

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

***Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de História***

***“Caminho de Volta” (1974) de
Consuelo de Castro: os
setores médios em tempos de
crise***

Victor Miranda Macedo Rodrigues

2006

VICTOR MIRANDA MACEDO RODRIGUES

“Caminho de Volta” (1974) *de Consuelo de Castro: os setores médios em tempo de crise*

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial à obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação da Prof^ª. Dr^ª. Rosângela Patriota Ramos.

Uberlândia/MG

2006

RODRIGUES, Victor Miranda Macedo (1983).
“Caminho de Volta” (1974) de Consuelo de Castro: os setores médios em
tempos de crise.
Victor Miranda Macedo Rodrigues – Uberlândia, 2006.
73 fls.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos
Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de
Graduação em História.
Inclui Bibliografia
Teatro brasileiro; Consuelo de Castro; Fernando Peixoto; Setores médios.

VICTOR MIRANDA MACEDO RODRIGUES

“CAMINHO DE VOLTA” (1974) DE CONSUELO DE CASTRO:
OS SETORES MÉDIOS EM TEMPOS DE CRISE

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Rosangela Patriota Ramos – Orientadora

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas

Para meus pais,
Aparecido, Oneida
e meu irmão,
Danilo.
(Onde mais posso me encontrar?)

Agradecimentos

Um agradecimento como este é sempre incompleto e repleto de ingratidão, pois como agradecer a tudo e a todos, que mesmo no encontro mais ínfimo e íntimo, de alguma forma, se relacionou com a minha vida e, por conseguinte, contribui para que este trabalho chegasse até onde chegou. De toda maneira é uma tentativa de dar graças a algo indefinido e vasto: ao tempo e a Deus. Dar forma a isso é algo que me leva a recordar pessoas, gestos e sentimentos, e isso sempre é bom, ainda mais num momento de satisfação e de alegria ao poder compartilhar um pouco do que tento saber.

Agradeço a meu pai. Como alcançar a sua inteligência e seu espírito independente que sempre me faz pensar por onde nunca imaginei? Obrigado pela sua integridade, dignidade e franqueza. Pelo prazer de uma boa música e de um *western*. Com você aprendi que a arrogância é sinal de ignorância e que não significa absolutamente nada.

Agradeço a minha mãe. Algum dia terei a sua capacidade de superação e de disciplina ao perseguir um objetivo e de fazer as coisas da maneira como você quer? Agradeço por ter inspirado em mim o prazer de uma boa leitura e de um bom filme. Pelo seu amor, pelo seu carinho e pela sua preocupação que me faz sentir sempre acompanhado.

Ao meu irmão Danilo. Obrigado por sua inquietude, personalidade e teimosia.

Aos meus tios Zilda e Waldemir, aos meus primos Gabriel e Izabel pelo apoio e pela ajuda que pude sempre contar com vocês. Pelos agradáveis almoços de domingo em companhia do vovô José.

À professora Rosangela pela sua total dedicação a um projeto intelectual que levou a muitos, como eu, ter a possibilidade de fazer algo que tivesse um significado para as próprias vidas. Espero que este trabalho, como um todo, com meus erros e minhas insistências neles, seja um agradecimento e uma promessa de que ele não termina aqui.

Agradecimento especial aos professores Alcides Freire Ramos e Pedro Spinola Pereira Caldas pela disponibilidade de fazerem parte da Banca Examinadora, por me ajudarem a compreender o que fiz e o que posso ainda fazer nesta caminhada.

Um agradecimento especial à Ludmila Sá de Freitas pela sua extrema solicitude para comigo, pelo seu conhecimento e pela sua experiência que contribuiu para que este trabalho chegasse aonde chegou. Por sua confiança, um caminho para nossa amizade.

À Maria Abadia Cardoso pela paciência, tranquilidade e carinho. Pelas nossas conversas sempre agradáveis no caminho de volta para casa.

A Christian Alves Martins, pelos discos e pelas experiências musicais compartilhadas. Pela serenidade, coerência e sinceridade.

Minha admiração aos primeiros que me receberam no NEHAC: Rodrigo de Freitas Costa, Manoela Sara Chamarelli, Jacques Elias de Carvalho, Sandra Rodart Araújo e Daniela Reis, por demonstrações de respeito, sinceridade e serenidade que me fizeram compreender que somos todos aprendizes, que temos um longo caminho pela frente. Nisto reside o mérito de qualquer trabalho.

Aos companheiros do NEHAC, Eliane, Dolores, Eneilton e Débora, pelas experiências e amizades compartilhadas, pelas reflexões e alegrias em comum em nossa jornada intelectual. E a um grupo – Alexandre, Talitta, Renan, Kamilla, Catarina – cada vez maior e cheio de idéias, que espero poder estar mais próximo.

Ao meu amigo Vinícius Duarte por ter compartilhado comigo seminários, estudos, pensamentos, verdades e mentiras sobre garotas, romances e de como viver a vida.

Aos professores do curso de História que tive a experiência de acompanhar as aulas e àqueles que deram a mim demonstrações de respeito, honestidade e conhecimento.

Ao João Batista que sempre me recebeu com uma educação e simpatia extrema, que dentro de suas possibilidades procurou ajudar-me.

Ao CNPq por ter amparado boa parte desta pesquisa.

A todos aqueles que me fizeram chegar aqui, meu muito obrigado!

"Em nenhuma ocasião está suficientemente preparado, nem sequer se lhe pode reprovar por isso, porque, como poderia ter tempo para se preparar antecipadamente nesta vida que de modo tão doloroso exige estar pronto a cada instante? E ainda que o tivesse, como estar preparado sem conhecer o problema que é preciso resolver? Quer dizer: é realmente possível superar uma prova espontânea, imprevista, não disposta artificialmente? Por isso há tempo que foi destroçado pelas rodas; para essa ocasião – é curioso mas confortador – estive menos preparado do que nunca".

Franz Kafka, *Ele* (Anotações de 1920)

Sumário

RESUMO-----	VIII
INTRODUÇÃO-----	09
CAPÍTULO I	
FERNANDO PEIXOTO E CONSUELO DE CASTRO: PRÁTICAS DE RESISTÊNCIA E DE OPOSIÇÃO NA DÉCADA DE 1970-----	15
CAPÍTULO II	
<i>CAMINHO DE VOLTA (1974)</i> DE CONSUELO DE CASTRO: ENTRE O MILAGRE E A CONDENAÇÃO-----	35
CAPÍTULO III	
“... FAZ FALTA UMA NOITE INIMAGINAVELMENTE ESCURA”: OS SETORES MÉDIOS E SEUS CAMINHOS NA DÉCADA DE 1970-----	52
CONCLUSÃO-----	69
BIBLIOGRAFIA-----	72

Esta monografia tem como seu principal objeto de estudo o texto teatral *Caminho de Volta*, escrito no ano de 1974 pela dramaturga Consuelo de Castro e encenado no mesmo ano pelo diretor Fernando Peixoto. Ao tratar sobre o cotidiano de uma agência de propaganda traz importantes referências, primeiramente, sobre a crítica em torno da profissão de publicitário, sua importância e seus significados naquele momento. Abre-nos por meio da trajetória de sua autora e de seu diretor a possibilidade de análise em torno de todo um processo de resistência artística frente ao Regime Militar e, principalmente, a luta pela democracia que teve várias formas de expressão e de significados.

Ao colocar em cena os setores médios da sociedade neste momento, suas escolhas e seus posicionamentos políticos numa conjuntura cada vez mais restrita em relação às possibilidades, faz com que percebamos os complexos caminhos seguidos por esta parcela da sociedade, compreendidos dentro de uma realidade histórica específica e heterogênea, que teve desdobramentos consideráveis no desenrolar da política nas décadas subseqüentes.

Alguns, estimando que os fatos mais próximos a nós são, por isso mesmo, rebeldes a qualquer estudo verdadeiramente sereno, desejavam simplesmente poupar à casta Clio contatos demasiados ardentes.

BLOCH, Marc. *Apologia da História*.

O texto teatral *Caminho de Volta*, escrito em 1974 pela dramaturga Consuelo de Castro, encenado pelo diretor Fernando Peixoto no mesmo ano em São Paulo, permite-nos perceber duas particularidades que caracterizam o trabalho do historiador, que o diferencia de outras áreas do conhecimento. A primeira refere-se à heterogeneidade do tempo passado, que o pesquisador tenta, dentro de seus limites documentais e de suas questões, demonstrar e trazer de volta ao debate dilemas e lutas que ainda se fazem presentes e indispensáveis para a compreensão do “tempo de agora”. A segunda trata da diversificação que se faz necessária, ao pensarmos no ponto anterior, de documentos que nos permitem trazer os diferentes aspectos e situações que, num momento inicial, são apenas notas factuais e restritas, mas que vão, no decorrer de nossa busca, alcançando uma complexidade inimaginável que carrega em si diferentes possibilidades de caminhos e explicações.

Em relação à heterogeneidade desse tempo passado, suas possibilidades e suas propostas que estão em disputa, aspectos históricos diferenciados e vivos que coexistem num mesmo presente, Antonio Gramsci faz uma constatação importante visando tornar mais crítico e responsável qualquer trabalho que ambicione uma análise conjuntural:

Um determinado momento histórico-social jamais é homogêneo; ao contrário, é rico de contradições. Ele adquire “personalidade”, é um “momento” do desenvolvimento, graças ao fato de que, nele, uma certa atividade fundamental da vida predomina sobre as outras, representa uma “linha de frente” histórica. Mas isto pressupõe uma hierarquia, um contraste, uma luta. Deveria representar o momento em questão quem representasse esta atividade predominante, esta “linha de frente” histórica; mas como julgar os que representam as outras atividades, os outros elementos? Será que estes também não são “representativos”? E não é “representativo” do “momento” também quem expressa seus elementos “reacionários” e anacrônicos? Ou será que deve ser considerado representativo quem expressa todas as forças e elementos em contradição e em luta, isto é, quem representa as contradições da totalidade histórico-social?¹

¹ GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*, v. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 65.

Gramsci tenta responder às suas questões chamando a atenção para a necessidade de um estudo que não se limite basicamente em demonstrar as diferenças de cada manifestação, no caso, artística, sobre o que expressariam e o que representariam naquele determinado período histórico. O resultado desse tipo de trabalho é um tanto evidente. Suas preocupações se dão em outro plano: o da luta política que se dá nos mais diversos espaços da sociedade. Suas proposições estão centradas com o objetivo de “fundir a luta por uma nova cultura, isto é, por um novo humanismo, a crítica dos costumes, dos sentimentos e das concepções de mundo, com a crítica estética ou puramente artística, e isso com fervor apaixonado, ainda que na forma do sarcasmo”.²

Sem dúvida, o ponto em que ele afirma como necessário nessa perspectiva de análise exige um posicionamento franco e aberto do historiador em relação ao seu objeto de estudo e ao seu trabalho. Essa postura tende a superar uma análise vazia que não traz nada de instigante ou de revelador por uma que procure, no mínimo, superar antigos paradigmas e noções sobre um determinado período.

Nessa busca acaba evidenciando-se uma condição metodológica essencial para o trabalho: a compreensão e a consciência da existência de diferentes formas de expressão e que não foram anuladas ou esquecidas devido ao caráter de sua “representatividade”, principalmente ao tratarmos das produções artísticas (no caso dessa pesquisa, o teatro) que buscava nas décadas de 1960 e 1970 um diálogo vivo e coerente com diversos setores da sociedade brasileira na construção de um país democrático e sensível às transformações.

O trabalho histórico, de maneira geral, carrega o elemento de decifrar para o presente, sinais que ainda podem ser sentidos e que são ignorados por uma série de razões. Temos como importante referência metodológica o trabalho de Carlos Alberto Vesentini, *A Teia do Fato*, no qual são levantadas questões relativas às diferentes formas de construção do passado e como ele chega até nós. Tendo como ponto de partida a “Revolução de 1930”, ele demonstra de que modo a “idéia” dos acontecimentos pode ser construída e difundida entre os “vencedores” até se tornarem “fatos”, aceitos e compartilhados também pelos “vencidos” que os consideram como tais, excluindo, assim, as diversas possibilidades políticas em disputa no momento:

[...] Além da força crescente das camadas interpretativas e da repetição constante o primeiro apelo vem da época. Se o suporte pode reduzir-se à pura forma e a leitura pôde tornar-se independente em nome de uma tendência necessária da história, ainda assim o passado transparece na exigência colocada à reflexão – quando o interroga – de debruçar-se sobre o

² GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*, v. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 66.

ponto previamente decidido em um certo momento, não em outro. Em suma, nem a seleção é tão livre quanto se possa imaginar, nem a persistência do passado existe como presente apenas nas imagens que temos em comum. A seleção ocorreu também antes e incidiu até mesmo nestas imagens, dotando-as de um sentido, de um determinado sentido.³

Há um aspecto que deve ser considerado em nossa análise e que pode passar despercebido por causa da “seleção anterior”: a experiência de contestação e de resistência que é vivida por uma parcela da sociedade, ou seja, de outros projetos políticos e artísticos que estavam em jogo no período da Ditadura Militar, que não foram completamente derrotados e esquecidos.

A retomada de aspectos do passado que muitas vezes são ocultos pela lógica dos “vencedores”, numa tentativa de impedir a compreensão de uma determinada época, permite-nos uma ampliação considerável de nossos horizontes de pesquisa. Estar em meio ao processo de disputa pelo passado, que nos chega até hoje, influencia-nos de maneira considerável nas nossas escolhas e nossas indagações. Vesentini reflete sobre a postura do historiador frente a esses embates:

[...] Esta retomada acrescentativa, reitero, aceitaria o fato e seu universo, elaborando, mais uma vez, em suas fraldas, no seu rendilhado. Não para uma atitude participativa e não-doutrinária, pode-se apresentar o problema de criticar este legado, de recusa a seus elementos, presentes agora. Portanto, além do retomar, do repetir, a liberdade procurada reside no recriar. É tempo presente, e o pensamento liga-se ao reinstituir. Para tal, tentar saber o que foi deixado, ausente do canal de transmissão, não se afigura inútil. E, porque perdeu-se na memória a nós trazida, pode-se ao menos vislumbrar uma imagem do recusado e de seus fragmentos.⁴

A arte não se afasta dessas disputas, é parte importante e integrante do processo histórico, carregando as marcas e possibilidades do tempo em que foi concebida: contradições e dilemas em que o artista, como sujeito histórico, estava exposto em determinada conjuntura. Possibilitam por meio de sua leitura uma inserção diferenciada no tratamento do tempo em questão, o que Vesentini tratou como “reinstituição”. Buscar elementos que dêem um sentido mais amplo e orgânico ao passado.

Não podemos deixar de atentar-nos para a diversificação documental que permite essa diferenciação de nossas pesquisas. Em nosso trabalho fica latente o próprio conceito de história que tentamos imprimir: a diversificação das fontes e dos documentos como elemento constituinte da pesquisa, que esclarece questões e coloca novos desafios ao historiador. Particularmente, esse tipo de perspectiva metodológica busca um aprofundamento de análise

³ VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 128.

⁴ Ibid., p. 92.

pelo fato de não excluir nenhuma forma de manifestação humana e, obviamente, histórica. Sendo assim, é ampliada a percepção do processo histórico, permitindo-nos, em determinados pontos, a visibilidade dos embates e das contradições presentes no passado como bem salienta Adalberto Marson:

[...] A história contida em qualquer texto pode, assim, ser recuperada tanto em suas expressões imediatas (os acontecimentos), suas impressões sensíveis e fragmentadas (as opiniões de indivíduos ou grupos), suas evidências empíricas (os fatos registrados em local e data), que são a forma pela qual os objetos do passado se apresentam a nós; quanto em seus indícios mais “organizados” e consistentes, geralmente sistematizados nas representações do espírito (filosofia, arte, religião, ciência, etc). O grande desafio dos historiadores e de qualquer explicação histórica tem sido justamente a religação desses vários lados do objeto reconstituído, numa síntese efetiva que trabalhe a determinação sem cair em causalidades mecânicas.⁵

A partir do momento em que partilhamos desta concepção, reiteramos nosso olhar diante da documentação visualizando-a não como um exemplo da verdade objetiva, isenta de valores e de “intenções”, mas algo que é historicamente produzido por indivíduos que estão inseridos numa determinada sociedade, com suas idéias, contradições, com suas lutas e seus compromissos. A documentação carrega as “marcas de seu tempo”. Advém daí a necessidade de uma criticidade que permita apreender o que é esse documento, a peça teatral, a crítica de um espetáculo, a reportagem de um jornal, uma carta a um companheiro de trabalho, o ensaio; perceber neles o que há de implícito e de revelador em suas entrelinhas.

Partindo de tais acepções tencionamos em nosso primeiro capítulo, intitulado *Fernando Peixoto e Consuelo de Castro: práticas de resistência e de oposição na década de 1970*, trabalhar uma série de referências que dizem respeito à situação do teatro no Brasil no período, trazendo para o texto algumas proposições e diretrizes que embasavam determinados artistas que tinham um compromisso político com a sociedade brasileira e, principalmente, com a luta pela democracia. Cabe salientar que houve, concomitantemente, um endurecimento por parte da censura do Regime Militar que os instigou a uma busca diferenciada de propostas e temas visando colocar em cena suas idéias e suas opiniões. Trabalhando com textos e depoimentos de Fernando Peixoto, juntamente com aspectos temáticos e críticos presentes na trajetória da dramaturga Consuelo de Castro, apreendemos certas escolhas e alternativas que os mesmos fizeram em suas carreiras que, de certa forma, se encontraram, não sem diferenças e contradições, em 1974, com a encenação de *Caminho de Volta*.

⁵ MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, M. A. da. (Org.). *Repensando a História*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 50-51.

Ao passarmos para a análise do texto teatral no segundo capítulo, *Caminho de Volta* (1974): *entre o milagre e a condenação*, destacamos alguns temas e discussões que são fundamentais para o entendimento da conjuntura desse período da história brasileira. Pelo fato do enredo se passar inteiramente dentro de uma agência de publicidade, com seus funcionários e patrão numa luta constante pela sobrevivência da empresa sempre em crise, salientamos três pontos estruturadores e integrantes dessa parte da nossa pesquisa: o impacto e a “ilusão” de medidas econômicas postas em prática pelos governos militares denominado de “Milagre Econômico”; a importância da propaganda no funcionamento e na manutenção de toda uma estrutura financeira que alimentava esse “milagre”; e, com base nas diversas situações dos personagens retratadas na peça, comportamentos contraditórios e perversos expostos pela autora, numa espécie de denúncia e de desnudamento dessa atividade profissional.

Por fim, no terceiro capítulo, “... *faz falta uma noite inimaginavelmente escura*”: *os setores médios e seus caminhos na década de 1970*, tentamos por meio de três personagens da trama, Marisa, Nildo e Cabecinha, compreender algumas questões, sejam elas de ordem política, profissional ou pessoal, que fizeram valer nas escolhas e nos caminhos dos setores médios intelectualizados da sociedade brasileira ainda vivendo sob a égide de um regime militar. Buscando confrontar alguns aspectos que dizem respeito ao termo “consciência de classe” e as conseqüências em torno dessa acepção, ao trabalharmos com determinadas parcelas da sociedade pretendemos contrabalançar, sem definir taxativamente os “bons” ou os “maus” da história, as particularidades e os processos menos expostos, mas não menos importantes e significativos, de opções daquela geração naquele momento.

Dessa maneira, temos como objetivo, e esperamos que no decorrer de nossa pesquisa tenhamos alcançado, pelo menos em parte, compreender a historicidade do texto *Caminho de Volta*, por meio das problemáticas nela presentes, e da forma como elas se relacionam com a conjuntura social do país. Perceber como o trabalho de Fernando Peixoto, diretor da peça, que em sua trajetória intelectual sempre deixou evidente a luta por um teatro socialmente responsável e transformador, tem significados nesse processo de oposição ao regime militar. Juntamente com as questões postas pela dramaturga Consuelo de Castro esse conjunto traz uma complexidade necessária ao alcance dos sentidos e dos significados daquele momento da história do Brasil.

Fernando Peixoto e Consuelo de Castro: práticas de resistência e de oposição na década de 1970

Acho que o diabo me mandou hoje toda a sua assessoria. Ah! Mas agora vou afiar minha pena para transformá-la num dardo que molharei em bile e veneno.

IBSEN, Henrik. *Um inimigo do povo*.

Numa entrevista à revista Caros Amigos de janeiro de 2005, Washington Olivetto, um dos publicitários mais bem sucedidos do país, faz a seguinte observação em relação ao caráter contraditório da profissão e da maneira como ele fundamenta o seu trabalho:

João de Barros: Você tem alguma sensação de arrependimento quando vê um Danoninho anunciado, por exemplo, e sabe que a maioria das crianças não pode ter acesso a esse tipo de coisa?

