AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico *ao DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito dos Projetos *(Per)cursos da graduação em História: entre a iniciação científica e a conclusão de curso,* referente ao EDITAL Nº 002/2017 PROGRAD/DIREN/UFU e *Entre a iniciação científica e a conclusão de curso: a produção monográfica dos Cursos de Graduação em História da UFU*. (PIBIC EM CNPq/UFU 2017-2018). (https://monografiashistoriaufu.wordpress.com).

Ambos visam à digitalização, catalogação, disponibilização online e confecção de um catálogo temático 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

A PRESENÇA DE JEAN PAUL SARTRE NO TEATRO OFICINA – A ENCENAÇÃO DE "A ENGRENAGEM".

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
Prof.ª Dr.ª Maria de Fátima Ramos de Almeida
Coordenadora do Centro de Documentação e
Pesquisa em História - CDHIS

ROMECARLOS COSTA NUNES

1704 S.9 (c)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
Prof.ª Dr.ª Maria de Fátima Ramos de Almeida
Coordenadora do Centro de Documentação e
Pesquisa em História - CDHIS

ROMECARLOS COSTA NUNES

A PRESENÇA DE JEAN PAUL SARTRE NO TEATRO OFICINA – A ENCENAÇÃO DE "A ENGRENAGEM".

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação da Profª. Drª Rosangela Patriota.

Uberlândia, Fevereiro de 2003.

ROMECARLOS COSTA NUNES

A PRESENÇA DE JEAN PAUL SARTRE NO TEATRO OFICINA – A ENCENAÇÃO DE "A ENGRENAGEM".

BANCA EXAMINADORA

_____

Profª. Dra. Rosangela Patriota – Orientadora

_____

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

_____

Profª. Kátia Eliane Barbosa

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos iniciais são a Profª. Dra. Rosangela Patriota, minha orientadora, pela confiança que sempre depositou no meu trabalho e pelas valiosas indicações de leitura. Na verdade, não há palavras que expressem a minha gratidão e o carinho que sinto.

A todos os meus professores que colaboraram com o meu enriquecimento intelectual.

A Deus pelo dom da vida e por tudo que me concede diariamente.

A todos meus colegas pelas discussões pertinentes e ricas em relação ao meu tema de trabalho, as quais tornaram possível esse trabalho. De modo particular, as amigas Manoela, Vilse, Maria Madalena e Maria Divina que sempre tiveram ao meu lado.

Aos integrantes do Nehac pela amizade e pelo carisma.

Aos meus pais Alcino e Maria Juracy, pela compreensão, carinho e por ter ajudado a viver a minha vida e a escrevê-la.

Aos meus irmãos (Aparecida, Alcino Filho, Nelci e Zacarias), cunhados (as) e sobrinhos que compartilharam comigo esse sonho.

À Luciana e João Pedro por ter compartilhado comigo todos esses momentos de crescimento intelectual e por terem sido meus companheiros afetuosos durante todo o tempo de formação acadêmica.

À Banca Examinadora por ter aceito o convite.

A João Batista, secretário da coordenação dos Cursos de História, pela disponibilidade e amizade.

A todos os meus familiares e amigos que torceram pelo meu sucesso, colaborando comigo direta e indiretamente.

RESUMO

A peça A Engrenagem de Jean-Paul Sartre encenada pelo grupo Oficina em 1960, em parceria com o Arena de Boal, marca com certa destreza o pensamento intelectual dos membros de tal grupo, além de representarem a força que viria a ser o grupo recém formado, pois Sartre, bem como, sua filosofia nesta época vivia seu auge como uma nova forma de se pensar a realidade política mundial.

Logo é nessa conjuntura que se percebe que "A Engrenagem", o primeiro trabalho político grupo do Oficina, de autoria do referido filósofo, tornara-se fundamental para o grupo, uma vez que ela marca o começo da tomada de posições do grupo em questões de âmbito mais geral, como a inserção de suas apresentações em situações referentes à realidade nacional.

Nesse sentido, deve-se esclarecer que escolhi como tema da pesquisa a encenação da peça *"A Engrenagem"* de J.P. Sartre realizada pelo Grupo Oficina, em 1960.*"A Engrenagem"* conta uma história de lutas e controvérsias, na qual eclode uma revolução que derruba um ditador de um país latino americano. Jean Aguerra, antigo revolucionário, transformou-se em ditador, pois munido por pressões peculiares deixou-se esmagar pela engrenagem que ele mesmo ajudou a criar.

Portanto deve-se esclarecer que o objetivo desse estudo é propor a discussão da filosofia e logicamente da pessoa de J. P. Sartre, assim como, a formação do Grupo Oficina em um dado contexto histórico nacional através da apresentação dessa peça no início da década de 60. Tendo como fio condutor a interdisciplinaridade entre história, teatro e filosofia.

Por fim deve-se dizer *"A Engrenagem"* além de ter como proposta retratar a inutilidade dos movimentos revolucionários quando eles não visavam à libertação nacional das malhas imperialismo, traz em si uma série de questionamentos. Dentre eles pode-se destacar o compromisso, ou seja, o engajamento, que de acordo com E. Bentley, para Sartre, só é possível participando ativamente das lutas dos homens aceitando muitas coisas para mudar algumas.

SUMÁRIO

Introdução 01
Capítulo I: **Trajetória do Teatro Oficina** 11
1.1Uma parceria que deu certo no teatro Brasileiro 31

Capítulo II: Sartre: Um escritor multifacetado 41
2.1: Um filósofo militante 44
2.2: Um dramaturgo no coração de seu tempo 50
2.3:"A Engrenagem": O início da politização do Oficina 56

Capítulo III: **A encenação de "A Engrenagem"** 73

Considerações Finais 88

Bibliografia 92

Anexo 95

INTRODUÇÃO

Como se pode verificar, o século XX é um momento onde os avanços são instantâneos, registrando-se mudanças rápidas em comparação com épocas anteriores.Nele a arte ocupa uma posição de vanguarda, recebendo e refletindo as questões que o homem vive. Suas contradições e ansiedades, sejam elas objetivas ou subjetivas, documentam uma história inquestionavelmente veloz. As obras contemporâneas, por sua vez, contextualizam-se nesse momento analisado e nos fornecem subsídios para uma reflexão aprofundada do valor material, histórico e estético de uma criação, uma vez que procuravam sempre criar novos e diferentes modos e formas, sem seguir padrões e regras pré- estabelecidos.

Concomitantemente a esses acontecimentos, deve-se sublinhar que os movimentos sociais da década de 60, tiveram grande influência nas transformações políticas, econômicas, sociais e culturais no Brasil.

As manifestações culturais dessa época, ao mesmo tempo, que era um reflexo do contexto político e social do país, interferiam historicamente mudando comportamentos, formando opiniões, gerando polêmicas e novas atitudes. Enfim foi um período emocionante, revolucionário e turbulento, de grandes mudanças sociais e tecnológicas: assassinatos, grande revolução no mundo da moda, novos estilos musicais, direitos civis, libertação de mulheres e homossexuais, a guerra do Vietnã, as primeiras expedições à Lua, campanhas de paz, grandes filmes e programas de TV, liberdade sexual.

Em suma os fatos marcantes na década de 60, mostraram uma política conturbada por conflitos, movimentos jovens e negros, guerras e lutas nas quais o povo marcava presença, embora os acontecimentos nem sempre defendessem os seus direitos de viver dignamente.

No Brasil, e em quase todos os países da América Latina, essa época foi marcada pelo surgimento de ditaduras militares extremamente violentas e autoritárias, por torturas e perseguição às liberdades. Apesar disso, e em oposição a essa política autoritária, os jovens passaram a promover protestos e lutas armadas; os artistas desafiavam a ditadura e criavam uma arte politizada e engajada; as mulheres revolucionaram os costumes e quebraram

tabus.José Celso Martinez Correa e Augusto Boal foram grandes exemplos de persistência, de resistência às investidas do regime.

Em contrapartida no plano político-econômico a economia se tornava cada vez mais internacionalizada e dependente, e o abismo da desigualdade social se aprofundava. A tentativa de modernização do Brasil por meio de uma aliança entre a burguesia industrial e as classes populares, mediadas pelos políticos populistas, fracassou. À medida que as demandas das classes populares aumentavam, ficava cada vez mais difícil contê-las no pacto para o desenvolvimento nacional.

Em meio a tanta bandalheira, as vanguardas artísticas perceberam que podiam mudar o que estava a sua volta. E isto foi se tornando possível, à medida que o teatro, através do drama e da sátira, encenava o que estava acontecendo ao redor de todos.

Como se vê a agitação política e a proliferação de movimentos sociais já no início da década de 60 contribuíram para o surgimento de uma tendência cultural politizada e militante. Do ponto de vista estético, eram vanguardistas, ou seja procuravam sempre criar novos e diferentes modos e formas, sem seguir padrões e regras preestabelecidos, e principalmente valorizavam as temáticas nacionais contra a imposição cultural estrangeira.

Dentre estes inúmeros movimentos sociais, não podemos deixar de mencionar o Centro Popular de Cultura (CPC), que desenvolve uma cultura engajada de atitude esclarecedora junto às classes populares. Haja vista que, um novo artista, "revolucionário" e "conseqüente", ganhava forma e tinha como opção à "arte revolucionária", a qual defendia a arte como instrumento a serviço da revolução social.

Tais centros culturais procuravam levar a arte até o povo, onde encenavam peças nas favelas, nas portas das fábricas, nas praças e escolas. Em geral onde eram passados filmes e montados shows de música.Com isso, vê-se que nos diversos campos da arte surgiram artistas, assim como, grupos e tendências típicas de uma cultura que valoriza o espaço social em que se vivia.

Na verdade essa tendência cultural politizada e militante, chamada por alguns de "arte revolucionária" procurava enfatizar o papel social da produção cultural: refletir por meio da arte a realidade do país e conscientizar as classes populares.Visando cumprir tal

objetivo apropriava-se de uma perspectiva realista e um forte engajamento político, que buscando uma transformação da realidade dava origem ao chamado *"Teatro Político"*.[1]

Nestes termos, entendia-se o teatro enquanto manifestação representativa de uma determinada realidade histórica que se pretende desvendar e analisar criticamente, e intervir nesta realidade. E em termos estéticos – enquanto arte – o teatro deveria ser não apenas um objeto de fruição, meramente espetáculo, mas sobretudo, uma forma de reflexão, de interação com a realidade brasileira.

Nesse sentido vê-se que o teatro serviu como instrumento, entre outras manifestações artísticas, para denunciar e resistir contra os abusos da opressão capitalista, onde muitos de seus integrantes fizeram da arte um lócus de luta; um meio de reivindicar, protestar e propor sobre o que acontecia em seu país. Enfim procuravam mostrar que arte, ou seja, o teatro não estava ali apenas como um instrumento de diversão, mas sobretudo para formar, refletir e buscar respostas.

Além disso nesses anos, em meio à conjuntura de efervescência política, surgiu em São Paulo no plano cultural, o teatro de Arena em 1953 e o Teatro Oficina em 1958; uma vigorosa tendência de reação à postura convencional do TBC. Neles foram encenados textos e autores afinados com o momento histórico brasileiro, suas contradições e seus problemas sociais e políticos, dentro de uma perspectiva do teatro engajado. Augusto Boal, José Celso Martinez Correa , Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho- Vianinha - seriam grandes expressões desse teatro essencialmente político e de grandes realizações.O teatro crítico e de participação quebrava os limites entre público e atores e, assim, palco e platéia tornavam-se um único espetáculo.

---

[1] Consoante com o pensamento da historiadora Rosangela Patriota, percebe-se que a denominação "teatro político é comumente utilizada para designar uma produção teatral vinculada a um ideário político ou a uma tendência social fortemente destacadas. No século XIX, os textos teatrais que procuraram levar para o palco problemas sociais encontraram na estética naturalista uma das bases para a realização de seu intento. Isto se deu em uma sociedade que, ao reestruturar as relações sociais no âmbito do espetáculo e de outras manifestações artísticas, ampliou a noção de público, porque o teatro deixa de ser destinado a um grupo específico para potencialmente, atingir toda a sociedade. A redefinição do público trouxe para o teatro discussões estéticas e políticas que propiciaram, de maneira gradativa a construção mais efetiva de um comprometimento com as lutas sociais, vislumbrando, de forma mais evidente, que as opções estéticas e políticas. É pertinente considerar que no universo das práticas teatrais, surgiu no início do século XX, uma perspectiva de engajamento da arte no processo histórico., por meio de uma explicitação de seu conteúdo político". .PATRIOTA, R. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, pp: 02-3.

No que diz respeito ao Teatro Oficina, deve-se salientar que ele descobriu o teatro como forma artística cheia de possibilidades no próprio curso de atuação do conjunto propiciando assim, pesquisas, sobre a chanchada brasileira; os mitos populares, a "semana da arte moderna"; a criação coletiva de cenários e figurinos, bem como, criou o novo de método de interpretação baseado, agora, na função social do personagem e nos muitos estilos das mais variadas propostas que combinaram múltiplos estímulos e personagens, os quais na originalidade e na riqueza dramática vivenciam a grande comédia brasileira.

Sem dúvida a presença de Sartre na trajetória do Oficina foi extremamente significativa, uma vez que colocando o seu teatro como uma exposição de seu pensamento ou discussão de questões referentes ao momento histórico em que vive, deu uma enorme contribuição para a construção de um teatro engajado, alicerçado em propostas reais de ação conscientizadora, bem como, na procura de coesão de idéias pelos indivíduos do grupo oficina que, despontam no cenário nacional e que se chocarão com um proposta cultural partidário do conformismo e da convivência com o regime autoritário dos anos ulteriores.

O Existencialismo, como pensamento filosófico, trouxe á baila questões e propostas de engajamento intelectual, em sua realidade vivida impulsionou o Oficina em sua tomada de posição com relação à proposta teatral que seus membros seguiram.

Neste contexto, a peça *A Engrenagem* de Jean-Paul Sartre tornou-se importante para o grupo no sentido de perpassar pelas questões do engajamento na discussão, de âmbito mais geral, dos problemas sociais brasileiros e das suas indagações como indivíduos, pois o engajamento de Sartre coloca a necessidade do intelectual estar voltado para a realidade em que vive (isto é, a situação concreta de existência do ser em si), tornando-se solidário nos acontecimentos sociais e políticos de seu tempo por meio da ação.

Para tanto, escolhi como tema da pesquisa a encenação da peça de J.P. Sartre realizada pelo Grupo Oficina, em 1960. Visto que "A Engrenagem", marca o começo da tomada de posições do grupo em questões de âmbito mais geral, como a inserção de suas apresentações em situações referentes à realidade nacional, levando em conta, as particularidades deste documento para a pesquisa histórica.

Dentro desta proposta ocorreram vários questionamentos a respeito da produção deste documento, assim como, acerca de sua apropriação e utilização pelos agentes históricos em questão (o grupo de teatro Oficina), na sua busca de referenciais para compreender a sua realidade e agir sobre ela. Sendo assim não podemos pensar que os movimentos artísticos e culturais estão desligados dos processos (tecnológicos, políticos e econômicos) que ocorrem na sociedade, apesar da aparência de autonomia que estes possam ter.

Este diálogo do historiador com seu objeto, faz-se necessário, pois a documentação como fruto de uma escolha, que no entanto tem vida própria, pode ajudar a explicar o processo continuo de criação do grupo ou confundi-lo dentro de uma posição adotada na urgência do momento por seus membros, se encarada como reflexo fiel da realidade.

Logo, esta monografia se justifica pela representatividade do Grupo Oficina dentro da sociedade no que se refere à opinião em relação aos acontecimentos e as propostas cênicas que o grupo começa desenvolver a partir da década de 60, dando um parâmetro para compreendermos a sociedade brasileira em parte.

Além do que a utilização do pensamento de um determinado grupo de teatro sobre um intelectual que influenciou grande parte do pensamento dos anos 60, está de acordo com a proposta da introdução de novos temas, abordagens e objetos dentro da pesquisa histórica com a finalidade de propor uma releitura deste período.

Haja vista que a utilização do objeto artístico como: peças teatrais, filmes históricos, ficcionais e outros, é um tema debatido pelos expoentes da chamada "Nova História",[2] pois,

---

[2] Nas últimas décadas é de grande significação as mudanças que ocorreram no campo da história com o advento da terceira geração da Escola dos Annales, na qual podemos destacar André Burguière, Jacques Revel, Jacques Le Goff e outros. Alguns membros do grupo levaram adiante o projeto de Lucien Febvre, que iniciaria uma nova revolução na historiografia, alargando as fronteiras da história de forma a incorporar novas abordagens, novos olhares com a realidade.De acordo com a análise abordada por Jacques Le Goff, nos anos 70, a nova história se afirma na consciência de suas sujeições às condições de produção, que é feita por aprofundamentos ou enriquecimentos, que necessariamente não colocam em questão a problemática fundamental de determinados setores históricos. Enfim, a nova história se confirma como nova ao anexar novos objetos de estudo como: mentalidades, valores, representações coletivas traduzidas na arte, literatura, cinema, teatro, formas institucionais, que até então lhe escapavam e situavam fora de seu território. Le Goff nos dá ainda, uma amostragem significativa das possibilidades do historiador ampliar seu campo de investigação, quando se refere "aos objetos paradoxais, seja pela sua aparente intemporalidade como o mito, o clima; seja pela inclinação para a história imóvel e oculta: os jovens; ou por suas ligações com novas ciências e seu desvio em direção à história, como exemplo, asa sondagens de opinião pública, o inconsciente da psicanálise, a imagem cinematográfica; seja por sua trivialidade novamente promovida à dignidade da

com a possibilidade da ampliação da relação História-Teatro, abre-se novos campos de investigação onde o teatro configura- se como objeto de pesquisa e reconstituição histórica.

Nesse sentido cabe relembrar que no âmbito da produção historiográfica, a questão do documento sempre foi um dado crucial para o encaminhamento de qualquer pesquisa. Pois como sabemos, já houve e continua havendo uma história que privilegia o fato político, a ação dos "grandes homens" que ocupam postos de destaque na esfera do poder político. Assim como uma história que privilegia o fato econômico, a determinação das estruturas sócio-econômicas sobre os indivíduos e as sociedades.

Impõe-se atualmente uma nova história, que tem na totalidade dos fatos o seu objeto de estudo, que não privilegie nem o político, nem o econômico, mas que procura debruçar-se sobre a totalidade da vida dos indivíduos em suas organizações sociais, abrangendo, na medida do possível, todos os seus aspectos: o político, o econômico, mas também o social, o artístico, o lúdico; as estruturas econômicas e materiais, mas também as mentais e espirituais; os grupos dominantes, mas também os dominados e, principalmente, às relações entre ambos; os vencedores, mas também os vencidos.

No que se refere à questão metodológica, pode-se considerar que os documentos utilizados nesta monografia, com certeza, foram trabalhados de forma a integrar texto e contexto, pois nenhum documento está perdido e deve ser entendido metodologicamente.[3]

Portanto, é oportuno esclarecer que os textos utilizados para a confecção desta pesquisa, sejam os documentos ditos como históricos ou não, serão encarados de forma a estabelecer a interdisciplinaridade, bem como, serão entendidos como frutos de uma

---

história, o da civilização material e o das técnicas(...). Portanto , percebe-se que a nova história está cada vez mais interessada em si própria e concede um lugar cada vez mais importante e privilegiado à história da História.Sobre esta análise, ver, LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. História: *Novos Problemas*. Santiago, Teo (trad.) , Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1998.

[3] - Para Ginzburg nenhum documento está perdido, pois é fundamental trabalhá-lo metodologicamente, isto é, tentar compreendê-lo no momento em que fora produzido, chamando atenção para a necessidade de como se dever ler, problematizar e contextualizar o documento encaminhando-o para a pesquisa histórica numa análise de amplitude e representação de uma época, expondo fatos e pontos de vista de singular relevância histórica no tempo e no espaço. Além disso, deve-se perceber que a pesquisa histórica é infinita e substancialmente enriquecida por um fragmento que permite pensar a representação de uma época, o que provoca necessariamente a necessidade de ampliação das fontes historiográficas do historiador, onde numa visão deliberada da análise dos fatos que compuseram o momento em questão, nada se perde para a história, mas pertence inteiramente a humanidade que os abriga e sintetiza. Assim, a partir dessas considerações, Carlo Ginzburg procura mostrar a história como um campo de possibilidades, sendo fruto do acaso, de gestos debilitados e não de um campo delimitado.

determinada época e espaço, quebrando desta forma toda e qualquer barreira que se estabeleça entre campos de conhecimentos restritos e particularizados a seus objetos.

A partir dessas premissas acha-se necessário esclarecer que utilizar o teatro como fonte documental, não significa fazer uma história do mesmo, mas sim discutir questões referentes ao processo teórico metodológico existente entre ele a História. Já que tentar conceitua-lo é um processo bastante complexo, ou seja, é realmente muito difícil encontrar uma terminologia que seja capaz de abrigar dentro do campo da conceitualização, toda a sua multiplicidade e amplitude temática. Nesta perspectiva Fernando Peixoto apresenta apenas sugestões para responder essa questão:

> *...Será certo e verdadeiro tentar precisar seu significado se, desde a origem do homem,*[oTeatro] *existe enquanto processo, em permanente transformação, obedecendo a sempre novas exigências e necessidades do homem que, através dos tempos, na produção social de sua existência, entra em determinadas relações de produção, necessárias e independentes de sua vontade, que correspondem a determinado grau de desenvolvimento das forças produtivas, materiais da sociedade? O que vale para entender a cultura ocidental vale para a oriental? Enfim, existe um teatro ou, em função da vida econômico-política, o teatro hoje é uma coisa, amanhã outra, ontem foi diferente? É necessário cuidado para não cair na facilidade de definições abstratas de discutíveis `essências` inexistentes, ou na armadilha de definições idealistas que aceitem um instante isolado, seja o hoje ou o ontem, como verdades imutáveis...".*[4]

Como, portanto, pensar a relação entre o texto teatral e o documento histórico? Primeiramente devemos pensar o texto teatral como uma manifestação artística, a partir daí lembrarmos que a arte é essencialmente *social*, pois ela além depender da ação de fatores do meio em que é produzida, representa indivíduos, que tem contato com ela, ou a modificação da concepção de mundo ou a valorização das questões sociais já instituídas.

Neste sentido podemos concluir que a arte, neste caso o teatro, faz parte de um esquema dinâmico que para completar-se enquanto manifestação artística deve funcionar harmonicamente. Este esquema se pauta na relação entre obra, público e autor. Antônio Cândido ao estudar a relação entre literatura e sociedade em seu célebre livro de mesmo nome, assim se referiu a essa relação tríade:

> *A arte é (...) um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três (público, obra e autor), que formam uma*

---

[4] PEIXOTO, F. *O que é Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 10/11.

> *tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. (...) Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra".A obra, por sua vez, vincula o autor ao público, pois o interesse deste é inicialmente por ela, só se estendendo à personalidade que a produziu depois de estabelecido aquele contacto indispensável. (...) Mas o autor, do seu lado, é intermediário entre a obra, que criou, e o público, a que se dirige.*[5]

Logo, vê –se que o historiador que trabalha com o texto teatral enquanto documento histórico, lida com um universo variado de significados, representações e conceitos que provavelmente necessitam de um olhar específico, pois este suscita problemáticas e merece considerações a respeito de sua especificidade e particularidades. Nesse caso, a obra de arte passa a ser inteligível ao historiador como um campo de estudo extremamente possível, basta lembrar que os documentos históricos são produções necessárias às civilizações.

Nesse sentido, deve-se dizer que do ponto de vista da construção de uma relação de interdisciplinaridade, estamos procurando combater a concepção de disciplina entendida como um saber particular e restrito.Trazendo para o debate historiográfico as manifestações culturais e artísticas como um documento de pesquisa com suas características particulares, pois estas produções humanas como um objeto de investigação contém todo um momento de luta, de produção e esta situada em um lugar específico por alguém ou por um grupo.

Esta abordagem congrega princípios, posicionamentos e traduzem uma determinada percepção do momento vivido, pois a "obra de arte" e quem a produziu são frutos de seu tempo. O que propicia um campo frutífero de debates entre a historiografia e as bibliografias referentes aos temas específicos que muitas vezes são construídas partir de concepções valorativas de "moderno", "político," "universal", "clássico," entre "outras".

A presente monografia se divide em três capítulos.

No primeiro capítulo dessa monografia "A Trajetória do Teatro Oficina" proponho-me a fazer um resgate historiográfico do Grupo Oficina , buscando com isso conhecer a formação deste em um dado contexto histórico nacional através da apresentação da peça "A Engrenagem" pelo Grupo Oficina no inicio da década de 60, recuperando de certa forma a multiplicidade estética e política que permeou a trajetória do grupo.

---

[5] CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000, pp: 33-34.

Este capítulo pretende mostrar ao leitor que refletir acerca da trajetória do Teatro Oficina, que no decorrer dos anos sessenta foi lócus de manifestações através do engajamento político, via partidária ou não, significa, sem sombras de dúvida, defrontar-se com o engajamento artístico e político de duas figuras ímpares do Teatro Brasileiro: Augusto Boal e José Celso Martinez Correa, ou melhor, Zé Celso. Dessa maneira, torna-se imprescindível circunstanciar o momento de sua formação, uma vez que perder a historicidade do trabalho do Oficina, bem como, dos autores/diretores José Celso Martinez Correa e Augusto Boal, levando em consideração a forma como estes se inseriram nos debates e lutas da época, é perder de vista toda a dimensão estética e política de suas obras.

