feminismo no Brasil**: memórias de quem fez acontecer. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

PONTES JR., Geraldo Ramos. **Dramaturgia brasileira contemporânea**: uma retórica do impasse. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.

POTTER, Phillip. Prefácio do Ex-Secretário-Geral do Conselho Mundial de Igrejas. In: ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil**: Nunca Mais. Petrópolis, Vozes, 1985, p. 15-19.

PRADO, Décio de Almeida. Prefácio em forma de peça. In: ESCOBAR, Carlos Henrique *et al.* **Feira Brasileira de Opinião**. São Paulo: Global, 1978, p. 11-24.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIBEIRO, M. FÁTIMA; ESCOBAR, Ruth. Teatro e anistia: sua luta constante. **Diário do Povo**, Campinas, 25 mar. 1979. Suplemento Dominical Viver. In: FERNANDES, Rofran. Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência. São Paulo: Global, 1985. Cap. 9, p. 129-138.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [*et al*]. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

ROSA, Armando Nascimento. Notas para um teatro mitocrítico. **Sala preta**, v. 9, n. 1, p. 73-84, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro em crise: caminhos e descaminhos**. (Org.). FERNANDES, Nanci. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. *In*: MORICONI, Italo (Org.). **35 ensaios de Silviano Santiago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 386-394.

SANTOS, Cecília MacDowell; TELES, Edson; TELES, Janaína de Almeida. Apresentação. *In*: SANTOS, Cecília MacDowell; TELES, Edson; TELES, Janaína de Almeida (Org.). **Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil**, volume I. São Paulo: Editora Hucitec, 2009, p. 13-19.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **A invenção da teatralidade**. Tradução de Silvia Fernandes da Silva Telesi. **Sala preta**, v. 13, n. 1, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Crítica do teatro I: da utopia ao desencanto**. Tradução de Letícia Mei. São Paulo: Temporal, 2021.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. *In*: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, v. 27.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma: um novo paradigma. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte literatura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 63-80.

SILVA, Marina Helena Vieira da. Dominação masculina. *In*: TERRA, Bibiana (Org.). **Dicionário Feminista Brasileiro: conceitos para compreensão dos feminismos**. São Paulo: Editora Dialética, 2022, p. 111-115.

STEFHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no regime militar e militarização das artes**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária – polêmicas, diários & relatos**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do Feminismo no Brasil e outros ensaios**. São Paulo: Editora Alameda, 2017.

TRAGTENBERG, Livio. **Música de cena:** dramaturgia sonora. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ÜBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro.** Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VELOSO, Caetano. Santa Clara, padroeira da televisão. Intérprete: Caetano Veloso. *In:* VELOSO, Caetano. **Circuladô.** Rio de Janeiro: PolyGram, 1991.

VENTURA, Zuenir. **1968:** o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

VENTURA, Zuenir. A falta de ar. *In:* GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **70/80 Cultura em trânsito:** da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 52-85.

VIANA, Márcia R. A Literatura e a Filosofia de Simone de Beauvoir. **História, imagens e narrativas**, n. 8, p. 1-6, abr. 2009.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, a. 4, n. 2, p. 69-78, jul. 1968.

VINCENZO, E. C. de. **Um teatro da mulher:** dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 1992.

WEICHERT, Marlon Alberto. Arquivos secretos e direito à verdade. *In:* SANTOS, Cecília MacDowell; TELES, Edson; TELES, Janaína de Almeida (Org.). **Desarquivando a ditadura:** memória e justiça no Brasil, volume II. São Paulo: Editora Hucitec, 2009, p. 406-423.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** Tradução de Bia Nunes de Souza. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