Washington Olivetto: Isso é uma maluquice para qualquer publicitário. Você se treina para viver com isso, você vai criando autodesculpas e a primeira coisa na qual você se pega é a seguinte: não somos nós que fazemos a distribuição de renda. Eu disse várias vezes que só tem uma raça que gosta mais de uma boa distribuição de renda que os sociólogos de esquerda: publicitário: Que o nosso universo encolhe, encolhe e é lógico que você se sente mal. Se você acaba criando algumas autodesculpas, por outro lado você fala: “Mas vou gerar mais emprego”. Tem os dois lados.¹

Pelo teor da pergunta e pela maneira como foi construída a resposta, percebemos que existe uma tentativa por parte de Washington Olivetto de colocar em termos mais brandos e menos perversos o tipo de trabalho que ele faz: comparar a vontade dos publicitários, em geral (por uma boa distribuição de renda e, conseqüentemente, com mais pessoas tendo acesso a mais produtos) com a dos sociólogos. No diálogo temos a impressão e somos levados a crer que num país como o Brasil, com diferenças sociais absurdas e com altos níveis de pobreza e má-distribuição de renda, o trabalho do publicitário seja algo desleal, injusto e irresponsável. Ele contribui e acirra a desigualdade, incentivando e criando a necessidade do consumo num sistema econômico que pauta-se na existência de diferenças para o seu funcionamento.

A criação de “autodesculpas” instiga Olivetto e o faz encontrar razões para a continuidade de sua atividade profissional. Por mais que num momento subsequente da entrevista ele alerte: “Menino, se quer escolher um negócio pra fazer hoje sem certeza do que quer, não vai nessa que é roubada”, ele sabe da importância de sua profissão no

¹ OLIVETTO, Washington. Não vai nessa que é roubada. *Caros Amigos*, São Paulo, n. 94, ano 8, 2005, p. 37. Entrevista concedida a VIANA, Natalia. et al.

funcionamento de todo um modo de produção, do *glamour* que a envolve e que ainda a faz ser uma das mais promissoras da atualidade.²

Na maioria das vezes, ao entrarmos em contato com a crítica e com o questionamento em torno da publicidade em nossa realidade atual, essa parece ser mais uma resistência infrutífera, gerada num pensamento de “esquerda”, contrário ao Capitalismo e difundido ainda em determinados e limitados círculos intelectuais já vencidos ou, no mínimo, prestes a serem desmantelados. Não obstante, ao termos essas concepções simplistas e muitas vezes desonestas sobre a oposição que se fez e que ainda se faz no país, corremos o risco de eliminarmos do processo histórico aquilo que ainda está em sua composição e que deve ser levado em consideração. O pensador alemão Walter Benjamin alerta sobre isso em sua Tese VI em seu ensaio “Sobre o conceito de história”:

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “tal como ele propriamente foi”. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo. O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante.³

O “instante de perigo” citado por Benjamin é a chave que nos permite abrir outras formas de expressão e de oposição que não são, necessariamente, aquelas que comumente percebemos como únicas. Não deixa de ter um traço original e crítico, pois nos remete a uma

² O mercado de trabalho para publicitários é saturado. A promessa de uma carreira bem remunerada e cheia de charme tem exercido um forte apelo sobre jovens de todo país: a partir da segunda metade da década de 1990, publicidade vem apresentando uma das maiores relações candidato-vaga nos exames de vestibular — uma média de 80 candidatos por vaga. A Associação Brasileira de Agências de Propaganda (ABAP) estima que 75% dos profissionais que trabalham em propaganda estão em São Paulo. A globalização da economia vem acirrando a competição entre as empresas, forçando-as a investir mais em propaganda. Também contribui para a expansão deste mercado o crescimento do setor de serviços. A entrada de grandes grupos estrangeiros no país abre novas vagas para o publicitário, tanto nos setores de planejamento quanto em atendimento e criação. A internet tem gerado algumas oportunidades e a criação de novas especialidades na área. Apesar disso, o crescimento do número de empregos não é suficiente para absorver a mão-de-obra que sai das universidades todos os anos. Existe também, a concorrência de outros profissionais: um desenhista industrial pode trabalhar em arte, ou um administrador de empresas pode planejar campanhas. A remuneração inicial do estagiário ou trainee varia de R\$350, nos departamentos de publicidade de empresas, a R\$1.200, nas agências. Profissionais experientes da criação, redatores e profissionais de arte de grandes agências têm salários entre R\$ 15.000 e R\$ 25.000. Nas menores, recebem entre R\$3.000 e R\$6.000. Nos departamentos de publicidade das grandes empresas, o salário médio do publicitário pleno é de R\$3.000, ultrapassando os R\$5.000 em São Paulo. Nas empresas pequenas, especialmente fora da região Sudeste, a remuneração fica em torno de R\$2.000. Publicitários de sucesso, que muitas vezes se tornam sócios de agências tornam-se muito bem remunerados no exercício da profissão. Retirado do site: <<http://www.vestibular1.com.br/duvidas/publicidade.htm>>

³ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 65.

atitude diferenciada em torno do tema a que nos propomos refletir, sem nos levar ao extremo de considerações que se pautam pela indiferença ao que é divergente.

Não podemos negar que, atualmente no Brasil, a carreira no ramo da publicidade se apresenta como uma das mais disputadas e promissoras devido a uma série de fatores conjunturais, especificamente econômicos, que a alimenta e que ela também se encarrega de alimentar. O próprio trabalho do publicitário é visto no cenário atual como um dos mais criativos e perspicazes, pauta-se numa busca constante por novos consumidores e por novos mercados utilizando as mais diversas técnicas de comunicação e de linguagem.

Porém, a consolidação da profissão no país, em termos de movimentação e de peso econômico que ocorreu no início da década de 1970, como veremos adiante, não a livrou durante o período subsequente de sérias e duras críticas advindas de determinados setores da sociedade. Eles a viam como uma “fábrica de ilusões” e de mentiras que contribuía para o fortalecimento do capitalismo no Brasil. Esse embate, por mais que tenhamos a impressão de ter sido derrotado ou esquecido, tem, ainda que tênue, uma continuidade em nossa conjuntura atual que o faz ter sentido. O trecho da entrevista com Olivetto traz intrinsecamente, tanto na pergunta como na resposta, essas questões que ainda pulsam em nosso tempo presente. Portanto a necessidade da reflexão e da busca por explicações.

Nessa perspectiva o objeto de nossa pesquisa, o texto teatral *Caminho de Volta* escrito por Consuelo de Castro no ano de 1974, permite-nos destacar não somente a crítica em torno da publicidade que era colocada em questão de maneira provocadora, mas, a partir da trajetória de sua autora e do diretor da encenação da peça, Fernando Peixoto, pontos importantes na compreensão dos rumos que o setor artístico do país, especialmente o teatral, tomava naquele momento da história brasileira.

O crítico teatral Jefferson del Rios, ao comentar a encenação de *Caminho de Volta* na Folha de São Paulo no ano de 1974, escreveu uma consideração virulenta sobre o trabalho publicitário apresentado na peça:

[...] Era necessário, porém, que alguém viesse mostrar a vida dos nossos falsos gênios publicitários em pleno funcionamento. Consuelo de Castro mostra o mecanismo: como se faz a campanha de vendas, como se cria o condicionamento para o consumo e como se mascara de grandeza uma atividade sujeita a distorções graves. As personagens representam a tipologia da profissão, do executivo ao servidor menor.⁴

Tal visão carrega uma série de valores habitualmente ligados ao meio da propaganda, sendo ela a responsável por até mesmo “consumir consciências” e “conduzir a massa

⁴ RIOS, Jefferson del. In: CASTRO, Consuelo de. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989, p. 571.

bovinamente”. Claramente o crítico posiciona-se de maneira contrária à publicidade, ao seu funcionamento e à sua utilização. Pela crítica temos uma noção inicial sobre o teor do texto encenado que, de maneira geral, desmitificaria a máquina publicitária trazendo à tona o seu papel sórdido e utilitarista no sistema capitalista. O texto, ao ter essa característica, pode ser associado dentro de uma série de manifestações políticas de oposição ao regime militar imposto em 1964, um golpe de “direita”. O objetivo central dessa tomada do poder era anular de modo autoritário e violento qualquer movimento contrário e de resistência que ocorria nos mais diversos setores da sociedade brasileira como, por exemplo, na política, nos movimentos estudantis, na imprensa, nos sindicatos e nas artes.

No campo teatral, a oposição ao regime se efetuou nos mais diversos matizes. No decorrer das décadas de 1960 e 1970, autores, atores e espetáculos foram duramente perseguidos e censurados pelo governo militar. José Arrabal, em 1979, faz a seguinte observação sobre as consequências desse período para o teatro brasileiro:

Nunca, em toda a história de nossa formação social, foram proibidos tantos textos dramáticos e tantos espetáculos de teatro. Por outro lado, nesse universo em que a realidade mais parece loucura, jamais tanto dinheiro dos cofres públicos escorregou para as mãos dos empresários teatrais. Homens de teatro foram presos e torturados. Alguns se exilaram. Outros abandonaram a profissão. Outros, premidos pela violência, abriram mão de suas posições e ambições literárias. Outros fizeram isso por dinheiro, mesmo. Outros ainda, pensando que estavam contribuindo para com o desenvolvimento histórico do drama e da cena, mais contribuíram para o fortalecimento dos que continuam agindo em favor do congelamento dessa história nas mãos das classes possuidoras.⁵

Apesar da análise judiciosa e bastante impiedosa em relação às tentativas do meio teatral, sem espaço para considerações menos extremas, Arrabal consegue apontar o impacto das represálias por parte do governo em relação às artes. Coloca também como estas acabaram por levar diversos artistas a terem que delimitar, cada vez mais, o seu campo de ação e de engajamento num cenário desolador devido à desorientação percebida no setor teatral. Ele aponta uma questão a ser superada:

[...] a ideologia de um teatro brasileiro, muito matreiro que mascara tantas questões e permanece até hoje, enfumacando as realidades deste teatro comercial, pura e simplesmente comercial, voltado a atender o seu público, com sua mercadoria variada conforme o modo de diversão das classes possuidoras [...].⁶

⁵ ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráf. e Edit., 1979-1980, p. 33.

⁶ Ibid., p. 35.

Ao discutir a trajetória artística e o engajamento do ator e dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, Rosângela Patriota em seu livro “Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo”, onde trabalha as diferentes perspectivas de análise sobre a realidade brasileira que as suas obras suscitaram e, principalmente, de como a crítica teatral trabalhou com estas referências, faz a seguinte observação sobre o panorama teatral daquela conjuntura dos anos de 1960 e 1970. Abre-nos para uma perspectiva menos antagônica, salientando a multiplicidade de oposições que se fizeram naquele momento:

Não há dúvidas: a ausência de participação e de canais para expressão eram relativizadas nas artes, e, nesse sentido, a proposta de redemocratização passou também pelo campo estético. Significativamente, apesar do autoritarismo das relações políticas e sociais, no universo do engajamento artístico a pluralidade fez-se presente, pois concomitantemente ao trabalho de Oduvaldo Vianna Filho houve o Teatro Oficina, em São Paulo, o Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro, dramaturgos como Vicente Pereira, Leilah Assumpção, Isabel Câmara, Consuelo de Castro, Nelson Rodrigues, além da vinda do Living Theatre ao Brasil, bem como espetáculos que se ancoravam nas experiências teatrais do Teatro Brasileiro de Comédia, isso sem arrolar os grupos teatrais independentes.

De forma curiosa pode-se dizer, apesar de referenciais históricos, estéticos e ideológicos totalmente diferenciados, estes nomes todos podiam ser arrolados no campo da oposição, que foi múltipla e apresentou um horizonte de preocupações, contribuindo, assim, para a formação de segmentos sociais extremamente críticos.⁷

Diante da multiplicidade de propostas que eram colocadas em jogo naquelas circunstâncias de produção, são de suma importância as reflexões e as discussões sobre o papel do teatro que foram escritas por seus próprios agentes (atores, dramaturgos, diretores, críticos) que tentavam, de alguma maneira, naquela conjuntura e naquele período, entender e indicar alguns caminhos possíveis para uma atividade teatral engajada e responsável com a situação brasileira. Ao nos concentrarmos, primeiramente, na trajetória do diretor Fernando Peixoto, entramos em contato com determinados setores de oposição, com suas premissas e suas análises sobre as possíveis soluções para continuidade de um teatro conseqüente em meio à adversidade e aos desafios que eram forçados a enfrentar.

O encenador, ator e jornalista Fernando Peixoto, nas décadas de 1960 e 1970, foi uma importante figura no meio teatral como ator e diretor no Teatro Oficina. A partir de 1970 ele trabalhou em diversos projetos de outras companhias teatrais como Teatro São Pedro e do grupo dos atores Othon Bastos e Marta Overbeck.⁸ Paralelamente à sua trajetória artística, ele

⁷ PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 17.

⁸ No Teatro Oficina Fernando Peixoto participou da montagem das seguintes peças: *Pequenos Burgueses* (1963), *Andorra*, *O Rei da Vela* (1967), *Galileu Galilei* (1968), *Na Selva das Cidades*. No Teatro São Pedro: *Tambores na Noite* (1972), *A Semana* (1972), *Frei Caneca* (1972) e *Frank V* (1973). Com a Companhia Othon

desenvolveu reflexões, críticas e estudos em jornais, revistas e livros, sobre o papel do teatro brasileiro no período da ditadura militar. Deve-se salientar ainda que ele desenvolveu estudos essenciais sobre a dramaturgia do alemão Bertolt Brecht e seu teatro dialético; sendo esse um ponto de partida na criação e na concepção de vários trabalhos seus, assim como, de suas propostas teatrais.

Considerando seu engajamento político de “esquerda”, uma constante em seus trabalhos, e pensando a própria conjuntura pela qual o país passava, de repressão violenta por parte do regime militar para com os setores de oposição, seus textos jornalísticos escritos e publicados no período nos mais diferentes jornais como *Movimento*, *Opinião* e revistas como *Palco + Platéia* e *Civilização Brasileira* são de grande valia para nós historiadores.

Fernando Peixoto apresenta nos textos debates, questões e desafios que estavam postos à classe teatral engajada. Compreende-se aí sua preocupação com uma maior comunicação com o público em geral sem abrir mão de sua coerência e de seu compromisso ideológico, um ponto muitas vezes considerado paradoxal. Ao enfrentar tal situação, ele tem como objetivos finais a continuidade e a sobrevivência da atividade que passava por sérios problemas econômicos.

O texto “Problemas do teatro no Brasil”, escrito por ele em 1967 e publicado na *Revista Civilização Brasileira* e na revista cubana *Conjunto*, pode ser considerado um estudo extremamente interessante pois coloca em evidência algumas questões que estavam em jogo. Serve-nos também como uma amostra de suas posições e críticas em relação às artes cênicas no país. Elas são importantes para compreendermos algumas referências e pontos de vista que norteavam os setores oposicionistas.

Numa mistura de desabafo e protesto, Fernando Peixoto tece sérias críticas ao panorama teatral do período, que “ficou bonzinho por conta própria”⁹, juntamente com a existência de uma auto-censura, expressão da passividade e do marasmo que vai se instalando no “pensamento que já nasce censurado”¹⁰. Propõe alternativas que não abram mão do engajamento e da responsabilidade dessa atividade artística. Partindo de uma questão afirmada por Brecht, “que um teatro sem contato com o público não tem sentido”¹¹, o

Bastos e Martha Overbeck Produções Artísticas: *Um Grito Parado no Ar* (1973), *Caminho de Volta* (1974), *Ponto de Partida* (1976), *Mortos sem Sepultura* (1977). E as duas encenações de *Calabar* (1973) (1980), sendo que a primeira versão foi impedida, às vésperas de sua estréia, de ser encenada.

⁹ PEIXOTO, Fernando. Problemas do teatro no Brasil. In: _____. *Teatro em Pedacos*. São Paulo: Hucitec, 1979, p. 296.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid., p. 293.

primeiro tema a ser debatido é a busca de uma nova linguagem que tenha significado para o público e, que dentro da própria crise, encontre as condições de superá-la.

Uma outra crítica refere-se ao teatro feito naquele momento, que “não tem sentido preciso, não se define diante da realidade do país”.¹² A manifestação artística acaba não sendo, nem no campo intelectual e nem do entretenimento, um estímulo para se efetuarem as transformações políticas que se tornaram necessárias, principalmente para os setores da esquerda no Brasil, após o golpe de 1964. Peixoto trata de algumas experiências importantes após o início do regime militar porém, o que sucedeu foi uma “repetição de esquemas fáceis e limitativos”.¹³ O público, em sua opinião, num momento inicial, respondeu positivamente ao protesto comparecendo aos espetáculos, mas o teatro não conseguiu aproveitar essa disposição. Novamente retorna à questão da linguagem que deveria ser pensada a partir dos elementos culturais do país.

A Censura que se instaurou e institucionalizou-se no período é duramente criticada na terceira parte do texto. O anacronismo, a falta de critério e coerência por parte dos censores causaram sérios prejuízos à produção teatral. A profissionalização da prática que teve início na época é apontada de uma maneira irônica por Peixoto: “Teremos doutores diplomados na arte de destruir a liberdade de expressão”.¹⁴ Novamente, o diretor, a partir de Brecht, propõe a resistência de uma maneira sutil: “é necessário ter astúcia para divulgar a verdade”.¹⁵ Astúcia que foi, no decorrer da década de 1970, instrumento essencial para a criação artística que buscava uma postura comprometida e responsável.

Fernando Peixoto deixa claro seu posicionamento diante da necessidade da subvenção governamental à atividade teatral e acentua a contradição existente nessa prática: “o teatro não pode não pode mais ser produzido pela iniciativa privada, dentro do sistema de livre-concorrência, de livre-empresa. Para sobreviver desempenhando uma missão cultural o teatro precisa ser subvencionado. [...] Em última análise nenhum governo vai financiar um teatro contra si mesmo”.¹⁶ Evidencia-se aqui as práticas que o próprio governo militar estava pondo em ação: auxiliar o teatro brasileiro via SNT (Serviço Nacional de Teatro) e até mesmo exportá-lo para outros países.

Ainda assinala que a liberdade de produção e de expressão é um grande avanço no desenvolvimento qualitativo e quantitativo da atividade teatral. Salienta uma prática que

¹² PEIXOTO, Fernando. Problemas do teatro no Brasil. In: _____. *Teatro em Pedacos*. São Paulo: Hucitec, 1979, p. 294.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid., p. 296.

¹⁵ Ibid., p. 298.

¹⁶ Ibid.

ganhou força: a criação de cooperativas que, também, carregavam a contradição do sistema capitalista na questão de imposição de salários e na participação desigual dos cooperados nos lucros finais.

Em outra parte do texto faz uma observação sobre a crítica teatral que existia no momento. Segundo sua opinião:

[...] A crítica de teatro não existe; existem alguns jornalistas especializados no assunto, condicionados, na melhor das hipóteses, por uma formação superada historicamente, todos tentando ainda julgar os espetáculos de hoje com preconceitos e regrinhas ridículas de um teatro já soterrado. Ler a crítica de teatro no país atualmente é ler palavras que não dizem nada nem ao público nem a quem faz teatro.¹⁷

Percebe-se a concepção orgânica que ele tem da atividade teatral, que não se resume simplesmente à apresentação do espetáculo, mas que tem impactos e conseqüências na sociedade e na cultura em geral. Por isso a necessidade de uma coerência e responsabilidade por parte daqueles que diretamente estão inseridos no processo e na realidade artística do país.

Com essa percepção, a sociologia torna-se uma “ciência” indispensável para o entendimento da realidade por permitir e fornecer dados importantes sobre a sociedade brasileira. Os dados obtidos tornar-se-iam fontes imprescindíveis na elaboração de uma política cultural ampla e eficiente. Fernando Peixoto deixa um alerta para o setor teatral brasileiro: forças e mentes podem decisivamente contribuir na construção de um novo panorama artístico, de temas e formas, desvendando a trágica realidade brasileira, “fonte de uma estética de violência”.¹⁸

Percebe-se que Fernando Peixoto tem uma concepção extremamente responsável em relação ao trabalho teatral e que o mesmo não pode ser, em hipótese alguma, distanciado de seu público, de suas questões e de suas necessidades. O que não o impede de considerar o teatro como criador e suscitador de novos debates e problemas. Cabe ao diretor, ao dramaturgo, ao ator e à todos aqueles responsáveis pelo espetáculo a busca constante de novas linguagens e alternativas para chegar ao fim de seus objetivos. Trata, além disso, da necessidade do apoio e da responsabilidade dos governantes na execução desses projetos, que estão ligados à questão educacional, cultural e nos investimentos destinados a esses setores. No ano de 2000, numa série de debates sobre o teatro brasileiro, ele faz a seguinte avaliação de sua trajetória artística e das razões de seus trabalhos, ajudando-nos ter a uma percepção mais global de seus referenciais que não são dissociados das questões já apresentadas:

¹⁷ PEIXOTO, Fernando. Problemas do teatro no Brasil. In: _____. *Teatro em Pedacos*. São Paulo: Hucitec, 1979, p. 304.

