



**Universidade de Brasília**  
**Instituto de Letras**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Programa de Pós-Graduação**  
**Doutorado em Literatura e Práticas Sociais**

**DRAMATURGIA BRASILIENSE NOS ANOS 1960 E 1970: QUESTÕES SOBRE  
TEATRO E POLÍTICA**

**Tese**

**Carlos Mateus da Costa Castello Branco**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor conferido pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

**Orientador: Dr. André Luís Gomes**

**Brasília**

**2016**

**DRAMATURGIA BRASILIENSE NOS ANOS 1960 E 1970: QUESTÕES SOBRE  
TEATRO E POLÍTICA**

**Banca Examinadora**

**Dr. André Luís Gomes (presidente)**

**Dr. Diógenes André Vieira Maciel**

**Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto**

**Dr. Jorge das Graças Veloso**

**Dr. Rafael Litvin Villas Bôas**

**Suplentes:**

**Dr. José Fernando Marques de Freitas Filho**

**Dra. Sylvia Helena Cyntrão**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar ao meu orientador, André Luís Gomes, grande entusiasta e motivador desta pesquisa, com quem muito tenho aprendido ao longo de todos esses anos.

Aos professores que doaram seu tempo de leitura e observações de grande valor quando da qualificação, prof. Rafael Villas Bôas, profa. Maria Glória Magalhães e prof. Zé Mauro.

Pela colaboração na pesquisa e generosidade, agradeço especialmente a Luiz Gutemberg, Graça Veloso, Humberto Pedrancini, Alexandre Ribondi, Hugo Rodas, João Rochael, Chico Santana e todas as pessoas do teatro e de Brasília com as quais pude contar na busca por informações e materiais que enriqueceram este trabalho.

À Mariza Veloso pelo interesse, leitura crítica e incentivo. Aos professores João Vianney, Ana Laura, Elizabeth Hazin e Maria Izabel, por serem referências importantes na minha caminhada acadêmica. A todo o corpo docente da Pós-Graduação em Literatura pelas disciplinas ministradas.

A todo o pessoal da secretaria do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, um enorme agradecimento pelo apoio ao longo dos anos.

Aos amigos e colegas de pós-graduação pelas importantes interlocuções e compartilhamento de conhecimento e solidariedade. Ao amigo Igor, pela tradução do resumo.

Aos meus pais, Pedro e Jandira, e a toda a família pelo suporte indispensável.

À Raquel pelo companheirismo durante o doutorado e pelas contribuições nas transcrições das entrevistas. Ao Pedro, meu filho.

Muito obrigado!

## RESUMO

A tese recupera aspectos do teatro em Brasília e discute sua relação com o contexto político dos anos 1960 e 1970. Para isso, é feita a recuperação do panorama do teatro político no século XX no Brasil, para analisar a produção da cidade dentro desse contexto mais amplo e como parte de um sistema que compartilhava dos mesmos conteúdos e muitas vezes das mesmas metodologias teatrais. O trabalho dialoga com a fortuna crítica do teatro político como Brecht, Piscator dentre outros e sobre as artes cênicas na cidade. Ainda, pretende formar um campo de visão que permita a análise da dramaturgia produzida nas primeiras décadas de Brasília, e identificar seu forte comprometimento com as questões políticas da época. Fatos relacionados à censura durante a ditadura militar e à produção do teatro e da dramaturgia local igualmente fazem parte desta tese. Também é feita a análise literária das peças *Um Uísque para o Rei Saul*, de César Vieira, *Cristo x Bomba* e *As Caravelas* de Sylvia Orthof, *O Homem que enganou o diabo... e ainda pediu troco* de Luiz Gutemberg, *O Quarto* de Dácio Lima e *Capital da Esperança*, do Grupo Carroça, dirigida por Humberto Pedrancini.

**Palavras-chave:** Teatro Político – Dramaturgia brasiliense – Ditadura – Censura

## **ABSTRACT**

*The thesis recovers aspects of the theater in Brasilia and discusses its relationship to the political context of the 1960's and the 1970's. To achieve that the panorama of the political theater in the twentieth century in Brazil is retrieved in order to analyze the city's theatrical production within this broader context and as part of a system sharing the same content and often the same theatrical methodologies. The work speaks to the critical fortunes of the political theater like Brecht, Piscator among others and about the performing arts in the city. Moreover it intends to form a visual field that enables the analysis of the dramaturgy produced in the first decades of Brasilia and identify its strong commitment to the political issues of the time. Facts related to the censorship during the military dictatorship and the theatrical production and local dramaturgy are also part of this thesis. Additionally a literary analysis of the following plays are made:*

*Um Uísque para o Rei Saul, by César Vieira, Cristo x Bomba e As Caravelas by Sylvia Orthof, O Homem que enganou o diabo... e ainda pediu troco by Luiz Gutemberg, O Quarto by Dácio Lima, Capital da Esperança, by Grupo Carroça, directed by Humberto Pedrancini.*

**Keywords:** *Political Theater – Dramaturgy of Brasilia - Dictatorship - Censorship*

## TABELA DE FIGURAS

- Figura 1.** Reprodução da Capa do Caderno Dois do Correio Braziliense de 21 fev.1969. Foto: Alencar Monteiro.....12
- Figura 2.** Reprodução da matéria sobre o contexto teatral da época. Correio Braziliense, Seção Variedades, 19 jul.1979. Foto: Joaquim Firmino.....39
- Figura 3.** Foto da intervenção *Guerrilha do Bom Humor*, de Ary Pára-Raios, 1979. (CORADESQUI, 2012).....61
- Figura 4.** Reprodução do cartaz da peça *A Exceção e a regra*. Fundação Cultural do Distrito Federal. (ROCHA, 2011).....64
- Figura 5.** Montagem a partir de fotos de imagens em livros e recortes de jornais da época.....65
- Figura 6.** Reprodução da capa do Correio Braziliense “UnB Outra vez tomada de Assalto”, 30 ago.1968.....73
- Figura 7.** Reprodução da capa do Correio Braziliense: “Deputados e estudantes apanham na Universidade”, 31 ago.1968.....74
- Figura 8.** Reprodução de matéria sobre *Um Uísque para o Rei Saul* (Glauce Rocha e B. de Paiva), Correio Braziliense, 8 mar.1968.....94
- Figura 9.** Reprodução da Capa do Caderno 2. Correio Braziliense. (S.d.). “Um uísque para o rei, Glauce e B. de Paiva”.....97
- Figura 10.** Reprodução do Correio Braziliense “Teatro: Cristo versus Bomba” 24 fev.1968.....112
- Figura 11.** Reprodução do Jornal de Brasília, Publicidade da peça O Homem que enganou o diabo e ainda pediu troco, jun.1975.....128
- Figura 12.** Correio Braziliense. “No Guará – Carroça inicia temporada nas satélites”. Foto: Montovane Fernandes. 21 mar.1980.....139

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>O SÉCULO XX E O TEATRO POLÍTICO – RUMO A BRASÍLIA.....</b>	<b>13</b>
1.1 Um novo contexto de produção teatral.....	25
1.2 O Golpe de 1964 no teatro.....	27
1.3 A Censura.....	35
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>BRASÍLIA: CRÍTICA E HISTORIOGRAFIA DO SEU TEATRO.....</b>	<b>40</b>
2.1 Esboço Analítico: arquitetura de uma história.....	45
2.2 Grupos teatrais brasilienses – é preciso marcar posição.....	53
2.3 Imagens do teatro brasiliense.....	61
2.4 Composição de uma história: diálogo com três personagens do teatro brasiliense .....	65
2.4.1 <i>Hugo Rodas: da grandiosidade do espaço geográfico ao cênico.....</i>	66
2.4.2 <i>Luiz Gutemberg: importação de culturas.....</i>	67
2.4.3 <i>Graça Veloso: as trincheiras do teatro brasiliense.....</i>	70
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>TEATRO EM BRASÍLIA: O ANO DE 1968 E O PÓS AI-5.....</b>	<b>75</b>
<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>ANÁLISES DAS PEÇAS.....</b>	<b>95</b>
4.1 <i>Um uísque para o Rei Saul: uma voz metafórica.....</i>	97
4.2 <i>Cristo X Bomba: A dramaturgia de Sylvia Orthof .....</i>	112
4.3 <i>As Caravelas.....</i>	119
4.4 <i>O Homem que enganou o diabo... e ainda pediu troco.....</i>	128
4.5 <i>Capital da Esperança.....</i>	140
4.6 <i>O Quarto.....</i>	148

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	154
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	157
<b>ANEXOS</b> .....	162



## INTRODUÇÃO

O resultado da pesquisa ora apresentada tem como objeto de estudo a análise de parte do contexto teatral e dramaturgicamente em Brasília, com ênfase no período da ditadura militar nos anos 1960 e 1970. Peças teatrais de autores que escreveram em Brasília, bem como peças apresentadas na Capital são analisadas com o objetivo de compreender como os dramaturgos e o teatro brasiliense reagiram ao período em que os militares tomaram o poder em 1964 e intensificaram a vigilância à produção cênica da cidade, principalmente, em 1968, ano do AI-5.

Inicialmente, comenta-se, no primeiro capítulo, os fundamentos em que se sustenta a análise desse contexto, que estão em consonância com algumas teorias acerca do Teatro Político, como a do crítico Eric Bentley, que dimensiona o real poder transformador político do teatro; de Erwin Piscator, a partir da sua obra *Teatro Político*, no qual o autor reflete sobre a realização de suas atividades teatrais, afinal a intenção é aproveitar e dialogar com o pensamento de Piscator, que não separava o teatro do fazer político, além do dramaturgo Bertolt Brecht, a partir de suas considerações e concepções teatrais, e da crítica Iná Camargo Costa, importante observadora do teatro épico no Brasil, entre outros. Oswald de Andrade e sua obra é utilizada como exemplo nessa abordagem. Também é feita uma recuperação panorâmica do teatro no século XX para demonstrar qual a percepção construída do teatro moderno e político no Brasil, bem como são apresentados aspectos sobre o papel da mídia e a censura no teatro brasileiro durante a ditadura.

No segundo capítulo, apresentam-se de forma sumarizada e analítica as obras historiográficas e críticas sobre o teatro da cidade<sup>1</sup>, ponto de partida para compreender como o teatro local vem sendo pensado academicamente e intelectualmente. Esse levantamento e análise são essenciais para que o diálogo sobre o objeto de pesquisa seja permanente, tornando assim o trabalho não apenas um resgate onomástico, mas também um levantamento das ações concretas para o ensino da dramaturgia e do teatro local. Também é feito um apanhado sobre o teatro em Brasília nas décadas de 1960 e 1970, de um modo amplo, sem a preocupação de esgotar nomes e peças, mas com a ideia de dar uma noção da variação da arte cênica brasiliense a partir da contribuição de autores e diretores que marcaram essas décadas, como Luís Gutemberg, Humberto Pedrancini,

---

<sup>1</sup> Nas referências, dedicamos uma seção voltada para as obras sobre o teatro em Brasília.

Hugo Rodas, Graça Veloso, dentre outros. Fazem parte desse capítulo o diálogo estabelecido com alguns desses nomes citados através de depoimentos realizados e que ajudam a delinear os campos políticos e teóricos que se formavam no teatro em Brasília.

O terceiro capítulo trata mais especificamente do panorama do teatro em Brasília no ano de 1968, com a respectiva justificativa do recorte feito, que tem como proposta demonstrar a reação da dramaturgia e do teatro à crescente tensão política no desenvolvimento da cena local face ao acirramento da repressão e censura ditatorial, que culminou com o AI-5. Também serve a análise para demonstrar como o teatro em Brasília estava alinhado às forças ideológicas de resistência política por meio da arte, que estavam igualmente presentes em outras partes do país. A vinda da montagem de *Um Uísque para o Rei Saul*, de César Vieira, em 1968, é um exemplo disso. Trata-se de um monólogo com forte viés contestador e político, motivo pelo qual o escolhemos para ser analisado a partir das teorias mencionadas. Recursos paratextuais sobre o teatro pesquisado – fotos, cartazes – são analisados como forma de compreender a importância da documentação e das imagens que revelam parte do que foi o teatro em Brasília, principalmente, na década de 1970.

Na quarta parte, é feita a abordagem específica de seis peças, a primeira é *Um Uísque para o Rei Saul*, monólogo de César Vieira interpretado por Glaucete Rocha. O monólogo, encenado em 1968, fundamenta-se em pressupostos teóricos que servirão de base para o estudo das demais peças do capítulo, principalmente aquelas montadas por grupos brasilienses. A peça estreou em Brasília sob a direção de B. de Paiva, que se fixou na cidade tendo construído carreira como renomado diretor. Escrita por um autor paulista, foi de reconhecida contribuição dramaturgical para o teatro político brasileiro e, principalmente, por retratar, como o primeiro parágrafo de apresentação na revista de teatro da SBAT resume: "uma ansiedade, toda uma procura de caminhos que marcou a geração daquela época, uma juventude acoçada, amordaçada, torturada e meio perdida"(VIEIRA, 1980, p.32).

A segunda e terceira são respectivamente: *Cristo x Bomba* e *As Caravelas*, ambas de Sylvia Orthof e o propósito é defender a ideia de que a dramaturga é figura ímpar para a compreensão da dramaturgia em Brasília, tendo em vista o contexto específico em que produziu suas peças na cidade ainda nos anos 1960, com forte temática épica voltada para questionamentos sociais e políticos, figurando assim como o gene épico da dramaturgia em Brasília, já com a natureza questionadora das contradições humanas, que guardam consonância com as teorias do teatro político.

Em seguida é analisada a quarta peça, *O Homem que enganou o diabo... e ainda pediu troco*, de Luís Gutemberg, dramaturgo alagoano a partir do qual se ressalta a importância da recepção das culturas em Brasília, no caso, a presença de uma dramaturgia com raízes nos folguedos e farsas típicas da recepção literária portuguesa que ocorre no Nordeste e que ganha espaço na Capital. Importante notar que nessa análise, a reavaliação da posição do autor com relação a sua própria obra é ampliada no sentido da percepção do discurso que confronta a luta de classes.

A quinta peça, *Capital da Esperança*, de direção geral de Humberto Pedrancini, criação coletiva do Grupo Carroça, tem a força de representar a emancipação do teatro em Brasília. A análise desta peça se faz a partir da reflexão de passagens que surgiram a partir de recortes de jornais, estudos sobre o teatro brasileiro, críticas da época e depoimentos de pessoas envolvidas no seu processo de realização. Desse quebra-cabeça é que se tentou resgatar parte do significado da peça naquele momento.

A sexta e última peça analisada é *O Quarto*, de Dácio Lima, que encerra o conjunto de obras que serviram de objeto de estudo nesta tese. A análise desta última peça, que ganhou os palcos em 1977, também resgata o momento de prestígio do teatro amador perante os órgãos fomentadores de cultura, tanto é que a peça só foi encontrada graças à publicação do Serviço Nacional de Teatro, que a premiou com sua publicação. A natureza intimista do diálogo entre os jovens, que tentavam a vida na cidade grande não deixa de revelar a organização social de um sistema perverso para quem não teve acesso aos lugares privilegiados de uma sociedade desigual e que sofrem para conseguir sucesso nas suas buscas.

Por último, cabe ressaltar que a presente pesquisa teve como metodologia as análises literárias dos textos brasileiros, consultas feitas aos microfilmes do jornal *Correio Braziliense*<sup>2</sup>, que possibilitaram a recuperação de uma série de nomes, peças, espaços de teatro, críticas, além de imagens. As entrevistas que compõe parte do material de análise da tese são importantes relatos do cenário mais amplo e compõem fontes documentais que permitem o aprofundamento para além da fonte de pesquisa hegemônica representadas pelos jornais.

---

<sup>2</sup> Diário mais antigo e de maior circulação na Capital Federal.

## Concha acústica:

### a arte em recesso

Texto de Gil Brasiense  
Fotos de Alencar Monteiro

Bem junto às águas do lago, como que lançada pelas suas pequenas ondas, uma das obras mais singelas de Brasília permanece esquecida daqueles que deveriam dar a arte ao povo, abandonada pelos administradores dessa monumental cidade: é a Concha Acústica.

Os construtores de Brasília edificaram, no início, os prédios considerados essenciais à transferência da Capital para o planalto central: os palácios e Ministérios, e deixaram iniciados alguns outros, que as administrações futuras se encarregariam de concluir: o Palácio da Municipalidade, o Teatro Nacional, a Torre, etc.

Previendo, certamente, que o teatro, pela grandiosidade do projeto e vulto das despesas, demoraria a ser concluído, e que a cidade durante alguns anos não teria uma casa de espetáculos condigna, levantaram na orla do lago, num dos recantos mais privilegiados de Brasília, ali bem próximo ao Palácio da Alvorada, uma obra que poucas cidades no Brasil, até mesmo entre as capitais, possuem em condições de oferecer espetáculos ao público: a sua Concha Acústica.

Parece, contudo, que as administrações que se seguiram, ou não compreenderam bem a importância daquela obra para a vida artística da cidade, ou nunca tiveram a sensibilidade suficiente para amar as artes ao ponto de relatar por aquele patrimônio e transformá-lo num instrumento eficiente de divulgação da música orquestral, do canto e de outros espetáculos. Até mesmo a última administração e a atual, que inevitavelmente tanto tem realizado, não constituíram exceção.

É a Concha Acústica de Brasília lá está abandonada. Portões abertos, não para o público que aprecia a boa música, pois foram poucas as apresentações que ali já se fizeram, mas para os vândalos que destroem aquele precioso patrimônio. Instalações elétricas improvisadas ou desmontadas, portas arrombadas, vidros quebrados, fendas, rachaduras, o revestimento derruído, o mato invadindo tudo.

É uma pena que pessoas responsáveis por certos bens e serviços públicos, em vez de fazerem, efetivamente, alguma coisa pela tão decantada "humanização de Brasília" — e uma das formas de promovê-la é através da difusão da cultura e das artes — preferiram repetir o refrão em todas as suas falas.

É verdade que se poderia alegar que a Concha Acústica fica muito distante do centro, inacessível portanto ao público, razão por que estaria relegada a tão desalentador esquecimento. Mas o que é que fica próximo em Brasília, cidade que já nasceu desmesuradamente grande? O estúdio acaso fica no cen-

tro? Cumpre, portanto, aos serviços públicos locais, no caso à TCB, providenciar transporte para os que não têm condução própria, quando houvesse espetáculos.

E por falar em Concha Acústica, ocorre-nos perguntar ao Ministério da Educação e Cultura e à Secretaria da Educação e Cultura da Prefeitura do Distrito Federal: Por que a Orquestra Sinfônica Brasileira e a Orquestra Sinfônica Nacional não se apresentam em Brasília? Afinal, somos ou não a Capital da República?

O orçamento da União para 1969 consigna, através do Conselho Federal de Cultura, as verbas de NCr\$ 290.000,00 e NCr\$ 240.000,00, para a OSB e OSN.

Por quê, então, os habitantes de sua Capital não podem também se deleitar com a música das nossas mais importantes sinfônicas? Não haveria público em Brasília para a divina arte? Ou o Presidente do Conselho Curador da OSB, o ex-Ministro Otávio Gouveia de Buhlões, ignora que Brasília é a Capital do Brasil, e não são apenas os felizes moradores do Rio, São Paulo e algumas outras poucas cidades que apreciam a bela arte e merecem ouvi-la?

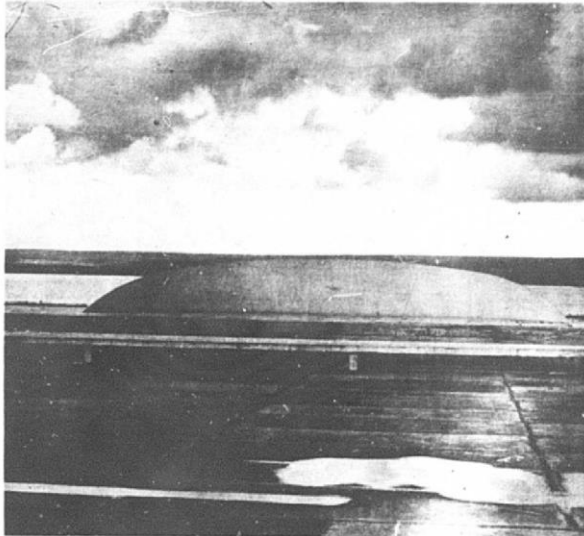
Por que a OSB não inclui, obrigatoriamente, em sua programação anual, apresentações mensais, bimestrais ou trimestrais em Brasília, desde que, sendo uma entidade de caráter nacional, deveria apresentar-se principalmente na Capital da República?

Espectáculos de gala, populares, e para estudantes, como os que se realizam no Rio e São Paulo, poderiam ser aqui apresentados, desde que o MEC a OSB e a Prefeitura, através de sua Secretaria de Educação e Cultura, conjugassem seus recursos. Até mesmo o problema do transporte não constituiria óbice, vez que os aviões da FAB, que tanta gente transportam, certamente poderiam prestar mais este grande serviço a Brasília, trazendo os músicos, que aqui não precisariam permanecer mais que uns 5 dias.

O jovem maestro Karabchevsky, que tem dinamizado a OSB com sua orientação renovadora, bem poderia ser também um elemento a concorrer para que isto se concretizasse.

Mas, enquanto isto não acontece, a Concha Acústica lá permanece junto ao lago, abandonada: bancos vazios sob o sol e a chuva. Sôzinha nas noites tranquilas de Brasília, sob o luar de prata deste sertão a se refletir cintilante nas águas do lago, onde ele se apresenta mais belo. Em seu pavilhão não ressoam as sonatas de Beethoven, os noturnos de Chopin e as cantatas de Bach, mas apenas o sussurro mlenar dos ventos nas noites frias do planalto.

É a Arte em recesso....



De lá, o lago a arrulhar macio. De cá, o tempo e a intempérie a frequentar a concha acústica



O vestiário, ao invés de circundado por gramas, partilha com o matinho a sua existência de concreto



Como bem disse Bibi Ferreira, nada tão triste como a solidão de um teatro vazio. No caso, como a Concha Acústica de Brasília.

## CAPÍTULO 1

### O SÉCULO XX E O TEATRO POLÍTICO – RUMO A BRASÍLIA

Para melhor compreensão do ponto de vista que rege a reflexão sobre o teatro político no Brasil e também em Brasília é preciso resgatar algumas noções e os desdobramentos sobre o tema<sup>3</sup>, afinal, é preciso lembrar que no início do Século XX houve mudanças teatrais em grande parte do mundo ocidental. Movimentos artísticos como o dadaísmo, o futurismo e o expressionismo passaram a influenciar decisivamente as artes cênicas. Países como Alemanha e Rússia viram o teatro acompanhando as questões revolucionárias que surgiram juntamente com a organização do proletariado, a partir das teorias que tinham como pedra fundamental as ideias de Marx. Uma nova geração de dramaturgos, diretores e atores criam o teatro moderno, já com a experiência acumulada dos movimentos citados. O principal elemento constitutivo desse teatro era a atividade cênica comprometida com a ação revolucionária. Por isso o teatro passa a ser o teatro engajado, o teatro político, o teatro de ação (CARLSON, 1997, p.329-397).<sup>4</sup>

É forçoso, porém, recuar no tempo e verificar que, no Brasil, a evolução do teatro nos anos 1920 estava em outro ritmo. Diferente do teatro europeu, por mais que ensaiasse uma mudança nos temas e na forma, o teatro estava longe de ser revolucionário e engajado como acontecia no velho continente. Cabe recorrer à análise de Décio de Almeida Prado, que trata do assunto nos seguintes termos:

O teatro nacional não se mostrou indiferente a essa onda de inquietação, procurando de vários modos escapar dos limites estreitos da comédia de costumes. Esta revelara notadamente alguns atores de grande veia cômica, mas já se achava esgotada, enquanto personagens, assuntos e processos dramáticos, após o surto criador de 1920. As ingênuas farsas de um Gastão Tojeiro e de um Armando Gonzaga, armadas, às vezes com engenhosidade, em termos de minúsculas crises domésticas, “desaguisados de família” como as chamou Antônio de Alcântara Machado, já não satisfaziam as exigências morais e artísticas nascidas com a Revolução. (PRADO, 2003, p. 14).

---

<sup>3</sup> Alguns conceitos sobre o teatro político e contexto histórico brasileiro já foram tratados pelo autor na dissertação de mestrado, *A dimensão política do teatro de Oswald de Andrade ou o reduto de um intelectual marginalizado na década de 30* (2011). Alguns conceitos aparecem agora revisados e redirecionados para esta tese.

<sup>4</sup> Os capítulos citados tratam com minúcia toda a evolução do teatro entre 1900 e 1950, citando tanto os movimentos que antecederam o teatro moderno, como também a consumação deste, discutindo seus maiores realizadores, tais como Brecht, Artaud, Stanislavski e outros.

O autor continua sua argumentação mostrando que o panorama do teatro no Brasil, tanto do ponto de vista da estrutura, como também dos tipos de peças que tinham vez, em grande parte, era o das comédias e revistas:

Se a nossa forma era o teatro itinerante, como objetivo não havia praticamente outro senão o de divertir, ou seja, suscitar o maior número de gargalhadas no menor espaço de tempo possível. “Rir! Rir! Rir!” – prometiam não só modestos espetáculos do interior mas também a publicidade impressa nos jornais pelas companhias mais caras do país. Entre 174 peças nacionais apresentadas no Rio de Janeiro, no triênio 1930-32, apenas duas intitulavam-se dramas, contra 69 revistas e 103 comédias. (PRADO, 2003, p.20).

O que podemos depreender dessa análise, que também cita Joracy Camargo e Renato Viana, como introdutores de alguns temas que tentavam revolucionar o teatro, o primeiro trazendo “o nome de Karl Marx” (Apud PRADO, 2003 p.22) e o segundo as questões freudianas “sobre a infraestrutura da vida emocional” (Apud PRADO, 2003 p.24), é que ainda estávamos longe de um possível teatro revolucionário. Se por um lado isso é fato, por outro não.

Faz-se necessário trazer o nome de Oswald de Andrade para compreender como foi o início do teatro moderno e político no Brasil. Da mesma forma que “Machado diagnostica a incipiência da atividade teatral no país, desprovida de acúmulo interno, dependente e vulnerável às influências estrangeiras” (VILLAS BÔAS, 2009, p.24), Oswald demonstra estar ciente da falta de condições de encenação pelo fato de que, no Brasil, se representa o que vem de fora, e acaba parodiando ou ironizando a famosa dedicatória de Machado de Assis (FONSECA, 2008, p.257). Portanto, a atividade dramaturgica de Oswald também é pela consolidação do teatro nacional, não por ele ser um homem de teatro, mas porque percebia as insuficiências da cena teatral nacional, como um espectador rico de experiência crítica e intelectual que era.

O autor escreve *O Homem e o Cavalo*, publicada em 1934, e *O Rei da Vela*, em 1937. Peças de inegável caráter didático<sup>5</sup> e militante, pois traziam elementos típicos desse teatro como o distanciamento, a revolta do oprimido em cena, a discussão épica por meio da revisão de momentos históricos, dentre outros. Lembrando que a essa altura, Oswald

---

<sup>5</sup> O caráter didático aparece aqui no sentido atribuído por Gardin ao teatro de Brecht: “O resultado de anos de pesquisa teórico-prática em laboratórios de teatro foi o teatro épico. Um teatro que estranha o público e se estranha. Comenta-se e obriga o receptor a comentá-lo. O sistema teatral visto em sua complexidade de linguagem e com função, portanto, social. O lúdico e o didático seguindo paralelos, um em função do outro, autocomentando-se, entrevedo-se de forma metalinguística, para quase exigir do receptor a tomada de posição por meio da opção.” (GARDIN, 1995, p.55)

já estava filiado ao Partido Comunista, o que o influenciou a trazer para sua obra a discussão do materialismo-histórico. Esses textos foram revolucionários para o teatro nacional, mas como não foram montados de pronto, a cena teatral pouco se modificou até a chegada da década de 1940, quando estrearia *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, considerada momento importante do teatro moderno brasileiro, mas que merece os devidos relativismos, pois somente com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC em 1948 e com a Escola de Artes Dramáticas é que se consolidaria e transformaria um teatro nacional, conforme discute Villas Boas, ao dialogar com as ideias de Antonio Candido sobre a formação da literatura brasileira, apontando ainda as ideias de Iná Camargo Costa sobre o fato de que o TBC seria um exemplo de contradição ao ter, por exemplo, peças naturalistas naquele momento do teatro nacional:

No caso do argumento sobre o processo formativo do teatro, trata-se do amadurecimento de uma linguagem que ocorre no contexto em que o projeto de nação da classe dominante é colocado em xeque por uma perspectiva de transformação radical e popular da estrutura social do país, e se manifesta à contracorrente dos critérios mercantis da produção teatral. Ou seja, trata-se de um ciclo formativo que de modo algum corresponde ao desejo da classe dominante brasileira de ter nesse teatro o equivalente local da produção europeia. Essa passagem ocorreria no estágio imediatamente anterior, protagonizado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e mesmo nesse caso, a dinâmica da vida teatral em país periférico não esteve isenta de contradições. (VILLAS BÔAS, 2009, p.39)

No caso da obra de Oswald de Andrade, o ambiente de debate da revolução socialista está por trás da realização da sua dramaturgia durante a década de 1930, ou seja, uma questão de natureza eminentemente política determina decisivamente a temática da obra, conforme se depreende no texto do mesmo autor, *Bilhetinho a Paulo Emílio* (1992, p.51), no qual define a obra *O Homem e o Cavalo*, como fantasiosa, pois retrata a transição do homem entre fascismo, revolução e socialização.

Outro texto que colabora com a construção da visão que esta tese possa ter do teatro político é *O Teatro Engajado* (1967)<sup>6</sup>, de Eric Bentley, especificamente no capítulo V, “Os Prós e Contras do Teatro Político”, no qual faz reflexão sobre a influência do teatro na vida social e sua real importância política. O autor também levanta a questão do público-alvo para quem é escrita uma peça, relacionando-o com a reflexão sobre a propaganda no teatro engajado.

---

<sup>6</sup> No livro o autor estuda o teatro norte-americano de 1944 a 1954, além de comentar Ibsen e tratar dos prós e contras do teatro político. O artigo é de 1960, mas a edição brasileira é de 1969.

Em seu entendimento, a literatura em geral e também o teatro tem menor importância política do que seus autores pensam que ele possa ter. E o autor é categórico: “na verdade quase nenhuma.” (BENTLEY, 1969, p.103). Assim, relativiza o valor do teatro político, mostrando que os artistas quase não têm influência quando se fala de poder:

Não devemos perder de vista o fato de que o artista rebelde desempenha, numa rebelião, um papel tão secundário quanto o seu irmão conservador desempenha na conservação do *status quo*. Deus tenha pena de um regime, e Deus tenha pena de uma rebelião, que dependam seriamente dos seus artistas! No seu conjunto eles não são um bando de elementos perigosos, como pensava Platão, mas um bando de elementos inúteis (BENTLEY, 1969, p.103).

Para o autor, pouca força pode ter o artista diante de um governo autoritário e, como exemplo, lembra que à época da publicação de seu livro, na década de 1960, tudo indicava que o governo chinês estava enviando os artistas para campos de trabalho forçado, citando também o destino, na Rússia, de nomes como os de Meyerhold e Eisenstein, que foram importantes personagens da história do teatro e cinema soviéticos. O primeiro foi executado pelo governo e o segundo teve constantes problemas com o regime político stalinista.

No entanto, num artigo posterior, *O Teatro Engajado* (1966)<sup>7</sup>, Bentley reavalia os prós do teatro engajado, chamando atenção para o espaço social do teatro e para a capacidade deste, através da dramatização, de conseguir atingir o público e lembra ainda que:

Enquanto existir tal público, e enquanto existirem razões para despertá-lo do seu cochilo, haverá um lugar para uma literatura engajada; enquanto determinadas pessoas continuarem vivendo com medo de peças teatrais (“Meu deus, não permita que essa obra seja uma peça de teatro!”), haverá um lugar para um Teatro Engajado. A brecha que qualquer tipo de teatro pode abrir na superfície do mundo é sem dúvida muito pequena, mas os homens de teatro que julgam, por causa disso, que qualquer esforço é vão, e desistem de antemão de fazê-lo, se conformam em geral em não abrir brecha alguma [...] O Teatro é uma ameaça, mas perderia essa sua característica ameaçadora se se deixasse submergir pela comunicação de massa. Ele representa aquilo que os poderes que estão por trás da comunicação de massa gostariam de ver submerso. Ele é o último refúgio, ou um dos últimos refúgios, da associação de seres humanos, da simples reunião de pessoas com

---

<sup>7</sup> O artigo de certa forma responde aos prós do artigo *Os Prós e contras do teatro político de 1960* que, segundo um pós-escrito em nova edição, afirma não ter rebatido ponto a ponto os contras, fazendo-o posteriormente.



interesses comuns, num local menos gigantesco e esmagador do que um estádio. (BENTLEY, 1969, p.176-177).

A visão de Bentley soma-se ao coro da ideia de “estranhamento” proposta por Brecht que trata do despertar do “cochilo” como a sensação de espanto e curiosidade do espectador depois de ter contato com a obra, para que, enfim, os conceitos absolutos possam ser reavaliados. Até que ponto as peças que passaram na cidade nova, Brasília, despertavam o estranhamento de seus espectadores? Certamente não apenas causava o estranhamento, mas o próprio público era desejoso desse estranhamento ante tantas contradições que se faziam presentes no cotidiano do país. Se na Europa Hitler e Mussolini já estavam fora de ação, no Brasil, a partir dos anos 1960, teremos a ditadura como principal força de tentativa de conformação histórica a ser combatida, pois representava valores como o da Família, Tradição e Propriedade, que trazem em si questões limítrofes como práticas machistas, autoritárias, discricionárias e violentas. Valores estes que estavam sendo plenamente combatidos por grande parte da juventude e cabeças pensantes de então em vários países do mundo, inclusive no Brasil.

Ainda, se pararmos para pensar sobre a importância política que teve o teatro de Oswald de Andrade, certamente podemos estabelecer relações com a afirmação de Bentley: tanto *O Rei da Vela* como *O Homem e o Cavalo* foram peças que saíram do papel anos depois de sua publicação, sendo que o cerne temático de ambas, a discussão da sociedade sob o prisma da luta de classes, demonstrava a intenção política e o engajamento de Oswald, que não saiu do plano utópico, pois sequer foi transmitido ao público na década de 1930. Já quando realizada, a obra teatral em questão não se encontrava mais no mesmo contexto histórico que havia estimulado a sua criação, tendo sido levada ao conhecimento público 30 anos depois. Ou seja, considerando a montagem do texto como condição para a eficácia política de uma obra engajada, podemos dizer que, inicialmente, Oswald falha ou diminui o alcance imediato de seu trabalho. No entanto, deixa um legado para a posteridade: a possibilidade de uma realização de base revolucionária dando fôlego a sua utopia, no sentido de arma de revolução social.

Ainda em termos de importância política podemos ser mais diretos ao afirmar que o teatro de Oswald não teve nenhuma participação em qualquer mudança de diretriz governamental à sua época: não derrubou governo, não mudou ministro, não elegeu candidato e não mobilizou multidões. Na verdade, não teve um espectador sequer. Há

poucas notícias de leituras realizadas, mas a montagem das peças não passou de mera cogitação.

Estamos diante de um caso em que a obra literária a princípio não teve importância para a política, mas podemos afirmar que esta última teve importância intrínseca para a obra. Assim, o texto dramático de Oswald é um dos exemplos de obra que nasce de uma postura crítica, reflexiva do contexto social a partir de uma posição política de seu autor. Essa mesma postura que o leva a escrever suas peças e faz com que estas permaneçam inéditas nos palcos durante anos, ou seja, respondendo ao mundo prático, real e social.

Mas se a literatura, como afirma Bentley, não tem essa importância direta, é inegável que ela é um espaço de exposição de ideias e posições que são políticas e, dependendo de quem as exprime e o que se exprime, pode influenciar socialmente ainda que não se possa ser quantificada a sua real força. De qualquer modo, a literatura tem o poder de levar a reflexão àquele que dela se ocupa. Poucos são os que vão ao teatro e poucos são os que leem teatro. E provavelmente se fizermos pesquisa da recepção literária também poderíamos chegar à mesma conclusão com relação ao início do século passado. A diferença é que os meios de comunicação estavam mais ligados à forma escrita, e, portanto, a parcela da população que era letrada tinha menos opções de meios para se informar e entreter do que temos na atualidade.

Com relação à aceitação dos textos teatrais oswaldianos pelo público, pouco se sabe. Além disso, não há indícios de grandes tiragens das publicações. Há registros de diálogos que versam sobre expectativas com relação às peças, é o caso do artigo publicado em 1935 endereçado a Paulo Emílio, onde Oswald lembra que:

Ao contrário do que você levemente afirma, *O Homem e o Cavalo* é um livro que interessa à massa, conforme comunicação que me fez Osório César, está sendo traduzido na Rússia Soviética e um líder de esquerda o escritor americano Samuel Putnam me pediu os direitos para sua tradução, montagem e filmagem nos Estados Unidos. Em carta recente Jorge Amado me diz: “O Putnam escreveu que seu livro já está traduzido e ele está tratando de encenar”. (ANDRADE, 1992, p.52)<sup>8</sup>

O que podemos extrair dessa afirmação é uma convicção e uma expectativa. Oswald estava convicto de que a peça interessava às massas, pautado nas palavras do crítico Osório César e nas de Jorge Amado, já importante escritor nacional, que era um

---

<sup>8</sup> “Bilhetinho a Paulo Emílio” de Oswald de Andrade em *Estética e Política*. Globo

dos avalistas literários da obra citada. O autor baiano publica, em 1934, artigo sobre a peça, onde entre outras palavras distintivas, dizia: “Não podia começar com coisa mais séria. Teatro para massas, realização forte, espetáculo capaz de levantar o espectador”. (AMADO Apud ANDRADE, 2005, p.16)<sup>9</sup> A crítica, evidentemente, é a de quem era um “camarada” de Oswald. Jorge Amado, também comunista, faz questão de dizer no mesmo artigo que Oswald abandona a boemia e passa a ser o “casaca” de ferro da revolução proletária. O que percebemos é que além da dimensão de crítica social e política da sua obra, a intenção de Oswald era a de fazer o teatro para o grande público.

Já a expectativa era a de que seu texto fosse montado de pronto, o que não aconteceu nem em 1934, como lembra Jorge Amado no artigo citado (ANDRADE, 2005, p. 16)<sup>10</sup>, nem em 1972, quando, segundo Sábato Magaldi, foi vítima da censura:

A irreverência com antigos partidos políticos (hoje revividos no Brasil), a caçoada com Jesus Cristo e outras figuras bíblicas (que seria tomada como blasfêmia) e a propaganda aberta do marxismo (uma das bruxas atemorizadoras do país) provavelmente não estimularam a passagem de *O homem e o cavalo* do texto impresso para o palco (o diretor Victor Garcia tentou encenar a peça, na temporada de 1972, sob os auspícios da empresária Ruth Escobar, mas os cortes da Censura, sobretudo do sétimo e do oitavo quadros, impediram que se concretizasse a ideia) (MAGALDI, 2004, p.139).

Nesse sentido, o fato ilustra a ideia de Eric Bentley de que pouco pode a arte ante o poder do Estado. Se pensarmos as peças de Oswald por esse prisma, sua obra pouco influenciou na política e, ainda, foi vítima da censura, ou seja, o poder de influência do artista minimiza-se diante do poder brutal do *status quo*.

Já o teatro em Brasília, na década de 1960, ainda que contasse com as dificuldades impostas pela censura, contou com vários êxitos. As peças aqui concebidas foram levadas a palco, possibilitando que o receptor tivesse acesso a uma dramaturgia que contestava seu próprio tempo. Foi o caso das peças de Sylvia Orthof e outras trazidas para a Capital, como as de Plínio Marcos, *A Navalha na Carne e Dois Perdidos numa Noite Suja*; de César Vieira, *Um Uísque para o Rei Saul*, e tantas outras. Portanto, podemos dizer que estavam mais próximas de conseguir o poder de levar o público à reflexão.

---

<sup>9</sup> O artigo “O Homem e o Cavalo”, de Jorge Amado, foi publicado em *Boletim Ariel*, 3:10 no Rio de Janeiro, em julho de 1934, p.269 e reproduzido no volume que reúne três peças teatrais, *Panorama do Fascismo, O Homem e o Cavalo e A Morta*, todas de Oswald de Andrade, publicadas pela Editora Globo.

<sup>10</sup> Segundo Amado, “A polícia, que permite nas bancas dos jornaleiros um aluvião de pornografias, fechou as portas do Teatro de Experiência, exatamente como pornográfico.”

Se para Bentley a força da arte é relativa, ou mesmo quase nula do ponto de vista revolucionário, no sentido de transformação da realidade, para Piscator não havia outra possibilidade para o seu fazer teatral senão a atividade política.

É fundamental entender que Piscator vivenciou a guerra, fato este, que segundo o próprio, muda completamente seu olhar sobre o mundo. No texto “Da Arte à Política” podemos ler o seguinte trecho:

Se até então eu sempre vira a vida pelo mágico espelho da literatura, com a guerra houve uma reviravolta. Passei a ver a literatura e a arte pelo espelho da vida. Por outro lado, a guerra, como gigantesco aspirador de pó, sugara todas as lembranças de tempos anteriores. Fui obrigado a “começar de novo do começo”. O que a partir de então aceitei não era arte, nem coisa formada na arte, mas sim a vida, formada no conhecimento. (PISCATOR, 1968, p.30)

Se compararmos com a experiência de Oswald, veremos que este último passou longe do rufar dos tambores que ditavam o ritmo beligerante. Mais adiante veremos que essa contextualização espacial tem influência direta sobre o destino das peças de Oswald, que não encontram o ambiente propício para a realização de suas peças.

Ainda no mesmo capítulo de *Teatro Político*, Piscator nos dá a ideia daquilo que movia a existência de seu teatro, a atividade política:

Tínhamos um programa mais radical que o do grupo de Leonhard. Um programa sem arte, um programa político: cultura e agitação proletárias. Nos capítulos seguintes se verão as duras dificuldades que precisei enfrentar e a grande diferença verificada entre meus propósitos e o que na prática foi conseguido. Será culpa minha, entretanto? Não deixo de ouvir qualquer crítica séria. Maximiliano Harden escreveu uma vez que eu ia buscar os meus efeitos em campos outros que não o da arte. O político Harden queria dizer: no campo da política. Esta era a vantagem e a desvantagem do meu programa. As seguintes fases mostrarão como tentei realizá-lo:

1919/1920 Tribunal, Königsberg.

1920/1921 Teatro Proletário, Berlin (salas de conferência).

1923/1924 Teatro Central, Berlin.

1924/1927 Cena Popular, Berlin.

1927/1928 Teatro de Piscator, Berlin.

1929/1930 Teatro de Piscator, Berlin, reabertura. (PISCATOR, 1968, p.39)

O autor tinha absoluta consciência de que seu teatro tinha como missão o programa político. Afirmava, inclusive, que se tratava de um programa sem arte, e sim um programa de cultura e agitação proletária. Para compreendermos melhor do que se

tratava a sua iniciativa vale citar as palavras do autor, quando este reflete sobre o “Teatro Proletário” que existiu de 1920 a 1921:

Não se tratava de um teatro que pretendia proporcionar arte aos proletários, e sim uma propaganda consciente; não se tratava de um teatro para o proletariado e sim de um teatro do proletário. Nesse ponto, o nosso teatro não apenas se distinguia da “Cena Popular”, segundo cujo modelo pretendesse criar uma organização de frequentadores; distinguia-se também essencialmente dos teatros proletários de Martin e de Leonhard. Riscamos radicalmente a palavra “arte” do nosso programa; as nossas “peças” eram apelos com os quais queríamos intervir no fato atual e “fazer política”. (PISCATOR, 1968, p.51)

Novamente o autor reforça a ideia do teatro de agitação política, que partia dos fatos reais como motivo para intervenção proletária. Ainda, para termos noção do que se passava quando da montagem dos espetáculos, continuamos com uma passagem do mesmo capítulo, *O Teatro Proletário*:

O Teatro Proletário dava os seus espetáculos em salas e locais de assembleia. Era preciso agarrar a multidão no seu ambiente. Quem já lidou com esses lugares, com os seus palcos acanhados, que mal merecem tal nome, quem conhece as salas cheirando a cerveja velha e a urina, com as suas flâmulas e galhardetes da última festa, bem pode imaginar com que dificuldade conseguimos dar uma noção do Teatro do Proletariado.

As decorações, como se pode imaginar, eram primitivas, mas em consonância com a mudança de objetivos do teatro, aqueles telões simples, pintados às pressas, transformavam-se também no seu significado.

Em *O Dia da Rússia*, o cenário era um mapa que dava ao mesmo tempo a situação geográfica e o significado político da cena. Não se tratava de uma simples “decoração”, mas também de um recorte social, geográfico-político e econômico. A decoração participava do espetáculo, intervinha no fato cênico, tornava-se uma espécie de elemento dramaturgico. E assim, simultaneamente, introduziu-se um novo fator no espetáculo: o fator pedagógico. O teatro não devia mais agir apenas sentimentalmente no espectador, não devia tão somente comunicar elevação, entusiasmo, arrebatamento, mas também esclarecimento, saber, conhecimento (PISCATOR, 1968, p.52).

Esse trecho expressa bem alguns aspectos do Teatro Proletário. Em primeiro lugar, a questão do espaço físico onde eram montados os espetáculos, a preocupação principal não era com a condição técnica em si, com a acústica, a iluminação, o conforto para o espectador e outras questões técnicas, mas sim com a possibilidade de conseguir

montar o espetáculo para o maior número de pessoas possível. Na peça citada, o cenário funciona como exemplo de como se dava a intervenção da concepção do cenário com a ação política. No caso, levar a informação ao público da situação factual daquele tempo.

Piscator, ao refletir sobre sua história profissional no capítulo “Retrospecto e Perspectiva”, retoma um assunto que sempre importunou sua atividade, a questão comercial na produção do teatro político:

Ontem sem dívidas, hoje sobrecarregado de experiências e de dívidas, pelas quais sou obrigado a responsabilizar-me pessoalmente, e que sobem a quantia de 50.000 a 60.000 marcos. Os problemas não se tornaram menores. O trabalho é grande, a missão terrível. Mas o alvo que constitui o assunto deste livro, o teatro político, que põe o seu labor a serviço da luta do proletariado, continua aos nossos olhos imóvel como sempre. Sempre, a todo instante, em todas as publicações e em todos os esclarecimentos, disse eu, de maneira inequívoca, que o teatro por mim dirigido não se destina a “fazer arte”, nem a “fazer negócios”. A todo instante saliento que um teatro que esteja sob a minha responsabilidade é um teatro revolucionário (nos limites que lhe são impostos economicamente) ou, então, não será nada. A burguesia preferiu acolher essas declarações com um sorriso agridoce, e recuar sempre para linha do valor artístico. Mas o proletário, era de crer, teria podido aprender durante esses dez anos o que, do ponto de vista da propaganda, significa o teatro para o movimento. Esperava-se apoio e colaboração (PISCATOR, 1968, p.263).

No trecho acima podemos observar, em primeiro lugar, que a realização do teatro não é simples e depende, dentre outras coisas, da própria possibilidade econômica. O autor demonstra certa preocupação e decepção, tendo em vista a relação do teatro junto ao público proletário. Nesse sentido, o autor já havia mencionado o seu esforço em fazer com que os preços das entradas fossem acessíveis ao proletariado, encontrando dificuldades em conseguir equacionar as contas e despesas do teatro para que fosse possível lotar a casa.

Podemos dizer, então, que Piscator conseguiu realizar o seu teatro político mesmo com todas as dificuldades impostas pelas questões econômicas que o levaram a uma delicada situação de endividamento, bem como teve público regular ao longo dos anos, apesar de contar por vezes com o esvaziamento da plateia, tendo em vista a impossibilidade de baratear a entrada para que o proletário pudesse efetivar sua presença maciça.

Neste sentido, é possível estabelecer duas relações entre Piscator e Oswald de Andrade. A primeira é a de que ambos tinham a consciência de que o teatro tinha uma

função política e, nesse aspecto, o teatro programático de Piscator era conscientemente mais radical do que o de Oswald, que fazia o teatro sem expressar a radicalidade com tanta objetividade como fez o Alemão. Porém, o teatro de Piscator se realizou nos palcos, com as peças que dirigiu. Já Oswald não realizou mais do que a publicação de seus textos. A segunda relação consiste na ideia de que a forma do teatrourgia por transformações cênicas, preocupação que se pode observar tanto em Piscator quanto em Oswald. O primeiro ao tratar da evolução do teatro compara o seu teatro político ao teatro naturalista, sendo que, para ele, este já não oferecia os elementos necessários para privilegiar a luta política; para o segundo, o teatro deveria ser realizado para as massas populares. Ideia compatível com a tentativa de Piscator de levar o teatro para grandes espaços onde as multidões pudessem ver o espetáculo.

Já o resultado do trabalho de cada um foi completamente diferente. Enquanto Piscator realizou concretamente o teatro do proletariado, Oswald jamais viu suas peças encenadas, à exceção do trecho de *Lêur Âme* que teve uma leitura dramática realizada por Suzanne Deprès e Lugué Poe no Teatro Municipal de São Paulo, em 1916.

Talvez uma visão que possa nos dar mais elementos para a compreensão da dimensão do modernismo de Oswald é o que afirma Robert Brustein sobre o teatro moderno ao analisar a obra de oito importantes dramaturgos; Henrik Ibsen, August Strindberg, Anton Checov, Bernard Shaw, Bertold Brecht, Luigi Pirandello, Eugene O'Neill e Jean Genet, este último juntamente com o pensamento de Antonin Artaud:

O moderno dramaturgo é, essencialmente, um rebelde metafísico, não um revolucionário prático; sejam quais forem suas convicções políticas, sua arte é a expressão de uma condição, de um estado espiritual. Na verdade um militante do ideal, um individualista anárquico, mais preocupado com o impossível do que com o possível; e seu descontentamento amplia-se às suas próprias raízes da existência. A própria obra de arte converte-se num gesto subversivo – uma reconstrução mais imaginativa de um mundo caótico e desordenado (BRUSTEIN, 1967, p.23).

Podemos afirmar que essa descrição do dramaturgo feita por Brustein pode ser vista refletida na figura de Oswald. O revolucionário prático que pretendeu ser o nosso autor não foi bem-sucedido, podemos dizer inclusive que foi rejeitado pelos seus pares, pois tinha uma necessidade de se colocar em campo oposto ao da institucionalização do modernismo e com isso permanecer destoante da maioria dos intelectuais com seus discursos afinados com a situação dominante. Também preocupado em realizar seu teatro

utópico. E se olharmos para suas peças, podemos dizer que não são mais do que “uma reconstrução mais imaginativa de um mundo caótico e desordenado.”.