APÊNDICE A - REVISITAR O PASSADO, LANÇAR LUZ AOS TEMPOS ATUAIS E AOS DESAFIOS QUE TEMOS ENFRENTADO

Da série “*Vozes da Floresta - A aliança dos Povos da Floresta de Chico Mendes a nossos dias*”, produzido pelo *Le Monde Diplomatique Brasil* e disponibilizado em seu canal oficial do Youtube, cito Ailton Krenak, primeiro entrevistado da série, acerca da memória e da consciência crítica cito, reproduzindo uma fala de Ailton Krenak, crítico do capitalismo e do colonialismo presentes no processo de formação do povo brasileiro. Como também da Produção Memória Viva, esta série faz parte do documentário “Não verás país nenhum” e estreou 14 de abril de 2020, Krenak pontua:

A memória é a consciência crítica. A ausência dessa memória, ela deixa a gente refém de qualquer discurso manipulador. Ao invés de você ouvir uma mensagem e analisar ela criticamente, você adere a mensagem automaticamente, com sentido afetivo, emocional e tal. Cê põe uma música de fundo bem boba e umas imagens bem assim carente, e aí você já leva enxurrada de otário atrás. É assim que fazem manipulação de memória também. É terrível. Enxergar isso dói. Te faz ficar muito crítico e encurta muito a paciência (KRENAK, 2020).

O meu trabalho, além da busca sobre a importante resistência estabelecida pelo teatro brasileiro durante os anos da ditadura militar e do debate estético e ético do teatro nacional por meio da análise de peças do livro *Feira Brasileira de Opinião*, busca resgatar na política de memória um lugar de revisão de tempos que não podem ser jamais esquecidos e devem ser revisitados. Tal revisitação se faz necessária a fim de se criar aquilo que Pierre Nora formulou e pensou, sobre “os lugares de memória que são, primeiramente, lugares em uma tríplice acepção: são lugares materiais onde a memória social se ancora e pode ser apreendida pelos sentidos; são lugares funcionais porque têm ou adquiriram a função de alicerçar memórias coletivas e são lugares simbólicos onde essa memória coletiva – vale dizer, essa identidade - se expressa e se revela. São, portanto, lugares carregados de uma vontade de memória” (*apud* TEIXEIRA, 2015, p. 4).

Assim, pretendo retomar a ideia do ressentimento na “Introdução”, como coloca Maria Rita Kehl em seu livro *Ressentimento* (2020):

Ressentir-se significa atribuir ao outro a responsabilidade pelo que nos faz sofrer. Um outro a quem delegamos, em um momento anterior, o poder de decidir por nós, de modo a poder culpá-lo pelo que venha a fracassar. Nesse aspecto, o ressentido pode ser tomado como o paradigma do neurótico, com sua servidão inconsciente e sua impossibilidade de implicar-se como sujeito do desejo. [...]
O ressentimento não é uma estrutura clínica, tampouco se confunde rigorosamente com um sintoma, embora se possa considerá-lo uma solução de compromisso entre dois campos psíquicos, o do narcisismo e o do Outro. *Ressentimento* não é um conceito da psicanálise; é uma categoria do senso comum que nomeia a impossibilidade de esquecer ou superar um agravo. Impossibilidade ou recusa? Na língua portuguesa, o prefixo *re* indica o retorno da mágoa, a reiteração de um

sentimento. Essa partícula está presente em outros idiomas. *Ressentiment*, *resentfulness*, *resentimiento*, respectivamente em francês, inglês e espanhol. Trata-se de uma repetição mantida ativamente por aquele que foi ofendido. O ressentido não é alguém incapaz de esquecer ou perdoar; é um que não quer esquecer, ou que *quer não esquecer*, não perdoar, nem superar o mal que o vitimou (KEHL, 2020, p. 9-10).

Visto isso, e talvez assim, essa conceituação mais “reduzida”, me proponho a pensar a respeito do ressentimento social e de suas reverberações no campo político e social, numa estratégia de dizer acerca do objeto livro *Feira Brasileira de Opinião* e seus autores, que de alguma forma ao escrever as peças buscaram resolver, delegar em palavras, um acerto de contas com a ditadura e reivindicar justiça. A memória e o ressentimento aqui já estão postos de lado, ou seja, “ele só pode ser curado pela retomada do sentido radical da ação política” (KEHL, 2020, p. 195). O ato político em forma de peças já implica que há ali uma ideia de desestabilizar a ordem de repetição, de se modificar as condições da origem e auxiliar na mudança de rumo na história de um país. É nesse reconhecimento ou em sua tentativa que se pode evitar que estejamos condenados a repeti-la.