Tendo isso como pressuposto, estabeleci um diálogo crítico com a historiografia e com as interpretações consolidadas na historiografia relativa ao Oficina buscando com isso evidenciar uma contribuição ao debate estético e político no Brasil contemporâneo e desenvolver o rigor metodológico.

No que se refere ao segundo capítulo "Jean Paul Sartre: Um escritor multifacetado", deve-se sublinhar que o leitor encontrará primeiramente uma breve reflexão em torno da vida e obra deste tão polêmico pensador, pois como sabemos a obra de Sartre é extensa e variada. Na seqüência discutirei resumidamente a filosofia de Sartre, ou melhor alguns temas dessa filosofia como a Liberdade, o Compromisso e suas implicações, visto que não dá para dissociar o autor de seu pensamento filosófico. Além disso, busco discutir o Teatro de Sartre e as principais questões que são inerentes ao seu pensamento teatral.

Ainda neste capítulo, pretendo analisar a estrutura dramática da peça "*A Engrenagem*", discutindo sobre o processo de criação do texto, assim como, as propostas cênicas que esta peça trouxe para o debate naquele momento, referentes à linguagem e estética.

O terceiro e último capítulo tem como intuito refletir sobre a encenação de "A Engrenagem". Nesse capítulo, buscando elucidar as possíveis conexões existentes entre História e Teatro, pretendo por meio da referida peça discutir questões pertinentes ao contexto político e social dos anos 60, ou seja, discutir momentos de nossa história contemporânea à luz da dramaturgia de Jean Paul Sartre. Assim como, salientar os motivos que levaram o Grupo Oficina a fazer determinada escolha, sublinhando a recepção pelo

leitor/espectador. Enfim procuro mostrar ao leitor de que ela repercute na política do período, bem como, ressaltar que o processo de criação do Teatro Oficina contribui para a cultura brasileira e para o debate político e estético vigente na década de 60.

Almejo que este trabalho aborde todas as questões que me propus esclarecer, assim como, elucide ao leitor as possíveis conexões entre História e Teatro, evidenciando as relações que se podem estabelecer entre arte, política e cultura.

CAPÍTULO I

A TRAJETÓRIA DO TEATRO OFICINA

O teatro Oficina nasceu tímido e cambaleante, do esforço de um grupo de estudantes de direito que resolveu encenar duas peças, enfrentando para isto, sérias dificuldades de acomodação, meios para apresentar, tais como, falta de local, figurino, dificuldades financeira entre outras, mas sempre buscando na originalidade o toque sensível da arte e consagrando nomes que até hoje conta com o aval do público em geral.

O Grupo Oficina nasceu nas arcadas da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, na Universidade de São Paulo (USP) no ano de 1958, quando alguns estudantes, dentre os quais José Celso Martinez Correa, Carlos Queiroz Telles e Amir Haddad resolveram encenar duas peças: *Vento Forte para Papagaio Subir* e *A Ponte* de José Celso Martinez Corrêa e Carlos Queiroz Telles, respectivamente. Nem local próprio para a apresentação, eles possuíam. O único espaço que conseguiram para apresentar suas peças, isto é, para a sua estréia, foi uma casa ocupada por um grupo teatral de espíritas, chamada Teatro dos Novos Comediantes. E a partir de então começam a fazer parte de festivais de teatro amador, onde conseguem vencer com sua primeira montagem um concurso realizado pela TV Tupi, o que deu um certo prestígio ao pequeno grupo. De certa forma, era um grupo marginalizado dentro de sua faculdade, vistos apenas como intelectuais e com parte de seus membros vindos de Araraquara, cidade do interior paulista.[6]

O Grupo Oficina nasce como um projeto de valorização e de questionamento da realidade brasileira em um momento em que nossa cultura estava sendo banalizada e o nosso quadro político estava totalmente assentado no conservadorismo e no populismo.

Nesse sentido a grande contribuição cultural dada pelo Grupo Oficina para a sociedade brasileira reside essencialmente no fato de ser uma companhia que não se satisfaz em montar caoticamente ou acidentalmente, uma peça atrás de outra, mas sim de um grupo que possui uma verdadeira e coerente linha de conduta, uma verdadeira política de ação cultural em longo prazo.

---

[6] As primeiras atuações do grupo demonstram uma preocupação com a questão interior versus capital.

Como se pode verificar o próprio nome Oficina, nos sugere conserto, aprimoramento. Enfim a cada encenação dramática uma busca por uma arte engajada, pelo aprimoramento do trabalho do ator, bem como, da linguagem cênica. Para José Celso:o Oficina recebeu esse nome:

> *"porque isso significava trabalho e se pretendia, na época, ligar o trabalho teatral a um trabalho como qualquer outro, colocando, inclusive, o ator como um operário, como um simples proletário, para desmistificar uma certa idéia, que infelizmente ainda persiste, de que o teatro é coisa mítica, dependendo do dom, vocação e até mesmo de um apelo religioso".*[7]

Como se vê o teatro Oficina começa com uma linha mestra em seu repertório: a temática da família de classe média, mais especificamente a crítica desta em suas posturas conservadoras. O grupo não participa coletivamente das lutas do movimento estudantil (ao menos institucional). Sua primeira peça estréia durante um dia de greve, trata-se de A Ponte de Carlos Queiroz Telles que o próprio autor afirmou ser dramalhão com namoros ousados e mocinhas de família envolvidas em abortos. Neste dia, o grupo estava mais preocupado com a bilheteria, isto é, se teria público.

Já a segunda peça *Vento Forte Para Um Papagaio Subir*, marca a estréia de José Celso Martinez Corrêa como autor. Esta peça é encenada no mesmo dia de *A Ponte*, e trata do conflito interior-capital.

Em seguida, o grupo ensaia três peças menores (*Antonio, O guichê e Geny no Pomar*) que serão apresentadas numa casa noturna, bem como, em residências ricas de São Paulo através do "Teatro a Domicílio," com a finalidade de angariar fundos para sua próxima produção, a terceira, de autoria de José Celso, *A Incubadeira.*

O grupo, a partir deste período, rompe com os limites da faculdade e instala-se em sua primeira sede (uma sala chamada "Quitanda"). A peça *A Incubadeira* faz parte do "ciclo de Araraquara" e também marca a entrada de Renato Borghi e Etty Fraser no grupo. Seu enredo conta a história de uma família do interior que vem para a capital e fica sufocada na imensidão da metrópole.

---

[7] CORRÊA, J. C. M. *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)* Editora 34. São Paulo. p. 147.

Como já fora dito anteriormente o teatro dominante nesta época é o Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, o qual não valoriza arte nacional e sim a estrangeira, principalmente a européia. Também neste momento o Teatro de Arena já iniciara suas atividades. Surge neste contexto a terceira peça do grupo Oficina: *A Incubadeira* também de José Celso e que foi dirigida por Hamir Hadad. Esta peça faz grande sucesso e é levada ao Festival de Santos, ainda no ano de 1958 e recebe cinco prêmios.

A partir de então esta peça é encenada no Teatro de Arena e tem um grande sucesso. É a aproximação do Grupo Oficina ao Teatro de Arena, o qual servirá como meio para despertar no Oficina a busca por um teatro mais preocupado com a realidade social do país.Segundo Armando Sérgio, foi justamente o Teatro de Arena que, de certa maneira, orientou o grupo para a busca de um teatro que poderia ser definido como "preocupado socialmente".[8]

Na verdade este período marca o início de uma mudança de objetivos no grupo, pois se incorpora agora a temática social como um dos planos de ação. Mas não podemos esquecer que o Oficina possuía algumas divergências com o Teatro de Arena. Divergências que acabou por provocar um grande impasse dentro do grupo Oficina, visto que o grande dilema dos seus membros era juntar-se ou não com o Arena.

No entanto, buscando resolver tal impasse, poderíamos afirmar que o referido grupo teatral encontrou uma saída intermediária, pois ele "permaneceria como elenco autônomo, mantendo certa vinculação ideológica, ressalvada algumas divergências, com o teatro de Arena"[9].

Após esta aproximação com o Arena, o Grupo Oficina resolve montar duas peças de seu autor preferido, Jean Paul Sartre. É importante destacar, que esta não seria a primeira encenação do autor no Brasil. Pois o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) já havia apresentado *Huis Clos* (Entre quatro paredes) e *Mortos Sem Sepultura* em 1950 e 1954 respectivamente. Porém a interpretação destas peças estava muito mais alicerçada na psicologia dos personagens do que nas possibilidades de crítica da sociedade brasileira.

---

[8] SILVA, A S. *Oficina: do Teatro ao Te-ato.* Editora Perspectiva. São Paulo/SP. p. 19.
[9] Op. Cit.p.20

A peça *As Moscas* de J. P. Sartre foi encenada pelo Oficina em 1959 e em 1960 Sartre visita o Brasil, tornando um momento decisivo para o Grupo Oficina, pois será montada a peça *"A Engrenagem"* do então filósofo francês.Nesse mesmo ano, o referido grupo encena *Fogo Frio*[10], um texto nacional escrito por um autor inédito, Benedito Ruy Barbosa, o qual foi apresentado no próprio Arena, em co-produção. *A Engrenagem* será o que José Celso chamará de "primeiro trabalho político" do grupo. Talvez seja por isso que a peça foi várias vezes cortadas pela censura nacional. Assim se referiu José Celso em relação à peça sartriana:

> *"Saímos de casa, quebramos a incubadeira, rompemos com a família e de repente descobrimos que, além da família, existiam outras engrenagens para quebrar ainda: a engrenagem do imperialismo, por exemplo. A idéia de imperialismo não era muito concreta para nós...mas na peça do Sartre, no roteiro dele, era uma idéia muito bonita. Contava a história de uma revolução que derruba um ditador. Quando o ditador cai, o líder revolucionário sobe e recebe a visita de um embaixador americano. Esse embaixador argumenta, pressiona; o líder é obrigado a cede, fecha a imprensa e se deixa triturar pela engrenagem. Uma nova revolução tem que vir à tona para derruba-lo em nome de outro líder. A peça termina com o novo líder recebendo a visita do mesmo embaixador americano".*[11]

Diante disso, é importante mencionar que nesse momento os escritos de Sartre, assim como, dos integrantes do ISEB foram importantíssimos para que os membros desta companhia pudessem elaborar um referencial para as suas atividades futuras. De acordo com as palavras do próprio diretor:

> *Eu já lia Sartre e já conseguia localizar nos textos dele certos pontos de identificação com a gente.Por exemplo, a minha geração sentia que tinha que se virar por ela mesma. Aí entrava a noção sartriana de 'liberdade', de que não tem desculpa, de que você tem que se atirar nas coisas mesmo. Não tem pai, não tem mãe, não tem ditadura que lhe justifique, não tem opressão, não tem nada! Ou você age ou você se fode. Você tem que se virar? Se vire! (...) Com Sartre eu fui descobrindo o que minha geração descobriu principalmente com Cuba: a idéia de que não tem 'jeito', a gente tem é que se virar. Se você não acontece, não acontece nada. 'O dever do revolucionário é fazer a revolução': essa frase, essa noção de filosofia sartriana não batia como um slogan, não! Ela entregava à vida.*[12]

---

[10] Consoante com o pensamento de Fernando Peixoto, Fogo Frio parecia mais uma continuidade do trabalho do Arena do que do Oficina: tentativa de trazer para o espetáculo as contradições da sociedade iniciando a preocupação com um diálogo de reflexão com a platéia sobre a existência dilacerada e oprimida do povo. PEIXOTO, F. *Teatro Oficina (1958-1972):Trajetória de uma rebeldia cultural.* São Paulo: Brasiliense, 1982,p. 21.

[11] CORRÊA, J. C. M, Op. Cit. p. 25.

[12] CORRÊA, J. C. M.*Op. Cit*, p.27.

Nesse sentido, o trabalho do Oficina vem imbuído de idéias de conscientização a respeito das questões sociais do país, também através de leituras dos intelectuais do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) além de Jean-Paul Sartre pois:

> *(...). O ISEB congregava uma seleta intelectualidade, organizada em torno da criação de um projeto desenvolvimentista, cuja função básica nos anos JK foi fornecer o necessário respaldo intelectual e ideológico para a presidência da República. Organizado como uma 'universidade', através das aulas, conferências e seminários, influiu decisivamente na formação da intelectualidade jovem dos últimos anos 50 e primeiros da década de 60.* [13]

Como podemos comprovar no depoimento de José Celso M. Corrêa:

> *Outra coisa que teve muita influência sobre nós foi o ISEB, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, um grupo de cara que pensava que cada um tinha se comprometer com a realidade nacional. Antes da minha época, a visão que se tinha do artista, do intelectual era uma coisa etérea, afastada dos compromissos reais com a vida, desvinculada de tudo. De repente, com o ISEB existia uma força para pensar assumir as coisas como elas eram. E eles transmitiram essa força para nós.*[14]

Com isso vê-se que a fundamentação teórica do nacionalismo populista e da ideologia desenvolvimentista, presentes no discurso do Oficina, tem como um de seus pilares o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Este, por sua vez, se autodefinia como:

> *... um centro permanente de altos estudos políticos e sociais de nível pós-universitário que tem por finalidade o estudo, o ensino e a divulgação das ciências sociais, notadamente da Sociologia, da História, da Economia e da Política, especialmente para o fim de aplicar as categorias e os dados dessa ciência à análise e à compreensão crítica da realidade brasileira, visando à elaboração de*

---

[13] O ISEB não era portador de um pensamento único, dentro dele coexistiam de neopositivistas até marxistas. Para uma análise das contradições do ISEB consultar o ensaio ISEB: Fábrica de Ideologias, de Caio Navarro de Toledo, São Paulo, Ática, 2° ed., 1978. Informações historiográficas podem ser confrontadas em Nelson Wenerck Sodré, A verdade sobre o ISEB, Rio, Avenir, 1978. E ISEB- Um Breve Depoimento e uma Reapreciação Crítica, de Hélio Jaguaribe, in Cadernos de Opinião, n°14, Rio, Inúbia,1979. Mostaço, E. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião(Uma interpretação da cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982. p.45.

[14] CORRÊA, J. M.C. "*Romper com a Família, Quebrar os Clichês.* (trechos de depoimentos gravado no teatro Eugênio Kunest, São Paulo, 1980, e no Museu da Imagem e do Som, Curitiba, 1981)." In: STAAL, A.H. C (org.). Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998, p.30.

instrumentos teóricos que permitam o incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional.[15]

Apesar da ideologia isebiana referente ao projeto nacional-desenvolvimentista, obscurecer as contradições inerentes aos interesses das classes sociais, não podemos menosprezar o papel desempenhado pelo ISEB naquela conjuntura e muito menos sua influência sobre o Grupo Oficina.

Edélcio Mostaço nos diz que *o ISEB* "como um todo, teve um papel decisivo nas discussões econômico-culturais do período, não havendo nenhum movimento importante que dele não se abeberasse, criticando ou negando, mas sempre o tendo como ponto de referência" .[16]

Assim, o teatro Oficina estaria inserido na ideologia do ISEB. Pois estando arraigado numa estética realista, sempre buscando uma inovação estética e preocupando-se o tempo todo, com a forma teatral, ou seja, com a linguagem cênica cada vez mais próxima da perspectiva revolucionária, tinha em suas discussões as noções de luta antiimperialista, anti-subdesenvolvimento (*A Engrenagem* retrata essas questões), em favor do progresso, estando inserido no universo ideológico dominante do período em questão.

Como se vê o elenco encontrou no pensamento de Sartre e dos integrantes do ISEB algumas respostas para suas indagações fundamentais, que com certeza ajudou-lhes a orientar-se nos seus desencontros.Haja vista que após a encenação de *A Engrenagem* acaba-se a fase amadora do Grupo Oficina e conseqüentemente inicia-se o processo de profissionalização do mesmo, tendo como líder José Celso Martinez Corrêa, o qual busca as bases de liderança no Teatro de Arena com Augusto Boal.

Desse momento em diante a situação do Grupo Oficina foi sempre marcada por embates com a censura e pela releitura de vários textos dramáticos e sua representação em constante diálogo com a realidade brasileira daquele momento: "...Não cabe a menor dúvida que o Teatro Oficina assinalou, durante toda a década de sessenta, uma presença

---

[15] TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: Fábrica de Ideologias*. São Paulo, Ática, 2° ed., 1978, p.32.
[16] Mostaço, E. Op. Cit, p.45.

revitalizadora na arte cênica brasileira. Em raríssimos momentos, um grupo nacional se mostrou tão vivo, polêmico e amparado por um público...".[17]

Nestas circunstâncias se dá a profissionalização do Oficina A primeira peça encenada após a profissionalização foi uma peça norte-americana chamada *A vida impressa em dólar*.Essa peça *é o início de um ciclo dentro do Oficina:* a utilização da dramaturgia norte-americana como instrumento para pensar a realidade brasileira. A estrutura do texto e a natureza dos conflitos expostos permitem ainda um trabalho em profundidade no chamado realismo psicológico, já antes esboçado. A influência "do Actors Studio conhecido através de Boal é agora complementada por um curso básico de interpretação realizado por Eugênio Kunest, que introduz no grupo as noções básicas do "Método de Stanislavki".[18]

É necessário ressaltar que o profissionalismo não representou para o Oficina um meio de ganhar dinheiro, mas sim a procura de tempo e espaço para fazer um teatro de equipe, de pesquisa, em suma, um teatro cultural. A montagem desta peça representou também para Grupo Oficina uma abertura para uma pesquisa de linguagem teatral, um sucesso frente ao público, principalmente o estudantil, a revelação de José Celso como um dos maiores produtores teatrais do Brasil e a aceitação pela crítica especializada.

A partir de 1961 a tendência rumo à dramaturgia norte-americana sofre uma pequena lacuna, a qual desembocará na encenação de uma peça de Augusto Boal denominada *José do Parto à Sepultura*. Aqui o Grupo Oficina muito se aproxima do Teatro de Arena, pois esta peça está mais voltada para as concepções de tal grupo.

Na próxima encenação do Teatro Oficina, pelo menos publicamente, o Grupo desvincula-se do Teatro de Arena e apresenta a peça *Um bonde chamado desejo* de Tennessee Willians, que é representada com uma grande dose de profissionalismo. Este momento seria, segundo Armando Sérgio da Silva, "um TBC filtrado pelo contato com o Arena".

---

[17] GUINSBURG, J. e SILVA, A. S. da. "A Linguagem Teatral do Oficina." *In:* SILVA, A . S. da. *Oficina: do Teatro do Te-ato*.São Paulo: Perspectiva, p.215/216.
[18] Peixoto, F. Op.Cit. p. 27.

Após a encenação da peça *Um bonde chamado desejo* o Grupo Oficina apresenta *Todo Anjo é Terrível* de Ketti Frings, onde enfrenta um fracasso de bilheteria. Nessa peça "tinha-se a mesma preocupação com a dramaturgia americana, o mesmo senso de profissionalismo (...) A verdade é que o Oficina tentou uma nova superprodução . A crítica recebeu bem o espetáculo, mas o público não apareceu".[19]

A partir de então se inicia uma prática diferente no Oficina: o êxito comercial só quando se defrontava com uma crise e logo quando passava o momento crítico, retornava-se à pesquisa artística. A próxima peça apresentada foi *Quatro num quarto* de Valentin Kataiev, o que trouxe um grande sucesso de bilheteria ao grupo, superando o fracasso anterior.Zé Celso nos diz que "seu tema pode ser resumido assim: a ação toda ocorre dentro de um quarto, na Moscou de 1928, quando, após a Revolução, dois casais passam a lua-de-mel no mesmo aposento, uma velha casa aristocratas entregue a estudantes e operários. Daí os Quatro num Quarto e todas as conclusões decorrentes deste pequeno problema".[20]

Neste momento o Grupo Oficina está fundamentado no método realista de Stanislavski.[21] Esse método partia do pressuposto de que para Stanislavski, não havia diferença entre ator e personagem, visto que sendo a identificação a base de toda a sua teoria, ele afirmava que para um ator interpretar um papel, não bastava apenas exteorizar o personagem, mas também, deveria adaptar suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma. Enfim "para viver o papel do ator, seria preciso adaptar os processos internos à vida espiritual e fisica do indivíduo, ou seja, toda a técnica utilizada pelo ator deve ser absorvida completamente, e funcionar como estimulo ao processo criador."[22]

No que diz respeito à criação do personagem pelo ator, Stanislavski nos diz que "o objetivo dele é não somente criar a vida de um espírito humano, mas, também, exprimi-la

---

[19] SILVA, A S.Op.Cit, p. 31.
[20] Idem, p.32.
[21] STANISLAVSK, C. *A preparação do trabalho do ator*. Rio de Janeiro: Graal, 1982, p.11.
[22] BARBOSA, K.E. A encenação de "O Rei da Vela" (Oswald de Andrade) pelo grupo Oficina em 1967: Marco Historiográfico do Debate Tropicalista no Brasil Contemporâneo. Minas Gerais: UFU, 2000, p.39.

de forma artística e bela. O ator tem obrigação de viver interiormente o seu papel e depois dar a sua experiência uma encarnação exterior".[23]

Nesse caso, vê-se que a estética realista é essencial para elaboração interior do papel, pois produzindo no espectador uma identificação poderia fazer com que o espectador entendesse e experimentasse os acontecimentos do palco, enriquecendo conseqüentemente a sua vida interior.

Dentro desta perspectiva da estética realista, José Celso e Renato Borghi através do Actor's Studio[24] toma contato com tais métodos e convidam Eugênio Kusnet, teatrólogo que estudou na Rússia as formas stanislavskianas, para fazer parte do Grupo. Veja como José Celso encarou os trabalhos de Kusnet:

> *Kusnet era excepcional na questão do resultado. Se nós não tivéssemos trabalhado com ele, talvez estivéssemos alcançado a emoção, mas sem o resultado cênico. Ele construía o 'subtexto imediato' e o 'reflexo imediato' na fala, na ação da fala. Isso permitia uma clareza que os outros grupos que estudavam Stanislavski nessa época não possuíam: falavam mal, falavam engolindo, falavam ilógico, em quanto nós agíamos na fala por causa de um trabalho realmente muito insistente da parte do Kusnet.*[25]

Em 1963 surge no Grupo Oficina uma peça intitulada *Pequenos Burgueses* de Máximo Gorki, a qual se tornara um grande sucesso. A encenação desta peça traz não só um sucesso de bilheteria bem como um grande sucesso de crítica.

Nota-se a partir desta encenação que o Teatro Oficina, que se formou timidamente em 1958 por iniciativa de três estudantes de direito agora se transformara em um teatro

---

[23] STANISLAVSK, C. Op. Cit. p. 22.

[24] O Actors' Studio foi fundado por Elia Kazan, Cherryl Crawford e Robert Lewis em outubro de 1947.Cinqüenta jovens atores profissionais cuidadosamente selecionados por seus talentos foram convidados. Durante a primeira temporada, Lewis dirigia reuniões para os mais avançados, enquanto que Kazan dirigia as dos principiantes(...) No outono de 1949 foi convidado Strasberg, que pouco tempo depois se converteu em professor exclusivo dos autores do Studio, e em 1951 foi nomeado Diretor Artístico. Desde seu começo o Actors' Studio tem sido uma corporação educativa, não comercial, mantida pelo estado de New York (...). Os primeiros membros do Studio estavam compreendidos entre os atores, que foram sempre o principal interesse da organização. Entretanto, uma grande quantidade de dramaturgos e diretores foram ali descobertos. Durante a temporada de 1957- 58, o Studio criou Departamento de Atores Teatrais. Anteriormente Robert Anderson e Clifford Odets haviam trabalhado neste campo (...) Em principio de 1960 criou-se o posto de diretor sob os auspícios de Lee Strasberg. Finalmente em fins de 1962, o Studio instituiu um departamento dedicado totalmente à produção The Actors' Studio Theatre (HETHMON, Robert. El método del <<Actors' Studio>>, Madrid, Ed. Fundamentos, 1972, p. 16).

[25] CORRÊA, J. C. M. Op. Cit,p. 40.

forte e com relevância nacional. Em relação a isso assim referiu-se Armando Sérgio da Silva em seu livro Oficina: do teatro ao te-ato:

> "No início de 1963 são interrompidos os ensaios de *A Torre em Concurso*, de Joaquim Manuel de Macedo, com direção de José Celso. Aparecera um texto que revelava atualidade surpreendente, a tal ponto que quase o transformava num texto nacional. Tratava-se de *Pequenos Burgueses* de Máximo Gorki, uma reflexão sobre o período que antecedia a Revolução Russa e se aproximava da discussão ideológica em curso aqui, no País, sobretudo no âmbito das famílias. O Teatro Oficina de São Paulo estava prestes a realizar se grande sucesso. A bem dizer, um retumbante sucesso de público e de crítica. Um êxito que certamente afastaria quaisquer dúvidas em relação ao talento, seriedade e importância do grupo no cenário teatral de todo um país. Ninguém jamais contestou: *Pequeno Burgueses*, de Máximo Gorki, representou um dos momentos mais ricos e importantes do teatro brasileiro. O triunfo de *Quatro num Quarto* deu ao conjunto tranqüilidade suficiente para continuar seu trabalho de aprofundamento no realismo psicológico, bem como a José Celso e Fernando Peixoto, seus diretores, o tempo requerido para determinar uma versão mais adequada à nossa realidade".[26]

A peça encenada após *Pequenos Burgueses* já depois do Golpe Militar de 64, foi *Andorra* de Max Frisch, mais uma vez o grupo Oficina obteve grande sucesso de crítica e de público e também o reconhecimento internacional após apresentação no Festival de Atlanta no Uruguai. Essa peça pode ter sido o primeiro contato do Grupo Oficina com Brecht, pois estava pontilhada por efeitos do distanciamento.Nota-se que devido os enormes sucessos causados pela encenação de *Pequenos Burgueses*, onde foi revelado ao Grupo Oficina seus principais atores e dirigentes, o grupo se preocupou com a próxima encenação, tanto que ela obteve também enorme sucesso.