Desse panorama teórico certamente resumido, a bem da verdade, podemos classificar o teatro de Oswald dentro de um programa político de militância, como parte integrante de um projeto utópico, no sentido de tomar a ação como programa transformador da realidade. O seu teatro funciona como local de exposição de uma visão pragmática do mundo, onde a crítica à sociedade capitalista é a tônica. Do ponto de vista prático não logra êxito imediatamente, mas do ponto de vista da realização literária, consegue construir uma dramaturgia que hoje podemos classificar como parte integrante do teatro moderno engajado, que consegue, a partir da tomada de um posicionamento intelectual, ser representativo inclusive pela estética apresentada, típica do teatro político.

A própria tentativa de revolucionar o teatro Brasileiro foi realizada sobre as bases de uma ação utópica, longe de qualquer realidade que a pudesse viabilizar, exceto pela revolução formal, essa sim bem-sucedida, pois para o texto e para a história da literatura a consumação da mudança formal se dá pela própria criação. Oswald criou, mas não executou. Por esse prisma, não estava além de seu tempo, apenas captou o que não podia ou devia ser dito, teve a sensibilidade que não era nem um pouco conveniente para a elite dominante. Além disso, novas ferramentas que poderiam justificar uma postura diversa ao realizar o seu teatro só estariam disponíveis no Brasil anos mais tarde. O próprio Brecht só chega ao Brasil em 1958, conforme lembra Iná Camargo Costa, que ao falar do teatro de Gianfrancesco Guarnieri, diz o seguinte:

É bastante provável que ele nunca tivesse mesmo entrado em contato com a obra brechtiana, pois, salvo duas montagens amadoras em São Paulo não se pode dizer que até a encenação de *Eles não usam black-tie* Brecht fosse uma presença no Brasil. Aliás, sua obra teatral só aportou profissionalmente a estas plagas em agosto de 1958 numa produção de Maria Della Costa; portanto, se não conhecia o teatro épico em sua versão mais acabada, Guarnieri não estava sozinho. Mesmo havendo registros públicos do interesse mais ou menos sistemático de algumas pessoas desde 1955, sobretudo de críticos como Sábato Magaldi, Paulo Mendonça e Anatol Rosenfeld, até o espetáculo do Teatro Popular e Arte pode-se dizer que Brecht era um ilustre desconhecido entre nós, no máximo, assunto de especialistas (COSTA, 1996, p.23).

Se Guarnieri, em 1958, ainda não tinha notícia de Brecht, Oswald estava mais longe ainda de se inteirar do assunto na década de 1930, quando escreveu sua dramaturgia



de caráter político. Em Trinta a luta era pelo fortalecimento do discurso intelectual, o alinhamento ideológico fazia-se iminente.

### 1.1 Um novo contexto de produção teatral

Na década de 1960, contudo, o teatro ganhava novo fôlego no Brasil. A formação do CPC da UNE<sup>11</sup> com o propósito de realização de peças engajadas surge de uma coletividade que discutia a necessidade de um processo diferente do que tinha sido o Teatro Arena, pois este acabava fazendo um texto para as massas e atingindo um público burguês:

Considerando a possibilidade de um racha, a questão do público é apontada por Campos como centro da crise que leva a esse fracionamento do Arena, em 1961, pois representava uma contradição querer fazer teatro popular numa pequena sala, alugada na rua Teodoro Bayma, para apenas cento e cinquenta espectadores. (BORGES, 2010, p.24).

O processo de criação coletiva desde a fundação do CPC é completamente diferente do que imperava na década de 1930, quando Oswald escreve suas peças a partir de um processo individual. No caso do CPC, há o grupo de Teatro Jovem, numa peça que é encenada com elenco de aproximadamente 70 pessoas, cujos ensaios abertos permitiam o debate sobre a própria peça. O intuito não é a comparação da qualidade das peças. São peças diferentes, produzidas em épocas distantes, mas que guardam entre si a característica de pretenderem ser teatro de ação. Nesse sentido, é nítida a vantagem do CPC, que estimulava o livre debate com participação ativa de plateia na discussão dos rumos das peças.

Essa mesma citação ainda nos permite compreender a crítica que Iná Camargo Costa faz ao *Rei da Vela*, ao acusar Oswald de Andrade de continuar trabalhando o teatro com os padrões que pretendia contestar. Segundo a autora, o dramaturgo utiliza poucos personagens para tratar de material extenso. A reduzida utilização do elemento humano era característica do teatro que se praticava na década de 1920. O que vemos no caso do CPC, no exemplo citado, é um elenco de 70 pessoas, com um cenário monumental. Mais

---

<sup>11</sup> CPC – Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, formado no início da década de 1960, segundo Aguiar: “Do encontro de Oduvaldo Vianna Filho, Chico de Assis, Flávio Migliaccio, Nelson Xavier, que discutiam as limitações do Teatro Arena, com a entidade União Nacional dos Estudantes, surge o Centro Popular de Cultura, o CPC da UNE. E o primeiro passo para isso foi a já citada montagem de *A mais-valia*, com o grupo de Teatro Jovem, no teatro de arena ao ar livre da Faculdade Nacional de Arquitetura.” (2010,p.26)

uma vez, os anos 1960 permitiam naquele momento em que a peça dispusesse de toda essa gente, que estava lá na universidade. Oswald mal conseguiu fazer leituras de suas peças com poucos personagens, quanto mais reunir um elenco de 70 pessoas, num período de censura e desalinhamento intelectual. Ainda assim, Oswald inaugura o texto do teatro moderno, na forma e conteúdo. Somente o tempo poderia dar novas dimensões ao teatro engajado. No início dos anos 1930, Oswald estava em pé de guerra com a Faculdade de Direito que empastelou seu jornal, *O Homem do Povo*.

A USP seria criada em 1934, como esperança de ambiente universitário para o futuro. Portanto, o CPC só conseguiu desenvolver o trabalho coletivo da forma como foi feito, por ser fruto de um processo histórico, no qual a dimensão política ganhou espaço, principalmente nas universidades. Na década de 1930, mal existiam os espaços que permitiram as discussões no período que antecedeu a ditadura militar no Brasil e que foram os mesmos espaços onde os estudantes e a intelectualidade foram posteriormente perseguidos.

Em Brasília, as peças de cunho contestador já encontravam o ambiente propício para se desenvolver. A cena da cidade partilhava justamente do igual momento do teatro brasileiro descrito por Décio de Almeida Prado que é analisado por Villas Bôas:

Se confrontarmos os diagnósticos de Prado nos referidos textos podemos observar que o momento decisivo que o crítico chamou de “deslanche do teatro moderno” no Brasil tem início na segunda metade da década de 1950, contempla a produção da década de 1960 e tem seu epílogo na década de 1970.

Comparando o processo de formação da literatura brasileira, tal qual descrito por Candido (1997), com o processo de evolução da experiência teatral brasileira, identificamos nas décadas de 1950 e 1960 o momento de estabelecimento orgânico de continuidade e amadurecimento. (VILLAS BÔAS, 2009, p.36)

Portanto, é nesse momento de “amadurecimento” do teatro brasileiro que é fundada a dramaturgia brasiliense, como demonstrado no capítulo seguinte.

## 1.2 O Golpe de 1964 no teatro

O momento crítico pelo qual passou o Brasil na década de 1960 é traduzido em síntese pelo historiador Ronaldo Costa Couto com as seguintes palavras: “Anos Sessenta, apogeu da Guerra Fria entre os estados Unidos e a União Soviética. No Brasil, 1964 começa carregado de ameaças. A instabilidade política alcança o auge.” (COUTO, 1998, p.17). A passagem introduz importantes observações que são ora resgatadas para dar ao leitor tanto a base de informações que orientam a presente análise, quanto para legitimá-la academicamente. O historiador afirma nas linhas seguintes algumas máximas que servem de premissa para nossas conclusões sobre o movimento de teatro e a influência da política sobre ele. Após o processo de deslocamento tanto do presidente João Goulart para o exílio quanto de tropas do exército rumo ao Rio de Janeiro, a afirmação é a de que “A ordem legal está rompida. O poder civil mergulha em agonia que vai durar até 1985.” (COUTO, 1998, p.17).

Agonia talvez seja a melhor palavra para descrever os mais de 20 anos do período de ditadura. Esclarecendo que o termo “ditadura” é adotado como sinônimo, nesta tese, do período da tomada do poder antes constituído de forma democrática e depois de forma anticonstitucional, portanto ilegal, antidemocrática e com uso de força, logo violenta. Pois foi durante esse período agônico que a classe teatral brasileira foi obrigada a produzir sua arte. Outra questão que é fundamental resgatar da análise do historiador é a de que “Está hoje comprovado que o governo norte-americano se mobilizou para intervir diretamente, caso necessário. Um claro envolvimento nos assuntos internos do Brasil.” (COUTO, 1998, p.17). Essa afirmação nos é útil para compreender de forma clara e objetiva que eram os personagens do campo hegemônico que impunham naquele momento um direcionamento autoritário para a vida política, social e econômica brasileiras. E a análise também preza por incluir o país como parte de um sistema maior de interesses mundiais, haja vista, que ainda segundo o historiador, “[...] o golpe de 1964 é essencialmente um subproduto da Guerra Fria.” (COUTO, 1998, p.17). Em seguida lembra de alguns regimes autoritários concorrentes ao nosso, como os da Grécia, Peru, Equador, Uruguai, Chile e Argentina.

Nos anos Sessenta, portanto, estão representadas no Brasil, do ponto de vista da configuração do campo cultural brasileiro, forças antagônicas. Várias dessas forças estão associadas ao que se tornou hegemônico com vistas a implementar no país a cultura de

massa e o sistema capitalista liberal. Outras representam a tentativa de combater a entrada maciça da mídia a favor do capital e interesses externos. Isso não é novidade. Historicamente as necessidades de composição da nossa sociedade com vistas a integração do sistema mundial de produção é realidade. Desde os interesses coloniais, até os interesses pós-independência, quando a inserção do Brasil continuou reforçando o sistema hegemônico das grandes potências bélicas e econômicas, sendo que até o presente momento a principal função do país é a de exportação de *commodities*, ainda que com um esforço dos últimos quatro governos com declarada ideologia socialista, que conseguiu reduzir drasticamente alguns dos piores indicadores sociais do país, mudando o quadro da fome e tirando da miséria milhões de cidadãos brasileiros. No entanto, o sistema de interferência nas esferas de poder das oligarquias continua um entrave para o avanço social no país que se vê em grande parte nas mãos de um controle financeiro, político e midiático com vistas a fortalecer o poder do grande capital em detrimento das necessidades básicas do ser humano.

Porém, o fator novo na década de 1960 é justamente o avanço das tecnologias midiáticas. Principalmente a difusão da comunicação radiofônica e televisiva. A partir desses poderosos meios de comunicação, as empresas serviram de porta-voz tanto de suas próprias ideologias quanto das ideologias de governo. Esse contexto é reflexo de um movimento mundial do mercado de entretenimento que serve, em última hipótese, aos interesses de seus patrocinadores.

Portanto, o discurso oficial dominante passa a ser negado por parte da classe cultural, principalmente a que ainda não foi cooptada. Dentro desse grupo encontram-se muitos dos dramaturgos e grupos de teatro. Se o próprio Oswald de Andrade não conseguiu romper com esse campo hegemônico, por ser um de seus críticos, quanto mais um teatro deliberadamente contrário à cultura de massa bestificadora, no sentido de que induz o sujeito social a comprar e não a pensar. Comprar produtos, comprar ideias, comprar arte inclusive.

Por isso foi necessário naquele momento da vida teatral brasileira identificar exatamente como se constituiu esse sistema teatral. Quais seus sujeitos e o que pretendiam, tanto com o seu discurso ideológico quanto com sua arte. Qual o inimigo a ser combatido. Que relações estabeleceram com os governos e como combatiam as forças políticas dominantes, que no caso do Brasil, eram representantes das ideologias contrárias

ao socialismo, ao comunismo e às atividades culturais que buscassem a reflexão dessas teses, mas não só isso, que buscavam também gerar condições de reflexão sobre a vida.

Para se ter uma ideia das forças hegemônicas que se posicionavam na década de 1960 vale trazer a memória da Rede Globo, que se torna realidade justamente no período em que o país foi presidido por Juscelino Kubitschek, um dos presidentes que mais abriu o mercado nacional para o capital estrangeiro. É em seu governo que muitas montadoras de automóvel, por exemplo, se instalam no Brasil:

Jul 1957

Rádio Globo ganha canal de televisão

O presidente Juscelino Kubitschek aprova a concessão de uma estação de televisão à Rádio Globo. Surge o canal 4, futura TV Globo, no Rio de Janeiro. (Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/historia-grupo-globo/historia-grupo-globo.htm>. Acesso em: 18.fev.2016).

E foi em 1965 que a TV Globo foi inaugurada, conforme texto da própria emissora:

É inaugurada a TV Globo, canal 4, no Rio de Janeiro, em 26 de abril de 1965. A emissora é o embrião da futura Rede Globo de Televisão. Localizada em um prédio no bairro do Jardim Botânico, zona sul da cidade, as instalações foram projetadas para abrigar uma estação de televisão, diferente do que havia acontecido com outras emissoras até então. A criação da Globo movimentou o mercado de televisão no Brasil, fazendo com que vários profissionais, tanto na área jornalística quanto artística, encontrassem na Globo a oportunidade para desenvolver suas carreiras e estimular a produção de conteúdo nacional. Uma programação baseada em jornalismo e entretenimento, tendo a novela como carro chefe, logo se firmou e passou a ser distribuída para outros estados por meio de emissoras próprias adquiridas de outros empresários, e de emissoras afiliadas. Em pouco tempo formou-se a Rede, com a transmissão simultânea da programação da Globo para todo o país. Com cinco emissoras próprias, de propriedade da Família Marinho, e 118 afiliadas no Brasil, pertencentes a diversos grupos empresariais, o sinal da Rede Globo chega atualmente a 5.490 municípios brasileiros. (Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/historia-grupo-globo/historia-grupo-globo.htm>. Acesso em: 18.fev.2016)

A maior emissora do país se firma justamente no início do regime militar, que se alinhou ao governo norte-americano, que, por sua vez, tinha como principal política internacional junto à América do Sul o combate às políticas socialistas e anti-imperialistas.

Sylvia Orthof constitui grande exemplo de pensamento que combateu a ação bestificante da televisão. Em *Cristo x Bomba*, uma de suas peças, conclama o espectador

a ter uma postura reflexiva sobre a produção televisiva, sobre os enlatados empurrados ao consumidor: “A Indústria do cinema. Uma emoção é multiplicada por mil. A indústria da Televisão[...] não queremos que você, depois do jantar, assista hipnotizado a uma emoção” (ORTHOFF, [196-]a, p.3). Esse exemplo demonstra principalmente a capacidade de percepção do contexto social e também revela a lucidez e conhecimento da autora sobre as forças que atuavam no campo social de sua geração. É preciso, portanto, verificar, no sentido do discurso, o seu pertencimento de lugar de fala, que obviamente revela suas necessidades de produção teatral e também o fundamento intelectual na produção artística.

A partir do momento em que a dramaturga tem a necessidade de comunicar seu pensamento e a sua fala, ela consegue definir e tem êxito em encontrar o local onde suas ideias pudessem ecoar. No entanto, é a necessidade de outros sujeitos pelo mesmo discurso que permite que a peça de teatro, com suas necessidades concretas de realização, ganhe corpo. Nesse sentido é possível traçar um desenho das forças artísticas teatrais no Brasil naquele momento. Percebe-se, portanto, a existência de um sistema maior, o momento social que se vive no mundo e no país, gerando uma coincidência de discursos artísticos e ideológicos. A fala contra a mídia não é exclusividade de Sylvia Orthof, mas sim compartilhamento de ideias do mesmo momento histórico-social. O que acontecia em várias regiões do Brasil, em certa medida explica-se com a mesma analogia para entender o modernismo em Oswald. A partir do momento em que a mesma realidade é vivida por diversos sujeitos não é estranho que as falas versem sobre o mesmo objeto ou constituam pensamentos com estruturas similares e coincidentes.

Villas Bôas consegue resumir bem nas considerações finais de sua tese de doutorado os caminhos percorridos pela TV Globo e o CPC. Essa relação em certa medida deve ser utilizada de forma análoga para que também possamos entender o teatro brasileiro como parte de um sistema maior que é o sistema de teatro político nacional:

Com efeito, se comparamos, a título de exemplo, a serviço de quais projetos de país atuou o CPC de quais segue atuando a Rede Globo de Televisão, notaremos no caso do primeiro uma pretensão de gerar uma consciência dos problemas nacionais por meio da popularização e do aprofundamento do debate sobre temas estratégicos como a questão agrária, a questão energética, a questão do desenvolvimento industrial, da educação, enfim, e das respectivas propostas de reforma de base; enquanto a emissora de TV erigida por meio de capital estadunidense ilegal com a conveniência da ditadura brasileira empenhou-se na construção de uma imagem supressiva de país bem sucedido à revelia do país real, em processo acelerado de segregação. Além da formação

de uma consciência nacional sobre os dilemas do país, o CPC empenhou-se em sua territorialização, por meio do fomento a criação de núcleos de produção e difusão em diversos estados, vinculados diretamente ao projeto político que as organizações de esquerda defendiam à época. Ao contrário, a tática de expansão da indústria cultural no Brasil pautou-se pela centralização das unidades de produção, para diminuir os custos e gerar uma imagem padrão de país, que no caso da Globo ficou conhecida como “padrão globo de qualidade” e consiste num conjunto de procedimentos técnicos e políticos para eliminar as contradições de classe, os conflitos raciais e as ações populares de contestação à ordem dominante do quadro de programação, voltado para o entretenimento, enquanto esfera alienada da política. (VILLAS BÔAS, 2009, p.223)

O momento de amadurecimento do teatro brasileiro coincide com a luta entre o campo cultural engajado, composto pelos grupos difusores da cultura comprometida com a reflexão das contradições da vida, e o campo hegemônico comprometido com a tomada do poder pelos militares.

A postura de análise do teatro praticado em Brasília é prejudicada no sentido de que é indissociável da reflexão política. Política tanto no sentido da fala contra o opressor, mas também no sentido mais amplo, da reflexão sobre a sociedade e humanidade. Desse modo, o quadro da revolta das lavadeiras na peça dirigida por Pedrancini, tem a qualidade engajada de recuperar a própria história da cidade, como também trata de um tema universal, que é a opressão dos mais fracos pelos mais poderosos. Da mesma forma podemos falar da peça de Orthof, quando questiona o banho de sangue pelo qual passa toda a humanidade e não apenas nos restringirmos às associações estéticas da obra com a cidade, o que no caso de Sylvia Orthof é mais perceptível em *As Caravelas*, conforme veremos em sua análise.

Voltando à questão do campo hegemônico, para compreensão desse sistema de teatro político brasileiro na década de 1960, é preciso compreender alguns aspectos do cenário Brasileiro. Um deles é que, “Em 1964 as experiências culturais até aqui referidas colidiram com um violento obstáculo e, pelas características de seu ímpeto, seguiram em frente no vácuo.” (COSTA, 1996, p.101). O golpe parece funcionar como um marco de acirramento entre os campos ideológicos. No entanto, como observa Roberto Schwarz ainda sobre o golpe, “...a trajetória que acompanhamos ficou interrompida. Como era inevitável, o teatro em parte reagiu, em parte se ajustou, e em parte se ajustou reagindo.” (SCHWARZ, 1996, *apud* COSTA). Essa demarcação simbólica do acirramento exige também a análise de como o teatro em Brasília, distante fisicamente do Rio de Janeiro e de São Paulo, se ajusta ou reagiu ao golpe. Distante fisicamente? Sim. Mas, de certa

forma, extremamente catalizador do que era o teatro no Brasil naquele momento, uma vez que não havia ainda brasilienses de berço que pudessem discutir teatro. Outra conexão com o resto do país era a esperança depositada no papel da Capital, conforme acreditava Maria Fernanda, como veremos ao analisar a censura de *Um Bonde Chamado Desejo*, que investia na importância de Brasília como difusora de uma nova ordem cultural comprometida com a cultura. Ou seja, do ponto de vista teórico, cabe estabelecer a relação da obra teatral na capital com o olhar analítico sobre o momento do teatro nacional, incluindo Brasília como parte desse sistema.

Essa reflexão nos faz recuperar, para ajustar e reforçar os pressupostos teóricos da presente pesquisa, os ditos de Antonio Cândido:

A tentativa de focalizar simultaneamente a obra como realidade própria, e o contexto como sistema de obras, parecerá ambiciosa a alguns, dada a força com que se arraigou o preconceito do divórcio entre história e estética, forma e conteúdo, erudição e gosto, objetividade e apreciação. Uma crítica equilibrada não pode, todavia, aceitar estas falsas incompatibilidades, procurando, ao contrário, mostrar que são partes de uma explicação tanto quanto possível total, que é o ideal do crítico, embora nunca atingindo em virtude das limitações individuais e metodológicas.” (CANDIDO, 1981, p.30)

É justamente a riqueza e associação dessas categorias citadas por Candido que permitem o estudo do teatro em Brasília no sentido de incluí-lo no sistema de obras literárias do teatro épico Brasileiro no século XX, pois compartilha de elementos também lembrados pelo teórico quando escreve sobre a questão da formação de uma literatura “[...] considerada aqui um *sistema* de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase.” (CANDIDO, 1981, p.23). É possível, pois, partindo desses pressupostos, analisar o teatro em Brasília, do ponto de vista da observação desses fatores que o torna pertencente ao sistema dramaturgico brasileiro. Nesse caso, os elementos se materializam na temática questionadora do campo hegemônico opressor.

Isso se percebe tanto na obra de Sylvia Orthof, quanto em coletivos, a exemplo do grupo Carroça, representado pelo diretor Humberto Pedrancini. No caso do teatro, como deve ser considerada a dinâmica da realização das peças, pode-se dizer que havia uma ação politizada que perpassava todo o período de realização teatral nas décadas de 1960 e 1970.

Que seja dado, neste momento, licença à retórica para que não restem dúvidas da teia complexa em que a arte e a cultura brasileira estavam inseridas. Num movimento que



chocava – e esse cenário facilita a compreensão do “violento obstáculo” (COSTA, 1996) referido pelo autor, em sua análise do período – frente à tentativa de pensar um mundo menos desigual, com mais justiça social para o país, inclusive para o homem que trabalhava ou tentava trabalhar a terra no Brasil. Basta recuperar a análise feita por Villas Bôas, que mostra como se deu a preocupação do combate às Ligas Camponesas e relembra que também havia intromissão norte-americana naquela conjuntura:

Não à toa, uma das primeiras ações da ditadura militar de 1964 foi destruir as Ligas Camponesas. No contexto de engajamento pré-golpe, a principal preocupação da CIA no Brasil foi o potencial foco de subversão do nordeste brasileiro, em que as Ligas, contagiadas pelo sucesso da revolução cubana, ameaçavam a estrutura de poder por meio da organização popular na luta pelas reformas de base de caráter radical.

A título de exemplo da atenção conferida pelas forças de inteligência estadunidenses às Ligas Camponesas, vale destacar a tática de contra-comunicação que chegou a ser aventada, embora não tenha sido colocada em ação, para combater a utilização do cordel com arma de agitação e propaganda a serviço da mobilização e consciência dos camponeses. (VILLAS BÔAS, 2009, p.49)

Se por todo o Brasil tentava-se desarticular os movimentos de esquerda, era em Brasília que estavam parte dos representantes desses desarticuladores e por isso a cidade também vivenciava o clima de tensão como efeito colateral da política de repressão. Para se ter uma ideia de qual era o ambiente político no início de Brasília, vale recuperar trecho da coluna do jornalista Carlos Castello Branco que, em abril de 1964, trazia a síntese dos primeiros anos da cidade e da dificuldade de sua consolidação a partir do plano concebido pelos seus idealizadores:

#### **Brasília recebe seu quinto Presidente**

Brasília - A posse do General Humberto Castello Branco na Presidência da República, hoje à tarde, é a quinta cerimônia deste tipo que se realiza em Brasília nos seus quatro anos incompletos de existência como Capital do País. A primeira foi do Sr. Jânio Quadros, em 31 de janeiro de 1961; a segunda, do Sr. Ranieri Mazzilli, em 25 de agosto de 1961; a terceira do Sr. João Goulart, em 9 de setembro de 1961; a quarta, novamente do Sr. Ranieri Mazzilli, na madrugada de 1.º de abril deste ano. A posse do General Castello Branco é a terceira que ocorrerá com solenidade e pompa, pois ambas as posses do Sr. Mazzilli realizaram-se em cerimônias truncadas e sumárias, em momento de nervosismo e aflição.

Brasília completa quatro anos no próximo dia 21 de abril. Além dos quatro Presidentes citados, um outro a governou, o Sr. Juscelino Kubitschek, que a construiu e inaugurou. Brasília, nesse curto período, tem também a experiência de dois regimes de Governo, o presidencialista e o parlamentarista. Na rápida vigência do sistema

parlamentarista, três Presidentes de Conselho a governaram, os Srs. Tancredo Neves, Brochado da Rocha e Hermes Lima.

A nova Capital foi também, nesse período, palco de uma revolução frustrada, a dos sargentos, e cenário de numerosas crises políticas, além de ter sido nestes dias atingida pelas ações militares de coroamento da revolução vitoriosa. Dentre as crises, as mais importantes tiveram aqui o seu desfecho: a renúncia do Sr. Jânio Quadros e a deposição do Sr. João Goulart.

Poucas capitais do mundo apresentarão, em tão pouco tempo, saldo tão dramático de experiências políticas. Se isso contribui para amadurecer a Cidade como sede do Governo, por outro lado tumultua e deturpa seu progresso e desarticula o severo planejamento que a inspirou. Nesses quatro anos, Brasília estêve ameaçada várias vezes de perder sua condição de Capital, sendo notória a má vontade do último Presidente e dos Ministérios com relação à efetiva trasladação dos serviços administrativos para a Cidade.[...] (CASTELLO BRANCO, *Jornal do Brasil*, 14 abr.1964)

Um dos pontos do “severo planejamento” citado pelo jornalista era a Universidade de Brasília, que poderia ter sido o maior cenário de organização de grupos teatrais da cidade e que foi imediatamente atingida pelo golpe. Sua criação foi ordenada no dia da inauguração da Capital e teve o início de suas atividades em 1962, sendo os principais nomes de sua idealização Darcy Ribeiro, Anísio Teixeira e Cyro dos Anjos. Antonio de Padua Gurgel nos dá a compreender melhor a força do golpe na UnB:

A UnB foi o centro universitário que mais sofreu após março de 1964. Não apenas porque fora proposta por Juscelino, idealizada em grande parte por Darcy Ribeiro e inaugurada por Jango, três expoentes do regime deposto. Mas principalmente porque, entre todas as instituições de ensino, era a que mais precisava de liberdade para florescer. (GURGEL, 2002, p. 36)

Na verdade, os militares não conseguiam conviver com a universidade que era a própria antítese da repressão. Eles não queriam a UnB como um caldeirão cultural e científico formador de homens livres.

Até 1964, o objetivo da UnB era pensar o desenvolvimento soberano do Brasil e o bem-estar da maioria da população, buscando soluções também para a América Latina e os outros povos oprimidos.

Mas os militares e seus mentores não concordavam com essa orientação. Em sua opinião, a Universidade deveria ser apenas um criadouro de técnicos para as grandes empresas – em sua maioria estrangeiras principalmente a partir daquela época. (Idem, p.39)

Não é por acaso que o teatro dentro da Universidade só teria seu espaço próprio duas décadas depois da sua criação. Enquanto o Instituto de Artes não foi criado, o teatro

dentro da UnB dependia dos outros departamentos. Ou seja, a arte dentro da universidade foi sistematicamente sabotada pela ditadura militar.

Em Brasília, como será descrito no próximo capítulo, o auge da organização social em torno do teatro se dá com o fortalecimento da Federação do Teatro Amador do Distrito Federal– FETADIF – criada em 1977 e que consegue representar mais de uma centena de grupos de teatro amador no DF. Essa análise poderá entre outras questões objetivar mais precisamente qual o público do teatro em Brasília. Se por um lado eram os próprios funcionários públicos, ávidos por atividades culturais, também existia toda uma produção teatral amadora vista pelos menos abastados, nas cidades satélites, assim como o público das escolas onde os grupos se instituíaam, que é o caso do CIEM, do Elefante Branco. O estudante de Brasília, logo se habitua a assistir teatro. Talvez por essa razão ainda hoje há uma produção de teatro na cidade com a genética engajada, pois já faz parte da realidade brasiliense desde a sua fundação.

### 1.3 A Censura

*“A censura, a censura, única entidade  
que ninguém censura”*

André X/Philippe Seabra - Plebe Rude

Neste trabalho casos de censuras são trazidos de forma ilustrativa, pois não é o foco resgatar situações já registradas em pesquisas que se dedicaram especificamente a esse aspecto, com grande êxito. É o caso do detalhado trabalho de Miliandre Garcia (2008), cuja tese de doutorado recupera os tempos de censura ao teatro brasileiro desde sua institucionalização, passando pela ditadura militar, até o período posterior. Cabe, portanto, a recuperação do trabalho citado para sintetizar como se dava a práxis do Estado enquanto censor.

Para o pesquisador ficou claro que a censura no Brasil desde a colonização, avançando pelo período monárquico, bem como no período republicano, não se dava a partir de padrões de ação. A máxima que havia era que o grande objetivo dos governantes em todos os períodos seria “impedir a circulação de informações que julgaram contrárias aos seus interesses” (GARCIA, 2008, p.12)

É possível organizar a seguinte esquematização da criação oficial da censura no Brasil a partir da pesquisa de Garcia:

1830 – Criação do Conservatório Dramático Brasileiro (oficialização da censura no Brasil);

1891 – O governo republicano delega o exercício da censura às autoridades policiais;

1939 – Criação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) que consolida o autoritarismo do Estado Novo;

1945 – Criação do DNI (Departamento Nacional de Informações) que visava atenuar o caráter autoritário do Governo Vargas e criação do SCPD (Serviço de Censura de Diversões Públicas) que separava a censura da imprensa da censura de obras artísticas tais como teatro, cinema e programas de rádio;

1946 – Decreto 20.493 – regulou o exercício da censura até a década de 80. (GARCIA, 2008, p. 12)

Vale reproduzir a síntese feita por Garcia sobre os trâmites de análise da obra teatral a ser levada ao público:

Com o propósito de unificar o serviço censório em todo país, o regulamento do SCPD, regulamentado pelo decreto n.º 20.493, exigia para análise da censura os seguintes documentos: requerimento ao SCPD com denominação da peça teatral ou número de variedades, gênero, nome do compositor ou autor quando houver parte musicada, número de atos ou quadros e nome do tradutor quando o original for estrangeiro, registro da obra e dois exemplares datilografados ou impressos, sem emenda, rasura ou borrão. Após a análise censória e respectiva aprovação, cabia ao empresário do setor artístico, diretor da companhia de teatro ou responsável pela produção cultural solicitar ao chefe do SCPD o exame do ensaio geral, última etapa para autorização definitiva da peça teatral. (GARCIA, 2008, p.31)

Essa era a realidade a qual deviam se submeter os produtores, atores e diretores de teatro, e essa condição também foi uma máxima para os agentes de teatro em Brasília. Mais adiante veremos como a peça trazida para a cidade e apresentada na Martins Pena, *Um Uísque para o Rei Saul*, teve a surpresa desagradável de ser censurada no ensaio geral, na véspera da estreia, conforme lembrou o diretor B. de Paiva. Também será possível a análise dos casos da peça *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais*, de Jonas Bloch, também vítima de cortes, e a própria suspensão de *Um Bonde Chamado Desejo*.

A censura também, ainda segundo as conclusões de Garcia, teve então alguns focos de conteúdo no longo período de nosso interesse. Até 1967 teve uma atividade

menos centralizada, delegada, via de regra, a uma autoridade policial regional que agia de forma autônoma. A conclusão do autor é de que, até 1967, as justificativas para a censura eram predominantemente de ordem moral, ainda que questões de teor político estivessem na pauta dos censores. Outra conclusão a que chega Garcia é a de que ao longo dos anos 1960 ocorreu o processo de centralização da censura à medida que crescia a necessidade de censura dos aspectos políticos das obras. Foi então a partir de 1964, sob o mando do presidente Castelo Branco, que se deu o início do processo de estruturação e centralização da censura e conseqüentemente a intensificação e crescimento do número de peças censuradas, que depois de 1968 aumentam significativamente, já com a inversão da predominância de argumentos justificativos, que passam a ser de ordem política.

A pesquisa ainda nos permite verificar que os parâmetros mais precisos para os registros das peças censuradas vão até 1970, sendo que depois desse ano foi dispensada a exigência de portaria para tais peças, exigência que permaneceu apenas para as peças vetadas. De qualquer modo essa breve alusão à pesquisa de Garcia nos permite refletir sobre o modo como operava e como se estruturava a censura no Brasil. Para finalizar, cabe trazer o seguinte trecho da tese de Garcia:

Após a elaboração dos índices estatísticos e a análise dos processos de censura foi possível entender as modificações estruturais do organismo, visualizar a dinâmica da censura política e estabelecer fases da censura teatral. Na primeira fase destacou-se a centralização da censura de peças teatrais com a publicação da portaria n.º 11, em fevereiro de 1967, e a edição da lei n.º 5.536, em novembro de 1968. Na segunda fase inverteu-se a preocupação da censura de costumes que, até então, concentrava-se na questão moral em detrimento da mensagem política. Essa mudança de foco acentuou-se com a decretação do AI-5, a partir de dezembro de 1968. Na terceira fase verificou-se a criação de normas censórias como o decreto-lei n.º 1.077, em janeiro de 1970, e a reestruturação do órgão público com a transformação do SCDP em DCDP, em 1972. Na quarta fase buscou-se a adequação dos trâmites censórios ao processo de abertura política com a descentralização da censura teatral, em 1975 e 1978, e a desativação do decreto n.º 1.077 e a implementação do Conselho Superior de Censura (CSC), ambos em 1979. Essa fase durou pouco porque, de 1981 até início de 1985, houve um recrudescimento da atividade censória e uma retomada da censura política com a entrada de Ibrahim Abi-Ackel no Ministério da Justiça e a admissão de Solange Maria Teixeira Hernandes na direção da DCDP. (GARCIA, 2008, p.21)

Chama a atenção que, mesmo no período do enfraquecimento do regime militar e no período que antecedeu a devolução do poder aos civis, ainda houvesse espaço para o endurecimento da censura política, o que faz com que esse período seja analisado com

ressalvas no sentido de afirmar que não havia ameaças reais à produção de arte e cultura no país. Motivo esse que ainda na década de 1980 era possível encontrar, principalmente nos movimentos musicais da cidade de Brasília: a constante temática da repressão nos versos musicais da capital. É o caso da banda Plebe Rude, que serviu de epígrafe para este trecho da tese. Com essas observações teóricas e históricas partiremos para a análise da cena teatral da cidade, a fim de verificar mais intimamente como o teatro de Brasília estava fadado a nascer em um berço profundamente politizado, sob olhares angustiados e práticas reprimidas.

# A ESPERANÇA DA CAPITAL

## Um teatro que precisa de poeira e fogo

FOTOS DE JOAQUIM FIRMINO



A peça "Capital da Esperança" fica em cartaz até o final do mês, no Teatro Garagem, do Sesc, da 913-Sul

se mostrar instigante e controversa não consegue libertar-se dos padrões, com as instituições oficiais e dificilmente pode ampliar seu público. O que falta ao teatro da capital, como às demais atividades artísticas e intelectuais, sendo um pouco de independência, um público mais abrangente e maior consciência política de sua importância social?

Há quantos anos os artistas de Brasília, sejam músicos, artistas plásticos, atores e escritores vêm se tratando, em condições, como dependentes dos órgãos patrocinadores, na interpretação da promessa de que um dia Brasília se transforme numa das cidades-origens de Léo Costa (um dos centros mais lúcidos do País).

As perguntas e outras mais só sucedem respostas se, além de tentarmos compreender a crise e o impasse da cultura brasileira em geral, nos determos também na pequena história desses 20 anos de Brasília. A capital continua sendo uma cidade administrativa, governamental e como tal deve arcar com essa estrutura monofunção por muitos e muitos anos.

A não ser que, de fato, um movimento artístico se instale aqui procurando fugir aos esquematismos dos patrocinadores oficiais e compreenda que um projeto cultural jamais pode se estabelecer dentro de decretos ou de vontades superiores. Mas uma coisa é certa: Brasília tem condições, pelo menos, de produzir a vanguarda do seu próprio espaço, bem diferente do que acontece e tem acontecendo em outros centros como o Rio de Janeiro e São Paulo.

Essa vanguarda consistiria na produção de obras, espetáculos e ideias que gerariam uma nova postura tanto da arte dos artistas — autores quanto da parte do público. E quem sabe não seja o público o maior desafio aos que querem aqui criar coisas que misturem fazer, diversão e consciência, debate e expressão?

Considerações como essas e mais outras têm que desaguar sempre sobre o processo de criação. A crise dos criadores de Brasília é de linguagem. Não se viveu outras experiências. Do zero à geração de posturas que esclareçam as contradições, implantem a dúvida e criem não só perplexidade, mas também, satisfação.

Se a crise é de linguagem, o impasse é político. Público ou não, se refere ao próprio trabalho, à consciência que se tem de sua importância, de suas necessidades. O teatro de Brasília quer agora refletir a própria história da cidade e do País, pois que investigue melhor ou caindo em maniqueísmos, pandeitarismo iniciado em baixo nível de representatividade.

No dia da estréia de "Capital da Esperança", como espetáculo, lbe que convencer algumas pessoas da importância de se ir à primeira apresentação do Grupo Carreca. 3. Vê-lo não ver, essa montagem é tão importante para o teatro de Brasília quanto foi "O Rei da Vela" para o teatro brasileiro. O quê? Você está dizendo besteiras... está querendo envergar além das possibilidades.

Pois "Capital da Esperança" estreou há mais de dez dias, seguindo temporada nesse andar mês de julho, que torna Brasília uma cidade mais ainda burocrática e indefesa. E também o mês em que as atividades culturais marcham, seguindo a trilha da Fundação Cultural e a trilha da Universidade de Brasília,

que de evidente para a cidade só oferece o público estudantil.

Guardadas as devidas proporções, "Capital da Esperança" é o espetáculo que contém as contradições indispensáveis para se atingir a liberdade. Não chega a ser e nem se interessa em reeditar um "Rei da Vela", mas está claro que traz, na sua estrutura um conjunto de posicionamentos que poderiam dar um novo cara ao teatro de Brasília.

Seria necessário que o movimento local se detivesse um pouco mais atentamente nesse espetáculo para fazer a crítica de si próprio. Reconhecer a crise é indispensável para se deixar de lapar o sol com a própria. Há muito tempo que o teatro de Brasília precisa se desligar dessa falção tão comum e que apenas escude o rosto real. Que espetáculo bonito. Que espetáculo feio. Muito mal interpretado... É um espetáculo paralisante, e outras coisas mais se sucedem como se todo mundo estivesse, de fato, cansado de discutir o teatro.

A pobreza das discussões é a principal característica do teatro de Brasília e, por extensão, do teatro brasileiro. Não é possível que agora, nesse exato momento, em que se cria movimento no engano de se considerar um espetáculo bonito ou feio, sem se levar em conta outras dimensões talvez muito mais fundamentais.

Quem, por exemplo, não percebe que "Capital da Esperança" pode apontar caminhos novos na maneira de se fazer teatro por aqui? Afinal, pela primeira vez, um grupo de teatro amador propõe para o teatro não só o espetáculo, mas uma atividade mais completa, que vai acabar se detendo na própria crise do Teatro e da História.

E não se trata de fazer o elogio da "Capital da Esperança". Trata-se de tentar compreender sua importância dentro do movimento, inclusive com suas falhas evidentes. Uma prova clara de que esse trabalho do Carreca é também um sintoma está na ágil transformação a que o grupo está submetendo o espetáculo. Da estréia até hoje, frase enguandando, tornando-se mais real.

Mais do que espetáculos prontos,

ben-acabados e dignos de aplausos da pequena plateia, que consultivos, precisamos de provocações abertas, inacabadas e que não se consumam numa simples montagem. Essa, por exemplo, é uma das intenções do recém-fundado Grupo Artista, da Aliança Francesa, que quer partir do Teatro do Absurdo (engano seria querer mandá-lo para criar um novo núcleo de tensão crítica. E o papel de Rogério Costa Rodrigues pode ser fundamental nesse processo, pois ele próprio está partindo de sua vasta experiência teórica para a criação prática.

Foi sempre assim aqui sempre que um espetáculo ou um trabalho tentou inaugurar novas possibilidades, a crença que havia em todos nós caiu em clima precipitadamente. Vou lá dizer porque "Capital da Esperança" é um trabalho valioso.

E que nunca em Brasília, pensou-se em fazer um teatro que partisse do barro do chão, da própria construção da cidade. Esse acontecimento histórico de 64 está impregnando "Capital da Esperança". Teatro amador é isso mesmo, dia uma das artes no primeiro quadro do espetáculo. Uma das ênfases tentativas nesse sentido consistiu, a se em "Chapeleto", que por ser um teatro de revista, muitos resolveram torcer o nariz. E lá se foi mais um que poderia ter evitado que Guarneri, Dias Gomes e outros passassem a ser monstros entre nós no mais esquemático teatralismo.

Humberto Pedranzi, que é o diretor do Grupo Carreca e dirige propostas e intuições da equipe, reconhece a importância de desativar, dentro certos limites que interpretamos por aqui. Um ócio referia-se à montagem de um espetáculo, quase que como uma receita para se conseguir o sucesso, uma carreira saudável e receber aplausos de todos.

O Carreca foi lá, suas páginas de jornais, estivesse uma época e encontrou dentro desse período histórico episódios e cenas que muito bem viriam ilustrar e fastigar a História da cidade nos dias de hoje. Eles entreteriam cidadãos, gente que vive a experiência, e a partir daí começariam a fazer esse laboratório.

E al que vejo mais uma inovação. Não se seguiu um texto determinado. Diálogos e situações foram se construindo com a vivência. A dramaturgia não surgiu de uma cabeça só, mas foi construída por todos os elementos do grupo. Isso fica claro no espetáculo, ao se constatar o natural e espontâneo que caracteriza o trabalho dos atores.

É claro que há muitas falhas de interpretação que, às vezes, a direção deixa escapar, trechos significativos, mas o espetáculo é de teatro amador. Como tal, o espectador sente estar diante de um trabalho coletivo, onde todos participam para levantar o teatro.

Efêmero enquanto vive as coisas a nu, lavadeiras que comemoram em Taguatinga, nos primeiros anos de cidade. Elas confiam no futuro. Operários construindo edifícios e monumentos, na esperança de habitar, — lá, Essa esperança que depois se detém pela arbitrariedade e transforma em massacre o que era participação.

Por conta da falta de uma maior vivência política, e de uma maior experiência do teatro, o Carreca perde algumas chances de voltar mais perto a sua demonstração do que entende a prática como teatro. Daí a urgência não só de que esse grupo, mas todos, se preocupem da necessidade vital de estudar, evidenciar seu processo criativo.

Montada sobre uma estrutura de teatro popular, o circo, "Capital da Esperança", não é, contudo, uma peça de teatro popular, pois existe a impossibilidade de uma arte de caráter popular enquanto o povo não participar da História, e muito menos do teatro. Mas essa lentidão representa um furo desse bloquete.

A renovação do teatro depende tanto da cena quanto do público. Nós, por enquanto, constituímos um teatro e pequeno público, talvez também incapaz de responder às novas atitudes e de impulsionar o que não quer ficar defasado.

"Capital da Esperança" é um espetáculo feio, bonito, feito, coerente? Sei lá. Se que é um retrato cru da nossa idade. Também uma manifestação de impasse. Se a crise é de linguagem, o impasse é político. A expectativa é de que pelo Teatro Garagem continuem passando essas pesquisas, essas dúvidas e de que dali saiam textos, ideias e posturas que destinaem o viado, o linear.

O espetáculo ironiza o sonho de Dom Bosco e revela crueldades

Figura 2- Matéria sobre o contexto teatro da época. Correio Braziliense, Seção Variedades, 19 jul.1979. Foto: Joaquim Firmino

## CAPÍTULO 2

### BRASÍLIA: CRÍTICA E HISTORIOGRAFIA DO SEU TEATRO

A dramaturgia em Brasília tem um forte viés político, pois discute as práticas sociais presentes no país desde a construção da cidade, e por isso incorpora parte da natureza da história da capital que começou a surgir em meio ao Planalto Central do Brasil na década de 1950, ou antes, quando, no império, teve início a discussão da mudança da capital para o centro do território nacional. O brasileiro, em geral, aprende desde cedo na escola que a capital do País foi instalada no coração da República por razões que vão desde estratégias de ocupação territorial, de maior proximidade e centralidade com relação a todas as regiões brasileiras, de defesa militar ou para evitar possíveis aglomerações de gente na luta pelos seus interesses<sup>12</sup>. Até então, o povo brasileiro se via comprimido nas apertadas ruas da antiga Capital, o Rio de Janeiro.

Adirson Vasconcelos, jornalista e pesquisador da história de Brasília, analisa o surgimento da ideia da mudança da capital para o interior a partir da inconfidência mineira, que data de 1789, e defende ser Tiradentes o maior responsável pela interiorização da capital. Defende o autor que o inconfidente queria São João Del Rei como a capital do Brasil e também faz um detalhado retrospecto da defesa da mudança da capital para o interior, citando Hipólito José da Costa, fundador do Correio Braziliense, em 1808 e grande defensor da interiorização do centro de comando do Império: “Para Hipólito, três seriam os requisitos para uma Capital: acomodações, situação central equidistante das províncias e condições de defesa contra o inimigo invasor.” (VASCONSELOS, 1989, p. 28). José Bonifácio também é lembrado pelo pesquisador como o responsável pelo nome da cidade Brasília: “Contudo, oficialmente, o nome Brasília surgiu pela primeira vez na História por iniciativa de Bonifácio”.

O detalhado trabalho de Vasconcelos, traz as palavras do Presidente Juscelino Kubitschek, que corrobora essa ideia e possibilita melhor compreensão da razão de Brasília:

Brasília significa uma revolução política e uma revolução econômica. Estamos erguendo-a com aquele espírito de pioneiros antigos, dos

---

<sup>12</sup> Adirson Vasconcelos recupera o discurso do senador Virgílio Damásio ainda no século XIX, que ratifica o pensamento de um outro parlamentar no sentido de que havia falta de educação cívica da população e que havia uma massa de gente ociosa que poderia ser “uma arma, uma alavanca poderosíssima em mãos de agitadores...” (VASCONCELOS, 1978, p.126)



homens que desbravaram os sertões modernos em nossas almas ansiosas por fundar uma civilização no coração do Brasil.

Do ponto de vista econômico, Brasília resolverá situações já esgotadas, porque vai criar um novo centro de gravidade, para maior equilíbrio, melhor circulação e mais perfeita comunicação entre litoral e o interior, entre o Norte e o Sul.

Politicamente Brasília significa a instalação do Governo Federal no coração mesmo da nacionalidade, permitindo aos homens de Estado uma visão mais ampla do Brasil como um todo e a solução dos problemas nacionais com independência, serenidade e paz interior. (KUBITSCHKE Apud VASCONCELOS, 1989, p.55)

Num esforço digno de uma epopeia, palavra esta utilizada para definir a construção de Brasília inclusive pelo autor da citação anterior, construíram-se prédios que se tornaram repartições públicas, residências dos pioneiros e demais estabelecimentos necessários para o funcionamento de uma cidade. Sobre a rápida construção do Catetinho, Vasconcelos complementa: “de onde o Presidente poderia, com um pouco de comodidade, comandar a grande epopeia da construção da Nova Capital brasileira [...]” (VASCONCELOS, 1989, p.59). Abrem-se avenidas que vão aos poucos devastando o cerrado, um dos mais ricos biomas do nosso país.

Para ilustrar a saga da construção de Brasília, cabe trazer a este trabalho a análise do texto “Sinfonia da Alvorada”, composta por Tom Jobim e Vinícius de Moraes<sup>13</sup>.

A letra da obra sinfônica pode ser comparada, com relação a sua divisão por tema, com o clássico da nossa literatura, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, já que traz a descrição: da terra, que é o planalto central; depois fala do homem que veio para estas terras; e, em seguida, se concentra na chegada dos trabalhadores e a construção em si. Na obra canônica euclidiana seriam as três primeiras partes: “A Terra”, “O Homem” e “A Luta”.

Na música é descrita a paisagem do cerrado e sua importância geográfica ao dividir três bacias hidrográficas fundamentais para o país, lembrando a história dessa terra com a presença dos bandeirantes e também dos indígenas. A letra ainda traz a presença das matas e dos rios da região:

Da conquista do agreste  
E da grande planície ensimesmada!

---

<sup>13</sup> Gravada em novembro de 1960, no estúdio da Colúmbia, no Rio de Janeiro, a “Sinfonia da Alvorada”, só foi conhecida pelo grande público em 1966, durante uma primeira audição na TV Excelsior de São Paulo. A sinfonia composta por Tom Jobim e Vinicius de Moraes é constituída por cinco partes: I O Planalto Deserto; II O Homem; III A Chegada dos Candangos; IV O Trabalho e a Construção; V Coral. ([http://www.museuvirtualbrasil.com.br/museu\\_brasilia/modules/news3/article.php?storyid=24](http://www.museuvirtualbrasil.com.br/museu_brasilia/modules/news3/article.php?storyid=24)) Acesso em: 14/11/2016

Mas passastes. E da confluência  
Das três grandes bacias  
Dos três gigantes milenares:  
Amazonas, São Francisco, Rio da Prata;

Em seguida descreve o homem que veio para ficar na terra do barro vermelho e do ar puro do cerrado, onde seria construída a cidade “pura”. E de todos os cantos do país, após uma gigantesca convocação, chegavam homens que muitas vezes deixavam para traz mulher e filhos:

Sim, era o Homem...  
Vinha de longe, através de muitas solidões,  
Lenta, penosamente. Sofria ainda da penúria  
Dos caminhos, da dolência dos desertos,  
Do cansaço das matas enredadas  
A se entredevorarem na luta subterrânea  
De suas raízes gigantescas e no abraço uníssono  
De seus ramos. Mas agora  
Viera para ficar. Seus pés plantaram-se  
Na terra vermelha do altiplano. Seu olhar  
Descortinou as grandes extensões sem mágoa  
No círculo infinito do horizonte. Seu peito  
Encheu-se do ar puro do cerrado. Sim, ele plantaria  
No deserto uma cidade muita branca e muito pura...