Também gostaria de voltar ao “Posfácio” “O ressentimento chegou ao poder?”, da autora Kehl, para falar sobre nossa atual situação política e dos ainda ressentidos:

[...] ao deparar com sua infelicidade (ou, no mínimo, com a mediocridade de sua vida), o ressentido há de tentar culpar alguém. Esse recurso do ressentido para não ter de avaliar suas escolhas e depois se arrepender delas. O arrependimento dói, mas pelo menos revela algum tipo de questionamento. O ressentido, ao contrário, *não se arrepende* nem se questiona. Ele não suporta a condição (que é de todos nós) de sujeito dividido: aquele que entra em dúvida, que se ilude e se engana, que ignora o *desejo que o constitui*. Para não ter que se deparar com sua divisão subjetiva, o ressentido escolhe um culpado a quem atribuir seu infortúnio. Eis aqui uma característica do ressentimento bem fácil de identificar: a necessidade de eleger culpados a quem acusar quando a barra pesa. Ou quando a vida fica besta. “Eu sofro: alguém deve ser responsabilizado por isso.” Este seria, para Nietzsche, o *leitmotiv* do ressentimento: procurar um culpado pelas próprias frustrações (KEHL, 2020, p. 198).

É esse o fato de que o ressentido sempre vai encontrar elementos para dizer que a culpa não foi sua e sim do outro. A aceitação da culpa ou da própria consciência pelo que fracassou seria um dos caminhos para não se considerar um covarde diante das injustiças.

Revisitar os tempos sombrios que contextualizam a publicação da obra *Feira Brasileira de Opinião* e os sentimentos e ressentimentos ali produzidos joga luz aos tempos atuais e aos desafios que temos enfrentado. Conforme pontua Maria Rita Kehl sobre a “psicologia bolsonarista”, analisar o momento precedente à contração econômica “esta que aniquilou o segundo mandato de Dilma Rousseff e pegou em cheio o governo ilegítimo de Michel Temer”. Durante “o período de crescimento econômico promovido pelos governos petistas anteriores a 2014, um grande contingente de ‘pobres’ ascendeu aos padrões econômicos da classe média baixa” (KEHL, 2020, p. 201). Foi a partir do programa

Bolsa Família, [que] ao contrário do que diziam seus detratores, não funcionava como “bolsa-esmola” para alimentar a vadiagem do povo. Muitas famílias que viviam abaixo da linha da pobreza usaram o pouco dinheiro do programa, ou parte dele, para iniciar pequenos negócios. De criação de cabras (começando com dois ou três animais...) à abertura de videolocadoras ou fornecimento de comida caseira, muitas alternativas de sobrevivência foram criadas pelos beneficiários do programa. Vale lembrar que a maioria deles, tão logo se firmava em novo negócio ou novo emprego, declarava não precisar mais do auxílio, já se sentia pertencendo, daí por diante, a uma emergente classe média (KEHL, 2020, p. 201).

Além disso, a autora diz ter presenciado cenas de descontentamento de pessoas tipicamente de classe média alta em relação aos “ex-pobres” em seus espaços de prestígio, como, por exemplo, o aeroporto. O que a autora arremata é que essa “rejeição e o ressentimento não se dirigiam a passageiros mais endinheirados, e sim àqueles em relação aos quais os revoltados gostariam de ostentar pelo menos uma *pequena diferença*”, ou seja, “a presença de pessoas mais pobres nos aviões anulava o privilégio dessa diferença” (KEHL, 2020, p. 201).