¹⁸ Ibid., p. 307.

Enfim, resumindo: essa trajetória toda, de 1970 a 1980, foi sempre uma tentativa de provocar reflexões na platéia, de fazer com que o público tivesse uma capacidade de reencontrar a si mesmo, de rediscutir os problemas de seu cotidiano, aquilo que ele às vezes nem percebe, e repensar certos valores, procurando sempre uma postura dialética, no sentido de provocar esse diálogo vivo entre o espetáculo e o espectador; para que a platéia saísse de lá grávida de valores novos, de dúvidas novas, para que pudesse enfrentar e, quem sabe, transformar e melhorar a sociedade.¹⁹

Tendo em vista os aspectos políticos na elaboração de seus trabalhos como diretor, no texto “O fenômeno teatral como objeto da pesquisa histórica: o Brasil da década de 1970 e as encenações de Fernando Peixoto”²⁰, Rosangela Patriota trata a postura do diretor nas seguintes definições:

[...] a análise sistemática de seu trabalho, em consonância com reflexões sobre o momento histórico, ao lado das possibilidades efetivas de intervenções sociais e políticas e seu respectivo grau de eficácia. Sob essas circunstâncias, as atividades de Fernando Peixoto, nas mais diferentes áreas, foram um exercício constante em defesa da democracia e de valores sociais como ética, justiça e solidariedade, bem como procuraram constantemente interagir com a sociedade brasileira na década de 1970.²¹

As propostas do diretor convergem a um processo mais amplo que ocorria no país nos mais diferentes meios artísticos e de comunicação que foi denominado de “Resistência Democrática”. Visava, de modo geral, avaliar determinadas lutas e ações dentro da esquerda brasileira como a luta armada e o papel do Partido Comunista Brasileiro. Sobre os processos de resistência, Patriota afirma que

permitiram evidenciar os níveis de complexidades envolvendo o ato de pensar e de criar cultura, em situações nas quais está ausente o Estado de Direito e, ao mesmo tempo, apresentaram o artista e o intelectual como agentes políticos de seu momento histórico. Resgataram ao lado disso, uma perspectiva de luta tendo como pressuposto o fato de que os campos de atuação não estão divididos em blocos monolíticos. Pelo contrário, as fissuras fazem parte da própria dinâmica e, por essa via, deve o intelectual percebê-las e atuar em seu interior.²²

Dentro de seus limites, os artistas buscavam uma série de possibilidades críticas que pudessem ser inseridas e socializadas das mais diversas maneiras tendo como finalidade o constante alertar sobre a conjuntura brasileira. Sendo assim, os artistas que visavam a construção conseqüente de uma oposição ao regime militar e o retorno das liberdades democráticas na década de 1970, tinham no embate com o governo que recorrer aos mais

¹⁹ GARCIA, Silvana. (Org.). *Odisséia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2002, p. 89.

²⁰ PATRIOTA, Rosangela. O fenômeno teatral como objeto da pesquisa histórica: o Brasil da década de 1970 e as encenações de Fernando Peixoto. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosangela. (Org.). *Histórias & Historiografia: Perspectivas contemporâneas de investigação*. Uberlândia: Edufu, p. 55-77.

²¹ *Ibid.*, p. 65.

²² PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 34.

diferentes aspectos da sociedade que tivessem alguma relação com toda a situação arbitrária e ditatorial que estava armada no país. A publicidade não passou incólume em tais circunstâncias.

Fernando Peixoto também faz, por sua vez, uma análise e uma crítica severa ao trabalho publicitário no programa da encenação da peça *Caminho de Volta* em que foi diretor em 1974:

[...] *Caminho de Volta* mostra a classe média, degradada e vendida, lutando pela sobrevivência, vítima não apenas do mercado de trabalho imposto pela sociedade capitalista, mas também de uma máquina impiedosa, imposta pela desenfreada necessidade de divulgar produtos supérfluos, moldar consciência e criar necessidades falsas – o mercado de consumo. Consuelo de Castro desnuda implacavelmente o mundo prostituído das agências de publicidade, um inferno dentro do sistema, o grande bordel da capacidade criativa do homem. O túmulo onde enterra sua potência intelectual, colocando-se a serviço da mentira e entregando ao Capital o mais valioso de seus bens, justamente aquele que o transformou de ser animal em ser humano: a inteligência, a capacidade de pensar.²³

Se no comentário do crítico Jefferson del Rios já temos elementos bastante polêmicos para caracterizar o trabalho publicitário, como o mascaramento da realidade, por exemplo, Fernando Peixoto leva ao extremo sua crítica ao buscar a desmitificação deste tipo de atividade. No texto ela é relacionada ao inferno, à prostituição e à morte. O diretor deixa claro no programa da peça o seu posicionamento contrário diante do Capitalismo e das instituições que fazem parte de seu funcionamento. Pelos elementos colocados no texto, nota-se amparar numa leitura marxista da realidade que em seu ímpeto, na última parte da citação, chega a cometer um pequeno desvio da própria teoria em que se fundamenta: coloca a inteligência e a capacidade de pensar como o limite que diferenciaria o homem do animal.²⁴ Pode-se compreender sua revolta devido ao seu compromisso, já explícito acima, com uma atividade teatral que estivesse realmente em diálogo com o seu público e que possibilitasse uma visão diversa da realidade do país.

Concretamente *Caminho de Volta* é um texto que trata de um tema bastante controverso e carregado de possibilidades interpretativas que vão desde a crítica aberta ao Capitalismo, como já podemos notar pelas críticas, até a falta de rumos que assolou os setores médios no período do Milagre Econômico, com suas crises e impasses. Ainda assim,

²³ PEIXOTO, Fernando. Um cavalo estraçalhado na hípica. In: CASTRO, Consuelo de. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989, p. 527.

²⁴ “Pode-se distinguir os homens dos animais pela consciência, pela religião ou por tudo que se queira. Mas eles próprios começam a se diferenciar dos animais tão logo começam a produzir seus meios de vida, passo este condicionado por sua organização corporal. Produzindo seus meios de vida, os homens produzem, indiretamente, sua própria vida material”. MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 27.

Fernando Peixoto numa carta ao cenógrafo Joel de Carvalho, publicada em livro posteriormente²⁵, aponta uma série de problemas presentes no texto teatral em questão:

Esta idéia: o espetáculo é espetáculo, me leva a querer (o caso desta peça agora é um pouco complicado) um cenário obviamente fragmentado, apenas o útil, e este útil realista em fragmentos, mas permanentemente teatral, o diabo da peça (você, lendo, deve ter percebido de cara) é que a estrutura da mesma é velha, século passado, causa e efeito, tudo fechadinho no aquário do palco, etc. Não é fácil romper com isso, pois é da essência da estrutura e brigar com estruturas assim geralmente a gente perde, a não ser que o material fosse excepcional para ser reescrito cenicamente, o que não é o caso. [...]: daí a idéia [...] para abrir a porra do texto, situá-lo dentro de uma verdade histórica mais real [...].²⁶

Apesar das sérias críticas em relação à estrutura do texto, extremamente instigantes e reveladoras pelo fato de ser um testemunho franco e honesto, aponta-nos mais questões sobre sua concepção de teatro e de dramaturgia. Ele vê, como perspectiva de trabalho, a amplitude dos temas existentes e, por meio de outros elementos como a música e o cenário, uma saída para colocar em cena um espetáculo que tenha a capacidade de instigar no seu público a reflexão com o próprio presente. A variedade de temáticas que surgem a todo o momento na peça pode ser apontada como uma característica marcante e importante na obra da dramaturga Consuelo de Castro, autora de *Caminho de Volta*.

Consuelo de Castro teve sua estréia no meio teatral no ano de 1968 com o texto *Prova de Fogo*, escrito a partir de sua experiência nas manifestações e lutas dos estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP ocorrida no mesmo ano. O texto, logo após o lançamento, com perspectivas de ser encenado pelo Teatro Oficina, foi proibido pela Censura Federal, já sob o signo repressor do AI-5. Mesmo assim, são “lançadas” versões clandestinas e feitas várias leituras dramáticas do texto.

O crítico teatral Sábato Magaldi ao analisar *Prova de Fogo*, a primeira peça escrita e censurada da autora, aponta peculiaridades em seu texto que estarão sempre presentes em sua dramaturgia e em seus personagens:

Consuelo não sucumbiu à tentação de exprimir uma visão idealizada ou demagógica do estudante. Ao contrário, ele aparece em sua complexidade humana, que não omite as paixões, os ressentimentos, as mágoas, muitas vezes turvadores da pureza do impulso político. O “golpe” no líder Zé Freitas, explicado pelos adversários como discordância de sua tática “revisionista”, se mistura a uma forte dose de vontade de ferir e se vingar, o

²⁵ PEIXOTO, Fernando. A carta que Joel não recebeu. In: _____. *Teatro em Pedacos*. São Paulo: Hucitec, 1979. p. 187-189.

²⁶ Ibid., p. 189.

que encorpa de seiva humana as motivações e os conflitos. Cada personagem está exposta na sua desnuda humanidade.²⁷

O interesse de Consuelo de Castro ao colocar em seus textos as incongruências e os absurdos de seus personagens e das situações em que estão inseridos demonstra uma postura crítica. Em seus escritos transparece uma abertura maior e ousada ao tratar sem maniqueísmos e sem extremismos a sua interpretação da realidade.

Logo após, no ano de 1969, lançou o seu segundo texto, *À Flor da Pele*, onde os dois personagens, um professor e sua aluna vivem um turbulento e delicado romance. Pelo fato de ser o seu primeiro texto encenado, ela rapidamente ganha admiração por parte dos críticos que vislumbram nos gestos e nas falas dos personagens uma vitalidade e naturalidade visceral.

À Flor da Pele vive o clima de desencanto e desespero que caracterizou o refluxo da explosão da esperança de 1968. Revela o começo de uma compreensão mais profunda das tremendas dificuldades do mundo contemporâneo, quando a civilização ocidental, na profundidade da sua crise, vai duvidando da sua capacidade de abrir um caminho para sínteses mais altas e verdadeiramente novas, livres de envolvimento com um passado glorioso mas já fantasmal.²⁸

Firmando-se paulatinamente no cenário teatral do país, ela, no decorrer da década de 1970, continuou com uma produção artística numerosa. Aos poucos, ganhou reconhecimento efetivo por meio de sua obra juntamente com outros autores que despontaram no mesmo momento, Maria Adelaide Amaral, Leilah Assumpção, Carlos Queiroz Telles, Antonio Bivar, entre outros, sendo alvos dos órgãos repressores do governo militar.

O crítico Sábato Magaldi, ainda em 1969, faz a seguinte referência em torno dos “novos autores” mencionados acima que estão despontando durante o período:

[...] A partir de sua linguagem aberta, que despreza a literatura para adquirir uma verdadeira eficácia dramática, vários jovens tentam um teatro mais autêntico e só mostram compromissos com a sua própria experiência humana, alheios a programas de qualquer natureza.²⁹

Também comentando sobre essa “geração”, num texto sobre Consuelo de Castro, o crítico Alberto Guzik situa sobre qual perspectiva eles estão travando o diálogo de sua arte com a sociedade:

A escrita teatral desses jovens lançava ambigüidade, turvava a limpidez aparente de um panorama que parecia estratificado entre as forças do 'bem e do mal', do 'justo e do injusto'. Nossos *angry young men*, que não chegaram

²⁷ MAGALDI, Sábato. Um documento exemplar. In: CASTRO, Consuelo de. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989, p. 516.

²⁸ SCHENBERG, Mario. Uma autodestruição desesperadamente lúcida. In: CASTRO, Consuelo de. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989, p. 522.

²⁹ MAGALDI, Sábato. Fala Baixo, senão Eu Grito. In: _____. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 237.

a constituir um movimento e, na verdade, não eram tão *angry* assim, contribuíram para romper essa postura artificial, colorindo-a com cores radicais, mais próximas da multiplicidade, da variedade confusa da vida.³⁰

Esse tratamento diferenciado das questões concebidas com naturalidade e precisão, sem abrir mão da “fúria” dirigida às adversidades e às multiplicidades de temas que estavam pulsantes naquele período, revelaria situações ainda adversas como a dos trabalhadores, das mulheres, os dilemas familiares, a questão da liberdade sexual, entre outros. Evidente que ao vincularmos a dramaturga Consuelo de Castro à “nova geração” de autores que surgia no final da década de 1960, não quer dizer que eles faziam parte de um movimento organicamente formado, com delimitações e objetivos em comum.

Ao tratar dos grupos teatrais que surgiram na década de 1970 (Asdrúbal Trouxe o Trombone, Pod Minoga, Pessoal do Victor, Vento Forte e Mambembe), Silvia Fernandes trabalha com a seguinte definição sobre esse momento peculiar da história do teatro no Brasil, que pode, de certa maneira, guardadas as devidas proporções e situações, relacionar-se com aquela geração de dramaturgos:

No confronto com os vários grupos analisados, o que se observa imediatamente é a grande diversidade que separa os trabalhos de cada um deles. A impressão de uma tendência, no sentido de uma intenção semelhante que dirige as produções – aquela de fazê-las o resultado da escolha, do consenso e da participação de um núcleo de criadores –, sobrepõe-se à noção de movimento, entendido como uma série de atividades teatrais organizadas por criadores que trabalham em conjunto para alcançar um fim determinado, o que implicaria numa sintonia de posições e propostas bastante distante da fragmentação constatada por meio desse estudo.³¹

A produção dramatúrgica de Consuelo de Castro no período entre 1968 até o final da década de 1980 traz de maneira concreta e reveladora algumas escolhas e possibilidades temáticas e estéticas que estavam colocadas naquele período. A autora não estava submissa à qualquer imposição ou adequação que não fosse a sua própria experiência. Era uma artista ligada intimamente com o seu tempo e seus problemas.

Na abertura da coletânea das principais peças da dramaturga Consuelo de Castro escritas até então, publicadas em 1989, chamada “Urgência e Ruptura”, o crítico teatral Yan Michalsky trabalha com a seguinte definição para caracterizar duas fases distintas da trajetória artística da autora – uma que vai de 1968 à 1978 denominada de “urgência”, e a outra compreendida entre 1978 e 1988, o momento de “ruptura”:

³⁰ GUZIK, Alberto. Um depoimento irado sobre a condição humana. In: CASTRO, Consuelo de. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989, p. 548.

³¹ FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – Anos 70*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2000, p. 219.

[...] O estado de excepcionalidade institucional que prevalecia desde o início da carreira de Consuelo até o advento da chamada normalização democrática forçava a jovem autora a posicionar-se na vida através de uma dramaturgia que atendessem às urgências do momento e canalizasse, como uma vital válvula de escape, o seu sufocante inconformismo para com toda a violência e arbitrariedade que estava no ar. [...] a sua resposta às urgências da hostil conjuntura tinha de ser direta e franca, mesmo que isto lhe custasse – como em vários casos lhe custou o preço de não ver o seu trabalho levado à cena. Já a partir do momento em que as pressões do arbítrio e a necessidade moral de opor-se a elas chegavam à extinção, a autora podia dar-se ao luxo de cogitar rupturas com os esquemas de escrita até então adotados, para investigar, sem a mesma conotação de compromisso político-ético, outros caminhos de criação, fossem eles temáticos ou formais.³²

No trecho acima, o crítico, ao compreender a obra de Consuelo de Castro por meio de sua constante e estreita ligação com uma determinada temporalidade, com vários aspectos de suas peças tendo referências ao momento em que foram escritas, faz com que seus trabalhos sejam interpretados como respostas imediatas às situações problemáticas e opressivas, do regime militar, num primeiro instante, e do mundo posterior vivido, ainda contraditório e violento nos mais diferentes níveis em sua segunda fase.

Principalmente na primeira fase de “urgências” a autora teve constantes choques com a Censura Federal no período, sendo proibidas a leitura, montagem, transmissão radiofônica ou adaptação cinematográfica, como já foi citado anteriormente, de “Prova de Fogo” em 1968 e “A cidade impossível de Pedro Santana” de 1975. O dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri em 1977 faz a seguinte avaliação de sua produção artística naquelas circunstâncias:

Não é por acaso que a censura vem impedindo sistematicamente a montagem das obras de Consuelo de Castro. Existe uma razão evidente: elas incomodam. O teatro da moça é inquietante: questiona, indaga, denuncia e, mais que tudo, propõe. Evidentemente um teatro inaceitável para um censura que tem por mister impedir que a obra de arte escancare o que na realidade é, mas que deve ser minimizado em nome da Segurança, da Moral, dos Bons Costumes e de uma Bela Imagem do País no Exterior.³³

Entre os textos presentes em sua coletânea temos quatro representantes do período de “urgência”: *Prova de Fogo* (1968), *À flor da pele* (1969), *Caminho de Volta* (1974), *O grande amor de nossas vidas* (1978); e quatro do período de “ruptura”: *Louco circo do desejo* (1985), *Script-Tease* (1985), *Aviso Prévio* (1987) e *Marcha a ré* (1988).³⁴ Por meio deles temos a

³² MICHALSKI, Yan. Consuelo de Castro: sempre urgente. Sem rupturas. In: CASTRO, Consuelo de. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989, p. 17.

³³ GUARNIERI, Gianfrancesco. In: CASTRO, Consuelo de. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989, p. 565.

³⁴ Além desses, foram encenados os seguintes textos teatrais de autoria de Consuelo de Castro: *O Porco Ensangüentado* (1975), *Implosão* (1976), *Último Capítulo* (1976), *A Corrente para Frente* (1981), *Ao Sol do Novo Mundo* (1986), *Uma Caixa de Outras Coisas* (1987), *Hair* (1987), *O Kotô* (1988), *Medéia: Memórias do Mar Aberto* (1997/2005), *Making Off* (1999), *Only You* (2001).

percepção inicial de nítidas transformações que ocorreram no processo de criação, principalmente na construção e na dinâmica complexa dos textos no decorrer de sua carreira. Na primeira fase ela trabalha com planos de ação elaborados de maneira direta e realista, tendo sua composição mais voltada para as questões pulsantes do período da ditadura no país, do caráter opressivo, contraditório e conturbado da sociedade brasileira. Na segunda o que se vê presente são *flashbacks*, personagens arquetípicos, a imaginação e a consciência em cena, em complexos jogos de luzes e de cenários, partindo assim para o campo da experimentação estética.

No prefácio da coletânea de suas obras, a autora também trabalha com a divisão entre os diferentes momentos de sua carreira, separando e agrupando suas obras, conforme veremos na citação seguinte:

Urgência é uma seleção de tudo o que escrevi entre 1968 e 1978, sob a pressa rangente dos nossos fatos, teimando contra o lápis vermelho dos censores, aos quais tenho o maior orgulho de ter ajudado a soterrar de trabalho, dada a abundância de matéria a ser cortada. [...] Rupturas é a triagem do que produzi entre 1978 e 1988, livre ao menos do dito e maldito lápis vermelho – quando mais não seja de sua presença oficial e corpórea. [...] Já aí eu me sentia apta a pensar e contar além das 'urgências nacionais'. A ousar traços e formas. Romper Espaço e Tempo. Virar tudo de ponta-cabeça, usando a luz, a coreografia e até a cenografia como pontuações dramáticas [...].³⁵

No contato com essas opiniões e visões sobre sua produção teatral permite-nos compreender os próprios impasses vividos pela classe teatral: a permanência numa linha de produção artística pautada nas questões nacionais de maneira direta e “urgente” ou, no caso da dramaturgia que, sem abandonar completamente esses temas, iniciou a busca de um teatro diferenciado, sem ter uma cartilha ou um sistema a seguir. Porém, por mais que ela e os próprios críticos afirmem a distinção nítida dos dois momentos de sua carreira artística, percebemos que sua preocupação em posicionar-se diante das dificuldades e dos conflitos diretos é uma constante em sua trajetória.

Apesar de verificarmos a interpretação dicotômica que é posta nas citações acima entre “temática” e “estética”, e a ligação destas com o caráter (ou não) político das obras, é algo que acaba por ter grande peso em nosso trabalho e nos obriga a refletir numa concepção mais ampla do conceito de “engajamento”. Podemos compreender a produção artística da década de 1970 que se via num impasse complexo de estrutura e de ação ao destacarmos e

³⁵ CASTRO, Consuelo de. Um bloco de sulfite. In: _____. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989, p. 10.

delimitarmos essa questão como resultante do processo de aprofundamento e alargamento do termo.

Primeiramente, a abertura do conceito advém do fato de que essas características não podem, no conjunto orgânico da obra, serem destacadas e isoladas para, posteriormente, serem definidas como importantes ou menos importantes: determinarmos que a “temática” esteja, necessariamente, ligada a problemas políticos e que a “estética” esteja ligada a outras preocupações que são deslocadas desse campo.