Enquanto *Andorra* era conhecida e premiada por onde passava, José Celso fazia estágio na Berliner Ensemble[27]. O que muito influenciaria a escolha da próxima encenação do Grupo Oficina, a qual foi mais uma vez uma peça de Gorki denominada *Os Inimigos*, onde José Celso passou a valorizar uma concepção épica de teatro[28] isto significou um novo rumo a ser trilhado pelo Grupo Oficina chamado de "realismo crítico", isto é, a

---

[26] SILVA, A S. Op. Cit, p. 34.

[27] Companhia teatral criada por Brecht na República Democrática Alemã, após seu exílio nos estados Unidos. Esta companhia discutia os principais métodos brechtianos entre eles destaca-se a questão de um teatro engajado socialmente com a realidade em que se vive. Idem, p.40

[28] Esta idéia de um Teatro Épico, principalmente no Brasil, pode ser entendida através do livro de Iná Camargo Costa intitulado *A hora do Teatro Épico no Brasil*.

tentativa de apresentar a realidade e analisá-la através de elementos épicos. A crítica não agiu da mesma forma em que atuou durante as duas últimas apresentações.

Infelizmente no dia 01 de junho de 1966 o teatro Oficina é totalmente consumido por um incêndio iniciado por um curto-circuito no forro do telhado , revestido por folhas de eucatéx. Logo após o incêndio, a classe teatral se reúne no Teatro de Arena, iniciando-se um período de solidariedade e muito esforço para a recuperação do Teatro, pois foi calculado em cem milhões de cruzeiros os prejuízos. A velha casa de espetáculos, situada na rua Jaceguai, nº 520 não estava no seguro.

Neste meio tempo o grupo ganha tempo para desenvolver seus estudos intelectuais e assiste a um curso dedicado à realidade brasileira denominado "Filosofia e Pensamento". Buscando angariar fundos para a construção de um novo estabelecimento, a companhia organiza um Festival retrospectivo no Teatro Cacilda Becker e remonta *A vida imprensa em dólar, Pequeno Burgueses e Andorra.* Esse festival se prolongará até o ano seguinte no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro.

Apesar desse contratempo e de tantos outros que acometeram o Teatro Oficina, Fernando Peixoto nos diz que "O Oficina renasceu das cinzas ao menos duas vezes: em 66, depois de ter seu prédio destruído por um incêndio; mais tarde, depois de golpeado pela devastação que se seguiu a promulgação do Ato Institucional nº5. Teve seu trabalho e sua existência física ameaçados pelo poder econômico e pelo poder armado"[29].

Como se pode ver, apesar de ter sido várias vezes desfeito e desmembrado, o Grupo Oficina não sucumbiu, ao contrário, continuou a ser um símbolo de resistência cultural não apenas durante o "regime de exceção", mas ao longo de toda a sua existência, tornando-se um verdadeiro patrimônio cultural do país. Todavia no dia 29 de setembro, o Teatro Oficina já estava totalmente reconstruído, preparado para encenar uma das peças mais comentadas da dramaturgia brasileira: *O Rei da Vela*[30] de Oswald de Andrade. Consoante com o pensamento de Luiz Carlos Maciel:

---

[29] Peixoto, F.Op. Cit. p.08.

[30] A peça o "O Rei da Vela" foi escrita em 1933, por Oswald de Andrade. Em toda a sua carreira literária, Oswald escreveu apenas três peças: "A morta", "O Rei da Vela" e o "Homem e o Cavalo", escrita na década de 30, o Rei da Vela coloca em questão valores como o capitalismo, o comunismo, retrata a política de

> *"o rei da vela marcou uma nova fase no teatro brasileiro, tanto do ponto de vista artístico quanto do ângulo estético, criando condições para uma mudança radical na postura de nossa crítica teatral, que acabou trocando de fetiche: abandonou a chamada fidelidade ao texto pela criação autônoma do espetáculo, abrindo caminho para a aceitação generalizada da atual vanguarda".*[31]

Esta apresentação traz uma reviravolta no método de Stanislavski e também a discussão sobre a realidade da sociedade brasileira, tornando-se assim um espetáculo - manifesto do Grupo Oficina.

Deve-se sublinhar que naquela conjuntura histórica, concomitantemente às inquietações estéticas, houve o recrudescimento da oposição aos governos militares da época ditatorial.As dissidências e divergências nas fileiras do PCB aumentaram. Tais divergências ocorreram, realmente, no plano da ação efetiva. Visto que após o golpe de 64, alguns membros pecebistas vão permanecer no campo da resistência democrática, ou seja, atuar nas "brechas", bem como, nas fissuras do sistema. Enquanto que outros irão optar pela revolução, ou seja, por trilhar o caminho da guerrilha, buscando conquistar o espaço e o poder através da força..Nesse caso, vê-se que a crise das esquerdas era uma realidade posta.

Nessas circunstâncias Rosangela Patriota, em seu livro "*Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*",[32] nos afirma que a partir do golpe de 64, o tema dos intelectuais e da cultura passaram a ser prioridade nos debates promovidos pelo então Partido Comunista Brasileiro (PCB). Além disso, que:

> *este acontecimento exigiu que o Partido repensasse suas estratégias de atuação política e suas relações com segmentos culturais, já que, a partir de então, as análises puramente"economicistas" não respondiam mais aos impasses vivenciados, nem à necessidade de organização da resistência articulada em setores não vinculados à produção. De acordo com esta perspectiva, o espaço da "resistência" e da luta pela democracia teve na cultura a sua arena, na qual a "pequena-burguesia" levantou a bandeira das reivindicações progressistas.*[33]

---

alianças do período, questiona a aristocracia rural de São Paulo. Ver Silva, A. S. da. *Oficina: Do Teatro ao Te-Ato.* São Paulo: Editora Perspectiva: 1981.

[31] MACIEL, L. Geração em Transe: memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996,p.57.

[32] PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo.* São Paulo: Hucitec, 1999.

[33] Ibidem, p.147.

Diante de tais acontecimentos, o PCB, em seu VI Congresso (1967), avaliou:

> *(...) o essencial no momento é estreitar suas ligações com as grandes massas da cidade e do campo, é ganha-las para a ação unida contra a ditadura. Evidentemente, não é chamando-as a empunhar armas que, nas condições atuais, delas nos aproximaremos. A luta armada só poderá ser, como forma predominante, e decisiva, a combinação de um processo sumamente complexo, onde se alternam e se conjugam os mais diversos métodos de luta. E é necessário que as massas já estejam dispostas a todos os sacrifícios, de preferência a continuar no regime que os oprime, para que um partido de vanguarda possa conclamá-las à ação armada.(...) Na situação atual, nossa principal tarefa tática consiste em mobilizar, unir, e organizar a classe operária e demais forças patrióticas e democráticas para a luta contra o regime ditatorial, pela sua derrota e a conquista das liberdades democráticas.(...) Cada vitória, pequena ou grande, ou mesmo derrota na luta pelas liberdades, incorpora-se à experiência das massas. É a própria experiência de luta que levará as massas a avançar em seus objetivos, formar e prestigiar suas organizações e seus líderes, intervir decisivamente nas ações políticas, que conduzirão à derrota do regime ditatorial".*[34]

Em suma, esta peça acabará provocando várias reações contraditórias e polêmicas por parte das críticas especializadas. Sendo até mesmo responsável pelo surgimento de um movimento de artistas chamado de Tropicalismo[35].

Dessa forma, *O Rei da Vela* deveria marcar um rompimento total com as influências externas e criar o que se poderia chamar de "anticultura brasileira". José Celso assim se referiu a Oswald de Andrade em seu texto:

> *Senilidade mental nossa? Modernidade absoluta de Oswald? Ou, pior, estagnação da realidade nacional? Eu havia lido o texto há alguns anos e ele permanecera mudo para mim. Me irritara mesmo. Me parecia modernoso futuristóide. Mas mudou o Natal e mudei eu. Depois de toda festividade pré e pós-Golpe esgotar suas possibilidades de cantar a nossa terra, uma leitura do texto em voz alta para um grupo de pessoas fez saltar para mim e meus colegas do Oficina todo o percurso de Oswald na sua tentativa de tornar obra de arte toda a sua consciência possível de seu tempo. E O Rei da Vela iluminou um escuro enorme do que chamamos de realidade brasileira numa síntese quase inimaginável. E ficamos bestificados quando percebemos que o teto desse edifício nos cobria também, era a nossa*

---

[34] VI Congresso do P.C.B (dezembro de 1967).In: Carone, E. Op.Cit., p.65, 72,73.

[35] O termo Tropicalismo veio da obra de arte Tropicália, de Hélio Oiticica. Criador da obra que inspirou o nome do movimento, sua obra se insere ao lado das canções "Domingo no Parque", de Gilberto Gil, e " Alegria, Alegria, do filme "Terra em Transe" e da encenação de " O Rei da Vela", no que veio a ser chamado de movimento tropicalista. Como movimento artístico, que abrangeu vários campos, o Tropicalismo rejeitava os padrões do sistema, questionava a própria militância de esquerda presente no meio estudantil. Gilberto Gil, Torquato Neto, Rogério Drupat, o Teatro de José Celso e o cinema de Glauber Rocha, assumem uma linguagem própria contra os valores vigentes, através de inovações estéticas que a Esquerda engajada politicamente não aceitava. Para maior informações consultar: CALADO, C. *Divina Comédia dos Mutantes.Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.*

> *mesma realidade brasileira que ele ainda iluminava. Sob ele encontramos o Oswald grosso, antropófago cruel, implacável, negro, apresentando tudo a partir de um cogito muito especial: Esculhambo, logo existo. E esse esculhambar era o meio de conhecimento e de expressão de uma estrutura que a sua consciência captava como inviável. Pois essa consciência se inspirava numa utopia de um país futuro, negação do país presente, de um país desligado de seus centros de controle externo e conseqüentemente do escândalo de sua massa marginal faminta. Para captar essa totalidade era preciso um superesforço. Tudo isso não cabia no teatro da época, apto somente para exprimir os sentimentos brejeiros luso-brasileiros. Era preciso então reinventar o teatro. E Oswald reinventou o teatro.*[36]

O Teatro Oficina neste momento já havia sido inteiramente sido reconstruído em um modelo arrojado e moderno. Foi neste novo espaço que foi apresentado *Rei da Vela*. Esta peça com seus recursos próprios foi para o exterior e se apresentou na Itália, onde não teve grande receptividade, e na França, onde foi entendida e teve bastante destaque, voltou para o Brasil e foi encenada outras vezes até que foi proibida pela censura. Nesse sentido Zé Celso nos diz que "*se Pequenos burgueses foi o melhor espetáculo realista do teatro brasileiro, o Rei da Vela foi sem dúvida o mais inovador*".

Nesse mesmo ano, José Celso foi convidado para dirigir *Roda Viva* de Chico Buarque, a qual tinha como escopo mostrar ao público novos tipos de comportamentos sociais, através da profanação dos ídolos populares.

A peça Roda Viva foi escrita em 1967 por Chico Buarque. Porém este texto chega aos palcos apenas no início de 1968, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa O espetáculo estreou no Rio de Janeiro e veio depois para São Paulo. Estreando no dia 17 de maio no Galpão do Teatro Ruth Escobar.

Roda Viva é uma comédia musical em dois atos, que conta a história da personagem Benedito Silva. Este, no desenrolar da ação dramática é tragada pela roda-viva da mídia televisiva, o que a leva à morte. Quando era apresentado em São Paulo o espetáculo foi invadido por um grupo de extrema direita conhecido por C.C.C. (Comando de Caça aos Comunistas). Os cenários foram destruídos e o elenco agredido. Em Porto Alegre a peça é impedida de estrear, sob a alegação de perturbar a ordem nacional. A direção que Zé Celso imprime no texto de Chico Buarque é impressionante. A análise feita por Roberto Schwarz sob o impacto de uma derrota política e do recrudescimento do regime militar após o AI-5 é

---

[36] CORRÊA, J. C. M. Op. Cit. p. 85

extremamente válida para se compreender o impacto causado pelas encenações do Grupo Oficina naquele momento histórico em questão:

> *... De fato, a hostilidade do Oficina era uma resposta radical, mais radical que a outra, à derrota de 64; mas não era uma resposta política. Em conseqüência, apesar da agressividade, o seu palco representa um passo atrás: é moral e interior à burguesia (...). Voltando, porém: com violência desconhecida – mas autorizada pela moda cênica internacional, pelo prestígio da chamada desagregação da cultura européia, , o que exemplifica as contradições do imperialismo neste campo – o Oficina atacava as idéias e imagens usuais da classe média, os seus instintos e sua pessoa física...*[37].

Nesse caso, nota-se que o caminho trilhado pelo diretor de *Roda Viva* é muito particular. Uma vez que no Teatro Oficina de São Paulo, Zé Celso realizou espetáculos que resultaram num diálogo intenso com a platéia e na capacidade do encenador de refletir sobre a realidade brasileira[38]. Sobre seu teatro e especificamente sobre *Roda Viva*, o diretor afirma que:

> *...Hoje eu não acredito mais na eficiência do teatro racionalista (...). Para um público mais ou menos heterogêneo que não reagirá como classe, mas sim como indivíduo, a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileiro – do absurdo brasileiro -, teatro anárquico, cruel, grosso como grossura da apatia em que vivemos...*[39]

No ano de 1968, o que *Roda Viva* propõe é o dialogo cada vez mais forte com a platéia, que chega ao ápice da agressão física. Há ainda a aproximação de *Roda Viva* com as propostas cênicas de Antonin Artaud e o "Teatro da Crueldade".[40] Armando Sérgio ressalta que "além da agressão moral e física, à qual acabamos de nos referir, Roda Viva continuava e ampliava de certa maneira, a agressão estética de *O Rei da Vela*. Agressão estética porque "desrespeitava regras e convenções das quais parte da crítica sempre lançou mão para fazer suas análises. O rompimento com o estilo, com a harmonia, com o acabamento artesanal, não encontrava definições do "dicionário estético" das mesmas, e a

---

[37] SCHWARZ, Roberto. O Pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 86.
[38] Os exemplos são vários, como *Galileu Galilei* de Bertolt Brecht, *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade etc...
[39] CORRÊA, J. C. Martinez.Op. Cit, p. 98.
[40] Para saber mais sobre O Teatro da Crueldade consultar VIRMAUX, A . Artaud e o Teatro. São Paulo: Ed.: Perspectiva, 1978.

tal ponto isso acontecia, que certos críticos se negaram a fazer comentários sobre o espetáculo".[41]

É necessário salientar que *Roda Viva* não estava oficialmente ligada ao Teatro Oficina, mas é a partir dela que há a radicalização do diretor do conjunto e o nascimento de um novo núcleo dentro do elenco, chamado ralé.

Enquanto *Roda Viva* era bastante comentada, Fernando Peixoto estreava como diretor em São Paulo, encenando uma peça do norte-americano Lroy Jones, chamada *O Poder Negro*. O desenrolar da ação dramática se passa dentro de um metrô da cidade de New York. Fernando nos diz que:

> *Neste metrô, Lula, a mulher loira, oferece maçãs a Clay, o negro traidor, preto-branco que não se assume, tem vergonha da sua cor. Lula é a "prostituta militarizada", que se oferece sexualmente para matar ideologicamente o negro, porque não admite a integração. Clay é o homem reduzido a animal, pois entre os dois não é possível a integração, nem mesmo através do sexo. Surge daí a humilhação. Clay se revolta, radicaliza-se, recusa a integração, mas recua da violência que assumira e é morto a facada pela prostituta fria e calculista.*[42]

Fernando Peixoto comenta as intenções que o impulsionaram a montar tal espetáculo:

> *"Gostaria de ter montado uma peça brasileira, em torno do racismo, porque nosso país também existe o preconceito. Mas a peça simplesmente não existe. O fato entretanto de eu ter buscado um autor estrangeiro, especialmente norte-americano, não diminuiu em nada a montagem, segundo uma perspectiva brasileira. Além de haver racismo no Brasil, os problemas levantados pela peça pertencem também ao Terceiro Mundo, do qual o Brasil faz parte".(...) Por isso, ao invés de compararmos a situação dos negros de lá e de cá, é preferível fazermos a seguinte relação: a situação do negro norte-americano está para a sociedade branca assim como os países do Terceiro Mundo estão para os países capitalistas. Traçado esse paralelo, é possível ver por que a peça nos diz respeito bem de perto."*[43]

Como se pode constatar, a peça *O Poder Negro* não foi bem recebida pela crítica, justamente porque trouxe à tona a questão racial, escancarando no palco o preconceito e a discriminação social, presentes no seio de nossa sociedade..

---

[41] SILVA, A S. Op. Cit, p. 163.
[42] Idem, p. 60.
[43] FERNANDO PEIXOTO, Jornal da Tarde, SP, junho de 1968.

O ano de 1968 foi ano em que se decretou o Ato Institucional nº 5, constituindo dessa forma, um golpe fatal na tênue liberdade de manifestação de pensamento dos intelectuais ativos da nação. Naquela conjuntura história a repressão tanto política quanto intelectual alcançava o seu ponto máximo.... A censura atingia vários órgãos de imprensa. Jornalistas, artistas, intelectuais, estudantes, operários, políticos eram presos , torturados, espancados e alguns até raptados em plena rua.

No entanto, após suas últimas peças serem proibidas pela censura, o Grupo Oficina escolhe um texto brechtiano para ser ensaiado e apresentado: Essa peça que foi encenada no ano de 1968, tinha como tema chave a repressão ao intelectual,ou seja, ao pensamento intelectual. Nesse sentido, buscando dar uma resposta teatral à altura, o Oficina resolveu encenar a peça Galileu Galilei, de Bertold Brecht. O grande tom desse espetáculo era evidenciar no palco um clima exacerbado de opressão ocasionado sobretudo pelos anos ditatoriais.

A peça teve um grande sucesso de público e por mais que pareça um "parar para pensar" depois da rebeldia de Oswald de Andrade e Chico Buarque, ela tinha dentro dos métodos de Brecht sua carga de engajamento social[44], basta lembrar que esta peça foi escrita por Brecht durante seu exílio nos Estados Unidos enquanto fugia da repressão nazi-fascista na Alemanha.

É oportuno dizer ainda que durante a encenação de *Galileu Galilei*, o Grupo Oficina começa os ensaios de outra peça de Brecht: *Na Selva das Cidades*. Para tal encenação foi necessário buscar idéias e técnicas de um polonês chamado Grotowisk. Visto que sua técnica, pautada no fato de que a personagem deve ser uma espécie de bisturi para

---

[44] O crítico teatral norte-americano Eric Bentley ao tentar sistematizar esta discussão escreveu: " alguns tradutores de Sartre explicam que a palavra francesa 'engagement' tem duas implicações: em primeiro lugar, a de que estamos mergulhados na política de bom ou mau grado, ou que não reconhecem que ele faça qualquer diferença. Eles se acham, por outro lado, dispostos a rejeitar uma determinada posição política em virtude de circunstancias desagradáveis que a cercam. Os não engajados gostam de afirmar que, ao aderir a uma causa política, qualquer pessoa se torna cúmplice dos crimes e erros de seus líderes e correligionários. Os autores engajados respondem que os não engajados são cúmplices dos crimes e erros de todos e quaisquer líderes aos quais eles se limitaram a dar seu consentimento. Também a inação é uma atitude moral. O simples fato de estar no mundo acarreta um vínculo de cumplicidade. Os não engajados se consideram inocentes pelo fato de não terem feito determinadas coisas. Eles se recusam a examinar a possibilidade de que a sua participação poderia ter mudado o curso dos acontecimentos para melhor. Os engajados afirmam como Sartre na sua carta a Camus: (...) para merecer de influenciar homens que lutam é necessário, em primeiro lugar participar da sua luta,' é preciso, em primeiro lugar, aceitar muitas coisas quando se quer tentar mudar algumas delas'"(Bentley, E. O teatro engajado. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969, p. 154-5).

o ator se autopenetrar, se conhecer enquanto homem, oferecia um instrumental de grande valia para as buscas do Oficina àquelas circunstâncias. Esta peça era mais uma vez uma forma do grupo contar sua própria história e ficou conhecida como o mais fascinante espetáculo encenado por José Celso.

Fernando Peixoto, analisando esse espetáculo, sublinhou que: "José Celso conseguiu uma penetrante unidade dialética entre o texto de Brecht e a realidade brasileira de 1969, inclusive engravidando o trabalho com a própria crise do grupo. Sua encenação alimentou, acirrou, mastigou, digeriu todas as questões internas".[45]

Nas Selvas da Cidade é uma peça composta por onze atos. Sendo ambientada na cidade de Chicago, no ano de 1912, a peça tem como eixo narrativo "o combate entre dois homens, sem motivo aparente, a não ser a luta desesperada pelo controle ideológico, além de expor a desagregação de uma família camponesa, que veio tentar sorte na cidade".[46]

O Oficina ao encenar a peça *Na Selva das Cidades* pretendia expor suas inquietações, bem como, contestar, isto é, fazer uma crítica veemente à política vigente naquele período. Pois, com o decreto do Ato Institucional nº 5, houve um acirramento da luta política nos anos que se seguiram à sua promulgação, principalmente no ano de 1969, quando esta peça fora encenada. A luta política daquele momento histórico se acirrou de tal forma que chegou a provocar prisões arbitrárias, falta de liberdade de expressão ou partidária, censura prévia, atitudes coercitivas, questionamentos de importantes segmentos sociais que não se conformavam com os horrores praticados pelos militares.

Em razão disso, Edélcio Mostaço afirmou que:

> *Na Selva das Cidades" foi o primeiro espetáculo, no Brasil, a romper todos os limites propostos ao teatro como espetáculo. Tanto os personagens como a própria fábula do texto foram tão amalgamados (e adaptados o quanto necessário) com características individuais de seus interpretes que tornam praticamente impossível delimitar onde começam e terminam os jogos de representações . Matando "o teatro" o Oficina alcançava o máximo de teatralidade, num novo paradoxo. (...) No exercício desta antropologia existencial o Oficina ousou tudo o que pode, para descobrir no branco do olho o espírito de um novo tempo. O caos deveria acabar-se.*[47]

---

[45] PEIXOTO, F. *Op. Cit.*p.78.
[46] PATRIOTA, R. *Diálogos com a arte engajada: o teatro no século XX. Uberlândia-MG, vol.4, 2002, p.124*
[47] MOSTACO, E. Op. Cit.p.131-132.

Após terem encenado *Na Selva das Cidades*, o Grupo Oficina divide-se internamente, principalmente no que se refere à questão da comercialização de suas peças. Nesse momento a crise interna do grupo havia se aguçado tanto, que os espetáculos que estavam em cartaz, em Belo Horizonte, chegaram a ser suspensos, apesar do grande sucesso de bilheteria.

De fato, o Teatro Oficina sofria com os efeitos da conjuntura nacional brasileira. Era um momento bastante crítico para aquele grupo que sempre teve como intuito manter uma experiência de "choque" com seu público, colocando-o cara a cara com os seus problemas.

No entanto, tentando encontrar uma solução para tal crise, estabeleceu-se o contato com o Living Theatre, "o qual revelou momentos interessantes, cômicos e até dramáticos para o Oficina".[48] Diante desta situação, Fernando Peixoto tenta articular algo novo e monta a peça *Dom Juan* de Moliére onde convida para o papel principal Gianfrancesco Guarnieri, o qual com certeza poderia contribuir com suas experiências obtidas dentro do Teatro de Arena, para ajudar o grupo Oficina a superar seus problemas. Dessa forma, o Grupo Oficina deixa de lado a idéia de profissionalismo optando pela valorização teatral de pesquisa.

Ocorre em meio a todas essas contingências a encenação da peça *Gracias Señor*, o que representou aquilo que o grupo denominou de teatro não institucionalizado. É importante aqui ressaltar que os integrantes do grupo neste momento não são mais aqueles conhecidos como "representativos" mais sim a "ralé". Quando essa nova forma teatral vai para o Rio e São Paulo, causa uma enorme discussão pró ou contra a encenação, onde não há divisão entre ator e espectador, entre palco e platéia.

Com isso nota-se que mais uma vez, o Teatro Oficina se punha contra todo o teatro importado e voltava à antropofagia, ressurgindo com novas idéias e expectativas, deslocando para o imenso interior do país, numa tentativa de garantir a sobrevivência de tal grupo. Porém muitos incidentes enfraqueceriam aquele grupo.

---

[48] SILVA, A.S. Op. Cit., p.73

Como se pode verificar, o Grupo Oficina abandona a estrutura da empresa para viver em comunidade, onde os lucros eram divididos e deveriam servir apenas para a subsistência. Foi uma penosa experiência, malograda pelo sistema.