A autora prossegue, então, para o ano de 2018, alguns dias antes do segundo turno, diante das asquerosas declarações machistas de Jair Bolsonaro como “Tive três filhos homens, na quarta fraquejei e veio uma mulher”, “feministas de várias gerações organizaram as manifestações do #EleNão nas capitais do país” (KEHL, 2020, P. 201). Assim como a autora, participei de uma manifestação organizada na Praça do Papa, e todos presentes (mulheres e homens feministas) acreditávamos que seríamos capazes de impossibilitar o surgimento do “capitão machista” como presidente do Brasil, mas, infelizmente, a votação quebrou nossas expectativas de uma mudança.

Maria Rita Kehl ainda acrescenta hipóteses de que o movimento #EleNão havia acordado “a vontade masculina de mostrar quem manda na casa, expressa no surpreendente “ele sim” do segundo turno?”; a outra hipótese:

a de que uma grande parcela dos eleitores de Jair Bolsonaro seja composta de pessoas que não conseguiram, ou não quiseram, integrar nenhuma das festas democráticas que encheram as ruas de diversas cidades brasileiras desde os idos da Lei da Anistia, em 1979. As grandes manifestações de redemocratização, do retorno dos exilados ao movimento pelas diretas, não tiveram a intenção de excluir ninguém. Tampouco o imenso ato que saudou a primeira eleição presidencial de Luiz Inácio Lula da Silva, em outubro de 2002 (KEHL, 2020, p. 202).

Kehl também ressalta que “seria uma generalização abusiva considerar que todos os eleitores de Jair Bolsonaro tenham sido movidos pelo ressentimento”, isto é, entre eles, “muitos setores sociais que defendem os próprios privilégios e lutam por sua expansão, à custa de direitos adquiridos recentemente por camadas mais pobres da população”. Ademais, “ruralistas querem expandir suas terras em prejuízo de reservas indígenas, de assentamentos do (MST) e de áreas protegidas de floresta”. Os “empresários querem aproveitar o aumento do desemprego

para legalizar o trabalho escravo. Aliás, parece que a economia deu o primeiro sinal de sair do buraco com base na perspectiva de aprovação do relaxamento dos direitos trabalhistas....”. Pode-se citar aqui “alguns brutamontes também devem ter se alegrado com a expectativa de expansão do direito ao porte de armas”, “a quantidade de moradores de rua aumenta drasticamente em todas as cidades brasileiras” (KEHL, 2020, p. 203).

Para finalizar seu texto a estudiosa afirma que

Bolsonaro foi, de fato, um dos mais escandalosos ressentidos contra a grande repercussão favorável ao trabalho da Comissão da Verdade. Em 2014, interferiu em uma audiência pública em Brasília sobre torturados e desaparecidos políticos para homenagear um dos agentes mais cruéis da repressão de Estado durante a ditadura: o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra. Estaria ele com medo de que chegasse sua vez?

O espantoso, ao menos para dois terços dos brasileiros, é que a vez dele de fato chegou: só que não foi de responder pela criminoso incitação à tortura, e sim de presidir o país. O ressentimento venceu aquilo que, algum dia, foram nossas melhores esperanças” (KEHL, 2020, p. 204).