O conceito de “engajamento político” passou por profundas transformações de significado, havendo uma ampliação considerável das diversas formas em que ele pode ser expresso e pensado, não existindo necessariamente uma ligação com a prática política-partidária. Temos, conseqüentemente, uma outra perspectiva ao lermos no presente as obras do período de “ruptura”. As propostas estéticas que escapam do convencionalismo têm seu valor na busca de novas e revolucionárias formas de expressão da própria realidade. Efetivamente, os rumos seguidos na fase posterior apontavam uma liberdade maior no que diz respeito a formas e a temáticas, advinda, podemos assim dizer, da própria abertura política que ocorria no país no final da década de 1970. Esse momento tornou-se emblemático pelo fato de que a produção teatral brasileira ampliou-se de maneira diversificada, demonstrando as novas tendências de um teatro que tendia a livrar-se do esquema tradicional do engajamento, porém, sem perder a preocupação com as questões sociais.

É interessante pegarmos algumas peças do período de “rupturas”, reunidas em sua coletânea, e analisar as mudanças em relação às preocupações temáticas e estéticas de Consuelo de Castro. A peça *Louco Circo do Desejo* encenada em 1985, ao retratar um engenheiro bem sucedido tendo um caso de amor com uma prostituta, ainda imatura e inexperiente, faz uma constante relação com situações presentes e reais, de situações que demonstram a contradição, o desespero e a fragilidade das relações amorosas. O crítico Edélcio Mostaço tratou como “[...] contrastes sociais, a sensualidade que interrompe normas ou desfaz relações endurecidas, personagens interioranas que tentam a vida na cidade grande, comportamentos de fachada e incursões combinadas pelo mundo da infância”.³⁶

Em *Marcha a Ré* (1989), com co-autoria de Emilio Alves, onde as rubricas indicativas sobre iluminação, sons, coreografias e movimentos tomam mais espaço que a própria fala dos personagens, dialoga e interpela uma situação cotidiana de uma mulher, de seu trabalho como dona-de-casa, com o mito grego de Eurídice. Consuelo de Castro, numa mistura surreal de

³⁶ MOSTAÇO, Edélcio. In: CASTRO, Consuelo de. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989, p. 581.

elementos, como o personagem “Gênio” que surge na chama do fogão, faz abertamente uma crítica ao papel da mulher na sociedade moderna. Essa que ainda não se libertou de determinados padrões e comportamentos, sinais de uma sociedade ainda opressora, limitadora e extremamente simplista no trato com as questões femininas.

Mesmo breves, as análises permitem localizarmos uma série de questões do tempo presente, ainda que menos explícitas, ocultas e subliminadas por aspectos formais e estéticos. Mas, não perdem de maneira alguma o caráter engajado (entendido aqui numa concepção mais ampla) e responsável por estar tratando de temas urgentes que estavam e ainda estão na ordem do dia. É interessante perceber que a “ruptura” se dá num momento paradoxal da atividade cênica.

Em outro artigo, “A necessária resistência do teatro empresarial”, publicado no jornal *Movimento* no ano de 1977, Fernando Peixoto faz um balanço crítico e polêmico das tentativas de “teatro engajado” feitas durante a década até então. Ele coloca de maneira clara seus limites e suas conseqüências num país ainda sob a égide de um governo militar, mas que, de toda maneira, acompanhariam a atividade tempos adiante.

A questão principal levantada é se, efetivamente, um teatro profissional e compromissado politicamente, organizado nos moldes capitalistas de funcionamento, conseguiria exercer seu papel de instrumento de transformação da sociedade. Ele afirma que mesmo aqueles subvencionados pelos órgãos governamentais carregam uma marca contraditória em seu funcionamento. A bilheteria, pensada no caso do “teatro empresarial”, torna-se a causa de seu estímulo e de seu fracasso a partir do momento que ela representa a aceitação por parte do público ou de seu descontentamento.

O diretor sintetiza da seguinte maneira os “estreitos limites” que a produção teatral tinha à frente naquele período:

Existe, sem dúvida, uma parte considerável do teatro empresarial que mergulha decididamente na produção de um tipo de espetáculo que, de forma irresponsável, assume a mentira e a mistificação. Mas existe também, enquanto oposição nacional-popular, um outro tipo de teatro empresarial que compreende suas contradições e limites, mas trabalha assim mesmo, assumindo a perspectiva das classes populares. E cumpre seu papel decisivo na elaboração de um teatro crítico e realista que certamente, em condições melhores, terá que, somente então, negar sistematicamente as precárias bases nas quais hoje, circunstancialmente, se situa e se dimensiona.³⁷

³⁷ PEIXOTO, Fernando. A necessária resistência do teatro empresarial. In: _____. *Teatro em Pedacos*. São Paulo: Hucitec, 1979, p. 357.

Com semelhante percepção, analisando a produção teatral da década de 1970, Mariângela Alves de Lima faz uma análise sentenciosa sobre as tentativas artísticas que se fizeram valer naquele momento:

As táticas são certamente estranhas, mas nem por isso ineficazes. Muitos trabalhos teatrais foram criados a partir de um processo de eliminação. O que unia primariamente um grupo era a vontade de fazer teatro. A partir daí os participantes traçavam o círculo em que poderiam eventualmente se movimentar. Não se tratava de perguntar primeiro, como seria natural, o que eu quero dizer com o meu teatro, mas de perguntar antes: o que eu posso dizer além do que não se pode dizer? E qual é portanto a linguagem adequada para este tempo em que eu devo dizer que não posso dizer o que gostaria de dizer?³⁸

Num cenário sombrio e contraditório onde as condições de criação e produção passavam por uma série de problemáticas e de conseqüências³⁹, na análise das perspectivas de trabalho do diretor Fernando Peixoto, na trajetória e nos temas abordados pela dramaturga Consuelo de Castro, começamos a compreender determinados desafios na produção teatral de meados da década de 1970. Por um lado, a dificuldade para colocar em cena determinadas temáticas e situações que iam de encontro aos temas proibidos pelo regime militar. Por outro, a busca de alternativas que viessem dar continuidade a um processo ativo e de resistência ao mesmo. No anseio por uma comunicação efetiva com o público percebemos como o setor teatral recorreu a uma diversidade que pudesse completar as lacunas causadas pela repressão.

Fernando Peixoto ao dirigir a peça *Caminho de Volta* compreende essas dificuldades, mas, mesmo assim, coloca de maneira franca e direta qual o seu ponto de vista em relação ao texto e sobre qual ângulo faria sua leitura. Novamente na carta enviada ao cenógrafo Joel de Carvalho ele explicita algumas indagações em torno do tema. Escrito de maneira confusa, uma espécie de *brain storm* como ele próprio a definiu – uma série de hipóteses e alternativas – ele faz um exercício interessante de relacionar a temática da peça com a conjuntura política e econômica do país com o intuito de pensar a cenografia do espetáculo:

tentar estabelecer uma relação dialética entre um espaço cênico realista (é claro que um realismo seletivo, não uma reprodução minuciosa e naturalista) com um geral mais amplo, mais aberto, [...], uma definição visual de crise de produção ou do falso milagre econômico (a verdade econômica brasileira de hoje, aparência e mentira), ou um painel de elementos criados por uma criatividade livre, [...], como contraponto à mediocridade da criação na agência. [...].⁴⁰

³⁸ LIMA, Mariângela Alves de In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráf. e Edit., 1979-1980, p. 71.

³⁹ No texto “O Teatro e o Poder” presente em *Anos 70 – Teatro* oferece-nos uma cronologia detalhada da censura ocorrida em relação ao teatro entre os anos de 1968 e 1978.

⁴⁰ PEIXOTO, Fernando. A carta que Joel não recebeu. In: _____. *Teatro em Pedacos*. São Paulo: Hucitec, 1979, p. 188.

Pelo fato de analisar as diferentes possibilidades de cenários a partir das temáticas, o diretor faz o levantamento de uma série de questões presentes no texto. Elas auxiliam-nos no exercício de entender organicamente a estrutura da peça em diferentes níveis de debates e problematizações com a conjuntura em que é encenada. O diretor compreende o ambiente de “mentira” e de ostentação que se armava e, subseqüentemente, trata da seguinte maneira o “espírito onipresente” em todos os personagens da trama:

[...] acho que por trás de tudo está o Medo, todos os personagens, com certo desespero, se agarram a valores, mesmo que não os aceitem, tomados por um medo, a insegurança de uma vida econômica e social falsa e incerta, de um cotidiano massacrante, etc.⁴¹

Encadeando essas séries de referências em torno de Fernando Peixoto e de Consuelo de Castro, abre-nos algumas indagações referentes à peça *Caminho de Volta*, pelo fato de podermos refletir sobre o diálogo que ela tem com o período de sua elaboração, 1974. Na verdade ela não surge e nem é encenada deslocada de seu tempo. Ela carrega significados, vivências e angústias, da autora e do diretor, que são postos em cena. Ela traz a tona, também, outras possibilidades de análise da situação histórica do país com uma perspectiva honesta e franca, sem concessões a um maniqueísmo simplista, como veremos adiante. Trata ainda sobre os rumos e escolhas de determinados “setores médios” e de como estes enfrentaram em sua heterogeneidade uma crise que assolava boa parte da sociedade brasileira.

⁴¹ PEIXOTO, Fernando. A carta que Joel não recebeu. In: _____. *Teatro em Pedacos*. São Paulo: Hucitec, 1979, p. 187.

Capítulo II

Caminho de Volta (*1974*) de Consuelo de Castro: entre o milagre e a condenação

Como serei desventurada ali, nem pertencendo aos vivos, nem aos mortos!

Sófocles, *Antígona*.

Com o enredo se passando totalmente dentro de uma agência de publicidade, com seus personagens em crises e lutas pela sobrevivência no mundo do trabalho capitalista, o texto teatral *Caminho de Volta* escrito em 1974 pela dramaturga Consuelo de Castro aponta e questiona determinadas situações emblemáticas que nos remetem ao período de sua elaboração, sendo um significativo e instigante objeto de análise.

A trama corresponde aos diferentes dilemas de seus 5 personagens dentro e fora da empresa: Cabecinha, o diretor de arte, Marisa, ex-secretária e redatora, Nildo, redator-chefe, Nandinho QI, o “contato” da agência e Dr. Gomes, o dono da empresa. Usando os termos de Fernando Peixoto são assim definidos:

Men at work – mas não são operários perfurando as ruas ou construindo edifícios: Caminho de Volta mostra a classe média degradada e vendida [...], vítima não apenas do mercado de trabalho imposto pela sociedade capitalista, mas também de uma máquina impiedosa, imposta pela desenfreada necessidade de divulgar produtos supérfluos, moldar as consciências e criar necessidades falsas – o mercado de consumo.¹

O cenário, único em todo o texto, como assinalado na rubrica, é assim definido: *sala de criação de uma agência de publicidade. Asséptica. Linhas retas. Modernidade absoluta*.² Num ambiente aparentemente planejado e organizado contrapõe-se, como veremos mais adiante, com situações tensas e contraditórias em que estão envolvidos todos os personagens.

O texto tem como linha central a luta para a superação da crise criativa e econômica que assola a agência. A “crise” se estende também aos personagens e às suas famílias. Cabe assinalar os sérios problemas que Dr. Gomes tem com seu filho, um viciado em drogas, e com sua esposa que recorre à “análise” em busca de soluções; Nildo em processo de separação de sua esposa, que acaba, de certa forma, por influenciar negativamente sua performance como profissional dentro da empresa; e, Marisa com seu caso de amor mal-resolvido com Cabecinha, que com uma postura moralista e conservadora no passado, tenta de forma

¹ PEIXOTO, Fernando. Um cavalo estraçalhado na Hípica. In: CASTRO, Consuelo de. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 527.

² CASTRO, Consuelo de. *Caminho de Volta*. In: _____. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 185.

ingênua, ser uma nova mulher antenada com as novas práticas e valores, ainda que sonhe com um casamento nos moldes românticos. Ela tem como grande objetivo proporcionar uma vida mais digna à sua família, cujo pai, operário, mãe, dona-de-casa e irmão, mecânico, ainda sofre para conquistar a casa própria por meio de um financiamento da Caixa Econômica Federal. Temos ainda a figura de Nandinho QI com medo de perder seu emprego porque, caso isso ocorra, terá que trabalhar com seu sogro numa imobiliária. Tenta resolver seus problemas indo a encontros religiosos nos finais de semana. Por último a figura de Cabecinha que demonstra ser, bem mais em suas falas e um pouco menos em suas atitudes, um personagem crítico que tenta de todas as formas escapar do jugo, seja dos cartões de créditos (rasgando-os), do patrão (recebendo propostas de outro emprego) e de uma garota que diz estar grávida dele (que ele obriga a fazer um aborto). Seus arroubos românticos são intercalados com suas posições radicais quando descobre que Marisa fez sexo grupal com Nildo e um grupo de amigos.

No final da trama, após a superação de uma crise financeira da empresa, graças à Marisa, que com seu charme consegue fazer com que um grande cliente, a Tecelagem Progresso, fábrica em que seu pai perdeu a visão, pague suas dívidas, e que todos os personagens conseguem permanecer em seus empregos, Cabecinha pede demissão. Ele abre o jogo criticando a atitude sórdida de Marisa e de todos para conseguirem permanecer na agência, e acaba saindo de maneira inusitada da empresa sem dar indicações se voltaria.

Dentre os assuntos levantados na peça, neste capítulo elegemos dois pontos que nos permitem perceber alguns aspectos conjunturais importantes da década de 1970: primeiro, econômicos e sociais do país que perpassam por toda a trama, elementos fundamentais para a compreensão e a ligação destes com a publicidade e, por fim, o cotidiano nas agências de publicidade. Especificamente no capítulo posterior, a discussão se dá em torno do caminho percorrido por três personagens: Nildo, Marisa e Cabecinha, trabalhando suas posturas em relação à publicidade, as escolhas que fazem no decorrer da peça e de como são importantes referências ao tratarmos do tema dos setores médios e de seus intelectuais na década de 1970.

O primeiro ponto conjuntural que iremos discutir põe em questão o período do chamado “Milagre Econômico”, bastante citado no texto teatral, com uma série de medidas colocadas em ação pelo governo do general Emílio Garrastazu Médici, especificamente na figura do ministro da Fazenda Antônio Delfim Neto, que produziu números “grandiosos” no campo financeiro do país:

Vivia-se um ciclo de crescimento inédito na história nacional. Desde 1968 a economia mostrar-se não só revigorada, mas também reorientada. O ano de 1969 fechara sem deixar margem a dúvidas: 9,5% de crescimento do Produto Interno Bruto, 11% de expansão do setor industrial e inflação estabilizada pouco abaixo dos 20% anuais. Depois de quinze anos de virtual estagnação, as exportações chegaram a 1,8 bilhão de dólares, com um crescimento de 23% em relação ao ano anterior. A taxa de poupança bruta ficara em 21,3%, índice jamais atingido e jamais igualado. A indústria automobilística estava a pleno vapor, e a construção civil entrara em tal atividade que faltou cimento. Os números do primeiro semestre de 1970 indicavam que a prosperidade prosseguiria (fechou o ano com um crescimento de 10,4%). O Brasil tornara-se a décima economia do mundo, oitava do Ocidente, primeira do hemisfério sul.³

O surto de altos índices econômicos que avançava sobre o país foi simbolizado por grandes obras de engenharia como a ponte “Rio-Niterói”, o início da construção da Usina Hidrelétrica de Itaipu e da Rodovia Transamazônica. No período há, conseqüentemente, o *boom* e a consolidação do setor publicitário no país. Por meio da popularização da televisão, um poderoso meio de comunicação, atingiu uma considerável fatia de telespectadores/consumidores ávidos por novos produtos e novas tendências.

Os números, novamente, nos traz interessantes aspectos conjunturais desse crescimento econômico, especificamente no setor publicitário:

[...], se em 1957 a participação do investimento publicitário no PNB não ultrapassava 0,7% (90 milhões de dólares, em termos absolutos) e o mercado de trabalho não ia além de 10.000 pessoas no setor, em 1973 a revolução produzida pela propaganda já se faz notar: a participação no PNB é de 1,3% (726 milhões de dólares) e 40.000 pessoas vivem da nova profissão.⁴

Ao depararmos com esses dados, podemos traçar um quadro, em termos gerais, animador referente ao período. Fica subtendido um aumento de consumo por parte da população brasileira dos produtos que são produzidos e anunciados. Porém, há uma passagem significativa no texto *Caminho de Volta* onde o dono da agência, o Dr. Gomes, tenta demitir o seu redator-chefe, Nildo, por uma série de fracassos consecutivos justamente no período de “euforia econômica” em que estamos fazendo referência:

GOMES: [...] Alguém tem culpa.
NILDO: E por que eu?
GOMES: Quem então? As pessoas continuam comprando coisas. Você vai à feira, tá cheinho de mulher enchendo as sacolas de massa de tomate, bombril, coador de café. Você vai aos revendedores de automóvel, e sempre tem um filho da puta se entulhando em dívida até o último fio de cabelo, pra comprar pelo menos um Volks. [...] Você vai às butiques, as mocinhas estão comprando *soutiens*, calcinhas, vestidos. Porra, todo

³ GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 208.

⁴ 100 ANOS DE PROPAGANDA. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 131.

mundo comprando tudo. Coisa de primeira, de segunda, terceira, décima necessidade. [...] O operário já pode comprar, sim, pode. Pode comprar uma montanha de coisas. Feijão e arroz pelo menos pode. [...] O poder do povo continua crescendo. A classe média está cada vez menos média. E a burguesia nunca esteve tão emplumada, tão cheia de requintes e necessidades na vida. Este país está atravessando um milagre econômico. Entende? E por que só eu não ganho nada nesse milagre? [...] Não põe a culpa no Ministro da Fazenda! Assume que você encheu isto aqui de azar. Você e a tua IN-COM-PE-TÊN-CIA!⁵

Como foi citado anteriormente, a situação financeira da agência em boa parte da trama vai de mal a pior, sendo que o adjetivo mais utilizado pelos próprios personagens ao caracterizar a fase pela qual estão passando é o de “crise”. Efetivamente, o adjetivo provoca um certo estranhamento pelo fato de se opor a uma determinada visão homogeneizante que se tem do momento, ao sucesso econômico do país, ainda mais se formos nos remeter ao campo da propaganda.

Apesar da manipulação dos índices do custo de vida e da proibição de críticas à política econômica na imprensa, o “milagre” tem seu desmascaramento, em termos reais, já no final do ano de 1972 devido a uma série de aspectos, desde a inflação mundial até a desordem do sistema monetário, que acabou por prejudicar a produção brasileira e a manutenção dos altos índices econômicos. Porém, ao termos como referência para a reflexão o texto teatral e, especificamente, o diálogo acima citado, acaba por nos obrigar a uma análise diferenciada do período do “Milagre Econômico” de forma que possamos dar a ele o aspecto heterogêneo e contraditório, percebendo as suas deficiências internas que nos mostram novas perspectivas de compreensão da realidade passada.

Conseqüentemente, ao analisarmos as relações e o cotidiano da população brasileira daquela conjuntura percebemos que a situação de boa parte dos trabalhadores continuava indefinida e precária, apesar de mudanças significativas em termos de acesso a novos produtos, principalmente industrializados. João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais, no texto *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*, trabalham com essa heterogeneidade ao tratar das formas de consumo e de como no Brasil o capitalismo é configurado:

[...] *um capitalismo plutocrático mas extremamente dinâmico*. Vivemos, entre 1967 e 1979, um período de altas taxas de crescimento, que nos levaram à oitava economia capitalista do mundo. Mas nosso capitalismo combinava concentração gigantesca da riqueza e mobilidade social

⁵ CASTRO, Consuelo de. *Caminho de Volta*. In: _____. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 253-254. As demais notas referentes à peça serão incorporadas no corpo do texto.

vertiginosa, concentração de renda assombrosa e ampliação rápida dos padrões de consumo moderno, diferenciação e massificação.⁶

Com essa visão os autores demonstram a complexidade dos diversos segmentos sociais do Brasil nas décadas de 1960-1970 e seus referentes padrões de vida. Fazem também uma análise acurada da nova “classe média” que estava em ascensão e que se beneficiava com os baixos custos dos serviços prestados no país, permitindo um certo conforto e uma sensação de estabilidade.

Num diálogo em que Marisa anuncia para Cabecinha que havia se mudado para um apartamento, junto com uma colega de trabalho, nota-se algumas referências aos padrões de consumo e de necessidade que estavam presentes na vida das pessoas:

MARISA: ... tem geladeira daquelas de duas portas, sabe aquelas?

CABECINHA: Cupê!

MARISA: É, cupê! Tem uns móveis que nem esses aqui, tudo retinho... Me sinto tão bem lá, Cabeça! Sabe o que eu combinei com Vera? Quando acabar a campanha de cigarro, aí eu vou ter tempo pra ir ver o resto da decoração com ela. A gente vai até uma loja onde tem essas coisas que não servem para nada, sabe? Mola, pano de prato com água dentro... E vamos comprar uma porção desses troços para alegrar a casa. [...]. (p. 195).