O nome teatro foi abandonado e a nova proposta de comunicação seria chamada "Te-ato" que significa te uno a mim, até ... Obrigo-te a unir-se a mim. A divisão palco e platéia estariam superadas. O teatro tornar-se- ia o esporte das multidões e o futebol viria a ser cultura.

O "Te- ato" seria a própria reivenção da comunicação direta e funcionária como defesa contra a forma piramidal que os meios de comunicação impuserem as mensagens aos cérebros "desprevenidos". Seria um "novo teatro", ou melhor uma nova forma de teatro de invenção crítica da qual participam todos os seus membros".

O Oficina do Jóse Celso e Renato Borghi e os atores que restaram da comunidade sistematizaram o "Te-ato", tendo como base um texto roteiro que se chamou Gracias Señor. Era uma peça estrutural, de autoria coletiva, sem direção.

É oportuno dizer que naquele período o Oficina, já não era mais um grupo com ação ideológica programada, não era mais uma troup. A partir de 31 de dezembro de 1972, a história de grupo passaria a ser de Jóse Celso Martinez Correa, pois Renato Borghi o havia abandonado.

Em suma, vê-se que o Grupo Oficina apesar de tantos sucessos como *Pequenos Burguês, O Rei da Vela, Na Selva das Cidades*, agora se dissolvia. Uns procuravam um grupo mais disciplinado, outros viajaram, mas no palco da Rua Jaceguai ninguém ficou pelo menos mais um ano.

Após as contradições de *Gracias Señor*, cria-se no antigo Oficina a "Casa das Transas", na qual José Celso era produtor. Em dezembro de 1972, estreou-se no Oficina *As Três Irmãs* de Tchecov. Esta peça tinha a intenção de fazer revigorar a vida do Grupo Oficina e realizar uma espécie de autocrítica de seus últimos quatro anos, mas a peça não foi muito bem recebida pela crítica e pelo público. A temporada do Oficina foi paralisada com a prisão e o exílio de José Celso . Com uma brilhante carreira iniciada em 1958, o Grupo Oficina termina lutando arduamente para sobreviver em 1974, deixando um grande nome para o teatro brasileiro: José Celso Martinez Corrêa.

Trajetória que o crítico Yan Michalski assim define:

> *durante cerca de uma década, década excepcionalmente efervescente, José Celso foi, provavelmente, a personalidade criativa mais forte do teatro brasileiro; foi, em todo o caso, o encenador mais aberto a idéias ousadas e sempre renovadas, e capaz de realizar, a partir delas, espetáculos surpreendentes, generosos, provocantes, excepcionalmente inventivos. Sua atuação, nessa época, marcou não só o teatro nacional - Pequenos Burgueses, O Rei da Vela e* Na Selva das Cidades, *pelo menos, têm lugar garantido e importante na História desse teatro - como também a arte brasileira em geral. Durante esse tempo, ele foi um divisor de águas, um ponto de referência e uma fonte básica de influências.*[3]

Apesar de todos esses incidentes que acometeram o Oficina deve-se dizer que ele ressurge reformulado nos anos 80 e, sob a denominação de Oficina Usyna Uzona, atuando até hoje.

JOSÉ CELSO E AUGUSTO BOAL: UMA PARCERIA QUE DEU CERTO NA TRAJETÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO.

Refletir acerca da trajetória do Teatro Oficina e do Arena, que no decorrer dos anos sessenta foram lócus de manifestações através do engajamento político, via partidária ou não, significa, sem sombras de dúvida, defrontar-se com o engajamento artístico e político de duas figuras ímpares do Teatro Brasileiro: Augusto Boal e José Celso Martinez Correa, ou melhor, Zé Celso.

Augusto Boal e José Celso, através de um trabalho profícuo e engajado com a realidade de seu tempo, personificaram com características distintas a alma do Teatro Brasileiro, revestindo de ação, técnica, versatilidade e ousadia, a arte de representar com fidedignidade os fatos sociais, políticos e culturais que marcaram época. Enfim os fatos históricos.

No entanto, é oportuno relembrar aqui que o Teatro Oficina almejando canalizar a presença do filósofo e teatrólogo Jean Paul Sartre, que despertava tamanho interesse na intelectualidade brasileira daquele momento, resolveu encenar em 1960, a peça "A Engrenagem", do referido filósofo, em parceria com o Arena de Boal.

E é exatamente após a sua encenação, que se encerrou a fase amadora do Grupo Oficina, iniciando por sua vez, o processo de profissionalização do mesmo. A respeito desse acontecimento, Armando Sérgio assinalou que:

> *instala-se por essa época uma discussão ainda mais radical a respeito da profissionalização do grupo. Depois dessa montagem alguns se afastaram, ou por divergência ideológica ou por serem contrários à profissionalização. A opção foi feita- o próximo passo seria a profissionalização e, para tanto, seria necessário construir um conjunto e um teatro. Os cursos de interpretação, sob a orientação de Augusto Boal, se intensificaram. Acaba o diletantismo. O que público e a crítica esperavam estava para acontecer. Uma nova fase se iniciaria no Oficina. O Brasil perdia alguns advogados e ganhava uma companhia de teatro.*[49]

Todavia é evidente que para concretizar este projeto de tamanha envergadura seria necessário um grande líder, o qual coordenasse a vontade coletiva daquele grupo de estudantes em criar o seu próprio teatro. Esse líder seria o dramaturgo e diretor teatral brasileiro José Celso Martinez Correa. A seu respeito, veja o seguinte comentário feito por Carlos Queiroz Telles:"... o talento de Zé Celso absorveu tudo o que era possível em quatro anos de amadorismo e semi-amadorismo e explodiu na coragem de novas descobertas".[50]

Nascido no dia 30 de março de 1937, em Araraquara, no Estado de São de Paulo, aquele menino da pequena-burguesia interiorana, aparentemente destinado ao sucesso, procuraria nas atividades artísticas, em particular no meio teatral, as vias de seu engajamento. Engajamento este, que faria com que fosse consagrado posteriormente, como um dos artistas mais brilhante e polêmico do século XX. Cheio de uma intensa criatividade, ocuparia um lugar indiscutível entre os primeiros na vida artística nacional brasileira.Para José Celso:

> *o teatro tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar este público no seu estado original, cara a cara com a miséria, a miséria de seu pequeno privilégio feito às custas de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque e de toda a miséria de um povo. O importante é colocar este público em termos de nudez absoluta, sem defesa, incita-lo à iniciativa, à criação de um caminho novo, inédito, fora de todos os oportunismos até então estabelecidos-batizados ou não como marxistas. (...) Não se trata mais de proselitismo, mas de provocação. Cada vez mais essa classe média que devora sabonetes e novelas*

---

[49] SILVA, A.S. Op. Cit., p.22.
[50] TELLES, C. Q. *TBC, Arena e Oficina., Palco e Platéia*, junho/1973,p.19.

> *estará mais pretificada e no teatro ela tem que degelar, na base da porrada.(...) O sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da guerrilha teatral.*[51]

Levando em consideração tais proposições, nota-se que para este artista brilhante, engajado, com demasiada freqüência polêmica e irradiante de criatividade, o teatro deveria recusar o papel de gerar ilusões e cartases, para poder provocar uma experiência de choque com o espectador e conseqüentemente promover uma identificação entre palco e platéia.

Ana Helena Camargo de Staal buscando definir, ou melhor caracterizar esse dramaturgo brasileiro, que transformou e amadureceu suas idéias em contato vivo e direto com os problemas reais de nosso tempo, dedicando à sua vida inteira na concretização de um sonho maior: o Teatro Oficina, sublinha que:

> *Zé Celso não é um "resistente": ele é um artista das situações perigosas, das situações-limites que, como escreve Sartre, revelam a nossa condição de homens livres no seu mais alto grau. Sua singularidade é a de continuar tentando identificar no presente os possíveis utópicos que a sociedade incuba sem parar, mesmo nos seus piores momentos.*[52]

Como se pode verificar Zé Celso está sempre disposto a romper com a ordem pré-estabelecida das coisas, visto que colocando em prática todo o seu saber nato que possui com relação à arte teatral, conseguia levar a cada peça que encenava ou dirigia, as principais teorias teatrais vigentes no século XX aos limites de sua aplicação. Sendo que é no corpo do ator e em todos os preparos necessários para a realização de um espetáculo, que ele testa o que essas teorias têm de melhor para oferecer.

Sob esse ponto de vista, atente-se para o que ele diz sobre a influência da arte na sua vida:"A arte é causa e conseqüência em minha vida; e vive quem vive artisticamente. Como artista eu me considero um privilegiado e quero que todos o sejam".[53]

Consoante com o pensamento de Armando Sérgio, o Grupo Oficina,sob a liderança de Zé Celso, aproveitando do ensejo provocado pela visita de J.P. Sartre, bem como, da encenação de sua peça "A Engrenagem", onde o referido filósofo proclamava um teatro da liberdade em situação , fez duas opções fundamentais.

---

[51] HOLLANDA, H. B. de GONÇALVES, M. A. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.63.
[52] CORREA, J. C. M. A. *Op. Cit.*p.10.
[53] Idem p.17

A primeira delas reside justamente no fato deste grupo optar por não se fundir com o Arena. Já a segunda refere-se ao fato de que o Oficina resolveu manter apenas uma vinculação ideológica com o programa daquele grupo mais antigo, no caso em questão, o Teatro de Arena. Armando Sérgio analisa essa tomada de posição da seguinte maneira: "ambas as opções, a meu ver, foram importantíssimas para o teatro brasileiro".[54]

Além dessas duas decisões acima mencionadas, uma outra característica marcante adquirida com a encenação de "A Engrenagem" se traduz na constante escolha de temas controvertidos e de grande atualidade por parte do grupo Oficina, que por sua vez, instauraria o debate polêmico, já que era um momento peculiar onde se discutia fundamentalmente o problema da relação entre países pobres e imperialistas.

Contudo foi no Teatro de Arena e sobretudo através de Augusto Boal, considerado uma das maiores expressões do teatro brasileiro por ter dedicado quase toda a sua vida ao teatro e a política, que o futuro diretor Zé Celso, encontrou as bases de sua formação teatral.

Em se tratando do diretor e dramaturgo brasileiro Augusto Boal, deve-se dizer que sendo considerado umas das mais expressivas personalidades do teatro brasileiro, possuía uma habilidade nata no trato com os atores e sobretudo com uma versão seleta e nítida sobre as várias teorias estéticas.

Boal nascido e criado na Penha, formou-se em Engenharia Química nos Estados Unidos, porém nunca chegou a exercer tal profissão, apenas graduou-se, tornando-se um doutor, para concretizar o sonho que seu pai alimentava desde a sua infância.

Descontente com tal profissão dirige-se à New York para estudar dramaturgia na Universidade de Columbia, onde realizara cursos de teatro com John Gassner e Lee Strasberg. Na verdade fez sua iniciação teatral com dois mestres consagrados: o crítico Sábato Malgadi e o dramaturgo Nelson Rodrigues, os quais meditava sobre os dois mestres internacionais, isto é, os grandes pilares do teatro Ocidental até o início da década de 60, Stanislavski e Brecht. Retornando ao Brasil assume a direção do Teatro de Arena de São Paulo em parceria com o José Renato, onde permaneceria até 1971.

---

[54] SILVA, A.S. Op. Cit., p. 102.

Mariângela Alves de Lima em um artigo intitulado "História das Idéias", presente no volume Dionysos dedicado ao Teatro de Arena, confere a Augusto Boal papel decisivo em relação aos caminhos a serem trilhados por aquela companhia. Sob seu ponto de vista:

> *O Arena assumira já em 1956 uma posição de centro cultural, ampliando cada vez mais o seu campo de atuação, atraindo para a sua casa pequenas células de criação na área da música, da pintura e da literatura, além do teatro. Mas a definição de que tipo de cultura estaria centralizada pelo grupo só viria tomar um rumo mais nítido a partir da incorporação de Augusto Boal.*[55]

Augusto Boal, além de integrante do teatro de Arena, procurou refletir teoricamente sobre a importância do Teatro Brasileiro, construindo interpretações, as quais buscaram sistematizar as fases, os procedimentos, as escolhas, bem como, a representação do Arena, tanto do ponto de vista de sua história interna, quanto das implicações destas fases com o contexto político cultural dos anos 50 e 60.

Sendo um artista e intérprete perspicaz da efervescência política da década de 50, terminou-se por constituir como um importante teórico da cena contemporânea. Na verdade, este interprete da história do Arena, por acreditar que os elencos do teatro brasileiro estavam agrupados em dois grupos distintos(clássicos x revolucionários) buscou evidenciar o lugar do Arena em nosso teatro. Para alcançar tal propósito, ele "periodizou as suas atividades em quatro etapas. São elas: Primeira Etapa- 'Não era possível continuar assim', Segunda Etapa- 'A Fotografia', Terceira Etapa-'Nacionalização dos Clássicos'; Quarta Etapa- ' Musicais'".[56]

Sendo responsável pela criação dos Seminários de Dramaturgia, Augusto Boal deu em 1956, o primeiro curso de interpretação para os atores do recém-formado Teatro de Arena, bem como, foi quem introduziu e divulgou o método Stanislavski, aqui no Brasil, que mais tarde, seria o repertório em que os membros do teatro Oficina se apoiariam.

---

[55] Lima, M.A.de. "História das Idéias". In: Dionysos. Rio de Janeiro: MEC/DAC-FUNARTE/SNT. Outubro, 1982, p. 40-41.

[56] PATRIOTA, Rosangela. *História, Memória e Teatro: A Historiografia do Teatro de Arena de São Paulo.* In: MACHADO,M.C.T.& PATRIOTA,R.(Orgs.).*Política, Cultura e Movimentos Sociais:contemporaneidades historiográficas.* Uberlândia. UFU. p. 185.

Rosângela Patriota nos afirma categoricamente que "nestes Seminários de Dramaturgia, os integrantes do Arena produziram e discutiram textos teatrais que foram escritos com o intuito de estabelecer um diálogo com a realidade brasileira do período".[57]

Além dos Seminários de Dramaturgia, Boal elaborou e sistematizou o Sistema Curinga em que cada ator representa vários personagens ou vários atores representam o mesmo personagem. Ou seja, cada ator tem sua função pré-determinada; não são estabelecidos personagens aos atores, mas sim funções de acordo com a estruturação geral dos conflitos do texto. De acordo com este sistema, o ator coringa assume a função distanciadora, podendo desempenhar qualquer papel, mas sempre reassumindo a atribuição que lhe é própria, que é a de direcionar o espetáculo. Uma vez que além de ser responsável pela narração, deve comentar e explicar os acontecimentos, apresentando aos espectadores a visão dos autores.

Neste sentido, Armando Sérgio ressalta que "Boal passaria aos dois elencos toda a técnica e todo o espírito que assimilara em seu curso no Actors' Studio de New York, ao mesmo tempo em que aqui, tentava adptar essa técnica ao espírito brasileiro".[58]

O sociólogo Hebert de Souza, assim referiu em relação a este autor e diretor teatral: "Boal significa a aproximação da cultura com a política e da política com a cultura".[59]

Além de Boal possuir uma reflexão profundamente racional e política, deve-se registrar que ele promoveu grande parte da renovação da linguagem teatral nacional, uma vez que esteve à frente de uma grande renovação que se processou nos mais diversos âmbitos do teatro brasileiro, ou seja, da ação dramática.

Gustavo Dória teceria os seguintes comentários acerca de seu trabalho engajado e de grande valia para o teatro brasileiro:

> *o jovem Boal e seus companheiros despertam a atenção para o fato importantíssimo que era a necessidade fundamental do autor teatral participar dos problemas nossos, opinando, denunciando ou discutindo. A nossa platéia não está estratificada- diria Boa l- amplia-se, ao contrário, cada vez mais, conquistando novos espectadores de diferentes origens.*

---

[57] Patriota, R. *"Revolução na América do Sul" de Augusto Boal: a narrativa épica no 'Teatro de Arena' de São Paulo*. In: ArtCultura nº II, Vol. I – 2000- Uberlândia –MG/Brasil:Universidade Federal de Uberlândia.
[58] SILVA, A.S. Op. Cit., p. 108.
[59] BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. RJ: Record, 2000.,342.

> *Como se trata de um público em formação,em movimento, também deve ter essa característica a nossa dramaturgia. (...).*[60]

Como se vê Augusto Boal deu uma enorme contribuição ao teatro brasileiro. Haja vista que ao lado de uma intensa atividade artística, em que dirigiu vários espetáculos, terminou por escrever várias obras teatrais (Revolução na América do Sul, o qual considerou como sua peça importante, entre várias outras), bem como, realizou diversas encenações com a companhia teatral oficina (A Engrenagem é uma dessas peças).

No que se refere às encenações realizadas conjuntamente com o Oficina, Boal nos diz que se o Arena teve a virtude de albergar o início profissional do Oficina, ele teve o prazer de ter José Celso como seu assistente de direção, que seria consagrado a posteriori, como um dos melhores diretores teatrais brasileiros e autor de belos espetáculos.

Sob seu ponto de vista, foi "no Arena que, José Celso se familiarizou com Stanislavski e os laboratórios. Tornou-se competente, criador e profundo stanislavskiano".[61]

Já o teatro de Arena exerceu, por sua vez, uma significativa influência na trajetória do Oficina, uma vez que transmitindo a sua experiência acumulada ao longo dos anos, ensinou aos membros desta companhia teatral a necessidade de se ter um posicionamento engajado, direcionado para os problemas do país, nunca desvinculando o trabalho artístico do momento histórico a que se vivencia.

Afora este comportamento engajado, é oportuno enumerar também os outros elementos que o Oficina assimilaria por meio de Boal, e que influenciariam completamente todo o seu caminho na historia do teatro brasileiro no decorrer dos anos sessenta. Vejamos tais contribuições dada pelo Teatro de Arena ao Oficina:

> *(...) o ator é o elemento fundamental da arte teatral. Tudo no teatro começa com a sua atuação. Por mais brilhantes que sejam as idéias do autor, ou o deslumbramento de seu engenho e linguagem, estas contam muito pouco no teatro, se não puderem ser expressas através do ator. E o mais importante, o bom teatro não se consegue simplesmente escolhendo entre uma boa ou má atuação. É possível escolher entre as diversas formas de atuar e esta possibilidade deve ser levada em conta, não só para formar atores e escrever a obras, mas também para abordar a atuação de um determinado papel(...).Em uma era tecnológica, as pessoas, inconscientemente, consideram a arte teatral como um processo*

[60] DÓRIA, op.cit., pp. 158-159.
[61] BOAL, A. Op. Cit, p.174.

> *industrial, baseado numa divisão do trabalho; não são capazes de entender como os artistas podem criar em grupo (...)*[62]

Sinteticamente, a contribuição maior, que se sobressai por meio deste fragmento, é a proposta de um trabalho de pesquisa cênica que tenha como suporte teórico-metodológico os seguintes dados fundamentais: a equipe e o cuidado com a interpretação, sempre fazendo com que o ator seja o cerne essencial de toda e qualquer investigação.

O crítico Gustavo Dória explica o entrosamento entre Augusto Boal e José Celso Martinez Correa no seio do Oficina:

> *Surge daí, talvez a evolução um tanto repentina nos seus conceitos estéticos sobre o espetáculo teatral, pois que nada menos do que duas realizações irão aparecer, numa base de colaboração entre ambos: Fogo Frio, texto de Benedito Rui Barbosa, selecionado pelo Seminário de Dramaturgia do Arena e dirigido por Augusto Boal, e A Engrenagem, "roteiro cinematográfico" de Sartre, adaptado para o palco, por Augusto Boal e José Celso Martinez Correa", também dirigido por Boal.Representam ambas uma tomada de posição do Oficina, em parte muito semelhante à do Arena, ainda que sem fases estanques e perfeitamente definidas, como neste último.*[63]

Apesar de apresentarem entre si divergências quanto a sua proposta teatral, tanto o Arena quanto o Oficina, ambos de São Paulo, acreditavam que a arte poderia provocar grandes transformações no interior da sociedade.

Como se pode perceber as produções do Arena tinham como objetivo aproximar a arte do povo.Para tanto se apropriava de uma perspectiva realista e um forte engajamento político buscando uma transformação da realidade dando origem ao chamado Teatro político, que buscava em suas produções refletir por meio da arte a realidade brasileira. No Arena o engajamento político era mais claro, uma vez que estava impregnada de uma política de esquerda e com um conteúdo acentuadamente político-social em suas produções. Na verdade esta companhia teatral investe na dramaturgia, portanto a base que vai formar o Arena é de dramaturgos, os quais acreditavam na possibilidade da resistência democrática para modificar a realidade.

---

[62] HETHMON, Robert. El método del Actors' Studio. Caracas, Ed. Fundamientos, 1972.p.37.
[63] DÓRIA, Gustavo A. *O moderno teatro brasileiro*. Coleção Ensaios, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975. p.169.

Entretanto o Oficina tem uma outra perspectiva, não possuía ligações partidárias mas encontrava-se também inserido numa estética realista, sempre buscando uma inovação estética e o tempo todo preocupando-se com a forma teatral.Ao contrário do Arena, o Oficina vai investir na pesquisa cênica. Não acreditando na possibilidade da resistência democrática, o Oficina está mais próximo da perspectiva revolucionária, ou seja, de romper com o teatro enquanto instituição, o que acabaria com a bilheteria e conseqüentemente romperia com os valores burgueses, numa tentativa de aguçar o senso o crítico dos indivíduos para uma dada realidade social.

Sem sombras de dúvidas, o Grupo Oficina é uma companhia teatral que busca incessantemente um resultado concreto, o qual pode ser percebido por sua eficácia política, que procura exercer não uma mobilização que seja débil e momentânea, mas ao contrário, que extrapola a relação palco-platéia somando forças na construção de uma sociedade livre das amarras do imperialismo e do capitalismo hediondo que massacra as nações terceiro-mundistas, sugando suas riquezas naturais e econômicas.

Teatro este, que faz confluir para seu âmbito uma participação ativa de uma ampla camada população, a qual se encontrava caída no esquecimento, isto é, excluída de uma participação mais eficaz que visasse atender as necessidades reais de seu tempo, mesmo de uma maneira quase que superficial, mas que exercesse, por outro lado, o seu papel de cidadão. Papel de cidadão este, que busca a partir de agora, com esta nova proposta teatral, vias próprias de expressão que lhes permitam intervir no real.

Nesse sentido vê-se que o teatro personificado no Grupo Oficina, exerce uma dupla função, que é de ser ao mesmo tempo função e estratégia. Exerce o papel de função uma vez que cumpre o papel de propagador das idéias engajadas, sendo a mola propulsora para a reflexão dos problemas reais de seu tempo. Estratégia pelo fato de organizar e dar vida a ação cultural dos brasileiros, consolidando, por sua vez, a própria revolução artística, social e cultural que deveria se instaurar, para que se pudesse modificar a realidade opressora a que estavam submetidos.

O fato dessa proposta teatral cumprir uma dupla função conduz uma formulação estética, que por sua vez, acarreta um conceito inédito de teatro que procura o tempo todo estabelecer um vínculo com o espectador e a história do presente.

É justamente nos seus procedimentos que podemos verificar seus objetivos, os quais são informar e decorrente da informação, educar mobilizando para ação.

Almejando concretizar tais objetivos, procura utilizar recursos cênicos com a maior clareza, tornando-os conhecidos e acessíveis. Por outro lado não esconde seu desejo de manipular ou estimular a vontade de seu espectador.

Além disso, é interessante salientar que com essa difusão espontânea consegue produzir ou melhor, apropriar-se de um determinado fazer artístico que vise açambarcar um público mais amplo, ao mesmo tempo em que através da aglutinação entre o engajamento político com recriação de formas de comunicação e expressão, almeja criar um referencial cultural autêntico e próprio.

Não obstante, o crítico Sábato Malgadi tece os seguintes comentários acerca desses diretores teatrais brasileiros, com suas respectivas companhias teatrais: "(...) José Celso Martinez Correa, depois de banhar-se na adolescência que busca uma afirmação individual autêntica (*A Incubadeira*), passa na adaptação de *A Engrenagem* sartreana (juntamente com Augusto Boal) para os amplos painéis sociais, prometendo obra de fôlego"[64].

Com certeza, José Celso Martinez Correa e Augusto Boal são importantes testemunhas da presença de Sartre no Brasil, uma vez que além de terem trabalhado lado a lado na montagem de A engrenagem sartreana, participou de debate no teatro Natal[65], bem como, esteve presente na Conferência de Araraquara, onde Sartre lhes falou de filosofia e política, até então na ordem do dia, como a Guerra da Argélia, a Revolução Cubana, as Ligas Camponesas no Brasil e sobre a importância da participação engajada dos jovens na vida política.

---

[64] Magaldi 1997, p. 278.

[65] No teatro Natal foi realizada uma mesa redonda, que contou com a participação de Sartre, Augusto Boal, José Celso Martinez Correa, Cacilda Becker entre outras personalidades ligadas a atividade teatral, que tinha como intuito tratar da dramaturgia de Sartre e de questões relativas ao teatro popular. Sobre esse assunto ver: "Sartre: a verdade do teatro é a instauração do escândalo", in: O Estado de São Paulo, 11 de setembro de 1960.

CAPÍTULO II

JEAN PAUL SARTRE: UM ESCRITOR MULTIFACETADO

Caso queiramos resgatar a influência que Jean Paul Sartre exerceu na trajetória do Teatro Oficina, bem como, no debate político-cultural e estético da década de 60 é necessário antes de tudo, tecermos uma análise sucinta da vida deste pensador que acreditava e defendia a idéia de que somente os próprios atos e ações é que determinam o homem enquanto ser. Dessa forma, faz-se necessário aqui contextualizar historicamente a vida de Jean-Paul Sartre, bem como sua obra.