A letra ainda traz os números impressionantes de um esforço hercúleo para construir-se a nova capital, que seria então o centro das decisões nacionais. A quantidade de cimento, brita, ferro, areia, fios, e, principalmente, os 60 mil operários que fariam com que tudo isso se transformasse em cidade, a “Terra-esperança” onde um dia tudo seria melhor. Um dos hinos da cidade traz em sua letra “Brasília a Capital da Esperança”. Na música essa epopeia se torna evidente, pois representa toda a luta, todo o sofrimento, toda a abdicação e, por fim, a vitória de ver de pé uma nova capital do país:

- Foi necessário muito mais que engenho, tenacidade e invenção. Foi necessário 1 milhão de metros cúbicos de concreto, e foram necessárias 100 mil toneladas de ferro redondo, e foram necessários milhares e milhares de sacos de cimento, e 500 mil metros cúbicos de areia, e 2 mil quilômetros de fios.

- E 1 milhão de metros cúbicos de brita foi necessário, e quatrocentos quilômetros de laminados, e toneladas e toneladas de madeira foram necessárias. E 60 mil operários! Foram necessários 60 mil trabalhadores vindos de todos os cantos da imensa pátria, sobretudo do Norte! 60 mil candangos foram necessários para desbastar, cavar, estaquear, cortar, serrar, pregar, soldar, empurrar, cimentar, aplainar, polir, erguer as brancas empenas...

A letra em questão tem seus traços idealistas no sentido próprio dos românticos brasileiros, pois valoriza a cor local, o ar puro e a vida a ser construída naquele lugar de natureza exuberante, em um misto de angústia e esperança de que toda essa aventura dê certo.

E nessa saga, o projeto da cidade e sua concretização reservaram lugar para a expressão dramática. Não apenas salas de teatro oficiais foram construídas, como a Martins Pena e a Villa-Lobos, ambas no Teatro Nacional, mas inúmeras outras surgiram na trajetória do teatro candango. Hoje são vários os espaços para apresentação de espetáculos. A partir das informações do Centro Técnico de Artes Cênicas, setor do Departamento de Artes Cênicas da Funarte, podemos apresentar a seguinte tabela sobre os espaços cênicos da cidade, com nome e capacidade de lugares:

Americel Hall	2.500
Anfiteatro do Jardim Botânico	2.500
CC Banco do Brasil / Brasília – Teatro	300
Conjunto Cultural da Caixa - Teatro	340
Espaço Cultural Anatel	210
Espaço Cultural Renato Russo - Cine-Teatro Marco Antônio Guimarães	120
Espaço Cultural Renato Russo - Sala Multiuso	180
Espaço Cultural Renato Russo - Teatro de Bolso	66
Espaço Cultural Renato Russo - Teatro Galpão	300
Funarte - Teatro Plínio Marcos	542
Fund. Brasileira de Teatro - Sala Conchita de Moraes	90
Fundação Brasileira de Teatro - Teatro Dulcina	450
Teatro Aloísio Magalhães	250
Teatro Aluísio Batata	327
Teatro Caleidoscópio	40
Teatro Casa do Candango	100
Teatro da Assoc. Brasiliense de Odontologia	---
Teatro da Escola Parque – TEP	450
Teatro do Espaço Cultural da 508 Sul	270
Teatro dos Bancários	500
Teatro Goldoni	150
Teatro Mapati	120
Teatro Nacional Cláudio Santoro-Sala Alberto Nepomuceno	95
Teatro Nacional Cláudio Santoro-Sala Martins Penna	437
Teatro Nacional Cláudio Santoro-Sala Villa-Lobos	1.315

Teatro Sara Kubitschek	350
Teatro SESC – Garagem	160
UNB - Complexo das Artes – Teatro	---
Teatro de Sobradinho	300
CC SESI-Taguatinga - Cine-Teatro Yara Amaral	478
Teatro da Praça	210

Disponível em:

<http://www.ctac.gov.br/teatro/resultpesqteatro.asp?map=1&ufnm=Distrito+Federal&UF=DF&first=Localidade&seco nd=Espa% E7o+c% EAnico>. Acesso em: 11 mar.2015.

Alguns desses espaços atualmente sofrem com a falta de investimentos e se encontram fechados e impedidos de desenvolverem suas atividades, isso devido a sucessivas crises de governos que não priorizaram os aparelhos culturais locais. É o caso do Teatro Nacional, que engloba três salas de teatro e o Espaço Cultural Renato Russo na 508 Sul, com vários espaços culturais. Dois exemplos de espaços importantíssimos para o teatro da cidade atualmente inativos. Isso reafirma parte da culpa dos governos e suas políticas que não priorizam a cultura como valor necessário para o fortalecimento das tradições artísticas locais e o desenvolvimento humano.

Essa realidade tem impacto no sistema de mercado do teatro, pois, uma vez fechados esses espaços, certamente o setor privado é que absorve a demanda não atendida pelos espaços públicos, estes mais acessíveis e autônomos. Ainda, há outra consequência que guarda relação com o tipo de gestão em jogo, diminuir a presença do Estado nos espaços culturais e com isso permitir maior ingerência do setor privado nesse setor que é estratégico. Com isso as oportunidades para o teatro amador e de interesse coletivo podem ser ainda menores.

A cidade, em 50 anos, fugiu, naturalmente, às previsões dos seus idealizadores. O crescimento desordenado hoje é uma realidade que vai de encontro ao equilíbrio das relações sociais urbanas. Hoje nem todos os moradores da cidade possuem condições dignas de sobrevivência social, material e moral. Atualmente o Congresso Nacional amarga decepções com a atividade política extremamente questionada pela grande mídia, por vezes acusada de manipuladora, e pelos concidadãos brasileiros que não hesitam em descreditar o cidadão que ocupa um cargo eletivo. Injustiça ou não esse é o julgamento que muitos fazem de seus compatriotas eleitos e que hoje servem em grande parte para aprovar a enxurrada de medidas provisórias vindas do Palácio e que alaga o plenário das duas casas que compõem o Congresso Nacional, a Câmara dos Deputados e o Senado federal.

## 2.1 Esboço Analítico: arquitetura de uma história

É preciso unir a crítica literária e seu arcabouço teórico com a compreensão da cena conturbada e perturbadora dos anos 1960 e 1970 na cidade, no país e no mundo. A intenção inicial deste trabalho é conseguir identificar qual a influência da política na dramaturgia e nos espetáculos que se desenvolviam e eram apresentados, bem como qual o efeito da dramaturgia e de montagens em termos políticos na capital federal, o modo como retratou e reagiu ao período militar.

O pressuposto é o de que a própria atividade literária é política em si mesma e que a reflexão provocada pela obra é que dará o grau de sua dimensão nesse sentido. Quanto mais a obra tiver elementos que retirem o leitor ou espectador da passividade, maior o comprometimento da obra com a vida, maior o comprometimento da dramaturgia com a vida. Portanto, a ideia de catarse a que esta tese se filia, é aquela também discutida por Brecht, cuja análise se faz compreender no tomo biográfico (1967) escrito por Frederic Ewen, que traz a visão do dramaturgo sobre a catarse enquanto elemento de “estranhamento”<sup>14</sup> (EWEN, 1967, p.202), ou seja, o espanto e a curiosidade a serviço da reflexão do homem sobre as questões que já estão postas historicamente como verdades absolutas e que merecem ser reformuladas.

Algumas questões norteiam e motivam esta pesquisa: quais foram as montagens teatrais concebidas e que ocuparam os palcos brasilienses como reação à ditadura militar? Há uma produção dramática que se poderia adjetivar “engajada”<sup>15</sup>? Quais eram os grupos teatrais atuantes durante o período?

Certamente que, numa tese de doutorado, não há espaço suficiente para trazer todo o relato histórico do teatro da cidade, pois isso nos aproximaria do trabalho do historiador, que não é o foco deste trabalho, mas, quando necessário, alguns dos registros sobre a história do teatro brasiliense, citados acima, serão esclarecedores para entendermos o período específico do qual nos atentaremos.

A falta de sistematização dos grupos de teatro em Brasília, ou dos próprios autores dos textos montados na cidade, dificulta o acesso às obras, que na maioria das vezes não

---

<sup>14</sup> O termo é utilizado conforme a definição encontrada no Dicionário de Teatro, de Patrice Pavis: “O contrário de efeito real. O efeito de estranhamento mostra, cita e critica um elemento da representação; ele o desconstrói, coloca-o à distância por sua aparência pouco habitual e pela referência explícita a seu caráter artificial e artístico (...)” (PAVIS, 1999, p. 119)

<sup>15</sup> Outros termos que permeiam a tese são: “engajada”, “engajado”, “engajamento”; todos no sentido da prática reflexiva social do teatro, o teatro de combate, de discussão política no sentido brechtiano ou com fundamento em teóricos trazidos para as análises propostas.

foram publicadas e nem mesmo registradas em órgãos destinados para este fim, como a SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais). Portanto, encontrá-las é um desafio, pois o pesquisador deverá recorrer a arquivos pessoais daqueles que viveram essa experiência, ou ainda à exemplares esgotados de publicações pequenas. Para citar um exemplo, peças como *Filó Brasiliense*, do dramaturgo Alexandre Ribondi, também atuante ator e diretor no teatro da cidade, é um dos casos em que nem ele mesmo possui o original da peça. É um exemplo que justifica a presente pesquisa, uma vez que, para a análise do conjunto dramaturgicamente da cidade, se faz necessária a leitura dos textos<sup>16</sup>.

Obviamente que essa ausência de sistematização de registro não pode ser atribuída apenas aos dramaturgos e aos grupos teatrais. Essa característica também deve ser atribuída ao próprio meio e tempo histórico de produção. Seja a afirmação de um espaço cênico na cidade, que é em muitos aspectos amador, ou mesmo as dificuldades impostas pela censura ou mesmo a falta de incentivo ao teatro, todo o contexto leva à compreensão da ausência sistemática de registros. Os custos de impressão nunca foram baixos, assim como o acesso e interesse das editoras pelo teatro deixam a desejar, ainda mais quando se trata de teatro amador. A própria necessidade de constantes mudanças das pessoas envolvidas com o teatro por razões de perseguição de cunho político e que eventualmente deixam os objetos para trás, pode ter colaborado com essa situação. A construção coletiva do texto, o imediatismo das apresentações, a falta de maturidade ou de visão de futuro. Muitos são os motivos que podem ser questionados, mas o fato é que a materialidade do teatro inicial da capital é frágil e esparsa.

Se o texto, uma vez impresso, permite sua análise literária, a montagem nos exige concentração em suas variadas facetas, por ser um fazer híbrido, que se pretende conectado ao contexto sociocultural. Montagem significa reunir partes, meios e elementos cênicos: linguagens, atores, figurinos, iluminação, maquiagem, música e imagem. Mas estas partes todas também se vinculam a nossa realidade. Afinal de contas estamos falando de representação, e representação no sentido trágico é a imitação da ação humana como afirma Aristóteles<sup>17</sup>, e sendo imitação da ação humana é a imitação da vida. E a

---

<sup>16</sup> É preciso lembrar que a dramaturgia tem por natureza a necessidade da diversidade de meios para sua realização plena. O texto literário pode e deve ser pensado também a partir do seu valor de leitura, como muito reforça André Luís Gomes nas suas pesquisas e desenvolvimento de projetos como o *Quartas Dramáticas* que já é referência nos estudos sobre o texto teatral e sua leitura. Por outro lado a dramaturgia também é plurissignificativa quando o texto é transformado em teatro, cena, espetáculo. Uma perspectiva jamais anula a outra.

<sup>17</sup> Interpretação da *Poética* de Aristóteles a partir da leitura dos trechos VI e VII do exemplar de 1999 da Editora Nova Cultural: tradução de Baby Abrão. A ideia é ampliar o conceito de imitação para além da

representação ganha dimensão ainda maior quando o teatro assume a função de questionar padrões estabelecidos e faz com que o público deixe de ser o espectador conformado e passivo diante da cena e seja estimulado a refletir sobre a própria realidade social, sob um ponto de vista mais alinhado com as ideias de Brecht.

Se a representação é a imitação da vida, não é surpresa alguma encontrarmos no teatro semelhanças e analogias com o nosso tempo. Seja o tempo de agora ou o histórico. Nesse sentido é possível perceber na cena teatral de Brasília a representação da nossa sociedade, inclusive no que se refere a momentos históricos, nos quais a repressão à liberdade de expressão era a regra durante os governos militares, não só na capital, mas em todo o país.

A dramaturgia brasiliense nasceu, cresceu e, assim como a cidade, ainda não envelheceu, mas acumula alguma história que já foi objeto de pesquisa e ganhou algumas publicações como *A Educação pela Arte*, de Maria de Souza Duarte, publicado em 1983 pela editora Thesaurus e agora reeditada em 2011; *(A)bordar memórias, tecer histórias: fazeres teatrais em Brasília 1970-1990*, de Elizângela Carrijo, dissertação de 2006; *Histórias do Teatro Brasiliense*, organização de textos sobre o teatro em Brasília feita por Fernando Pinheiro Villar e Eliezer Faleiros de Carvalho e, mais recentemente, *Canteiro de Obras*, de Glauber Coradesqui, e *A cidade teatralizada*, de Celso Araújo, ambas de 2012.

Maria Souza Duarte desenvolve uma pesquisa fundamental para iniciarmos o percurso a que nos propusemos: o de estudar a dramaturgia em Brasília durante parte do período militar, década de 1960 e 1970. Em *A Educação Pela Arte: o caso Brasília*, a autora estrutura sistematicamente os rumos da vida cultural em Brasília, nos fornecendo material imprescindível para a compreensão do início da vida teatral em Brasília. É lá que encontramos a informação da 1ª peça de teatro apresentada em Brasília, *O mal Entendido*, de Camus, em 1959. (DUARTE, 2011, p.74), do primeiro grupo de Teatro da cidade, o Teatro de Estudante de Brasília, em 1960, que estreou com *A revolta dos brinquedos*, e nos dá a conhecer a existência de vários grupos de teatro, inclusive o grupo TEMA dirigido por Sylvia Orthof, que seria vítima da reação do poder estabelecido, como veremos adiante. Duarte recolheu depoimentos preciosos, que nos servem de matéria prima para as investigações necessárias: o depoimento de Murilo Eckart, Sylvia Orthof,

---

provocação da piedade e temor, mas complementar essa visão da imitação que resulte na reflexão social por parte do espectador.

entre outros. Portanto, mais do que o agradecimento a esta pesquisadora, é necessário o reconhecimento da importância do trabalho realizado.

Elizângela Carrijo, no entanto, merece destaque na pesquisa do teatro de Brasília, seja pelas informações que traz em sua dissertação, como também pela metodologia adotada em sua pesquisa, que resgata parte da memória do teatro em Brasília, por meio de entrevistas e depoimentos de personagens importantes da cidade, como: Humberto Pedrancini, Iara Pietricovsk, Hugo Rodas, B. de Paiva dentre outros. Seu trabalho tem a virtude de trazer a experiência da pesquisadora e os momentos em que teve acesso a algo que talvez seja o mais importante em seu trabalho, que é a voz de quem viveu o teatro, o que valoriza, principalmente, o ser humano por trás de toda a motivação do trabalho do pesquisador. A pesquisadora nos apresenta mais do que dados, algo que vai além do teatro, que é o revelar dos sentimentos dos seus realizadores, o que inclui a percepção das emoções do seu entrevistado. Por isso, o trabalho dela é fascinante ao nos permitir adentrar de alguma forma num universo mais amplo do artista.

Além da escrita em primeira pessoa, que nos torna muito próximos do pensamento ao longo da obra apresentada, o recorte de Carrijo também permite algumas conclusões que se amadurecem ao longo dos estudos sobre o teatro em Brasília. Fortalece a ideia da dificuldade que era fazer teatro na capital federal, no entanto, chama a atenção para o intuito do discurso da pouca atividade cênica na cidade. Na verdade, para a autora, era um modo de chamar a atenção para a necessidade de se investir no campo cultural da cidade. Isso é demonstrado em sua dissertação através de diversas leituras, como a do Correio Braziliense, por exemplo, em que, desde 1960, já eram noticiados os vários espetáculos encenados na cidade, bem como corrobora a tese de que Brasília estava em plena comunicação com as pessoas das artes do eixo Rio-São Paulo.

Glauber Coradesqui publicou pesquisa sobre o teatro de Brasília no ano de 2012, intitulada *Canteiro de obras: notas sobre o teatro candango*, imensa contribuição para esclarecer muitas das questões que são objetos de estudos daqueles que se ocupam em investigar como se formou o teatro na Capital. O texto de Coradesqui segue o caminho inevitável de recorrer às obras pilares para a compreensão do teatro em Brasília desde o seu surgimento. Por isso, sua pesquisa recorre, entre outros trabalhos importantes, aos textos de Maria Duarte de Souza, *A educação pela arte: o caso Brasília* e *A educação pela arte: o caso Garagem*, além do texto de Elizângela Carrijo, *(a)bordar memórias, tecer histórias: fazeres teatrais em Brasília 1970-1990*. O ano da publicação da obra de



Coradesqui é singular no que se refere aos estudos do teatro em Brasília, pois é o mesmo ano em que também foi lançado o livro *A Cidade Teatralizada*, de Celso Araújo, outro baluarte do teatro brasiliense, obra e autor, a que esta tese igualmente reserva dedicação. Para os estudos entre arte e literatura cabe ressaltar a opção de Glauber Coradesqui que adota “a materialidade totalizante do espetáculo”, buscando “pensar na história do teatro a partir do que se criou como espetáculo, dos discursos e efeitos estéticos que se produziram.” (CORADESQUI, 2012, p.16).

A parte da rica obra do pesquisador candango que nos interessa é o “Bloco A, E e B” essa organização do índice análoga à organização urbana da Capital mostra a preocupação estilística do autor em integrar sua pesquisa ao espaço em que se desenvolveu. É nessa primeira etapa do livro que estão concentradas as análises sobre o teatro em Brasília, desde antes da inauguração da cidade até 1984, quando o livro passa a discorrer sobre a “Fase da Abertura: 1984-2010”.

Coradesqui intitula os primeiros 24 anos da cena teatral em Brasília, como a “Fase insistencialista: 1960-1984” (CORADESQUI, 2012, p.27). Afirma carecer o período, principalmente os anos 1960, de maiores pesquisas e alerta o leitor para o fato da descontinuidade cronologia na redação. De fato, uma das propostas dessa tese é recuperar um pouco mais dos anos 60, pois também parte do pressuposto que é um período pouco estudado, sendo por isso necessária a análise desse ponto da obra de Coradesqui para situar melhor o leitor dos pressupostos que norteiam a presente tese.

O termo “insistencialista”, segundo Coradesqui, foi tomado de empréstimo do paraense Aloísio Batata que:

...denominava a si próprio e a seus colegas artistas de teatro na década de 1970-80 de insistencialistas. Para Marcelo Beré, tratava-se de um grupo filosófico, um movimento. A paródia irônica e bem-humorada à corrente filosófica do existencialismo deflagra a carência e, ao mesmo tempo, o impulso criativo de toda uma geração de realizadores; era uma paródia sobre a insistência incansável de seguir fazendo teatro em uma cidade que oferecia condições muito longe das ideais. (CORADESQUI, 2012, p.27)

Em seguida o autor estrutura o conceito dessa fase e apresenta as seguintes características: a presença forte do Estado como promotor da cultura; acanhamento do mercado autônomo; privilégio às companhias de fora em detrimento das produções locais. Não transferência de gente gabaritada nas cênicas para desenvolver o teatro na cidade. A ditadura como elemento opressor.

Ainda que os trabalhos locais não tivessem tanta projeção mercadológica por serem amadores, a ideia de Coradesqui deve ser vista de modo ampliado quando afirma que a ditadura foi uma condicionante da produção do teatro brasileiro. Pois, se não houve poucas produções na década de Sessenta, a própria característica do contexto político na cidade influenciou no repertório trazido para a Capital.

O “insistencialismo” é dividido para efeitos de análise na referida obra em “insistencialismo primordial”: os primeiros quinze anos, portanto, de 1960 a 1974; “certas doses de insistencialismo: palco diverso” a partir de 1975; “insistencialismo para crianças” também a partir de 1975; “insistencialismo de esquerda”; insistencialismo de reconhecimento” e “insistencialismo de ruptura e de disparo”. Vale lembrar que a fase “insistencialista” dá espaço à “fase da abertura” a partir de 1984. Esta última fase não é foco da presente pesquisa, sem que seja excluída por fazer parte de um todo que sempre deve ser recuperado quando pertinente a maiores esclarecimentos.

A opção de Coradesqui possibilita em termos metodológicos uma série de assertivas sobre os primeiros anos do teatro em Brasília, principalmente quando permite caracterizar o contexto em que surgiram os primeiros movimentos na área. No entanto, o caminho escolhido parece reforçar um sentimento com relação ao teatro muito vinculado a questão emocional e menos à realidade limitadora do contexto, no sentido de induzir a uma cena frustrante, quando o mais apropriado talvez fosse verificar o que foi possível fazer em termos de teatro e valorizar essas ações. Assim, o termo “insistencialismo” pode dar a entender uma noção que parte de um ponto de vista de quem se propunha a fazer e enfrentava as dificuldades, do que um termo de análise dos fatos frente ao contexto.<sup>18</sup> Se adotarmos o termo “insistencialista” é como se estivéssemos falando que durante 15 anos o teatro em Brasília esteve a ponto de sucumbir. Mas a própria pesquisa de Coradesqui mostra que não foi isso o que aconteceu. Houve uma grande quantidade, ainda que incerta, de realizações teatrais na cidade que foram levadas a cabo. E isso deve ser considerado como a base do teatro de Brasília.

Portanto a opção da presente pesquisa, rejeita em parte o termo “insistencialista” e opta por considerar os primeiros quinze anos da cena teatral da cidade como momento fundador, em que a colaboração tanto de agentes do teatro politizado como pessoas de

---

<sup>18</sup> Essa visão também é, de certa forma, análoga à de Iná Camargo Costa e Sábado Magaldi, quando esperavam formas de teatro épicas que não se realizaram, sem questionarem, no entanto, se poderiam ser realizáveis ou não tendo em vista o contexto da produção. Neste estudo essa ideia é discutida no capítulo que trata do teatro no século XX.

peso que vieram para a cidade desenvolver seus projetos cênicos estavam se realizando enquanto profissionais ou amadores. Ao contrário, poderíamos dizer que a cena da Capital, resguardadas as devidas proporções estatísticas, ainda hoje é “insistencialista”, pois o Estado tem forte participação no fomento do teatro. Agora, porém, num contexto democrático, mas ainda com um imenso número de amadores, pois normalmente os atores e diretores não vivem apenas do teatro, tendo outras atividades paralelas, e os espaços para apresentações ainda são relativamente escassos. Mesmo a quantidade maior de salas em comparação com o início de Brasília, as pautas não são necessariamente exploradas de forma democrática. O fato coincide, ainda, com grande presença de espetáculos trazidos de fora que ocupam as pautas mais importantes da cidade e que nem sempre dividem espaço com a produção local de forma equilibrada.

Portanto, com toda *venia* à obra analisada e sua importantíssima contribuição para os nossos estudos, é importante relativizar ou ao menos repensar o conceito no sentido de aceitar a realidade da fundação do teatro brasiliense dentro dos limites das possibilidades e não das expectativas frustradas pelo momento, principalmente pelas dificuldades advindas da violência contra o artista exercida pelas formas nefastas de coação do poder de força de um Estado naquele momento autoritário e injusto com a cultura do país. Tratava-se do caminho natural de fundação das bases do teatro brasiliense, que nasce com a característica de ter que se afirmar enquanto arte contestadora do cerceamento das liberdades.

Essa ideia, até certo ponto, pode ser comparada com o caminho percorrido por outro elemento-chave no teatro político brasileiro. Trata-se de Oswald de Andrade, cuja obra sofreu uma derrota logo nos seus primórdios, pois só foi aos palcos trinta anos depois. *O Rei da Vela*, peça que inaugura a dramaturgia moderna no Brasil, não pôde ser montada na época de sua publicação, pois o contexto da época (década de 1930) não permitiu sua realização, mas consta na historiografia do nosso teatro como precursora da dramaturgia moderna brasileira e um dos seus pilares centrais. Mas é em plena ditadura, na década de 1960, que vem à luz o texto revelador de parte do nosso teatro, com montagem de José Celso. Em Brasília, o texto foi montado por Hugo Rodas nos anos 1980.

Outro aspecto que deve ser relativizado a bem da imparcialidade dos estudos sobre a formação do teatro brasiliense é a afirmação – sobre o papel do Estado na emancipação do teatro em Brasília – de que houve uma “absoluta ausência de políticas públicas nesse contexto, ao longo de cinquenta anos.” (CORADESQUI, 2012, p.18) Uma afirmação

totalizadora que entra em contradição com as afirmações já apresentadas pelo próprio autor sobre o papel do Estado em dominar a promoção da cultura. Talvez caiba definir o modo como o Estado o fez e quais as consequências, mas certamente as ações do poder público geraram reações que acabaram por desencadear a postura da classe artística local em formação.

Nesse sentido, a Fundação Cultural de Brasília foi fundamental na promoção dos espetáculos já nos anos 1960, como demonstra Carrijo em sua dissertação e analisado também nesta pesquisa, quando em matérias do *Correio Brasiliense*, a Fundação Cultural divulga a programação do ano. A mesma Fundação, por outro lado não conseguiu apoiar a ida de *Cristo x Bomba* para o V Festival de Teatro de Estudantes no Rio de Janeiro em 1968, por exemplo.

A pesquisa de Celso Araújo soma-se à dos autores citados, que faz parte da coleção *Arte em Brasília: cinco décadas de cultura* editada pelo Instituto Terceiro Setor, com o título *A cidade Teatralizada*, uma vez que o autor foi responsável pela área de Artes Cênicas no projeto do ITS (Instituto Terceiro Setor). Nesta obra, o autor presta homenagem tanto ao teatro como à cidade, não apenas por recuperar a memória, mas antes de tudo por evidenciar a importância de tantos artistas que construíram o teatro de Brasília. Pioneiros, diretores, iluminadores, bailarinos, atores, cenógrafos, músicos, todos figuram em seu livro. Percebe-se na obra de Celso Araújo a vontade de valorizar a gente envolvida com o teatro e o espaço cênico da cidade. Um dos pontos altos da obra é o trecho em que fica evidente o resgate da importância de Sylvia Orthof para a fundação dos pilares do teatro brasiliense. Ao entrevistar o cenógrafo Nando Cosac, que trabalhou intensivamente com a autora, resgata o nome e a importância das peças *As Caravelas* e *Cristo x Bomba*. É quem também defende o papel de Sylvia Orthof com relação ao teatro da cidade: “Para que o leitor perceba um pouco mais da importância desta mestra, fundadora e inventora para o teatro Brasiliense” (ARAÚJO, 2012, p.57).

A esse conjunto de historiadores e críticos do teatro de Brasília é que este trabalho pretende se unir. Fica desde já reconhecida a relevância dessas obras e autores, tanto no que tange ao resgate da memória do teatro, como das pessoas que doaram parte de suas vidas à arte dramática, que apesar de pouco valorizada, faz parte da essência humana e por isso é de certa forma indispensável.

## 2.2 Grupos teatrais brasileiros – é preciso marcar posição

Na cidade que emergia do barro vermelho e das mãos calejadas dos trabalhadores, uma cena teatral nascia. Pode-se dizer que a cidade em si é um texto épico perfeitamente traduzível para um texto dramaturgico: a cada pôr do sol, um novo edifício, uma nova rua e um trabalhador morto. A cidade do povo, vítima do poder militar, cujo golpe fortaleceu a cena teatral engajada na cidade.

O teatro dos anos 1960 cresceu incipiente, amador, mas com a temática influenciada pela cena política. A censura trouxe levezas e amenidades para o palco, mas também trouxe a revolta. Veremos como em *Cristo x Bomba*, de Sylvia Orthof, são trabalhadas as temáticas históricas, a fim de discutir a ação humana num século de bombas e holocausto.

Com relação ao primeiro grupo de teatro em Brasília, encontramos o seguinte depoimento de Murilo Eckart, de setembro de 1981:

O Teatro do Estudante de Brasília surgiu do Clube de Teatro do Elefante Branco, tendo Maria José Braga Ribeiro como Diretora. Foi o primeiro Grupo de Teatro de Brasília. A estreia foi em Julho de 1960, com o espetáculo *A revolta dos brinquedos* que teve muito público. (DUARTE, 2011, pg.76).

E na mesma década essas são algumas das peças representadas na Capital: *O Mal Entendido*, de Camus, em 1960; *As Caravelas*, do grupo TEMA – Teatro de Máscaras do Ciem, *Cristo e a Bomba* ou *Cristo x Bomba* também pelo grupo TEMA, apresentada em 8 e 9 de dezembro de 1968, em Paris, por um grupo local (DUARTE, 2011, p.104).

Durante o período delimitado para esta pesquisa, diversos grupos de teatro em importantes centros urbanos do país voltaram suas atividades para a militância política, fazendo do teatro um espaço de reflexão e de resistência tanto à ditadura quanto a outras formas de opressão social. Podemos citar o CPC da UNE no Rio de Janeiro; o Teatro de Arena em São Paulo; as teorias do Teatro do Oprimido do Augusto Boal e o Teatro Oficina, dirigido pelo José Celso Martinez, também em São Paulo. Esses grupos ou companhias foram relevantes espaços que tinham como objetivo o trabalho coletivo na construção da dramaturgia. O trabalho desses grupos está hoje bem documentado e constitui objeto de estudos acadêmicos no país.

Certamente a cena teatral de Brasília não se furtou a essa discussão política-cultural, em tempos de forte repressão por parte do Estado. Neste sentido, Coradesqui afirma:

Em Brasília a maior parte das montagens também tinha cunho político. A contestação contra o comportamento reacionário do governo brasileiro era de fato uma transversal. Dificilmente uma escolha ideológica deixará de desaguar nas escolhas estéticas... (CORADESQUI, 2012, p.28)

Cabe, no entanto, apontar como essa escolha ideológica se apresenta esteticamente no teatro brasiliense. Além disso, pela incipiência da própria cidade que se erguia, seja pela falta de profissionalismo do teatro local ou pela falta de pesquisa, Coradesqui fala de uma espécie de lacuna (CORADESQUI, 2012, p.32-33). Esse último aspecto parece que vem sendo deixado de lado. O amadorismo do teatro na recém-inaugurada Brasília, somado às dificuldades de se fazer teatro durante a repressão acabam por levar ao sumiço dos textos dramaturgicos que foram escritos e montados na cidade.

Uma das maiores dificuldades dessa pesquisa, como já mencionado, foi o acesso aos textos escritos e montados, pois a maioria deles não foi registrada e muito menos publicada. Do ponto de vista da análise literária, é urgente que esses textos sejam encontrados e disponibilizados para que se possa inclusive definir com maior precisão como os dramaturgos processaram a matéria prima, chamada realidade, de forma estética. Um dos desdobramentos desta pesquisa foi a recuperação – graças a participação decisiva do professor André Luís Gomes – da peça *Cristo x Bomba*, que possibilitou por sua vez o acesso à peça *As Caravelas*, ambas da escritora Sylvia Orthof. Em um primeiro momento, a pesquisa junto à SBAT não acusou a existência dos textos, mas por insistência os textos acabaram sendo encontrados e possibilitaram redimensionar a importância da dramaturga para o teatro de Brasília.

Um aspecto que pode ser revelador é confirmar o que há de teatro épico a partir, por exemplo, do que nos traz Celso Araújo que, em entrevista a Nando Cosac, nos chama a atenção para peça *As Caravelas*, de 1966, de Sylvia Orthof e José Santiago Naud. Segundo Cosac, que trabalhou muito com a autora, o texto “fala do Brasil desde a colonização, do Descobrimento até chegar a Brasília.” (ARAUJO, 2012, p.60). Cabe lembrar que textos politicamente engajados se confundem com o teatro Épico. Para ficarmos no Brasil, basta lembrarmos da peça *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade, que recupera a história da humanidade e traz personagens como Jesus Cristo,

Hitler, Cleópatra etc. sendo, nesse sentido, épico, por fazer suas críticas e julgamentos utilizando de sua ironia peculiar.

A partir das informações de Cosac, restaram-nos alguns questionamentos: como o texto *As Caravelas*, de Sylvia Orthof, representa o mundo, o Brasil e Brasília? A peça estabelece alguma relação com a política daquela época? Difícil que não haja. Sabemos que Sylvia Orthof foi perseguida pelos militares e censores como lembra Celso Araújo ao se referir à peça *Cristo versus Bomba*:

O Clima no Planalto não estava nada ameno; Sylvia passou a ser visada, por algumas vezes chegou a ser seguida por carros suspeitos e logo estaria incluída entre os praticantes do teatro de protesto. Resultado: o SNI, Serviço Nacional de Informações, cuja ideologia da censura foi se sofisticando em tudo, proibiu a viagem do grupo do Sesi para apresentar o espetáculo fora de Brasília (ARAÚJO, 2012, p.61)

Fica claro o compromisso ideológico do teatro em Brasília, mas ler o texto pode ser mais revelador ainda. E é o que de fato se verifica ao analisar a peça<sup>19</sup>, pois podemos observar as relações épicas estabelecidas nesta oportuna edição de textos canônicos interpretados por Sylvia Orthof, Santiago Naud e a equipe da peça. Os textos transcendem, no entanto, a escrita do autor e passam a ser objetos dos grupos de teatro, que lançam mão daquilo que melhor convém às suas posições sociais. Nesse sentido, observa-se em Brasília um ponto comum, a participação do autor dos textos nas montagens das peças. Sylvia Orthof é a pessoa que está à frente do grupo TEMA, um dos primeiros grupos de teatro amador da capital. O grupo TEMA teve vida relativamente curta, pois sua composição brotava do CIEM, que logo teve suas atividades cessadas no início da década de 1970. No entanto, protagonizaram dois dos textos de teatro mais significativos do ponto de vista do teatro épico de Brasília, *Cristo x Bomba* e *As Caravelas*.

Outro texto que surge empoeirado de alguma prateleira do país é a peça *O Quarto*, de Dácio Lima, publicada pelo SNT em 1976, por ter sido vencedora do Concurso Regional de Teatro Universitário daquele ano. Importante reconhecer a importância para a dramaturgia dos prêmios e respectivas publicações vinculadas, pois possibilitam o registro de peças muitas vezes fadadas ao desaparecimento ou ao anonimato. Depois da direção de Dácio Lima na peça de Ariano Suassuna, *O Auto da Compadecida*, em Brasília, em 1976, o texto *O Quarto* foi montado pelo Grupo Máscaras, em 1977, após

---

<sup>19</sup> A análise do texto da peça encontra-se no quarto capítulo desta tese.

ter sido premiado no referido concurso. Importante notar que segundo CARVALHO (2004) o texto era resultado de uma criação coletiva o que vai marcar o grupo em outras peças. Em 1980, o grupo será responsável também pela apresentação do espetáculo *Centro Oeste S/A*:

“Centro Oeste S.A.”, no ano de 1980, foi a primeira montagem dirigida por Dácio que não se baseava em nenhum texto previamente escrito.

Iniciava-se ali sua marca – a condução do processo criativo de um grupo, tendo os atores como coautores do texto ou roteiro. Por “obra do destino”, “Centro-Oeste S.A.” virou livro.<sup>20</sup>

Entre os grupos considerados icônicos para esclarecer o contexto do teatro da cidade, cabe destacar alguns que irão representar a visão que se pretende ser mostrada, sem, no entanto, dispensar a importância dos demais, que são constituintes de uma cena maior do teatro. Sobre a quantidade de grupos de teatro em Brasília, cabe citar o profícuo estudo de Eliezer Faleiros Carvalho, que resulta no texto *Breve Panorama Histórico do Teatro Brasiliense* (2004), também um dos pontos de partida para a compreensão do teatro em Brasília. No referido estudo, temos que:

A dificuldade de apresentar esse número com exatidão advém da dificuldade de catalogação de grupos regulamentados registrados (ou não), o que gerou uma enorme divergência entre entrevistados como Chico Expedito, Graça Veloso, João Antônio e Nivaldo Ramos, que afirmam números entre 40 e 158 grupos. (CARVALHO, 2004, p.25)

Essa visão de Carvalho corrobora o direcionamento do trabalho no sentido de não se ater a números, mas sim de partir do pressuposto que de fato, como afirma o autor, a década de 1970 foi marcada por um período fecundo nas artes cênicas. Basta essa informação para deixar claro que Brasília vivia, ainda que com menos de 20 anos de idade um período de plena criação cênica. E esse contexto ainda permitiu a possibilidade de variados caminhos artísticos.

A intenção ao tratar desse aspecto sobre o teatro em Brasília é também a de dar ideia da dinâmica da tomada de posição da classe teatral em Brasília. Nesse sentido, é de extrema importância fazer um resgate histórico mais sistemático de alguns acontecimentos e fatos importantes sobre o teatro em Brasília. A própria criação da

---

<sup>20</sup> Disponível em: <http://companhiadogesto.com.br/sobre-a-companhia/dacio-lima/> Acesso em: 25 jul.2016. O site, além da trajetória de Dácio Lima, traz informações sobre a Companhia do Gesto, da qual esteve à frente durante sua temporada no Rio de Janeiro.



Fundação Cultural, que se dá em 1961. É preciso falar sobre a vinda de Ferreira Gullar, que não se dá por acaso. Apesar de rápida a passagem do consagrado poeta à frente da pasta de Cultura da cidade, que se deu no governo de Jânio Quadros, o seu nome já demonstrava ideologicamente um compromisso ou uma aceitação de que a cultura da Capital deveria ter certos compromissos com a libertação da cultura dos sistemas opressores, haja vista o local de fala de Ferreira Gullar naquele momento, comprometido com as teorias de esquerda. Poucos se lembram da sua passagem por Brasília, mas esta não escapou à observação e pesquisa de Maria de Souza Duarte. A indicação de Gullar foi do jornalista Carlos Castello Branco que era colega do escritor no Jornal do Brasil, ainda no Rio de Janeiro, e que indicou na qualidade de assessor de imprensa do presidente Jânio Quadros o nome do escritor para organizar as primeiras atividades culturais da Capital. Mas dada a brevidade do governo de Jânio Quadros, devido sua renúncia, breve também foi a presença de Gullar na cidade.

Mas esse fato é interessante para mostrar como a dinâmica cultural de Brasília, desde o início, é marcada pela disputa do discurso ideológico. O início da cidade foi caracterizado por uma relativa ausência de atividades culturais de grande interesse para o teatro em Brasília, mas os primeiros cinco anos escondem sob esse argumento uma movimentação que já se fazia presente nessa tomada de posições e de espaço de emissão ideológica. A universidade de Brasília é um desses espaços fundamentais e que depois sofrerá as consequências de ter sido um dos focos de resistência ao regime autoritário. Foi na UnB que o teatro, ainda que sem espaço específico, discutia o que se trazia de teatro para a cidade e, ao longo da década de 1960, essa movimentação cresce.

Em 1967, a UnB promoveria um curso de Informação Teatral, um dos primeiros resultados da então nova Assessoria de Teatro da UnB, que havia sido criada recentemente e tinha como responsável Carlos Petrovich. Segundo reportagem do CB, além de professores da UnB, como Sylvia Orthof e Rubem Rocha Filho, o curso prometia trazer um time de peso para a cidade: Ariano Suassuna, Gianni Ratto, Anatol Rosenfeld, Sábato Magaldi, Bárbara Heliadora, João Bitencourt e Domitila Amaral. A Assessoria contava com a cooperação de outros setores da Universidade, como o Centro de Estudos Clássicos, o Centro de Estudos Portugueses, o Instituto Central de Artes e a Faculdade de Comunicação. Pelo que se lê na referida matéria, de fato o programa levado pela UnB era bastante completo, no sentido do que se propunha a oferecer. As atividades básicas propostas eram:

[...] pesquisa e levantamento; documentação; contatos e convênios; atividades didáticas: incluindo treinamento e informação; cursos e seminários; conferências; estudos e interpretação de textos e atividades especiais; divulgação e formação de plateia; publicação de jornal; revista e monografias; exposições de teatro; montagens de espetáculos; excursões de espetáculos; festivais; concursos de peças; etc. (CORREIO BRAZILIENSE, 5 mar.1967)

O curso previa pesquisa sobre circo para posterior implementação do teatro nas cidades satélites, o que demonstrava a vocação da UnB como meio de integração e propagação cultural do Distrito Federal, utilizando também o teatro para tanto. Na sequência da pesquisa sobre o circo, seria promovida a formação do ator, autor e diretor, por meio de processos experimentais. A matéria trazia, ainda, o currículo de Carlos Petrovich como importante diretor, recuperando sua longa experiência no teatro, inclusive tendo ocupado cargo na administração cultural de Salvador. Já em junho, foi promovido o I Seminário de Dramaturgia da UnB (CORREIO BRAZILIENSE, 18 jun.1968).

Outro espaço que vai ganhando dimensão e também se torna palco de reflexão ideológica por meio do teatro é o CIEM, onde Sylvia Orthof montou o grupo de teatro de máscaras o TEMA, que conseguiu, como veremos, ganhar o Festival Nacional de Teatro de Estudantes, também em 1968. Sylvia Orthof também foi convidada a se retirar do CIEM e voltar para a UnB. Devido a sua insistente e incômoda produção teatral épica, foi vítima de perseguição política durante grande parte do tempo em que morou em Brasília, conforme vimos em Celso Araújo.

Além do cenário que vai se configurando pela presença dos grupos de teatro da cidade, como os acima citados, importante para que se compreenda a cena local é a observação não só do que era escrito na cidade, mas também do que era montado aqui. O que temos disponível nos arquivos de jornais locais e nas pesquisas já citadas são algumas análises críticas e citações nominais das peças, bem como dos grupos que as realizavam. São indicações importantes o suficiente para justificar o resgate desses textos.

Fato é que existia no teatro brasileiro já nos anos 1960 essa preocupação com o discurso ideológico aliado à estética dos palcos. Essa disputa tinha um inimigo comum que era o regime autoritário dos militares, a ditadura repressora e violenta, que desrespeitava os direitos humanos, torturava e matava. Esse discurso era possível ser percebido tanto em peças que vinham para a cidade, como as de Plínio Marcos, César Vieira, as peças dos grupos do Rio, de Minas. Muitas delas tratavam de mostrar ou uma

realidade desconfortável do país, ou ainda um resgate de valores caros a uma nação com vida própria e por isso capaz de se autodeterminar.

Inaugurando a década de 1970, uma das peças que merece destaque leva o mesmo nome do grupo que a montou. Trata-se de *Mandala*, dirigida por Laís Aderne, cujo texto resulta do processo de criação coletiva segundo afirma Alexandre Ribondi<sup>21</sup>, que estreou no universo do teatro nessa montagem e viria a se tornar renomado ator, diretor e provavelmente o dramaturgo mais produtivo do teatro brasileiro contemporâneo. Ainda segundo o ator, a temática da peça gira em torno da escravidão, como um modo de criticar a ditadura, a tortura, a opressão e a falta de liberdade. Essa é mais uma pista que confirma a necessidade de melhor compreender o papel da diretora Laís Aderne para a formação do teatro em Brasília. A peça teve uma única apresentação na Sala Martins Pena. Fica a missão para os pesquisadores do teatro: descobrir o texto dessa peça.

Mas há um outro aspecto que precisa ser recuperado do ponto de vista da estética do teatro comprometida com o discurso ideológico. O depoimento do ator Graça Veloso é fundamental para esclarecer a disputa que havia dentro do próprio teatro, ou dentro da própria classe artística, o que revela uma disputa dentro do que poderíamos chamar de um sistema teatral-literário. Trata-se da disputa estético-ideológica entre as pessoas de teatro. Nesse sentido, segundo Veloso, havia uma dissidência em Brasília, que se acentua na década de 1970. Os grupos de teatro ligados a FTADF estavam naquele momento de luta contra a repressão mais comprometidos com o fazer teatral engajado. Nessa época, Sylvia Orthof já não morava na cidade, mas o nome de maior expressão que se contrapunha ideológica e esteticamente a esse grupo seria o de Ricardo Torres, que pretendia fazer um teatro canônico. É preciso que fique claro que a ideia não é estabelecer um campo de valoração estética na pesquisa, mas identificar como a cena da cidade se constituía. Graça Veloso afirma que havia um certo desprezo por parte dos grupos que apresentavam obras que não tinham como objeto principal o engajamento político nos moldes épicos ou didáticos.

O grupo PITU, liderado por Hugo Rodas, trazia uma forte veia de hibridismo cênico que envolvia muita expressão corporal, dança e construção do discurso por meio de pesquisas e laboratórios com os próprios atores. Processos muitas vezes demorados e

---

<sup>21</sup> Em rápida entrevista no dia 13 de agosto de 2016, Alexandre Ribondi, além de falar sobre o Grupo Mandala e da peça apresentada na Martins Pena, também comentou o sucesso da peça *Chapécó Olalá*, segundo ele, uma comédia rasgada, cheia de sátiras, ironias e deboches velados por causa da censura. Segundo Ribondi, as apresentações que se davam na Escola Parque eram sempre com casa lotada.

que demandavam uma imersão em dimensões estéticas completamente opostas às do teatro político praticado à época. Por outro lado, a FETADF tinha seus braços militantes em algumas das cidades-satélites do Distrito Federal, e, como lembra Graça Veloso, as peças montadas nessas cidades muitas vezes eram escritas e montadas pelos próprios alunos de cursos de teatro de uma forma totalmente amadora.

Esse aspecto, é fácil de entender e compreender, afinal tratava-se também de uma organização política com funções claras como a de conscientização, no entanto não pode ser excluída dessa pesquisa o registro de que esses grupos existiram e faziam parte da luta ideológica travada naqueles anos difíceis. No entanto, era pouco o diálogo com grupos do Plano-piloto que ocupavam as salas de maior expressão e que por serem mais organizados e terem mais recursos, apesar de também amadores, estavam mais próximos de montagens tidas como de qualidade estética superior. Portanto, num determinado momento surge a polêmica de que teatro político não tinha respaldo estético. Outro aspecto nesta pesquisa não é a de fazer afirmações categóricas sobre o valor estético de peças políticas, apesar de fazer análises literárias sobre alguns dos textos de teatro de Brasília, mas procura revelar ou desenvolver um pensamento que mostre como eram essas peças, mas também mostrar em que contextos se fizeram presentes.

Mas o que dizer por exemplo do grupo Grutta, que montou *Eles não Usam Black Tie*, em 1978, conferindo nova roupagem ao texto de Guarnieri, colocando a greve em cena, eliminando ou, pelo menos, minimizando o que Iná Camargo aponta como *antinomia estética*, ao analisar o texto e a montagem de 1958, que não trouxe a greve para o centro do palco:

[...] se o teatro se define por aquilo que é *encenado*, qualquer espectador há de convir que um assunto tem mais *peso* quando é encenado, mostrado, do que quando é simplesmente relatado por algum arauto ou outro recurso técnico. [...] Não foi o que aconteceu em *Eles não usam black tie*. Todas as ações importantes se deram *fora* de cena e ficaram relegadas à condição de relato porque, apesar do seu assunto, o dramaturgo resolveu escrever um *drama*.

A verdade de *Eles não usam black tie* reside justamente na contradição entre forma (conservadora) e conteúdo (progressista). A peça funciona como interessante radiografia do processo vivido pelo país: o avanço progressista das lutas dos trabalhadores era basicamente contido pelas formas conservadoras para as quais ele era canalizado. (COSTA, 1996, p.34-39)

Outro exemplo de acentuado compromisso estético e político é a montagem de *Capital da Esperança*, que será analisada mais adiante e que tinha o compromisso de, discutir politicamente as opressões sofridas pelo povo que veio colonizar a cidade, como

é o caso das lavadeiras de Taguatinga, que se veem sem água para trabalhar. Quanto a esta cena, Hugo Rodas não poupa elogios a Pedrancini, justamente enaltecendo o impacto estético do quadro das lavadeiras, considerando genial a montagem do diretor engajado.

Portanto, é forçoso identificar como esses diálogos ocorriam e qual a dimensão estética-política dessas peças e desses grupos. Certamente é indiscutível que a classe teatral, a partir de suas ações e obras, não se furtou à crítica ao autoritarismo e à liberdade de expressão, mas também é preciso dizer como e quais os meios que cada um deles utilizou para atingir seus objetivos artísticos e ideológicos. E algumas imagens deixam registro desses momentos em que se evidenciam as relações entre estética e política.



Figura 3 - Foto da intervenção Guerrilha do Bom Humor, de Ary Pára-Raios, 1979. (CORADESQUI, 2012).

### 2.3 Imagens do teatro brasileiro

Outro recurso a que podemos e devemos utilizar, na recomposição da história do teatro, são as imagens, que compõe subsídios reveladores sobre o teatro na cidade. Se o texto dramaturgico é relativamente escasso e/ou de difícil acesso, algumas imagens – fotos, cartazes, folders, panfletos – sobre o teatro de Brasília nos permitem duas formulações: primeiro sobre o valor documental dessas imagens, pois a partir da década

de 1970 parece haver uma maior preocupação com a memória da cena artística da cidade. Por isso há maior quantidade de registros, que podem ser vistas nos livros de Celso Araújo, no livro *Teatro SESC garagem, celeiro cultural de Brasília*, e também no livro de Coradesqui, incluindo uma rara imagem da montagem de Sylvia Orthof da montagem do poema dramático *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, montada em Brasília, em 1968. Esse conjunto documental é imprescindível inclusive para fundamentar a segunda e talvez a mais importante formulação que é sobre o valor estético da imagem no teatro brasileiro. Até que ponto é possível recuperar por meio das imagens as intenções do teatro, inclusive tentando estabelecer a relação do teatro local com o teatro político.

Sabemos que um dos recursos brechtianos utilizados no teatro épico eram as projeções de imagens. Ao analisar o uso das projeções em *A Mãe*, por exemplo, em Nova York no ano de 1935, Brecht afirma:

Numa grande tela de fundo, projetavam-se textos e documentos fotográficos que permaneciam durante as cenas, de forma que a projeção adquiria um caráter de bastidor. A cena indicava, assim, não só um espaço real (por meio de alusões), mas também (através de textos e documentos fotográficos) o vasto movimento ideológico em que decorriam os acontecimentos. Em caso algum as projeções são um simples expediente mecânico, um complemento; não constituem “ardis”, não significam um auxílio para o espectador, antes lhe são antagônicas, pois fazem gorar todo e qualquer impulso ou empatia e interrompem o seu mecânico *deixar-se levar*. São, por conseguinte, elementos orgânicos da obra de arte que tornam o seu efeito *mediato*. (BRECHT, 1978, p.32)

Na peça *Brasil, Versão Brasileira*, de Oduvaldo Vianna Filho (1962) podemos compreender como a imagem é utilizada para reforçar seu cunho épico:

A sequência inicial de *slides* em *Brasil, versão brasileira* expõe dados e situa o contexto histórico no qual se desenvolve o enredo da obra e, além disso, em conjunto com o coro e a voz, ou seja, o que chamamos de prólogo, parece chamar para mobilização. (BORGES, 2010, p.119)

Ou seja, é possível começar a estabelecer essas relações estéticas também com as peças da cidade. Lembrando que não apenas as fotografias, mas também os panfletos, faixas e demais tipos de imagens entram como elemento estético na tentativa de provocar reflexões.