Marisa representa na peça o símbolo de ascensão social, algo caro e de muito valor naquela conjuntura. Advinda de uma família humilde que pelo seu esforço e talento, de secretária para redatora da agência, consegue atingir um nível econômico mais elevado. Os sinais da escalada podem ser representados por alguns produtos⁷:

A nova classe média está, em geral, plenamente integrada nos padrões de consumo moderno de massas, de alimentação, de vestuário, de higiene pessoal e beleza, de higiene da casa. Tem todas as maravilhas eletrodomésticas, inclusive a TV em cores, 21 polegadas [...]. Tem telefone. Tira férias e viaja com a família pelo Brasil, de avião ou de carro; hospeda-se em hotéis “razoáveis”. Mas talvez o símbolo de status mais significativo seja o automóvel, [...] e o apartamento classe-média: alguns chegaram a se beneficiar de financiamento para casa própria concedido pelo Banco Nacional da Habitação; outros pouparam e compraram a vista. [...]⁸

A ascensão não é vista por Marisa simplesmente pelo lado material. Ela vislumbra em sua subida uma forma de se livrar de toda pobreza, não apenas financeira, mas também

⁶ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). *História da vida privada no Brasil*, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 635.

⁷ Cabe citar que na fictícia agência de propaganda retratada na peça cinco empresas são responsáveis pela mantê-la economicamente ativa: uma financeira, uma loja de eletrodomésticos, a “Cia. de Cigarros Progresso S/A, a “Tecelagem Progresso” e por último os “Chocolates Juju”.

⁸ MELLO; NOVAIS, op. cit., p. 631-632.

“espiritual” de sua família, de suas práticas e de seu cotidiano. Para isso, tem um objetivo claro: ajudar seu pai, um operário aposentado que perdeu a saúde numa empresa de tecelagem, a quitar todas as prestações da casa própria.

MARISA: [...] Vou ganhar dinheiro paca. Vou pagar a maldita Caixa Econômica Federal que tirou noites de sono do meu pai. Tadinho do velho, anos e anos pagando aqueles caras. E sei lá quando é que acabaria. Na outra encarnação, acho. Vai ser uma festa na Penha quando eu chegar contando que paguei o bruto das prestações, tudo em uma só vez. Pensou a alegria do velho? E minha mãe, então? Vai olhar pra tudo aquilo e saber que é dela. Só dela. O velho var ser proprietário. Proprietário! Cego, inútil e aposentado: mas proprietário! (p. 196).

Nesse sentido, o tema sobre as dificuldades financeiras vividas em geral pela sociedade brasileira, retorna ao texto e assim ele chama a atenção para a “classe trabalhadora”. De várias formas essa é vilipendiada pela empresa onde o operário “perde a sua vida” em sua função, pelas instituições financeiras que criam as mais diversas formas de financiamentos e de créditos piorando ainda mais a situação econômica, não havendo grandes soluções dentro dessa lógica.

Num momento anterior do texto, Marisa e Cabecinha discutem sobre os “cartões de crédito” e do poder que esses exercem sobre parte da população:

MARISA: (*Rindo*) Eu sei de uma pessoa que manda em você direitinho.
CABECINHA: Quem?
MARISA: O cara do Credicard.
CABECINHA: (*Rindo*) Bom, esse manda. Esse e o Citycard, e todos os outros *cards* que inventaram para embananar a vida financeira do povão. (p. 190).

A figura de Cabecinha, em suas constantes dívidas com os cartões de crédito, põe em cena as dificuldades da “classe média” frente às instituições financeiras que viviam o clima de euforia econômica provocada, igualmente, pelo consumo deste setor da sociedade brasileira. Sua postura no terceiro ato da peça, o momento de sua saída definitiva da empresa, apesar dos personagens não acreditarem nesta atitude, chega ao extremo do inconformismo e da ruptura ao rasgar todos os seus cartões e assinar cheques em branco.

O que percebemos no decorrer da trama é que, mesmo em meio à euforia e crescimento econômico como habitualmente estamos acostumados a relacionar aos primeiros anos da década de 1970, os números exuberantes da economia brasileira não apaziguavam as contradições inerentes do capitalismo. A crise e as dificuldades não estavam presentes apenas na empresa, ela fazia parte, também, de boa parcela da população brasileira que se preocupava

cada vez mais com um padrão de vida melhor e mais digno, mesmo tendo todas as dificuldades para ter o acesso a tais “regalias”.

Ainda tratando sobre a heterogeneidade social da década de 1970, especialmente pelos padrões de consumo, há no texto uma inusitada relação que a autora constrói, no diálogo entre Nildo e Marisa na tentativa de elaboração de uma campanha publicitária, entre as marcas de cigarros existentes no mercado e dos respectivos perfis de seus consumidores:

MARISA: Tem que ser nome de cigarro pra jovem...
NILDO: O Nandinho QI disse que tinha que ser pra faixa de executivos bem comportados.
MARISA: Esses fumam Minister.
NILDO: Então tem que ser pra gente esportista...
MARISA: Esses fumam Hollywood.
NILDO: Então é pra gente bilionária... não... esses fumam Hilton!
MARISA: Pô, tô chegando à conclusão que TODO MUNDO NESTE PAÍS FUMA SOUZA CRUZ.
NILDO: Ou maconha. (p. 206).

De maneira paulatina, percebe-se uma variedade maior das formas de consumo que vão sendo colocadas à população. Essa diferenciação é marca de uma economia que, em termos de produção, já tem segmentado os diversos setores do mercado consumidor. A determinação de valores delimita o acesso, ou não, das pessoas às mercadorias, o que acaba por valorizar certos produtos e certos estilos de vida. A publicidade tinha sua responsabilidade no processo e sabia muito bem seu papel.

Ainda analisando a questão, *Caminho de Volta* levanta por meio das falas de seus personagens, uma série de referências, opiniões e críticas em relação à função da publicidade, colocando em jogo o funcionamento da sociedade que está se configurando.

Sem dúvida, ao analisarmos a estrutura de funcionamento da agência em *Caminho de Volta* percebemos a figura do redator-chefe, juntamente com o setor de criação, como pólo criador e responsável pelo sucesso ou pelo fracasso da empresa, decorrendo daí toda a pressão e exigência no setor para que se mantenha um nível de produção qualitativo e quantitativo. Ao atentarmos para a questão e para o cotidiano do ambiente de trabalho narrado pela peça, podemos levantar interessantes aspectos em torno do poder da propaganda no mundo do consumo num diálogo entre Nildo e Marisa:

NILDO: (*Frio, entediado, cansado*) [...] Os sentimentos foram inventados pelo cinema. Pela televisão. Pela propaganda. O que existe é a comida que a gente come e as coisas que a gente usa. Às vezes eu penso se no fundo, no fundo, uma pessoa e uma coisa são realmente diferentes. Pensa bem: você lida o dia inteiro com a inconsciência das pessoas. Quando você pega um *Briefing*, um relatório, sobre um produto e um mercado para colocar esse produto, o que você faz? Você estuda o tipo de motivação, que tipo

de SENTIMENTO, DESEJO, as pessoas teriam ao comprar determinada coisa. [...] Pelo menos pra gente aqui, que passou a vida toda entendendo as pessoas com o único intuito de fazê-las comprar coisas, idéias, conceitos, sentimentos. [...]. (p. 215).

O que se percebe na fala de Nildo, ao lado da “consciência” de seu papel na sociedade capitalista, é a técnica voraz e explícita em busca de mentes, de corações e de compradores. Nessa linha, Consuelo de Castro critica as formas de persuasão a que todos estavam submetidos. Reflete sobre o papel da publicidade no país, não esquecendo, como foi citado anteriormente, o clima de euforia e de consumo que de forma mais ou menos homogênea perpassava pela “classe média” brasileira. O avanço da “vida moderna” se contrapunha ao ingênuo e velho mundo arcaico:

[...] Os negócios evidentemente prosperaram, mas, apesar da boa disposição do consumidor para comprar sempre e mais, os industriais e comerciantes tiveram de adaptar-se ao novo ritmo do mercado, enfrentando uma concorrência agressiva e sofisticada. Nesse sentido a utilização do *marketing* (ou mercadologia) era, acima de tudo, 'a arte de fazer toda a produção e necessidades do consumidor', cuidando da embalagem, distribuição, e das campanhas publicitárias, precedidas de ampla pesquisa de mercado.⁹

O ambiente de trabalho na agência de publicidade construído por Consuelo de Castro em *Caminho de Volta* traz à cena os conflitos cotidianos onde a competitividade, a busca pela sobrevivência e pela permanência no emprego a qualquer custo justifica, em grande parte ações questionáveis, na concepção da autora, do ponto de vista ético e moral. Valores que são aos poucos substituídos por uma ética imediatista e utilitarista, onde os fins justificam os meios da maneira mais explícita e natural.

Uma das falas mais recorrentes em seus personagens é o mau caratismo dos publicitários em geral. Cabecinha, tentando proteger Marisa daquele meio, assim define Nildo, o redator-chefe da empresa:

CABECINHA: Marisa, eu só quero te avisar pra você não se arrepender depois. Solta o pé desse cara que ele não é boa coisa. Tô avisando. Em doze anos de profissão ele já jogou mais de trinta caras na lama. É o maior mau caráter da praça. Tô avisando. Depois ele apronta uma preta, não vem dizer que eu não te avisei. (p. 191).

Numa série de diálogos entre Nildo e Marisa, em que ele ironicamente demonstra a escolha de seu papel no mundo capitalista, “aquele que comanda a massa”, e que ela tenta resgatar nele algo de humano e ingênuo, ambos definem de maneira antagônica a profissão do publicitário:

⁹ NOSSO SÉCULO, v. 5. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 213.

MARISA: Você está doente... Você tá mentindo... Você não é o mesmo Nildo que eu conheci quando entrei aqui... o cara que me deu anuários de propaganda para ele, o cara que me ensinou uma profissão maravilhosa... o cara que me deu tanta coisa importante, fundamental, definitiva. (p. 216).

Posteriormente Nildo vê com indiferença o talento de Marisa como redatora, afirmando estar acima desse tipo de deslumbramento:

NILDO: (*Rindo*) Eu ia te achar uma gracinha. Uma publicitária em ascensão, Mau caráter como todos os publicitários do mundo. No caminho certo para perder todos os sentimentos. Tua posição é correta. Me tortura. Me bate. Me xinga. Você vai ver como eu não sinto nada. Pelo menos em nome de um sistema que abomino. (p. 218).

Para completar, Nildo explicita os seus métodos para sobreviver naquele mundo, as artimanhas necessárias ao próprio ambiente de trabalho, mantendo-se numa postura individualista, egoísta e sem medidas, a não ser a própria, para justificar e limitar suas ações:

MARISA: Foi assim que você fez com os tais caras que você desempregou na tua vida? os tais que você mesmo diz que jogou na lama? Foi convencendo que esta profissão é um assassinato diário à liberdade das pessoas?

NILDO: Não. Eu tinha outros métodos. Eu dizia que um era doente mental. Outro não tinha talento. Outro era demorado, lento. Outro era mentiroso. Eu fazia o possível pra não deixar ninguém tomar meu lugar no império. Porque não falta gente vendendo a consciência por qualquer salário. Se você, num ataque de lucidez largar a profissão agora, amanhã já tem pelo menos trezentas Marisas trabuqueiras por aí, na porta, mendigando teu lugarzinho. Loucas para serem as bruxas do mundo moderno. Loucas para hipnotizar o mundo. Só que nem todas são criativas como você. Sim, porque a máquina é exigente. Ela quer pessoas superdotadas. Não é qualquer babaca que pode ser redator. Nem qualquer menininho com 'pendores' para as artes plásticas que pode ser o diretor de arte. Precisa ter garra. Precisa ter talento. Talento pra sacanear. Talento pra agüentar. Talento pra jogar charme. Talento pra cobrir o defunto com a melhor roupa possível, disfarçando bem as feridas, as cicatrizes, a putrefação... entende?

MARISA: (*Se debruça na máquina, cansada, abatida, fria*) Vou trabalhar. (p. 219-220).

Se pegarmos pelas citações anteriores e pelas ações dos personagens no decorrer da peça, Consuelo concebe a profissão de publicitário como um ofício feito por pessoas sem escrúpulos, que fazem e passam por cima de qualquer coisa em busca da ascensão e do reconhecimento em seu meio. Além disso, coloca em questão a “venda” de sua inteligência em prol do funcionamento de todo o sistema econômico, o que naquelas circunstâncias, gerava controvérsias e críticas em torno dessa atitude. O ato de escrever uma peça sobre o funcionamento do mundo da propaganda já é, em si, uma tentativa de análise que procura

desnudar as razões e os sentidos da profissão. A figura do publicitário, como vimos, não fica imune, nem o seu *glamour* que normalmente associado à atividade. Pelo contrário, tende-nos a inferir que é um trabalho como qualquer outro, adicionando-se a ele o caráter contraditório e utilitarista.

Temos de levar em conta a obrigação desses funcionários em produzir em tempos mínimos, não importando qual a condição em que se encontram. Há todo um funcionamento regulado e mecânico, um “Milagre Econômico” em jogo que não deve parar. Existe também nos personagens o momento de crítica e de desabafo:

MARISA: Mas você disse que a gente tinha que deslanchar hoje...
NILDO: O prazo... tem o prazo... tem que ter prazo. hora marcada. Tudo com hora marcada. E se eu não conseguir fazer esta campanha de cigarro? Por acaso eu sou computador? Estou programado? Daí eu chego, o cliente dá o prazo, o NANDINHO QI, subserviente, capacho como ele só, aceita o prazo. O Gomes vem e prensa a gente. Você aperta um botão em mim e pronto: está deflagrado o processo de criação. Criador criando, não entre. Trimm! (p. 203).

Relembrando a questão da “crise econômica”, pela qual passa a agência, ela acaba por aumentar mais o clima de tensão no enredo. A figura do patrão, o Dr. Gomes, é exemplar no que se refere à forma de ação que se deve ter em tais situações. Ele é a representação do espírito prático e frio, aquele que deve manter o controle, custe o que custar:

GOMES: [...] Gente, nesse momento, a agência vai praticamente fechar para balanço. Vou demitir 90% do pessoal, vocês estão entendendo o que isto significa? Estamos numa crise fatal. São mais de 32 famílias desempregadas, só neste preciso momento. Isto quer dizer, cuidem-se, senão, os vossos empreguinhos também vão pras picas. E mais: se não acabarem essa campanha para a Cia. de Cigarros Progresso S/A até depois de amanhã, e se ela não vencer a concorrência e não for aprovada pelo cliente, está todo mundo no olho da rua. E eu fecho isto aqui e vou pra Londres aprender massagem zen! Entendido? [...]. (p. 210).

Pelas próprias situações em que engendram os personagens, a busca pelo sucesso profissional e financeiro desencadeia uma série de consequências na vida das pessoas, efeitos negativos advindos da própria competitividade num ambiente de tensão onde se extravasam práticas e comportamentos reprováveis. Porém, essa mesma competitividade, em certos pontos doentia, é concebida como necessária e positiva, como “ossos do ofício” do novo mundo de trabalho, algo necessário e constituinte de qualquer profissão, não se referindo, no caso, exclusivamente à publicidade.

Dentre os efeitos, apontados como doentios, advindos da conjuntura econômico-social, destacamos dois momentos significativos presentes no enredo de *Caminho de Volta*: as

questões de comportamento sexual ao nos remeter aos dois personagens, Nildo e Marisa, e à atitude psicótica de Dr. Gomes numa determinada situação contada na peça por um dos personagens.¹⁰

Quando entramos no campo sexual a figura de Nildo torna-se a mais estranha entre todos os personagens. Com o casamento e o emprego em crise, enxerga no sexo uma das únicas saídas, ainda que temporárias e ilusórias, para todo o esquema em que estava inserido:

NILDO: E você? Quando é que vai resolver dar para mim?
MARISA: Nossa, você vai investindo de um jeito, parece animal...
NILDO: (*Rindo*) O bom dessas coisas é o lado animal delas. Todo ser humano tem uma fera na alma. Entende! (*Imita*) Grrrrr! Eu tenho a maior fome de você. Eu tenho um tesão fulminante. Uma animalidade sadia. Uma coisa incrível. Maravilhosa. (*Parece em êxtase, mas está debochando*) Você é o meu lado vivo. A parte de mim que ainda se rebela, que ainda cria, que ainda PODE. Você é o que tenho de limpo, entende? [...] (p. 202).

No decorrer da peça Nildo consegue o que quer com Marisa, porém com certas restrições:

NILDO: Você sabe que eu tava muito afim de você.
MARISA: Estava afim de dormir comigo. Só isso. E depois que conseguiu...
NILDO: Consegui nada. Você não se lembra, mas tinha pelo menos três pessoas transando com você ontem, sabia? Eu não tive vez.
MARISA: Chega! Você me obrigou a fazer uma experiência que eu considero fúnebre. Que eu vou me envergonhar o resto da minha vida. Não quero mais lembrar. E se você falar de novo nisso eu nem sei o que faço. (p. 215).

No diálogo acima, além de deixar clara mais uma faceta da personalidade de Nildo, alguém que vê a prática do sexo grupal com naturalidade, sem sentimento de culpa, bem como o fim de seu casamento, visto como consequência de suas crises, põe em jogo também a postura de Marisa. Ela, oriunda do bairro da Penha no Rio de Janeiro e daí a justificativa, ainda que não muito convincente, de sua simplicidade, tem, em quase todo o enredo, uma postura simplista e pueril diante dos dilemas e das contradições que surgem na agência.

¹⁰ O pensador italiano Antonio Gramsci faz uma série de observações ainda na década de 1930 sobre os efeitos destas transformações no mundo do trabalho num conjunto de textos reunidos sob o título “Americanismo e Fordismo”: “A questão ético civil mais importante ligada à questão sexual é a da formação de uma nova personalidade feminina: enquanto a mulher não alcançar não só uma rela independência diante do homem, mas também um novo modo de conceber a si mesma e a sua parte nas relações sexuais, a questão sexual permanecerá rica de aspectos doentios, e haverá necessidade de cautela em qualquer inovação legislativa”. “[...] O surgimento de novos tipos de civilização, ou no curso do processo de desenvolvimento, foi marcado por crises. Mas quem foi envolvido nestas crises? Não as massas trabalhadoras, mas as classes médias e uma parte da própria classe dominante, que também sentiu a pressão coercitiva exercida necessariamente sobre toda a área social. As crises de ‘libertinismo’ foram numerosas: cada época histórica teve a sua”. GRAMSCI, Antonio. *Maquiavel, a Política e o Estado Moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 391; 393.

Sempre tentando perceber o lado positivo e bom das coisas e das pessoas, ela acaba, no decorrer da ação, entrando numa espiral confusa de sentimentos e transformações, que vão desde o sonho de casar-se com “véu e grinalda” com o homem que a desvirginou – Cabecinha –, à participação numa sessão de sexo grupal que ocorreu na agência com Nildo e um grupo de amigos dele. Ela tem a consciência que seu pai perdeu a visão e a vida trabalhando na Tecelagem Universo, mas seduz o dono da mesma empresa para garantir uma campanha publicitária para a agência.

Dr. Gomes, o dono da agência, também não sai ileso da pressão originada no mundo do trabalho na sociedade capitalista. No programa da encenação da peça *Caminho de Volta*, Fernando Peixoto, seu diretor em 1974, escreve uma pequena apresentação: “Um cavalo estraçalhado na Hípica”.¹¹ O título faz referência a uma parte do texto em que são revelados alguns traços doentios da personalidade de Dr. Gomes. Num diálogo entre Cabecinha, Marisa e Nandinho QI, este último, relata, com sua habitual malícia disfarçada num proselitismo cristão, um fato perturbador:

NANDINHO: Pois é. Ele tava na Hípica e o cara disse que tinha um cavalo doente. na estrebaria. E que iam dar um tiro no cavalo, porque a doença do bicho era incurável mesmo e ra uma maldade deixar ele morrendo aos poucos. O Gomes se mostrou penalizadíssimo e foi com o cliente até a estrebaria. Lá, ele pegou a navalha e perguntou ao cara se podia dar uma facada no coração do cavalo. O cara não entendeu, mas falou que era melhor dar tiro que o bicho sofria menos. Como o Gomes insistisse de um jeito esquisito, o cara acabou deixando. E o Gomes, minha filha, estraçalhou o cavalo, com a maior ferocidade do mundo!

MARISA: [...].

NANDINHO: [...] Tô te dizendo. Ele também não regula. Como vocês, da criação. O fato é que ele é violento. Tomem cuidado, que ele acaba navalhando todo mundo um dia aqui.

MARISA: [...].

NANDINHO: O pior é que ele e o cliente acabaram morrendo de rir dos gritos do cavalo. E diz o cara, que o Gomes se babava todo de tanto que gostava da cena. (p. 230).