É justamente a experiência social vivida por Sartre na Europa que dá contorno e sintonia a toda sua filosofia, pois não há produção, seja acadêmica, filosófica ou cultural, desvinculada dos meios sociais em que a mesma é realizada. Além disso, não se deve esquecer sua obra tornou-se reconhecida mundialmente, justamente pela capacidade que teve de forjar, transformar e amadurecer suas idéias no contato profícuo e direto que estabeleceu com os problemas reais de seu tempo, respondendo-os de maneira perspicaz e com uma presteza excepcional.

Sartre nasce no início do século XX na França, mais precisamente na cidade de Paris em 21 de junho de 1905 e morre na mesma cidade em 1980. Desde a mais tenra juventude Sartre já assiste a alguns acontecimentos de forte cunho social, político e ideológico para toda a humanidade. Em 1917, quando tinha 12 anos, os comunistas tomam o poder na Rússia. Já aos 17, em 1922, Mussolini instaura o Regime Fascista Italiano. São dois momentos importantíssimos. que já definem o início estudantil do pensador. Em 1924, inicia seus estudos no Curso de Filosofia da École Normale Supérieure que conclui em 1928. Passa a dar aulas de filosofia em uma escola secundária de Havre, após ter sido convocado pelo serviço militar. É neste momento que Sartre estuda a fenomenologia de Edmond Husserl[66], a filosofia de Max Scheller e as teorias existencialistas de Karl Jaspers e Heidegger. O Regime Nazista é instaurado na Alemanha por Adolf Hitler, em 1933. Sartre

[66] A principal contribuição deste filósofo a Sartre foi em relação a questão da fenomenologia enquanto o estudo do objeto assim como ele é na realidade, pois o objeto da filosofia de Husserl é o "ser" em si mesmo, o "ser" que tem sentido.

passa a lecionar em Le Havre em 1931, no Lycée Pasteur em 1937 e, em 1941, participando da Resistência, leciona no Lycée Condorcet. Neste momento que escreve sua obra principal: *O Ser e o Nada.*

Em 1938 eclode a II Guerra Mundial e com esta, mais tarde, vem a ocupação nazista da França, que marcará grandemente toda a obra satriana[67], principalmente no que tange à questão do engajamento político, pois durante tal ocupação, Sartre atuou na Resistência. A partir de então, discute a questão do engajamento partindo do pressuposto que este, só ocorre, de fato, se o pensador estiver voltado para a análise concreta da sociedade em que vive. Dessa maneira, a liberdade deixa de ser abstrata e passa a estar diretamente relacionada à ação.

Como se vê a sua produção intelectual foi fortemente marcada pela Segunda Guerra Mundial e pela ocupação nazista da França. Podemos dizer que há um Sartre de antes da guerra e outro pós-guerra, pois de tal forma o impacto da Resistência Francesa agiu sobre sua concepção política de engajamento. Engajamento este que significa a necessidade de um determinado pensador estar voltado para a análise da situação concreta em que vive, tornando-se solidário nos acontecimentos sociais e políticos de seu tempo. Pelo engajamento, a liberdade deixa de ser apenas imaginária e passa a estar situada e comprometida na ação.

A partir deste momento, presenciaremos na figura deste escritor instigante, uma notável preocupação com a política e com a questão da condição sócia histórico do homem, bem como, às suas chances de atuação político efetivo.

Jean-Paul Sartre, em vida, teve sua filosofia conhecida por estudantes, intelectuais, revolucionários e até mesmo pelo grande público no mundo inteiro. Essa popularidade, singular para um filósofo, devia-se em parte ao comportamento revolucionário de Sartre, mas sobretudo a seu papel de porta-voz do existencialismo , num momento propício, quando seu conjunto de idéias preenchia o vazio espiritual da esquerda em pleno pós-guerra. O existencialismo mostrava a liberdade última do indivíduo; era a excitante e

---

[67] Falo em obra sartriana, porque neste momento o pensador francês já havia publicado em 1936 *A Imaginação* e *A Transcedência do Ego.*

envolvente 'filosofia da ação'. Nas mãos de Sartre, tornou-se uma bandeira de luta contra os valores burgueses.

O filósofo francês Jean-Paul Sartre (1905-1980) além de ser um dos mais importantes filósofos existencialistas, ao lado de Heidegger, tornou-se o mais popular entre seus pares, e sem dúvida um dos filósofos mais populares de todos os tempos. Pode-se afirmar que jamais em toda a história uma corrente de pensamento obteve tal alcance popular, vindo a se tornar moda entre os meios não-filosóficos. Em parte tal popularidade ocorreu em função de ser Sartre além de filósofo, um escritor e teatrólogo de sucesso, que através de suas obras literárias divulgava o pensamento existencialista.

Além disso, deve-se sublinhar que ao lado de Simone de Beauvoir, também filósofa existencialista e sua companheira de toda a vida, Sartre participou da vida política não só da França, mas mundial. Apesar de marxista, nunca deixou de criticar o autoritarismo, sobretudo quando as forças soviéticas invadiram a Tchecoslováquia. Saía à rua em protestos e, com a impunidade que lhe conferia a sua figura de cidadão do mundo, vendia nas esquinas A Causa do Povo, jornal maoísta, sem que ninguém ousasse prendê-lo

Luiz Carlos Maciel assim se manifesta acerca deste tão admirado e polêmico pensador: "Para experimentar, viver e agir no seu tempo, Sartre utilizou todos os meios que pode".[68]

O referido autor ainda diria: "Uma classificação formal teria de descreve-lo simultaneamente como um filósofo, um ficcionista, um autor dramático, um crítico literário, um argumentista para cinema, um jornalista e um planfetário político com aparentes e permanentes aspirações a ser também um sociólogo e um psicanalista".[69]

Diante disso, percebe-se que não é fácil encontrar uma referência que seja capaz de abrigar na sua amplitude uma personalidade tão instigante e polêmica como Sartre. Visto que sendo uma das personalidades mais admiradas e atacadas do século XX, termina por ser considerado como um dos fundadores do Existencialismo, senão um dos seus expoentes máximo.

---

[68] MACIEL, Luiz Carlos. *Sartre: Vida e Obra.* São Paulo: Paz e Terra, 1986, p.12
[69] Idem, p. 12.

Sendo dono de tanta sagacidade e eloqüência, Sartre instiga o mundo com suas inúmeras publicações. Sejam elas enquanto romancista, dramaturgo, contista, ensaísta, filósofo ou como homem político.

UM FILÓSOFO MILITANTE

Sem sombras de dúvidas, J. P. Sartre é um dos maiores expoentes do existencialismo, tornando-se assim o filósofo mais conhecido da corrente existencialista. Segundo o próprio Sartre, existencialismo é uma doutrina que torna a vida humana possível e valoriza a subjetividade da mesma. Para ele existem duas vias de existencialismo, o cristão e o ateu e a única coisa que têm em comum é a valorização da subjetividade, ou seja, a existência precedendo a essência.

Para Sartre o existencialismo é uma doutrina que torna a vida humana possível, por outro lado declara que toda a verdade e toda a ação implicam um meio e uma subjetividade humana, o homem existe, se descobre, surge no mundo e só depois se define, ou seja, não é mais do que faz.Essa responsabilidade é que gera a angústia, pois cada indivíduo está pronto a escolher tanto a si como a humanidade, não escapa a essa situação.

Diante disso, surgem pensadores que definem que o homem tem uma essência[70], uma natureza própria, um conteúdo permanente que determina aquilo que somos. Mas também faz surgir outros pensadores, como Sartre, que afirmam que a existência humana precede a essência. Isto é, que o homem não tem uma natureza fixa e pronta que possa ser definida por algum conceito. "Isso significa que primeiramente, existe o homem, ele se deixa encontrar, surge no mundo, e que ele só se define depois. E ele será tal como dizer: O homem é aquilo que ele faz de si mesmo."[71]

"A existência precede a essência". Eis a frase fundamental do existencialismo. Para melhor compreender o significado dela, é preciso rever o que quer dizer *essência*. essência

---

[70] Por exemplo, a essência de uma mesa é o ser mesmo da mesa, aquilo que faz com que ela seja mesa e não cadeira. Não importa que seja de madeira, fórmica ou vidro, que seja grande ou pequena; importa que tenha as características que nos permitam usá-la como mesa.

[71] SARTRE, J. P. *O Existencialismo é um Humanismo*. IN: Os Pensadores. São Paulo/SP. Abril Cultural, 1978. p. 20.

é o que faz com que uma coisa seja o que é, e não outra coisa. Atente-se para o que próprio Sartre diz:

> *Que significará aqui o dizer-se que a existência precede a essência? Significa que o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo; e que só depois se define. O homem, tal como o concebe o existencialista, se não é definível, é porque primeiramente não é nada. Só depois será alguma coisa e tal como a si próprio se fizer. Assim, não há natureza humana, visto que não há Deus para a conceber. O homem é, não apenas como ele se concebe, mas como ele quer que seja, como ele se concebe depois da existência, como ele se deseja após este impulso para a existência; o homem não é mais que o que ele faz. Tal é o primeiro princípio do existencialismo. É também a isso que se chama a subjetividade, e o que nos censuram sob este mesmo nome. Mas que queremos dizer nós com isso, senão que o homem tem uma dignidade maior do que uma pedra ou uma mesa? Porque o que nós queremos dizer é que o homem primeiro existe, ou seja, que o homem, antes de mais nada, é o que se lança para um futuro, e o que é consciente de se projetar no futuro. (...) Mas se verdadeiramente a existência precede a essência, o homem é responsável por aquilo que é. Assim, o primeiro esforço do existencialismo é o de pôr todo homem no domínio do que ele é e de lhe atribuir a total responsabilidade da sua existência. E, quando dizemos que o homem é responsável por si próprio, não queremos dizer que o homem é responsável pela sua restrita individualidade, mas que é responsável por todos os homens."*[72]

No famoso texto *O existencialismo é um humanismo*, Sartre usa como exemplo um objeto fabricado qualquer, como um livro ou um corta-papel: neles a essência precede a existência; da mesma forma, se imaginarmos um Deus criador, o identificamos a um artífice superior que cria o homem segundo um modelo, tal qual o artífice fabrica um corta-papel. Daí deriva a noção de que o homem tem uma *natureza humana*, encontrada igualmente em todos os homens. Portanto, nessa concepção, a essência do homem precederia a existência.

Não é essa, no entanto, a posição de Sartre ao afirmar que a existência precede a essência: "Significa que o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo; e que só depois se define. O homem, tal como o concebe o existencialista, se não é definível, é porque primeiramente não é nada. Só depois será alguma coisa e tal como a si próprio se fizer. Assim, não há natureza humana, visto que não há Deus para a conceber. O homem é,

---

[72] SARTRE, J. P, Op.Cit., p. 25

não apenas como ele se concebe, mas como ele quer que seja, como ele se concebe depois da existência, como ele se deseja após este impulso para a existência; o homem não é mais que o que ele faz. Tal é o primeiro princípio do existencialismo". Sua preocupação é de que o homem, diante de suas inúmeras escolhas assuma a responsabilidade de uma opção.

Sartre afirma que o homem não nasce com essência alguma. Inicialmente apenas existe, aparece, está aí, jogado, e só depois será alguma coisa, dependendo do que faça de si mesmo.

Logo a existência do homem é uma condição para ele construir-se como homem. E isto não quer dizer apenas o desenvolvimento biológico. O homem deve construir-se a partir de seus planos, a partir da responsabilidade que tem por si e pelos demais. Esta responsabilidade faz o homem sentir-se em contato com o mundo que o cerca, e ser tocado pelos problemas da sociedade. Isto lhe gera angústia, que não deve levar a um quietismo, e sim à ação, buscando tornar-se útil à sociedade.

Para Sartre, a existência precede a essência. A escolha é, portanto, o centro da existência humana, é inevitável; até a recusa da escolha é uma escolha. A liberdade de escolha acarreta no compromisso e na responsabilidade. Porque as pessoas são livres para escolher seus próprios caminhos, os existencialistas têm argumentado que eles precisam aceitar o risco e a responsabilidade de seguir seu compromisso, aonde quer que ele leve.

Sobretudo para compreendê-lo é preciso veementemente levar em consideração que o coração de todo o pensamento sartreano é a idéia de liberdade, já que a fonte de seu pensamento e de toda a sua postura, ou seja, a sua grande paixão é compreender realmente os homens diante da escolha que se deve fazer a cada momento da existência, principalmente com a liberdade que pode ser alcançada ao longo desta.

Haja vista que o homem de acordo com o existencialismo sartreano é "pura liberdade, mas liberdade situada, isto é, suas opções são limitadas pelas circunstâncias objetivas".[73]

Ou ainda, como Luiz Carlos Maciel faz questão de frisar:"Somos todos perfeitamente livres, ou melhor existimos todos perfeitamente livres, ninguém é alguma

[73] Ibidem, p.55.

coisa (radical, definitivamente)- covarde, bondoso, comunista, homossexual etc... mas as situações tendem a tornar nos tal. Ser alguma coisa é simplesmente existir na situação dessa coisa.[74]

Assim perceber-se- á que Sartre exercita pela primeira vez o conceito daquilo que em linguagem existencialista é chamado de "situações limites", as quais são situações extremas que nos colocam frente a frente com fatos inelutáveis da existência humana.

"O homem está condenado à liberdade". Tal é a máxima sartreana, inúmeras vezes citada, que se tornou um lugar comum ao se falar em liberdade. Por que condenado? Afirma Sartre, que a essência do homem é liberdade. Os homens fazem a partir da liberdade, o que bem entendem de si mesmos.

Esta liberdade não deve ter limites, não está vinculada a nenhuma lei moral. Isto não quer dizer que seja confundida com libertinagem. Liberdade absoluta só existe no projeto fundamental, que é escolha condicionada. Todas as outras escolhas estão condicionadas a esta escolha fundamental. Sartre procurou dar à liberdade um caráter social, vinculando- à responsabilidade que o homem deve sentir pela humanidade.

Por sua liberdade o homem é responsável por tudo o que lhe aconteça. A própria negação da liberdade é uma situação de escolha. O homem escolhe, é livre, mesmo ao escolher não ser livre, pois este é o seu projeto, sua escolha fundamental, ainda que neste caso seja uma escolha covarde.

O homem não é um "em si" ele é um "para si", que a rigor não é nada. A consciência não tem conteúdo e, portanto, não é coisa alguma. Esse vazio é a liberdade fundamental do "para si". É a liberdade, movendo-se, através das possibilidades, que poderá criar-lhe um conteúdo. Eis o que o homem, ao experimentar essa liberdade, ao sentir-se como um vazio, experimenta a angústia da escolha. Muitas pessoas não suportam essa angústia, fogem dela aninhando-se na má fé.

A má fé é a atitude característica do homem que finge escolher, sem na verdade escolher. Imagina que seu destino está traçado, que os valores são dados; aceitando as verdades exteriores, "mente para si mesmo", que é o autor dos seus próprios atos. Não se

---

[74] Op. Cit.

trata propriamente de uma mentira, pois esta supõe os outros, para quem mentimos. A má fé se caracteriza pelo fato de o indivíduo dissimular para si mesmo, a fim de evitar fazer uma escolha, da qual possa se responsabilizar. Torna-se *salaud* ('safado', 'sujo') o homem que recusa a si mesmo, aquilo que fundamentalmente o caracteriza como homem, ou seja, a liberdade.

O medo da liberdade, a fuga da angústia que ela provoca leva o homem à atitude de má fé. Esta má-fé é uma atitude paradoxal, irresponsável, uma mentira , uma ilusão de responsabilidade para com o homem e com o mundo. É uma mentira que o homem conta para sí próprio. É a atitude de quem finge escolher.

O homem que recusa a si mesmo naquilo que fundamentalmente o caracteriza a si mesmo, ou seja, a liberdade, torna-se "sujo", recusa a dimensão do para-si, e reduz-se à facticidade.

É através da atitude de assumir o risco da liberdade , e sua conseqüente responsabilidade para com o homem e com o mundo que o homem supera a má-fé. Ao assumir a liberdade, com todo o seu peso e angústia, o homem assume a responsabilidade para com toda a humanidade,"...nossa responsabilidade é muito maior do que poderíamos supor, porque ela envolve toda a humanidade".[75]

Mesmo tendo como inspiração o pensamento de kierkeggard, Sartre contraria o pensamento Kierkeggardiano ao tomar a posição ateísta. Para ele existe incompatibilidade absoluta entre ser-em-si e ser-para-si, portanto não pode conceber Deus como um ser ao mesmo tempo em-si e para-si.

O existencialismo sartreano é uma moral de ação, que vê o ato humano como definidor do homem. O que importa é o que o homem faz com o que fizeram dele, diz Sartre em "O existencialismo é um Humanismo".Logo o papel do existencialismo é insistir na especificidade de cada acontecimento.

Em se tratando do existencialismo, como pensamento filosófico, não se pode esquecer que ele trouxe à baila questões e propostas do engajamento intelectual em sua

---

[75] SARTRE, J. P, Op.Cit, p.219

realidade vivida, assim como impulsionou o teatro Oficina em sua tomada de posição em relação à proposta teatral que seus membros seguiriam a partir daquele momento.

No entanto, é justamente por se dedicar a uma literatura engajada[76], isto é, comprometida que Sartre fez com que evoluísse seu conceito de liberdade, visto que ele descobriu que ela só teria sentido se dedicasse a uma causa, ou seja, fosse solidária com sua época.

Para Sartre toda a palavra escrita, independentemente do aval de seu autor, tem um sentido, sendo o respectivo autor, responsável por ele. O que por sua vez nos permite afirmar que toda a literatura é a rigor comprometida, pois o próprio silêncio constitui uma opção decisiva, o que por sua vez nos permite deduzir que o escritor, homem livre, que se dirige a homens livres só pode ter um tema a liberdade, evidenciando assim que o homem é apenas o que ele faz de si próprio.

Sob o ponto de vista de Sartre, "a poesia não se serve de palavras; (...) ela as serve"[77]. Com isso ele nos diria o seguinte: "cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo (...) O escritor "engajado" sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar"[78].

Na citação anterior podemos apreender que a neutralidade do homem, isto é, do escritor diante da realidade é uma mera ilusão, assim como arte pela arte é um mito[79]. Haja vista que Sartre é bastante enérgico e irônico ao dizer que os teóricos da arte pela arte tem o cuidado de fazer obras que não servem para nada, evidenciando na prática que a linguagem não pode e nem deve ser tomada como fim em si mesma, mas sim com relação a outros fins, cumprindo seu objetivo primordial que é comunicar-se.

Nesse sentido percebe-se que para Sartre, o escritor está "em situação na sua época". Logo, "cada época descobre um aspecto da condição humana, em cada época o homem se

---

[76] No escrito "Quest-ce que la littérature?" (1948; "Que é a literatura?"), depois incluído no segundo volume de Situations (1948), Sartre criou o conceito da literatura engajada, que discute os atuais problemas políticos e social: seria essa a única literatura possível e útil em nosso tempo. Por meio desta obra, Sartre ofereceu uma rica contribuição à filosofia existencialista que estava se articulando na Europa, a tal ponto que, na segunda metade do século XX, Sartre foi considerado o principal teórico do existencialismo francês. (Conforme FORTES, p. 14. In: SARTRE, 1986).

[77] SARTE, Jean-Paul. Que é a literatura? São Paulo: Ática, 1993, p.13

[78] Idem, p. 13.

[79] Sartre é mais enérgico e irônico ao dizer que os teóricos da arte pela arte tem o cuidado de fazer obras que não servem para nada Situations II, 1948, p. 9.

escolhe em face dos outros, do amor, da morte, do mundo".[80] Enfim, nota-se a necessidade do escritor, a cada momento histórico, perfilhar um problema e colocar seu ofício, "a pena" na tentativa de solucioná-lo.

A partir dessas premissas é importante salientar que Sartre se dedicou a defesa da liberdade humana, não em sentido contemplativo, mas, no contexto do imperialismo neocolonialista, agindo, conforme seus princípios Sartre publica, ainda, importantes ensaios políticos versando sobre a problemática terceiro-mundista.

Nesse caso é relevante salientar que no ano de 1960 Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir passaram mais de dois meses no Brasil[81] e, quando saíram do País em direção a Cuba, no dia 21 de outubro, deixaram vestígios de uma permanência ao mesmo tempo histórica e controvertida. Recebido como celebridade por pessoas que pouco conheciam seu pensamento, o casal chegou a provocar polêmica quando Sartre propôs uma literatura popular e engajada, que tivesse como objetivo despertar para idéias como o reconhecimento pelo povo de sua condição social e o impulsionasse para a ação revolucionária.

SARTRE: UM DRAMATURGO NO CORAÇÃO DO EXISTENCIALISMO

Ultrapassando as fronteiras do cenário europeu, o pensamento de Sartre exerceu, igualmente, influência no Brasil e nos mais diversos recantos do mundo. O conhecido movimento artístico "Tropicalismo" ocorrido no Brasil, principalmente através da música,

---

[80] Jean-Paul Sartre, Situations II. Paris: Gallimard, 1948, p. 15

[81] Simone e Sartre vinham de uma visita à Cuba revolucionária e o discurso dele, proferido em São Paulo, desencadeou uma exaltação nos meios universitários e jornalísticos, ao mesmo tempo em que provocou os nacionalistas.Convidado por Jorge Amado, o casal desembarcou no Recife a 12 de agosto, iniciando um périplo marcado por momentos irônicos e marcante. Pensador radical e disposto a afirmar sua presença por meio de gestos simbólicos, Sartre defendeu a difusão da Revolução Cubana.Além do estímulo às discussões políticas e sociais, a vinda de Simone e Sartre favoreceu a troca de idéias sobre a produção teatral. Romano observa que o casal provocou a publicação de um número considerável de artigos em que críticos como Benedito Nunes, Sábato Magaldi, Alceu Amoroso Lima e Lívio Xavier, entre outros, estabeleceu um produtivo debate entre si e com críticos estrangeiros (cujos artigos foram traduzidos) sobre a relação entre o pensamento filosófico e a obra teatral de Sartre. Sobre essa passagem de Sartre ao Brasil, consultar o livro " A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960", de Luís Antônio Contatori Romano.

"teve influência decisiva do existencialismo sartreano e suas idéias de engajamento político, liberdade etc". [82]

É oportuno dizer que nesse mesmo contexto, "diversas peças de teatro de autoria sartreana foram montadas e encenadas no Brasil".[83] (A maior parte das peças teatrais tem acentuada tendência política).

No talento de muitas facetas de Sartre, o teatro talvez seja o lado mais forte. Depois das duas primeiras peças escreveu ele uma série de outras que apresentam os mesmos princípios: *Mortos sem sepultura* (1946), episódio da Resistência; *A prostituta respeitosa* (1946), sobre o problema do racismo; *As mãos sujas* (1948), de forte efeito melodramático, tratando a questão da justificação dos meios pelo fim; *A Engrenagem* (1948), um roteiro cinematográfico, o qual aborda as questões imperialistas; *O Diabo e o bom Deus* (1951), a mais forte expressão de ateísmo de Sartre; *Os Seqüestrados de Altona* (1960).

É justamente esta perspectiva política que fez com que a dramaturgia de Sartre fosse conhecida e encenada no Brasil, pelo Teatro Oficina, durante a década de 60. O próprio José Celso Martinez Corrêa, qualificou o espetáculo *A Engrenagem* como primeiro trabalho político do grupo.

Além disso, deve-se esclarecer que se, por um lado, a literatura sartreana teve grande destaque nos meios artísticos brasileiros, a mesma intensidade de popularização não ocorreu com sua filosofia.

Consoante com seu pensamento, que tem como premissa básica defender uma literatura que seja feita pelos próprios homens para seus contemporâneos, já que cada época descobre, isto é, revela um aspecto da condição humana, vê-se que ele teorizaria mais tarde também o seu teatro como um "teatro de Situações",[84] principalmente porque este também se envolveria em situações limites.Eis como Sartre define o seu Teatro:

> *Se é certo que o homem é livre numa determinada situação e que se escolhe livre numa determinada situação e que se escolhe a si próprio e em por situação, então teremos de apresentar no teatro situações simples e humanas e liberdades que se escolhem nessas situações(...) O que de mais*

---

[82] ALMEIDA, Fernando José. Sartre: é proibido proibir. São Paulo: FDT, 1998.p.14.
[83] MOUTINHO, Luiz D. Sartre: existência e liberdade. São Paulo: Moderna, 1995. p. 80.
[84] É justamente no ensaio intitulado Situações II, onde procurou condenar e sistematizar a sua teoria da literatura comprometida que Sartre aproveitou para definir ou melhor esclarecer sua teoria teatral.

> *impressionante o teatro pode mostrar é um temperamento em vias de se realizar, o momento da escolha, da livre decisão que implica moral e toda uma vida. E como só há teatro realizando a unidade dos espectadores, é necessário encontrar situações tão gerais que sejam comuns a todos. Nós temos nossos problemas: o do fim e dos meios, da legitimidade e da violência, o das conseqüências e da ação, o das relações da pessoa e da coletividade, do empreendimento individual com as consoantes históricas, com outras questões ainda*[85].