Do teatro brasileiro, podemos destacar uma foto da *Guerrilha do Bom Humor*, de Ary Pára-Raios, performance realizada em 1979, em que há dois atores pendurados na

frente de um ônibus. A imagem é a que abre este subitem de capítulo. Curiosamente, o destino do ônibus é a praça dos Três Poderes, ou seja, obviamente que caberia melhor análise da estrutura da performance para maiores afirmações, mas a imagem já diz muito, trata-se certamente de uma tomada de posição, praticamente a tomada do próprio ônibus que se vê impedido de prosseguir para o centro do poder.

Mesmo que por alguns instantes, temos, através da imagem, uma série de símbolos relacionados com um engajamento de protesto, que se deflagra a partir de um movimento de teatro. Os atores quebram o estado de inércia de uma viagem comum de ônibus e, de alguma forma, os passageiros são levados à reflexão sobre a vida. Os símbolos trazidos pela imagem são: o bloqueio do veículo (a força do ato); o destino do ônibus (o poder do Estado), e o próprio ônibus, (o elemento popular). O teatro então vai de encontro ao povo nas ruas, um exemplo de como as artes se complementam. Certamente a imagem, nesse caso específico, reforça todo um modo de interpretar uma prática teatral engajada. E isso acontece em Brasília, num período histórico em que os militares têm o poder.

Temos também, ainda no campo dessas imagens, os panfletos e prospectos de divulgação das peças, alguns deles recuperados e divulgados na publicação do SESC, como o da peça *Galileu Galilei*, de Brecht, dirigida por Chico Expedito com o grupo Katharsis, da montagem de *Eles Não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, dirigida por Chico expedito em 1978 e o panfleto/cartaz de *A Exceção e a Regra*, de Bertolt Brecht, encenada em 1976, também com o grupo Katharsis, este último inserido no livro *A Cidade Teatralizada*, de Celso Araújo.

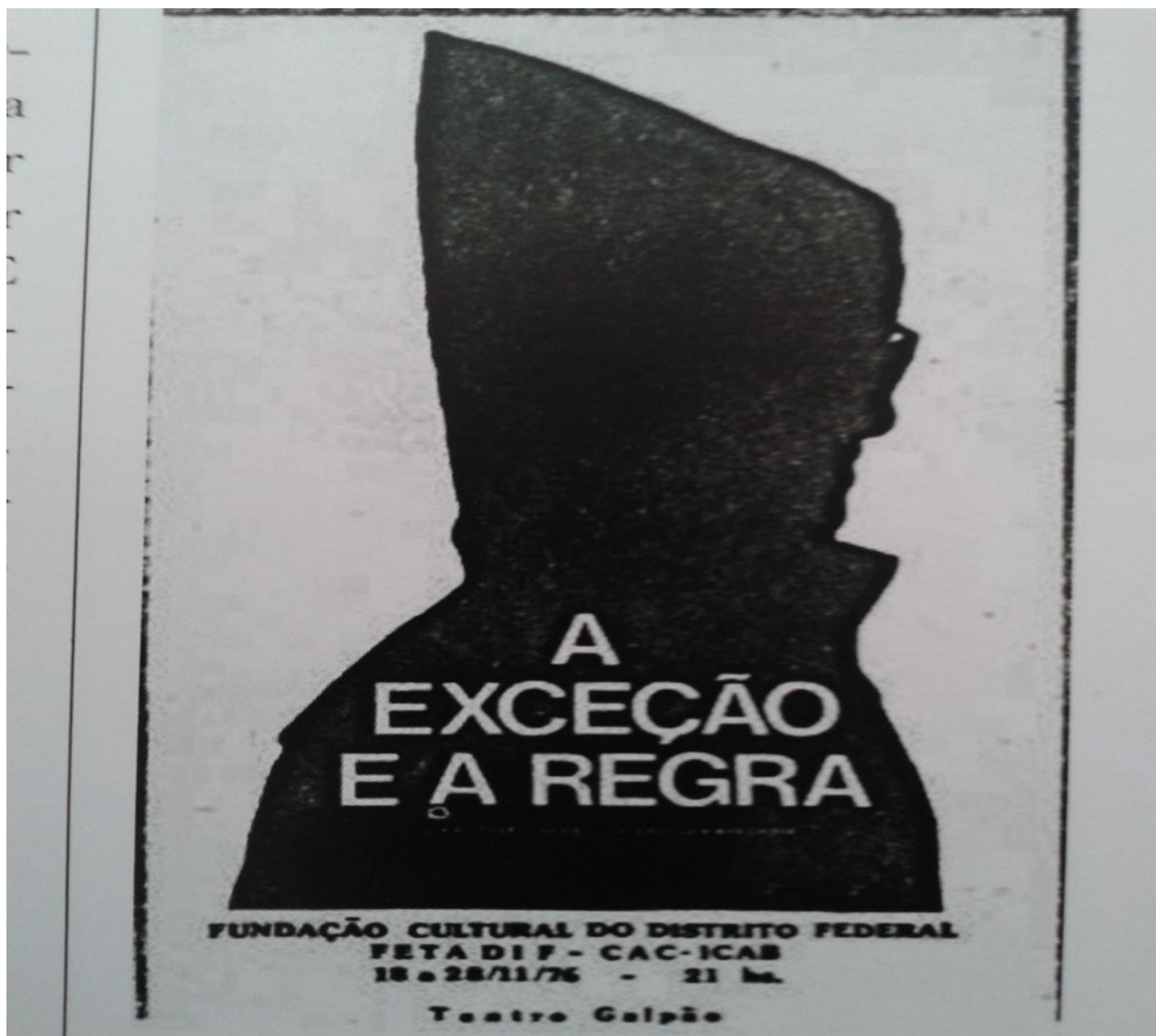


Figura 4 - Reprodução do cartaz da peça A Exceção e a regra. Fundação Cultural do Distrito Federal. (ROCHA, 2011).

Se na primeira década do nascimento de Brasília há poucos espetáculos e montagens teatrais nos palcos; na década de 1970, o número aumenta consideravelmente e a presença das peças que fazem parte do repertório do teatro político no mundo e no Brasil ganha nossas salas de espetáculos. E não é mera coincidência que estas peças estejam por aqui, pois muitas vêm de um posicionamento crítico e engajado dos seus autores que não ficaram inertes em tempos de repressão.



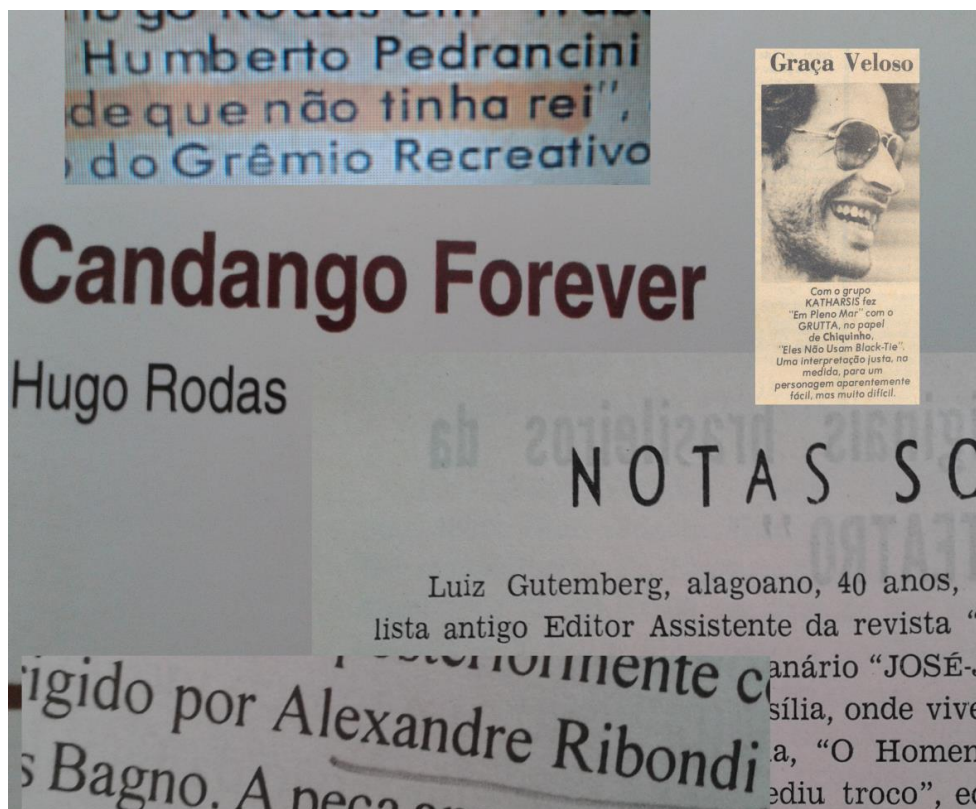


Figura 5 - Montagem a partir de fotos de imagens em livros e recortes de jornais da época.

## 2.4 Composição de uma história: diálogo com três personagens do teatro brasileiro

Na presente pesquisa foram selecionados três nomes do teatro brasileiro na tentativa de ilustrar criticamente alguns aspectos fundamentais para a compreensão do teatro da cidade. O primeiro nome é Hugo Rodas, devido a repercussão de seu trabalho e presença perene nos palcos da cidade desde a década de 1970 até os dias atuais. É como se o teatro de Brasília se confundisse com o teatro de Hugo Rodas, portanto não para corroborar visões, mas para dar elementos para a compreensão desse teatro é que ainda se faz necessário explorar mais dessa personalidade. O segundo nome é o de Luiz Gutemberg, que funciona como o dramaturgo que de fato conservou formas tradicionais do teatro à serviço da tentativa de se valorizar o teatro local, ainda que sob a contradição de reproduzir num espaço moderno, as raízes de uma literatura popular herdeira de Portugal, mas que se comunicava com o público também herdeiro dessas formas literárias, ainda que na moderna capital. E o terceiro nome é o de Graça Veloso, que tem a importância de revelar a possibilidade da percepção de campos opostos do fazer teatral

na cidade ao longo da década de 1970 e início da década de 1980, no tocante ao comprometimento político dos grupos de teatro.

Portanto, coloca-se à prova a tentativa de desenhar um quadro não pacífico, mas contraditório, por vezes, sobre as visões e falas sobre o teatro da cidade, que podem se complementar e também se opor.

#### *2.4.1 Hugo Rodas: da grandiosidade do espaço geográfico ao cênico*

Um dos principais nomes do teatro Brasiliense nos anos 1970 é o de Hugo Rodas, o uruguaio que afirma ter sido Brasília a cidade que lhe deu dignidade. Num jantar oferecido a ele em Brasília, Rodas conheceu Oswaldo Montenegro e a turma que depois formaria o Pitu, grupo de teatro resultante das aulas ministradas por ele. Em seu primeiro trabalho, *João Sem Nome*, de Oswaldo Montenegro, o diretor tinha a noção de que o ator fazia tudo. O limite entre teatro e dança se confundem e para ele “o ator pode ser tudo”.<sup>22</sup> Em entrevista, Hugo Rodas nomeou outros importantes nomes, como os de Sylvia Orthof, Laís Aderne, Dimer Monteiro, João Antônio, Bené Setenta, Chico Pontes, Chico Expedito, Alexandre Ribondi e Humberto Predancini. Com relação a este último, o artista não poupa elogios “foi o que mais me impressionou”, o que ajuda nesta tese a indicar o segundo nome que de fato mudou a história do teatro brasiliense: Humberto Pedrancini, por ter ousado estabelecer o teatro na sua melhor forma épica. Para Hugo Rodas, um dos aspectos a ser observado é a necessidade da “Negação da Dramaturgia dos anos 60”, para exaltar a sua própria identidade. A palavra não era capaz de traduzir o sentimento. Segundo Rodas, a liberdade de hoje é nociva, uma vez que está contaminada, como se estivéssemos mais censurados do que nunca, sendo preciso tirar as pessoas do adormecimento.

Entretanto, Rodas ressalta a necessidade de limpeza que a cidade trazia à cena, uma vez que, ao se deparar com a grandiosidade do espaço geográfico, “cenograficamente teu olho se agiganta”. A solidão que provoca Brasília o levou a pensar “quem era” e, ao mesmo tempo, afirma que aqui foi onde sua pessoa começou a lhe agradar. Construiu, ao mesmo tempo em que refletia a partir da solidão, diversas famílias.

---

<sup>22</sup> Trechos retirados de entrevista concedida por Hugo Rodas, em 2013.

Para Rodas, o teatro “É como estar num laboratório sempre”, é o que o mantém vivo. A ideia de inovar é importante. Entre outros espetáculos, destaca, dos anos 1970, *Saltimbancos*, que foi, segundo o diretor, um “sucesso revolucionário para adultos”.

Rodas sempre estimulou a criação coletiva e disse que, para um determinado espetáculo, pediu a cada integrante do elenco que escrevesse o que queria falar, cada ator podia produzir um texto sobre o amor, ou ciúmes, ou vinganças e em cima do texto se ensaiava. Também dava ênfase ao corporal, voz e instrumento, trabalhando diagonais, ângulos, alongamentos, pedia, em seguida, que escolhessem textos de amor de Shakespeare, para depois formar a orquestra e, em seguida, pediu para que escrevessem um texto próprio sobre esse ponto escolhido, e segundo o diretor, depois que se tornaram donos do espetáculo, donos da situação, passou-se para a escolha de textos latino-americanos que representassem textos que falassem sobre esses sentimentos deles. Um exemplo de processo de como buscar textos, porém sem avisar anteriormente que era um processo, pois não teria a mesma força se o dissesse. Mas conseguiu porque tinha tempo e gente disposta.

Em pergunta mais específica sobre a obra de Brecht afirma “você não pode trabalhar sem ele”, no entanto não o defende, diz: “todos estão dentro de mim”, o silêncio stanislavskiano, a câmera lenta de Antonioni, o cinema, a câmera rápida de Chaplin. Com isso nos revela algumas de suas influências e ajuda a revelar como Brasília foi o palco da expressão desse diretor que dialogou com o teatro do século XX nas suas mais variadas formas, inclusive do ponto de vista crítico. Daí também vem a qualidade do teatro que produziu e que hoje está nos anais do teatro de Brasília.

#### *2.4.2 Luiz Gutemberg: importação de culturas*

Resguardadas as devidas proporções, podemos comparar à missão dos nossos poetas românticos a tentativa de criar uma identidade do teatro local. Ações como a de escolher uma peça de alguém que fosse de Brasília, ainda em 1970, o que não era possível, demonstram essa vontade de valorizar a cor local, ou exaltar a capacidade de produzir teatro.

Nesse sentido, pouco notada pela crítica, apesar de nunca esquecida, é a importância da obra de Luiz Gutemberg para a compreensão da Dramaturgia em Brasília. A obra do dramaturgo é o reflexo da época em que se constituía a cidade em formação. Dificilmente alguém, à época da montagem de suas peças em Brasília e que fosse nascido

na cidade, teria idade para escrever uma peça de teatro na Capital, sobre a cidade, ou mesmo genuinamente brasiliense. Por isso, a obra de Gutemberg pode ser o parâmetro para definir parte da natureza da Dramaturgia em Brasília. Essa natureza é espelho da importação de culturas. E, nesse sentido, um reflexo dos caminhos percorridos pelas pessoas e pela literatura. Gutemberg chega a Brasília vindo de Alagoas e de lá traz a cultura que será processada na capital. Exemplo da influência da literatura portuguesa, por sua vez marginal, no sentido de uma literatura que margeia o centro da Europa. Ou seja, em pleno século XX, a migração literária ocorrendo à margem da margem da margem. Nesse sentido, a dramaturgia de Brasília, mais do que “insistencialista” é marginal ou vive da marginalidade. E não poderia ser de outra forma. E o texto de Gutemberg não é escolhido à toa. É uma decisão política. Inaugura o Teatro Galpão. Por isso o texto deve ser de alguém da cidade, mesmo que as influências não sejam daqui, ou seja, inaugurar um espaço cênico local com uma peça de alguém da cidade é um ato político. É uma tentativa de dizer que aqui também se escreve teatro, que aqui se pensa o teatro e que se valoriza a cultura, uma forma de dizer que a arte tem sua importância na sociedade.

O autor escreveu as seguintes peças: *O auto da perseguição e a morte de Mateo* ainda em Alagoas (montado na Alemanha e na TV Cultura em São Paulo); *O processo crispim*, em São Paulo; *O Auto da Lapinha Mágica*, em Brasília (montado nas ruas das cidades-satélites) e *O homem que enganou o diabo e ainda pediu troco* escrita na mesma cidade em 1975, e que inaugurou o Teatro Galpão, sob a direção de Laís Aderne<sup>23</sup>, diretora que merece lugar de destaque entre os diretores de teatro de Brasília, por ter sido responsável por importantes montagens.

Luiz Gutemberg, apesar de ter escrito tanto *O Auto da Lapinha Mágica* quanto *O homem que enganou o diabo e ainda pediu troco* já na nova capital, afirma que toda matéria-prima de sua obra é trazida de Alagoas, de suas memórias e vivências da infância. Tal fato reforça a tese de que a dramaturgia brasiliense, como a cidade, é originalmente miscigenada e por isso, não trata unicamente dos problemas da cidade. O autor afirma categoricamente “Eu não sou um autor brasiliense típico”, pois “fui muito marcado pelos

---

<sup>23</sup> Nessa montagem, o assistente de direção foi Dimer Monteiro, que também atuou como ator na peça. Nesse momento já se percebe a importância de Laís Aderne e uma das parcerias que fez parte da rica trajetória do ator que se consagrou no teatro da cidade. Vale regatar um depoimento de Dimer Monteiro à época da montagem: “se continuo tentando fazer teatro nas condições atuais, é por acreditar numa possibilidade de mudança, por existir ainda um resto de esperança que o “Diabo” ainda não conseguiu aniquilar.” (JORNAL DE BRASÍLIA, jun.1975).

folguedos de natal.” Por isso, recorda que, durante a infância em Alagoas, estava entre os pastorios, fandangos, reisados e autos que enchiam a praça, cenário que funciona como influências de seu teatro.

Para o autor o seu teatro pode ser tomado como político desde que como libelo, o sujeito que luta contra o mal, a falta de liberdade, a credice, religiões que simulam situações. No entanto, é um par romântico. Diz-se herdeiro da literatura ocidental desde os gregos até hoje. Afirma sempre ter escrito com senso moral muito atilado, considera-se um democrata sério que não transige com qualquer autoritarismo. Considera que seu teatro tem compromisso político sim, mas que isso não é óbvio. Teatro é conflito, o bem e o mal, uma busca para o bem cheio de percalços, em que o mal vence provisoriamente, uma vocação para a liberdade que só se realiza através do refinamento do conhecimento. Para ele a inteligência não tem retrocesso. “A minha ideologia, o meu teatro, se ele faz alguma coisa repugnar por essa ideologia ocidentalista, civilizatória... o progresso inarredável.”<sup>24</sup>.

O dramaturgo afirma escrever pensando na resposta do público, mas sem querer intimidade, convida o público a pensar, mas não concorda com a intimidade, senta na cadeira e se vira. Segundo o entrevistado, o teatro é lúdico por natureza. “Preciso da plateia, para usar a palavra que ele entenda, mas meu teatro pensa no cara sentado na cadeira.” De fato, é o que percebemos na análise de *O Homem que enganou o diabo e ainda pediu troco*. Sendo que a visão do autor sobre sua obra merece reflexão à luz das ideologias marcantes das décadas de 1960 e 1970 no Brasil e no mundo, conforme veremos no quarto capítulo desta tese.

---

<sup>24</sup> Trechos de entrevista com o autor e diretor.

### 2.4.3 Graça Veloso: as trincheiras do teatro brasiliense

Graça Veloso acompanhou de perto grande parte da história do teatro brasiliense, nos últimos anos também se dedicou a acompanhar as manifestações populares do Goiás, mais especificamente os carros de boi de Trindade, considerado o segundo maior centro religioso do Brasil, chegando a superar Juazeiro do Norte. A peregrinação ao divino pai eterno de adoração.

O ator recupera um importante momento do teatro em Brasília, que remonta a 1975, ano em que ocorreu o Festival Nacional da Fenata. O festival era realizado regionalmente. Em Brasília *O Vaso Suspirado* ganhou o festival, com a direção de Lauro Nascimento. Veloso lembra que o festival criou a Federação Nacional de Teatro Amador que depois se transformariam nas “Fetas”. Em Brasília, Graça Veloso participou do grupo Catarsis que foi um dos grupos fundadores da FETA-DF. O ator lembra ainda que o grupo Carroça estava entre os mais engajados na cidade. “Eram muitos grupos, muitos grupos e muitos elencos formados, chegamos a ter o registro de trinta e tantos, quase quarenta grupos”<sup>25</sup>. Mencionou também o fato de que foram as Fenatas regionais que deram origem às estaduais.

Em seu depoimento, Graça Veloso deixa uma pista importante para os estudos do teatro no DF. Trata-se da menção às atividades do teatro amador nas cidades-satélites que desenvolviam forte atividade, como o Grupo de Teatro do Gama, o GTG, outro grupo em Planaltina, dirigido pelo Tomás, outro na Ceilândia dirigido pelo Chico Simões e lembra ainda da atuação de Chico Morbeke, também na Ceilândia, além de mencionar a existência de grupo de teatro em Brazlândia. O ator afirma o caráter de militância efetiva desses grupos e o modo como se organizavam também como células de formação social e cita vários nomes: Jesuíno Feitosa, Jegofe, que era de esquerda e “escrevia alguns textos de cunho político muito fortes, montados nas satélites”. Afirma que pelo fato de atuarem nas satélites, esses dramaturgos acabaram por ter os seus nomes esquecidos e em determinado momento chegaram a contestar o teatro do Plano Piloto, numa atitude fortemente politizada. O depoimento de Graça Veloso é importante não só por indicar a atuação de grupos de teatro político nessas cidades, mas também por reforçar a ideia da segregação ou da fissura que há entre o Plano Piloto e as cidades-satélites. Importante pensar em que medida ainda nos dias atuais essa é uma realidade. Ainda sobre o teatro

---

<sup>25</sup> Trecho de entrevista com o ator Graça Veloso.

nas satélites, o autor cita outros nomes como o de Chico Morbeck, na Ceilândia, que se consolida nos movimentos sociais da cidade nos anos 1970 e 1980. Junto a esse trabalho de formação que fazia com seus colegas, apresenta o nome do Miltinho, relacionando-o ao teatro de bonecos.

Veloso recupera também a trajetória do grupo Katarsis, do qual fazia parte, falando sobre o modo de produção, composição dos espetáculos e do viés político, atribuindo esse aspecto principalmente à presença de Chico Expedito e Sérgio Viana. Fala do caráter político das peças que montaram *A construção, A exceção e a regra*, do Brecht e *Em alto mar*, do Mirozek, no qual a divisão de classes está representada, *Galileu, O auto da cobiça*, de Altimar Pimentel, texto de cunho mais nacionalista devido às estruturas “de tradições nordestinas”.

Finalmente relembra da montagem de *A Raiz do Pau Encarnado*, que se deu em 1980 e que considera “uma criação do grupo que tinha toda uma discussão política sobre Brasília ser uma cidade sem raízes”.

É também Graça Veloso que define como se relacionavam os grupos mais convencionais dos mais engajados politicamente que se distinguiam pela forma mais progressiva ou mais tradicionais, o que demarcava campos opostos e cita Ricardo Torres como representante dessa última linha, bem como o Hugo Rodas.

Veloso também reforça a gravidade do descaso do gestor público com os aparelhos culturais quando lembra a importância de espaços como o da 508 sul, onde há o Teatro Galpão e hoje é conhecido como o Espaço Cultural Renato Russo, além de citar o SESC e o Teatro Garagem, e lembrar de importantes direções de B. de Paiva.

É possível, do diálogo mantido com Graça Veloso, perceber que haviam dois grandes grupos de fazedores de teatro em Brasília. Um deles era mais próximo às pessoas que circulavam junto ao poder e que por isso tinham mais facilidades em estabelecer diálogos e conseqüentemente contar com situações mais favoráveis para montagens, ao ter acesso aos recursos necessários às montagens menos comprometidas com o discurso engajado. Isso acabava por gerar um certo sentimento de menosprezo, principalmente quando se trata do reconhecimento daqueles que fizeram teatro nas cidades satélites.

Provavelmente, o esclarecimento maior de Graça Veloso seja o de reacender a importância e a realidade em que se travaram as trincheiras do teatro em Brasília, em que parte da história desse teatro até hoje se encontra marginalizada, pois seu registro está se apagando à medida em que o tempo passa e esses textos, esses teatros que foram realidade, ficam apenas na memória das pessoas que fizeram parte daquele momento.

Outro aspecto que poderá render boas análises é a ideia de Graça Veloso que sugere todo um estudo da cena dramaturgica da cidade, inclusive no âmbito das discussões ideológicas do teatro de Brasília. É o contexto em que se viram os profissionais e estudiosos do teatro que, num movimento de ocupação do centro, vão dando espaço para que a periferia se aproxime sem se aproximar, que é o caso da transferência do pessoal da Dulcina para a UnB, quando esta última, ao ser criada, acaba esvaziando a Faculdade Dulcina e que por sua vez é ocupada justamente pelo grupo cuja visão era mais politizada o que acaba criando “uma espécie de cisma entre as duas instituições a partir desse movimento”.

Mas essa é uma história que não será contada aqui, ficando como sugestão para os que virão a continuar a narrativa desse cenário de teatro brasiliense. Graça Veloso consegue, portanto, fazer profícua análise no sentido de esclarecer fatos importantes da cena teatral pesquisada, bem como é capaz de lançar luz para importantes temas que podem e devem ser investigados pela comunidade acadêmica e demais pesquisadores de teatro para que compreendam de forma mais abrangente o contexto em que as ações de teatro foram e são transfiguradas em realidade.



Brasília, sexta-feira, 30 de agosto de 1968



Polícia e milícia foram evadidas das salas de aula e, sob a mira de metralhadoras, obrigadas a se dirigir à praça de esportes da UnB, com as mãos sobre as cabeças. Ali, os estudantes foram minuciosamente revista-

dos, sendo muitos presos e conduzidos em caminhões para as delegacias.

## UnB OUTRA VEZ TOMADA DE ASSALTO

A Universidade de Brasília foi invadida, na manhã de ontem, por tropas da Polícia Militar do DF, Polícia Civil, Polícia Federal, Polícia do Exército e agentes à paisana do DOPS que, utilizando bombas de gás lacrimogêneo, metralhadoras, bazucas, revólveres e cassetes cercaram o "campus" universitário e retiraram das salas de aula todos os professores e alunos, sendo estes levados de mãos levantadas, à quadra de esportes da UnB para se submeterem à triagem.

Utilizando cerca de 50 viaturas e choques policiais, as tropas penetraram na Uni-

versidade exatamente às 10 horas, ao mesmo tempo em que bloqueavam todas as suas vias de acesso, impedindo a entrada e saída dos estudantes, que correram para todos os lados, quando foram surpreendidos, durante as aulas, pela invasão.

Não se sabe ao certo o número de estudantes presos, mas entre eles está o Presidente da Federação dos Estudantes da Universidade de Brasília, Honestino Monteiro Guimarães, que, juntamente com mais outros estudantes, está com prisão preventiva decretada pela Auditoria da 4a. Região Militar.

talantes que tiveram mandatos de prisão preventiva decretada.

Entretanto, vários estudantes foram acometidos de impacto emocional, sendo grande o número de moças acometidas de acessos de choro, enquanto seus companheiros eram levados às viaturas.

Após os estabelecimentos mantidos com general Diodório, comandante das operações, ficou decidido que os parlamentares não se queiram à prisão dos que tiveram prisão preventiva, sem prejuízo de liberdade que será instaurada para apurar os autores do incêndio da viatura policial. Desta maneira, os demais universitários serão exceções de "campus" universitário.

### Evacuada Presos

As 12,30 a situação na Universidade de Brasília permaneceu tensa, pois os funcionários e professores que se retiraram do interior dos blocos por falta de segurança das bombas de gás, permaneceram no "campus", enquanto a polícia promovia a triagem dos 500 estudantes do Instituto Central de Ciências, que foram colocados na quadra de esportes, e cercados sob a mira das metralhadoras e lanças.

Os parlamentares presentes na Universidade de Brasília, quando dos acontecimentos de ontem, informaram que vão convocar uma Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar a situação da UnB. Entre eles estão: Maurício Rodrigues, Antônio R. Brito, Argemiro de Figueiredo, Luiz Lacerda, Sérgio Covan, Elias Carmo, Duan Vieira, Epitácio Paulo e Antônio Viana.

### Passata

Um grupo de alunos declarou "Carroço Brasileiro" que, antes mesmo, se houveram condições, haveria o trabalho de dar alunos sob a direção de um coordenador, a fim de defender o direito a que constatarem uma "expressão livre, pública e controlada". Os representantes do Carroço esperam que a situação atual não seja representativa do espírito da universidade, acrescentando que serão enviados a apresentação de uma manifestação de rua. O grupo está sob condições de manifestação pública.

O deputado Antônio Sobrinho está para a imprensa e se limitou a afirmar que seu filho Marcos Antônio, quando de prisão preventiva, não conseguiu ir ao trabalho, além de apresentar um pedido de liberdade de seu filho.

### "Elefante"

O professor César Gonçalves declarou à reportagem que o episódio do "Elefante" aconteceu em 1967, quando ele estava em uma reunião com alguns estudantes da UnB. Contudo, ele procurou explicar os fatos ocorridos e que não poderia provar o que aconteceu. Logo,

Instaurado após a invasão da UnB por tropas policiais do Distrito Federal, cerca de 15 parlamentares, entre senadores e deputados, se dirigiram ao recinto da Universidade, protestando contra o ato, mas a maioria deles foi prender seus próprios filhos, que seriam submetidos à triagem da polícia.

### Reitor Início

O General Diodório, comandante das operações policiais, diante dos protestos dos deputados e senadores, que tentaram impedir o acesso à Universidade, se dirigiram ao recinto da Universidade, protestando contra o ato, mas a maioria deles foi prender seus próprios filhos, que seriam submetidos à triagem da polícia.

O general informou ainda aos parlamentares que o motivo da medida tomada pelas autoridades policiais foi a segurança, porque o Coordenador do Instituto Central de Ciências mandou imprimir, no

calçada da UnB, panfletos contra a invasão, e ainda porque os universitários tiveram reunião com a Polícia Militar, no auditório José Cardozo, com a presença do Presidente da UNE, Luís Travassos, ocasião em que os universitários pronunciaram vários discursos subversivos.

De revólveres em punho, em três viaturas, agentes do DOPS penetraram no recinto do "campus", em frente à Reitoria, revolvendo todos os que se encontravam no interior da sede da Federação dos Estudantes da Universidade de Brasília, inclusive seu presidente, Honestino Guimarães, que, aos gritos de socorro, desparou a atender Marcos Antônio, com o revólver na mão.

### Tumulto

Um grupo de alunos declarou "Carroço Brasileiro" que, antes mesmo, se houveram condições, haveria o trabalho de dar alunos sob a direção de um coordenador, a fim de defender o direito a que constatarem uma "expressão livre, pública e controlada". Os representantes do Carroço esperam que a situação atual não seja representativa do espírito da universidade, acrescentando que serão enviados a apresentação de uma manifestação de rua. O grupo está sob condições de manifestação pública.

A esta altura, a polícia retirou os rebóis de alguns blocos de estudantes, que não se



Os policiais, em número nunca visto antes na UnB, foram os únicos que não choraram, ao "show" de bombas de gás lacrimogêneo, pois estavam todos protegidos com máscaras apropriadas. Aqui, vê-se um momento de tensão, a que foram submetidos os professores e alunos, surpreendidos pela invasão quando estavam nas salas de aula.



O deputado Antônio Sobrinho, que aparece no foto grando com um policial, foi à Universidade para defender seu filho, e ambos acabaram sendo espancados. O "carroço" da UnB foi palco, naquele instante, de cenas de pânico e violência.



O comportamento de tumulto de prisão contra o deputado César Gonçalves, deputado do PDS, deputado Guimarães, e outros alunos universitários, foi o pretexto da invasão policial. Os estudantes, embora tenham sido detidos, em número que chegou a 50, não foram submetidos a uma triagem, sendo conduzidos por policiais. O Instituto de uma viatura policial e a deportação de outros equipamentos da Universidade foram, também, a consequência dos grupos hostis de alunos.

## DEPUTADOS E ESTUDANTES APANHAM NA UNIVERSIDADE



Na foto o líder Mário Covas Jr., em meio aos tumultos de ontem pela manhã na Universidade de Brasília. De

costas o deputado Martins Rodrigues, meio encoberto, o senador Aurelio Viana, rodeados por estudantes e policiais

armados de casseteles e munidos de aparelhagem contra os efeitos de gás lacrimogêneo. Mais fotos e notícias

nas páginas 5, quinta, sexta e última páginas.



**PREOCUPAÇÃO DE PAI** - O deputado Santillo Sobrinho não queria entregar à Polícia o seu filho. Agarrou-o, protegeu-o em seus braços, enquanto um

peleto da Polícia se acercava ameaçador, provocando pânico entre os outros estudantes, que se dispersavam.



**A TRIAGEM E PRISÃO** - Todos os alunos foram retirados das salas de aula, combalados por metralhadoras apontadas em sua direção, mãos trancadas à

cabeca, e encaminhados a um campo de concentração improvisado na quadra de esportes. Todos eram considerados culpados.

### Boletim Aulas suspensas Jânio

Um boletim do Secretário de Educação do Interior e do Conselho Federal de Educação, distribuído às autoridades locais, diz: "A Polícia da Universidade de Brasília, em face de atos de violência ocorridos esta manhã, quando, para a prisão de estudantes, o campus foi invadido pela Polícia, resolve suspender as aulas, sem prejuízo do expediente administrativo, que funcionará normalmente".

THOMAS JEFFERSON

Um boletim da direção de assuntos verificadas ontem pela manhã na Universidade de Brasília, a casa Thomas Jefferson suspensas as aulas, a noite com o conteúdo militar contida em um prédio.

Um boletim contra 5 foi deixado, ontem, no Tribunal Federal de Recursos, o "habeas corpus" impetrado em favor de sr. Jânio Quadros. Após a rejeição do preliminar, pelo não conhecimento do pedido, o Juiz Federal Castro preferiu voto desobediendo o pedido, acompanhado pelo Ministério Público, Ministério da Justiça, Ministério da Saúde, Ministério da Educação, Ministério da Cultura, Ministério da Indústria, Comércio e Turismo, Ministério da Defesa e Ministério da Aeronáutica.

### Notas oficiais

É a seguinte a nota oficial distribuída pelo Departamento de Polícia Federal: "O Departamento de Polícia Federal (DPF) recebeu hoje durante os últimos 5 dias, mediante o pedido expedido pela Diretoria de Assuntos Militares, cartas e telegramas assinados por deputados estaduais, senadores, deputados federais, Paulo Speller, Samuel Ventura e Manoel Maria Guimarães. Tendo sido localizados os autores da Universidade de Brasília foi apresentada ao Ministério do Interior a denúncia no formato solicitado por aquela autoridade, após a realização de exame no documento.

O Departamento de Polícia Federal está ciente de que os autorizados da Universidade de Brasília receberam cartas para serem entregues a estudantes da mesma instituição.

Os Policiais Militares, durante a operação, não foram permitidos que buscassem em tal categoria de correspondência a identificação dos remetentes.

O Departamento de Polícia Federal está ciente de que os autores das cartas, por estarem sob a guarda de autoridades militares, não foram capazes de cumprir com a obrigação de fornecer informações necessárias para a identificação dos remetentes, permitindo, no interior de um órgão federal, a circulação de correspondência e perturbações da ordem.

Estabelecemos assim que os autores das cartas, ao serem dirigidos à Universidade, por meio de cartas, foram recebidos com muita desconfiança e foram obrigados a apresentar uma "carta de segurança" da Polícia Federal, tendo inclusive uma cópia do Departamento de Polícia Federal sido enviada a quantidade, por meio de uma carta à Presidência Nacional".

### OUTRA NOTA

O Departamento de Polícia Federal distribuiu a seguinte nota, encaminhada à Diretoria: "Muitos milhares de armas de fogo foram estocadas contra policiais, partidos do Interior e estudantes da Universidade de Brasília. Diversos policiais estão feridos, inclusive um oficial da Polícia Militar".

### Na 1ª hora de ontem, o IIR distribuiu a seguinte nota:

Na 1ª hora de ontem, 29/8/68, deu entrada no Hospital de Urgências do IIR, o senhor Antônio Waldemar Alves de Sousa Filho, com traumatismo e fratura de crânio, resultado de um acidente com um projétil de arma de fogo, ocasionado a tratamento cirúrgico pela equipe da Unidade de Neurocirurgia, o paciente encontrava-se em condições muito graves, sendo de seu estado considerado grave. A cirurgia foi concluída às 22h30 horas, e o paciente foi levado ao interior do IIR. Na 13ª hora, o paciente permaneceu no bloco de neurocirurgia do centro cirúrgico, onde está sendo assistido por uma equipe de médicos, devendo permanecer no bloco de neurocirurgia, até amanhã, 30/8/68, quando será transferido para a enfermaria.

### FÉREDO

O IIR, quando ainda, não os Cordeiros, Antônio Carlos de Almeida, Alício de José dos Santos, José Ferreira Filho, que sofreram pancadas na cabeça, e o senhor Paulo Manoel Alves Fátima, que recebeu pedrada na face.

### Waldemar



O estudante Waldemar Alves de Sousa Filho, ferido por um acidente de ontem na 1ª UCI, encontrava-se em estado de emergência, após entrada no bloco de cirurgia.

### Honestino



Honestino Guimarães, presidente do IIR II, ferido no bloco de neurocirurgia do quartel da Polícia de Brasília, no dia 29/8/68, momento após a sua chegada ao IIR.

**IATE CLUBE DE BRASÍLIA**

**HOJE É DIA DE "BICO" A PARTIR DAS 22 HORAS MÚSICAS DE SÉRIE SIA (SILVIO E SEU VIOLÃO)**

**SABOROSA PEIXADA COM CAMARÃO**

### CAPÍTULO 3

#### TEATRO EM BRASÍLIA: O ANO DE 1968 E O PÓS AI-5

Para traçarmos um retrato que revele como o agravamento da situação política no país esteve intimamente conectado com o pensamento do teatro em Brasília é necessário dizer com maior detalhamento o que ocorreu na cena teatral da cidade no ano de 1968. O diário *Correio Braziliense* (doravante CB) traz matéria reveladora sobre aquele ano, publicada em 28 de dezembro. A assinatura é “RDF”. Parece que o jornal se posiciona e faz questão de marcar aquele ano, o da publicação do AI 5, naquele mesmo mês, mostrando o quanto a cidade por meio da cultura, especialmente do teatro, se posicionou contra a repressão e fez dos palcos espaço para reflexão crítica da conturbada realidade sociopolítica. Ainda em 1968, em matéria sobre o teatro do dia 31 de dezembro, seguia-se um desanimador prognóstico para o ano de 1969.

Os resumos das peças que foram montadas em Brasília, publicados em jornais, pareciam ter a missão de não deixar passar em branco o valor do teatro para a vida política. Sobre a peça *A Navalha na Carne*, a matéria traz o seguinte comentário:

a melhor de todas as peças de Plínio Marcos, que se constituiu num espetáculo de grande força dramática, graças à direção de Fauze Arap e magníficas interpretações de Tônia Carrero, Nelson Xavier e Emiliano Queiros. A peça despertou grande interesse e o público compareceu em massa ao teatro. (CORREIO BRAZILIENSE, 28 dez.1968).

Além de divulgar *Navalha na carne*, a matéria também traz um registro importantíssimo em termos históricos, pois faz referência à primeira companhia profissional de teatro montada na Capital, fundada por Carlos Petrovich, assessor de teatro da UnB, que montou apenas uma peça. O espetáculo foi *O Caminho da Cruz*, de Henry Ghéon, levada no auditório da TV Brasília, Canal 6. Ainda segundo o jornal, engrossando o coro crítico do que havia naquele período, a matéria ressalta o pouco incentivo à cultura: “Foi mais uma iniciativa frustrada, por falta de estímulo, da parte de nossas instituições culturais e artísticas.” (CORREIO BRAZILIENSE, 28 dez.1968). Este fato noticiado mostra o quanto era difícil realizar as empreitadas artísticas, mais um indicador de que a repressão não favoreceu o afloramento de grupos de teatro.

O ano de 1968, segundo essa matéria, iniciou-se com grande expectativa sobre a ida de um grupo amador para o Rio de Janeiro. Tratava-se do grupo liderado por Sylvia Orthof com o nome de “Jograis do Teatro de Estudantes de Brasília”. A peça *Cristo x*

*Bomba*, – que será analisada no próximo capítulo – foi a vencedora do V Festival de Teatro de Estudantes do Rio de Janeiro. Foram várias as matérias que especulavam sobre a ida do grupo ao Rio, assim como as notícias sobre o seu desempenho no festival. A primeira nota foi do dia 17 de janeiro, na qual se especulava: “Integrantes do “O Ponto” dirigido por Sylvia Orthof, deverão participar do Festival Nacional de Teatros de Estudantes” (CORREIO, 18 jan.1968, p. 2). Já no dia seguinte a notícia era a de que a peça iria ao festival, cujo responsável foi Paschoal Carlos Magno:

O grupo que representará Brasília no Festival promovido por Paschoal Carlos Magno é autônomo, dirigido por Sylvia Orthof e integrado por estudantes de diversos estabelecimentos de ensino da Capital da República. Diversas firmas comerciais e pessoas amigas têm contribuído com o grupo [...] (CORREIO, 18 jan.1968, p. 2).

Percebe-se que ainda havia indefinição sobre o nome do grupo que somente iria se definir após as matérias que noticiam o desempenho do grupo já no festival. De certa forma isso revela o amadorismo, não no sentido negativo, mas no sentido de que havia um grande esforço para que o grupo de última hora conseguisse êxito na difícil empreitada que era fazer teatro naquele momento. A matéria ainda deixa claro que, no caso da peça, o apoio não foi da Fundação Cultural, e sim de particulares e amigos que se dispuseram a bancar materialmente a viagem do grupo.

No dia 4 de fevereiro sai outra matéria sobre o grupo cujo teor trazia o elogio de Orlanda Carlos Magno, irmã do embaixador Pascoal Carlos Magno, que dizia que até aquele momento *Cristo x Bomba* tinha sido a melhor peça apresentada no festival, o que determinava, ainda segundo a matéria, que a peça estaria credenciada para figurar entre as favoritas aos prêmios. O grupo era formado por: Sylvia Orthof, diretora; Luis Fernando Cosac, assistente de direção (estabeleceu longa parceria com a autora da peça em trabalhos, especializando-se na cenografia das peças da diretora), Marlui Nóbrega Miranda, Helena da Silva Guimarães, intérpretes; Sebastião Macedo, diretor musical; Ana Maria Nóbrega Miranda; Silvaen Levy; Antonio Augusto, Carlos Roberto Hedreia Neves; Alfredo Estáquio Pina, Jardelino Dias Souto; intérpretes, sra. Duila Nóbrega Miranda, responsável pela disciplina e Ana Esther Cândido de Oliveira, diretora do espetáculo infantil. (CORREIO BRAZILIENSE, 18 jan.1968). Cabe ressaltar que o grupo também apresentou um espetáculo infantil no festival, *O casamento de dona baratinha*, uma adaptação de Sylvia Orthof. Lembrando que a dramaturga tem grande produção voltada para o público infantil já na década de 1960.

Outro aspecto que pode ser percebido a partir da interpretação da matéria do dia 4 de fevereiro era a necessidade que Brasília tinha de criar sua identidade cultural:

O espetáculo “CRISTO VERSUS BOMBA” foi escrito, produzido e dirigido por Sylvia Orthof. O seu êxito no V Festival de Teatro de Estudantes poderá trazer um novo estímulo aos que lutam pela implantação de um teatro estável na Capital da República, sem contar com qualquer ajuda oficial. (CORREIO BRAZILIENSE, 4.fev.1968, Capa do Caderno 2)

A matéria, por figurar na capa do Caderno 2, simboliza a importância e expectativa com relação ao desempenho do espetáculo de Brasília na cena do Rio de Janeiro. Normalmente, as notas e matéria de teatro eram publicadas na segunda página do referido caderno. Os prêmios anunciados nessa mesma matéria não foram recebidos nunca, segundo depoimento da própria Sylvia Orthof, independente da divergência de valores constatado entre o depoimento e a matéria. No jornal a premiação indicada para melhor peça seria de Mil cruzeiros novos. E Orthof faz a seguinte afirmação: “O prêmio de Cr\$ 1.500,00 nunca chegou a ser recebido.” (DUARTE, 2011, p.104). O que importa é a precariedade da promessa que não se sustenta, apesar do esforço do grupo e da qualidade da peça merecedora do prêmio.

Mas é no dia 24 de fevereiro que é publicada a matéria que traz a notícia da consagração da peça nos palcos do Festival: “CRISTO VERSUS BOMBA”, de Sylvia Orthof, que se classificou em 1º lugar no Festival de Teatro de Estudantes, poderá ser encenada no Teatro Martins Pena, a partir do dia 25 de março.” (CORREIO BRAZILIENSE, 24 fev.1968, p.2) A matéria ainda trata das várias propostas que o grupo recebeu para a encenação da peça no Rio de Janeiro e destaca as do Grupo Opinião, Teatro de Arena e Maison de France e informa que Sylvia estaria escrevendo uma nova peça de título *Impróprio para 18*, que nas pesquisas realizadas ao longo deste trabalho não foi encontrada.

Outro aspecto tratado nesta matéria é sobre a declaração de Sylvia que disse não ter recebido qualquer apoio da Fundação Cultural de Brasília, que negou ajuda à peça, pois, apesar de ter verba aprovada pelo conselho, essa não chegou a ser disponibilizada, mas ressaltou a ajuda que recebera pelo comércio da cidade. Ainda assim não perdia as esperanças com relação à Fundação, uma vez que havia trazido o prêmio de 1º lugar do Festival para Brasília, sendo que a peça concorreu com outras 41 de todo o Brasil e o jornal recupera a fala da diretora sobre a premiação no Rio: “Sylvia Orthof disse que

sentiu sua maior emoção, no momento em que, anunciado o resultado, os 700 jovens de todo o país que participaram do Festival, levantaram-se e começaram a gritar: “Brasília, Brasília, Brasília” (CORREIO BRAZILIENSE, 24 fev.1968, p.2). Portanto é notável que, naquele momento, existia uma vontade enorme por parte do teatro da cidade em se afirmar. Existia um orgulho muito grande por parte do grupo e da diretora em conseguir o reconhecimento nacional do teatro de Brasília, mesmo sabendo das dificuldades que tinham que enfrentar, entre elas o desprezo oficial. Interessante e irônico o texto do jornal que aventa a possibilidade de a peça ser encenada em março na Martins Pena, ressaltando que isso só foi feito depois da consagração da peça no Rio.

Outro fato que vale a pena lembrar sobre o início do ano de 1968 é o anúncio da peça *Pluft, o Fantasminha* com a atriz Françoise Fourton, que depois se consagraria como grande atriz nos palcos brasileiros. A peça era encenada no auditório da TV Brasília. Lembrando que esse foi o espaço onde no dia 24 de abril *Cristo x Bomba* seria apresentada.

No dia 3 de janeiro também é anunciada a vinda da peça *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais*, de Jonas Bloch e Jota Dangelo, com grupo Teatro Experimental de Belo Horizonte, que de fato vem à Brasília e são vítimas da arbitrariedade da censura. Naquele momento, o Teatro Experimental já contava com 10 anos de atividade e tinha como influência o teatro de Beckett, Ionesco, Brecht, Arrabal e outros. A peça trazia uma “visão panorâmica do espírito mineiro, tradição, folclore, tudo em forma de humor, poesia, música, dramatizações e informações” (CORREIO BRAZILIENSE, 12 mar.1968, p.2). A peça contou com pesquisa histórica de Minas por seis meses. No entanto, o que irritou o poder foi a música do folclore mineiro “O peixe vivo”, que não pôde ser cantada na peça, pois era um símbolo que traria a memória do presidente Juscelino Kubitschek. Ainda assim, as apresentações foram aplaudidas “delirantemente” (CORREIO BRAZILIENSE, 14 mar.1968) pelo público de Brasília.

É interessante perceber que a cena teatral em Brasília dialogava com movimentos e grupos que tinham como fundamentos ações que estavam sendo levadas em outros eixos nacionais. A turma de Minas afirma, segundo notícia de 15 de março, que: “as experiências do Teatro de Arena de São Paulo demonstram claramente que, quando um grupo escreve suas próprias peças, com base na sensibilidade do público que frequenta, o sucesso é certo”. (CORREIO BRAZILIENSE, 15 mar.1968). Portanto, havia compartilhamento de fazeres teatrais entre Minas, Rio, São Paulo, Brasília e Nordeste, uma vez que a maioria das peças apresentadas aqui também circulava em várias regiões

do país. É o caso de *Um Uísque para o Rei Saul* que circulou em várias capitais nordestinas. Certamente essas peças ecoavam sua mensagem e estrutura teatral por onde passavam.

Reynaldo Domingos Ferreira escreveu sobre *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais* a seguinte crítica ao espetáculo: “Linguagem teatral bastante comunicativa, para fazer um estudo crítico, em tom de comédia, sobre o comportamento da gente mineira, em situações diferentes”. Sobre a censura à música, o crítico destaca que “O fato em si dispensa qualquer comentário, mas, ficará para ser narrado num próximo espetáculo de farsa e comédia que o Teatro Experimental de Belo Horizonte fica, desde já, a nos dever” (FERREIRA, 1968).