O relato gera desconfiança sobre a sanidade mental de Dr. Gomes. Fernando Peixoto vê nessa cena “*sua verdadeira natureza oculta, seu monstro cotidianamente reprimido*”.¹² A ação expressa, ainda que de maneira figurada, a superação dos limites entre a normalidade e a loucura, o ponto onde haviam chegado, não apenas Dr. Gomes, mas toda uma sociedade que se via sem uma saída objetiva daquele mundo angustiante e sem limites.

¹¹ PEIXOTO, Fernando. Um cavalo estraçalhado na Hípica. In: CASTRO, Consuelo de. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 527-529.

¹² Ibid., p. 528.

Aí surge uma questão de cunho metodológico quando abordamos e analisamos na peça os trechos explicitados acima. De certa forma, acabamos por utilizar determinadas noções de julgamento que nos remetem a uma “ética” e a uma “moral”. Criamos com essa postura um problema no que diz respeito ao próprio trabalho do historiador que é dar um relativo “juízo de valor” a determinadas ações. Efetivamente, ao nos depararmos com o texto teatral, percebemos, a partir da análise dos elementos que o compõem, uma série de valores claramente críticos ao mundo da publicidade e, de imediato, ao sistema capitalista. Uma dura crítica às atitudes que os funcionários da empresa têm para garantir seus salários e nada mais. Cabe lembrar que para eles, na maioria das vezes, as atitudes pouco ou nada têm de errôneo e desonesto. Não são simples frutos da imaginação e da criatividade da autora – fazem parte de determinadas práticas sociais que são justificáveis e plausíveis na conjuntura histórica.

O entrave para nós diz respeito em como pensar esses valores. Que eles são reais, disso não temos dúvidas, porém temos que aceitá-los? Poderíamos seguir numa linhagem semelhante de pensamento e partirmos para a crítica, seguindo os caminhos da própria autora, referendando sua análise e seus paradigmas? Mas dessa maneira não estaríamos tratando da questão estritamente no campo intelectual? Realmente essa crítica, que com certeza teve seu valor e sua utilidade histórica no momento em que foi levada a cena, ainda aplica-se de forma contundente e real no momento da escrita deste “trabalho de história”?

Referindo-se à aceitação ou não da crítica imposta pela autora, essa parte das premissas teórico-metodológicas que norteiam a reflexão e a escrita do trabalho podem coincidir com o teor existente no objeto estudado. Acreditamos que para um trabalho historiográfico isso torna-se um problema na medida que é usado para referendar, aceitar e repetir, de maneira óbvia, todos os dilemas e inconsistências do objeto de pesquisa. Pelo próprio movimento histórico no campo das idéias é mais instigante a figura do “herdeiro” que recebe um legado a ser utilizado de maneira nova e conseqüente de acordo com o seu tempo, do que a figura do “servo” que não exerce nenhum poder e autonomia perante os bens deixados pelo seu “senhor”, no caso, muito mais por comodismo do que por reais impedimentos.

Também pensamos na segunda questão pelo fato de que, por mais que nos consideremos herdeiros de uma determinada postura crítica, estamos, na atual conjuntura, paralisados e perdidos na busca de algo que realmente signifique mudança. Aí reside, em grande parte, a busca das questões de nossa pesquisa.

A terceira questão força-nos a ter noção do que se passa na realidade de um mundo que, muitas vezes, não faz parte de nosso cotidiano. Se pelo enredo da peça as ações dos

personagens são postas em evidência para demonstrar toda a insanidade e contradição do sistema capitalista, ao mesmo tempo, elas significam, para muitos, práticas comuns e positivas. Têm um sentido muito próprio e são inseridas no campo da normalidade ética e moral, por mais que resistam, ainda, algumas noções consideradas “anacrônicas”, advindas do campo religioso, social, etc, que tentam se contrapor.

O conflito existente entre “antigos” e “novos” valores serve-nos para refletir sobre as diferentes concepções que vão sendo pensadas e vividas nos variados momentos, trazendo à tona os significados de sua origem e de sua continuidade no tempo hoje. Ainda nos valendo da Tese VI que integra o ensaio “Sobre o conceito de história”, citada no primeiro capítulo, Benjamin traz uma reflexão que pode nos ajudar a compreender a nossa postura diante do objeto de pesquisa:

Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-lá. Pois o Messias não vem somente como redentor; ele vem como vencedor do Anticristo. O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer.¹³

A “vitória do inimigo” tem nos levado a persistir na continuidade da crítica e na tentativa de uma reflexão pautada na constatação de que ainda não se encontrou, infelizmente, uma solução viável e honesta para tantos problemas que assolam o país. Essa mesma “vitória” faz-nos compreender que ela teve apoio da população que participou, ainda que de modo difuso, das transformações durante o regime militar. Pensando no presente, as situações bizarras colocadas na peça se parecem excessivamente radicais e caricatas, perdendo seu impacto, visto que, atualmente, todo o jogo competitivo, perverso e frio faz parte dos negócios.

É interessante perceber a forma como é demonstrada pela autora a euforia consumista por meio de Nildo, que na sequência do diálogo com Marisa, expressa novamente o poder que a publicidade adquire período, em especial, na sociedade brasileira:

NILDO: E não aprendeu ainda que o papo agora é outro, neste mundo? É cálculo. Computador. Carga de informação 'intensidade de contato'. Tudo certinho, medidinho, programadinho?
MARISA: Programadinho e medidinho pra quê?
NILDO: Pra todas as pessoas... (*Professoral, didático*) comprarem as coisas e as idéias que umas poucas pessoas produzem no mundo. Para a vida parecer cheia de prosperidade e paz. Para

¹³ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 65.

incentivar o sonho, já que a realidade é um defunto fedido. É uma máfia, entende? O mundo do consumo é uma máfia maravilhosa, com pleno acordo de todos. Viver é consumir. Ou você fica do lado dos que manejam o consumo, ou é consumida por eles. Quem você prefere ser: a dona-de-casa que vai ao supermercado hipnotizada, ou aquela que hipnotiza a dona-de-casa? (p. 219).

Se por um lado, para o personagem, os “ossos de seu ofício” eram parte do jogo em que ele havia feito uma escolha clara e objetiva, por outro, em determinados setores, especialmente dos setores de “esquerda” que exerciam uma determinada influência principalmente nos meios artísticos e intelectuais, a publicidade e seus efeitos eram considerados perversos, pois acabavam por contribuir ainda mais para a continuidade da miséria e da desigualdade no país.

Convém lembrar e assim perceber historicamente a postura da autora e também do diretor. Tanto Consuelo de Castro, autora da peça, e o encenador em 1974, Fernando Peixoto, são, em vários pontos, herdeiros de uma tradição teatral brasileira crítica que continuaram com o viés problematizador no campo da produção artística, mesmo com todas as consequências que sofreram por suas posturas: a censura e a repressão no período da Ditadura Militar.

O personagem Nildo, novamente, numa das cenas consideradas pela crítica como uma das mais brilhantes da peça, em que Dr. Gomes, numa conversa franca tenta demiti-lo, dá uma idéia do funcionamento de todo o sistema de que eles faziam parte:

GOMES: São as regras do jogo.

NILDO: Eu conheço bem estas regras, Gomes, conheço de cor. E o que é pior, gosto delas. Eu acho bonito o funcionamento da máquina. Essa coisa higiênica, essa coisa limpa e mecânica: demissão, admissão, carteira de trabalho, relógio de ponto, aposentadoria. Tudo tão cronometrado. Tão certinho. E essa pirâmide de poder! Não é lindo você depender dos clientes e os clientes dependerem do povo e o povo depender de ninguém? Não é lindo eu precisar de você e você também precisar de um dono? Eu acho justíssimo o sistema capitalista. Só ele contém o progresso. Só ele contém organização e limpeza! Ninguém pode acusar ninguém. Todos estão metidos até a medula do cabelo nesse pacto. (p. 252).

Com a fala de Nildo: *Todos estão metidos até a medula do cabelo neste pacto*, podemos localizar e historicizar por meio do texto teatral determinados impasses e dilemas que os “setores médios” do país viviam nos anos 70 e, concomitantemente, suas escolhas nessa conjuntura que, de certa forma, contribuíram na montagem da realidade social das

décadas seguintes, com todas as conseqüências para os caminhos seguidos pela sociedade brasileira.

“... faz falta uma noite inimaginavelmente escura”: os setores médios e seus caminhos na década de 1970

Homem livre e escravo, patricio e plebeu, senhor e servo, chefe de corporação e assalariado; resumindo, opressor e oprimido estiveram em constante oposição um ao outro, tem vivido sem interrupção uma luta que todas as vezes terminou com uma transformação revolucionária ou com a ruína das classes em disputa.

MARX, Karl. *O manifesto do Partido Comunista*.

Existe uma peculiaridade no texto *Caminho de Volta*, especialmente pelo fato de ser crítico em relação à situação vivida no país em pleno regime militar: mesmo sendo escrito em 1974, em momento algum, literalmente, trata do assunto da censura e da repressão praticada pelo governo que estava no poder desde 1964. Como vimos no capítulo anterior, Consuelo de Castro coloca como eixo central do enredo a dura crise econômica e moral por qual passavam os personagens dentro do sistema capitalista. A crítica ao “Milagre Econômico” é um dos pontos referenciais da trama.

Percebemos que existe no texto um alerta da autora aos rumos que os “setores médios” da sociedade brasileira, advindos tanto de segmentos mais pobres da sociedade (como no caso de Marisa), tanto de parcelas com maior poder aquisitivo, casos de Nildo e Cabecinha, tomavam em suas opções políticas. Os personagens de *Caminho de Volta* se vêem entre possibilidades que partem da ignorância em relação a tudo que passa à solidão. Ao escolhermos os três personagens, suas ações e suas contradições demonstradas em cena, colocamos uma primeira questão que trata de suas posições na sociedade brasileira.

Fernando Peixoto, o diretor da encenação, assim define *Caminho de Volta* e seus personagens no programa da peça em 1974:

[...] Uma reflexão sobre a alienação do homem no trabalho, que não é a satisfação simples mas meio para satisfazer necessidades externas à ele. O trabalho, exercido desta forma, inverte a relação fundamental na forma que, enquanto ser consciente, o homem faz de sua atividade vital, de sua “essência”, apenas um meio para sua “existência”. E as personagens [...] assim como os operários que perfuram as ruas ou constroem edifícios, vivem somente (e neste caso de forma extrema, levada às últimas consequências) suas funções animais: comida, sexo, bebida, a casa, o corpo, etc. Como afirma Marx: O animal se faz humano e o humano, animal.¹

¹ PEIXOTO, Fernando. Um cavalo estraçalhado na Hípica. In: CASTRO, Consuelo de. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 529.

O diretor trabalhou com pontos bastante claros em relação à sua concepção de sociedade que se forjava. A divisão restrita em duas classes: a “burguesia”, na peça personificada pelo Dr. Gomes, e o “proletariado”, representado pelo restante dos personagens. Implicitamente, ao igualar as vidas e os sentidos dos operários e dos publicitários, ele coloca no mesmo plano de pensamentos e atitudes os diversos setores existentes no interior da “classe trabalhadora”, homogeneizando a própria definição do termo.

As colocações apresentadas não podem ser enquadradas num estudo elaborado e analítico devido ao caráter de como ele foi concebido. Em seu conjunto são impressões pessoais do diretor sobre o texto teatral, tendo um caráter panfletário. Parte mais de uma tentativa de levantar questões polêmicas e pulsantes da peça para o espectador. Porém, não perde a sua importância e valor na medida em que a crítica construída, parte, em sua maioria, de definições e conceitos advindos de uma determinada leitura do Marxismo. Em suas várias “linhas” era um ponto referencial de boa parte da oposição existente no Brasil. Efetivamente, refletir sobre quem são esses “trabalhadores” e situarmos suas escolhas naquela conjuntura é uma parte importante de nosso trabalho. Deve-se levar em conta que eles são representados na peça, suas personalidades são colocadas em cena e existe o intuito real de questionamento da situação brasileira na década de 1970.

Defini-los como “classe média” passa por um problema de simplificação e de utilização ambígua e equivocada do termo “classe”, mesmo que não seja explícita a intenção no caso. O historiador inglês E. P. Thompson afirma:

[...] as classes não existem como entidades separadas que olham ao redor, acham um inimigo de classe e partem para a batalha. Ao contrário, para mim, as pessoas se vêem numa sociedade estruturada de um certo modo (por meio de relações de produção fundamentalmente), suportam a exploração (ou buscam manter poder sobre os explorados), identificam os nós dos interesses antagônicos, debatem-se em torno desses mesmos nós e, no curso de tal processo de luta, descobrem a si mesmas como uma classe, vindo, pois, a fazer a descoberta da sua consciência de classe. Classe e consciência de classe são sempre o último e não o primeiro degrau de um processo histórico real. [...].²

Com a intenção de analisar os processos de formação de classe, privilegiando a questão da luta, torna-se inútil a tentativa de colocarmos todos os “trabalhadores” no mesmo barco do processo histórico. Eles partem das mais variadas origens e têm objetivos e ambições diferenciados. Consideramos que a reflexão sobre os “setores médios” de nossa sociedade

² THOMPSON, Edward Palmer. *As Peculiaridades dos Ingleses e outros artigos*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2001, p. 274.

parte desse princípio, acrescentando mais um cuidado na percepção em relação à sua “consciência” como “classe trabalhadora”.

Thompson destaca as dificuldades do pesquisador no contato com a realidade histórica ao usar o termo “classe” de maneira estática e abstrata, pelo fato de subtender uma determinada consciência. Ele é categórico em afirmar que:

Pode nascer uma dificuldade da palavra “consciência”. Se aplicada a uma coletividade muito ampla, como uma classe, designa uma cultura global desprendida da formação. Ela não pode ser nem “verdadeira” nem “falsa”. É simplesmente o que é. Numa acepção mais limitada, porém, pode servir para indicar a política ou a estratégia dominante, numa relação com outras classes, conduzida por seus líderes, partidos, por outras instituições.[...].³

O estudo dos “setores médios” da sociedade, sua formação e sua postura diante da realidade, passa por esses aspectos. Assim também são analisados os personagens da peça em questão, três em especial (Marisa, Nildo e Cabecinha), em suas diferentes posturas diante da realidade em que viviam, o que veremos adiante.

No texto “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de “classe média” ao regime militar” de Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis, em sua parte inicial, a partir de uma cena cotidiana, um grupo de pessoas reunidas para torcer contra a seleção brasileira de futebol na final da Copa do México em 1970 contra a Itália, demonstra um lado instigante dessa parcela da população brasileira:

[...] aninhados no confortável regaço da categoria que, talvez à falta de melhor, se convencionou chamar classe média intelectualizada, abominavam o golpe militar que seis anos antes havia deposto um presidente e amputado as liberdades democráticas da Constituição de 1946, vindo a implantar, lenta, gradual e seguramente, a ditadura que alcançaria a plenitude ano e meio antes da Copa, com a promulgação do Ato Institucional nº 5, o AI-5. [...].⁴

Eles afirmam que apesar de não participarem dos movimentos de luta armada, que ainda tinham ambições de uma vitória revolucionária, e de não serem ligados aos quadros do Partido Comunista Brasileiro, tinham uma atuação que se baseava em doações de *dinheiro para esse ou aquele movimento, liam e passavam adiante panfletos com denúncias de torturas e eliminação de presos políticos, e até abrigavam pessoas perseguidas, em situações de extrema necessidade.*⁵

³ THOMPSON, Edward Palmer. *As Peculiaridades dos Ingleses e outros artigos*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2001, p. 279-280.

⁴ ALMEIDA, Maria Herminia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). *História da vida privada no Brasil*, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 321.

⁵ Ibid., p. 322.

Naquela situação as atitudes contrárias ao regime militar já eram o bastante para que transformassem consideravelmente o cotidiano dessas pessoas, fazendo com que várias sofressem na pele os golpes da repressão. Na demonstração da efetiva participação dos membros dos “setores médios” nos movimentos oposicionistas, os autores amparados nos dados presentes no estudo “Brasil: nunca mais”, chegam à seguinte constatação: quase 50% das 3.698 pessoas cujas atividades eram reconhecidas, processadas durante a ditadura, eram estudantes, profissionais liberais com formação superior e professores. Ao tratar dos 9549 envolvidos indiretamente com os processos, *60% tinham curso universitário, quase divididos por igual entre o que já haviam completado a faculdade e os que ainda estavam na graduação*⁶, ou seja, boa parte do envolvimento com a oposição feita ao governo no período de 1964 à 1978 estava ligada à essa parcela intelectualizada da sociedade.

Em termos de repercussão de suas atividades essa parcela da população conseguiu incomodar em diversos momentos o regime militar. No campo artístico teve uma produção criativa e intelectual considerável. No caso, as próprias posturas da autora Consuelo de Castro e do diretor Fernando Peixoto são instigantes e reveladoras, como já vimos anteriormente.

Porém o texto teatral *Caminho de Volta* dá-nos uma impressão diversa daquela parte dos “setores médios”, no mínimo, preocupados com a situação conjuntural brasileira ou com a participação, ainda que incipiente, em movimentos engajados politicamente na transformação do país.

A primeira figura que destacamos é a de Marisa. Num diálogo com Cabecinha, demonstrando sua alegria por não estar na miserável casa onde ainda moram seus pais e seu irmão, ela diz:

- MARISA: [...] Que felicidade chegar no apartamento, e ver Verinha, toda bonita, alegre... ouvindo disco, contando as coisas dela com o namorado. É outro ambiente. Parece que eu comecei a nascer.
- CABECINHA: Você não devia renegar assim a tua gente. Tua gente foi muito bacana com você.
- MARISA: Quem disse que eu estou renegando? Eu tô dizendo que era chato chegar em casa e ver o Beto brigando, a mamãe arrumando marmita, o papai reclamando da tecelagem... isso que eu disse.
- CABECINHA: Não esquece que eles juntaram anos e anos, todo mês, o dinheiro deles, pra você fazer o teu curso de secretariado no Mackenzie. Fizeram um puta sacrifício pra você, pelo menos você, não ser igual a eles. Você deveria agradecer o

⁶ ALMEIDA, Maria Herminia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). *História da vida privada no Brasil*, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 326.

resto da vida, em vez de ficar renegando, só porque agora o sistema te deu uma colherzinha de chá.

MARISA: Cabecinha, eu não tô renegando, eu...

CABECINHA: (*Fingindo-se de sério*) Você traiu a classe!⁷

Marisa é a representação da pessoa de origem humilde que com uma “colherzinha de chá” do sistema acabou alcançando um nível de vida, pelo menos no que se refere ao consumo, melhor. Sua preocupação resume ao plano familiar: pagar as dívidas de seu pai e conseguir ter uma situação financeira estável. Sua ignorância e despreparo no contato com o novo mundo social de que agora faz parte acaba dando a ela uma personalidade maleável e propensa a ser uma profissional exemplar, sem grandes problemas quanto à profissão que exerce e de como está usando a sua inteligência. Em nenhum momento ela demonstra preocupação sobre sua posição no mundo do trabalho, estando mais preocupada com a possibilidade de casar-se com Cabecinha.

Novamente, retomamos a questão do termo “classe” e “consciência” quando ela responde à afirmação de Cabecinha dizendo que quer ganhar muito dinheiro para pagar as prestações da Caixa Econômica Federal. Com certeza as aspirações de Marisa não eram tão distantes assim da grande parte da população brasileira que passava por apertos financeiros. A utilização do termo “traidora da classe”, no caso, adquire dois aspectos: o primeiro o de uma visão histórica de determinados “setores de esquerda” que exigiam (ou pelo menos esperavam) determinadas posturas da classe trabalhadora e, em segundo lugar, a simplificação e desconhecimento da real situação das pessoas que não estavam necessariamente ligadas aos “movimentos de esquerda”. No caso, a rubrica assinalada pela autora é de uma inteligente ironia: Cabecinha finge-se de sério no momento da afirmação – uma demonstração que ele não levava tão a sério aquele tipo de opinião que acabou transformando-se num jargão usado sem reflexão e consequência.

Consuelo de Castro, ao contrário, ao tratar de temas rotineiros daquele setor da sociedade, seus dramas e seus anseios pessoais, demonstra e compreende as situações dramáticas por quais todos passavam. Ao aproximar-se da intimidade dos personagens, cria-se uma forma menos generalizante de análise, onde tem-se a chance de abarcar de maneira menos restritiva os diferentes caminhos que cada um estava seguindo.

O personagem Marisa parece estar à margem dos acontecimentos. Em nenhum momento do texto demonstra algum conhecimento sobre a situação financeira e política do país. Os grandes dilemas que a afligem são os de ordem pessoal: a virgindade que perdeu com

⁷ CASTRO, Consuelo de. *Caminho de Volta*. In: _____. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 195. As demais notas referentes à peça serão incorporadas no corpo do texto.