Na verdade o que ressalta aos nossos olhos mediante esta concepção é que para ele o homem só se define pela ação e que o teatro é única e exclusivamente ação. Pois em suas peças Sartre dizia criar personagens que, conforme o transcorrer da ação dramática seriam obrigados a se posicionar, ou seja, a escolher e agir, visto que a personagem iria moldando seu caráter e definindo seus caminhos mediante o embate causado pelas suas situações vividas, isto é, concretas ao longo de sua existência no palco da vida teatralizada.

O que por sua vez, estaria perfeitamente de acordo com o princípio máximo do Existencialismo, de que a "existência precede a essência", assim como, com a visão do homem como projeto vir a ser. Dessa forma o teatro sartreano se oporia ao teatro clássico.

Em se tratando dessa proposta teatral formulada por Sartre, atentemo-nos para o que diz o crítico teatral Sábato Magaldi:

> *o homem sartriano se define pela ação. O drama, também, pela sua própria etimologia, é ação. Daí ser absolutamente válido assimilar-se a ética de Sartre ao conceito de teatro, concluindo que o palco é o lugar ideal para a realização de seu pensamento e de sua arte. A cada instante, a personagem sartriana fica dividida pela necessidade da escolha , e a resposta ao dilema se traduz sempre por um ato ou um gesto. O homem se fazendo, se inventando em face de novas situações explica a trajetória de Sartre para um futuro amoldável, e o palco traz também a angústia do vácuo em direção a um mundo que é incessantemente criado. O jogo de atos e gestos das personagens se confunde com o movimento do drama. Impelida muitas vezes por situações forjadas, com o objetivo de mostrar uma concepção própria do homem, a peça de Sartre nunca deixa por isso de ser teatral. Não se trata, propriamente, de uma dramaturgia de tese. É o próprio teatro se pensando.*[86]

---

[85] MACIEL, Luiz Carlos. *Sartre: Vida e Obra*. São Paulo: Paz e Terra, 1986, p.127

[86] MAGALDI, S. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 306.

Diante de tal citação, percebe-se claramente que, nesta proposta teatral formulada por Sartre, as idéias nunca são extrínsecas à ação teatral. Ao contrário, é o movimento de situações, ou seja, as ações praticadas pelos personagens que vão delineando os elementos ideais. Uma vez que o drama termina por se impor como uma filosofia ativa, levando conseqüentemente o público a reflexão, provocando assim um jogo dialético.

Nesse sentido o crítico teatral Benedito Nunes ao refletir sobre o teatro sartreano nos diz que:

> Esse dinamismo, que procede da interpretação de idéias e das situações, chega a consciência do espectador, primeiro, como uma provocação, que o põe diante do que há de problemático e de irremediavelmente falho em todas as atitudes humanas; e depois de o ter perturbado, inquietado, transforma-se num instrumento de compreensão profunda.[87]

Prosseguindo com suas reflexões acerca do teatro sartreano ele nos diz que:

> *Na dramaturgia sartreana, que é, como ele definiu, um teatro de situações, a ação das personagens, situada concretamente, desenvolve-se a partir de motivações existenciais, como dialética viva, que reconstitui, por assim dizer, no espaço cênico e no tempo dramático, o surgimento desse acontecimento íntimo da existência que a filosofia é. O teatro vem a ser, desse modo a práxis da filosofia, ou seja, a atividade reflexiva que descobre da existência humana em situação figurada pelos conflitos dos personagens. A sua questão fundamental é a existência humana e os problemas que lhe são inerente.*[88]

Por meio dessas reflexões feitas por Benedito Nunes acerca da proposta teatral sartreana, podemos perceber claramente o vínculo fecundo que a mesma estabelece com o existencialismo, já que ambos se enraízam na problemática da ação.

O próprio Sartre em Conferência, pronunciada na Sorbonne em 29 de março de 1960, ao defender a idéia de que "teatro é imagem, os gestos das personagens são imagem das ações humanas", nos dá a permissão para afirmar categoricamente que o teatro enquanto imagem dos atos humanos faz com que seja possível reconhecer e ao mesmo tempo, transformar o seu público, conscientizando-os das necessidades reais de seu tempo.

Bertand Saint- Sermin, em seu artigo "Philosophie et ficcion", além de assinalar a estreita relação entre a ficção e a especulação filosófica a qual sob seu ponto de vista, seria

---

[87] Nunes, Bendito. "*Reflexão sobre o teatro de Sartre*", in: O Estado de São Paulo, 03 de novembro de 1960.
[88] Idem.p.12

capaz de liberar potencialidades travadas, faz questão de dizer que a genialidade de Sartre consiste sobretudo no objetivo que o mesmo pretende alcançar com sua proposta teatral de situações e de sua filosofia de liberdade,"o qual é antes o de despertar no leitor, um ator adormecido, uma liberdade entorpecida, para que ele tome seu destino em suas mãos"[89].

Por outro lado procurando rebater as severas críticas que foram feitas ao Teatro Sartreano, Marc Lebiez afirmou decididamente:

> *Uma semelhante censura de bastardia foi endereçada ao teatro de Sartre, que seria 'de tese'. As personagens não seriam mais que faladores, porta-vozes das teses do autor, o qual teria utilizado esse meio de expressão a propósito da vulgarização. Isso é fechar os olhos para a especificidade do teatro e sua adequação a um pensamento da existência: colocando em personagens, ele mostra existências encarnadas. Aliás, as personagens sartreanas não explicam as teses, elas se confundem com problemas concretos da existência*[90].

Assim, o teatro de situações proposto por Sartre consiste em seu âmago na instauração do escândalo. Nele as 'intenções não contam', visto que é o público, bem como, o próprio autor que é responsável pela elaboração e criação da peça.

Nesta mesma perspectiva Luís Contatori Romano sublinha que:

> *Para Sartre, em teatro as"intenções não contam", pois o público é responsável pela criação da peça tanto quanto seu autor. A idéia desenvolvida por ele é que o público do teatro cumpriria a função de uma assembléia, pois cada espectador preocupa-se não só com o que ele próprio pensa da peça, mas com o que dela pensa o seu vizinho. Por isso em teatro as intenções não contam, o que vale é o resultado, o sentido atribuído pelo público, cujos membros individuais se influenciam mutuamente*[91].

Ou ainda:

> *...Sartre conclui que a relação entre autor e público a partir da obra deve ser concretizada segundo um programa ideológico: o autor deve iluminar determinados aspectos da realidade para o público, de tal forma que*

---

[89] Bertand Saint Sermin. Philosophie et ficcion", in: Les Tempos Modernes: Témoins de Sartre, vol.1, p.165.
[90] "Pour lês gens de ma genération...", in: Lês Temps modernes: Témoins de Sartre, vol.1 pp. 61-62.
[91] Romano, Luís A. C. A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960. Campinas, SP: Mercado de Letras: SP: Fapesp, 2002.p.214

> *desperte nele a reflexão sobre sua própria condição e o leve ao engajamento numa ação que transforme sua situação no mundo.*[92]

Seguindo essa linha de pensamento, o próprio dramaturgo francês faz uma comparação entre a peça de teatro e o livro buscando evidenciar as diferentes maneiras de relacionar, que cada qual estabelece com o seu respectivo público. Êi-la:

> *Desde que o teatro é um empreendimento de alto custo e exige imediato retorno do capital empatado, a peça deve logo fazer sucesso, senão fracassa. Isto significa que a relação entre autor e o público é diferente. O livro forma o seu público pouco a pouco. A peça tem de ser, por sua vez, necessariamente teatral porque o autor sabe que será aplaudido ou vaiado no mesmo instante*[93].

Por outro lado, apesar de levar em consideração toda a problemática que envolve a questão teatral, principalmente no que se refere ao controle desta pela burguesia, Sartre parece deixar nítido a sua preferência pela arte teatral.Sob seu ponto de vista esta estaria mais apta para retratar os problemas sociais contemporâneos, o que por sua vez, permitiria com que o público que porventura assistisse aos espetáculos teatrais, pudesse reconhecer nele os seus próprios problemas.

Sartre ao afirmar que a verdade do teatro é a instauração do escândalo, faz questão de dizer que o teatro não deve escandalizar por pequenas coisas, mas instaurar o verdadeiro escândalo, que é a sua condição. Haja vista que "as pessoas que estão acostumadas às preferências mais estranha, na vida privada, ficam chocada diante da representação do problema".[94] Na verdade o que Sartre queria era que o espectador saísse do teatro inquieto, correspondendo desta maneira aos mesmos propósitos do Grupo Oficina.

Logo, é esse teatro que valoriza o homem, as ações humanas livres, o cotidiano sendo vivido como um ato de consciência e de escolha, e não como um ato pré-estabelecido por uma entidade ontológica, é que faz com que José Celso e Augusto Boal encene a peça "*A Engrenagem*"em 1960.

---

[92] Idem, p. 257.
[93] "Sartre: em teatro as intenções não contam", in: Jornal do Brasil, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 03 e 04 de setembro de 1960.
[94] Op. Cit.

A ENGRENAGEM: O INÍCIO DA POLITIZAÇÃO DO OFICINA

> *"Ao princípio, tinha decidido lutar, pela violência. Mas esperava não me servir dela senão contra os nossos inimigos. E depois compreendi que estava metido numa engrenagem e que às vezes seria preciso, para salvar a causa, sacrificar mesmo inocentes".*(Jean Aguerra, protagonista da peça "A Engrenagem" de Jean Paul Sartre)
>
> *"O nosso Governo não pretende senão ter relações de amizade com o vosso. Estou, no entanto encarregado de vos prevenir de que se nacionalizarem os petróleos e desapossarem nossos nacionais, consideraremos isso como um casus belli.(...) Lembro que o vosso país é pequeno e que o nosso é muito grande." (Embaixador norte-americano, personagem da peça "A Engrenagem", de Jean Paul Sartre)*

Analisar uma peça teatral não é tarefa uma simples nem tão pouco menos complexa para o historiador que as utiliza, enquanto documento histórico para se pensar uma dada realidade histórica. Para se penetrar no universo do texto teatral, na tentativa de explicitar às questões que lhe é inerente, é necessário primeiramente partir do pressuposto básico de que o componente essencial que o difere dos demais é sem dúvida nenhuma a sua linguagem estética, a qual é fundamental para que a peça se apresente como tal, já que as preocupações políticas e sociais são pertinentes no teatro, bem como, em outras áreas da atividade humana.

Nesse sentido, consoante com o pensamento de Rosângela Patriota, verifica-se que "a utilização adequada dos recursos estéticos é o elemento que define a obra de arte em relação às demais manifestações das atividades humanas, e, sob esse aspecto, em absoluto, deve-se prescindir do código em nome de uma causa e/ou idéia defendida pelo autor".[95]

---

[95] PATRIOTA, Rosângela. 'Revolução na América do Sul' de Augusto Boal: a narrativa épica no 'Teatro de Arena' de São Paulo. In: Revista Artcultura-NEHAC. UFU, 2000 vol. II. p.93.

Ainda analisando a especificidade e a complexidade do texto teatral, ela sublinha que:

> "o resgate do processo de criação/produção da dramaturgia permite pensá-la historicamente, pois, dessa forma, são trazidos à luz os embates presentes no momento da escrita. Isto não significa dizer, porém que as encenações, e conseqüentemente, os textos críticos a propósito delas, não tenham lugar na interpretação do historiador. Na verdade, quando se pensa na possível contraposição existente entre a escrita do texto teatral e sua posterior montagem cênica, deseja-se evidenciar como são construídas as diversas histórias do teatro. Por isso, não parece correto reduzir tudo à historia da encenação como se isso pudesse dar conta da complexidade do fenômeno teatral. A história elaborada a partir das encenações é apenas uma das possíveis histórias...[96]

Nos anos 60 o Brasil vivia um período de efervescência política e cultural, ou seja, a cultura brasileira neste período respirava a política. Na verdade foram anos super-revolucionários. Os jovens tiveram uma participação bastante expressiva nesse período.Foi uma geração que acreditava que a luta política seria capaz de promover grandes mudanças, revolucionando o mundo inteiro. Para ela tudo era político, tudo podia ser visto em termos de libertação contra a repressão, de conscientização contra a alienação.

Zé Celso considera os anos 60, ano da Engrenagem, como um marco para trajetória do Teatro Oficina. Sob seu ponto de vista foi nesse ano que "a coisa se definiu mesmo.(...) Foi quando a gente montou também Fogo Frio, do Benedito Ruy Barbosa. Foi quando a gente trabalhou mesmo com Boal, transou Stanislavski de modo mais organizado, o que deu maior estrutura aos nossos ensaios".[97]

O teatro Oficina por acreditar na capacidade transformadora da arte buscava conscientizar público através de choques culturais ("quebrar os tabus", "romper com as normas sociais e quebrar os clichês", "agredir a moral pequeno-burguesa"), usando recursos como palavrões, atores e atrizes nus, cenários improvisados, fala e gestos agressivos, com sentido vago e temática abertamente politizada.

Devemos salientar que esta conscientização não descarta nenhum elemento estrangeiro e ou prático que possa somar às experiências do Oficina. Porém em nível, mais

---

[96] PATRIOTA, R. Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: HUCITEC, 1999, p.209

[97] CORRÊA, J. M.C. Passando a limpo In: STAAL, A.H. C (org.). Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998, p.293.

individual do que coletivo naquele momento este procedimento leva-nos a indagar sobre a obra de Sartre intitulada "A Engrenagem".[98] Em meio a esta indagação, é importante resgatar a seguinte afirmação de Zé Celso:

> *"Com o Sartre eu fui descobrindo o que minha geração descobriu principalmente com Cuba: a idéia de que não tem "jeito," a gente tem é que se virar. Se você não acontece, não acontece nada. "O dever do revolucionário é fazer a revolução:" essa frase essa noção da filosofia sartriana não batia como um slogan, não! Ela te entregava à vida".*[99]

Neste contexto, a encenação de A Engrenagem no ano 1960, traz-nos uma série de questionamento, a partir das questões abordadas, como por exemplo, o compromisso, isto é o engajamento, que de acordo com Eric. Bentley, para Sartre "só é possível participando ativamente das lutas dos homens aceitando muitas coisas para mudar algumas"[100] e a liberdade do homem, que se tornará palavra de ordem nos anos de ditadura, para a classe artística na luta contra a censura.

No entanto, deve-se sublinhar que o Oficina não possuía uma conotação político-partidária tão marcante quanto a do Arena (o que podemos observar pela ligação de alguns de seus membros ao PCB) no que se refere ao período de 58 e 59 deste grupo, mas suas posições serão políticas, no que diz respeito às posições sobre um teatro crítico da realidade do país, portanto ele é socialmente comprometido. Por isso existia um propósito para a encenação da peça de Sartre, além do que um simples elemento aglutinador das preferências dos indivíduos do grupo em sua fase inicial.

Procurando explicitar as diferenças existentes entre o Teatro de Arena e o Oficina, os quais uniram intenções para a montagem de "A Engrenagem" em 1960, Roberto Schwartz faz questão de assinalar que:

> *"Também à Esquerda, mas nos antípodas do Arena, e ambíguo até a raiz do cabelo, desenvolvia-se o Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez Correa. Se o Arena herdara da fase Goulart o impulso formal, o interesse pela luta de classes, pela revolução, e uma certa limitação populista, o Oficina ergueu-se a partir da experiência interior da desagregação burguesa em 64. Em seu palco esta desagregação repete-se ritualmente em forma de ofensa. (...) Ligavam-se ao*

---

[98] Como por exemplo em Oficina: Do Teatro ao te-ato de Armando Sérgio da Silva (São Paulo: Perspectiva, 1981).
[99] CORREA, J. M. C. Op. Cit. P.27
[100] BENTLEY, Eric. "O teatro Engajado". Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1969.p.155.

> *público pela brutalização, e não como o Arena, pela simpatia, e seu recurso principal é o choque profanador, e não o didatismo. A oposição no interior do teatro engajado não podia ser mais completa. Sumariamente, José Celso argumentaria da forma seguinte: se em 64 a pequena burguesia alinhou com a direita ou não resistiu, enquanto a grande se aliviava ao imperialismo, todo consentimento entre palco e platéia é um erro ideológico e estético. É preciso massacrá-la. Ela, por outro lado, gosta de ser massacrada ou ver massacrar, e assegura ao Oficina o mais notável êxito comercial.*[101]

Sem falar que o final dos anos 50 e início dos anos 60 trazem - nos a mente uma série de movimentos no teatro, que estão em busca de propostas que ultrapassem a velha formula que o TBC trazia consigo, do modelo europeu clássico de fazer teatro. Propostas que não ignorem o background adquirido. Isto é, fazer teatro paulatinamente.

Disto decorre a questão de um teatro engajado[102], alicerçado em propostas reais de ação conscientizadora e a procura de coesão de idéias pelos indivíduos do grupo que despontam no cenário nacional (Sartre tem a sua importância para o Oficina neste momento pois representa também um ponto de referência comum aos membros da companhia)[103], e que se chocarão com uma proposta cultural partidária do conformismo e da conivência com o regime autoritário, dos atos dos anos ulteriores.

Nessas circunstâncias o Grupo Oficina, empenhado na concretização de seus objetivos, os quais residem justamente na premissa básica que é de se estabelecer uma experiência de choque com o espectador, encontrou no dramaturgo político francês Jean Paul Sartre um meio de expor suas inquietações, principalmente ao encenar a peça *A Engrenagem, sob a direção de Augusto Boal em parceria com José Celso Martinez Corrêa.*

É importante destacar, que esta não seria a primeira encenação do autor no Brasil. Pois o Teatro Brasileiro de Comédia(TBC) já havia apresentado Huis Clos (Entre quatro paredes) e Mortos Sem Sepultura em 1950 e 1954 respectivamente. Porém a interpretação destas peças estava muito mais alicerçada na psicologia dos personagens do que nas

---

[101] SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política, 1964-69". In: *O Pai de Família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.45.

[102] Idem, ibidem, pp:150-180. Este ensaio que da nome ao livro de E. Bentley discute de forma pertinente as propostas para um teatro engajado através de alguns autores, dentre eles Sartre.

[103] MOSTAÇO, E. Op. Cit., Neste livro o autor afirma que, "desde As Moscas, e pontificado gota a gota nos textos intermediários, o Oficina articulava uma corrente ascensão de compromisso sócio-político com seu tempo, através de uma identificação estética com sua classe e seu país".

possibilidades de crítica da sociedade brasileira. Eis o motivo que levou o referido grupo a encená-la.

Nesse sentido tecer uma análise sistemática e criteriosa acerca de "A Engrenagem" é imprescindível para se compreender as questões temáticas que lhe são inerentes, bem como, o momento histórico que o Brasil vivenciava naquele período.

A Engrenagem, a qual encerra a fase amadora desta companhia teatral, sendo qualificada como o início da politização do referido grupo, estreou nos palcos do teatro Oficina no dia 16/09/60. Sendo posteriormente apresentada em clubes operários e sindicatos. Com este espetáculo o Oficina define seus princípios tomando decisões mais seguras: assumir o profissionalismo, mas manter-se como grupo autônomo.

A Engrenagem é um roteiro cinematográfico que foi traduzido e adaptado para o teatro por Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa sendo levado em cartaz na mesma ocasião, pelo Teatro Oficina. Tal roteiro já havia sido adaptado para a cena no ano de 1953 por Giorgio Strepher, para o Picolo teatro de Milano.

Sinteticamente A Engrenagem aborda a questão imperialista na América Latina, ou seja, ela retrata o problema fundamental do mundo contemporâneo, que é a situação de dependência em que se encontram os povos subdesenvolvidos perante as potências monopolizadoras do protagonismo histórico.

Esta peça será o que José Celso chamará de "primeiro trabalho político" do grupo. Talvez seja por isso que a peça foi várias vezes cortadas pela censura nacional. Assim se referiu José Celso em relação à peça sartriana:

> *"Saímos de casa, quebramos a incubadeira, rompemos com a família e de repente descobrimos que, além da família, existiam outras engrenagens para quebrar ainda: a engrenagem do imperialismo, por exemplo. A idéia de imperialismo não era muito concreta para nós...mas na peça do Sartre, no roteiro dele, era uma idéia muito bonita. Contava a história de uma revolução que derruba um ditador".*[104]

Para José Celso, essa peça diz respeito ao mesmo clima de Grito do Ipiranga, exprimindo na sua essência uma inspiração a favor da liberdade. No fundo, ela declara que

---

[104] CORRÊA, J. C. M. Op. Cit., p. 25.

algumas condições de subdesenvolvimento têm de ser superadas para que se possa gritar Independência, ou seja, para se proclamar livre e autônomo, sem precisar colocar a vida em risco.

Zé Celso sublinha ainda que essa peça gerou inúmeros embates do Grupo Oficina para com a censura e acabou sendo proibida não por portugueses, mas por brasileiros. Logo, "o monumento onde foi proclamada a independência do pais perdeu o significado, reduzindo-se a um monte de pedras - "no local onde se proclamou a independência ela nos foi inteiramente roubada"[105]

E que apesar de ter sofrido muitos cortes pela censura ela conseguiu dar resultados inesperados. Visto que a partir de sua encenação pelo Grupo Oficina, este passaria a se interessar por temas controvertidos e de grande atualidade, que procurasse discutir e entender fundamentalmente o problema da relação entre países pobres e imperialistas.

Portanto, após a encenação de *A Engrenagem* acaba-se a fase amadora do Grupo Oficina e conseqüentemente inicia-se o processo de profissionalização do mesmo. Tendo como líder José Celso Martinez Corrêa, o qual busca as bases de liderança no Teatro de Arena com Augusto Boal.

É oportuno salientar que após a encenação dessa peça o Grupo Oficina deixa explícito o seu interesse de intervir ativamente no processo sócio-político por meio da atividade teatral. Uma vez que seu projeto começa a manifestar-se por meio das experiências acumuladas, pois o espetáculo é definido como "uma tomada de posição, uma declaração de princípios". Um compromisso ideológico, pois a escolha do texto foi determinada pela convicção por parte do Oficina de que se fazia necessária a sua presença nas lutas reais de nosso tempo e não exclusivamente pelo valor inegável do texto.

Nessa perspectiva apesar de "*As Moscas*[106]" do referido autor apesar de apresentar uma qualidade artística bastante superior, a escolha de "A Engrenagem" constitui um

---

[105] PEIXOTO, F. "*Especial: Teatro Oficina*". In: *Revista Dionysos*. Rio de Janeiro: MEC/SEC-SNT, Janeiro de 1982, nº 26.p. 125.

[106] As Moscas é a primeira peça de Sartre encenada pelo grupo Oficina é, que utiliza o mito sobre a cidade de Argos, representando nas peças gregas Oresteia de Ésquilo e as Electras de Sófocles e Eurípides. A peça começa com Orestes após 15 anos de exílio, retornando á cidade de Argos para vingar a morte de seu pai,assassinado por Clitemnestra sua esposa e seu amante Egisto, além de livrar a cidade do jugo deste tirano. Traz consigo a companhia de um tutor. Encontra a cidade infestada por uma praga de moscas enviadas pelos

acerto mais eficaz, principalmente no que diz respeito às propostas apresentadas por tal grupo naquele momento, o qual ampliando seu campo de visão e ação consegue sair do intimismo debruçando-se sobre o social.

Sobre esse espetáculo, o próprio Sartre, num debate travado no Teatro Natal com personalidades ligadas a Teatro, explicitou as suas intenções para com este roteiro cinematográfico. Eis como Sartre se pronunciou:

> *"a ação se passa num país imaginário, e o auditório riu, com o esclarecimento de que este país podia ser também Cuba ou Brasil. O líder vitorioso quis contemporizar e o que substituiu foi pelo mesmo caminho. Eu procurei mostrar assim, que enquanto o país é vítima do imperialismo, nenhuma orientação reformista resolve".*[107]

Sartre quis na verdade ao redigir este espetáculo evidenciar a inutilidade das ações conciliadoras entre os líderes revolucionários e o imperialismo.

Nesta peça temos um Sartre mais político e sobretudo mais explícito. Uma vez que ele procura retrata a questão da libertação revolucionária da América Latina, expondo de maneira precisa e clarividente a engrenagem imperialista e a ininterrupta sucessão de ditadores.

Outrossim, não se deve esquecer que nesse mesmo ano em que o grupo Oficina encenava a peça Engrenagem, Sartre veio ao Brasil para participar de uma conferência na cidade Araraquara, constituindo uma espécie de aferição simbólica do seu perfil intelectual.Nestas circunstâncias, empenhado na lutas políticas de seu tempo, cedeu-lhe os direitos de encená-la, oferecendo- nos um invejável espetáculo de participação efetiva nos combates de seu tempo.Em meio o debate travado com os jovens intelectuais e artistas brasileiros, assim sugeriu acerca do roteiro cinematográfico:

---

deuses para castigar seu povo, que vive o remorso e arrependimento de sua culpa pela omissão na forma de uma religião. Electra, a rebelde, espera o retorno do irmão sem saber que ele já estava na cidade. Ao constatar as desventuras de Argos, Orestes decide colocar seu plano em ação, pois se sente um homem livre para fazê-lo. O deus Júpiter tenta demovê-lo de suas intenções, mas não obtém sucesso. Então, ao matar seus inimigos, a praga volta-se contra ele; como homem livre Orestes aceita as conseqüências de seus atos e parte, pois não é prisioneiro nem de sua terra natal.Está peça marca o início da literatura engajada de Sartre. Por meio dela "fazia evoluir seu conceito de liberdade e descobria que ela só teria sentido se comprometesse numa causa." Estas idéias germinadas durante a Segunda Guerra Mundial encontram no Brasil certa aceitação por parte dos intelectuais, pode dizer que existiu uma "moda" existencialista durante as décadas seguinte entre os jovens e intelectuais.