E é o crítico que nos auxilia a compreender melhor o que se passava no teatro brasileiro e brasiliense à época. Ainda em princípios de 1968, em 2 de março, é publicada uma resenha sobre o livro *Teatro de Protesto*, de Brustein, em que além de tratar da importância da obra, dá um recado ao ministro Gama e Silva, depositando nele a esperança da classe de teatro. Afirma que o ministro da justiça prometera que o teatro não sofreria “novos atentados como o que perpetrou recentemente em Brasília” e ironicamente manda um recado para os censores: “E aos que têm a responsabilidade pelo clima de insegurança que existe hoje no meio artístico nacional recomenda-se a leitura de ‘O Teatro de Protesto’”. (CORREIO BRAZILIENSE, 2 mar.1968).

O crítico provavelmente se referia ao recente atentado ao teatro sofrido pela companhia de Maria Fernanda, que em fevereiro teve o dissabor de ver a peça de Tennessee Williams, *Um Bonde Chamado Desejo*, censurada. O caso é emblemático para mostrar como a censura operava de forma arbitrária e desastrada. Tudo aconteceu após as primeiras apresentações da peça em Brasília e depois de matéria publicada, em 10 de fevereiro, em que a atriz Maria Fernanda expunha suas opiniões sobre cultura, teatro e política. O conteúdo de caráter engajado da matéria certamente atizou a ira arbitrária da repressão. O programa ali trazido pode ser representado da seguinte forma: a atriz pedia por uma frente ampla contra o processo de aculturação pelo qual passava o país; clamava pela mobilização de todos os setores culturais; fazia crítica ao sistema educacional e propunha Brasília como centro irradiador de ações em prol do teatro e da cultura. (CORREIO BRAZILIENSE, Caderno 2, 10 fev.1968)

Foi o suficiente para que no mesmo dia a peça fosse censurada, notícia dada no expediente do dia seguinte: “Bonde vai à Justiça” (CORREIO BRAZILIENSE, 11 fev.1968). O jornal trazia a notícia de que a Companhia já havia impetrado mandado de

segurança para conseguir liberar o seguimento das apresentações. No dia 13, o jornal publica a sentença que concedeu a liminar para que *O Bonde* voltasse aos palcos, uma vez que faltavam elementos na portaria que suspendeu o espetáculo que a justificassem. O juiz ainda fez questão de expor em suas razões o fato de existir carência na cidade de espetáculos do nível da peça censurada. E a companhia prosseguiu com as apresentações. O interessante é que nesse caso a motivação da censura não se deu, ao que tudo indica, pelo teor do texto dramático, e sim como represália ao exercício da liberdade de expressão e pensamento da atriz Maria Fernanda, que dissera o que considerava imprescindível para que o cenário cultural brasileiro avançasse.

Em março foi a vez da estreia de *Cristo x Bomba* no auditório da TV Brasília, o programa trazia música de Sebastião Macedo e iluminação de Luis Fernando Cosac, a cantora era a Lena, com Marlui ao violão.

Em abril *O Mundo Moderno* era apresentado na Paróquia N. S. do Socorro, em Taguatinga, pelo Grupo Cometa da Cia. A.B.N.E.R de Teatro, dirigida por Jônio Mello e Tony Vieira.

No dia 6 de maio, estava em cartaz na Martins Pena *O Burguês Fidalgo*, de Molière, traduzida por Stanislaw Ponte Preta, dirigida por Ademar Guerra e com Paulo Autran. A peça tinha patrocínio da Fundação Cultural do Distrito Federal.

Nos dias 7 e 8 de maio, também esteve em Brasília o Grupo Mini-Teatro da Guanabara com a peça *De Brecht a Stanislaw Ponte Preta ou o Festival de Besteiras que assola o País*. Interessante notar que na nota havia a seguinte observação: “Não está sendo patrocinado pela Fundação Cultural”. A primeira parte era constituída da peça *A exceção e a regra* e a segunda parte de “Poemas de Brecht entremeados de textos de Stanislaw Ponte Preta”.

Nos dias 8 e 9 de maio, houve leituras dramáticas de peças norte americanas na TV Brasília patrocinadas pela associação dos estudantes do Instituto de Língua Inglesa da Casa Thomas Jefferson. *A dança senta no local do crime*, de William Hanley; *O Tigre* de Murray Schisgal e *A Hora da Verdade*, de Lewis John.

*Os inimigos não mandam flores*, de Pedro Bloch, levada no auditório da TV Nacional pela Companhia Dirceu de Matos, chama a atenção pela proposta inusitada, um “sistema de bonificação a ser posto em prática pela companhia, com o objetivo de levar o maior público possível...” (CORREIO BRAZILIENSE, 10.mai.1968). Não se pode dizer até o momento que sistema de bonificação foi aplicado, mas certamente a intenção é explícita e não resta dúvida que havia a preocupação na formação de plateia e também



em garantir público volumoso, além da indicação do preço: “de 1 a 6 cruzeiros novos, preços populares” (CORREIO BRAZILIENSE, 10.mai.1968).

Outra notícia que nos permite compreender a necessidade da militância em prol do teatro é a nota em que informava estar o deputado Gastone Righi, amigo de Plínio Marcos, empenhado no entendimento com a companhia de Maria Della Costa para que a peça do autor “Homens de Papel” fosse apresentada em breve na cidade, o que a princípio não se realizou, tendo inclusive havido desentendimento junto à Fundação Cultural para as apresentações das peças de Plínio Marcos que somente se concretiza no segundo semestre.

Na primeira quinzena de maio, Paulo Autran esteve na UnB e fez uma exposição sobre os principais problemas do teatro brasileiro na atualidade.

Tudo indicava que uma crise na Fundação Cultural estava por vir no ano de 1968. Uma das colunas que apontam para a complexidade do cenário daquele ano é a coluna “Esquina de Brasília” de 15 de maio de 1968. Nela Yvonne Jean tecia comentários sobre o público estudantil que lotava a Martins Pena para assistir à peça de Molière, além de elogiar a montagem e o público, chamava atenção para a função do teatro:

Por isso, nós que acreditamos no papel importante do teatro na educação e na vida – papel que não pode ser menosprezado – não queremos acreditar, após a prova viva da existência de um público teatral em Brasília, que, realmente, a Fundação Cultural terá, agora, como dizem, 40% de seu orçamento cortados, o que significaria muitos, muitos meses sem a presença de elencos de fora. Preferimos pensar que a notícia não passa de boato, pois seria lamentável que exatamente na hora em que nasce este público que ajuda o elenco teatral a formar um verdadeiro espetáculo, que exatamente neste momento auspicioso vamos ficar privados do que tivemos tanta pena a conquistar! (JEAN, CORREIO BRAZILIENSE, 15.mai.1968)

Portanto, percebe-se a paixão com que se observava cada resultado positivo no desenrolar da vida cultural da cidade e o quanto se prezava por esses avanços, como foi o caso do sucesso de público com consequências visíveis para o desenvolvimento do teatro em Brasília. No mesma coluna, Jean lembra das consequências positivas desses textos clássicos que acabavam por incentivar o público local a reagir ao teatro.

Sua coluna de 17 de maio nos traz o importante registro de como havia também a circulação das peças brasilienses pelas cidades satélites e de como existia uma preocupação didática e pedagógica do fazer teatral. Jean fala da receptividade de *Cristo x Bomba* no Ginásio de Sobradinho com um público de 1.500 pessoas. Chama a atenção

para a simplicidade e pontualidade dos espectadores. Em agosto foi a vez da peça *Le Jeu de Lámour et du Hasard*, de Marivaux,

Em maio haveria a apresentação de *Uma Janela para o Sol* na TV Brasília, promovida pelas alunas do terceiro ano do Elefante Branco e que foi adiada por “motivos imperiosos” para junho (CORREIO BRAZILIENSE, 16 mai.1968). Um nome importante que aparece no jornal nesse mês foi o do Seu Teodoro, figura ímpar na história da cidade responsável pelas tradições folclóricas, como o Boi do Seu Teodoro, e que fazia campanha para angariar fundos para construção da sede própria.

Brasília dividia os palcos com atrações de entretenimento, como o Gran Mágicos de Tóquio, que eram responsáveis por magias, danças e acrobacias, dirigido pela Madame Tenkatsu “Lendário nome da mais tradicional família do Japão” (CORREIO BRAZILIENSE, 29 mai.1968). Deu sequência a esse tipo de espetáculo o *Conjunto Nacional de Danças da Geórgia* com espetáculo de Ballet do Cáucaso.

A fundação do Teatro Universitário de Brasília – TUB, se deu em junho de 1968 e foi noticiado pelo Correio Braziliense, que mencionava as perspectivas de ensino e cultura e que já na sequência de sua inauguração foram anfitriões de um grupo mineiro, o Núcleo Artístico de Teatro Amador de Uberaba, que trouxe a peça *A Estória do Zoológico* de Edward Albee, apresentada no Auditório Dois Candangos. A nota do Correio Braziliense fazia menção ao debate que haveria após a apresentação sobre o teatro de Albee e os rumos do Teatro Moderno (CORREIO BRAZILIENSE, 19 jun.1968). A peça estava dentro da programação do I Seminário de Dramaturgia da UnB, organizado pelo Diretório de Assuntos Comunitários e pelo Departamento de e Estudos Brasileiros. O Seminário seria para um grupo de 40 alunos, mas com debates abertos ao público. O teatro brasileiro contemporâneo, Berthold Brecht, influências no Teatro Brasileiro, Albee e o Teatro Americano contemporâneo eram os temas do Seminário. O objetivo era o estímulo da criatividade artístico-teatral nos jovens universitários, e, para isso havia a previsão de laboratórios com exercícios de diálogos dramáticos e outras técnicas próprias do teatro com a finalidade de promover montagens a partir de um concurso previsto no seminário.

Isso demonstra um esforço da assessoria de teatro da UnB, na pessoa de Carlos Petrovich que nesse seminário contou com Rubem Rocha Filho, então professor do Conservatório Nacional de Teatro, para que a discussão das tendências do teatro estivesse presente no núcleo de teatro da UnB, bem como buscava-se a extensão desse projeto junto ao público externo, contando inclusive com mídia impressa que dava a publicidade

necessária para que isso se tornasse realidade. Portanto, além de discutir o teatro e seus rumos, num ano em que os ânimos políticos se acirravam, a UnB cumpria com seu papel central de impulsora das reflexões sobre a arte e seus desdobramentos junto à sociedade.

O clima da UnB naqueles dias de junho não eram os mais amenos. No dia 23o Correio Braziliense publica nota da Secretaria de Segurança Pública do Distrito Federal em que era justificada a ocupação militar na Universidade pela necessidade de preservação do patrimônio público, uma vez que um grupo de alunos não tinha essa intenção. Na nota, a Secretaria ainda faz questão de registrar a proibição das manifestações públicas:

Os desfiles e manifestações de rua estão terminantemente proibidas e a polícia agirá com rigor para evitar qualquer baderna, não se dispondo a tolerar que elementos a solda da subversão infiltrados no meio estudantil promovam perturbação da ordem pública. (CORREIO BRAZILIENSE, 23 jun.1968).

O comunicado é assinado pelo Coronel Jurandyr de Palma Cabral, então Secretário de Segurança Pública. O Comunicado ainda faz elogios à ação da polícia na Universidade, que evitou a depredação do patrimônio, atribuindo à ação policesca a preservação do patrimônio, sem que houvesse prisões de estudantes. Importante essa informação última, que claramente é uma tentativa de minimizar a imagem da polícia junto à opinião pública, se é que era possível.

O que acontecia era a reunião dos estudantes para deliberarem sobre os últimos acontecimentos no Rio de Janeiro envolvendo estudantes e policiais. Assim, a polícia ocupou tanto a UnB como o colégio Elefante Branco. As manchetes do jornal “Estudantes Invadem Congresso Nacional” e “Polícia ocupa UnB” ou, ainda, “Polícia ocupa de surpresa a UnB e o Elefante Branco” demonstram a tendência ou o medo do jornal de legitimar a ação estudantil, uma vez que a ideia de ocupação certamente não tem o mesmo cunho criminalizado da ideia de invasão.

A mesma edição do dia 23 trazia a dramática situação dos universitários vindos da UnB, que se aquartelaram no Congresso Nacional para tentar a proteção dos parlamentares e ficaram à espera de uma solução para o impasse, pois temiam serem presos pelos agentes do DOPS e SNI que aguardavam à paisana do lado de fora.

Em agosto, entre as notícias da invasão da Tchecoslováquia, vem a notícia mais ligada diretamente com a UnB: “Deputados e Estudantes apanham na UnB” e um destaque trazia a seguinte nota:

O Deputado Santillio Sobrinho não queria entregar à polícia o seu filho. Agarrou-o protegeu-o em seus braços, enquanto um pelotão da polícia se acercava ameaçador, provocando pânico entre os outros estudantes que se dispersavam. (CORREIO BRAZILIENSE, Capa, 30 ago.1968)

Ainda na capa desta edição é possível ver a foto de Honestino Guimarães com a seguinte legenda: “Honestino Guimarães, presidente da FEUB, fotografado nas dependências do Quartel da Polícia do Exército do Distrito Federal, momentos após sua detenção na UnB.” (CORREIO BRAZILIENSE, Capa, 30 ago.1968). Essa edição do Correio, trazia, ainda, no Caderno 2, os fatos da manhã anterior: “UnB outra vez tomada de assalto”. (CORREIO BRAZILIENSE, 30 ago.1968).

Com relação às artes cênicas, a cidade presenciava já no início de setembro o IV Festival folclórico, promovido pelo DETUR no SESI, com apresentações de grupos baianos e pernambucanos. Um grupo do Rio levava na Martins Pena o “Espetáculo artístico-didático mostrando a poesia de Anchieta à João Cabral de Melo Neto, com os corais Manuel Bandeira e Cecília Meireles, consagrados pela crítica carioca, com a ideia de difundir a literatura brasileira” (CORREIO BRAZILIENSE, 5 set.1968).

Em setembro ainda teve o Grupo Mensagem, na Martins Pena, com o infantil *Dona Patinha vai ser Miss*, de Artur Maia, seguida de *O Consertador de Brinquedos*, de Stella Leonardo, apresentada pelo mesmo grupo, porém na Vila Planalto e no Acampamento Nacional. Outra atração foi Henri Doublier que na Aliança Francesa recitou poemas de Baudelaire. Ao auditório da TV Brasília foi levado espetáculo que tratava de textos de Stanislav Ponte Preta e também a peça *O Sexo Zangado*, de Max Frisch, dirigida pelo diretor Amandio. Havia menção das peças interditas: *Xadrez Especial*, de Alfredo Gerhardt; *Qual foi a última vez que você andou com minha mãe?* e *Na onda da perereca*, ambas de Luiz Felipe Guimarães. (CORREIO BRAZILIENSE, 13 set.1968).

Já o TUB apresentava *O Urso*, de Anton Tchecov, com Maria Antônia Lacerda, Claudio Tovar e Túlio Jorge como atores, e direção de Getúlio Alho. As apresentações do TUB nesse ano geralmente foram no auditório dos Dois Candangos e estavam normalmente ligadas às atividades da Universidade de Brasília, que tinham como objetivo discutir o teatro. O TEB – Teatro Espírita de Brasília – fez sucesso com a peça ... *então Doutor em Patos de Minas*, com direção de Irene Carvalho e seria apresentada em outubro em Brasília.

Em setembro foi também noticiada a vinda de Plínio Marcos com *Dois Perdidos numa noite suja*. A notícia merece destaque, pois a vinda da peça ao longo do ano já havia tido problema junto à Fundação Cultural, e a informação da vinda do espetáculo era dada pelo jornal a partir do Deputado Gastone Righi, “muito amigo do autor” (CORREIO BRAZILIENSE, Caderno 2, p.2, 27 set.1968). O que deixa claro o grau de politização e expectativa que gerava uma apresentação do “dramaturgo maldito”, como ele era conhecido, na cidade e naquele momento.

Brasília definitivamente, em 1968, estava na rota não só dos espetáculos, mas também no esforço pela formação dos atores da cidade. Labanca, diretor de teatro que foi assistente de direção de Ziembinski, esteve na Capital para ministrar o “Curso de Noções do Teatro Operário” que ocorreu no SESI. O curso era composto de 20 aulas, com improvisação, interpretação a partir do método Stanislawski.

Outra notícia que chama a atenção da classe teatral nacional no mês de outubro foi o espancamento sofrido pelo elenco da montagem de *Roda Viva*. O fato ocorreu em Porto Alegre e contou com a participação de 30 supostos integrantes do Comando de Caça aos Comunistas. O fato simboliza como se radicalizava a perseguição dos que pelo teatro tentavam se opor ao regime autoritário instalado no país pelos militares.

No início de outubro, de 9 a 13, esteve na Martins Pena outra peça de Plínio Marcos, *Quando as Máquinas param*, com a atriz Maria Gladys e o ator Ginaldo de Souza, trazidos pela Fundação Cultural e cuja ação fazia parte do Plano de descentralização do teatro brasileiro do SNT e Ministério da Educação, em colaboração com a FCDF. *Dois perdidos numa noite suja*, finalmente, viria do dia 18 ao 20. Também foi notícia o fato de que a peça *Barrela* estava censurada. (CORREIO BRAZILIENSE, 6 out.1968).

Enquanto essas peças estavam no roteiro central da cidade, no Gama era levada pelo TEB uma comédia de Irene Carvalho, *Nhá Ortensia*, dirigida por Antônio Fabre, com apoio da Fundação Serviço Social do DF. Concomitante à peça de Plínio Marcos, estava em cartaz, no auditório da TV-Brasília, *Os inimigos não mandam flores*, de Pedro Bloch, com Dirceu Matos e Yvone Storni, com nota do dia 22 daquele mês fazendo menção do sucesso das apresentações sempre lotadas.

O TUB continuava em atividade em outubro e lançou o concurso para o Seminário de Dramaturgia. O tema era: *A invasão da UnB e a Universidade de Brasília*, a peça deveria ter 40 minutos no máximo e cinco minutos no mínimo. Faria parte da comissão organizadora: Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa e Alberto Daversa. O prêmio

seria em livro para os cinco primeiros colocados e as peças seriam apresentadas pelo TUB em um único espetáculo. Essa iniciativa do TUB demonstra o total comprometimento do grupo com o cenário político local. A própria razão de existir do concurso era a discussão, por meio do teatro e da dramaturgia, do que se passava no ambiente ligado diretamente aos estudantes e às violências aos direitos dos que ali conviviam e usufruíam da Universidade. A comissão julgadora também chama atenção por ser composta de notórios representantes do teatro engajado no Brasil.

*Então Doutor...*, de Irene Carvalho, peça que “aborda problemas de educação e criação de filhos”, ainda segundo o jornal, era um drama em quatro atos apresentado pelo TEB e que ficou em temporada de outubro até o início de novembro, tendo sido digna da seguinte nota do jornal: “Com mais esta apresentação o TEB está demonstrando que Brasília já tem condições de manter um teatro estável, de alto nível” (CORREIO BRAZILIENSE, Caderno 2, p.2, 30 out.1968). Nota-se mais uma vez a necessidade de autoafirmação do teatro brasileiro, inclusive por parte da mídia impressa, que quando pode faz uma propaganda motivacional do teatro local.

Em novembro daquele ano estive em Brasília o ator Coracy Raposo, a fim de conseguir junto à censura a liberação do monólogo *Um Homem de 30 anos*. A peça é de João Mohana e, segundo o CB, a expectativa do referido ator era de que a peça traria uma nova fase para a dramaturgia nacional. Portanto, exemplifica-se, a partir deste fato noticiado, como se dava a luta diária da classe teatral, que estava muitas vezes envolvida com a burocracia repressora institucionalizada para conseguir viabilizar o fazer teatral, com a justificativa inclusive de elevar o nível cultural e cênico no país, ou seja, valorizar o teatro naquele momento era um ato de intensa militância.

Após a estreia do infantil *Pinóquio, o boneco de pau* na Escola Parque, dirigida por S.G. Mucury, Brasília teve no início de novembro a primeira visita de um soberano inglês, fato amplamente noticiado pelo CB. Tratava-se da Rainha Elizabeth II. Brasília ia se tornando um grande palco político, inclusive internacionalmente, haja vista a dimensão das proporções da empreitada e o caráter arquitetônico que causou curiosidade entre os estadistas.

A rainha da Inglaterra estava interessada em visitar a cidade e o intercâmbio com o teatro nacional continuava. Dessa vez quem estive em novembro em Brasília foi Romanowski, ator e dramaturgo do Paraná, que também contou com a divulgação do jornal local, que informava que o ator estaria na cidade depois de se apresentar em Goiânia. O texto trazia, entre outras informações, a tônica do monólogo *Retrato de Wlade*,

cujo ator “serviu-se desse meio para dialogar com a plateia...”. “Estabelece-se então – explicou – a dualidade reflexiva entre o público e o ator, tornando a peça “teatro de alta interpretação”, sem, no entanto, formar a coalisão do palco com a plateia” (CORREIO BRAZILIENSE, p.2, 6 nov.1968). O que parece e merece ser identificado com relação a este aspecto é se o texto e a forma de apresentá-lo tentava uma alternativa para a quebra da quarta parede e também para o efeito do distanciamento, que parece nesse caso ser realizado de forma indireta, pois fica clara a intenção de que não haja a coalisão do palco com a plateia.

Nos dias 9 e 10 de novembro foi apresentado na Martins Pena *O Urso e Os Mafefries do Fumo* pelo TUB. *O Urso* ganhou o prêmio de melhor espetáculo no I Festival de teatro amador do Chapadão do Bugre, em Uberaba. Maria Antônia Lacerda e Claudio Tovar ganharam prêmios de melhor atriz e ator respectivamente. A direção era de Getúlio Alho e o cenário, segundo o CB, era “pop, a linguagem cênica atual e comunicativa” (CORREIO BRAZILIENSE, Caderno 2, p 2, 8 nov.1968,).

No mesmo período, o grupo Teatro Amador do Núcleo Bandeirante – TANB apresentava, no auditório do centro comunitário, *Quando o amor é sincero*, peça escrita e dirigida por Waldemiro Joaquim de Carvalho. Em seguida, nos dias 14 e 17, o TUB apresenta *Histórias para serem contadas*, de Oswaldo Dragum, dramaturgo argentino, dirigida por Clovis Lerner. A nota do CB trazia: “Trata-se de um texto polêmico em que a forma não suplanta o conteúdo, mas o acompanha de perto. Na montagem foram usados artifícios teatrais que até hoje continuam inéditos no Brasil”. (CORREIO BRAZILIENSE, Caderno 2, p.2, 14 nov.1968)

Em novembro, o Grupo Mensagem anunciava a iminente estreia da *Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna, ainda inédita à época. A estratégia de divulgação por falta de recursos era a seguinte: “O elenco percorre os colégios noturnos de Brasília explicando a peça e convidando os estudantes, que terão preços especiais. Os cartazes da peça são feitos por elementos do grupo, bem como a distribuição dos panfletos de propaganda do espetáculo.” (CORREIO BRAZILIENSE, Caderno 2, p.2, 21 nov.1968). A peça esteve em cartaz então no início de dezembro e foi apresentada tanto na Martins Pena como no auditório da TV Brasília. O texto foi conseguido pelo diretor Amaury Canuto diretamente com o dramaturgo, quando Suassuna esteve em Brasília para uma palestra na UnB.

Outro trabalho que marcou o mês de novembro foi *Brasília Fórmula 1*, composto de números musicais, dança, projeção de slides, diálogos e concluído com um ballet psicodélico. Dirigido por Sérgio Neto, tinha a coreografia de Lúcia Toller e música de

Sebastião Macedo. O espetáculo trazia, ainda, a participação do Grupo-Senzala de Capoeira. Tratavam-se de 12 quadros: “Tentativa de mostrar a evolução, seja da música, da dança, da forma, desde embriões até o pleno desenvolvimento em que se encontram hoje os seus choques com os conceitos ultrapassados” (CORREIO BRAZILIENSE, 26 nov.1968) A apresentação contava com a participação da cantora Maria Lúcia Godoy. O trabalho abordava o conflito entre gerações, problemas atuais e polêmicos, bem como vários ritmos populares e músicas eruditas nacionais e estrangeiras. A peça faria também turnê para o sul, nordeste, norte e centro-oeste.

A peça infantil *Lobo Menos Mau* montada pelo Grupo e Teatro Experimental Pindorama também esteve em cartaz no auditório da Escola-Parque e com isso as apresentações praticamente se encerraram naquele ano de 1968.

Para o ano de 1969 havia a perspectiva de apresentação, na cidade, de grupos como a Companhia Teatral de Brasília de 5 a 9 de fevereiro, com a peça *Liderato, o Rato que era Líder*, um infantil de Minas Gerais, para 22 e 23 de fevereiro e em março, de 19 a 23, *Oh Oh Oh! Minas Gerais* e, também de Minas Gerais, *Numência*, de Cervantes, nos dias 27 e 30. Em abril nova apresentação da Companhia do Teatro em Brasília e *Inspetor Venha Correndo* do Teatro da Princesa Isabel, da Guanabara. *Jardim das Cerejeiras*, de Tchecov, e *Diário de um Louco* e *A mão*, de Gorky seriam as atrações de maio. Para junho, *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto e, em julho, *Galileu Galilei*, de Brecht, pelo Teatro Oficina e CTB, como a própria matéria do CB apontava:

Não parece muito rica a perspectiva teatral de Brasília para 1969. Contudo espera-se que as próprias companhias tanto do Rio, como São Paulo e Belo Horizonte venham a Brasília, independente de contrato com a Fundação Cultural, a fim de que o brasiliense possa se atualizar em matéria de teatro. (CORREIO BRAZILIENSE, Caderno 2, 31 dez.1968)

O que se percebe nesta nota é que a noção de dependência dos espetáculos que vinham de fora eram os que seriam capazes de manter o público brasiliense atualizados, sendo que várias das peças que foram levadas em Brasília tanto no ano de 1968, como no ano de 1969 eram da cidade, e estavam em plena consonância com o que era apresentado nas três principais cidades do Sudeste. Obviamente, ainda uma necessidade de valorizar o que vem de fora em detrimento da valorização do local. Uma atitude da crítica já vista em outros momentos da história literária. No entanto, o próprio veículo e a crítica,



contraditoriamente ao passo que faziam essa valorização do teatro exógeno, também buscava incentivar e valorizar o teatro da cidade como já vimos em outras passagens.

Em janeiro ainda havia a nota que lembrava do convite de Monsieur Dupavillio para que o Grupo Jograis do Teatro do Estudante de Brasília fossem apresentar *Cristo e a Bomba* no Festival de Teatro de Nancy. E o Caderno 2 também revelava a intenção da criação do Festival de Teatro de Brasília com 11 companhias teatrais existentes na cidade. Neste concurso os três melhores grupos seriam premiados. O ano seria dividido em 7 períodos de apresentações: de 5-9 de fevereiro; 9-13 de abril; 1º-4 de maio; 11-15 de junho; 2-6 julho; 20-24 de agosto e 10-14 de setembro. Os grupos ficariam com a renda dos ingressos das apresentações, que se dariam na Sala Martins Pena, para estimular o aumento das apresentações e esperava-se cerca de 4 mil espectadores.

Pela leitura das matérias no CB não foi possível afirmar se o Festival de Teatro anunciado pela Fundação Cultural vingou, pois não havia menção se as peças que estiveram nos palcos nos primeiros meses faziam parte da programação anunciada. Fato é que da mesma forma que parece não haver uma sequência lógica entre o anúncio do CB e o andamento dos trabalhos de teatro naquele ano, peças que não estavam na programação da própria Fundação apareciam em cartaz sem aviso prévio, como é o caso da peça *O Avaro*, de Molière, dirigida por Henri Doublier, assim como a vinda de Ionesco para o mês de agosto, ou mesmo a vinda de Nelson Rodrigues em março. A impressão é que não havia muito espaço para programações antecipadas e que talvez o próprio clima pesado para as artes no período mais autoritário das últimas décadas da República tornava mais difícil, burocrático e temeroso anunciar com tanta antecedência realizações culturais que pudessem ensejar a desconfiança dos militares e da censura.

Uma grande expectativa foi a estreia em Brasília da peça *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues, que inclusive esteve na cidade para prestigiar o grupo que encenou seu texto. O destaque na notícia é que, segundo o CB, tratava-se da “primeira produção inteiramente profissional da Capital da República sob a direção de Ziembinski, numa promoção da Fundação Cultural do DF e o Banco Regional de Brasília” (CORREIO BRAZILIENSE, Caderno 2, p.2, 9 mar.1969,). A peça estreou na Martins Pena e contou com cenário e figurino de Alexandre Torres, tendo sido tida como, “Um acontecimento de grande importância cultural da Capital da República” (CORREIO BRAZILIENSE, 11 mar.1969), ou seja, perdurava a insistência de querer alçar Brasília a uma grande e importante produtora de teatro, mas isso com uma peça do Rio de Janeiro e com um

diretor já notabilizado pela crítica de teatro nacionalmente. Tratava-se de Ziembinski, o nome vinculado à inovação do teatro moderno no Brasil com *Vestido de Noiva*.

No mês de março, o CB insiste em reforçar, sobre a montagem de *A mulher sem pecado*, a “importância histórica para a vida cultural da Capital da República”, uma vez que se tratava da primeira montagem profissional de teatro da cidade: “Tem, portanto, significado histórico, que é o de ter introduzido Brasília no campo do profissionalismo teatral do país.” (CORREIO BRAZILIENSE, 15 mar.1969). O fato é curioso, pois a produção local deve ser vista nos seus relativos sentidos. Os atores, pelo que consta, eram de Brasília, no entanto, a peça era de Nelson Rodrigues; o diretor, Polônês e a cenografia, de Alexandre Torres, esse sim residente em Brasília. A crítica não foi muito animadora, sendo negativa com relação a duas atrizes, ou seja, um ânimo quase romântico de primeira geração no sentido da crítica formal diacrônica, em que era preciso reforçar a cor local, ainda que pintada por cores externas. O fato não é reprovável e sim compreensível, afinal Brasília passa décadas se revelando para o mundo como exemplo positivo em tantos aspectos, inclusive no teatral.

Um fato relevante para a cena teatral brasiliense naquele momento foi a inauguração do primeiro teatro de bolso da cidade, o Porão 77 no subsolo da Galeria Bruni. A peça de estreia foi *Pedro Mico*<sup>26</sup>, de Antonio Callado, pela companhia de Dirceu Mattos, segundo o CB, “incansável batalhador pela implementação do teatro na Capital da República” (CORREIO BRAZILIENSE, Caderno 2, p.2, 13 mar.1969). A peça, segundo o CB, tratava do “Paralelo psicológico do herói do morro, com zumbi [...] a

---

<sup>26</sup> Peça de Antonio Callado, sobre a qual vale mencionar parte da nota do Itaú Cultural: “*Pedro Mico* se passa no Morro da Catacumba e aborda a vida do favelado e do malandro carioca. Milton Moraes, no papel-título, se empenha em um trabalho de composição que desperta elogios, mas também críticas ao exagero da fala e dos gestos. [Décio de Almeida Prado](#) comenta: “Milton Moraes é o protagonista, numa criação também altamente estilizada, como a própria peça, lembrando certos atores de ‘musical’ norte-americano que carregam nos traços para que se crie a necessária atmosfera de farsa. É uma caricatura, se quiserem, mas sem dar obrigatoriamente à palavra um sentido pejorativo. Às vezes, Milton Moraes passa dos limites, no sentido de ir além do que estamos dispostos a conceder-lhe; outras vezes, com muito maior frequência, extrai do papel excelentes efeitos, tanto na afetação quanto na pseudosimplicidade, criando uma personagem inteiramente artificial e nem por isso menos engraçada”.<sup>1</sup> Embora a montagem carregue demais no linguajar típico do malandro e recorra a atores brancos pintados de preto, para pôr em cena um texto que se pretende realista, *Pedro Mico* consegue a primeira boa repercussão da companhia.

O espetáculo é também pivô de um conflito entre a companhia e o então arcebispo-auxiliar do Rio de Janeiro, Dom Hélder Câmara. Incomodado com a cena final, em que o povo conclama Pedro a liderar uma descida do morro para tomar as casas da Lagoa, bairro de classe média do Rio de Janeiro. Dom Hélder afirma, em entrevista ao jornal *O Globo*, que a peça coloca “tochas acesas nas mãos de 500 mil favelados” ao fazer uma analogia entre o protagonista e Zumbi, e declara achar “inconcebível que órgãos oficiais se mostrem tão solícitos em divulgar o apelo para o levante geral das favelas”. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento397722/pedro-mico>, Acesso em: 17 out.2016.

fantasia de uma realidade de divisão de bens e a presença do nosso herói subdesenvolvido.” (CORREIO BRAZILIENSE, Caderno 2, p.2, 16 mar.1969).

Outra notícia interessante era o anúncio, em 18 de março, da construção do Teatro Dulcina pela Fundação Cultural do DF, que futuramente viria a se tornar um importante centro de formação teatral na cidade. A instituição perdura até os dias atuais, tendo de lá saído diversos nomes que compõem um quadro de atores para as cênicas locais e nacionais nos anos 1980, 1990 e até para os dias atuais. Infelizmente, o Teatro e a Faculdade Dulcina hoje sofrem com a intervenção do Ministério Público devido a problemas de gestão.

“*Esperando Godot*, de Samuel Beckett, será montada pelo TUB” é o que noticiava o CB de 26 de março, e no dia seguinte, há o anúncio da vinda da companhia de Barbar Jefford e John Turner com o espetáculo *The Labors of Love*, composta por obras de Shakespeare, Bernard Shaw, Oscar Wilde, Walter Raleigh, Christopher Fry, T.S. Eliot e Richard B. Sheridan. O espetáculo era oferecido pelo Conselho Britânico e a Fundação Cultural do Distrito Federal. No dia 28, foi anunciado *Homeridas*, de Lenine Fiuza e direção de Tonho Cabral. A peça tratava da “busca permanente do mito como expressão de vida [...] a existência de Deus como homem, entre homens.” (CORREIO BRAZILIENSE, 28 mar.1969), resumindo, estavam em cartaz, no final de março, *Homeridas*, *Maria Minhoca* e *Pedro Mico*.

Nesse mês, nos dias 22 e 25, houve também leituras dramáticas pelo TUB dentro do Seminário “Teatro Moderno e Transformação Social”, com Carlos Petrovich, que já não estava mais na UnB, e Gianni Ratto, João Bethencourt, Cassiano Nunes e Robert Normam Berryman. Em abril, com *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*, o CB anuncia que Antônio Bivar<sup>27</sup> ganha o prêmio Molière de Teatro na temporada paulista de 1968.

---

<sup>27</sup> Antônio Bivar (São Paulo, 1939) é um escritor e dramaturgo brasileiro. É autor de diversas peças de sucesso, como a premiada *Cordélia Brasil*, que lhe valeu o prêmio Molière de 1970. Bivar participou intensamente da agitação inovadora dos movimentos de contracultura dos anos 1960, 1970 e começo dos 1980. Foi organizador do mais importante festival de música punk realizado no Brasil nos dias 27 e 28 de novembro de 1982 no SESC Pompeia (SP), que contou com a participação de bandas punks que fizeram história no cenário nacional e internacional, destaque especial para Inocentes, Olho Seco, Cólera e Ratos de Porão. Na obra *Verdes vales do fim do mundo*, escreveu um relato biográfico da sua estada de um ano e uma semana na Europa. Residiu em Londres, onde conviveu com outros nomes da cena cultural brasileira então exilados pela ditadura militar. No campo da dramaturgia, escreveu outras obras premiadas como *Alzira Power* e *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*.” Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio\\_Bivar](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio_Bivar), Acesso em: 17 out.2016.

Para finalizar essa apresentação de peças e eventos de teatro que ocorreram em Brasília, vale destacar alguns detalhes da cidade. Interessante é que no ano de 1968 é fundada a Academia Brasiliense de Letras<sup>28</sup>, fato emblemático pois dá a perceber que as forças institucionais tendem a se sobressair em momentos de conservadorismo. Evidentemente que o teatro é que não ganha espaço nesse momento, pois contrariava interesses hegemônicos. Portanto forçoso registrar que a década de 1960 foi a década em que a institucionalização da intelectualidade se fortalece com a fundação de dois importantes baluartes nos moldes da cultura do velho continente, reproduzindo a velha forma elevada e anacrônica de valorização da cultura elitista e restrita. Brasília queria ter sua importância no mundo erudito das letras e para isso era fundamental reproduzir o que os centros que eram referências de cultura elevada faziam. A cidade, portanto, não inova do ponto de vista institucional, apenas reproduzia a burocratização da cultura, dando um ar de nobreza anacrônico às letras que mal existiam no cerrado. Evidentemente combinava com o projeto grandioso de ser a capital do país e, por isso, referência também literária.

Outro aspecto é o descaso já mencionado com os aparelhos culturais da cidade, o que ocorre até os dias de hoje. Yvonne Jean, em sua coluna “Esquina de Brasília” já fazia denúncia que antecipava um fato muito corriqueiro nas décadas seguintes até a atualidade. Trata-se do descaso com os espaços e aparelhos públicos tão caros às artes de um modo geral, especialmente ao teatro. No dia 4 de junho de 1968, a jornalista alerta para o esquecimento da Concha Acústica de Brasília nos seguintes termos: “esquecida concha, que, apesar de existir quase desde o início de Brasília, raramente foi utilizada até hoje, e, assim mesmo, para espetáculos sem ressonância cultural ou artística” (CORREIO BRAZILIENSE, 4 jun.1968)

Outro dado relevante é que em 1969 a população de Brasília já ultrapassava os 500 mil habitantes (Vasconcelos, 2000). Em apenas dez anos, a capital federal já tinha uma das maiores populações do Brasil, com o desafio de conviver com a assombração da ditadura militar e, ao mesmo tempo, havia a necessidade de suprir culturalmente parte dessa população.

---

<sup>28</sup> No primeiro volume da coleção Brasília 40 anos, o pesquisador Adirson Vasconcelos, que dedicou grande parte da vida à pesquisa sobre a cidade, lembra o momento da fundação da Academia Brasiliense de Letras. O autor também lembra que, em 1969, “A radicalização entre setores da sociedade civil e militares no poder chega ao ponto máximo” (p.133).

Certamente o que se viu em relação às cênicas no ano de 1968 em Brasília nos serve para perceber como foi difícil e conturbada a vida teatral da cidade, mas também para demonstrar como o momento histórico em que se consolidava o período mais crítico em termos de repressão aos direitos civis no país foi determinante na fundação de um teatro preocupado com a luta pela liberdade, sejam pelos temas escolhidos, como pela interlocução entre os cenários brasileiros e internacionais naquele tempo, seja pela crítica e temas discutidos em seminários, nas universidades e nos palcos.

Brasília, sexta-feira 8 de março 1968



Agora sim



## TEATRO PRESTIGIANDO

Quando Lima e Silva, a Justiça, e os condeci- mentos do pedido feito por Glauce Rocha, para que a peça "UM UÍSQUE PARA O REI SAUL", de César Vieira, seja apresentada, no Teatro, em 6 de março, imposto pela censura Federal, eis, na íntegra, o despacho do ministro Lima e Silva referente ao recurso interposto por Glauce Rocha:

"Tendo a urgência da matéria, uma vez que a peça se encontra em exibição nesta Capital, resolvei, desde logo, conhecer do pedido. Os pontos feitos na obra literária não têm fundamento. Ademais, em um critério diverso, inclusive em divergência com a orientação que

adotou em casos análogos. Ademais, o próprio Serviço Nacional de Teatro concedeu alta honrosa à peça, designando-a para representar o teatro brasileiro no festival de Lisboa. E as referências de fls. 4/43 - referências do Encolizador Papoual Carlos Mano e das críticas de Lúcia Barreto Leite e Maria Jacinta sobre o texto - não podem ser desprezadas...

Assim, revogo, parcialmente, a decisão do SCLT do DJF para que a peça seja representada sem os cortes indicados, mantida a proibição até 18 anos. Brasília, 6 de março de 1968. Luiz da Gama e Silva, Mi-

nistro da Justiça". O AUTOR FALA DA PEÇA César Vieira, o autor de "UM UÍSQUE PARA O REI SAUL", visitou ontem a redação do "Correio Braziliense" ocasião em que explicou que a sua peça aborda o tema do suicídio, não justificando e sua não a criação pela sociedade, de luto que foi a morte de um seu amigo e ao tomar as verbas que surtiriam em

luto, tendo publicado um livro sobre o assunto, denominado "Um Uísque para o Rei Saul". Encontra também um outro livro "Mar de Luta", em que focaliza o mundo político nacional, época de certidão de arca. Para o teatro, escreveu inicialmente, a peça foi representada por Lima e Silva, sob a direção de Albenair Correia e no Festival Nacional de Teatro de Estoril, por Vila, sob a direção de Paulo Vilela, César Vieira é oportunismo de um advogado militante paulista, Miguel Almeida Vieira, nascido em Juiz de Fora e formado pela Faculdade de Direito da Universidade Católica de São Paulo, filiado ao Partido Eleitoral Brasileiro, na Universidade George Washington, nos Estados

Unidos, tendo publicado um livro sobre o assunto, denominado "Um Uísque para o Rei Saul". Encontra também um outro livro "Mar de Luta", em que focaliza o mundo político nacional, época de certidão de arca. Para o teatro, escreveu inicialmente, a peça foi representada por Lima e Silva, sob a direção de Albenair Correia e no Festival Nacional de Teatro de Estoril, por Vila, sob a direção de Paulo Vilela, César Vieira é oportunismo de um advogado militante paulista, Miguel Almeida Vieira, nascido em Juiz de Fora e formado pela Faculdade de Direito da Universidade Católica de São Paulo, filiado ao Partido Eleitoral Brasileiro, na Universidade George Washington, nos Estados

Unidos, tendo publicado um livro sobre o assunto, denominado "Um Uísque para o Rei Saul". Encontra também um outro livro "Mar de Luta", em que focaliza o mundo político nacional, época de certidão de arca. Para o teatro, escreveu inicialmente, a peça foi representada por Lima e Silva, sob a direção de Albenair Correia e no Festival Nacional de Teatro de Estoril, por Vila, sob a direção de Paulo Vilela, César Vieira é oportunismo de um advogado militante paulista, Miguel Almeida Vieira, nascido em Juiz de Fora e formado pela Faculdade de Direito da Universidade Católica de São Paulo, filiado ao Partido Eleitoral Brasileiro, na Universidade George Washington, nos Estados

Unidos, tendo publicado um livro sobre o assunto, denominado "Um Uísque para o Rei Saul". Encontra também um outro livro "Mar de Luta", em que focaliza o mundo político nacional, época de certidão de arca. Para o teatro, escreveu inicialmente, a peça foi representada por Lima e Silva, sob a direção de Albenair Correia e no Festival Nacional de Teatro de Estoril, por Vila, sob a direção de Paulo Vilela, César Vieira é oportunismo de um advogado militante paulista, Miguel Almeida Vieira, nascido em Juiz de Fora e formado pela Faculdade de Direito da Universidade Católica de São Paulo, filiado ao Partido Eleitoral Brasileiro, na Universidade George Washington, nos Estados



A atriz e o gesto.



Glauce Rocha e B. de Paiva, o diretor da peça.

Figura 8- Reprodução de matéria sobre Um Uísque para o Rei Saul (Glauce Rocha e B. de Paiva), Correio Braziliense, 8 mar.1968

## CAPÍTULO 4

### ANÁLISES DAS PEÇAS

As peças escritas em Brasília, nas décadas de 1960 e 1970, não são muitas, mas são bastante representativas de uma época marcada pela repressão social e censura e formam um conjunto estético e de conteúdo coeso, que permite a afirmação de que há uma identidade dramaturgica própria e do sistema teatral em que se insere, que é o teatro político brasileiro do período ditatorial. Para este capítulo, selecionamos peças a partir das menções e citações nos estudos acadêmicos realizados previamente sobre o teatro em Brasília, bem como incluímos a análise de uma das peças que esteve em cartaz na cidade no período estudado.

Não se pretende esgotar todas as possíveis análises desse teatro, mas sim resgatar textos representativos da sua fundação<sup>29</sup>, bem como demonstrar como o nosso teatro tem elementos comuns e típicos de um teatro engajado e comprometido com a discussão social, política, nacional e mesmo universal presentes nos meios acadêmicos, midiáticos e artísticos. Isso porque as temáticas da violência, da luta e do engajamento na luta política estão presentes em praticamente todas essas peças nas quais se pode identificar qualidade estética, justamente, pelas escolhas temáticas e formais que provocam reflexão e, invariavelmente, têm relação com as categorias teóricas do teatro épico e político.

A primeira peça que será analisada, *Um uísque para o Rei Saul*, não foi montada por um grupo de teatro brasiliense e nem foi escrita por um, mas sim por César Vieira, dramaturgo radicado em São Paulo, que trouxe a montagem para a capital federal e aqui realizou sua estreia em 1968. A escolha dessa peça deve-se ao fato dela ser representativa do teatro político e por ter sido representada em Brasília, dirigida por B. de Paiva, diretor que depois estabelece forte vínculo com a cidade. E por estar envolvida em típicos exemplos de obras de arte que tiveram que conviver com a censura. Em seguida serão analisadas as peças *Cristo x Bomba* e *As Caravelas*, ambas de Sylvia Orthof, provavelmente, um dos mais significativos pilares do teatro brasiliense. Ambas foram premiadas e são citadas no histórico das artes brasilienses, mas ainda não ganharam análises acadêmicas, o que se pretende inaugurar com esse estudo.

---

<sup>29</sup> O termo “fundação” deve ser visto não no sentido do surgimento ou imposição imediata de um teatro, mas sim do ponto de vista do amplo processo, inclusive histórico, que leva ao surgimento ou constituição da dramaturgia nos moldes estudados nesta tese.

Luiz Gutemberg é o autor de *O Homem que enganou o Diabo... e ainda pediu troco*, peça de fundamental importância para entendermos as influências da literatura nordestina no teatro brasileiro. É também um exemplo de texto lapidado pela disputa entre o bem e o mal, com a adição da discussão social que fortalece a significação literária da obra, talvez o texto de teatro mais tradicional, no sentido da estrutura literária, que se apropria de forma sólida da discussão do materialismo-histórico.

*Capital da Esperança* é o maior exemplo – em forma de texto teatral que Brasília poderia ter à época – de apropriação de sentido de pertencimento de uma cidade recém-nascida, pois traz para cena a discussão da curta, mas conturbada história da construção e formação da capital federal, revelando conflitos sociais e desafios para a população que aqui tentava estabelecer suas histórias de vida.

Para encerrar, *O Quarto*, de Dácio Lima, que também tem seu lugar nas citações históricas sobre o teatro em Brasília, mas que se encontra desprovida de análises literárias. A opção pela peça se deu devido à presença física do texto, que foi publicado à época pelo Serviço Nacional de Teatro, uma vez que foi vencedora do II Concurso Universitário de Peças Teatrais no ano de 1976. O texto também é representativo ainda que partindo de um diálogo intimista entre dois jovens da classe trabalhadora que tentam a vida numa cidade que deveria trazer esperança ao invés de sofrimento e decepção.



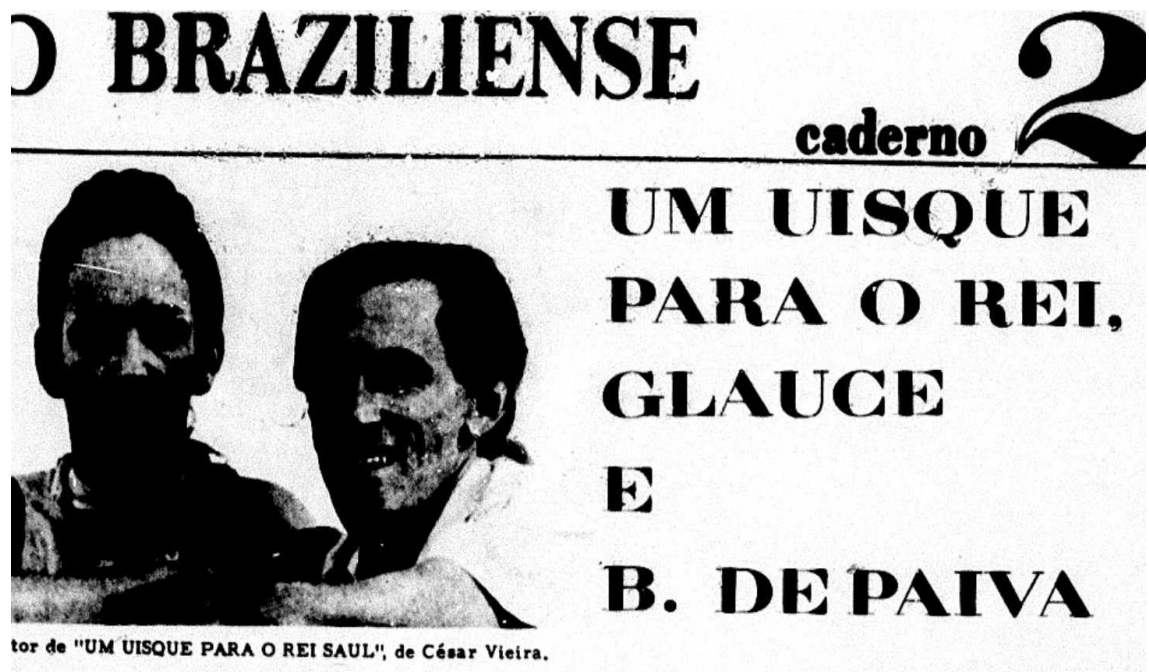


Figura 9 - Capa do Caderno 2. Correio Braziliense. (S.d.). "Um uísque para o rei, Glauce e B. de Paiva"

#### 4.1 Um uísque para o Rei Saul: uma voz metafórica

Em março de 1968, foi a vez de *Um Uísque para o Rei Saul*, monólogo de Cesar Vieira<sup>30</sup>, escrito no mesmo ano, como informa o autor na revista SBAT, estrear no Teatro Martins Pena. Antes dessa montagem, havia sido feita uma leitura dramática no Rio de Janeiro, sob a direção de Ademar Guerra e com interpretação de Irinna Grecco (VIEIRA, 1980), provavelmente a mesma apresentação a que se refere B. de Paiva ao falar da atriz Glauce Rocha, que interpretaria o monólogo no mesmo ano.