Cabecinha, os problemas decorrentes de seu relacionamento com ele por ter feito “sexo grupal” com Nildo e com um grupo de amigos e, não podemos esquecer, de sua situação profissional na empresa. Sobre o último ponto é interessante sua atitude junto a um cliente da agência, Herman, o dono da Tecelagem Universo:

- GOMES: [...] Escuta, tive uma idéia. Pega a Marisa, manda ela no cabelereiro, no Jambert... Bota um vestido jóia nela... e vai com ela até a casa do Herman.
- NANDINHO: O da tecelagem?
- GOMES: [...]
- NANDINHO: Mas pra quê?
- GOMES: Alguma coisa me diz que esse cara tem um tesão louco na Marisa. tente, na presença dela, convencer o cara a me pagar o que ele me deve.
- NANDINHO: Você tá me pedindo pra vender a Marisa pra ele.
- GOMES: Mais ou menos. Vamos ver se essa menina presta pra alguma coisa. Manda ela jogar o charme dela em cima dele.
- NANDINHO: Me dói. Mas negócio é negócio. (p. 250).

Ela entra no esquema tramado pelos seus superiores e acaba conseguindo no final da peça o cargo de redatora-chefe da empresa. Pelo diálogo entre os dois personagens podemos ter uma idéia de como a figura feminina estava inserida no mundo dos negócios e da maneira como ela podia ser utilizada.

Marisa é o único personagem feminino representado na peça. Consuelo não deixa passar a oportunidade e coloca o problema da inserção da mulher no mundo do trabalho, ainda majoritariamente ocupado por homens. Marisa não encontra nenhuma dificuldade ligada a isso para conseguir “subir na empresa”, tanto que se torna a redatora-chefe da agência. Nota-se que ainda existe nos homens uma visão machista que trata a mulher em dois extremos: o paternalista, no caso de Cabecinha, e como objeto sexual, no caso de Dr. Gomes e de Nildo.

Nildo, como foi apresentado no capítulo anterior, é um personagem instigante pelo fato de ser alguém que carrega em suas falas uma atitude crítica em relação à profissão que exerce, redator-chefe da agência de publicidade, e do próprio sistema capitalista. Porém, ao mesmo tempo, é uma figura fria e sem escrúpulo, que tem uma noção clara de como agir nesse meio para sobreviver.

Sua controversa figura é explicitada nesta longa fala em que tenta assustar Marisa:

- NILDO: (*Frio, entediado, irritado*) Já disse que não sei mais o que quer dizer isto: gostar, não gostar, respeitar, não respeitar, dignidade, justiça, salvação, caridade, ternura. Isto são coisas que os meios de comunicação inventaram, para justificar cada vez mais a escravidão das pessoas. Os sentimentos foram inventados pelo cinema. Pela televisão. Pela propaganda. O que existe é a comida

que a gente come e as coisas que a gente usa. Às vezes eu penso se no fundo, no fundo, uma pessoa e uma coisa são realmente diferentes. Pensa bem: você lida o dia inteiro com a inconsciência das pessoas. Quando você pega um *Briefing*, um relatório, sobre um produto e um mercado para colocar esse produto, o que é que você faz? Você estuda que tipo de motivação, que tipo de SENTIMENTO, DESEJO, as pessoas teriam ao comprar determinada coisa. neste momento, a criatura e a “coisa” são um troço só. Pelo menos pra gente aqui, que passou a vida toda entendendo as pessoas com o único intuito de fazê-las comprar coisas, idéias, conceitos, sentimentos. Entende? Sentimento também devia ter embalagem e ser vendido no supermercado com brinde, preço de oferta e tudo. “Dois quilos de amor por cem cruzeiros. E leve um pouco de medo pra casa, de graça”. Uma mulher compra uma máquina de costura porque acha que vai fazer roupas bonitas para reconquistar o marido, que já tá de saco cheio de dela. Um menino compra um sorvete pra “gratificar as carências de afeto” do que não lhe dão em casa. Um homem compra um Opala pra parecer que subiu na vida. Não é isso que a gente aprende, nos relatórios sobre mercados que vão consumir nossos produtos? O amor... o amor... também é uma invenção da Metro. Que a TV Globo continuou usando a tem dado quilos de IBOPE. Eu aprendi o que era amor no filme *Casablanca*. O mocinho beijava a mocinha. E era lindo. Tocava uma música de fundo. Minha vida inteira eu esperei acontecer o que tinha acontecido naquela cena. E nunca, nunca aconteceu. Então, Marisa, eu resolvi um dia o seguinte: pra ser livre desta máquina eu tenho que me libertar dos meus sentimentos. Que são sentimentos que a máquina inventou. Eu entendi que tinha que me despojar das minhas próprias idéias sobre o que devia ser a solidariedade humana, o homem, a sociedade. E quando eu fiz isso, eu consegui ser livre. Livre deles! (*Aponta paranoicamente tudo ao redor*) Eu sinto, aqui, dentrinho de mim, no fundo deste peito cheio de pigarro, que a emoção é uma coisa inventada pelo cinema.

MARISA: [...].

NILDO: Eu não quero fazer parte desta massa de carneiros. Preferi ser o cara que comanda a massa. O preço disto é não me deixar levar pelos sentimentos. Por isto, não me pergunta nem me cobra a palavra “gostar” que eu não sei mais o que é. Igual o Humphrey Bogart eu não sei. E outro jeito eu não conheço”. (p. 215-216).

Nildo justifica suas ações mais condenáveis, pelo menos do ponto de vista ético, pelo fato de ter se desiludido com tudo o que foi prometido, principalmente pelos meios de comunicação, o cinema e a televisão.

Em suas duras colocações sobre o sistema que o formou, como a questão dos sentimentos e do amor “inventados pelo cinema” que deveriam ser vendidos em supermercados, e de sua opção por “comandar a massa”, acaba justificando uma “consciência” diferenciada: a de que ele deve entrar na partida e jogar de acordo com as regras.

Ao citar a questão dos “sentimentos”, Nildo tem a percepção de toda a realidade que era inventada e, por isso mesmo, a necessidade de se despojar de qualquer carga sentimental que o colocasse fragilizado perante as pessoas. Com essa postura percebemos uma certa “ingenuidade” por colocar totalmente a culpa em algo que pretensamente teria o poder de manipular as pessoas, esquecendo-se de que os meios de comunicação de massa são partes de uma realidade objetiva e não são os únicos responsáveis por toda a “consciência” de uma geração.

Nota-se, também, que para ele não existe outra saída a não ser jogar da maneira mais explícita de acordo com os ditames da realidade em que vivia. Sem nenhuma preocupação com uma nova perspectiva de vida e de outros projetos contenta-se em ser o que “comanda” – por meio da publicidade exercer o seu poder – mesmo sendo tão comandado como qualquer mortal. No terceiro ato temos uma cena interessante em que Dr. Gomes anuncia a demissão de Nildo, e que esse último tem uma atitude servil e ao mesmo tempo inusitada:

NILDO: [...] Ele volta. Ele volta. (*Recomeça a chorar. Aproxima-se de Gomes que deixou-se cair pesadamente no sofá. O soluço torna-se convulso, como que tomado de um ataque epilético, Nildo agarra Gomes que o esbofeteia, para que ele se acalme. Gomes começa a gritar*).

GOMES: Pára com isto! (*Nildo sacode-o alucinado*).

NILDO: Dez anos da minha vida eu perdi por tua causa... você tem que me ajudar. (*Soluçando*) Você tem que me ajudar!

GOMES: Me solta! Pára com esta palhaçada! Me solta senão eu chamo a polícia!

NILDO: Eu fui teu escravo este tempo todo... você me pisou, me cagou em cima! (*Começam a se empurrar, caem no chão, brigam ferozmente, [...]*). (p. 255-256).

Há uma interrupção na cena com a entrada da 9ª Bachiana de Villa-Lobos e trecho de um poema de Carlos Drummond de Andrade assinaladas na rubrica. Em seu recomeço se vislumbra pela primeira vez uma certa harmonia e tranquilidade onde todos cumprem habilmente suas funções: *Após uma longa pausa, a luz se acende, entram Nandinho QI e Marisa, sorridentes e leves. Cabecinha trabalha incessantemente em sua prancheta. Nildo bate à máquina. Gomes tenta telefonar.* (p. 256).

Por mais que Nildo em seu momento de desespero teve uma posição extremada a ponto de recorrer à violência física como uma forma de revolta e de desabafo, permanece no emprego. O texto não indica como tudo se resolveu, mas pela normalidade que se instaura em sua atitude perante os colegas de trabalho e, principalmente, o seu patrão, percebe-se que chegaram a uma solução razoável e apaziguadora naquele instante. Nildo, que havia chegado ao limite máximo de sua contestação, não tem a firmeza de assumir em sua prática posterior

uma continuidade coerente. Transparece um certo cinismo em suas ações educadas e conciliadoras tentando reverter o estrago que sua atitude havia causado. Gomes também não parece preocupado com o que lhe fez seu funcionário; trata-o da mesma maneira como nas cenas anteriores. No final das contas ele consegue permanecer em seu lugar, em seu espaço na agência.

Nildo é a figura do profissional decadente e sem grandes perspectivas políticas ou pessoais. Daí compreende-se a trajetória do personagem na peça. Ao mesmo tempo em que elogia a forma e o funcionamento do sistema capitalista, sabe que suas chances são poucas num mercado tão competitivo. Tenta manter-se a todo custo, mesmo que isso o leve a procurar todos os subterfúgios possíveis, ponderáveis ou não.

Novamente, retomando a questão que permeia este capítulo, a maneira como a consciência de Nildo é apresentada. Seria ela uma “falsa consciência”? Antes de refletirmos sobre essa questão colocamos um outro personagem em debate, Cabecinha, que de modo geral seria o oposto de Nildo.

Fernando Peixoto no programa da peça dá-nos a primeira impressão de quem seria Cabecinha:

É efetivamente Cabecinha, que passa a peça anunciando sua vontade de sair da agência (às vezes para ir morar em Londres, outras para simplesmente mudar de agência...), que num momento de desespero (que nem as personagens nem certamente o público poderão acreditar que vai durar muito tempo) faz um *drop-out*: acusa a tudo e a todos e pula o muro da vergonha, justamente no momento em que a falência da agência foi evitada, deixando seus ex-colegas (patrão e empregados mais uma vez unidos no mesmo barco).⁸

Se pensarmos em atitudes um pouco mais críticas e consistentes dos funcionários da agência de publicidade em relação ao trabalho que fazem e, se compararmos com as de Cabecinha, esse último tem características que confirmam a visão de Fernando Peixoto. Ele pula o “muro da vergonha” numa demonstração de independência perante os “patrões”. Desde as chantagens que faz anunciando a sua transferência para uma empresa concorrente, às constantes discussões com Nildo e a sua tentativa de fazer com que Marisa tenha mais “consciência” de seu papel, faz com que ele seja uma figura única na trama, um elo coerente e necessário na demonstração dos absurdos do mundo onde estão vivendo.

MARISA:	Quando você se manda para a Alcântara?
CABECINHA:	Acho que semana que vem. Só tô esperando o resultado da campanha, pra pedir as contas ao Gomes...

⁸ PEIXOTO, Fernando. Um cavalo estraçalhado na Hípica. In: CASTRO, Consuelo de. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 528.

MARISA: E quem vai ficar no teu lugar?
CABECINHA: Ele que se vire.
MARISA: Você não tem pena dele?
CABECINHA: Tenho pena de mim, que sou um explorado nesta empresa. Tenho pena dos meus quadrinhos, que eu não pinto há um século. Pena da viagem a Londres que eu não fiz. Da estória em quadrinhos que eu não escrevi. Disto que eu tenho pena. Mas agora, fico um ano na Alcântara, junto uma nota brava – o dobro do que eu ganho aqui! – e pago tudo que eu devo, e vendo tudo o que eu tenho e me pico pra Londres. Com você. (p. 225).

A aspiração de Cabecinha dá-nos a impressão de que ele também não seria um personagem que se encaixaria nos moldes clássicos do engajamento político. Ele parece não vislumbrar nenhuma possibilidade de ficar no Brasil, preferindo a Inglaterra e, no texto, existem poucos sinais que demonstram sua preocupação pela situação geral do país. Boa parte de sua crítica e de suas escolhas se constrói a partir de suas angústias pessoais:

MARISA: Eu sou redatora. Vou até receber aumento do Gomes, se tudo der certo. De qualquer maneira, como a crise passou... ufa, graças a Deus, que passou... aprovando ou não esta campanha, a gente tem a conta garantida. Quer dizer: nossos salários estão em paz. Não é ótimo?
CABECINHA: Maravilhoso.
MARISA: Mas eu não te entendo, Cabeça... [...] Você jurava que não ficava nem um minuto mais aqui... depois, foi só o Gomes te passar a cantada e você acabou aceitando! Não era você que não tinha pena de patrão? Ainda mais um patrão louco que mata cavalos, sei lá...
CABECINHA: *Business, my love!* (p. 239).

A última fala de Cabecinha serve como peça importante ao trabalharmos suas escolhas e suas indecisões. Se ele, em certos momentos, coloca-se como um personagem crítico e “consciente” de suas ações, em outros, demonstra que essa “consciência” tem um caráter utilitarista. Ele coloca os negócios e o dinheiro como razão de todas as suas jogadas, o que, na maioria das vezes, são individualistas e descompromissadas com qualquer projeto de transformação do país.

Em outro momento importante da peça, quando Cabecinha descobre que Marisa havia feito sexo com Nildo e com um grupo de amigos e que, por isso, não casaria mais com ela, justifica assim o seu moralismo e seu comportamento:

CABECINHA: Por causa deles... por causa do meu pai, do Beto, do Mackenzie, da TV Globo, do colégio primário, secundário, das revistas em quadrinhos, de São Judas Tadeu dos anúncios, dos supermercados, das butiques, do dinheiro, do lucro, da seleção brasileira de futebol, por causa deste

mundo burguês, esse mundo caipira, esse mundo cheio de dignidade, esse honrado mundo velho... [...]. (p. 246).

Cabecinha em sua confissão vê como um peso todos os pontos abordados na fala acima. Realmente é uma série de valores que foram introjetados em sua vida desde o nascimento e que continuam exercendo uma forte influência em seu presente. Ele os assume como parte de sua formação e esse é o grande desafio para livrar-se deles; reside aí sua grande contradição que transparece no texto.

Num momento de euforia, ao relatar as visões provocadas pelo uso de alucinógenos em que via Marisa morta, ele chega a uma conclusão para resolver os problemas da sociedade:

CABECINHA:	(<i>Eufórico, discursivo, mergulhado debaixo dos tecidos</i>) Tem que matar os mortos. Incendiar os cemitérios. Roer todos os ossos deste mundo honrado e inútil, cheio de objetos, de coisas, de lataria, de pecado e medo. Tem que dinamitar o medo. Tem que fuzilar todas as pessoas que têm medo.
MARISA:	Então tem que matar o mundo todo?
CABECINHA:	Começar de novo... arrancar as fantasias... destruir os supermercados todos...
MARISA:	Tem é que fazer amor...
CABECINHA:	Muito, muito amor, amor que nem aquele tempo, que nem na escada do meu escritório, que nem no primeiro dia. (p. 246).

Percebemos a ambigüidade em suas atitudes, demonstrações de insegurança em seu desabafo. Ao elencar os culpados pelo seu moralismo ele se justifica colocando toda a sociedade e suas instituições como culpadas e, a partir daí, propõe a destruição do que considera velho. Segundo Cabecinha, a base para a construção de um novo mundo se resume no ato de “fazer amor”. Num momento anterior, mesmo dizendo-se contra a sociedade de consumo, ele tem dívidas no cartão de crédito que não consegue quitar. Em outras passagens da peça tem uma visão materialista da realidade, embora essa visão na passe, na maioria das vezes, de frases e jargões inconsistentes ditos com ironia:

CABECINHA: (*Puxando-a para dançar e entoando a música com o nariz: “Perfume de Gardênia”*) Festa na Penha! Marisa Soares de Oliveira pagou a Caixa! Viva o pai dela que agüentou mais de vinte e sete anos essa escravidão! Viva a mãe dela, que deu marmita para ajudar o pai! Viva o heróico mecânico Beto que passou a vida embaixo de carros, sujo de graxa e cheio de ódio dos machos que queriam comer a irmã dele! Viva a Penha! Viva a raça pobre que um dia tomará o poder do mundo! E viva Marisa, que subiu na vida sem fazer força! [...]. (p. 196).

O caráter “anárquico” e “niilista” faz com que compreendamos a postura de Cabecinha que foge às concepções prévias de pensamento. Ele parte de suas experiências pessoais como tentativa de vislumbrar a fuga de seus problemas. Tem como centro de suas preocupações sua própria vida, seu mundo particular em que as aspirações em torno do coletivo são nulas e não entram em questão. Sua postura origina-se do raciocínio de que as mudanças devem ocorrer, também, no campo individual, com a crítica e a com a posterior mudança de atitude diante da realidade.

Na cena final onde sai da agência, sem dar muitas satisfações, acrescenta mais indícios sobre os seus compromissos:

MARISA:	Onde você tá indo?
CABECINHA:	Sei lá... Vou andar por aí... tirar umas fotografias...
MARISA:	(<i>Choramingando</i>) Você vai para Londres?
CABECINHA:	Ou para Parati. Depende. Agora quem decide, sou eu, só eu, só eu... (<i>Sai cantando “Isto é que é Coca-Cola”</i>) (<i>Aos berros ostensivamente</i>) (<i>Ouve-se a última frase de Cabecinha já longe</i>) Fiquem aí, cadáveres queridos do meu coração. Apodreçam em paz, na Santa Paz de Deus. Estou rezando pela alma de vocês todos. Tchau noivinha. Foi um prazer tê-la em meus braços! (p. 261).

Marisa fica preocupada se ele retornaria ou não. Nildo a tranquiliza:

MARISA:	Será que ele volta? (<i>Para Nildo</i>).
NILDO:	Volta. nem que seja para pegar a papelada do fundo de garantia, ele tem que voltar. (p. 261).

Ao reunir todas essas características, Cabecinha mostra-se confuso e sozinho em sua revolta. Ele não segue atitudes pré-definidas por nenhum manual de conduta, sendo imediatas suas respostas aos problemas que vão sendo colocados na trama. Daí retomamos novamente o texto de Fernando Peixoto que nos remete à questão do engajamento de Cabecinha, “A carta que Joel não recebeu”. Na busca de uma encenação lúcida e provocativa, expõe uma série de problemas encontrados em *Caminho de Volta*, como a sua estrutura tradicional, que acaba sendo um obstáculo no desenvolvimento da construção da peça. No próprio final (a fuga de Cabecinha) que em sua opinião pecaria pela falta de complexidade. A crítica, no caso, não foi feita pela simples razão de desmerecer e destruir o texto, mas sim, enriquecê-lo para ser levado à cena. O diretor se esforça e tem liberdade para isso e com o intuito de *situá-lo dentro de uma verdade histórica mais real*⁹, outro importante ponto na compreensão do debate cênico proposto. Um teatro compromissado com a transformação da realidade

⁹ PEIXOTO, Fernando. A carta que Joel não recebeu. In: _____. *Teatro em Pedacos*. São Paulo: Hucitec, 1979. p. 189.

brasileira não poderia ser tratado dentro dos parâmetros de um arroubo irracional e duvidoso de sua continuidade.

Retomando o texto “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”, temos a seguinte caracterização para a “classe média”, após os processos de modernização que ocorreram no país entre os anos de 1968 e 1974:

[...] Para a geração da classe média de esquerda que chegou à idade adulta sob o autoritarismo, o peso das circunstâncias políticas sobre as relações afetivas e familiares (acelerando, quem sabe, os vaivéns amorosos) misturava-se à liberação sexual e ao consumo de drogas, em especial maconha e LSD. Fumava-se e se tomavam bolinhas por prazer, angústia ou perplexidade, e também para afrontar o entranhado conservantismo do regime no plano dos costumes, para construir uma forma de ser oposição, de compor por vias transversas um perfil político de rejeição ao status quo – ainda que a esquerda tradicional, não menos do que a resistência militarizada, desdenhasse a contracultura como a mais recente floração do escapismo e da inconseqüência.¹⁰

O choque de atitudes, visões diferenciadas de engajamento, se dá exatamente no momento em que o diretor Fernando Peixoto desenvolve encenação do texto. Diante disso podemos compreender um pouco sua crítica em relação à peça *Caminho de Volta*. Como exposto no primeiro capítulo, o diretor era um intelectual engajado, tinha uma concepção de mundo pautada pelo Marxismo que lhe proporcionava certos referenciais que não se alinhavam com a postura dos personagens, nem mesmo com a de Cabecinha que, de modo geral, poderia ser considerado como o personagem mais crítico e consciente do texto.