[107] ROMANO, L. C, Op. Cit, p.348.

A Engrenagem se passa num país imaginário que bem poderia ser o Brasil[108]

Consoante com a sugestão de Sartre, deve-se salientar que esta história de uma revolução libertadora que fracassa, poderia ter perfeitamente como cenário o território brasileiro, pois a engrenagem imperialista, além de ser bastante profícua no Brasil, diz respeito diretamente a nós brasileiros, visto que é um mal que assola profundamente a realidade brasileira. O subdesenvolvimento está presente no nosso cotidiano.

Portanto, é justamente contra toda essa situação de impotência, onde estamos fadados a viver em universo feito pelos outros, agindo como se fossemos ridículas marionetes ou crianças indefesas que brincam inocentemente sob o olhar severo de enérgicos governantes, que se levanta a voz, de um dos maiores expoentes do existencialismo, Jean Paul Sartre.

O espetáculo foi concebido como uma forma de participação no processo eleitoral em curso, mais precisamente há um mês das eleições de 1960. Logo, foi graças ao artigo presente no programa desta peça, que nos traz informações valiosas acerca do projeto do Oficina, que foi possível constatar que a sua escolha fora imediata, ou seja, que a decisão de encená-la foi tomada um mês antes das eleições.

Tal programa nos relata que:

> *quando a peça foi escrita, as circunstâncias políticas internacionais impediam qualquer movimento de emancipação dos povos subdesenvolvidos, mas agora "ela" adquire novo significado político, diante de um fenômeno da maior importância que se verifica na América Latina, e que por si só indica a possibilidade de destruição da engrenagem: a revolução de Cuba.*[109]

Como se pode observar, naquelas circunstâncias a única alternativa, isto é, o único exemplo viável a ser seguido na tentativa de superar a ordem imperialista era trilhar os caminhos da Revolução Cubana. Veja o que diz um dos integrantes acerca de tal acontecimento:

---

[108] MALGADI, S.e VARGAS, M.T. *Cem anos de teatro em São Paulo*, Suplemento do Centenário, o Estado de São de Paulo, 1701/1976.
[109] PEIXOTO, F, Op. Cit., p. 122.

> *Não cremos que haja fato histórico mais importante para a nossa geração do que a Revolução Cubana. Com a revolução, nossa geração viu e vê a possibilidade de superação do imperialismo. Todos nós chegamos à conclusão de que nossa maturidade era essa: não a utilização de nossa inquietação espiritual, estética e política para a venda de sabonetes e o aumento de "royalties", não a placa de doutor, nem tampouco a vida fácil, a prostituição da vida intelectual; mas era a intervenção na nossa história, a posse da Razão Maior, da economia, da política, da consciência brasileira, a luta pela emancipação econômica e cultural do Brasil.*[110]

Ainda neste programa, onde a peça "A Engrenagem" é apresentada como um reflexo direto do amadurecimento do grupo e sobretudo como o primeiro resultado obtido em função das experiências acumuladas desde a sua formação inicial, verifica-se a seguinte inflexão:

> *Antes de ganharmos esta convicção quase todos nós fomos individualistas: no mundo mágico da ribalta, alguns iam em busca de uma compensação pessoal para as frustrações e a sufocação difusa que a rotina burguesa nos oferece; outros possuíam uma clara vocação artística e uma vontade inabalável de fazer carreira. Mas tudo isso era colocado em termos personalistas. Nós nos acreditávamos coisas muitos especiais e talvez alguns acalentassem discretos sonhos narcisistas de genialidade. Nossos semblantes orgulhosos, ocultavam entretanto uma estúpida ignorância: não tínhamos noção do que se passava a um palmo do nosso nariz. A natureza sublime da missão que nos dispúnhamos a cumprir no seio da sociedade, deixava-nos a tranqüila sensação de que éramos portadores de títulos de nobreza; por este motivo, julgávamo-nos com o direito de desprezar os imperativos da realidade circundante. Uma série de fatos encarregou-se de abalar nossas crenças ingênuas.Tornamo-nos então vulneráveis e descobrimos nossa inserção no seio da sociedade. Percebemos que se passava muitas coisas importantes ao nosso lado e que elas nos diziam respeito muito de perto: se quiséssemos compreender a nós mesmos era preciso em primeiro lugar compreende-las.Desconhecíamos até então nossa própria realidade e nisto apenas refletimos em escala reduzida a situação global da sociedade brasileira... Uma evidência se nos faz presente: nossa realização pessoal integra-se na própria realização histórica do povo brasileiro.*[111]

Neste sentido, vemos que o Grupo Oficina adquire uma nova conotação política, que por sua vez, permite-lhe assumir uma nova postura, tendo consciência de seu significado e inserção no processo histórico.Sinteticamente o Oficina rompe com os grilhões da incubadeira. "Descobre a engrenagem: envolve-se nela".

---

[110] Idem, p. 47.
[111] Idem, p.48.

Como se pode observar, naquelas circunstâncias a única alternativa, isto é, o único exemplo viável a ser seguido na tentativa de superar a ordem imperialista era trilhar os caminhos da Revolução Cubana. Veja o que diz um dos integrantes acerca de tal acontecimento:

> *Não cremos que haja fato histórico mais importante para a nossa geração do que a Revolução Cubana. Com a revolução, nossa geração viu e vê a possibilidade de superação do imperialismo. Todos nós chegamos à conclusão de que nossa maturidade era essa: não a utilização de nossa inquietação espiritual, estética e política para a venda de sabonetes e o aumento de "royalties", não a placa de doutor, nem tampouco a vida fácil, a prostituição da vida intelectual; mas era a intervenção na nossa história, a posse da Razão Maior, da economia, da política, da consciência brasileira, a luta pela emancipação econômica e cultural do Brasil.*[112]

O enredo de esta peça desenrolar-se-á em um local fictício, não indicado a priori pelo autor, dando nos indício que esta por si só buscava retratar a condição universal de marginalidade histórica, que identifica os povos subdesenvolvidos e atrasados economicamente.

Tal peça contava a história de uma revolução que derruba um ditador. O enredo desta se passa num país latino americano no qual é preparada uma revolução contra Jean Aguerra, o qual era um antigo revolucionário transformado em ditador. Ao assumir o comando Jean recebe a visita de um embaixador americano, o qual lhe faz algumas argumentações e até mesmo o pressiona com o intuito de que cedesse à intervenção imperialista, deixando-lhe claro de que não poderia fazer o que quisesse com o petróleo do seu país, porque não estava isolado do mundo, ao contrário vivia-se a época da interdependência, conhecida entre nós com o rótulo de globalização. Não restando outra alternativa, Jean Aguerra é obrigado a ceder, fechar a imprensa e se deixar triturar pela engrenagem.

O país onde se passa a história retratada por esta peça, é rico em petróleo e Aguerra traindo seu passado e suas atitudes anteriores, acabara permitindo que fosse explorado por uma grande potência imperialista. O que fez com que Aguerra fosse derrubado e conseqüentemente o novo líder revolucionário, François, tornasse o poder em suas mãos.

---

[112] Idem,p.127.

François, por sua vez não consegue escapar e também é apanhado pela engrenagem. A peça termina com François preparando-se para receber o embaixador da grande potência imperialista repetindo o gesto habitual de Aguerra, bebe um copo de uísque antes da audiência.

A rubrica inicial nos dá todas as indicações do cenário e do espaço físico:

> *Na periferia de uma grande cidade, uma imensa exploração petrolífera. Poços, reservatórios, torres de cracking, armazéns. Nenhum sinal de atividade. Os arruamentos da instalação estão desertos, as máquinas estão paradas. Nem um homem a trabalhar.Entre a cidade e a instalação, ergue-se um bairro operário. As suas ruas estão desertas. As lojas estão fechadas. De um bico de gás, pende, enforcado, um manequim cujo. Peito está atravessado por um cartaz de papelão sobre o qual de lê, em letras garrafais: Jean Aguerra, tirano.*[113]

No fundo A Engrenagem que estreou em 1960, permanecendo por duas semanas no Teatro Bela Vista, e em seguida passando a ser encenada em sindicatos e bairro tinha como essência retratar a inutilidade dos movimentos revolucionários, principalmente se eles não visam à libertação nacional do imperialismo estrangeiro.

Tal peça trazia à baila o problema da liberdade individual, evidenciando a desconexão entre os princípios e as práticas revolucionárias, entre as nossas virtualidades e nossos atos. A discussão da liberdade, nesse caso, é mais ampla e concreta, pois se trata de pegar em armas e construir um destino na busca por uma sociedade livre das amarras do imperialismo e do subdesenvolvimento.

O ponto central dessa peça reside essencialmente na diferente postura que tanto os intelectuais quanto os verdadeiros revolucionários assume perante os meios e os fins. Haja vista que enquanto a maioria dos intelectuais decidem e não querem sujar as mãos, principalmente quando as circunstancias políticas exigem o sacrificio de vidas, os verdadeiros revolucionários cumprem fielmente a desagradável tarefa.

Além de propor uma discussão em torno da idéia do chefe revolucionário que se sente impotente para atingir os fins a que se destinava ao liderar o movimento revolucionário, procura também refletir acerca da questão da engrenagem do poder,

---

[113] SARTRE, J. P. *A Engrenagem*. Tradução de Sousa Victorino. Lisboa, Presença, 1974.p. 07.

principalmente no que se refere as dificuldades encontradas por um país pequeno para se libertar de seus dominadores.

Edélcio Mostaço afirmou que "o texto sartreano é libelo político claro: as revoluções coloniais que não explusam o imperialismo estão fadadas a sucumbir".[114] Sob seu ponto de vista, não havia outro caminho, isto é, uma solução diferente para se livrar das amarras do imperialismo, pois consoante com o "amplo debate que se processava até então, a partir das áreas de influência hegemonicamente controladas pelos Estados Unidos, restava ao Terceiro Mundo o encontro de uma opção própria, ou continuar integrando a engrenagem".[115]

Ambientada num país imaginário, que bem poderia ser o Brasil, a peça é centrada no julgamento de Jean Aguerra. É por meio de cenas em flash-back, que as informações da trama vão sendo expostas ao leitor/espectador. Tais cenas em flash-back é que desvendam a ação de Jean Aguerra durante a revolução, vistas por quatro personagens. Darieu, um dos dignitários e amigo de Jean foi escolhido para ser a primeira testemunha.Carlo Pompiani, o criado grave de Jean, que também trouxe informações importantes para o julgamento. Suzanne, ex-mulher de Jean que com o decorrer dos anos, passa a odiá-lo e deseja vê-lo condenado. Hélène, ex-esposa de Lucien. No tribunal onde Hélène depõe a favor de Aguerra, revela-se o amor existente entre eles, amordaçado durante toda temporada em conviveram como amigos e companheiros de revolução. Sua chegada ao tribunal faz alterar o comportamento de Jean Aguerra, que até aquele momento, se recusara a falar em sua defesa. Ao ver Héléne, Jean passa a revelar os fundamentos de seus atos. Sua revelação principal será sobre as pressões advindas da potência poderosa, que subjuga e explora o petróleo em seu pequeno país, após a tomada do poder pelos revolucionários.

O erro capital de Aguerra foi, sem sombras de dúvidas, não ter confessado a ninguém seu objetivo de nacionalizar o petróleo, o que fez com que fosse traído conseqüentemente pelo seu maior amigo, Lucien Drelistch. Na verdade, foi o silêncio de Jean, que fez com que acumulasse inimigos e fosse odiado por todos os camponeses, operários e ex-companheiros, culminando na sua deposição por meio da nova revolução que se instauraria. Jean Aguerra acabou sendo condenado à morte.

---

[114] Mostaço, E, Op. Cit., p.53
[115] ibidem, p.53

Parece ser ironia do destino, visto que François, o novo líder revolucionário, ao assumir o gabinete de Jean, tem de receber – como acontecera com Aguerra- o embaixador da potência estrangeira, que o ameaça com a guerra se os poços petrolíferos forem nacionalizados. Deixando claro que a nova revolução teria de enfrentar a mesma engrenagem; pois não parecia haver uma solução imediata para romper com os grilhões da dominação imperialista.

Como se pode ver, é justamente por causa de não conseguir executar e por assumir inteira e pessoalmente a responsabilidade política desta não-nacionalização rápida dos campos petrolíferos, que fez com que Jean guardasse esse segredo político, praticamente por quase toda a sua vida, dando por sua vez, o tempo suficiente para o imperialismo subvencionar a contra-revolução.

Sinteticamente deve-se ressaltar que fio condutor da peça é uma série de ações colocadas em prática pelo júri na tentativa de esclarecer e julgar os atos e as atitudes do tirano Jean Aguerra que deixa se esmagar pelas engrenagens do imperialismo. Para tanto optam por não assassina-lo, ao contrário, decidem providenciar seu julgamento, num tribunal improvisado, onde personagens como: Darieu, Suzanne, Hélène, operários, Carlo Pompiani, o criado grave serviram de testemunha.

Jean Aguerra, o protagonista da peça, era um líder revolucionário, que por pressões peculiares do momento acaba-se transformando em ditador, cometendo várias atrocidades, chegando até mesmo a assassinar vários membros da comissão petrolífera. a qual pertencia. Ele era um homem de uns quarenta anos, alto e corpulento. Um dos seus braços era paralisado, calçava botas altas e pretas, vestindo-se com demasiada freqüência umas calças de oficial e uma camisa escura, o qual é acusado de corrupto, tirano, ditador, assassino e sobretudo de ter vendido os campos de petróleo ao estrangeiro. Os três pontos capitais de acusação contra ele são:

> *Primeiro: atentados às liberdades essenciais. Assassínio de Lucien Drelitsch, director do jornal A Luz. Segundo: política prematura de industrialização da agricultura e deportação maciça dos camponeses rebeldes.Terceiro: cumplicidade com o estrangeiro na questão do petróleo. Manutenção dos operários numa situação intolerável.*[116]

---

[116] SARTRE, J. P, *Op. Cit.* pp: 23-24.

Jean Aguerra é essencialmente culpado por não nacionalizar o petróleo e ter industrializado o campo, usando única e essencialmente a violência, chegando ao extremo que um ser humano possa porventura chegar. Ele assassinou dois companheiros da revolução: Benga e Lucien.

Benga, um dos companheiros da revolução, o qual disputou com Jean a direção da organização revolucionária, acabou por sendo morto pelas mãos do próprio Aguerra com suspeitas de ser um agente inimigo.Porém, depois de morto se descobre que era inocente.

Lucien, por sua vez, era o melhor amigo de Jean. Enfim era quase seu irmão. Sendo um pacifista declara ser contra todo o tipo de violência e não aceita matar Benga, apesar de ter sido designado pela comissão revolucionaria da qual pertencia. Essa comissão da qual Lucien fazia parte, além de ter organizado a revolução, era quem dava as ordens. Faziam parte dela: Jean, Benga e Hélène.. Havia também mais três camaradas que morreram: Barrere, Delpech e Langeais. As reuniões dessa comissão revolucionária geralmente ocorriam na casa de Suzanne e Jean. No decorrer da ação dramática, Lucien acaba sendo encarcerado, deportado e morto no degredo, justamente por ter feito severas críticas aos métodos violentos de Jean.

Suzanne em meio ao seu depoimento menciona tais assassinatos afirmando categoricamente que Jean havia matado Benga e Lucien. Eis como Suzanne relata tal fato:

> ___ *Matou Benga com as suas próprias mãos. E quinze dias depois toda a gente sabia que Benga estava inocente. Mas era demasiado tarde. Matou Benga porque o incomodava. E mais tarde matou Lucien Drelitsch, porque tinha inveja da sua popularidade e desejava a mulher dele.*[117]

São personagens dessa engrenagem:

Reybaz era o Ministro dos Negócios Estrangeiros. Alto, pesado, de forte arcabouço acaba sendo morto num conflito que envolveu um grupo de insurrectos e os próprios dignitários do qual fazia parte.

Doze dignitários, que se apresentaram vestidos de uniforme ou em traje civil. Tinham a barba por fazer, as suas caras estão abatidas e os seus fatos amarrotados.

---

[117] Idem, p. 122.

Já François era um dos doze dignitário envolvidos no processo revolucionário. Na verdade ele foi um dos idealizadores e responsável pelo julgamento de Jean Aguerra. Após os jurados terem dado o veredicto final, condenando o réu culpado de todos os pontos capitais de acusação apresentados contra ele, este passa ser o novo líder revolucionário e acaba seguindo o mesmo caminho de Aguerra: deixa-se triturar pela engrenagem.

Mater, por sua vez, era um homenzinho calvo. Tendo um ar aterrorizado e sendo ministro da Justiça, acaba sendo escolhido por François, para ser o advogado de Jean.

Schoelcher: Era um homem muito alto e muito forte, de rosto duro. Era o diretor da Companhia estrangeira que explora os poços de petróleo. Presidente do cartel do Petróleo, ou seja, era magnata do petróleo, simboliza o estrangeiro que sempre os espoliava, bem como, o explorador dos operários. Já Cotte era embaixador do país que explora o petróleo. Era um homem de uns cinqüenta anos, seco, franzino, muito distinto, com rosto polidamente insolente.

Ao final do espetáculo, ficam as palavras do Embaixador norte-americano afirmando a François que: "O nosso Governo não pretende senão ter relações de amizade com o vosso(...) Estou, no entanto, encarregado de vos prevenir de que se nacionalizarem os petróleos e desapossarem os nossos nacionais, consideraremos isso como um casus belli.(...) Lembro que o vosso país é pequeno e que o nosso é muito grande". [118]

Nessa peça, a qual foi considerada o primeiro trabalho político do Oficina, sendo concebido como uma forma de participação no processo eleitoral em curso, mais precisamente há um mês da eleições de 1960, Sartre inovou no que se refere à estética e a linguagem.

No que se refere à estética pode-se dizer que Sartre procura através dos seus personagens bem atípicos fazer uma crítica concomitantemente a realidade latino-americana, denunciando a submissão aos estrangeiros da qual a maioria das nações latino-americana são vítimas.Sem sombra de dúvidas, Sartre procurou nesta peça, através de situações e conflitos, que foram criados no decorrer da mesma, dar maior vivacidade aos fatos tentando condizê-los com a realidade latino-americana.

---

[118] Ibidem, p.187.

As situações criadas a luz dos momentos distintos retratavam com fidedignidade as pressões advindas da revolução como: motins nas ruas, balas perdidas em ruas tumultuadas, carros misteriosos em ruas não muito bem vistas, estradas desertas e... mortes misteriosas, massacres.

As cenas foram vividas em locais distintos como, bairro operário, tribunal, casa de Hélène e de Suzanne, pedreira abandonada, palácio do governo, gabinete do Jean entre outros que foram mencionados brevemente no decorrer da ação dramática.

Não tendo particularidades na linguagem das personagens, nem sequer recursos pitorescos, obscurecem-se as diferenças sensíveis na forma de expressão de diferentes grupos sociais. Nessa peça o mais importante não é a caracterização da fala, mas sim o conteúdo do diálogo.

Neste texto teatral, Sartre deixa claro a sua intenção e a sua concepção cênica. Sua fala se dá por meio de rubricas que permeiam todo o texto. Essas rubricas são extremamente importantes para compreender a sua construção,visto que em determinados momentos, elas apontam o cenário, em outros evidenciam o comportamento, as características fisicas e as atitudes das personagens, bem como, a organização do espaço cênico.

Nesse sentido Augusto Boal, que sempre se dedicou ao desenvolvimento de uma dramaturgia que fosse política, procurou valorizar a ação das personagens por meio das mudanças de luz e do tom de voz dos artistas. Tudo isso em prol de um único pretexto: fornecer ao público a noção básica do movimento típico dos cinemas, bem como, da mudança de cenários.

É justamente por meio dessas rubricas presente em toda a peça, bem como, por todos esses recursos técnicos usados por Boal, que se verifica a presença de tempos cronológicos distintos (passado e o presente) que se alternam no desenvolver da ação, ou até mesmo, pela própria narrativa.

Narrativa esta, que é conduzida tanto pelas reminiscências das testemunhas e do próprio Jean Aguerra, durante no seu julgamento e que por sua vez remontam aos atos e atitudes arbitrários cometidas por ele no seu passado revolucionário, quanto pela presença de rubricas que além de organizar e dar vivacidade ao espaço cênico apresenta as

personagens e seus espaços sociais. É oportuno sublinhar que em alguns momentos, as situações são delineadas pelas personagens, através de monólogos (Darieu, Carlo Pompiani, Suzanne, Hélène), assim como, pela sua representação cênica.

Neste espetáculo, os personagens foram construídos com base na função social que os cidadãos exercem na sociedade. Tais personagens retratam essencialmente a cruel e verdadeira realidade latino-americana, representando fielmente os papéis exercidos pelos indivíduos no seio de uma dada sociedade esmagada e massacrados pelas potências imperialistas. Como é o caso do personagem Jean Aguerra, um ditador, ávido de riqueza e poder, o qual comete várias atrocidades, chegando assassinar vários membros de sua comissão para ter o poder em suas mãos e ter o controle da situação. Retratando, assim a figura do ditador, chefe autoritário com presença marcante no cenário latino americano no pós 40.

Comentando o resultado artístico dessa montagem, um artigo publicado na imprensa paulistana logo após a estréia da peça, tece os seguintes comentários:

> Assim, a peça termina por uma interrogação. Até quando os países subdesenvolvidos se submeterão a essa tirania? E surge no espectador outra pergunta, esta mais clara e mais premente: de onde vem essa tirania?Da esquerda?Da direita? Para muitos que assistiram ao espetáculo de estréia, tudo parecia indicar que da direita, a julgar-se pelos aplausos a cada diálogo intencional das personagens[119].

[119] "A engrenagem pelo Grupo Oficina", in: O Estado de São Paulo, 17 de setembro de 1960.

CAPÍTULO III

A ENCENAÇÃO DE "A ENGRENAGEM"

Tecer uma análise crítica e sistemática acerca da peça "A Engrenagem", abordando seus aspectos temáticos, estéticos e sobretudo históricos, é imprescindível para se compreender às principais questões históricas que estavam em voga naquele momento em que fora encenada pelo Grupo Oficina, assim como, para refletir acerca das temáticas colocadas pela peça em questão..

Nesse sentido é extremamente pertinente traçar o panorama político, histórico e cultural do Brasil, no final da década de 50 e início dos anos 60. Como se pode verificar os movimentos sociais da década de 60, tiveram grande influência nas transformações políticas, econômicas, sociais e culturais no Brasil.

No limiar dos anos 60, pairava no ar perspectivas de grandes transformações em todos os segmentos da sociedade. Período em que estudantes e intelectuais assumiam posições favoráveis às reformas sociais, desenvolvendo uma militância política e cultural, ocasionando uma polarização política e ideológica entre a direita e esquerda, pressuposto este, que veio a refletir nos campos da arte e da cultura durante quase toda a década.

Em contrapartida "no plano político-social novas posições iam se esboçando no País, fazendo da campanha para a presidência da República a vala onde desaguavam não só os ferrenhos confrontos partidários como depósito de expectativas mais gerais quanto ao futuro"[120].

Os acontecimentos políticos e sociais, tanto no Brasil, quanto na América Latina suscitaram manifestações de amplos segmentos. No ano de 1959 teve início os efeitos negativos da política desenvolvimentista de JK (inflação, crise no abastecimento de produtos alimentícios e greves) no Brasil, e em Cuba Fidel Castro e seus partidários tomam o poder de Fulgêncio Batista, ditador pró-americano (A Engrenagem aborda esta questão da influência imperialista na América Latina). Neste momento, o Oficina começa a alçar vôo

[120] Mostaço, E. Op.Cit., p.52.

rumo a sua profissionalização e experimentação, que marcaria toda a sua trajetória nos anos 60. Na verdade podemos afirmar que:

> *nesse período, conforme nos atestam diversos depoimentos, respirava-se um ar de liberdade e de crença no progresso do país. As liberdades democráticas estavam garantidas: o movimento operário estava mobilizado, ainda que a partir das lideranças de tipo populista, quer de esquerda quer de direita: a industrialização passa por uma fase de incremento; as cidades modernizam-se através de impulso dado à industrialização, sobressaindo-se, entre elas, São Paulo. Todo esse contexto vinha marcado ainda pela luta contra o imperialismo, onde a noção de nacionalismo(sem dúvida, isebiana) recebia contornos específicos.*[121]

Como se pode constatar, o Grupo Oficina almejando trilhar definitivamente seu próprio caminho, apóia-se, no final da década de 50, em textos maciçamente estrangeiros, que pudessem servir de paradigmas e conotações artisticamente válidas para com a realidade brasileira. Enfim que pudesse intervir diretamente na realidade brasileira, pois o denominador comum que perpassa e unifica a maior parte de suas montagens é o seu confronto direto com a história.

Vale dizer que ao encenar "A Engrenagem", o Oficina expõe no âmbito coletivo (o grupo começa a perceber-se inserido no seio da sociedade e que sua proposta inicial colocava questões pouco abrangentes da realidade brasileira), a indagação sobre os caminhos a seguir dentro de um processo social, além das questões existencialistas como a Liberdade e o Compromisso.