Por fim, dizer sobre o ex-presidente da República Jair Messias Bolsonaro, que inúmeras de suas atitudes no governo foram pautadas por seu ressentimento, ódio e maldade. Não há palavras para descrever o horror vivido nesses quatro anos de retrocesso e genocídio. Aqui posso citar alguns de seus crimes e escândalos contra o povo brasileiro: retira a população LGBTQIAPN+ da política de Diretos Humanos, extingue cerca de 22,4 mil cargos da Saúde; contraria a OMS, ministério da Saúde de Bolsonaro e veta termo de violência obstétrica; acaba com reajuste do salário mínimo; libera recorde de agrotóxicos proibidos em diversos países; a Amazônia perde área de maior que 300 mil campos de futebol; durante o discurso na Assembleia-Geral da ONU é tido como vergonha nacional, visto como maníaco e agressivo; promove desmonte do programa de tratamento HIV/AIDS no Ministério da Saúde que é reconhecido mundialmente como um dos melhores tratamentos do mundo; reduz acesso ao SUS alterando regras na saúde, pretende tirar o termo “golpe militar” dos livros didáticos. Aqui, uma pausa, em respeito a todos os mortos por negligência, Bolsonaro fez pouco caso deixando de comprar vacinas e deixou quase 700 mil morrerem pela Pandemia do Coronavírus. Voltamos ao mapa da fome. A Inflação geral acima de 10% e de comida a quase 15%: vimos gasolina, diesel, gás de cozinha e conta de luz nas alturas. Os trabalhadores entre o desemprego e a informalidade: o comércio se vê em crise; espalhou Fake News; se lambuzou de leite condensado; comprou Viagra e próteses penianas para as Forças Armadas; elogiou em discurso obras dos ditadores militares, mas omitiu censura, torturas e assassinatos da ditadura. Bolsonaro e sua família são associados a grupos criminosos, aos milicianos, o que o torna um. Associou-se às cúpulas mais criminosas de evangélicos para reter mais apoio e se colocar como um

homem de Deus, o Messias. Na educação, foram aprovadas em seu governo mudanças para o novo Ensino Médio, que buscava mais uma vez, de forma ardilosa, retirar matérias importantes, e formar uma geração de pessoas menos críticas. Nesse momento, vemos parte de disciplinas obrigatórias e outras flexíveis que nem sempre avaliam o aluno e nem auxiliam para uma prova tão importante para ingressar nas Universidades Públicas de nosso país como o ENEM. Uma das últimas notícias do golpista foi a Polícia Federal indicar que houve desvio de patrimônio público e lavagem de dinheiro, com produtos de luxo sendo vendidos para ricos nos Estados Unidos para seu próprio benefício. Há alguns dias, Bolsonaro gasta R\$ 84 mil em harmonização facial e dentária. Espero que sorria lindamente da cadeia. Sempre que está sendo procurado ou investigado, ele dá um jeitinho de se internar e hoje, na finalização desse texto, dia 23/08/2023, está internado em hospital após a harmonização facial.

Nessa tentativa de lembrar de todos os fatos que afetaram tantas pessoas e muito me adoeceram, me resta a resistência e a luta de escrever e, neste momento, falar. Não consegui abarcar aqui todas as tragédias, acordos, agressões e ações de Bolsonaro. Aqui fiz uma retomada de coisas que lembrei e vivi. Deixo esse legado doloroso de registro para os nossos historiadores. Espero que o governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva tente reescrever nossas histórias, as nossas esperanças, que muito foram apagadas pelo ressentimento que nos aprisionou nesses últimos quatro anos. Se hoje nos lembramos, estudamos e nos voltamos ao que foi produzido em um período obscuro que foi a Ditadura Militar, quero, neste trabalho, também deixar o registro do que um dia será um triste período da história brasileira. Mais um período obscuro, vivido por nós, superado por nós e por nossa luta. Lá e cá, jamais esqueceremos, jamais abriremos mão de lutar pela democracia, tão jovem no Brasil e já tão cheia de atravancos.

KEHL, Maria Rita. “Introdução”. *Ressentimento*. São Paulo. Boi Tempo: 2020.

KEHL, Maria Rita. “Posfácio”. *Ressentimento*. São Paulo. Boi Tempo: 2020.

KRENAK, Ailton. *Vozes da Floresta* | Ailton Krenak. Youtube, 14 de abril de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KRTJIh1os4w>. Acesso em: 13 de agosto de 2023.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Trad. Yara Khoury. Projeto História, São Paulo: PUC-SP, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

TEIXEIRA, Maria Lúcia Aguiar. *A escola como lugar de memória*. XXVIII Simpósio Nacional de História: *Lugares dos historiadores*: velhos e novos desafios, Florianópolis, p. 1-9, julho de 2015. Disponível em:

http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1428380432_ARQUIVO_AESCOLACOMOLUGARDEMEMORIA-MariaLucia.pdf. Acesso em: 16 de agosto de 2023.