As informações sobre a vinda da peça para Brasília estão no texto *Fragments de lembranças minhas*, de B. de Paiva (1995), no livro *Glauce Rocha*, organizado por Aldomar Conrado. O diretor da peça e amigo de Glauce Rocha conta com detalhes como conheceu a atriz e traça sua trajetória artística, dividindo o livro em oito partes: *A morte*, *A Princesa e o Imperador*, *Tempo e Templos Glaudeanos*, *Aldomar*, *Glauce e eu...um triângulo?*, *Amor à distância*, *Amor à primeira vista*, *Amor à segunda vista* e *O Exercício*. Em *A morte* conta como a notícia do falecimento da atriz o deixou surpreso, pois pensou

<sup>30</sup> Idibal Almeida Piveta (Jundiaí (SP), 1931). Autor e diretor. Um dos fundadores do grupo [Teatro Popular União e Olho Vivo](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa209050/cesar-vieira), pioneiro na utilização dos processos de [criação coletiva](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa209050/cesar-vieira), dedicando-se à uma dramaturgia popular e comprometida com o [teatro de resistência](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa209050/cesar-vieira). <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa209050/cesar-vieira>. Acesso em: 10 nov.2016

que não fosse verdade, já que tinham combinado entre si a morte dela na novela em que a atriz estava atuando, *O Hospital*, para que pudessem montar *Macbeth*. Lembra também da previsão feita por Cunga<sup>31</sup>, em Maceió, quando estavam com a peça *Um Uísque para o Rei Saul* em turnê pelo Nordeste. O médium havia afirmado que Glauce tinha uma hérnia hiatal e, sobre essa doença, afirma a atriz: “É por isso a minha rouquidão permanente. Que se eu não me tratar é bem capaz de, daqui há uns dois anos, vir a ter problemas muito sérios” (PAIVA, 1995, p.55). Segundo B. de Paiva, dois anos depois ela morreria. O autor em seu texto ainda recupera entrevista de Paschoal sobre Glauce: “O espectador ao vê-la, já naquela época, tinha a certeza de que Glauce nascera para ser uma das maiores atrizes do Brasil.” (PAIVA, 1995, p.57).

Em seguida, o autor recupera a trajetória de Glauce Rocha desde a inauguração do Teatro Duse, em 1958, ainda com 18 anos. José Maria Monteiro, encenador da peça na ocasião, *João sem terra*, de Hermillo Borba Filho, diria para B. de Paiva: “Já era um vulcão. O autor e os que com ela contracenassem, que se cuidassem. Ela representava e interpretava. Vivía como se fosse o papel um fato, não um ato” (PAIVA, 1995, p. 56). Escreve ainda sobre o primeiro casamento da atriz, que se casara para não voltar para Mato Grosso, e sobre seu último companheiro, Joaquim Nunes, que teria sido um par à altura do amor merecido por Glauce.

Em *Tempos e Templos Glauceanos*, o biógrafo demonstra preocupação com relação à memória da atriz, questionando a preservação das homenagens: nomes de festivais, jardins, teatros, praças, além do teatro destruído junto com o prédio da UNE, que levava seu nome. Também questiona onde estará o acervo da atriz: filmes, documentos, prêmios e fotografia, trajes etc. Traz a memória do primeiro espetáculo em que dirigiu a atriz em Fortaleza, em 1967 e de quando já amigos decidiram montar a peça que nos interessa mais especificamente, *Um Uísque para o Rei Saul*. Foi quando assistiram no Festival Nacional de Teatros de Estudantes no Rio uma jovem atriz interpretando o monólogo e, segundo B. de Paiva, Glauce tomou a iniciativa de propor a montagem do texto: “Vamos fazer o *Uísque*” (PAIVA, 1995, p.63).

O autor faz uma pausa, traça um breve panorama crítico do teatro brasileiro nos anos 1950, 1960 e 1970 e as consequências do surgimento da TV para então retornar à vida da atriz, realçando sua capacidade de fazer comédia e depois voltar a escrever sobre o monólogo de César Vieira que daria fim ao ineditismo do autor no Distrito Federal.

---

<sup>31</sup> Médium de Maceió que “recebia” a entidade do conhecido Dr. Fritz.

Para melhor compreender como funcionava a censura naquele tempo, vale transcrever o trecho em que B. de Paiva lembra como era a apresentação da obra para a censura e qual a estratégia para driblá-la:

Algumas aventuras desta estreia são inesquecíveis. Ensaio geral para censura, às 16:00 horas. Vieram uma senhora e um rapaz da Censura Federal. A mulher séria, compulsivamente tensa. O jovem – eis o deboche – virara censor, mas no passado havia trabalhado na companhia do Aurimar Rocha, inclusive quando Glauce ali fizera o texto do Cocteau, na direção do José Maria Monteiro. Fim do ensaio, quase 19:00 horas. Glauce fora para o camarim e fiquei eu a ouvir os censores: “Professor, a peça é maravilhosa e ela é divina, mas... eis o corte: não pode dizer ‘dei meus testículos para o bem do Brasil’, não pode se referir aos ‘prepúcios dos filisteus’ e ao fim, aquele ‘merda, merda, merda...’ deve ser suprimido”. Tudo bem! Despedi-me dos ilustres funcionários do Ministério da Justiça e fui ao camarim. Uma cena memorável! “Não, não, não!!! Sem estas falas o texto perde o valor, os significados políticos. Não faço.” Calma, calma! Amanhã vou ao Ministério falar com o Ministro. Ele certamente resolverá! Afinal é professor de uma universidade, como eu. Hoje a gente faz e não diz o texto, amanhã...”

Foi quando ela tomou a decisão: “Tá bom! Não digo a fala, mas faço os gestos. Eles não proibiram gestos, não é? Vai ser muito pior, uma mulher colocando as mão nas partes pudendas é muito pior... Dei meus... (coloco as mãos naquele lugar)... para o bem do Brasil”. (PAIVA, 1995, p.72)

Segundo B. de Paiva, o sucesso foi tamanho que a peça foi liberada a partir da segunda apresentação sem cortes depois da ida de B. de Paiva ao Ministro da Justiça. A peça então rodou o Brasil, mas seriam muitas as brigas com a censura. O amigo e diretor faz questão de ressaltar passagens que demonstram o engajamento político da atriz, como a bronca que deu num espectador que dormia ao assistir à peça em João Pessoa. Lembra-se do Prêmio Molière recebido pela atriz, em 1969, por sua interpretação do monólogo.

Por fim, relembra momentos dos ensaios e a estreia aclamada pela crítica da peça *The Exercise* e da última apresentação de *Um Uísque para O Rei Saul* em Ouro Preto, em que a atriz, por não ter sido liberada por Avancini de uma gravação, perdeu o avião perto e precisou alugar um “teco-teco” com cachê que recebera em um festival (PAIVA, 1995, p. 82).

Nota-se o tom emocionado da escrita de B. de Paiva ao lembrar da atriz e amiga:

Nos alto-falantes do aeroporto de Belo Horizonte tocava, repetidamente, o “Tema de Lara” do *Doutor Jivago*. Esta música, por isso, jamais me sairá da memória (que me perdoe a Geraldine Chaplin): é um momento de despedida de alguém que foi, indiscutivelmente, uma

das maiores atrizes e artistas de nosso país desmemoriado. Partimos, cada qual para cada canto, depois de fazermos planos e mais planos. Inclusive o de montar “*Antígona* – a mais perfeita peça de protesto contra estes Creontes que assumiram o Brasil”, como falava a “Princesa”. (PAIVA, 1995, p.82)

Voltando ao monólogo, este, segundo B. de Paiva, vem à Brasília porque Alexandre Torres, que se ofereceu para fazer a cenografia da peça, estava morando na cidade e com a ajuda de amigos conseguiu o teatro para uma temporada. A montagem demonstra a rede de comunicação entre o eixo Rio-São Paulo com o teatro em Brasília. O acontecimento é emblemático pelo fato de estarmos falando da Capital Federal, de onde saíram no ano de 1968 decisões políticas e arbitrárias como o Ato Institucional nº 5. Essa coincidência vem a calhar principalmente pela natureza política da peça. Percebe-se que o nome de Alexandre Torres não aparece sem motivo na fala de B. de Paiva e o texto do *Correio* nos revela um pouco mais sobre o nome. (CORREIO BRAZILIENSE, 3 mar.1969). Lá temos a informação de que foi membro do Teatro de Estudantes de Brasília, foi assessor da Fundação Cultural de Brasília (por isso também a vinda da peça de César Vieira à cidade), além de ter extenso currículo como cenógrafo e assistente de direção. B. de Paiva contou com o elogio de Paulo Autran:

Não sabemos o que mais admirar em B. de Paiva, sua inteligência, a competência ou a dedicação. Homem de teatro na mais bela acepção do termo, é capaz de discutir intelectualmente um texto com o mesmo conhecimento com que discute problemas técnicos de execução de cenário como maquinista. Responsável por alguns dos mais belos espetáculos que o Nordeste tem produzido, é um dos poucos no Brasil cujo amor total ao teatro se traduz na prática, por um trabalho profícuo e constante para a elevação de nossa arte e nossa profissão. Poder ser um de seus amigos é, além de um prazer, uma honra de que muito me orgulho. (CORREIO BRAZILIENSE, Caderno 2, p.2, 7 mar.1968)

O monólogo é uma tentativa de desvendar as razões do suicídio de Márcia, a protagonista, que diante de um sujeito, durante um jantar, se envenena com cianureto. Entre especulações levantadas num ritmo jocoso e provocativo sobre as possíveis causas, a que mais motiva à personagem a desenrolar um jogo sarcástico é a que seria por causa de um homem.

A peça interessa a esta tese pelo fato de ser, assim como outros textos de Cesar Vieira, um texto que traz fortes traços do teatro político, desde indicações diretas ao tempo de repressão, como a representação dos sentimentos e anseios de uma geração

oprimida pelo autoritarismo praticado pelo Estado. Nesse sentido é importante resgatar as palavras do próprio autor do monólogo:

*Um Uísque para o Rei Saul* foi escrito em 1968. Retrata uma ansiedade, toda uma procura de caminhos que marcou a geração daquela época, uma juventude acoçada, amordaçada, torturada e meio perdida. (VIEIRA, 1980, p.32)

Temos o monólogo publicado na Revista de Teatro da SBAT. Logo nas indicações gerais é possível observar a atmosfera que o autor cria quando indica que “Durante a ação, por algumas vezes ouve-se barulho e vozes fora. Ao final surgem um ou dois personagens com roupas que sugiram repressão...”. Essas roupas segundo o autor poderiam ser uniformes brancos ou, ainda, “algo mais forte que insinuem fardas...” (REVISTA SBAT, 1980, p.33). Personagens que, ainda segundo a indicação, não terão falas. A importância da indicação é fazer com que a condução da peça se atrele à intenção cênica do autor. No caso das rubricas no monólogo analisado, fica claro que, pelo campo de significação das palavras, trata-se de um ambiente em que há repressão e repressores, indicados, por exemplo, pela vestimenta dos personagens. Outro fato que reafirma a violência dos repressores é a postura percebida pelos seus atos que, à procura da personagem, pouco falam, impondo-se pelo medo que causam durante a busca no caso de encontrarem Márcia.

No cenário descrito há ainda referências à luta estudantil engajada, quando, entre outros objetos, há material guardado por estudantes de centros acadêmicos, cartazes de convocação de reuniões da UNE e panfletos. Se não há a projeção como recurso vastamente utilizado no teatro épico, há símbolos que cumprem a função de informar qual o tempo que se vive. De qualquer forma, é possível observar a intenção de tirar o espectador do ilusionismo cênico, quando traz à cena a realidade social.

Brecht, em seu *Estudos sobre Teatro*, afirma, ao contrapor a função do ambiente no drama e no teatro épico, que neste último “pretendia-se que o ambiente se manifestasse independentemente”. (BRECHT, 1978, p.47). Ou seja, no monólogo de César Vieira, os elementos que compõem o ambiente terão voz própria, pois indicam ao espectador questões sociais a serem enfrentadas por eles, pois é o ambiente em que também vivem. Outro recurso presente na indicação da movimentação de Márcia é usado para direcionar o olhar do espectador para os objetos cênicos, demonstrando a importância que têm para a reflexão, “Examina os vários objetos espalhados pela cena”. (BRECHT, 1978, p.34)

Outra importante elaboração de Brecht é o quadro que compara as formas épica e dramática de teatro entre si:

<b>Forma Dramática de teatro</b>	<b>Forma épica de teatro</b>
a cena “personifica” um acontecimento	narra-o
envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade	faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade
proporciona-lhe sentimentos	força-o a tomar decisões
leva-o a viver uma experiência	proporciona-lhe visão do mundo
o espectador é transferido para dentro da ação	é colocado diante da ação
é trabalhado com sugestões	é trabalhado com argumentos
os sentimentos permanecem os mesmos	São impelidos para uma conscientização
parte-se do princípio que o homem é conhecido	o homem é objeto de análise
o homem é imutável	o homem é susceptível de ser modificado e de modificar
tensão do desenlace da ação	tensão no decurso da ação
uma cena em função da outra	cada cena em função de si mesma
os acontecimentos decorrem linearmente	decorrem em curva
<i>natura non facit saltus</i> (tudo na natureza é gradativo)	<i>facit saltus</i> (nem tudo é gradativo)
o mundo, como é	o mundo, como será
o homem é obrigado	o homem deve
suas inclinações	seus motivos
o pensamento determina o ser	o ser social determina seu pensamento

Tabela retirada de BRECHT, 1978, p.47.

É possível utilizar o quadro para melhor compreender *Um Uísque para o Rei Saul*. O primeiro aspecto sobre o teatro épico fica visível já pela forma de concepção da obra, em que muitos dos acontecimentos são narrados por Márcia. Pois ainda que haja falas dos outros personagens, é sempre Márcia que os interpreta após introduzir de forma narrativa o evento que será representado. O monólogo continua se caracterizando por monólogo, pois existe apenas uma voz que se presta a todas as outras. O ponto de vista sempre é a do personagem, pois é o personagem quem decide como e o que será revelado sobre os outros. Daí o caráter narrativo do monólogo e uma de suas consistências épicas. Basta observar um dos trechos do texto em que Márcia descreve Fernando e depois reproduz a fala dele:

Ele tinha um ar pernóstico. Um jeito snob de falar... E, no entanto parecia sincero. Pelo menos aparentava acreditar no que dizia. Enfim, era um quadrado. Um bolha, para minha turma.

Eu senti, num relance, que ele bateu os olhos em cima de mim. A voz hesitou meio segundo e logo engrenou de novo. Como uma locomotiva. – “Cheq, cheq. Cheq, cheq. Cheq, cheq. Cheq.”

FERNANDO (Citando) –  
“Não trago nada e não acharei nada  
Trago o cansaço antecipado do que não acharei  
Deixo escrito neste livro a imagem do meu desígnio morto.  
Fui como ervas. E não me arrancaram”

E aplausos, aplausos, frenéticos aplausos e ele sorrindo realizado.  
(VIEIRA, 1980, p.41)

A cena não é representada conforme ocorreu, com o próprio Fernando contracenando com Márcia, trocando olhares conforme é descrito por ela. Muito menos estão lá as pessoas que aplaudiram a fala de Fernando. Tudo se dá a conhecer por Márcia.

Mas vejamos se apenas essa característica é suficiente para exigir sua análise do ponto de vista dos elementos elencados pelo dramaturgo alemão. Se Brecht afirma que “o homem é objeto de análise” no teatro épico, no monólogo essa característica pode ser claramente representada pela narrativa e diálogos que envolvem Fernando, pois não só sua postura é descrita, mas seu comportamento e atitudes são criticados. O mesmo ocorre com Paulucha:

Paulucha era um dogma e dogmas não se discutem.

Olhem, ele assistia a um filme americano, desses que a gente já viu cem iguais: enredo igual, atores iguais, colorido igual. Só muda o título. E... Paulucha ria. Incrível?! Mas, Paulucha ria, ria sempre... Retardado?! Retardado é a mãe. Puro, humano, vivo, autêntico. Isso achei: autêntico! Paulucha... Paulucha... (VIEIRA, 1980, p.37).

A primeira cena, quando Márcia se levanta e mergulha uma boneca pegando fogo no balde d'água para em seguida representar uma noiva cantando a marcha nupcial, pode ser interpretada como uma referência e crítica à tradição da família. O afogamento da boneca no balde d'água seria a negação da criança, o bem mais precioso para a família, e a interrupção da marcha nupcial representaria a anulação do casamento.

Outro aspecto da descrição dessa primeira movimentação de Márcia é a intimidade criada entre a atriz e plateia, como forma de aproximar a personagem do público e da vida real. Seria, de um modo brechtiano, a quebra da quarta parede e a possibilidade de se utilizar do recurso do distanciamento, pois, ao lançar o buquê à plateia, ela de certa forma está explicitando para o público que se trata de uma encenação, mesmo que ela não dirija a palavra para tecer algum comentário sobre a peça. Aqui o espectador é colocado “diante da ação” e não “dentro da ação”, como ocorre na forma dramática. Portanto não seria o distanciamento previsível na definição, mas um distanciamento indireto.

Os temas que fazem parte do discurso de Márcia são muitas vezes ligados às polêmicas sociais que estavam sendo colocadas em xeque naquele momento da história brasileira: a repressão, o machismo, a própria intelectualidade, que é ridicularizada na figura do personagem Fernando, especialista em Fernando Pessoa. Isso ilustra como o ser social é que vai determinar o pensamento, seja o da protagonista e também o de outros personagens.

Com relação ao intertexto, alguns pontos sugerem críticas indiretas ou até mesmo diretas. Fernando Pessoa aparece como mote para aqueles que veneram a literatura portuguesa em detrimento do que é nosso. E o intelectual estaria a serviço apenas da valorização do que vem de fora. Já o intertexto mais significativo e que tem diretamente influência com a proposta do monólogo é o texto bíblico, que é também citado várias vezes para que uma nova visão sobre o Rei Saul seja afirmada, sendo que o medo seria a razão das atitudes e, principalmente, do suicídio do rei Saul, tese que contrapunha a visão do personagem Fernando, que tinha no Rei Saul sempre o exemplo de ter sido “um dos dois únicos suicidas do velho testamento.”

Fernando também seria o representante do brasileiro boçal que pouco valoriza o que é nacional, sendo que ao final Márcia joga um copo de uísque na cara dele, pondo fim ao relacionamento com aquele sujeito cansado, mórbido e pessimista, fazendo o brinde que dá título ao monólogo:

MÁRCIA – Oh!!... Mas por que não? Vamos brindar também o Rei Saul. Han? Que tal? Um gole, um uísque para o Rei Saul... Do legítimo... Escocês... Importando no duro... Um uísque... Um uísque para o Rei Saul! Saul! O maior vigarista do Velho Testamento!... Vigarista sim. Tinha uma inveja desgraçada do David. E esse David também não era de nada... Um misto de político e de trovador... por qualquer troço pegava na arpa e tchum, largava uma marchinha bêsta. Pô, seria um sucessão na TV de hoje... (VIEIRA, 1980, p.44).

Márcia se deslumbrou com Paulo, ou Paulucha, sujeito de conversa boa, que topava coisas novas, que tinha sentimentos pelos animais ao afirmar que todas as carocinhas teriam que acabar, quando presencia os maus tratos contra animais de um canil. A cena pode ser metaforicamente vista como a resistência à repressão também. O Paulo gostava de futebol era torcedor do Corinthians e sabia compor samba. E no samba encontram-se as raízes do Brasil, que no futebol que tanta alegria dá ao povo a musa do samba poderia sonhar com “O povo vivendo sem ninguém prá pisar; podendo cantar, sem



ninguém prá pisar; podendo falar sem ninguém prá pisar; podendo amar, podendo amar...” (VIEIRA, 1980, p.47).

Os dois homens do texto parecem representar tipos diferentes de sujeitos brasileiros. O conservador, o falso intelectual, o reacionário chato, o insensível, que tem medo e que cita a bíblia trazendo a carga religiosa negativa, o cético que não crê na geleia da abelha real oferecida por Márcia para que ele melhore do cansaço e depressão, o que tinha as soluções superficiais e autoritárias para os problemas do subdesenvolvimento do Brasil. O outro seria o sujeito atento para a brasilidade, que valorizava Noel Rosa, a poesia brasileira, a musicalidade a mistura de gente, o que não desiste diante das dificuldades e que luta pela liberdade. Portanto, uma valorização da luta pelo país. Este último representava o otimismo.

A morte dela se dá então depois de um longo período de reclusão, quando sai pela primeira vez com alguém depois da repentina morte de Paulo por pneumonia. O suicídio pode ser visto como um ato inicial que confunde o espectador para um plano banal do monólogo, pois este pode optar por assistir o resto do monólogo buscando a resposta para o suicídio. No entanto, fica claro que o que importa não é a morte dela, pois ela até o final do monólogo está vivíssima narrando a sua trajetória e lutando até o final contra os repressores que a vem buscar. O suicídio dela seria tão comparável com o do Rei Saul, se não soubéssemos que a causa fora a perda de Paulucha, pois a fala sobre a passagem é: “Dor. Dor aguda, lancinante, de nervo arrancado, de pedra de rim... Dor violenta, de ausência... de presença negada.” (VIEIRA, 1980, p.49). Contraditoriamente, Márcia morre da mesma causa que a irritava em Fernando, o suicídio.

O jantar foi a última tentativa da personagem Márcia de se conectar com a realidade, mas segundo suas próprias palavras “Não deu. Não colou...” (VIEIRA, 1980, p. 49). Portanto, com relação ao suicídio, parece que existe uma tranquilidade por parte da personagem em confessar que não havia sequer motivos para reestabelecer o vínculo com o mundo de outrora.

Mas é nesse momento que a peça dá mais uma prova de força contestadora, e há uma marca do distanciamento que separa o teatro da realidade que emerge em cena. Quando Márcia vai até a beirada do palco e dá três batidas no chão com o pé. E diz: “É hora de dizer a verdade, nada mais do que a verdade, apenas a verdade, tão somente a verdade...”. Nesse momento parece que surge um manifesto claro contra a repressão. Pois é como se todos no teatro estivessem participando dessa perseguição. Haja vista os

barulhos e as batidas solicitados na indicação cênica (VIEIRA, 1980, p.49). Fica a repetição quase como um mantra: “É preciso acabar com todas as carrocinhas do mundo.” (VIEIRA, 1980, p.50). E o que são as carrocinhas? A analogia é clara. É o poder do Estado contra aqueles que contrariam a ordem pública. Nesse momento, aquele que não se enquadra no sistema e que não tem um lar ou uma família é considerado um vira-lata, vagabundo, arruaceiro, uma ameaça às pessoas de bem, afinal um cão solto pode transmitir uma doença, pode morder e ferir alguém. O final do monólogo, portanto, é um grito desesperado em plena ditadura contra aqueles que pretendem enjaular a liberdade, que pretendem mandar para a câmara de gás aqueles que ameaçam o poder constituído.

Chama atenção no monólogo de César Vieira a constante tentativa de comunicação entre personagem e plateia num sentido de se tentar estabelecer uma relação de causa e efeito para as situações que se passam na vida de Márcia. No entanto, fica claro que existe uma desconexão entre as justificativas e os fatos, uma distância enorme e proposital no estabelecimento dos nexos, a começar pelo fato de Márcia estar morta.

O texto já no seu início estabelece o vínculo com a incapacidade do ser humano de se preservar. Márcia se mata tomando veneno. A vida já não importa, pois a sociedade já não permite mais a vida. Mas isso não pode ser evidenciado a não ser que Márcia tente se comunicar sobre sua morte. Algumas falas de Márcia exemplificam bem a não lógica da comunicação: “Meu nome é Márcia. Márcia de que? Não interessa. Depois de que serviria saber? Márcia da Silva? Não, muito prosaico... Márcia Nasser?” (VIEIRA, 1980, p.35). Parece haver uma procura de razão que não está ao alcance da própria personagem.

A todo o momento a personagem faz questão de desconstruir a história contada e anular o motivo de sua morte. Um dos exemplos disso é quando explica o suicídio a partir da narração da vida de bailarina, que experimentou sucesso e fama em carreira meteórica e se vê obrigada a parar de dançar por causa de uma doença gravíssima, para, em seguida, desmentir a história: “Chega! Não foi nada assim. Não foi nada disso... Eu estava apenas mentindo. É, mentindo. Mistificando (Repete escandindo as sílabas) Mis-ti-fi-can-do!” (VIEIRA, 1980, p.36)

São desculpas que seriam socialmente bem aceitas ou que estariam dentro da ordem racional das pessoas comuns. No entanto, é justamente essa inversão o objetivo do texto, mostrar que há uma ilogicidade nas razões que levam Márcia a se suicidar, pois não se comunicam com a natureza humana. Matar-se por não fazer mais sucesso como bailarina no fundo é uma grande idiotice, não guarda nenhuma razão lógica com a vida. Deve haver um motivo que realmente faça sentido. Márcia, então, continua:

Não. Vocês nunca mentem. Desculpem, mas não foi por ter sido proibida de dançar. Teria sido simples, mas não foi... Na verdade eu nunca fui bailarina! Esse teria sido um bom motivo. Lógico. Banal. Mas não foi. (VIEIRA, 1980, p.37)

A personagem tem consciência de que motivos banais são bons, são lógicos, pois certamente são aceitáveis. Com essa construção do discurso é possível mostrar para o público o quanto a sociedade está operando numa lógica absurda, dando importância ao que não é importante.

Essa característica do texto pode causar, a partir da análise da peça, indagação sobre um possível conflito entre o épico ou o absurdo. Se é que é possível falar em conflito. O teatro épico tem como uma de suas funções tirar o sujeito espectador de uma posição cômoda, como já afirmamos anteriormente, para construir uma reflexão crítica sobre a sua realidade social e partir da estagnação para a ação. No entanto, a desconstrução da lógica racional em que vive o ser humano, provocada pelas características do absurdo, mostra que não há solução para a humanidade. A parte final do monólogo traz uma passagem sobre Márcia, um gato e um camundongo, no período que ficou reclusa em casa. Ao ver que o gato não atacou o rato e que este se acostumou com a presença do felino, diz: “Tinham se acostumado!... A gente se acostuma a tudo não é? A gente se acostuma a tudo, heim?” (VIEIRA, 1980, p.49). A humanidade se acostuma a tudo é uma leitura possível desse trecho. Pois foge completamente à lógica natural de que o gato não queira matar o rato. É absurda essa lógica, assim como é absurda a lógica social.

Nesse sentido é que pode haver um conflito entre o teatro propriamente engajado e os elementos do teatro do absurdo. Pois, se um clama por intervenção naquilo que está fora da razão para que volte a fazer sentido, o outro parece não permitir essa possibilidade, como se não fosse mais possível restaurar um mundo que faça sentido. Mas é justamente aí que pode residir a esperança de ação. Pois, uma vez que o espectador se torna consciente do absurdo, uma ação no sentido de restaurar a lógica pode ser possível.

Uma das características do texto de Cesar Viera é o desdobramento da fala de Márcia nos diversos diálogos em que a personagem interpreta outras personagens. O chamamento das conversas vem através das reminiscências da vida da personagem. A partir do momento em que traz as passagens que são narradas em forma de lembrança dos personagens, outros surgem em suas ações pela interpretação de Márcia. Portanto, não é

um monólogo de fala única no sentido de representação apenas de uma única personagem. Presentificam-se, através das lembranças e da voz de Márcia, as seguintes personagens: “Ele”, que é diante de quem Márcia se envenena; os “parentes, conhecidos e curiosos” no seu velório; as vozes que representam as críticas da época de bailarina; o “Médico” que determina o fim da carreira de bailarina; “Paulucha”, o seu par; a “Tia” que flagra o momento em que é tomada pelo seu parente distante, a narração do “maracanaço”; “Fernando”, o intelectual adepto ao Rei Saul; o “Crioulo” do bar, que pediu para Paulucha cantar o samba que havia feito para o Corinthians.

O desdobramento de Márcia nessas vozes coloca em outra esfera a forma clássica do drama, em que os acontecimentos devem ser interpretados, ou representados no palco para que o espectador se certifique da importância da passagem ou creia que aquela cena é importante. Assim, um dos recursos de trazer o épico à cena é narrar os acontecimentos e não representá-los. Isso acaba sendo uma estratégia inclusive de superar os entraves e a falta de incentivo material para que se monte uma peça com grande elenco. Para funcionar, é necessário um pacto de veracidade com o espectador, que ocorre pela aproximação entre o ator, no caso a atriz, e o público. É como se estivesse de pleno acordo sobre serem verdade todas as passagens trazidas pela personagem.

É necessário ainda um tanto de qualidade técnica da atriz para se desdobrar em todas essas personagens e, certamente, a interpretação desses papéis redundou na premiação de Glaucete Rocha como melhor atriz no Molière de 1969.

César Vieira, na indicação cênica, pede que seja composta uma música “de melodia bem simples – para a letra do “Samba do Corinthians”. – Como fundo, para criar clima, em várias cenas – a critério da direção – será ouvido um violão ou uma flauta, talvez os dois... O ideal é que exista um só tema melódico com variações” (VIEIRA, 1980, p.33). Pode-se postular que a criação do clima tenha relação com a tensão do texto e suas intensidades. De qualquer forma, como se trata do samba de um time de futebol popular, é uma tentativa de tornar o público mais próximo da encenação, ou mesmo, do ambiente em que o monólogo se passa.

A primeira música, depois de iniciadas as falas de Márcia, é uma cantiga de ninar<sup>32</sup> acompanhando a cena em que a personagem está com uma boneca que acabara de pegar para, na sequência, queimar-lhe as pernas e mergulhá-la num balde com água.

---

<sup>32</sup> “Nana neném... que a cuca vem pegar.../papai foi na roça, mamãe volta já...”

A canção de ninar tem a função de resgatar o que vai ser a constante do pensamento narrativo de Márcia que se dá praticamente através de digressões. Portanto, a canção introduz a natureza digressiva da narrativa. Voltar ao passado. Outro efeito proporcionado pela canção é a lembrança da infância, que de certa forma todos tiveram, ruim ou boa. Essa aproximação com o elemento universal aproxima o público do sentimento da personagem. A canção em questão faz parte do imaginário coletivo e remete ao nosso passado mais longínquo, pois as canções de ninar guardam relação com as lendas contadas e retransmitidas pela tradição da oralidade. Nesse sentido, ao optar por uma canção que remete ao imaginário da tradição, tem-se o que pode se configurar como “gesto” (Brecht, 1961) que deve ser social para ser considerado como tal. É social por remeter à coletividade.

Em seguida, Márcia canta a marcha nupcial ao se fazer de noiva com um buquê de flores e utiliza o lençol da maca no lugar do véu. A marcha nupcial, nesse momento do texto, aproxima o espectador da cena, pois a ilustra, para reforçar a ideia e compreensão de que se trata do casamento. Este um dos símbolos que aparecerá na peça e que será fortemente criticado, pelo modo como Márcia é vitimada por conta dessa convenção social eivada de machismo.

A *Morte do Cisne*, ainda que não executada, compõe e ilustra o universo do texto na passagem em que a bailarina sente a pontada que depois será diagnosticada como a doença gravíssima que a afastará dos palcos. A morte do cisne representa o balé elevado e ao mesmo tempo o trágico destino da bailarina que está agonizando<sup>33</sup> assim como o balé, enquanto forma clássica se distancia da realidade social, esse é o “gesto” representado pela citação da canção, a crítica à distância da arte e a realidade social.

Quando Márcia canta suavemente “– Se você quer ser a minha namorada... a mais amada...” provavelmente está cantando a música de Vinícius de Moraes e Carlos Lyra *Minha Namorada*, de 1966<sup>34</sup>. O “provavelmente” é por conta que o segundo verso não

---

<sup>33</sup> *The Dying Swan* (originally *The Swan*) is a solo choreographed by Mikhail Fokine in 1905 to Camille Saint-Saëns's *Le Cygne* from *Le Carnaval des Animaux* as a pièce d'occasion for the ballerina Anna Pavlova, who performed it about 4,000 times. The short ballet (4 minutes) follows the last moments in the life of a swan, and was first presented in St. Petersburg, Russia in 1905. The ballet has since influenced modern interpretations of *Odette* in Tchaikovsky's *Swan Lake* and has inspired non-traditional interpretations and various adaptations. Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Dying\\_Swan](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Dying_Swan) - Acesso em: 20 mai.2015.

<sup>34</sup> *Minha Namorada* é um dos maiores sucessos da parceria entre o compositor e poeta Vinícius de Moraes e o violonista Carlos Lyra. Ela foi uma das primeiras composições da dupla, que comporia ainda sucessos como *Coisa Linda*, *Primavera* e *Você e Eu*. A canção foi lançada nos álbuns *Vinicius e 44 no Zum Zum*, de 1965, *Vinicius: Poesia e Canção*, de 1966, *Vinicius*, de 1967, *En La Fusa con Maria Creuza y Toquinho*,

está de acordo com a letra oficial. Pode ser um recurso cênico para que a música não esteja idêntica à original, tanto porque é comum que pessoas cantarem letras inexatas, quanto para dar maior verossimilhança à interpretação. Por outro lado, a música havia sido lançada na segunda metade daquela década e tornou-se muito conhecida como representante da Música Popular Brasileira (MPB). Portanto o fato de figurar na peça reforça a brasilidade do texto, o compromisso com o nacional. Naquele momento Vinícius de Moraes já se consagrava como um dos grandes poetas brasileiros.

Outras músicas que aparecem no texto e que merecem atenção: a música *Máscara Negra*<sup>35</sup> de Zé Ketí:

– Foi bom te ver outra vez  
Está fazendo um ano  
Foi no carnaval que passou  
Eu sou aquele Pierrot... (VIEIRA, 1980, p.37)

O bolero sentimental na praça da cidadezinha do interior a música de María Grever Te quiero dijiste (Muñequita linda)<sup>36</sup>:

– Muñequita linda  
De cabelos de oro  
Ojos tentadores  
lábios de rubi... (VIEIRA, 1980, p.38)

A cantiga de roda ainda na cidadezinha:

– Dizei-me, senhora viúva  
Com quem quereis vos casar  
Se é com o filho do Conde?  
Se é com seu General, General... (VIEIRA, 1980, p.38)

Outra cantiga de roda enquanto era tomada pelo parente:

– Dizei-me, senhora viúva, com quem quereis vos casar... (VIEIRA, 1980, p.38)

Márcia canta em tom semijocoso:

– O meu coração é só de Jesus  
O meu coração é só de Jesus  
A minha... (VIEIRA, 1980, p.39)

---

de 1970, *Tom, Vinicius, Toquinho e Miúcha*, 1977. Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Minha\\_Namorada\\_\(can%C3%A7%C3%A3o\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Minha_Namorada_(can%C3%A7%C3%A3o)). Acesso em: 20 mai.2015.

<sup>35</sup> Sobre a música de Zé Ketí consta na Wikipédia “Com Hildebrando Matos, compôs em 1967 a marcharanchão *Máscara Negra*, outro grande sucesso, gravada por ele mesmo e também por Dalva de Oliveira, foi a música vencedora do carnaval, tirando o 1º lugar no 1º Concurso de Músicas para o Carnaval, criado naquele ano pelo Conselho Superior de MPB do Museu da Imagem e do Som e fazendo grande sucesso nacional. Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Z%C3%A9\\_Keti](http://pt.wikipedia.org/wiki/Z%C3%A9_Keti). Acesso em: 20 mai.2015.

<sup>36</sup> María Joaquina de la Portilla Torres, su nombre de soltera, nació el 16 de agosto de 1884 en León, Guanajuato y murió en Nueva York el 15 de diciembre de 1951. Disponível em: [https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa\\_Grever](https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Grever). Acesso em: 20 mai.2015.

Indicação da Marcha do Fuzileiros dos EUA. Rufo de tambores. (VIEIRA, 1980, p.42) e em seguida:

Tenho passado tão mal...  
A minha cama é uma folha de jornal.  
O orvalho vem caindo  
vai molhar o meu chapéu...

No meio do povo Elisa agita a bandeira  
Bandeira que é preta, bandeira que é branca  
do homem que é preto, do homem que é branco  
do homem que é preto, do homem que é branco  
que é preto que é branco que é branco que é preto  
A bola correndo, Elisa a gritar, Elisa a gritar  
Elisa a sonhar com o povo vivendo  
O povo vivendo sem ninguém prá pisar  
podendo cantar, sem ninguém prá pisar  
podendo falar, sem ninguém pra pisar  
podendo amar, podendo amar... (VIEIRA, 1980, p.47)

Essas músicas indicam as tradições populares da sociedade brasileira, o que fica mais evidente nas cantigas de roda, que trazem a ideia também da religiosidade e do conservadorismo. Mas a última surge como um manifesto de libertação, mostrando que há um sentido em traçar caminho dentro do texto através das músicas.

Assim, Brasília contou com este espetáculo que reforçou o coro da resistência contra as opressões pelas quais passava a nação. O espetáculo mostra-se, portanto, comprometido com a realidade social que o cerca.



Figura 10 - Reprodução do Correio Braziliense "Teatro: Cristo versus Bomba" 24 fev.1968.

#### 4.2 *Cristo X Bomba*: a dramaturgia de Sylvia Orthof

A análise da peça *Cristo x Bomba*, de Sylvia Orthof<sup>37</sup>, é fundamental para consolidar um dos capítulos mais importantes da fundação dos pilares do teatro brasileiro. É a peça que traz, em si, a natureza do teatro que questiona as contradições humanas. Não se pode falar no teatro em Brasília e da década de 1960 sem ressaltar a

---

<sup>37</sup> Sylvia Orthof nasceu no Rio de Janeiro em 1932, aos 18 anos foi a Paris onde estudou teatro, mímica, desenho e pintura por dois anos, depois foi atriz, mudou-se para Brasília em 1960, acompanhando o marido que era médico, permanecendo na capital até 1972. Tornou-se nacionalmente conhecida e muito premiada por suas obras literárias para o público infantil. (Com base no texto de Glauber Coradesqui e nos endereços: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4690/sylvia-orthof>. Acesso em: 19 jul.2015 e <https://sites.google.com/site/sylviaorthof/biografia-da-autora>. Acesso em: 20 jul.2015.



importância da dramaturgia e do teatro produzidos pela autora e diretora. *Cristo x Bomba* ganhou o prêmio do Serviço Nacional de Teatro no V Festival Nacional de Teatro de Estudantes no Rio de Janeiro. O ano era o de 1968, e não tardou para que o trabalho com o teatro de Sylvia fosse desarticulado pelos movimentos repressores, conforme depoimento em que a dramaturga afirma que após a montagem das peças com o grupo secundarista e de *Cristo x Bomba* ter sido premiada, ela foi afastada das atividades teatrais no Centro Integrado de Ensino Médio, o Ciem, onde dirigiu o grupo TEMA (Teatro de Máscaras do Ciem): “o Padre Montezuma, em realidade, não aceitava o nosso trabalho” (DUARTE, 2011, p.104).

Tudo indica que *Cristo x Bomba* foi escrita em 1967, uma vez que é apresentada em janeiro de 1968. A peça revela toda a preocupação da autora em se posicionar por meio da dramaturgia contra os absurdos e as crises de valores pelos quais passava a humanidade. Certamente a peça teve como matéria prima a realidade conturbada dos momentos que antecederam o acirramento do regime militar no país que no final daquele ano imporia à toda a sociedade os horrores do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Os desdobramentos da 2ª Guerra Mundial, da Guerra Fria, da Guerra do Vietnã, da ditadura militar no Brasil, toda a situação geopolítica vivenciada pelo mundo naquele momento, formavam um cenário que permite a identificação da dramaturgia de Sylvia Orthof com várias das questões que afligiam e ainda afligem a sociedade. Nesse sentido, o texto se mostra atual, uma vez que as contradições do ser humano persistem com muita força.

Sylvia Orthof é mais conhecida como a grande autora de livros e peças infantis, o que rendeu a ela inúmeros prêmios e reconhecimento em vida. Os pesquisadores de teatro em Brasília reconhecem a sua importância, no entanto, faz-se necessário explorar de forma mais ampla o universo dramático produzido pela autora e ainda pouco visitado pela crítica literária.

Há muita reflexão a ser feita sobre a contribuição da dramaturga para o teatro, uma vez que as peças *As Caravelas* e *Cristo x Bomba* não foram publicadas até hoje e constam apenas nos registros da Sociedade Brasileira de Autores, a SBAT, o que nos permitiu o prosseguimento desta pesquisa. Essas duas peças escritas nos anos 1960 não são dedicadas ao público infantil, e ganham cada vez mais importância tanto pelo contexto de sua produção, como por sua qualidade literária. Ainda que representados de forma relativamente amadora, pois os atores eram estudantes secundaristas, a peça logrou sucesso de crítica à época, tendo sido premiada no Rio de Janeiro, como já dito. O fato de ter sido escrito para montagem escolar, ao que tudo indica, pois se destinavam ao grupo

TEMA, não diminui a qualidade e força literárias do texto. O texto<sup>38</sup> utilizado para a presente análise foi obtido através da referida Sociedade, que está datilografado com correções e observações manuscritas, provavelmente feitas pela própria autora. As alterações que mais chamam a atenção são o corte da primeira fala do personagem Sylvain e a fala final da personagem Lena, que serão objetos de comentários mais adiante.

Em janeiro e fevereiro de 1968, o jornal Correio Braziliense publicou várias notas e matérias sobre o andamento dos ensaios e da ida do espetáculo para o Rio de Janeiro. Na matéria do dia 17 de janeiro, a nota do jornal informava timidamente que integrantes do grupo “O Ponto”, dirigido por Sylvia Orthof, deveriam participar do festival. Já no dia 18, o título era “*Cristo versus Bomba* irá ao Rio”. O texto trazia a informação de que se tratava de um grupo autônomo, e que a peça tinha sido escolhida pelo embaixador Paschoal Carlos Magno para participar do V Festival Nacional de Teatro de Estudante. No dia 30, o nome do grupo aparecia no Correio como Jograis do Teatro de Estudante de Brasília, seguido da edição do dia 31 que apontava as peças do festival. No dia 4 de fevereiro saiu matéria sobre Brasília no Festival falando de *Cristo x Bomba*. E finalmente a matéria que trazia a peça como a grande vencedora do festival.

A peça *Cristo x Bomba* dialoga com a história da humanidade por meio de personagens que, em torno da figura do astronauta que conquista o espaço, fazem perguntas a Deus, lembrando o nascimento e vida de Jesus Cristo. Toda a peça traz releituras de orações como o *Pai Nosso*, a *Ave Maria* e o *Credo*. Aos questionamentos há uma série de respostas que dialogam com a atualidade do homem sujeito às leis terrenas, que envolvem a exploração da mão de obra e a existência das guerras e da bomba, também personagem.

A peça faz referências à guerra fria e traz à tona a dialética entre morte e vida. Tem compromisso com a discussão dos dilemas fundamentais do ser humano, tanto no sentido existencial quanto social, seja por questionar a razão da vida, como por questionar a atitude do ser humano enquanto parte integrante de uma sociedade em crise, capaz de se autodestruir. A autora utilizou de recursos caros ao teatro político, seja do ponto de vista formal, quanto no conteúdo abordado, que é histórico-social.

Com relação à forma, a quebra da quarta parede é uma das primeiras características que podem ser percebidas na peça, isso porque as primeiras falas das

---

<sup>38</sup> Cópia do texto incluída nos Anexos.

personagens são indagações dirigidas ao próprio público/leitor<sup>39</sup> (doravante denominado PL), tanto sob a forma de indagação sobre a sua intenção quanto de esclarecimentos meta-teatrais.

Logo no início do texto, quando a origem da “cápsula metálica” é anunciada, menção épica à conquista do espaço pelo homem, várias perguntas chamam o PL à reflexão, inicialmente com a provocação irônica da personagem Marlui:

Marlui: “Então, vocês vieram ouvir os sinos, tal como os meninos que sempre pedem a história do Chapeuzinho vermelho e do Lobo mau?”

Moema: Vocês vieram para rezar ou para saber se somos capazes?

Sylvain: Vieram criticar? (ORTHOF, [196-]a, p.2).

A sequência de perguntas parece alertar o PL de que a ingenuidade deve ser deixada de lado ao longo da leitura/encenação, e que, definitivamente, esta não é uma peça para ser usufruída de forma ingênua, ou, ainda, que sua natureza não é a de entretenimento, mas sim a de reflexão crítica. É possível afirmar que esse aspecto está alinhado com o teatro didático, pois tem como objetivo fundamental provocar o público e romper com o ilusionismo cênico. Isso se confirma com as perguntas seguintes feitas por “Moema – Vocês vieram para rezar ou para ver se somos capazes?”, por “Sylvain – Vieram criticar?”. A reflexão metalinguística é incluída no texto, de modo que a consciência do papel social do teatro e de sua força enquanto instrumento de exercício da prática reflexiva ficam abertamente evidenciados. Mais à frente, a fala de Sylvain, nesse sentido, é contundente “Isto que fazemos não é teatro. Fiquem à vontade. Viemos procurar a fórmula da nova comunicação. Estamos na época dos empacotados.” (ORTHOF, [196-]a, p.3).

O texto mostra com veemência que há por trás dele uma intenção de revelar ao público o contexto social em que a arte, ali apresentada, se insere, o que permite incluí-lo no “hall” dos textos de teatro que identificam os efeitos da indústria da reprodução da arte: “Sylvain – A indústria do cinema. Uma emoção é multiplicada por mil. A indústria

---

<sup>39</sup> Público/leitor – PL – o termo serve para enfatizar a importância da percepção, a que esta tese se filia, da obra dramaturgica como objeto de leitura e não apenas objeto de montagem cênica, sendo que o texto também deve ser visto a partir da percepção do leitor e não necessariamente de espetáculo teatral visto por determinado público.

da televisão!”. Talvez hoje a fala pudesse ser atualizada em termos de número, em vez de mil, seriam milhões ou bilhões. Mas o que impressiona é que a frase poderia ter sido tirada do ensaio de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica*, em que o autor trata, entre outras questões, da perda da aura da obra de arte, devido a um “processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente” (BENJAMIM, 1994, p.166) Por este ângulo, percebe-se que Sylvia Orthof tinha total consciência das transformações sociais e de suas consequências nas vidas das pessoas a sua volta e do público a que se dirigia, sendo que a arte deveria se pronunciar a esse respeito.

A fala da personagem A. Augusto é ainda mais expressiva em relação a este último aspecto e mais ferina do ponto de vista programático, pois expressa sem disfarces ou metáforas qual a intenção ideológica do texto: “Não queremos que você, depois do jantar, assista hipnotizado a uma emoção. Desempacote a sua consciência industrializada!”. O PL é chamado a ter uma atitude proativa com relação ao espetáculo e, por correspondência, ao mundo em que vive, no qual precisa agir para que não seja dominado pela indústria que entrega tudo pronto sem que haja qualquer opção sobre a validade ou necessidade daquilo que lhe é entregue.

Em seguida aos alertas, vem a segunda simbologia épica: *Moema – Quem foi Jesus?* e surge mais uma observação de posicionamento: “Não viemos apresentar um cristo colorido, bonitinho, cercado de sinos, flores, santinhos. Nossa reza é outra!” (ORTHOF, [196-]a, p.3).

O texto também dialoga criticamente de forma estética com o Futurismo, o que se percebe pela passagem em que Lana canta:

Cápsula metálica/  
Homem máquina/  
gerado pelo fogo/  
lançado num novo renascer/  
de astros. (ORTHOF, [196-]a, p.2)

A canção é repetida pela mesma personagem mais à frente e, em seguida, por Sylvain, como um refrão que vai compondo uma espécie de reza reforçada pela fala também de Lana: “A capsula útero/ Mãe do homem de hoje/ útero frio, sincopado/Cheio de cálculos... matemáticos” (ORTHOF, [196-]a, p.4). A menção à ciência e toda a referência da chegada do homem à lua, como se houvesse uma ironia com a solução dos

problemas da humanidade por meio do avanço das máquinas e das guerras mostram que naquele momento ainda ressoava o manifesto futurista ou se fazendo representar num outro momento da história.

O texto revela, em sequência, a incompreensão do homem em relação à religiosidade, ao divino:

Sylvain: “Meu pai, meu pai, porque me abandonaste?”  
A. Augusto – Há fome de pão no mundo!”  
“Sylvain – Há sangue no lugar do vinho” (ORTHOF, [196-]a,  
p.5)

Através das falas revela-se a incompreensão de fatos da realidade, de acordo como o mundo deveria ser, mas não é: em vez de justiça, há injustiças; em vez de paz, há violência. No texto há menção de importantes passagens da bíblia, cumprindo com um programa de discussão de passagens emblemáticas, como o dilúvio, a fuga para o Egito, os três reis magos. O holocausto não passou despercebido no texto de Sylvia, haja vista a menção ao arianismo e às cruzes suásticas a serviço das leis responsáveis pela morte de crianças.

A discussão do holocausto e da diáspora do povo judeu deve ser vista com naturalidade no teatro de Sylvia Orthof, por sua ascendência judia, pois seus pais eram judeus austríacos e fugiram para o Brasil entre as duas grandes guerras<sup>40</sup>, mas também porque o mundo e o teatro ainda tentavam compreender o que tinha sido o horror durante a segunda guerra. Depois da representação das raças nos Reis Magos, o negro, o branco e o amarelo, seguem-se as falas: “Sylvain – Nós somos arianos”, “Roberto e A. – Matamos crianças”, “Augusto – Em cruzes suásticas” (ORTHOF, [196-]a, p.9). E imediatamente é feita uma relação à cruz que é usada em nome da lei, tanto por Herodes, o anticristo, como no evento do holocausto, seguida da crítica aos silenciosos quando H. Augusto diz não ser judeu e que não tem nada com isso: “Lavo as mãos” (ORTHOF, [196-]a, p.9) e Lena contesta: “– São culpados de silenciar” (ORTHOF, [196-]a, p.10). Nesse momento, o texto adquire um tom programático, no sentido de afirmar que é preciso falar, ou seja, é preciso denunciar as atrocidades sociais. E Jesus aparece na peça como sendo de “raça andante”/ Sem pátria: era um judeuzinho chamado Jesus.”. O texto não se furta a mencionar o judeu em eterna diáspora, aspecto comum na literatura que representa a história da humanidade como ela é, narrando-a com suas realidades, o que

---

<sup>40</sup> Disponível em: <https://sites.google.com/site/sylviaorthof/biografia-da-autora> - Acesso em: 20 jul.2015.

aparece, só para citar alguns casos da nossa tradição literária, em Gil Vicente e Alexandre Herculano<sup>41</sup> (ORTHOF, [196-]a, p.9).

O preconceito racial é o próximo aspecto trazido à tona e de forma irônica, o que é revelado na fala de A. Augusto “– Eu sou branco/ Não tenho preconceito racial/ Mas preto quando não suja na entrada, suja na saída/ Como dizia minha avó!” e com relação às mulheres que trabalhavam para a senhora filha de portugueses, a avó Moema afirma: “Mas as negras não querem nada! Daqui a pouco, não vão se contentar mais com a comida e a senzala...vão querer usar perfume francês. Credo!” (ORTHOF, [196-]a, p.10).