Por outro lado, temos, no prefácio escrito pelo crítico Yan Michalski no livro “Urgência e Ruptura” de Consuelo de Castro, uma análise que leva em conta a experiência pessoal da autora no mundo publicitário e de sua complexidade:

[...] uma certa perda de inocência adquirida no seu dia-a-dia de publicitária continuará amargamente infiltrada em grande parte da sua obra futura, sob forma de constantes conflitos entre impulsos de idealismo e manifestações de desencanto e descrença nas possibilidades de vitória das inclinações generosas do ser humano sobre os esquemas armados pela hipocrisia, pela corrupção e pela ausência de escrúpulos.¹¹

Por meio dessas referências compreendemos, em parte, a construção dos três personagens representantes dos setores médios da sociedade brasileira que se formava naquela conjuntura ambígua e contraditória do “Milagre Econômico”, em plena ditadura militar. O contato com essa realidade serviu de inspiração para Consuelo de Castro que colocou em cena

¹⁰ ALMEIDA, Maria Herminia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). *História da vida privada no Brasil*, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 334.

¹¹ MICHALSKI, Yan. Consuelo de Castro: sempre urgente. Sem rupturas. In: CASTRO, Consuelo de. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989, p. 16.

questões e dúvidas sobre os caminhos em que o país tomava. Uma preocupação pessoal, com perguntas sem respostas e, por meio da peça tornava-se pública sua manifestação. Marisa é o símbolo da rápida ascensão social e da ignorância. Nildo é a demonstração da covardia e do desencanto presente nessa parcela da população. Cabecinha é a imagem confusa e solitária de uma minoria que ainda carregava, de forma contraditória e incoerente, traços de liberdade e de percepção de uma certa realidade brasileira.

Os personagens da peça, antes de serem tipos ideais e coerentes dentro da realidade social em que vivem, em suma, como “trabalhadores assalariados”, são figuras complexas que fogem à análise pautada no esquema “classe = consciência de classe”. Uma demonstração da nossa dificuldade, como pesquisadores, em pautarmos nossas análises de maneira homogeneizadora e simplificadora do processo histórico e, principalmente, das diferentes lutas e “consciências” existentes nos vários setores da sociedade brasileira. Por mais longe que estivessem do suposto ideal como “classe”, são a prova de como as lutas se operam por vias nem sempre pré-definidas.

Nessa questão temos no texto de Almeida e Weis um amplo quadro onde eles colocam as diferentes maneiras e escolhas que os “setores médios” intelectualizados fizeram no decorrer da década de 1970:

Fez-se oposição ao autoritarismo de múltiplas formas, com variável intensidade e diversos graus de envolvimento político. Uns tomaram posição contra a intervenção militar desde o Primeiro de Abril e assim permaneceram. Outros, numerosos outros, mudaram de lado – neste ou naquele sentido – com o passar do tempo. Uns fizeram oposição dentro dos partidos, os legais, os proscritos ou os nascidos já sob o regime. Outros, no âmbito de organizações profissionais e grupos de convivência. Outros ainda como franco-atiradores, bissextos e descomprometidos. A despolitização da vida pessoal, durante períodos menos ou mais extensos, especialmente depois da malograda queda-de-braço de 1968, ex-combatentes da resistência ao regime passaram a se igualar à maioria dos brasileiros. Eis por que, ao descrever as modalidades de oposição ao autoritarismo e seus efeitos sobre a experiência cotidiana, é indispensável levar sempre em conta a relativa fluidez da condição oposicionista. Não se pode esquecer, além disso, que ela se incrusta, de um modo ou de outro, numa história que atravessa duas décadas e se identifica pela propensão à instabilidade: ditadura e “ditabranda” se alternavam e se confundiam.¹²

O contraponto com os personagens de *Caminho de Volta* é nítido. O trecho faz considerações sobre as diversas formas de contestação no período ditatorial. O painel construído pelo historiador parte da escolha de determinadas fontes e documentos que

¹² ALMEIDA, Maria Herminia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). *História da vida privada no Brasil*, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 337-338.

permitem essa constatação. Uma escolha metodológica consciente e que tem como resultado uma determinada visão do passado. A obra artística, no caso, também considerada como expressão valiosa de um determinado tempo e sociedade, ajuda-nos a perceber outras realidades co-existentes num mesmo período, mesmo que elas não se encaixem exatamente em padrões ou em concepções pré-concebidas.

Peter Burke, por exemplo, ao apontar as preocupações do historiador holandês Johan Huizinga no seu clássico "Outono na Idade Média" (1919) que seriam o "sentido do declínio, o lugar do simbolismo na arte e no pensamento do final do período medieval e de sentimentos como o medo da morte"¹³, faz a seguinte observação ao tratar criticamente do texto:

[...] Em "Outono da Idade Média", em particular, Huizinga lançou mão repetidas vezes de poucas fontes literárias. Se recorresse a outros escritores, poderia ter produzido um quadro da época muito diferente. A tentação a de que o historiador cultural não deve sucumbir é a de tratar os textos e as imagens de um certo período como espelhos, reflexos não problemáticos de seu tempo.¹⁴

A amplitude de caminhos que o tempo passado oferece ao historiador é um desafio e ao mesmo tempo obriga-nos a ser, no mínimo, conseqüentes em nossas escolhas e em nossos pontos de vista. O conflito e a contradição que fizeram parte do tempo analisado continuam presentes na produção da história em nossa atualidade. Saber lidar com as diferentes perspectivas de uma mesma época permite-nos preenchê-la de significados e possibilidades.

Ao colocarmos as preocupações dos personagens de *Caminho de Volta*, como centro de nossas atenções, percebermos que elas apontam diferentes opções que se configuravam para os "setores médios" ascendentes da década de 1970. Afastando-se das críticas extremistas que recusam intransigentemente ou que acatam de maneira condescendente os vários caminhos, Antonio Gramsci faz uma instigante provocação no que diz respeito ao processo dessas escolhas:

Como ocorre esta escolha? É esta escolha um fato puramente intelectual, ou é um fato mais complexo? E não ocorre frequentemente que entre o fato intelectual e a norma de conduta exista uma contradição? Qual será, então, a verdadeira concepção do mundo: a que é logicamente afirmada como fato intelectual, ou a que resulta da atividade real de cada um, que está implícita na sua ação? E, já que a ação é sempre uma ação política, não se pode dizer que a verdadeira filosofia de cada um se acha inteiramente contida em sua política? Este contraste entre o pensar e o agir, isto é, a coexistência de duas concepções de mundo, uma afirmada por palavras e a outra manifestando-se na ação efetiva, nem sempre se deve à má-fé. A má-fé pode ser uma explicação satisfatória para alguns indivíduos considerados isoladamente, ou até mesmo para grupos mais ou menos numerosos, mas não é satisfatória

¹³ BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2005, p. 19.

¹⁴ Ibid., p. 32-33.

quando o contraste se verifica nas manifestações vitais de amplas massas: neste caso, ele não pode deixar de ser a expressão de contrastes mais profundos de natureza histórico-social. Isto significa que um grupo social, que tem sua própria concepção de mundo, ainda que embrionária, que se manifesta na ação, portanto, de modo descontínuo e ocasional – isto é, quando tal grupo se movimenta como um conjunto orgânico –, toma emprestado a outro grupo social, por razões de submissão e subordinação intelectual, uma concepção que não é a sua, e a afirma verbalmente, e também acredita segui-la, já que a segue em “épocas normais”, ou seja, quando a conduta não é independente e autônoma, mas sim submissa e subordinada. É por isso, portanto, que não se pode separar a filosofia da política; ao contrário, pode-se demonstrar que a escolha e a crítica de uma concepção de mundo são, também elas, fatos políticos.¹⁵

Gramsci trabalha com uma argumentação que se pauta em discernir todo o processo histórico existente por detrás das “movimentações intelectuais”. Elas acontecem de maneira bastante fluida em que a refutação ou a aceitação de uma nova concepção de mundo não se processa simplesmente por mecanismos racionais. Como ele chega a afirmar num momento posterior, tais movimentações carregam uma característica que se aproxima de uma “fé” e por isso mesmo todas as dificuldades decorrentes para qualquer transformação.

Suas colocações apontam para um processo subsequente que deveria ocorrer no interior da sociedade e com a participação da mesma visando à superação desse tipo de percepção em relação às lutas e aos conflitos. O aprofundar nas razões e nas origens dos problemas que dizem respeito à “ação política” das classes na sociedade moderna faz com que seja uma importante referência para entendermos as relações complexas e dinâmicas. Cada caso necessita de uma explicação específica e capaz de apreender o caráter não-racional de qualquer escolha.

Na verdade, a simples e mecânica exigência de uma consciência crítica e transformadora, homogênea e linear, parte de uma proposição teórica sem grande possibilidade de se verificar no processo real da história. Esse processo, salientamos, é um acúmulo de contradições dúbias que se tornam marcas na vida e na atividade do presente.

Exigir dos personagens da peça *Caminho de Volta*, principalmente daqueles em que atentamos com maior cuidado (Marisa, Nildo e Cabecinha), uma percepção acima de tudo crítica em relação à conjuntura em que estão vivendo, é uma atitude desonesta com as próprias situações postas pela autora. Eles são a expressão da distância e das possibilidades existentes naquele complexo momento da história brasileira. Consuelo de Castro, acima de tudo, promove um debate franco ao alertar para isso, demonstrando que não se pode deduzir uma suposta ação por meio de concepções teóricas prévias.

¹⁵ GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. v. 1. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 96-97.

Caminho de Volta faz uma crítica ao mundo da publicidade. Isto torna-se claro quando nos remetemos às situações e aos personagens da peça. Porém ela vai além ao colocar em evidência os desacordos e as incoerências presentes em cada um: as respostas. Podemos pensar: qual é a mais correta? A postura de Marisa que ingenuamente cumpre seu dever como funcionária e acredita tudo estar na mais perfeita harmonia? Nildo e sua visão amarga e fria sobre seu próprio trabalho, mas que nada faz para transformá-lo, continuando servil e covarde diante da possibilidade de perder seu emprego? Cabecinha que sai do emprego sem dar satisfações, que se anuncia livre (repleto de contas para pagar) e que acaba sempre voltando devido às dificuldades financeiras?

Perpassa um sentimento de melancolia em toda a trama. Personagens que se viam frente a frente com situações que a todo momento entravam em choque com o que haviam aprendido, seja na família, seja na televisão, seja no emprego. Lidar com isso faz com que reconheçamos alguns valores que ainda estavam em jogo, valiam por uma causa, por uma conduta. Se eles continuam ou não a passar por nossas cabeças, isso significa que estamos distantes de conseguir localizar e reconhecer claramente nossa postura diante desses dilemas.

Fechamos nosso texto com uma observação peculiar que o escritor Franz Kafka faz em 1920 e que diz de maneira sensível e sutil uma possível explicação sobre o ponto onde estes personagens se encontravam e, porque não, nós em nosso tempo e em nosso desejo de transformar:

Tem dois inimigos: o primeiro ameaça-o por trás, desde as origens; o segundo fecha-lhe o caminho para diante. Luta contra ambos. Na realidade, o primeiro apóia-o em sua luta contra o segundo, que impeli-lo para diante e da mesma maneira o segundo o apóia em sua luta contra o primeiro, empurra-o para trás. Mas isto é somente teórico. Porque além dos adversários também existe ele, e quem conhece suas intenções? Sempre sonha que em um momento de descuido – para isso faz falta uma noite inimaginavelmente escura – possa safar da linha de combate e ser elevado, pela sua experiência de luta como, por cima dos combatentes, como árbitro.¹⁶

¹⁶ KAFKA, Franz. *A Muralha da China*. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, s/d, p. 220.

[...] Além da pergunta “por quê?”, o historiador também faz a pergunta “para onde?”

CARR, Edward Hallet. *Que é história?*

Na revista *Veja* de outubro de 1974 o crítico Jairo Arco e Flexa, num texto intitulado “Erro de tática”, faz o seguinte comentário sobre a encenação de *Caminho de Volta* que estava em cartaz no período:

Paradoxalmente, as personagens mais ativas da encenação são exatamente as não-criativas – o dono da agência e seu fiel contato que, através de manobras particularmente ardilosas, salvarão a agência da ruína. As outras, de modo dolorosamente contraditório, se desgastam na insistência de afirmar que a publicidade é uma mentira, um crime ou um mal necessário. E, bem poucas vezes conseguem demonstrar o que dizem pela ação.[...]

[...]

É evidente que, para autora e diretor, a publicidade não passa de um modelo reduzido de seu verdadeiro alvo: a sociedade onde o homem aliena a força de seu trabalho. Tanto Consuelo como o diretor Fernando Peixoto, em todo o caso, cometeram o erro imperdoável de subestimar o adversário que detestam.¹

O caminho mais evidente nos é apresentado, ao analisarmos o texto de Consuelo, é a crítica explícita e direta ao mundo da publicidade e de tudo que relaciona-se com o seu funcionamento. A trama, os personagens, as falas tratam explicitamente do tema e que, de alguma forma, como vimos anteriormente, se alinhava a uma produção teatral do período que buscava uma reflexão sobre a realidade brasileira. Tratava sobre a complexa situação política engendrada pelos militares no poder desde 1964 e suas conseqüências na vida da sociedade em geral.

A crítica reproduzida acima reitera essa visão pelo fato de apontar como a grande deficiência da encenação a falta de argumentos e cenas críveis que tivessem a capacidade de problematizar, de maneira concreta, o que é proposto. Percebe-se uma exigência que se for criticar, como é feito na peça, critique, mas não despreze o adversário como se ele não tivesse sentido e significado. Na verdade, a expectativa por parte do autor do texto acima era que houvesse uma confrontação mais real, que se colocasse num mesmo nível de forças as diversas razões antagônicas existentes. Permitiria, assim, uma definição menos restrita do papel da publicidade naquela conjuntura.

¹ FLEXA, Jairo Arco. Erro de tática. *Veja*, São Paulo, 30 out.1974, p. 105.

Ainda, na mesma perspectiva, podemos assinalar, sem grandes dificuldades, aqueles que correspondem o “bem”, no caso, Cabecinha, o fotógrafo da agência, um personagem que se exprime de maneira questionadora, conscientemente abandonando a empresa e a sua profissão no final da peça. Temos, também, o “mal”, representado por dois personagens que tratamos no capítulo anterior: Nildo, redator, alguém que sabe de todo o funcionamento perverso da profissão, mas, que de posse desse conhecimento, utiliza os meios mais calculistas para permanecer no emprego e utilizar as pessoas ao seu favor; e Marisa, que em sua ingenuidade (advinda de sua origem humilde) e em sua eficiência (um esforço para alcançar um padrão de vida melhor) é o símbolo da ignorância em relação à essência de seu trabalho e à situação do país.

Porém, a partir das razões e das situações vividas pelos três personagens da peça, conseguimos perceber que o texto possibilita uma interpretação diversa que demonstra a falta de rumo e de perspectivas dos setores médios da sociedade brasileira; sociedade cada vez mais sufocada e impelida a aceitar, com graus diferenciados de percepção dessa atitude, uma situação que se colocava a todos naquele momento. As questões e as lutas que movem os personagens de *Caminho de Volta* se resumem, quase que exclusivamente, em conseguir um bom salário, “subir na vida” e se manter no emprego. Para isso se submetem a situações humilhantes, como, para citar uma situação presente na peça, o caso de Marisa que usa seu poder de sedução para fazer um cliente pagar uma dívida com a agência.

Na realidade, os três personagens, Cabecinha, Marisa e Nildo, antes de serem destacados em campos opostos e em oposição, são símbolos dos diferentes caminhos escolhidos e seguidos por parte dessa parcela da população. Escapando do maniqueísmo e percebendo os pretextos que movem cada um, podemos partir para uma visão menos limitada da situação social brasileira na década de 1970. O problema não reside em seus personagens, unicamente, mas nas suas relações com o próprio passado e com o presente que quase nada de novo tinha para oferecer. Dessa relação fez-se uma mistura repleta de contradições que não ficou restrita àquele momento da história brasileira.

Com certeza, ao tratarmos dos desdobramentos das escolhas feitas pela sociedade brasileira em geral até chegarmos aos dias de hoje, teríamos que elaborar um outro trabalho que desse conta de abarcar aspectos paradoxais e ainda existentes na realidade atual: as diretrizes econômicas dos governos visando um certo tipo de desenvolvimento ligado essencialmente ao capital financeiro, acordos políticos incoerentes e vergonhosos sem a mínima ligação com a efetiva transformação do país e o abismo, gigantesco e cada vez maior, que separa ricos e pobres nas diferentes regiões. Além disso, um sentimento generalizado de

descrença em relação à política e àqueles que a fazem por todo um histórico de compromissos mesquinhos e corporativos – uma marca característica de nossos tempos atuais.

Caminho de Volta de Consuelo de Castro não é considerado um marco do teatro brasileiro, nem em seu estilo e nem em sua temática, apesar de ter feito um relativo sucesso naquele ano abordando o tema da publicidade e de ser um importante texto na carreira da autora. O que salientamos, e a história como disciplina nos permite isso, é que independente desses fatores “positivos”, às vezes essenciais em outras disciplinas como já foi há algum tempo para o próprio conhecimento histórico, os fatores “obscuros” suscitam importantes reflexões sobre a época em que surgiram e que os mesmos não ficam restritos e enclausurados em seu tempo. Permitem por meio de suas consonâncias e reverberações compreender aspectos do próprio tempo em que vivemos. Ao tratar dos “setores médios” da sociedade brasileira e de suas opções, o texto teatral acaba por levantar elementos contraditórios de uma maneira dura que se impunham àqueles setores. Esses elementos ainda têm uma relação muito próxima e íntima com a nossa, por mais que pensamos que determinados dilemas já estejam resolvidos e que não assustam mais ninguém.

Ao mesmo tempo, entramos em contato com a difícil arte de resistir, ao analisar as trajetórias de Consuelo de Castro e de Fernando Peixoto. As dificuldades e os obstáculos que ambos aprenderam a romper, transformando a realidade deste país, dentro de seus limites e de suas possibilidades. Os significados e os sentidos de suas resistências não se perderam totalmente. A existência e a produção de trabalhos sobre o período são a prova de que existem elementos essenciais e bastante vivos sobre o passado. Eles ainda têm muito a nos dizer, para nos alertar, para nos acordar, quem sabe, numa *noite inimaginavelmente escura*.

100 Anos de Propaganda. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa e Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: o Estado de São Paulo e Movimento*. Bauru-São Paulo: EDUSC, 1999.

ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráf. e Edit., 1979-1980.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1991. (3 vols.).

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o Ofício de Historiador*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2001.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Lisboa: Ed. Portugal, s/d.

_____. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BURKE, Peter. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2005.

CARR, Edward Hallet. *Que é história?* 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CASTRO, Consuelo de. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

CHAVEAU, Agnès; TÉTARD, Philippe. (Org.). *Questões para a história do presente*. Bauru-São Paulo: EDUSC, 1999.

CHOMSKY, Noam; BARSAMIAN, David. *Propaganda e consciência popular*. Bauru-São Paulo: EDUSC, 2003.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – Anos 70*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2000.

GARCIA, Silvana. *O Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GARCIA, Silvana. (Org.). *Odisséia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Senac São Paulo, 2002.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. (6 vols.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

GUERRA, Marco Antonio. *Carlos Queiroz Telles: história e dramaturgia em cena: década de 70*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e Participação nos anos 60*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

KAFKA, Franz. *A Muralha da China*. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, s/d.

LE GOFF, Jacques. *Memória-História*. Lisboa: Einaudi-Imprensa Nacional, 1984.

LE GOFF, Jacques. (Org.). *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

- MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosangela. (Org.). *Política, Cultura e Movimentos Sociais*: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: Edufu, 2001.
- MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosangela. (Org.). *Histórias & Historiografia*: perspectivas contemporâneas de investigação. Uberlândia: Edufu, 2003.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/ DAC/ FUNARTE/ SNTE, s/d.
- _____. *Iniciação ao Teatro*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MARX, Karl. *Os Pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O Manifesto Comunista*. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- _____. *A Ideologia Alemã*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.
- NEVES, João das. *Análise do Texto Teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- Nosso Século*, v. 5. 1960-1980. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- NOVAIS, Fernando. (Org.). *História da Vida Privada no Brasil* 4. São Paulo: Cia das Letras, 1998. v. 4.
- PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha*: Um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides Freire. *História e Cultura*: espaços plurais. Uberlândia: Aspectus/NEHAC, 2002.
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. *Teatro em Pedacos*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988, v.9.
- _____. *Teatro em Movimento*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.
- _____. *Teatro em Questão*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- _____. *Brecht: Vida e obra*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade*: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- REIS, Daniel. Aarão. *Ditadura Militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2000.
- SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina*: Do teatro ao te-ato. São Paulo. Perspectiva, 1981.
- THOMPSON, Edward Palmer; LUIGI NEGRO, Antonio; SILVA Sérgio. (Org.). *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas-São Paulo: Ed. Unicamp, 2001.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato*. São Paulo: Hucitec, 1997.