Essas e outras falas denunciam o profundo abismo social existente no Brasil ainda hoje, resquício da violência contra os povos africanos e que é recuperado na peça de modo a revelar o quão desastrosa é a manutenção do preconceito racial e como as falas se aproximam da realidade, uma vez que hoje poderíamos fazer a analogia não apenas com o preconceito racial, mas com o preconceito que há contra as pessoas que ascendem economicamente e são criticadas por usufruírem de bens e serviços antes exclusivos de uma elite ou mesmo da classe média. A peça mostra ainda o horror que o português branco, simbolizando o contrário do escravo negro, teve ou ainda tem de que uma escrava usasse o perfume francês, e assim como faz Machado de Assis no conto *Pai Contra Mãe* atenua o horror que é a senzala, como se em algum momento pudesse um escravo se contentar com a comida e a senzala e os açoites.

A alegoria da Bomba é um dos pontos altos da peça, pois traz a personificação da beligerância, do autoritarismo, do mal. Ela é uma rainha vestida de prata que se auto intitula: “Eu sou ótima, sensacional!!” (ORTHOF, [196-]a, p.15). A Bomba é capaz de se comunicar em qualquer idioma e seduzir todos os homens. Defende “a luta que cria raízes profundas [...] que “cria uma guerra fria, ótima [...] Lutemos pelas bandeiras e fronteiras, isso é ótimo!” (ORTHOF, [196-]a, p.16), prega o materialismo do homem, professa a destruição: “Viva a morte! Viva a morte!...” (ORTHOF, [196-]a, p.17). E ao final é quem deixa a pergunta para a plateia depois do diálogo com o astronauta: “Passarás, não passarás?/ A dois mil/ Tu chegarás?”. (ORTHOF, [196-]a., p.19).

Nesta peça, Sylvia Orthof mostra ter total consciência das forças que operaram e ainda estão presentes no nosso país e faz questão de, em plena ditadura militar, trazer

---

<sup>41</sup> p. 10. Tanto em *A Dama pé-de-cabra*, quanto no *Auto da Barca do Inferno* é possível observar o destino do judeu, na primeira D. João ao voltar da batalha vê o judeu sendo queimado em uma espécie de fogueira “lá viu passar de relance um demônio com um desconforme espeto nas mãos em que levava um judeu empalado.” (HERCULANO, 1903, p.49) e em Gil Vicente tanto o anjo quanto o diabo recusam-se a conduzir o judeu que só consegue ir amarrado e arrastado pelo barco do anjo.

todas essas contradições não só as do Brasil, mas as da humanidade também, para que sejam discutidas, debatidas ou no mínimo objeto de reflexão por parte do público. Cabe ressaltar o papel estratégico que a peça teve quando escrita e montada, isso pelo seu aspecto formativo e pelo meio que circulou. Foi objeto de reflexão e trabalho principalmente de estudantes naquele momento. Foi assistida por grande parte de pessoas comprometidas com o teatro que se propunha ir além do teatro de entretenimento. Eram mais de quarenta grupos de teatro participando do Festival no Rio de Janeiro, onde foi vencedora<sup>42</sup>.

### 4.3 *As Caravelas*

O Ciem, como já esclarecido, foi a unidade experimental para aplicação de propostas pedagógicas desenvolvidas na Faculdade de Educação da UnB, e lá Sylvia Orthof também produziu a peça *As Caravelas*, em 1966. Na capa da cópia, xerocopiada e enviada pela SBAT e que foi utilizada para esta análise, encontra-se no cabeçalho referência à Universidade de Brasília, à qual era vinculado o Ciem e, conseqüentemente, o Teatro de Máscaras, o TEMA.

Trata-se de uma colagem de textos canônicos e não canônicos da língua portuguesa com intervenções da “Equipe”, assim é denominado um dos autores-personagem da peça, que é dividida em 16 partes. Quem assina a peça é Sylvia Orthof, com destaque à contribuição do poeta Santiago Naud, à época integrante do Centro Brasileiro de Estudos Portugueses da Universidade de Brasília.

O espetáculo que possuía coro e música tinha a supervisão musical de João Luiz e o cenário de Nando Cosac, que teve na peça seu primeiro trabalho como cenógrafo. Celso Araújo, recuperando a memória de Sylvia e de Cosac, resgata parte da trajetória da peça que “devido à clareza e plástica do espetáculo, chegou a viajar para o Festival de Arcozelo, no estado do Rio, dirigido pelo mestre Paschoal Carlos Magno. *As Caravelas* ganhou o festival.” (ARAÚJO, 2012, p.60).

Essa peça tem um aspecto essencial para a compreensão do teatro brasiliense, uma vez que, a partir da recuperação de algum dos cânones da literatura portuguesa e brasileira, a dramaturga orchestra em síntese uma aula sobre a história do Brasil, sobre a história literária portuguesa até os tempos atuais em que a peça está sendo montada na

---

<sup>42</sup> Matéria do CB *Brasília no Festival* do dia 4 de fevereiro de 1968. Ver anexos.

moderna cidade de Brasília. A composição do texto decorrente da colagem e intervenções revela a explícita vontade de explicar a gênese de Brasília que, conseqüentemente, coincide com o momento do teatro moderno e épico que vinha sendo feito no país.

Não podemos desconsiderar o cunho pedagógico da peça, pois era feita com o público do Ensino Médio, dentro do componente curricular de língua portuguesa e mais precisamente em “teatro como redação falada” (ORTHOF Apud DUARTE, 2011, p.104). O contexto de produção dessa peça seria afetado diretamente com os acontecimentos políticos de 1964, uma vez que a UnB perde parte de seu corpo fundador e tem toda a estrutura concebida desmantelada como é o caso do breve funcionamento do Ciem. A estreiteza com que operavam esses atores intelectuais tinham como resultado experiências inovadoras no ensino básico. Portanto, tinha lugar, dentro desse plano educacional plural, a recuperação da consciência histórica por meio da literatura e do teatro.

Um aspecto que merece aprofundamento é o musical, pois são várias as indicações sobre música. Já no início da obra há a indicação “(Palco às escuras. Música)”, seguida de “(Música com motivo marítimo)” na parte V, “(música com máscaras – acompanhamento de violão)” na parte VII, “(Acompanhamento de música folclórica portuguesa)” e (música fortíssima)” na parte IX, “(Cantiga)” na parte XII, (Música) na parte XIII, “(Agora irrompe a ciranda, com música viva) na parte XVI, seguidas de mais duas indicações “Música)” e “(Música Final)”. Ou seja, certamente a peça foi pensada para que tivesse uma trilha sonora, que foi dada ao João Luiz realizar.

Os textos da peça eram de autores como Camões, Florbela Espanca, Manuel Bandeira, Fernando Pessoa, Pero Vaz Caminha, Caymmi, Cassiano Ricardo, Santiago Naud e Gil Vicente. Além desses autores, há o poema *Nau Catarineta* que pertence ao folclore português, além dos textos atribuídos à Equipe.

O descobrimento do Brasil, o pacto com o público, a aventura dolorosa portuguesa, a tentação do diabo, a súbita incursão rumo ao oeste, a idealização de Brasília como um renascimento do Brasil, a crítica ao capitalismo, ao consumismo e ao senso comum são alguns dos aspectos tratados na peça. A indicação cenográfica é simples “Cenário: Estilização de velas e cordas” (ORTHOF, [196-]b, p.1)

Nesta seleção de textos fica clara a opção pelo resgate da tradição literária, sem a qual não é possível conceber a percepção literária tanto da Dramaturga como da peça. Portanto, percebe-se que Sylvia Orthof navega na tradição das letras portuguesas apropriando-se dessa construção histórica do Estado português, e de tudo o que significou



não só para o Império de Portugal, mas também para o surgimento do Brasil, que na peça nasce, além de ser descoberto.

A 2ª Sombra declama “Em vão as ondas batem nos navios/Em vão naufrágios matam desvarios/Brasil nasceu de vós, das caravelas/Branças, nebulosas, corajosas.”. Esses versos transmitem a noção de vontade de querer que algo de novo aconteça, se torne realidade, que enfim, o Brasil, ou a terra que seria chamada Brasil seja alcançada e essa meta seja cumprida.

A noção de tempo histórico aparece na primeira fala da peça, e traz tanto a ideia de origem como de cronologia. A 1ª sombra constata: “Viemos nas caravelas e nos ventos/Nascemos da fé dos navegantes/E cá estamos jovens, como antes!”. (ORTHOF, [196-]b, p.1) “Jovens, como antes” faz referência à força física que permitiu a navegação, como também funciona enquanto tema meta-teatral ou o recurso de distanciamento para deixar claro que esta narrativa agora também é feita por jovens a partir do teatro. Certamente um recurso típico do teatro didático de Brecht, pois percebe-se o autorreconhecimento do ator em cena.

Na sequência ainda do primeiro momento do texto, outro recurso do teatro moderno e didático aparece, trata-se do uso de slide. E o Slide, conforme indicação, é projetado numa das velas. Esse Slide trazia o título da obra canônica *Os Lusíadas* a que tudo indica nos moldes da clássica imagem que vem em algumas das edições atuais recuperando as primeiras edições com todos os adornos que acompanhavam a apresentação: “Os Lusíadas/de Luís de Camões/com privilégio Real -/Impressos em Lisboa, com a licença da Santa Inquisição.” (ORTHOF, [196-]b, p.1). É preciso notar que a recuperação dessa apresentação editorial pode ter a função de fazer alusão à própria censura, haja vista a presença da licença inquisitiva, ou ainda de fazer com que esteja presente a dimensão da institucionalização da censura e o enquadramento da arte por instâncias de controle social.

O texto recupera a noção do público para quem há de cantar o poeta:

CAMÕES

“No mais, Musa, no mais, que a Lyra tenho destemperada e a voz enrouquecida, e não do canto, mas de ver que venho cantar a gente surda e endurecida” (ORTHOF, [196-]b, p.1)

A decepção do poeta é traduzida, atualizada e reforçada na peça com a fala das sombras, a primeira questionando ao público se realmente são endurecidos. Trata-se tanto do distanciamento em que a pergunta é dirigida diretamente ao público, como também

um diálogo com a obra canônica, possível através da encenação, em que há um direcionamento ainda que retórico, pois em seguida a segunda sombra não pergunta e sim afirma “Gente surda e endurecida/Ouvi o nosso canto/Destemperada é a lira/Somos jovens como antes/Côro/Como antes era os navegantes. (ORTHOF, [196-]b, p.2). Ao mesmo tempo em que o apelo para que se ouça o canto dos jovens é feito ao público, a crítica a este está posta, não apenas para a plateia ali presente, ou para o leitor, mas para a humanidade. Esse pacto dá ainda a ideia da universalidade, da capacidade de alcance da obra, tanto a canônica, quanto a contemporânea, como se fizessem parte ainda da mesma tentativa de atingir o mensageiro com o conteúdo ali trazido.

A figura feminina surge com a indicação “Mulher” que deverá declamar o poema *Perdi os meus Fantásticos Castelos*, de Florbela Espanca:

Perdi os meus fantásticos castelos  
Como névoa distante que se esfuma...  
Quis vencer, quis lutar, quis defende-los.  
Quebrei as minhas lanças uma a uma!  
Perdi minhas galeras entre gelos  
Que se afundaram sobre o mar de bruma...  
-Tantos escolhos! Quem podia vê-los?  
Deitei-me ao mar e não salve nenhuma!  
Perdi a minha taça, o meu anel,  
A minha cota de aço, o meu corcel,  
Perdi meu elmo de oiro e pedrarias...  
Sobem-me aos lábios súplicas estranhas...  
Sôbre (sic) o meu coração pesam montanhas...  
Olho assombrada as minhas mãos vazias... (ORTHOF, [196-]b, p.2).

A presença do poema tanto faz homenagem à figura feminina no cânone da língua portuguesa e da história literária, como também serve para dar a dimensão do sofrimento humano na luta para defender sonhos que não se apresentam passíveis de salvação. É o próprio caso da busca portuguesa por uma gloriosa empresa naval, que fez Portugal entristecer por séculos ante a possibilidade de ter tudo e ao mesmo tempo olhar suas mãos vazias. A indicação cênica é justamente “(foco sobre as mãos)” (ORTHOF, [196-]b, p.2).

Em seguida, outra passagem canônica de *Os Lusíadas* tem lugar “Cesse tudo o que a Musa antiga canta/Que outro valor mais alto se alevanta!” (ORTHOF, [196-]b, p.3) Momento em que se toma de empréstimo o novo pacto literário de um novo tempo para também representar o teatro que se está fazendo, não no sentido de tornar a peça maior ou mais nobre do que o que foi escrito por Camões, mas também o de lembrar que cada tempo tem a sua escrita. E se Camões teve seu tempo que já não era mais o tempo grego ou mesmo o romano, em Brasília também não os tínhamos mais.

A *Balada do Rei das Sereias*, de Manuel Bandeira, compõe a VII parte da peça e parece ter a função de simbolizar a arrogância do homem ávido por mostrar poder fazendo-se de arrogante ao acreditar que tudo pode:

O rei atirou  
Seu anel ao mar  
E disse às sereias:  
- Ide-o lá buscar,  
Que se o não trouxerdes  
Virareis espuma  
Das ondas do mar!

Foram as sereias,  
Não tardou, voltaram  
Com o perdido anel  
Maldito o capricho  
De rei tão cruel!...

(...)

O rei atirou  
Sua filha ao mar  
E disse às sereias:  
— Ide-a lá buscar  
Que se a não trouxerdes,  
Virareis espuma  
Das ondas do mar!

Foram as sereias...  
Quem as viu voltar?...  
Não voltaram nunca! Viraram espuma  
Das ondas do mar. (ORTHOFF, [196-]b, p.4)

O poema de Bandeira mostra como o ser humano pode a partir da arrogância colocar em risco os seus mais valiosos valores. Ao mesmo tempo em que invoca um valor humano ao trazer o poema de Bandeira, Orthof também dialoga com a própria literatura brasileira, contextualizando a narrativa da história universal também a partir do exercício literário nacional, ainda que usando um poema que faz alusão à tradição ocidental e clássica ao trazer personagens do universo de poder eurocêntrico e tradições mitológicas no diálogo com a tradição literária.

Na parte VIII, há o reconhecimento da modernidade portuguesa no poema de Fernando Pessoa que narra a tristeza portuguesa causada pela conquista dos mares. São versos que parecem sintetizar *Os Lusíadas*:

(Entram mulheres com chales negros e falam em côro)

Ó mar salgado, quanto do teu sal

São lágrimas de Portugal!!  
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,  
Quantos filhos em vão rezaram,  
Quantas noivas ficaram por casar,

(Voz masculina): Para que fôsse nosso ó mar!

(Côro): Valeu a pena?

(Ator): Tudo vale a pena, se a alma não é pequena... (ORTHOFF, [196-]b, p.4)

Trata-se talvez do trecho mais conhecido da poesia de Fernando Pessoa do grande público. Neste momento tanto se valoriza a literatura portuguesa, quanto há o cunho didático de trazer a presença do cânone para os espectadores que poderão se conectar com a poesia consagrada. Uma analogia que poderia ser feita é a decisão de apresentar num concerto para o grande público trechos populares de Mozart ou Beethoven, que mesmo que o indivíduo não saiba a autoria, é capaz de reconhecer por já ter ouvido em algum momento. Quase que um movimento ao popular, pois o próximo passo é trazer a presença do folclore português com a *Nau Catarineta*.

A *Nau Catarineta* narra um diálogo entre o demônio, disfarçado de marujo, e o capitão de uma nau em busca das terras portuguesas. O capitão, na ânsia de que o marujo avistasse terra, promete dar aquilo que desejar o marujo, que diz ao capitão estar avistando três meninas, que seriam as filhas do timoneiro. Oferece seu dinheiro, seu cavalo, até sua filha em casamento e a própria nau. Então o marujo revela que deseja a alma do capitão que rechaça o demônio. Um anjo aparece, salva o capitão e o demônio explode.

Em seguida é a vez de Pero Vaz Caminha, que surge como o marco da chegada ao Brasil: “Esta terra é tal maneira graciosa que, querendo aproveitá-la, dar-se-á nela tudo.” (ORTHOFF, [196-]b, p.7). essa citação antecede na peça a chegada das naus. Momento imediatamente seguido da canção de Dorival Caymmi, *Quem vem pra beira do mar*. Ao mesmo tempo que é o desembarque dos portugueses, contraditoriamente é o momento que antecede a incursão no território, representado pelo poema de Cassiano Ricardo, que inicia com o verso *A esperança mora a Oeste!*. Ainda que quem vá para beira do mar não volte, existe o movimento contrário. O poema representa a necessidade quase que irracional em direção ao Oeste.

Essa rápida passagem do litoral para o centro do Brasil se consolida:

(Côro misto):  
Ela veio depois  
Assim, no meio do mundo,

como criança brincando...  
Mas alvas, alva alvorada  
- Brasília das alvas velas.  
Vela branca contra o sol! (ORTHOF, [196-]b, p.9).

A ideia da irracionalidade, do ímpeto, surge novamente na fala do coro:

(côro fem.)  
Mundo novo – mundo antigo:  
Caravela alucinada  
ancorada no planalto  
com saudades da água verde,  
iluminando o cerrado  
com seu lago fabricado

(Côro masc.)  
Mundo antigo – mundo novo!  
Novo sonho é o que nbos faz.  
Brasil nascendo de novo.  
O mar ficou pequenino.  
Nossa esperança é maior.

(projeção de slides com o “Plano Pilôto”, flou, que vai firmando os contornos à medida que as vozes evoluem, para um final de perfeita nitidez) (ORTHOF, [196-]b, p.9).

É como se a existência de Brasília fosse algo fora da capacidade racional de se conceber. É o encontro do passado com o futuro, representada pela “caravela alucinada” agora ancorada no planalto. Como se a caravela fosse a própria história da humanidade que se encontra também no centro-oeste. A esperança passará a ser uma das palavras mais simbólicas da cidade, uma vez que toda a experiência era nova e carregada de sonhos e perspectivas futurísticas. Era um renascer do Brasil. Um novo ponto de partida, que não mais o dos portugueses chegando aqui. O tom totalmente idealizado nesse momento, que representa de certa forma todo o romantismo que envolvia o imaginário de quem vivia o aparecimento de uma cidade moderna no meio do barro vermelho do cerrado do planalto-central do Brasil. Portanto, a peça dialoga de forma didática e dialética com a história do país. A projeção, elemento típico do teatro moderno, indica uma imagem que vai se definindo, que é o Plano-Piloto, como se representasse o nascimento da cidade. Um recurso de imagem, interligando cinema e teatro em novos modos de significar e expressar a representação da ação do homem.

Na parte XVI – (*Santiago Naud*), temos o trecho mais hermético e lírico da peça, em que o poeta, em um jogo quase barroco, delinea os contrastes entre profano e sagrado,

deserto e mar, pedra e civilização. O existencialismo e a efemeridade também são traços dos versos de Naud, somados à sinestesia:

Em nosso território repetimos  
teu puro existir  
e assim nos arrastas, consentida,  
vida sentida  
entre tanta extensão  
e silêncios tão árdus. (ORTHOF, [196-]b, p.10)

E mais uma vez a “projeção das Colunas do palácio do Alvorada e das Naus do descobrimento” simbolizando a missão e compromisso didático das palavras, da poesia e do teatro:

E a ronda volta  
todas as voltas  
do seu volver.  
Não esquecer,  
que estiola e mata  
o malquerer.  
Antes viver  
o que na vida  
outros viveram  
com igual história,  
e hoje – na glória  
em que jazeram  
tornam com vida  
para viver...

(projeção das colunas do Alvorada e das Naus do Descobrimento)

E ensinar, sem cansaço,  
quanto as velas sugerem  
e as colunas  
firmam como lição. (ORTHOF, [196-]b, p.11)

Brasília surge então como uma lição histórica no ensinamento do que é sugerido pelas velas das Naus, que pode ser desde a história dos tempos como todas as realizações que culminam com a cidade. Nesse sentido, o texto também dialoga com o público para que este se reconheça como pertencente e contemporâneo dessa consolidação. É como se estivesse dando ciência de que os personagens e navegantes dessas naus é cada um dos que estão usufruindo dessa peça ou do espetáculo. A dramaturgia existente na peça de Sylvia Orthof caminha no sentido de aproximar ao máximo arte e vida, no momento em que a representação transita na linha tênue entre o real e o representado, de modo que as semelhanças entre o público e os protagonistas da história praticamente se confundam, tamanha a verossimilhança dos pertencimentos. Afinal, os navegantes somos nós.

Essa ideia passa por um sentimento de reflexão sobre o pertencimento a um determinado contexto histórico, pois as ligações que o leitor pode fazer a partir da leitura o permitem se identificar. Portanto, os categóricos épicos brechtianos mencionados anteriormente na análise de *Um Uísque para o Rei Saul* são facilmente identificados também nas peças de Sylvia Orthof.

A parte final de *As Caravelas* traz Gil Vicente, escritor cuja estrutura narrativa é apropriada por outros escritores brasileiros, como uma ferramenta eficiente para interpretar e representar os conflitos e os assuntos de determinadas sociedades brasileiras, como faz Ariano Suassuna em determinado momento da nossa história literária. No caso da peça analisada, a retomada do cânone tem a função específica de trazer no diálogo de “Ninguém”, “Todo Mundo”, “Belzebú” e “Dinato” para representar a crítica ao capitalismo, ao consumismo e ao senso comum:

Ninguém – Como hás nome cavalheiro?

Todo Mundo – Eu hei nome TODO MUNDO e meu tempo todo inteiro sempre é buscar dinheiro e sempre nisso me fundo.

Ninguém - Eu hei nome Ninguém e busco a consciência

Belzebú - Esta é boa experiência: Dinato, escreve isto bem.

Dinato - Que escreverei, companheiro?

Belzebú - Que ninguém busca consciência e todo mundo dinheiro.  
(ORTHOF, [196-]b, p.12)

E num jogo farsesco, o diálogo segue confrontando além dos valores materiais e morais, a própria questão da existência com a confrontação entre morte e vida a partir dos diálogos com Belzebú, que finaliza a peça com a seguinte fala dirigida a Dinato: “Escreve: que Todo o Mundo quer o paraíso/e Ninguém paga o que deve.” (ORTHOF, [196-]b, p.13).



Figura 11 - Reprodução do Jornal de Brasília, Publicidade da peça O Homem que enganou o diabo e ainda pediu troco, jun.1975.

#### ***4.4 O Homem que enganou o diabo... e ainda pediu troco.***

A peça de Luiz Gutemberg foi publicada em 1975 pela Editora Artenova S.A. do Rio de Janeiro, mas foi escrita em Brasília e participou do VI Congresso Nacional de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro, em 1974, ocasião em que fez parte das 18 peças selecionadas pelo júri. Um dos raros exemplos de peça da cidade publicada em seu tempo. Conforme vimos anteriormente, Luiz Gutemberg é um escritor de teatro de influências literárias típicas do Nordeste, algoano que é, tem suas influências nos folguedos, circos e outras manifestações populares. Na apresentação da peça essas são as palavras de Luiz Gutemberg:

Pois meu teatro é filho, em linha direta, da arte de J. Rodrigues, das suas encenações circenses, que embora desprezassem solenemente o



picadeiro, utilizavam-no para um exercício que nada mais era do que uma variação da teoria do distanciamento proposto por Bertolt Brecht.

[...]

Foi assim, tomando J. Rodrigues e seu Circo Fekete e assumindo diante dele uma atitude crítica vigorosa, que fui inventando. *O Homem que enganou o Diabo... e ainda pediu troco*. Muitas vezes, trabalhei com retalhos dos mais puros entremeses circenses e que retinha na memória. Foi através dele que cheguei a essa fórmula de fábula e daí à tentativa final de criar um antiexemplo. Uma espécie de moralidade às avessas. (GUTEMBERG, 1975, p.2)

A peça tem seu início numa típica apresentação circense, com direito ao apresentador apelando para que a plateia aceite a publicidade eloquente feita pelo homem que insiste na frase “Esta noite o circo mudou” (GUTEMBERG, 1975, p.6), propondo um circo sem anão, sem fera equilibrista, sem o homem que engole espada e sem animais. Mas o que tem de especial no circo é o Diabo. O anunciador tem uma atitude própria do distanciamento, pois se dirige diretamente a plateia, conclamando a ela para que tenha uma atitude proativa, que exige a reflexão do próprio público quando diz:

Atenção, atenção, muita atenção! Avisamos que qualquer semelhança dos personagens deste espetáculo com pessoas vivas ou mortas não é mera coincidência: é proposital. Qualquer dos presentes, ou ausentes que deste espetáculo venha a tomar conhecimento, pode botar as carapuças na cabeça ou na de algum amigo ou inimigo. (GUTEMBERG, 1975, p.7)

O espetáculo é composto de sete episódios com a presença da charanga, que é responsável pelos acordes, efeitos sonoros e músicas. Um aspecto que deve ser ressaltado nessa peça é que assim como as outras obras analisadas, a crítica social é a tônica do conteúdo do texto. Isso porque temas como a reflexão sobre as mazelas sociais, o consumismo, a propaganda, o que parece estar de acordo com as palavras do autor que compôs a farsa:

Fundamental, para mim, é que os valores do espetáculo, que não estão nele, mas na sua projeção junto ao público, subsistam e agitem. Pois, se a forma é ingênua e evoca J. Rodrigues, a aventura dos personagens é um pretensioso testemunho contemporâneo. Uma discussão dos problemas da minha gente. Do homem, enquanto indivíduo. E do povo, enquanto massa, aqui e agora. (GUTEMBERG, 1975, p.4)

Portanto, há a consciência de que sua arte tem a função de agitar, de causar reflexão, uma vez que, segundo o próprio autor, a peça também é a discussão dos problemas que

afligem a sociedade. E em Gutemberg há a esperança otimista na reflexão e no teatro, assumindo sem pudor que está do lado da esperança e não do diabo. Ou seja, há uma crença na possibilidade de que a massa, o público, se aproprie da discussão ali colocada, ainda que após o espetáculo fuja a seu domínio saber se houve o efeito pretendido ou não.

No primeiro episódio, o coro anuncia a presença do diabo, para ter início o diálogo entre Valdir e Neide, os protagonistas da peça. O casal, ainda que não tenham tornada pública a relação, já sofre antecipadamente com o imaginário do controle social a que serão submetidos. Ele é poeta, ela professora. Até que chegam bandidos para assaltarem o casal que tinha pouquíssimo dinheiro. Logo os bandidos sugerem levar a moça para o chefe, que é o próprio diabo e aparece em grande estilo para saber o que está acontecendo. Na disputa pela mulher, o diabo e o poeta fazem uma aposta em que Valdir teria que vencer o desafio de distribuir a substância das trezes garrafas em apenas um tubo. O diabo, perdendo a aposta, tenta virar a situação para seu proveito e é recriminado pelo Homem de Branco que faz justiça e espanta o diabo, libertando o casal e diz: “Está provado, não há dúvida, mais vale um poeta ousado que um diabo armado.” (GUTEMBERG, 1975, p.25).

A primeira parte mostra o fio condutor da trama desse episódio. O casal representa a parte mais frágil da sociedade que não tem sequer o direito de ficarem juntos tranquilamente. Antes mesmo dos bandidos chegarem já se veem às voltas com as questões morais implicadas no relacionamento dentro de uma sociedade que cobra uma série de posturas. Isso está refletido na fala de Neide:

Ah, não imagina o que o espera. Mil pessoas cairão em cima de você, feito urubus famintos, dissecando-o com mil perguntas:  
Quanto ganha?  
De onde é sua família?  
É Cavalcanti com t-i ou t-e te?  
É bom do juízo?  
Tem casa própria?  
É formado?  
É católico?  
Tem automóvel?  
Sofre do coração?  
Em política, é da direita ou da esquerda?  
E esse cabelo grande, porque não corta?  
E essa barba comprida, porque não rapa?  
Escova os dentes todos os dias?  
Onde mora?  
Quando pensa casar?  
Quantos filhos quer ter?  
É a favor ou contra o divórcio?  
Tem parentes tuberculosos?

Dorme cedo?  
Acorda tarde?  
Não é muito velho pra namorar?  
Não é muito moço pra casar? (GUTEMBERG, 1975, p.10)

Essa sequência de indagações simboliza a necessidade de que o cidadão seja teoricamente perfeito socialmente, que de forma satirizada é colocada na fala de Neide, porque o trecho citado vem como uma saraivada de balas que não deixam sequer a pessoa pensar sobre si mesmo. As perguntas, por sua vez, reforçam que o homem deve ser rico, de família nobre, saudável, com boa formação (o que aparenta ser um resgate da ideia de país dos bacharéis), religioso, deve ter uma boa orientação política, que fica subtendido que deve ser de direita, pois não deve ter cabelo grande, barba na cara, deve casar, ter filhos e bom comportamento, como não ser progressista, dormir cedo e não acordar tarde. Com relação às respostas a essas perguntas Valdir propõe a fuga na companhia de Neide.

Portanto, o casal descrito almeja a libertação das convenções sociais, bem como a figura do poeta é valorizada no episódio, uma vez que o poeta corajosamente não mede esforços para defender sua amada. Propõe lutar contra cada um dos bandidos e com o próprio diabo. E na luta entre o poeta e o diabo, que foge do campo físico, a peça faz questão de valorizar o campo das ideias e o da poesia, uma vez que o bem vence o mal e a arma utilizada é justamente o jogo de palavras e a interpretação feita pelo poeta que lhe permite ganhar a aposta contra o diabo. Nesse sentido, a arma valiosa é o pensamento e a palavra que se bem articulada é capaz de vencer uma batalha contra um inimigo forte, desonesto, capaz de qualquer coisa para se ver vitorioso.

O segundo episódio é uma paródia à passagem histórica da *Crisopeia*, um poema de cunho alquimista de Giovanni Aurelio Augurello (séc. XV)<sup>43</sup>. Na peça de Gutemberg, Valdir faria as vezes do próprio poeta italiano, ao explicar o nome da fórmula Crisopeia-H ao presidente do país imaginário Bololochistão:

É um nome tirado da alquimia. Quando larguei a ciência convencional e me meti com o ocultismo e outras loucuras, o que mais me encantou no mundo foi uma fórmula antiga chamada Crisopeia, que consistia em transformar todos os metais em ouro. (GUTEMBERG, 1975, p.29)

---

<sup>43</sup> Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-aurelio-augurelli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-aurelio-augurelli_(Dizionario-Biografico)/) Acesso em: 29 mai.2016. Trata-se de um site biográfico italiano em que é possível ler detalhadamente a vida de Giovanni Aurelio Augurello, humanista e poeta do século XV. Além de seu histórico acadêmico o site também trata da produção poética em específico da *Chrysopoeia* em que o poeta demonstrava como era possível produzir ouro artificialmente, já que Augurello também se ocupava dos estudos alquimistas. Ele ainda teria presenteado o Papa Leão X com o livro e teria recebido de volta uma bolsa vazia, já que o poeta seria capaz de preenchê-la de ouro a partir de seus conhecimentos alquimistas.

A fórmula por ter a capacidade de transformar tudo em ouro acabaria com as mazelas humanas como a fome, o câncer, a guerra, a poluição, o desemprego, a morte, a pobreza, a especulação, a exploração, a ignorância e tudo o mais conforme a *Canção da Brilhante Invenção* parte integrante do segundo episódio. Ocorre que durante a discussão com o presidente do referido país, quando Valdir doaria a fórmula em troca da maior divulgação possível da descoberta a todos os povos, o poeta descobre que não está mais em poder da CRI-H, nome vulgar da fórmula Crisopeia-Humanística. O diabo a havia roubado e propõe um novo desafio a Valdir para que lhe fosse devolvida a fórmula, após o poeta ter se recusado a alterar a fórmula permitindo que houvesse a permanência do segredo da fortuna e a fome, pois segundo o diabo: “Sem fortuna e sem fome, como pode haver o ódio?” (GUTEMBERG, 1975, p.35). Dessa vez, mais precavido ainda de que no desafio anterior, derrota o diabo ao conseguir tomar todo o conteúdo do copo emborcado em cima de um pires utilizando apenas a mão direita. O diabo engoliu a derrota após ouvir o Homem de Branco selar a vitória de Valdir.

A superestrutura parece estar figurada ou alegorizada nesse episódio, uma vez que fica evidente a presença dos campos de interesse econômico e todos os elementos necessários para que sigam presentes as injustiças sociais presentes na sociedade. Ainda que não deliberadamente materialistas-históricas, essas simbologias encontram uma sincronia com as teorias histórico-materialistas que buscam compreender o mundo a partir do sistema de produção, a partir da mais valia da exploração da mão-de-obra. Esse ponto fica mais evidenciado ainda quando nas palavras do diabo se lê:

Longe de mim. Quero apenas que haja paz social, equilíbrio, prêmio para os que mais e melhor trabalharem e, naturalmente, castigo para os que não fizerem jus à fortuna. Desejo, apenas, que o sistema do mérito permaneça, defendo a competição, o lucro para o mais capaz, a fortuna para o mais sagaz. (GUTEMBERG, 1975, p.35)

Valdir se opõe vigorosamente a esse discurso que guarda conformidade com a cartilha liberal com relação ao sistema de produção. Esses projetos antagônicos são confrontados na peça e o poeta, naturalmente, toma partido do discurso que se contrapõe à cultura da meritocracia, como é posta nas palavras do diabo, que chega a impor castigo para os que não produzirem.

O terceiro episódio tem a presença de um caixeiro-viajante, uma mulher de biquíni, um fotógrafo, um sorveteiro, um locutor, um homem que faz as vezes de *out-door* e o Diabo. Todos envolvidos num grande evento cômico, numa espécie de jaula em que o diabo apela aos quatro cantos sobre as maravilhas do consumo na esperança de fazer com que seu adversário, o Valdir, aparecesse para se tornar um consumidor da “feira do progresso, do conforto e da moda” (GUTEMBERG, 1975, p.44):

Perfeito. Temos iscas – que ótimas iscas – e o alçapão. Desta vez, ganho. Ganho e levo. Até hoje, a propaganda não perdeu uma só parada. Temos produtos ma-ra-vi-lho-sos e apelos ex-tra-or-di-ná-ri-os. Agora, ele cai. Quem não cai? Atenção, pessoal, um, dois, três, já. (GUTEMBERG, 1975, p.45)

Mas o Valdir nem dá as caras após muita insistência do diabo. Eis que o Homem de Branco vem em cena para contracenar com o diabo e mais uma vez publicar a vitória de Valdir “Vitória de Valdir pela astúcia da ausência.” (GUTEMBERG, 1975, p.50).

A crítica ao consumismo fica mais forte ainda nas palavras do próprio diabo que parece mostrar a alma da propaganda no que ela tem de pior quando fala:

[...] Valdirziinho. Quero pegá-lo. Hoje, ele há de cair. Todo mundo cai, porque ele também não cai? Hoje ele cai. Meu alçapão vai funcionar. Vai comprar o que não precisa, gostar do que não gosta, enjojar o que tem maior amor, comer o que não tem sabor, achar o azedo doce (careta) Vai se desmoralizar. Vallllllldiiiiir, vem cá. (GUTEMBERG, 1975, p.46)

Ou seja, é como se a fala tivesse a função de colocar o próprio espectador como uma possível vítima da propaganda, uma vez para o diabo todo mundo cai na tentação da propaganda. Nesse sentido, o público é levado a refletir sobre sua posição enquanto consumidores que consomem sem a necessidade real de comprar algo. Os sentidos são o objetivo dos apelos da propaganda, pois é o odor, o tato e a visão que fazem o sujeito consumir e somente sendo cego, surdo e mudo para resistir à propaganda, e o Homem Branco complementa:

Você tem razão, Diabo. Não adianta nem ficar cego, surdo e mudo. É preciso também não ter nenhum outro sentido funcionando. É preciso não cheirar, não ter tato, perder toda a sensibilidade ao frio e ao calor, ao golpe e à carícia. (GUTEMBERG, 1975, p.xx)

O fato da peça de Gutemberg também tratar do tema publicidade não é mera coincidência, demonstra que a dramaturgia também está em constante diálogo com o seu

tempo, em que as reflexões, sejam na arte ou na política, acabam convergindo para objetivos comuns. Desse modo, é reforçada a ideia de unidade na dramaturgia de Brasília ao compor uma frente reflexiva com aspectos comuns e típicos do seu tempo.

O *Samba da Bajulação ao Proprietário* abre o quarto episódio em tom de carnaval e anuncia a ironia com que é simbolizado o sistema do opressor e do oprimido. A composição é um louvor ao “senhor que explora nossa indignação” (GUTEMBERG, 1975, p.52), ao diabo também chamado ao longo da peça de Mestre Lu “a quem devemos/o viver apressado/o morrer antecipado/[...]/ e toda opressão/ dessa situação. O samba também faz o resgate da história escravocrata nos versos “Da senzala à favela,/ do grilhão à miséria/ do senhor ao patrão/ a mesma escravidão” numa alusão clara ao sistema de exploração capitalista, capaz de manter a situação degradante muitas vezes a que o homem é submetido nas relações de trabalho, em que, apesar do salário, existe uma suposta liberdade, na qual o patrão dá às ordens e tem a maior parte do lucro proporcionado pela mão-de-obra explorada, numa relação nem sempre justa e digna.

Ainda que a peça tenha episódios bem definidos, que a princípio poderiam até ser apresentados separadamente, há a preocupação do dramaturgo em reforçar a unidade da peça, quando por exemplo no episódio nº 4, faz questão, na fala do Anunciador do espetáculo, de reforçar tratar-se da continuação do espetáculo: “E agora, senhores e senhoras, continua o espetáculo. “O homem que enganou o Diabo (o chefe da bateria apita...) e ainda pediu troco” (GUTEMBERG, 1975, p.53).

A vida na favela é tratada de forma totalmente ironizada, numa supervalorização falsa, quase que numa tentativa de glamourização da favela e de seus moradores, que a um desavisado até pode provocar o riso, mas na verdade uma cena que pode levar o espectador atento ao constrangimento. Uma das falas que revela essa perspectiva é a do Locutor de Tv, que narra a vida na favela da seguinte forma:

TV Verdade, Canal 18, ao vivo, diretamente da favela mostrando aspectos da vida desse povo pobre e alegre. Estamos em plena favela. Como veem, os favelados moram em barracões, habitações de madeira, quase inteiramente feitas com tábuas de caixotes, aliás, são verdadeiros caixotes, pequenos, cobertos com folhas de zinco. As pobres famílias vivem numa promiscuidade absoluta: comem, dormem, trocam de roupa, fazem necessidades num único compartimento. No entanto, apesar de tudo isso, que maravilha! Um povo alegre, sentimental e inspirado. Aqui está um favelado típico. Compositor, sambista de primeira. Valdir Sabe Ler. Meu caro, por que esse apelido Valdir Sabe Ler? (GUTEMBERG, 1975, p.54).

A inclusão da emissora de TV tem a função de simbolizar como a mídia distorce ou cria o espetáculo distorcido da tragédia humana. A todo momento o locutor descreve e narra a favela com suas mazelas de forma efusiva, como se estivesse narrando um maravilhoso espetáculo e, ainda que reconheça as dificuldades, faz questão de dizer que são pobres, mas alegres. Fica evidente a crítica aos meios de comunicação que fazem o possível não apenas para amenizar ou mesmo anular as necessidades pelas quais passam o homem mais necessitado, mas também o de normalizar e relativizar as desigualdades sociais, na medida em que associa características antagônicas a essas situações, fazendo que os problemas que afetam a população miserável sejam velados ou diminuídos.

O contra-ataque vem nas palavras de Valdir, que denuncia os horrores da favela, a ausência do Estado e os desmandos do dono dos terrenos, que tem a proteção da polícia e escraviza os moradores que se veem obrigados a fazerem dívidas até para beber pinga. Ao insistir no retrato realista da favela, o locutor tenta convencer-se que Valdir na verdade é um pessimista. A cena poderia ser simbolizada de forma análoga a quando uma emissora de TV em transmissão ao vivo é denunciada ou desmascarada nos seus objetivos pelo próprio entrevistado, que ao vivo expõe as verdadeiras intenções da emissora.

A atualidade do quarto episódio fica escancarada quando o Locutor passa a narrar o drama vivido por Neide que tem o filho de 10 anos ameaçado de ser levado pelo dono da birosca por conta de dívida feita pelo pai. O Locutor deslumbrado passa a narrar o episódio como qualquer programa atual de TV que mostra perseguições policiais, prisões etc.

Incrível, estamos vivendo a violência da favela. Ao vivo, senhores telespectadores, via Embratel, para todo país. Agora homens e mulheres armados de pedaços de pau seguem a mulher. Vão defender o filho da pobre mãe. TV-Verdade, Canal 18, ao vivo. (GUTEMBERG, 1975, p.56).

Lembrando que a peça foi escrita há mais de 40 anos, o que se pode perceber é que a sociedade do espetáculo e da amenização das tragédias atuais continua com seu espaço intocado e provavelmente mais forte. Essa questão foi tratada, ainda que de forma diferente, por outros autores da época, basta lembrar da análise feita sobre *Cristo x Bomba*, que também traz crítica aos meios de comunicação, especificamente à televisão.

Em entrevista ao Locutor, o Diabo, proprietário das terras da favela, consegue reverter o discurso de Valdir, acusando-o de agitador da plebe. O Diabo narra a forma

sórdida pela qual se tornou dono da favela, enganando os moradores, subornando o tabelião e o curador. E apresentando todos os documentos, faz o próprio Locutor atestar: “Não vamos discutir como. Na verdade, ele foi astuto. Mas tem os documentos” (GUTEMBERG, 1975, p.58). Ou seja, ainda que reconhecendo que o Diabo não tenha sido inteiramente correto, corrobora a tese legalista. O que o Locutor não esperava era ser posto para correr pelos moradores da favela e, ao se lamentar, ouve de Valdir: “Pra você deixar de ser imbecil e bajulador. Vir dizer que favela é lugar romântico. Romântico é a mãe” (GUTEMBERG, 1975, p.60).

A discussão da função social da propriedade também está presente no diálogo em que Valdir defende seus direitos de inquilino bom pagador, ao passo que o Diabo, por ser proprietário, se julga no direito de mandar que todos deixem suas casas e entreguem o terreno limpo como encontraram. No julgamento da causa, mais uma vez o Homem de Branco consegue em favor de Valdir uma declaração quase alegórica, no sentido de que parece ser o que todos os homens de bem lesados gostariam que acontecessem um dia, mas que na prática talvez nunca cheguem a ver. O teor da declaração final assinada pelo Diabo, que certamente faria inveja aos que lutam por justiça, inclusive nos dias de hoje, fica assim editado:

Declaração do Mestre Lu renunciando à propriedade.

Declaro para os devidos fins que resolvi devolver aos favelados as terras em que eles moram e que eu adquiri, por roubo, enganando os infelizes que não sabiam ler. Declaro que sou ladrão, usurário, explorador e inimigo público.

Declaro que sou assassino, covarde, mentiroso, escroque, gangster, agiota, mau caráter.

Por estas razões, repito, deixo de ser proprietário da favela e transfiro todos os direitos de propriedade aos favelados, seus verdadeiros donos (GUTEMBERG, 1975, p.63).

No quinto episódio é hora do Diabo-Cartomante, Diabo-Padre, Diabo-Faquir, Diabo-Babalorixá, Diabo-Pastor enganar Neide, que se desespera por não saber de Valdir, vinha na cartomante para que saiba o que está por vir. A cartomante vai dando lugar aos outros representantes de cada crença. Cada um dos personagens representados pelo Diabo exigem uma postura de acordo com os ditos de suas religiões. O que todos os chefes religiosos diziam em comum a Neide é que era preciso ter fé.

A questão da religiosidade, que aparece satirizada, revela a crítica que se faz às falsas promessas de felicidade. Após o desmascaramento do Diabo por Valdir, o contorno



da crítica assume o caráter da enganação explícita a que as pessoas podem ser submetidas e que reside nas palavras do Diabo “Desculpe, senhor. Mas isso faz parte do espetáculo. Atrair incautos, pessoas ingênuas e tolas. Fazê-las representar esses papéis ridículos.” (GUTEMBERG, 1975, p.79). Valdir, após saber o que se passou com Neide, propõe um desafio para o Diabo na tentativa de desmascará-lo. O Diabo foge antecipadamente por não saber a resposta da adivinhação e Valdir sagra-se mais uma vez ganhador.

O Slide é usado nesse episódio para fazer uma alusão direta com a realidade quando mostra na projeção “Madame Jael – Consultas: 5 cruzeiros”. Esses tipos de cartazes são parte da paisagem urbana cotidiana até os dias atuais. Mudam os nomes das cartomantes e atualizam-se os valores. Com esse episódio, o sincretismo ou ainda a diversidade cultural e religiosa do povo brasileiro é trazida para o debate, mas não apenas de um modo caricato, mas principalmente pelo viés da análise reflexiva das religiões. Ou seja, o que parece ser uma zombaria na verdade, parece ter a função também de que informar que é preciso ter consciência do poder e dos efeitos que uma religião pode ter ou causar na sociedade. A personagem Neide, simplesmente não fez qualquer questionamento ao Diabo, sobre as religiões que lhe eram apresentadas. E é justamente a postura contrária que parece ser exigida do espectador, quando vê que a personagem, justamente por aceitar todos as falas como se fossem dogmas, é enganada ao final. Existe uma alternância de foco reflexivo.

O sexto episódio, bem curto, é a introdução do sétimo, também pequeno. Serve para fazer a inversão da ação, no sentido de que agora quem ataca é o Valdir, que quer dar o troco. O diabo, no último episódio, tenta enganar Valdir se fingindo de mendigo e aleijado numa cadeira de rodas. A ideia seria se aproveitar da boa-fé de Valdir para matá-lo na primeira oportunidade. Como Valdir já sabia das intenções do Diabo, pois estava escondido, acaba frustrando os planos de seu assassinato. Os comparsas de Valdir colocam o Diabo num saco e tocam fogo, mas antes o Homem de Branco alerta Valdir para que pegue o dinheiro do diabo como troco. E assim Valdir Engana o Diabo e fica com o troco.

O final apoteótico com a cadeira de rodas pegando fogo simboliza a morte do mal, a libertação e a justiça cumprida. Nesse sentido, a farsa de Gutemberg é uma apologia à necessidade de justiça social. Uma grande homenagem à esperança de que o bem vença o mal, mas com os acréscimos de um teatro que busca nessa dualidade não a simplicidade maniqueísta, pois traz a dialética histórico-materialista, ao induzir o público leitor a

reconhecer quais as forças e as possibilidades de luta das classes sociais que operam na sociedade ali representada, seja no retrato da favela devolvida aos moradores libertos de seus carrascos, no discurso em que a propaganda não atinge o consumidor, ou na fórmula para a paz mundial que volta para as mãos de Valdir e até mesmo na discussão da religiosidade desvinculada da metafísica, baseada apenas na ignorância humana. No texto de Gutemberg, há uma ingenuidade consciente voltada para a reflexão. O público é levado a percorrer o caminho das espertezas do homem que estão, na peça, fadadas ao desaparecimento, o que é sacramentado com a volta do diabo para o inferno.

# NO GUARÁ

## Carroça inicia temporada nas satélites

Omar Alves Abbud

A peça **Capital da Esperança**, que vem sendo encenada há quase um ano, estréia hoje no Guará II. As apresentações deverão acontecer no Centro de Ensino nº 3 - o "Centrão" - sempre às 21 horas, até domingo. Mas estas apresentações só acontecerão caso os elementos do Grupo Carroça, que também são autores desta criação coletiva, não tenham problemas com a direção da escola que, apesar de ter cedido espaço para a apresentação da peça, se nega a dar uma declaração da cessão de local por escrito, para efeitos de liberação no Serviço de Censura.

Esta, aliás, é apenas mais uma das dificuldades que o Grupo vem encontrando nas suas apresentações nas cidades - satélites. O Grupo Carroça já se apresentou anteriormente em Sobradinho, em Taguatinga e na Papuda, sempre com um grande número de percalços, segundo Mauf Cordeiro, uma das integrantes do Grupo. "De cara, sempre recebemos um não. Depois, à custa de muita batalha, damos um jeito de apresentar a peça. Em Sobradinho, por exemplo, tivemos que lavar mesmo o teatro, limpar fudo, tapar os vitros com jornal, pois estavam todos quebrados, para poder apresentar a **Capital**. Em Taguatinga, encontramos um clima muito ruim, pois chegamos lá depois daquele incidente com o Grupo Oficina. E nós achamos muito importante mostrar este trabalho nas cidades - satélites, pois é lá que está o pessoal que ajudou a construir a cidade e não vive nela".

Realmente, parece absurdo, que se encontre de parte das escolas das cidades - satélites tanta restrição ao trabalho cultural, já que elas são os únicos locais onde existe a possibilidade de apresentação de peças, filmes e outras atividades culturais. Em comunidades carentes, a escola deve ser um ponto de referência para as pessoas como local onde se pode ter contato com a arte e cultura e o que acontece é que a burocracia e a falta de iniciativa de parte das autoridades competentes se tornam entraves profundos, ao acesso das pessoas às atividades artísticas.

Mas o Grupo Carroça, assim como todos os outros grupos teatrais amadores deste País, já está habituado a trabalhar dentro deste esquema. E o pessoal do Carroça pretende levar em frente este trabalho nas cidades - satélites, com apresentações nos dias 28, 29 e 30, no Gama, e nos dias 11, 12 e 13 em Planaltina, se apresentando na Semana Santa (5 e 6), em Cuiabá, na abertura da Mostra Regional de Teatro, e ainda com uma possível temporada, que incluirá o dia 21 de abril, no Teatro Galpão.

### A CAPITAL E A TEMÁTICA CANDANGA

A peça **Capital da Esperança** certamente não tem a primazia de



Foto: Montovano Fernandes

Capital da Esperança estréia no Guará

ser a primeira peça feita em Brasília, abordando uma temática tipicamente candanga. Já **Chapeco - O - lá - lá**, também uma criação coletiva, abordou temas do dia a dia, do brasileiro. Mas o mérito principal de **Capital da Esperança** é o de ter buscado, através da pesquisa, a história da construção da cidade, que se prolonga até hoje. E Mauf Cordeiro diz que "não é privilégio da nossa peça, tratar temas candangos. Parece que a necessidade que a gente tem de se voltar para os temas ligados a Brasília, é uma coisa que **cutuca** a gente. Logo depois da **Capital**, pintou a peça **Beco Fechado**, tratando da realidade local, o que indica que já havia gente sentindo a mesma necessidade que nós ao mesmo tempo, em outro lugar".

De fato, temos em Brasília, outros trabalhos com a mesma preocupação. **SQS 1980** e agora **O Gole**, do Grupo de Teatro do Gama, em cartaz na Escola - Parque, revelam essa busca que se dá no teatro, de uma temática candanga e que não fica só aí. Ela se estende a outras artes como o cinema. Nesta área, temos o trabalho da Pedra - Produções Cinematográficas, que já enfocou temas como a greve dos professores e se prepara agora para um outro trabalho ligado a Brasília, para o qual já solicitou inclusive, a ajuda do pessoal do Carroça.

"Sabe, a gente sente uma responsabilidade para com o significado de Brasília, para o País. Há outras pessoas transando a história de Brasília, e a gente sente que não pode deturpar a cidade, mais do que ela já está sendo deturpada - diz Mauf - não sei se é possível recobrar a esperança que nós mesmos desmistificamos na peça, mas a esperança vive em cada um de nós. O que sentimos é uma certa dose de culpa em relação à perda disso. A esperança em Brasília, significou muito para muita gente. Mesmo os criminosos desejavam encontrar refúgio em Brasília, para começar nova vida aqui".

O mais importante, no entanto, para o pessoal do Grupo Carroça, é a fuga dos velhos padrões, dos velhos textos, a criação de alguma coisa que esteja dentro da realidade de Brasília. E parece que com o crescimento da cidade, crescem novas formas de se fazer teatro, dentro de uma preocupação voltada para os problemas locais. Estas novas formas são corajosas e contém uma intenção que chega às vezes a se tornar pretensão.

Justamente sobre isso é que Mauf diz que "a intenção é válida porque é preciso que as pessoas tenham ousadia, empenho mesmo em relação ao trabalho social, já que vivemos tanto tempo nesse clima de pé atrás. Precisamos

utilizar ao máximo o que nos é oferecido porque o que é oferecido é muito pouco. Por isso, às vezes, a intenção se torna pretensão".

### O MAMBEMBÃO E A MUDANÇA DA CAPITAL

O Grupo Carroça participou há pouco, do Projeto Mambembão, tendo se apresentado em São Paulo, no Rio e em Goiânia. Nestes lugares as alegrias e os desapontamentos foram muitos. Como em Goiânia, por exemplo, em que o descaço da Fundação Cultural, encarregada pelo SNT do Projeto naquela cidade, foi total. Mauf conta que toda a produção da peça teve que ser feita pelo próprio Grupo. "Nós fomos às rádios, jornais, distribuímos mosquitinhos, íamos para os bares com as roupas da peça, de violão na mão, divulgando o nosso trabalho. E valeu. Tivemos em Goiânia, o recorde de público do Mambembão lá".

No Rio, um incidente agitou o Grupo. A Globo gravou a cena do massacre da Pacheco Fernandes, para divulgação. Logo em seguida, uma pessoa que viu a notícia na TV, ligou para lá, emocionadíssima, dizendo que tudo aquilo era verdade, que ela tinha ajudado a carregar os cadáveres dos operários chacinados.

E o Mambembão teve um papel fundamental na vida da **Capital da Esperança**. Foi para as apresentações que o Grupo modificou a peça. Mauf conta que "o Orlando Miranda do SNT nos havia procurado, porque ele queria incluir a **Capital** no Mambembão. Três pessoas haviam saído do Grupo e nós já estávamos cansados da peça. Não estávamos convencidos ainda, mesmo com o pedido do Orlando Miranda, quando pintaram o Carlinhos Freitas e o Márcio Vieira, que faziam a iluminação na primeira montagem, topando subir ao palco. Aí, ganhamos um novo pique e remontamos a peça, com uma série de modificações".

O Grupo Carroça, está pensando atualmente numa nova montagem para as apresentações nas cidades - satélites. Esta nova montagem, a terceira, reflete o desenvolvimento do Grupo e o amadurecimento da própria peça. "Queremos mais ação e menos narração. Sabe, hoje, o Grupo está com quase dois anos de trabalho com a **Capital da Esperança**, entre pesquisa, ensaios, apresentações, e remontagens. O Grupo se modifica na medida em que as pessoas estão amadurecendo e a peça também muda, como reflexo disso. Estamos todos crescendo juntos. Cada um de nós, o Grupo e a peça, que é nossa eria", diz Mauf.

E este parece ser o grande saldo que estes audazes saltimbancos deixam. Eles criam peças, inovam, refletem, a realidade que vivem, enquanto crescem com isso. E justamente esta parece ser a real proposta do teatro amador.

#### 4.5 *Capital da Esperança*

Não é necessária uma tese para afirmar o papel da peça *Capital da Esperança* na dramaturgia brasileira. Isso já foi feito em outros tempos. No próprio tempo em que a peça existiu nos palcos de Brasília e de outras cidades no país. No entanto, essa memória precisa ser recuperada e também sistematizada para que mais pessoas possam entender a centralidade que *Capital da Esperança* tem na compreensão tanto do teatro na cidade quanto sua consonância com o sistema de teatro dos anos 1970, em que se insere como parte lógica do sistema do discurso engajado e contra-hegemônico.

Apesar de não se ter o texto da peça, sua reconstituição temática, ideológica e dramática é possível por meio dos documentos existentes e depoimentos de alguns de seus participantes. O que nos permite trazer a peça para o centro da discussão da tese, uma vez que ela é parte significativa do processo constitutivo da dramaturgia da cidade.

A crítica de teatro de O Estado de S. Paulo, Ilka Marinho Zanotto traz, a partir do conteúdo da peça, a questão da ideia de formação histórico-materialista da cidade de Brasília: “De repente Brasília é realmente uma cidade, não somente a maquete fria e bela projetada nas pranchetas dos arquitetos geniais, mas um aglomerado urbano estuante de vida...” (ZANOTTO, O Estado de S. Paulo, p.47).

Celso Araújo, importante crítico de teatro da cidade – a quem se deve recorrer para compreender essa cena teatral por ter acompanhado de perto o que se passou em muitos dos momentos discutidos neste trabalho – teve publicada no Correio Braziliense, em 19 de julho de 1979, extensa crítica sobre o momento que passava o teatro brasileiro naquele ano e tem *Capital da Esperança* como fio condutor comparativo. No texto do crítico, algumas passagens são muito representativas e reforçam o coro de que algo inédito surgiu naquele momento.

Quem, por exemplo, não percebeu que “Capital da Esperança” pode apontar caminhos novos na maneira de se fazer teatro por aqui? Afinal, pela primeira vez um grupo de teatro amador propõe para o teatro não só o espetáculo, mas uma atividade mais completa, que vai acabar se detendo na própria crise do Teatro e da História.

[...]

Foi sempre assim aqui: sempre que um espetáculo ou um trabalho tentou inaugurar novas possibilidades, a censura que habita em todos nós caiu em cima precipitadamente. Vou já dizer porque “Capital da Esperança” é um trabalho valioso.

É que nunca em Brasília, pensou-se em fazer um teatro que partisse do barro do chão, da própria construção da cidade. Esse acontecimento histórico está impregnando “Capital da Esperança”. (ARAÚJO, 1979, p.23)

O crítico demonstra ter consciência e ampla compreensão do momento da história do teatro em que a peça figurava. Faz várias observações sobre o público e à própria crítica que muitas vezes opera dentro da superficialidade de argumentos ao avaliar a qualidade das peças trazidas para Brasília, e, ainda que apontando as falhas do grupo e da montagem, reconhece que o trabalho aponta novos caminhos nas concepções do teatro. É com este fim que tenta focar sua opinião, para fazer com que seus leitores passem a ter uma visão sensível sobre os próprios processos envolvidos na realização de *Capital da Esperança*. Araújo também alerta para o fato de que a peça resulta de um laboratório demorado que envolveu pesquisa e entrevistas, além de consultas de jornais e da opinião daqueles que construíram Brasília. Faz menção ao fato de que a peça não é popular, pois para que fosse o próprio povo deveria participar da História e do próprio teatro. Essa concepção merece devidas ressalvas conceituais, pois o caráter popular talvez seja o que mais chama a atenção na peça e na proposta, uma vez que é uma peça construída a partir de diálogo com a própria população e feita por pessoas que também faziam parte da população de Brasília. Se o crítico faz menção ao fato de popular ser aquilo que exige uma real participação do povo no sentido de que o próprio povo tenha a iniciativa, a concepção das divisões de classe parece falhar para caracterizar a participação popular nesse caso. Como se o poder das elites fosse onipotente e onipresente. Pelo contrário, no teatro, e nesse espetáculo, podemos dizer que está constituído o ambiente de ruptura com a hegemonia política e a organização social imperiosa.

Para compreendermos a afirmação da crítica, que muito interessa a esta investigação, é preciso que se interprete mais a fundo a obra em questão. A peça é de direção de Humberto Pedrancini, ator e diretor de teatro consagrado na cidade, com mais de quatro décadas de atuação rica e consistente no teatro, tendo peças presentes em vários palcos brasileiros. O diretor tem constante preocupação com as questões políticas e demonstra consciência sobre o papel da arte na questão social. Em depoimento gravado no evento *Eixos Teatrais Planos Teatrais: Histórias, conversas e debates sobre o Teatro em Brasília 1960-1980*, Humberto Pedrancini faz a seguinte consideração sobre teatro e política:

Os governos ditos fortes são muito frágeis diante do pensamento, eles geralmente se estabelecem numa tentativa de quando começam acontecer mudanças que podem desestruturar seus status quo de dominação, de poder, de manutenção dos meios de produção, eles costumam dar esses golpes porque se sentem ameaçados dentro de seus privilégios. Geralmente eles têm um restrito apoio popular quando se

faz o golpe, mas tem a força das armas. E ela é muito poderosa. Eles têm um medo muito grande da expressão do pensamento. Na medida que o pensamento é anunciado, é informado, ele vira conhecimento e no que vira conhecimento ele se torna consciência e a consciência de que algo está errado, a consciência de que a conjuntura precisa ser mudada, de aquilo que nos convém ou não nos convém é meio assustadora para esses governos. Já houve quem dissesse que o pensamento liberta, não quer dizer que ele traz felicidade. Ele liberta e não traz felicidade normalmente. Entre as primeiras coisas que os governos de força fazem é exatamente estabelecer essa censura diante da arte, da imprensa de todas as coisas. Não foi diferente aqui no Brasil. Já é anunciado num texto que chama Estado de Sítio de Albert Camus, que o primeiro momento que uma peste um personagem que chama Peste, que na realidade representa exatamente esse poder e quando ele diz: “Eu quero poder” pro Governador, ele diz: “eu quero poder eu quero que você me dê a direção da cidade”. E ele diz: “Cadê seu exército?” E lá na praça, domingo, na feira tem uns saltimbancos apresentando um espetáculo e ele diz: “Olha ali”. E ele vibra, faz uma macumba francesa do Camus e esse povo morre imediatamente. Quer dizer, o primeiro a ser morto a ser subtraído na sua liberdade de expressão ali é o artista. (PEDRANCINI, 2013).

O diretor estabelece analogias com o texto de Camus para exemplificar como a arte é vulnerável aos governos ditatoriais e continua sua fala no sentido de que também no Brasil foram impostas restrições ideológicas no teatro e que diante da censura era necessário conseguir driblá-la para poder tocar em certos assuntos que contrariassem o serviço policialesco. Portanto, tendo vivido o tempo de repressão em que era obrigado a apresentar suas obras à análise prévia para que obtivesse liberação não deixou passar incólume sua percepção de que o teatro tinha relação com o pensamento e com a política.

*Capital da Esperança* não é a primeira peça do Grupo Carroça, que estreara com *A Cidade que não tinha Rei*. Contudo, é a consagração da junção dos elementos sociais e políticos com a necessidade de expressão artística dos que ali estavam envolvidos e percebiam no teatro a capacidade de exercer o pensamento como forma de tomada de consciência. A primeira consciência que vem à tona é a própria consciência da cidade, da história da cidade a que pertenciam e que precisavam se apropriar para poderem exercer o pensamento.

Sobre a peça, deve-se trazer a ficha técnica completa constante no encarte do 3º Mambembão, realizado pelo Serviço Nacional de Teatro, em 1980. Além de nos permitir saber detalhadamente quais os nomes da montagem, também traz um importante resumo do espetáculo. Os atores eram: Antônio Biancho, Carlinhos de Freitas, Cleber Loureiro, Gabriel Salgado, Izabela Brochado, Lourdes Basílio, Márcio Gonçalves, Mauí Cordeiro, Rochael Alcântara; Sonoplasta: Hilda Adami; Produção: Cleber Loureiro; Figurino: João

Antônio; Confeção de figurino: Irene Maia e Lourdes Basílio; Maquiagem: Grupo; Trabalho de movimento criativo: Mauí Cordeiro; Músicas: Wellington Diniz, Marcio Gonçalves, Gato (Rochael), Izabela Brochado; Músicos: Violão – Márcio Gonçalves, Flauta – Gato, Percussão – Izabela Brochado e Direção de Humberto Pedrancini. O texto do encarte também nos traz o resumo das atividades do grupo em que é possível notar na descrição sobre a formação do grupo o “interesse da renovação da linguagem teatral Brasiliense”. Este aspecto chama atenção, pois apesar do pouco tempo de teatro na cidade já se falava na possibilidade de sua renovação. Isso revela de certa forma o caráter inconformista da cena local. De fato, a peça consegue algo relativamente novo para a dramaturgia da capital, pois por mais que *As Caravelas* já tenha no tema da construção da cidade o ponto de chegada histórico, epicamente falando, uma espécie de conquista, *Capital da Esperança* tem os conflitos que surgem na cidade como tema principal, ou seja, há uma mudança do foco diacrônico para o sincrônico, de modo que na última peça já é possível detectar como se dão os conflitos sociais na nova capital estabelecida.

A própria proposta do grupo era fazer uma pesquisa histórica de Brasília. Foram utilizadas entrevistas com a população dos mais diferentes grupos sociais, isso se confirma tanto pela entrevista do João Rochael, quanto pelo encarte do Mambembão. Ainda no encarte, está a afirmação que a peça foi montada após um ano das pesquisas, inaugurando a Oficina de Teatro do Sesc.

O espetáculo ganhou espaço nas rádios, jornais e TV como importante acontecimento do Teatro Candango. Em seguida foi levado às Cidades Satélites, ao Presídio de Brasília e a Ribeirão Preto (SP), inaugurando o Projeto Alojando. (Livreto da 3ª edição do Mambembão do SNT)

O êxito da peça leva à reflexão sobre a recepção do público. Uma das hipóteses é a do reconhecimento do próprio público nos temas colocados e na identificação dos moradores da cidade. Pela primeira vez uma peça que trazia a preocupação em representar a vida da cidade. João Rochael, um dos atores da peça, afirma em entrevista que foi reconhecido certa vez na parada de ônibus por duas senhoras:

JR: Olha, como eu te falei, eu não era capaz de definir. Mas eu posso te dizer o seguinte, uma vez eu estava na parada de ônibus do Hospital de Base, eu tava lá, já da escola de música ali com meu instrumento, e tinham duas senhoras, duas senhoras rudes, aí uma virou pra mim e falo assim “você fez aquela peça?”, aí eu falei “fiz”. Aí ela comentou assim com a outra “você não acredita, os homens barbados, você não enxergava homem, era mulher, eles faziam as mulheres mas você não via homem, tudo com a perna cabeluda, barbado, né, aquele cavanhaque”, “mas a gente não via homem, eram mulheres”. E eram, eles riam, era um delírio. Era um delírio, assim, eram lavadeiras, eram

lavadeiras, mulher do povo. Nessa época esse teatro underground, né, que eles falam, era coisa feita pro povo, né, feita pra essas pessoas, oprimidas mesmo, massacradas, e, enfim. Mas eu, eu não posso, assim, eu só brincava, meu negócio era brincar. (Entrevista anexa com João Rochael)

Neste trecho da entrevista, o ator, na época bem jovem, além de ter uma autocrítica no sentido de que ele mesmo não tinha maior compromisso com as teorias políticas, reconhece que o sentido identificado pelo público permitia a percepção de que os personagens populares se faziam representados naquela peça. Assim, tanto do ponto de vista da problematização política dos quadros apresentados na peça, havia também a preocupação de dar lugar à gente que estava naquele momento vivenciando as questões sociais impostas pela vida que se organizava a partir das singularidades de Brasília, e não de outra cidade. Ao mesmo tempo em que se tratava de questões locais, essas eram análogas a situações vividas em qualquer lugar do país em que se verificassem a diferença de oportunidades e as disputas desiguais pelo poder, o que fica visível no quadro *Taguatinga em pé de guerra*. Portanto, estamos diante do primeiro espetáculo de teatro de Brasília que se identifica com seu próprio habitante. É um espetáculo que busca definir a jovem identidade cultural e social da Capital.

Sobre a qualidade da pesquisa sobre Brasília, esta fica creditada ao sucesso da peça. A informação que temos é que, além das entrevistas aos pioneiros, foram ouvidos engenheiros, peões, lavadeiras, arquitetos, comerciantes, além de terem consultado os jornais datados de 1957 em diante. Ou seja, a direção do processo aparentava ser da mais alta seriedade, no sentido pedagógico inclusive, dada a ligação intrínseca entre a pesquisa e a realização do espetáculo. O grupo tinha uma disciplina de quem deveria entregar algo de valor para a cena cultural da cidade, um projeto coletivo e de cunho social, que representasse o valor da cidade.

Sobre a sistemática da criação da peça, o livreto citado traz as seguintes considerações:

O processo teve início em agosto de 78 e atingiu em certa altura a necessidade do grupo organizar dados até então arrecadados. Foram assim escolhidos alguns fatos mais significativos e à partir destes foi feito um trabalho de improvisação e ligação entre os outros. Finalmente permaneceram cinco cenas: O chute Profético [...], Taguatinga em Pé de Guerra [...], O Massacre [...], Revolta das Mulheres, e Brasília nos dias atuais. (Livreto da 3ª edição do Mambembão do SNT)



Cada Cena trazia um acontecimento ou tema marcante para a cidade. Sobre o modo como se construíam as cenas a fala do João Rochael, que definia a peça como comédia, é muito significativa:

E - E a montagem, João, como é que é, vocês recebiam algum texto?

JR - Aí a gente ia formulando, sabe, “como que é?”.

E - O Pedrancini trazia algum texto pra vocês?

JR - Não, não. A gente escrevia, vivenciava, vivenciava em laboratórios, ia criando a cena, ia criando, sabe. Aí a cena tinha começo, meio e fim.

E - E alguém registrava isso?

JR - Não, a gente mesmo sentava ali e ia decorando o texto, ia montando. E por exemplo, na cena do, na cena da, na cena das mulheres chegava um político, chegava um político pra conversar, a roupa do político era amarela, amarela, amarela, amarelo Brasil, bem amarelo, chapéu amarelo, sapato amarelo, ele chegava todo de amarelo, e eu me lembro da fala dele, ele falava assim: “o povo”, como é que ele falava? “o povo”, só falava “povo”, “o povo, que povo povo que povoará a casa do povo”. Era só, na época, ah me lembrei de um personagem que eu fiz na Brasília recente, eu fazia um surfista, que aqui morava muito filho de carioca, aí eu fazia um surfista, eu fiz um calção que batia daqui a aqui, ó, um calção de surfista, aí eu fiz uma mímica num orelhão, e ficava conversando, e só falava no diminutivo “paulinho, é o Jorginho” sabe, assim, porque, né, e só. (Entrevista anexa 15/04/2015).

Na fala do ator, é possível confirmar tratar-se de criação coletiva, em que os atores eram protagonistas nas criações dos textos, bem como é possível afirmar que não havia maior preocupação com o registro formal do texto, além de ficar claro o tom de comédia do texto, na personagem do surfista e do político. Portanto, a peça tinha a função de fazer a crítica dos costumes e dos estereótipos também a partir da sátira. Um surfista em Brasília, devido a transferência dos funcionários públicos que vinham da antiga capital, o Rio de Janeiro.

O Chute Profético o primeiro quadro da peça é uma sátira ao sonho profético de D. Bosco, que na peça assume tom de propaganda para fazer com que as pessoas viessem para a Capital. Pela informação de Coradesqui “As pessoas atendiam ao chamado da flauta mágica da construção” (CORADESQUI, 2012, p.49). Tudo indica que a intenção desse quadro é fazer uma reflexão sobre os perigos da propaganda que certamente, vendiam uma imagem de uma terra próspera e fértil, inclusive onde jorrava leite e mel. Certamente o que os candangos encontravam em Brasília não tinha nada similar com leite

e mel jorrando, e sim muita poeira e dificuldades mil para se estabelecerem numa terra árida em boa parte do ano e relativamente inóspita.

*Taguatinga em pé de Guerra*, o quadro mais comentado pelos críticos da peça, está inclusive numa das fotos do Correio Braziliense da reportagem sobre a apresentação de um dos trechos de *Capital da Esperança*, realizada em 13 de abril de 1980, na Praça 21 de Abril (708 sul). Na imagem é possível ver em cena ao menos seis atores representando as mulheres lavadeiras, com vestidos com estampa florida, estampa lisa e também com lenços na cabeça, além de latas e baldes. Tinham nas mãos pedaços de pau. Sobre a apresentação que figurava entre outras e foi a primeira daquela tarde, a notícia trazia o seguinte comentário:

A primeira atração da tarde, aconteceu debaixo de chuva: o grupo Carroça apresentou um fragmento da peça A Capital da Esperança – Taguatinga em Pé-de-Guerra – e transformou a Praça 21 de Abril num campo de vibração. A participação do público foi grande e os aplausos maiores ainda. (CORREIO BRAZILIENSE, 15 abr.1980)

Esse quadro, segundo o resumo da peça, representava um episódio ocorrido no acampamento em que as lavadeiras deixariam de ter o abastecimento de água devido à retirada de uma bomba d'água que seria colocada à disposição para irrigar uma plantação de uva na Granja do Ipê, uma área de belezas naturais, águas e cachoeiras frequentemente utilizada por autoridades da cidade naquele tempo. As mulheres então se organizaram por três dias e conseguiram garantir a permanência da bomba para benefício delas. O que está representado nesse quadro é o poder popular organizado. Um grupo pertencente a uma determinada classe social que vê seus direitos ameaçados pela elite, que por sua vez tem o plano de retirar uma conquista do povo para benefício próprio.

No movimento em questão fica demonstrado, ainda que não tenhamos o texto e as falas, que há um resultado encorajador e incentivador dos movimentos sociais organizados. Pois essas mulheres somam força e conseguem ainda, contra um inimigo mais poderoso, derrotar a força opressora e se consagrar vencedoras naquele movimento. Além da luta de classes, a força da mulher está representada no quadro das lavadeiras, ainda que tendo sido interpretadas por homens.

O Massacre faz referência a talvez um dos fatos mais hediondos da história da cidade. Trata-se do assassinato de muitos dos operários da construtora Pacheco

Fernandes. É retratado em outros momentos literários de Brasília, como no poema de Nicolas Behr. Foi sintetizado no livreto da peça como:

O MASSACRE, dos fatos escolhidos o mais dramático, mostra uma chacina no alojamento de uma das obras da cidade, tudo em reprimenda a uma revolta que teve origem por causa da péssima comida que servida já há algum tempo e devido à falta de água quase que diariamente; (Projeto Mambembão, 1980)

O quadro seguinte é o Revolta das Mulheres, que pela descrição de Ilka Marinho Zanoto, parece tratar do processo de favelização que tomou conta de muitas cidades satélites de Brasília, que era retratada em diálogos num bar onde se encontravam as pessoas que chegavam na cidade. Nesses diálogos, além da situação precária de vida dos pioneiros, algumas categorias estão representadas, como a dos artesãos pioneiros que chegaram em 1958 em Brasília, é o que se depreende das palavras da crítica de teatro citada (O Estado de S. Paulo, p.47, [198-]).

*Brasília nos Dias Atuais*, o último quadro, tem como cenário o setor de diversões sul onde fica o famoso conjunto de prédios Conic, lugar representativo da marginalização cultural, e da geração burguesa decadente.

*Capital da Esperança* à época não foi poupada de crítica negativas relativas a interpretações e atuações, que decorriam do amadorismo típico de grande parte das peças montadas na Capital. No entanto, já naquele momento foi reconhecido por essa mesma crítica, que foi a primeira tentativa de resgate histórico, por meio do teatro, da epopeia brasiliense e suas conseqüências muitas vezes perversas. Certamente é um dos grandes legados do teatro brasiliense.

#### 4.6 O Quarto

Enoch Dácio de Oliveira Lima<sup>44</sup>, Dácio Lima, nasceu no Maranhão nos anos 1950, cresceu em Brasília e fez parte da cena teatral da cidade na segunda metade da década de 1970. Dirigiu seu primeiro espetáculo, *O Auto da Compadecida*, em 1976. Nesse mesmo ano, a peça de sua autoria *O Quarto* concorreu ao II Concurso Universitário do Serviço Nacional de Teatro, obtendo a 1ª colocação na 7ª Coordenação, que se referia à Brasília, Goiás e Mato Grosso. Em Brasília, participou do Grupo Máscaras com o qual montou o espetáculo *Centro Oeste S.A.* em 1980, cuja criação já propunha a coautoria do texto com os atores. Aspecto cada vez mais comum no teatro da cidade.

A peça, segundo Eliezer Carvalho, também foi montada pelo Grupo Máscara, em parceria com o Grupo Coorte, tendo estreado em 1977 “e merece amplo destaque por ser um texto criado por pessoas de Brasília e por sua temática brasiliense” (CARVALHO, 2004, p.34). Como será visto na análise do texto, não há indicações diretas que a peça fale especificamente de Brasília, mas está subtendido que a realidade ali retratada também poderia ser atribuída a uma típica cena em que jovens migrantes que vinham à Capital e se viam diante de dificuldades ao chegarem à cidade para tentar a sorte.

Assim, Juca, Tonho e Sérgio, personagens que dividem um quarto de pensão precário, dialogam sobre suas vidas. O local pobre com paredes de compensado pertence à Dona Raimunda, proprietária relativamente tolerante com os atrasos do aluguel, é o cenário no qual toda a peça se desenvolve.

Tonho é o interiorano de Jambaí e recém-chegado na pensão que estabelece amizade com o já veterano Juca, que já estava há algum tempo desempregado e com vários aluguéis atrasados. Sérgio, o outro morador do quarto, era sistemático e trancava tudo o que tinha, pois até o pão que deixava debaixo da cama era devorado por Juca. Sérgio era concursado do Banco do Brasil e logo deixou os colegas e seguiu a vida.

Na peça fica claro que Tonho é a personificação daquele que chega do interior ainda trazendo consigo a ingenuidade de que a vida pode dar certo desde que o homem se esforce para tanto. O contrário de Juca, que por já estar calejado, está cansado e sem esperanças de que o rumo de sua vida melhore.

---

<sup>44</sup> Os dados referentes à biografia do autor foram consultados no site da Companhia do Gesto em que foi diretor até a sua morte em 2002. <http://companhiadogesto.com.br/sobre-a-companhia/dacio-lima/>. Acesso em: 2 jun.2016.

O diálogo entre Juca e Tonho é responsável por toda a tensão entre esses dois protagonistas, que ora estão em harmonia, ora deixam o conflito vir à tona com toda pujança. O texto é uma orquestração entre tempestade e calmaria. Inicialmente, Tonho, diante do pessimismo inicial de Juca, que trata imediatamente de desanimar o recém-chegado, não esmorece e se mantém firme no propósito de vencer na vida, o que significava arranjar um emprego, qualquer emprego. Não seria o primeiro, pois esse fora na sua cidade natal. Tonho tinha o Ginásio completo e o curso de datilografia como qualificação, além de ter trabalhado como contínuo da prefeitura.

Depois de dois meses, Tonho percebe a dura realidade, pois ainda não arranjava nenhuma colocação e Juca que tinha sido demitido, teve que parar de cursar direito numa faculdade particular. Um aspecto retratado na peça é a dificuldade que muitos jovens tinham e ainda têm ao ter que trabalhar para se sustentar e ainda estudar. Juca fazia direito numa faculdade particular, a qual Tonho imediatamente faz questão de criticar não só quanto à qualidade, mas também à capacidade de Juca em conseguir uma vaga numa universidade pública, que por ser mais concorrida, seria de mais difícil acesso.

O texto também traz marcas que indicam o grau de pobreza dos moradores do quarto, quando Tonho que dormia na parte de baixo do beliche que dividia com Juca, sugere mudar para a cama deixada por Sérgio:

Tonho – (sentando-se na cama vaga) Acho que vou passar para esta cama.

Juca – (Baixando o jornal) Não pode.

Tonho – Não posso por quê?

Juca – Cama individual, paga mais caro. A não ser que você tenha grana...

Tonho – Ê, que bosta, seu! (Insatisfeito, deita na própria cama) Esta cama é uma porcaria. Colchão duro! (LIMA, 1976, p.194)

A cena não só retrata a total falta de condição para o acesso a uma cama menos desconfortável, como também marca a hierarquia social entre os colegas de quarto, já que a cama era ocupada pelo colega de pensionato, Sérgio, funcionário do banco que decide ir embora. A decisão veio após uma noite em que foi ameaçado por Tonho e Juca, que haviam trazido duas moças para namorarem. A festa dos outros dois irritou profundamente Sérgio, que foi impedido de denunciá-los para a dona da pensão sob ameaça de ter que acertar contas com eles. O bancário era o chato, o metido a intelectual, que ouvia música clássica etc. Ele não gozava da simpatia dos outros dois, que

nitidamente eram a oposição da pretensa elite que se fazia representar pela figura de Sérgio.

Uma fala que chama atenção em *O Quarto* é a de Tonho, que ao se referir a sua situação de pobreza, com um pedaço de pão na mão, fala:

Tonho – Isso é alimento de gente? Eu sempre fui pobre, lascado. Mal de família. A nossa é a quarta geração de pé-rapado. Pobreza pouca pra mim é besteira... Agora não ter nada decente pra comer, isso é miséria demais! Uma porca miséria!

Juca – (Em tom de deboche) Deixa disso, homem! Xingar o próprio alimento não é coisa que se faça. Tem gente por aí que se tivesse ao menos isso, ia morrer feliz! Lembra das crianças subnutridas que não conseguem chegar à idade adulta. (LIMA, 1976, p.196).

Essa passagem simboliza a consciência da incapacidade histórica da superação da pobreza no Brasil. Tonho faz uma denúncia, apesar de se tratar de uma simples reclamação da falta de um alimento melhor para comer. A noção da incapacidade de superação parece ser agravada pela falta de expectativa. Nesse sentido, o texto mantém a sua atualidade, pois ainda dialoga com a permanência de grande parte da população que não consegue se libertar da engrenagem na qual a exploração da mão-de-obra mal remunerada ainda se faz presente em muitas classes sociais.

Segue-se a esse diálogo uma reviravolta nos pontos de vista dos personagens. Tonho, que inicia a peça representando o jovem ingênuo, vai se tornando mais astuto e chega ele mesmo a denunciar a ingenuidade de Juca que antes era o esperto. Há uma inversão das personalidades nesse sentido. Isso porque Juca mesmo depois de conseguir um emprego torna a ser demitido e parece estar conformado de que não há mais nada a ser feito.

No entanto, Tonho, que já está empregado como caixa de um restaurante, lamenta e não se conforma mais em viver na situação de miséria que se encontra, mesmo tendo conseguido o que pretendia quando chegou, que era arranjar um emprego. A possibilidade de Tonho em mudar de vida, porém, é o que causa o clímax da peça. Acontece que numa das falas da peça, Tonho revela que há um senhor mais velho que lhe oferece uma gorjeta grande, o que rapidamente fica subtendido pelos dois que se tratava de uma cantada do senhor a Tonho. Juca alerta Tonho:

Juca – Então você pensa em... Rapaz, não te mete com essas coisas. Isso sempre dá galho no fim.

Tonho – Não falei nada que ia me meter com isso. Se bem que... qual o galho que pode dar?

Juca – Não te mete com isso! Final feliz é que essas coisas nunca dão.

Tonho – Ai, meu saco. (Em tom de gozação) Final feliz é coisa de filme americano! (LIMA, 1976, p .199).

Esse vacilo insinuado por Tonho é a deixa para o que ocorre no final da peça, quando Juca insulta Tonho por revelar que aceitou a proposta do senhor do restaurante. Tonho explode por não aguentar tamanha situação de penúria:

Tonho – Pra mim chega!

Puxa sua mala debaixo da cama e começa a jogar suas coisas dentro.

Juca – Que é que você vai fazer?!

Tonho – Vou morar numa casa, feito gente. Viver feito gente e mandar esta miséria, esta mesquinharía toda à puta que pariu!

Juca – Meu Deus! A bicha do restaurante! Você vai ter coragem de ir morar...

Tonho – Vou sim! Por que não? “Meu Deus, meu Deus”, é só o que você sabe dizer. Deus tá do outro lado, ele nunca vai ajudar gente fraca!

Juca – Fraco é a mãe! Quem é que tá fugindo da raia, hein? Quem é que tá se vendendo? (LIMA, 1976, p.203).

Após o diálogo, segue uma luta em que Tonho deixa Juca vencido ao chão e vai embora. Numa cena que sugere quase uma alucinação, Juca se levanta para depois cair de joelhos e enfim ao chão, ao passo que passam cenas ao fundo da dona da pensão apresentando a cama de Sérgio, sugerindo que tudo não passa de um ciclo que irá se repetir independente do indivíduo que ali esteja, como se a força do sistema fosse maior do que qualquer vontade de romper com ele. Há ainda, na fala de Juca, uma certeza de que é preciso resistir às tentações de algum tipo de facilitação que faça com que o homem perca seus valores, por isso critica Tonho que para Juca acaba se vendendo para sair da pobreza, o que seria inadmissível. O que parece estar em jogo é a questão da moral, que para Tonho é relativizada, pois uma vez que ninguém está por ele, nem mesmo Deus que “tá do outro lado, ele nunca vai ajudar gente fraca!” (LIMA, 1976, p .203). O personagem evoca a grande desigualdade social que não foi causada por sua culpa, portanto ele pode romper com seus valores e seu caráter para mudar de vida.

*O Quarto* traz uma atmosfera intimista tanto pelo ambiente em que se passa a peça, um quarto de pensão, mas também pelo fato de ser na maior parte do tempo um diálogo entre dois personagens. São estes personagens que dão as outras dimensões narrativas do texto, como, por exemplo, a vida pregressa de Tonho em sua cidade Natal. Também são pelas falas dos personagens que se sabe o que se passava em outros

ambientes, como no escritório em que trabalhava Juca ou no restaurante em que trabalhava Tonho, onde o mesmo é assediado pelo senhor mais velho.

Com relação ao conteúdo crítico, a peça se alinha com o conjunto dramaturgico do teatro brasileiro da época, pois retrata o momento crítico de uma camada da população que pode ser definida como popular, uma vez que são brasileiros de baixa renda, que têm extrema dificuldade de terem o seu dia-a-dia e seus planos de vida facilitados de alguma forma. Juca já passava os maus-bocados impostos pelo sistema há uns cinco anos pelo menos. Tonho, um interiorano que também não consegue subir na vida com a qualificação pouca que tem. Aliás, ambos os personagens são vítimas, num país dos bacharéis, da exclusão do sistema educacional. São de família pobre que não puderam oferecer melhores condições para seus filhos, num país em que o Estado não promoveu a inclusão de forma universal.

Essa semelhança de classe é o que acaba unindo os dois numa empatia que vem do reconhecimento da semelhança de condições. O Sérgio, que era mais estudado e já tinha subido na vida, pois era concursado, não se misturava com os dois e não desenvolvia qualquer cumplicidade que pudesse beneficiar a ele e a seus colegas de quarto. A condição de miserabilidade a que o ser humano pode chegar fica clara quando ocorre a briga pelo pedaço de pão que Juca pega escondido de Sérgio, que fica furioso por chegar em casa e não ter nada para comer, mas orgulhoso ainda recusa o pedaço de bolo que ingenuamente Tonho oferece ao ver a decepção de Sérgio com o colega de quarto.

A tomada de consciência sobre a opressão do sistema e o que se passa no mundo e na época está presente na cena em que Tonho reconhece a relação entre opressor e oprimido quando reclama da dona da pensão e Juca faz a leitura do jornal:

Tonho – (No primeiro plano) Reclamação dessa Bruxa. Reclamação de toda parte... Quem é dono sempre pensa que é dono de tudo... O dinheiro suado não dá pra viver direito...

Juca – “... O bombardeio verificado na manhã de ontem deixou um saldo de 450 vítimas, entre mortos e feridos...”

Tonho – Não dá pra nada. Sacanagem de patrão. (Dialoga, assumindo o patrão) “Por que você fica parado aí em cima da máquina registradora? Pensa que eu pago você pra quê?” “Mas não tem ninguém pagando...” “E você acha é bom, hem? Bom porque gosta de moleza, mas e eu?...”

Juca – “... Inflação toma conta do custo de vida...”

Tonho – “... Essa gentinha!... Quando não tiver ninguém pra atender, trate de ajudar também no balcão. Só o que faltava, pagar empregado pra ficar ocioso!...”

Juca – “Aluga-se quarto a pessoa de fino trato. Exige-se fonte de referência e dois meses adiantado...” “Firma de âmbito



nacional oferece oportunidade a pessoa ambiciosa que queira progredir. Condições: Instrução de nível superior, 44 horas semanais, idade máxima de 35 anos...”

Tonho – “... Sim, senhor, pode deixar...” (Cala-se, abatido)

Juca – “... Desesperado, matou a mulher a golpes de peixeira...”  
(baixando o jornal) Estes jornais não falam nada de novo!  
(LIMA, 1976, p.xx)

Ou seja, o diálogo tem a função de dar ao espectador a noção da consciência dos personagens sobre o mundo. Tonho deixa claro que percebe a relação de exploração existente nas relações humanas, bem como Juca se revela um cidadão informado, mas que ainda assim a violência, a inflação e todo o resto das notícias acabam se repetindo e se tornam banalizadas a ponto de não causar mais qualquer espanto, o que sugere também o sensacionalismo midiático. Esses personagens também aproximam o conteúdo das peças brasilienses. Ainda que de forma menos aprofundada que em *Cristo x Bomba*, a presença da guerra está presente no texto, assim como a exploração do ser humano e a violência do homem contra o homem.

No texto de Sylvia Orthof, a violência aparece em forma de questionamento e alegorizada, já em *O Quarto* o próprio homem representa o resultado das opções pelo sistema vigente na sociedade, mostrando como pode ser medíocre a vida humana numa situação de engessamento social. A juventude que sonha em ter um futuro melhor sem condições para tanto pode se ver representada no texto de Dácio Lima. A década de 1970 foi certamente um momento onde muitos jovens dos mais variados cantos do país tentaram a sorte nas grandes capitais e o jovem dramaturgo à época não escapou dessa observação e foi capaz de retratar com bastante intensidade o momento nacional a partir da sua própria realidade brasiliense, compondo o conjunto das obras engajadas que nasceram no Planalto Central.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adentrar no universo do teatro de uma cidade tão nova como Brasília e fazê-lo à distância de algumas décadas da realização do objeto analisado foi um desafio um tanto quanto complexo e angustiante. Em primeiro lugar, pela temática que envolve o pesquisador de um modo emocional o que exige como contraponto certo rigor científico para não se comprometer a pesquisa e sua função acadêmica. De fato, em alguns momentos parece haver uma cegueira do cenário que se tenta recuperar ou mesmo visualizar, uma vez que são muitos nomes, peças, fatos, relações que habitam o universo da pesquisa e de sua construção. E muitos desses cenários não são recuperados, uma vez que textos teatrais não foram publicados e não há registro em vídeo das encenações, o que talvez fosse o ideal.

Tentar fazer com que tantos elementos se relacionem a ponto de configurar um sistema de teatro parece uma tarefa não para uma tese, mas para uma sequência de estudos. No entanto, a pretensão é a de se somar a um conjunto de estudos já realizados e que vêm sendo feitos sobre o teatro da cidade e, assim, de forma singela, colaborar com a visão analítico-literária sobre esses textos de teatro.

A seleção desses textos acabou se dando em grande parte pelo pouco que se recuperou sobre esse teatro, mas que conseguiram figurar um conjunto de obras com significativos elementos que permitem definir características comuns, por partilharem de um mesmo momento histórico e se inserirem em um sistema de teatro nacional de temática épica que rejeitava o autoritarismo antidemocrático.

A discussão dos pressupostos teóricos e da obra de Oswald de Andrade procuraram servir como elo na tentativa de se construir um pensamento sobre o teatro político no Brasil a partir da experiência dramaturgica que marca a formação desse teatro e da interface com as questões políticas do contexto estudado na tese.

Há também um outro viés de interpretação que pode servir de análise mais aprofundada sobre as obras aqui presentes, principalmente do ponto de vista do teatro épico revolucionário. Isso partindo de um aprofundamento teórico no sentido de se formular até que ponto essas peças analisadas são reflexo de uma tentativa ou não tentativa de servirem a uma revolução do ponto de vista do teatro de Piscator, por exemplo, ou ainda, o quanto não se ajustam entre forma e conteúdo, no sentido atribuído por Iná Camargo Costa à peça *Eles não usam Black Tie* em *A Hora do Teatro Épico no Brasil*.

Espera-se também que este estudo sirva de ponto de partida para novas investidas acadêmicas sobre o teatro de Brasília, principalmente em dois pontos que podem revelar a importância da dramaturgia local. O primeiro, ainda relacionado com a década de 1960 e 1970, trata-se da necessidade de se compreender a importância do papel da diretora Laís Aderne no universo cênico da capital. A hipótese, que tem a ver menos com as questões de análise literária e mais com o desenho da realização teatral da cidade, é de que Laís Aderne tenha a mesma importância para o teatro no seu sentido físico, que Sylvia Orthof tem para o seu sentido épico literário. Certamente, a configuração do teatro local na década de 1970 se deve em grande parte à experiência desta diretora. Para isso, será necessário investimento na pesquisa sobre peças encenadas por ela, bem como seus métodos de composição de cena, dentre outras questões pertinentes ao estudo do teatro como processo autônomo em que a dramaturgia é mais um de seus componentes.

O segundo aspecto sobre o teatro de Brasília, e num sentido geográfico mais amplo, do Distrito Federal, trata-se da necessidade de conhecer as manifestações teatrais e dramáticas dos grupos de teatro amador das cidades-satélites também nesse período. A importância desse aspecto é recuperar uma cena que aconteceu e está apagada da história da cidade, como se esses movimentos teatrais não fossem ou não tivessem impacto na história da sua formação cultural. Esse segundo ponto destacado provavelmente se faz mais urgente, uma vez que essas experiências estão mais relacionadas com a memória viva, já que institucionalmente pouco espaço e pouca voz foi dada para essa parcela de atores, diretores e dramaturgos anônimos que fazem parte do patrimônio cultural da cidade.

Sobre a tese e seus objetivos, vale dizer que sua motivação inicial foi a vontade de saber mais sobre um teatro ainda pouco estudado do ponto de vista da análise literária, e de certa forma carente de estudos cênicos, ainda que este último esteja mais avançado conforme vimos nas ricas contribuições dos pesquisadores já citados ao longo do trabalho. O ponto frágil da fortuna crítica sobre o teatro em Brasília continua sendo a década de 1960, mas do ponto de vista da crítica literária dramática essa ausência é mais forte ainda, pois os estudos se limitam na maioria das vezes em narrar fatos sobre o teatro, montagens, atores, diretores, espaços, ou até mesmo o tipo de teatro que se fazia, sem dar ênfase ao texto. E é nesse último aspecto que o presente trabalho resulta de um esforço em inaugurar um novo passo nessa direção, ainda que sob o viés das teorias do teatro político, principalmente ao analisar a obra de teatro de Sylvia Orthof dos anos 1960.

A hipótese inicial que se confirmou a partir das análises dos textos é que, de fato, como se esperava, as questões políticas e épicas (principalmente no sentido histórico) se fizeram presentes e foram determinantes na formação dessa dramaturgia. Parte do objetivo pode ter sido alcançado. No entanto, outras questões parecem continuar prejudicadas, como um aprofundamento em outros textos tão importantes quanto os aqui analisados, mas que acabaram excluídos da tese por não terem sido localizados. Certamente que esse aspecto ainda poderá ser rediscutido em futuras abordagens acadêmicas.

Desse modo, talvez a completude da história do teatro de Brasília se dê aos poucos, e uma narrativa de valores simbólicos sobre esse espaço cênico possa ser construída para que se reforce o sentido de pertencimento de um local produtor de falas por meio da arte, inclusive no seu sentido político.

## REFERÊNCIAS

### Peças teatrais

ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. 2.ed. 2003. Obras Completas. São Paulo: Globo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Panorama do fascismo/O homem e o cavalo/A morta*. São Paulo: Globo, 2005.

GUTEMBERG, Luiz: *O Homem que enganou o Diabo... e ainda pediu troco*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1975.

LIMA, Dácio. *O Quarto* em Coleção Teatro Universitário, Serviço Nacional de Teatro, MEC: 1976

ORTHOFF, Sylvia: *Cristo x Bomba*, Arquivo da SBAT. Rio de Janeiro, [196-]a.

\_\_\_\_\_. *As Caravelas*, texto datilografado, arquivo da SBAT. Rio de Janeiro, [196-]b.

VIEIRA, César. Um Uísque para o Rei Saul. *Revista SBAT*, n. 436. Rio de Janeiro, 1980.

WILLIAMS, Tennessee. *Um Bonde Chamado Desejo*. São Paulo: Editora Peixoto, 2004.

### Sobre teatro e cultura em Brasília

ARAÚJO, Celso. *A Cidade Teatralizada*. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

CARRIJO, Elizângela. *(A)bordar memórias, tecer histórias: fazeres teatrais em Brasília 1970-1990*, Dissertação de Mestrado, UnB, 2006.

CORADESQUI, Glauber: *Canteiro de Obras: notas sobre o teatro candango*. Brasília: Enzima Cultural, 2012.

DUARTE, Maria de Souza. *A Educação pela Arte: o caso Brasília*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2011.

VILLAR, Fernando Pinheiro e CARVALHO, Eliezer Faleiros de: *Histórias do Teatro Brasiliense*. Brasília: UnB, IDA, Artes Cênicas, 2004.

ROCHA, Hugo Pereira, org. *Teatro SESC Garagem: celeiro cultural de Brasília*. Brasília: Serviço Social do Comércio, 2011.

RODAS, Hugo. *Hugo Rodas*. Brasília: Editora ARP Brasil, 2010.

SANTOS, Tiago Borges dos. *Lira Pau-Brasília. Entre fardas e superquadras: poesia, contracultura e ditadura na Capital (1968-1981)*. Dissertação de mestrado, UnB, 2008.

### **De caráter geral**

ARAÚJO, Celso. *Correio Braziliense*, 19/07/1979.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BASTOS, Hermenegildo. O que vem a ser representações literárias em situação colonial  
*In Em Torno à Integração: estudos transdisciplinares*. LABORDE, Elga Pérez et al. X  
Congresso Internacional de humanidades, Brasil – Chile, UnB – UMCE, 2008

BEHR, Nicolas. *Poesília: poesia pau-brasília – Brasília: LGE Editora*, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *A Obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre – RS:  
Zouk, 2012.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas*. Rio de Janeiro: Editora  
Civilização Brasileira S.A, 1977.

BOLLE, Willi. “grande sertão.br ou: A invenção do Brasil” em *Descobertas do Brasil*.  
Organização de Angélica Madeira e Mariza Veloso. Brasília: Editora UnB, 2001.

BORGES, Rayssa Aguiar. *CPC da UNE: para além de reducionismos e preconceitos*.  
Dissertação de Mestrado defendida em 2010 no Departamento de Teoria Literária e  
Literaturas da Universidade de Brasília – UnB.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo:  
Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *A Economia das Trocas Simbólicas*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

- BRUSTEIN, Robert. *O Teatro de Protesto*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1967.
- CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. 2.ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1970.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- CASTELLO BRANCO, Carlos Mateus da Costa. *A Dimensão Política do Teatro de Oswald de Andrade: ou o reduto de um intelectual marginalizado na década de 30*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade de Brasília em 2011.
- CAVALCANTI, Flavio R. O massacre da Pacheco Fernandes In *Cultura de Classe: uma revista cultural dos trabalhadores*. Brasília: Trupe Cultural de Classe, 2015.
- CONRADO, Aldomar. *Glauce Rocha: uma vida interrompida*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.
- COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COUTO, Ronaldo Costa. *Memória Viva do Regime Militar – Brasil: 1964-1985*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. 38ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora: 1997.
- CURY, José João. *O Teatro de Oswald de Andrade: ideologia. Intertextualidade e Escritura*. São Paulo: Editora Annablume, 2003.
- DÓRIA, Gustavo Alberto Accioli. *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro. Ministério da Educação. Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. São Paulo: Globo, 1991.
- FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil: Ensaio e Interpretação Sociológica*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

- FERREIRA, CORREIO BRAZILIENSE, 17 mar.1968
- FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Globo, 2008.
- GARCIA, Miliandre. “Ou Vocês Mudam ou Acabam”: Teatro e Censura na Ditadura Militar (1964-1985). Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- GARDIN, Carlos. *O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. Annablume. São Paulo, 1995.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GOMES, André Luís. *Leio Teatro: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*. São Paulo Editora Horizonte, 2010.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; Lima, Mariangenla Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Ed. Perspectiva: SESC São Paulo, 2006.
- GURGEL, Antônio de Pádua. *A Rebelião dos Estudantes*. Brasília: Editora UnB, 2002.
- HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- HERCULANO, Alexandre. *A Dama pé-de-cabra em Lendas e Narrativas*. Tomo II. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão – Editores, 1903.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- LEVIN, Orna Messer. *Pequena Taboada do Teatro Oswaldiano*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 1995.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 5.ed. São Paulo: Global, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global Editora, 2004.
- \_\_\_\_\_. “O País Desmascarado” em *O Rei da Vela*. 2.ed. Obras Completas. São Paulo: Globo, 2006.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro: LTC, 1986.
- MATE, Alexandre Luiz. *A Produção Teatral Paulistana dos anos 80 – r(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contra os (pré)juízos em percursos de andança*. Tese de doutorado defendida em 2008 na USP – São Paulo.



- ORTHOFF, Sylvia. *Livro Aberto: confissões de uma inventadeira de palco e escrita*. 4ª edição. São Paulo: Atual, 1996.
- PAIVA, B. de. *Glauce Rocha, a “Princesa” que houve, quando havia um teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PEIXOTO, Fernando. *O Melhor Teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global. 1989.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- VASCONCELOS, Adirson. *A Epopéia da Construção de Brasília*. Edição do Autor. Centro Gráfico do Senado Federal:1989.
- \_\_\_\_\_. *A Mudança da Capital*. Edição do Autor, Gráfica e Editôra Independência Ltda.,1978.
- VILLAS BÔAS, Rafael Litivin. *Teatro Político e Questão Agrária 1955-1965: contradições, avanços e impasses, de um momento decisivo*. Tese de Doutorado, UnB, 2009.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.
- ZANOTO, Ilka Marinho, (O Estado de S. Paulo, p.47, [198-])  
Livreto da 3ª edição do Mambembão do Serviço Nacional de Teatro - 1980

# ANEXOS

Entrevistas

Imagens de jornais