Nesta época, o pensamento de Sartre influenciou, tanto os jovens quanto os intelectuais, e a encenação dessa peça tornou-se um divisor entre o amadorismo e a profissionalização do grupo. Para Fernando Peixoto, um dos mais destacados componentes do Teatro Oficina:

> *(...) Sartre era o fascínio da jovem intelectualidade daqueles anos. A descoberta do existencialismo constituía um princípio de libertação dos valores vigentes e ao mesmo tempo o aprofundamento em uma série de indagações que estavam em todos os jovens inquietos e insatisfeitos. A reflexão sobre a liberdade do indivíduo e as suas relações com a sociedade conduziam o discurso ideológico do Oficina a um nível mais sério.*[122]

---

[121] SOARES, L.M.M.D. Apud: Patriota, Rosangela. História, Memória e Teatro: A Historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria C. T.&PATRIOTA, Rosangela (Orgs). Política, Cultura e Movimentos Sociais: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia, UFU. p. 196.
[122] PEIXOTO, F, OP. Cit, p.34.

Portanto, nesta fase do grupo as idéias de Sartre exercem influência através de suas obras literárias. E a peça "A Engrenagem" acaba por provocar e estimular o debate, causando fortes reações e impactos no público que porventura assistiu ao espetáculo. Visto que com o avanço da crise no subsistema periférico - Argélia, Cuba, Vietnã, Ligas Camponesas no Nordeste, reformas de base, anos JK no Brasil (1955-60), e do reformismo desenvolvimentista (1960-1963), o Brasil torna-se país chave na América Latina. E na esteira da Revolução Cubana, seria necessário a Sartre vir ao Brasil, pois, segundo afirma Paulo Eduardo Arantes[123], Sartre fora o principal ideólogo das promessas de redenção pelo Terceiro Mundo. Por aqui, reforçaria o ideário da revolução que apoiava, como corrobora a passagem escrita por sua companheira, e melhor compreenderia o Terceiro Mundo:

> *"Nossa visita a Havana deu-nos novas razões para visitar o Brasil. O futuro da ilha jogava-se, em grande parte, na América Latina, onde se disseminavam correntes castristas: Sartre propunha-se a falar sobre Cuba aos brasileiros. Havíamos visto uma revolução triunfante. Para compreender o Terceiro Mundo, era-nos necessário conhecer um país subdesenvolvido, semicolonizado, onde as forças revolucionárias estavam, ainda e por muito tempo talvez, acorrentadas".*[124]

De acordo com contexto acima, percebe-se que a única alternativa viável para o Brasil, isto é, para o terceiro mundo em geral, áreas de influencia hegemonicamente controladas pelos Estados Unidos,era ir a busca de uma opção própria, ou então continuar integrando a *engrenagem*, pois as revoluções coloniais que não expulsam o imperialismo estão fadadas a sucumbir.

Além disso, o ano de 1960 marca o início de uma procura de diálogo com o público por parte do Grupo Oficina, ainda que o mesmo não tenha a desenvoltura dos anos subseqüentes, mas este período do teatro brasileiro demonstra os caminhos de jovens que ousaram ir a busca da análise da realidade brasileira e principalmente a ação cênica crítica.

Este grupo teatral buscando cumprir e realizar tais propósitos sempre manteve como seu limite de atuação a revolução em si e para si. A revolução, nesse caso, é o tema chave de várias peças que foram encenadas pelo Oficina, ao longo de toda a sua trajetória. Dentre

---

[123] ARANTES, Paulo Eduardo, Um departamento francês do ultramar: estudos sobre a formação da cultura filosófica uspinana, Rio de Janeiro. Paz e Terra: 1994, p.29.
[124] BEAUVOIR, Simone de, Sob o signo da história, v. II. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965,p.238.

tais peças cabe aqui mencionar as seguintes: *As Moscas, Galileu, Pequenos Burgueses, Andorra, Os Inimigos e o Rei da Vela.* Além das citadas anteriormente, "A Engrenagem", que se constitui objeto de estudo dessa pesquisa, também trabalha com a perspectiva revolucionária.

Assim, o teatro Oficina estaria inserido na ideologia do ISEB Uma vez que estando inserido numa estética realista, sempre buscando uma inovação estética e preocupando-se o tempo todo, com a forma teatral, isto é, com a linguagem cênica e estando cada vez mais próximo da perspectiva revolucionária tinha em suas discussões as noções de luta antiimperialista, anti-subdesenvolvimento (A Engrenagem retrata essas questões), em favor do progresso, estando inserido no universo ideológico dominante do período em questão.

Diante disso, poderíamos aqui questionar, até que ponto A Engrenagem cumpre o seu papel enquanto representação de uma dada realidade? Assim como, qual seria a tarefa revolucionária naquele estágio de desenvolvimento do capitalismo brasileiro? Na tentativa de responder a esta questão recorri-me a obra Quem é o povo no Brasil de Nélson Werneck Sodré. Sob seu ponto de vista seria:

> *"libertar o Brasil do imperialismo e do latifúndio.Realizá-las, significa afastar os poderosos entraves que se opõem violentamente ao progresso do país, permitindo o livre desenvolvimento de suas forças produtivas, já consideráveis, e o estabelecimento de novas relações de produção, compatíveis com os interesses do povo brasileiro; significa derrotar o imperialismo, alijando sua espoliação econômica e ingerência política, e integrar o latifúndio na economia de mercado, ampliando as relações capitalistas[125]; significa, politicamente, assegurar a manutenção das liberdades democráticas, como meio que permite a tomada de consciência e a organização das classes populares (...)".*[126]

Nesse sentido o crítico teatral Sábato Magaldi menciona as intenções políticas que levaram a montagem da referida peça pelo Grupo Oficina:

> *"Sartre veio a São Paulo e seu ardor combativo polarizou o interesse dos intelectuais e da juventude, e mesmo daqueles que, por divergências*

---

[125] Roberto Schwarz, anos mais tarde, apresenta uma visão crítica em relação às propostas defendidas por setores da esquerda antes do golpe de 64: "(...) Sumariamente, era o seguinte. ___ O aliado principal do imperialismo, e portanto, o inimigo principal da esquerda, seria os aspectos arcaicos da sociedade brasileira, basicamente o latifúndio, contra o qual deveria erguer-se o povo, composto por todos aqueles interessados no progresso do país. Resultou no plano econômico-político uma problemática explosiva burguesa de modernização e democratização; mais precisamente, tratava-se da ampliação do mercado interno através da reforma agrária, no quadros de uma política externa independente".

[126] SODRÉ, N. W. Quem é o povo no Brasil?SP: 1962. p.36

> *ideológicas, não puderam aceitar a sua palavra de ordem. Era justo que se procurasse canalizar para o teatro a imensa e simpática onda publicitária levantada pelo autor de Huis clos. Mas sobretudo, avizinhavam-se as eleições, e A Engrenagem, originariamente roteiro cinematográfico, prestar-se-ia como uma arma na luta a favor de uma das candidaturas, nos moldes do teatro político".*[127]

O Grupo Oficina, como se pode observar, quis aproveitar a oportunidade criada pela passagem de Sartre ao Brasil, para divulgar o espetáculo sartreano, bem como, retratar no palco, o clima brasileiro de sucessão, que nosso o país vivenciava naquelas circunstâncias históricas, intervindo diretamente na nossa realidade, bem como, conclamando-nos para lutar contra o subdesenvolvimento e as amarras do imperialismo, ou seja, contra o capitalismo selvagem.

Como se vê a peça adequa-se perfeitamente aos planos do Oficina e sobretudo à conjuntura política daquele período em que fora encenada. Uma vez que em 1960, ano de novas eleições presidenciais, o povo deveria escolher o sucessor do "empreendedor" Juscelino.

Nas eleições presidenciais de 1960:

> "(...)*Três homens disputavam a Presidência. Ademar- a quem era atribuído o lema "Roubo, mas faço"- não tinha a menor possibilidade, de modo que a batalha se travava entre Jânio e o Marechal Lott; Jânio era o candidato da direita: uma vez no poder, iria favorecer os interesses do grande capital: no entanto, endereçara a Cuba e aos argelinos mensagens de amizade.Cristina estava decidida a votar nele; trazia pintado, nos sapatos, seu emblema: uma vassoura. Jânio prometia extinguir a corrupção. "Vai instalar outra equipe de aproveitadores, dizia Lúcia". Vai apoiar Cuba e Argélia: fará alguma coisa pelos camponeses", replicava Cristina, sua irmã, porém, retrucou: " é um histérico: promete e não cumprirá". Ela votaria Lott, como Amado e toda a esquerda. Nacionalista, antiamericano, assegurava que lutaria pela independência econômica do Brasil. Era o candidato de Kubitschek.- a quem a constituição de candidatar-se de novo, mas cujo prestígio era grande- e dos comunistas.- Infelizmente, Lott era um militar muito beato e reacionário em política externa: já tomara partido contra Cuba.*[128]

Como se vê em 1960, realizaram-se as eleições para a sucessão presidencial. O resultado dessas eleições apontou a vitória de Jânio Quadros com 48% dos votos,

---

[127] Sábato Magaldi. " A Engrenagem", in: O Estado de São Paulo, 29 de outubro de 1960.
[128] BEAUVOIR, S. Sob o signo da história, volume I. Tradução de Maria Jacintha. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1965. pp: 253-254.

representando quase seis milhões de eleitores, ou seja, a maior votação absoluta que um político havia conseguido no Brasil até então. Lott obteve 32% dos votos, e Ademar, os esperados 20%. Jango conseguiu mais votos para vice-presidente que qualquer outro candidato. Apesar de ter sido eleito com uma esmagadora votação, Jânio não demorou a desgostar as forças políticas de direita que o apoiaram, em especial da UDN. De acordo com a história oficial Jânio Quadros sofre bastante pressão de políticos udenistas por praticar uma política bastante duvidosa, pois internamente estava preso a forças conservadoras e exteriormente praticava uma política bastante independente, chegando a condecorar Che Guevara, um dos líderes da Revolução Cubana de 1959. Tudo isso faz com que Jânio renuncie no dia 25 de Agosto de 1961, permanecendo apenas 7 meses no poder.

O vice de Jânio Quadros, João Goulart – Jango – é quem deveria assumir a presidência, no entanto os ministros militares achavam a posse de Jango um tanto perigosa, por suspeitarem de suas ligações com movimentos trabalhistas, dessa forma, a cúpula militar pressiona o Congresso a convocar novas eleições, frente a reações populares o problema e reavaliado e é aprovada uma emenda à Constituição instituindo o regime parlamentarista no Brasil, assim, João Goulart toma posse sem os poderes do presidencialismo.

O governo de João Goulart não pleitiava mudanças profundas na estrutura da sociedade. Ele queria reformar as instituições, melhorar a vida de certas camadas da população e viabilizar alguns processos de emancipação da economia brasileira. Não tinha a intenção de quebrar, nem mesmo de leve, a hierarquia de classes. Foi um governo com um projeto reformista. O caminho escolhido era democrático. O governo encaminha ao Congresso suas sugestões, que depois, seriam aprovadas pela votação dos parlamentares eleitos pelo povo. Eram as Reformas de Base.

Nesse sentido, as elites sociais que não estavam acostumadas a jamais perder seus privilégios, responderam violentamente. De acordo com Júlio José Chiavenato:

> *"desencadeou-se uma campanha alarmista que tachava o governo de demagógico, ditatorial, sindicalista ou comunizante. O governo, por sua vez, reagiu mobilizando o povo, defendendo em comícios as vantagens das reformas que, garantia, não alteravam a ordem democrática ou a substância da economia privada no país.Criou-se o impasse: nem o governo sabia se conseguiria aprovar legalmente*

as reformas, nem a reação estava certa de que poderia evitá-las sem burlar a lei. Os dois lados conspiraram".[129]

Como se pode perceber, o contexto era de intensa agitação política. Em março de 1964, o confronto foi para o para as ruas e assumiu contornos nítidos. De um lado estava o governo, apoiado pelos nacionalistas e pelas esquerdas, esperançoso na força do povo e confiante na capacidade de manipulação dos sindicatos. Do outro, juntaram-se as elites econômicas e a direita política, patrocinada pelo capital estrangeiro. No meio, mas balançando rapidamente para a direita, encontrava-se a classe média: os seus setores mais politizados alinhavam-se com a política reformista.

A proposta da esquerda era revolucionária, e os governos populistas não conseguiam conciliá-la com os projetos dos setores conservadores. O impasse estava criado. O resultado, como veremos, foi o golpe político-militar de 1964, que se enquadra no contexto de uma série de outros desfechados na América Latina.

Na América Latina, tradicional área de domínio americano desde o século XIX, o subdesenvolvimento e a dependência econômica geradores de graves problemas e distorções sociais tornaram-se um campo fértil para a proliferação de movimentos revolucionários.

Em quase todos os países dessa região, a instabilidade política e a grave crise econômica favoreceram o crescimento de partidos e grupos guerrilheiros de esquerda que combatiam o imperialismo norte-americano e defendiam a implantação do socialismo. Embora fossem muito reprimidos pelos governos, esses grupos se fortaleceram muito após a vitoriosa Revolução Cubana em 1959.

Essencialmente seu governo pode ser considerado como uma via ao golpe militar de 64, pois as medidas nacionalistas tomadas por Jango, que recebera novamente os poderes do presidencialismo em um plebiscito em 1963, descontentaram grande parte da população brasileira principalmente setores favoráveis à entrada de capital externo no Brasil. Era o início da repressão militar que iria assolar o país até 1985.

---

[129] CHIAVENATO, J. J. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. São Paulo: Editora Moderna, 1994. p.48.

É justamente neste período tão conturbado da política brasileira que "A Engrenagem" seria uma arma poderosa para a concretização dos objetivos que o Oficina pretendia naquelas circunstâncias históricas. Na verdade, o grupo Oficina ao encenar esta peça, levanta a voz contra o imperialismo e as revoluções que não promovem mudanças profundas, mas apenas situações reformistas.

O roteiro cinematográfico além de ser uma arma na luta a favor de uma das candidaturas nas eleições de 1960, expressava a crença do teatro Oficina e de grande parcela da sociedade brasileira de que o país em breve viveria uma a tão sonhada revolução democrática burguesa. Sonho que fora interrompido pelo golpe de 64.

Marcelo Ridenti, em seu livro intitulado "O Fantasma da Revolução Brasileira" sublinha que a revolução democrática burguesa ocorreria essencialmente em duas etapas. A primeira delas deveria ser "burguesa" e/ou de "libertação nacional". Conforme esta perspectiva, o caráter atribuído à revolução brasileira não seria imediatamente socialista, já que poderia agregar no seu interior setores pertencentes ao grupo tanto dos pequenos burgueses quanto dos pequenos empresários nacionais, os quais, por sua vez, teriam que cumprir com as tarefas da "etapa democrática" da revolução, porém nunca sob a direção da burguesia nacional.

Na verdade essa etapa democrática seria a luta contra o imperialismo e a mesma política de aliança com a chamada burguesia nacional através de uma frente nacionalista que, agora, deveria lutar também pelas liberdades democráticas.

A outra etapa deveria colocar em prática o caráter socialista da revolução, isto é, defendia-se a idéia de que a etapa burguesa já estava superada, cabendo ir imediatamente à revolução socialista.

Para Marcelo Ridenti:

> *as teses revolucionárias de libertação nacional e de estabelecimento de um governo popular, nas suas diversas variantes, tinham a marca evidente de desdobramentos das propostas do PCB, de revolução antifeudal e antiimperialista. Por outro lado, se atentarmos bem para a teoria daqueles que defendiam a revolução socialista imediata, veremos que ela tampouco era muito diferente da posição do PCB. Em primeiro lugar porque ultrapassava a idéia "etapista" de revolução. Se para o PCB caberia a libertação nacional na primeira etapa da revolução, para então ser possível a luta pelo socialismo, na visão dos críticos "socialistas" a etapa burguesa já estava superada, cabendo ir direto à revolução*

> *socialista.E mais: para o modelo de libertação nacional, o imperialismo e as relações feudais no campo impediriam o desenvolvimento das forças produtivas, cabendo às classes progressistas romper esses entraves à realização da nação. Para seus adversários à esquerda, o imperialismo e as relações atrasadas no campo estariam imbricados ao próprio capitalismo brasileiro, de modo que não seria possível falar em uma revolução nacional e democrática na qual os interesses da burguesia fossem contrários aos de imperialistas e latifundiários*[130].

De acordo com tais premissas, vê-se que não havia uma profunda diferença ideológica entre os dois modos de revolução. Haja vista que ambos, além de colocar o imperialismo e o latifúndio como fatores de estagnação da economia e como bloqueio ao desenvolvimento das forças produtivas, propunham um "governo popular-revolucionário para superar a crise brasileira".

Como se vê, ""a visão dos socialistas' era um passo quase natural do raciocínio dos 'nacionais-democráticos', acrescentando apenas que latifundiários e imperialistas, inibitórios do progresso social, estariam associados a uma burguesia deles dependente. Logo, para superar o entrave ao desenvolvimento das forças produtivas, cumpriria combater a própria burguesia, estando a revolução não mais na sua etapa democrático-burguesa, e sim na socialista". [131]

De fato, a revolução com presença marcante entre os intelectuais, era um tema candente nos anos 60, não apenas no Brasil, mas em escala internacional, povoando o imaginário social daquele período. Não podemos esquecer que nos anos 60, a crença em perspectivas revolucionárias que levassem ao socialismo encontrava exemplos concretos, como a Revolução Maoísta, a Revolução Cultural Chinesa e sobretudo a Revolução Cubana, que acabou por exercer grande influência sobre a juventude.

Com certeza, o debate político e estético desse período, fora marcado profundamente pelo ideário de revolução política, assim como, econômica, cultural, pessoal. Enfim em todos os sentidos e com os significados mais variados.Uma vez que "antes do golpe de 64, a revolução era pensada na maior parte dos meios artísticos e intelectuais de esquerda como revolução burguesa, pela via eleitoral, de libertação nacional, antiimperialista e antilatifundiária, para supostamente vir a ser socialista numa etapa

---

[130] RIDENTI, M. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. SP:Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. pp:33-34

[131] Idem, p. 35.

seguinte, quando as forças produtivas capitalistas estivessem suficientemente desenvolvidas".[132]

O espectro da revolução rondava a sociedade brasileira dos anos 60. Camponeses sem-terra promoviam invasões em nome de uma Reforma Agrária que viria 'na lei ou na marra'. Os trabalhadores urbanos paravam as fábricas e os meios de transporte, agitavam as cidades e as ruas com repetidas greves. Os estudantes participavam em campanhas de alfabetização utilizando métodos inovadores que propunham a 'conscientização' dos pobres e dos deserdados deste mundo. Questionavam a universidade conservadora e também ocupavam as ruas com suas passeatas. Até os militares subalternos, normalmente subordinados, erguiam fuzis ameaçadores, exigindo reconhecimento e participação. Um redemoinho agitava o tempo, impelindo as consciências e tomando formas artísticas na música, no teatro, no cinema e nas artes plásticas. Mais e mais pessoas passavam a acreditar na possibilidade de mudar o mundo através da palavra, do voto e da ação prática.

A palavra 'revolução' parecia ter uma capacidade mágica. Despertavam consciências, mobilizava vontades. E todos ou a desejavam ou a detestavam. Crentes e ateus, leigos e religiosos, direitistas e esquerdistas, militares e civis, todos falavam dela; e em seu nome, a seu favor ou contra, muita gente dispunha a matar ou a morrer — e muitos, de fato, acabaram matando ou morrendo.

O fenômeno era tão marcante que até mesmo os militares, quando empreenderam o golpe, nos idos de março de 64, tentaram batizá-lo de revolução. Chamar o golpe de 'golpe' era ofensa para os que tinham apoderado do poder. O movimento deles era revolucionário, e assim quiseram que passasse à história oficial, com a dignidade e a nobreza de uma verdadeira revolução, a Revolução de 64, na qual a oposição, irônica, logo poria muitas aspas e apelidaria de Redentora.

Além disso é patente afirmar que é neste contexto que começa a ganhar vulto na América Latina teorias que analisavam a situação de subdesenvolvimento como resultado da ação de exploração e de dominação das nações desenvolvidas sobre as nações

---

[132] Idem, p. 79.

periféricas, ou seja, do imperialismo[133]. Deve-se esclarecer que estas teorias ao "situar fora dos países as causas de todos os problemas, permitiram, entre outras coisas, que vários segmentos dessas sociedades se encontrassem numa estratégia comum, a da luta antiimperialista".[134]

É justamente com o pretexto de levantar a bandeira da luta contra o imperialismo, que o Grupo Oficina encena "A Engrenagem". Neste roteiro cinematográfico, adaptado para o teatro, por Augusto Boal e Zé Celso Martinez Correa, Sartre denuncia por meio de suas palavras o imperialismo e as conseqüências que o mesmo provoca nas nações subdesenvolvidas.

O tema chave de "A Engrenagem" é a questão do Imperialismo com todas suas implicações decorrentes. Logo, a crítica aos atos tiranos e aos meios coercitivos utilizados pelos ditadores para permanecerem no poder a todo e qualquer custo, bem como, a dependência econômica e cultural, o escamoteamento da Revolução se faz presente nos vários diálogos que conduzem à ação dramática.

Na verdade várias temáticas permeiam as falas das personagens tais como: assassinatos envolvendo questões de poder; atentado às liberdades essenciais, a política prematura de industrialização da agricultura, ou seja, a cumplicidade com o estrangeiro na questão do petróleo, deportação e manutenção dos operários numa situação intolerável entre outros. Enfim percebe-se que o objetivo de toda essa engrenagem na qual os interesses mutilam os direitos, é evidenciar o domínio do imperialismo sobre os pequenos países, sacrificando-os à privatização de suas riquezas naturais, no caso em questão, o Petróleo.

---

[133] Na economia política de inspiração leninista, o termo indica o processo de acumulação de capital que ocorre em escala mundial, na fase do capitalismo monopolista. Depois da Segunda Guerra Mundial, difundia-se uma outra concepção, baseada em dois pontos básicos da teoria de Kautsky: o entendimento do imperialismo como a relação entre países capitalistas desenvolvidos e subdesenvolvidos e a afirmação de que, nos países capitalistas em sua fase imperialista, os conflitos entre as classes dominantes tenderiam a desaparecer. Esses dois pressupostos influenciariam muitas análises do pós guerra, como por exemplo, a teoria da Dependência. Também a partir da Segunda Guerra, o termo imperialismo passou a ser usado para indicar a relação de exploração dos países ricos sobre os países pobres. Nessa acepção, o termo foi usado sobretudo pelas esquerdas nos anos 50 e 60.

[134] PAES, M. H. S. A década de 60: rebeldia, contestação e repressão polítca.SP: Editora Ática. 2 ed. 1993.

Em diversos momentos da peça, o dialogo travado entre os personagens fazem alusão às ações imperialistas empreendidas pelos países ricos sobre as nações terceiro-mundistas.

No diálogo estabelecido entre o Embaixador e François percebe-se claramente a alusão a dominação imperialista praticada pelos países ricos sobre os países pobres.

> *___ Sou Schoelcher, Presidente do Cartel do Petróleo.*
>
> *___ Tem a coragem de circular nas ruas___ diz François. Há muita gente que desejaria fazê-lo em postas.*
>
> *___ Sei defender-me __ diz Schoelcher com um sorriso.*
>
> *Depois apresenta o seu companheiro:*
>
> *___ O Senhor Cotte, Embaixador do nosso país.*
>
> *___ Estou a tratar com o chefe do novo governo?*
>
> *___ Sim.*
>
> *___ Não quis esperar a notificação oficial para falar-vos __ diz Cotte. ___ O Governo do meu país tem-se mostrado sempre muito preocupado em viver em bom entendimento com o vosso, e desejo transmitir-lhe o mais rapidamente possível a vossa resposta a esta pergunta: é verdade que uma das acusações apresentadas contra Jean Aguerra é a de não ter nacionalizado os petróleos?*
>
> *___ É verdade.*
>
> *___ Devemos ver nessa acusação uma indicação da política futura do vosso Governo relativamente aos petróleos ?*
>
> *François responde com irritação:*
>
> *___ O julgamento de Aguerra é um assunto estritamente interno. Quanto à política que o Governo conta adotar, tereis conhecimento dela, como os meus compatriotas, pela declaração que farei hoje à meia noite.*
>
> *O Embaixador inclina-se.*
>
> *___ Perfeitamente. Quando pensa que serão restabelecidas as comunicações telefônicas com o estrangeiro?*
>
> *___ A partir desta tarde, espero___ diz François.*

Ou ainda:

> *O nosso Governo não pretende senão ter relações de amizade com o vosso(...) Estou, no entanto, encarregado de vos prevenir de que se nacionalizarem os petróleos e desapossarem os nossos nacionais, consideraremos isso como um casus belli.(...) Lembro que o vosso país é pequeno e que o nosso é muito grande.* [135]

---

[135] Ibidem, p.187.

Como se pode verificar existem várias passagens da peça que aludem aos acontecimentos históricos que o nosso país vivenciava naquele momento de decisões políticas.

Uma vez que "Sartre, analisando Brecht, afirmou que pretende, como este, criticar a sociedade na qual vive o homem moderno, expondo os processos pelos quais essa sociedade e esse homem se desenvolve. Mas quer também fazer o espectador participar integralmente da experiência do homem deste século, porque é ele, espectador, que o vive".Este me parece ser o grande caminho para o teatro brasileiro".[136]

Na verdade o ponto central dessa peça poderia ser resumido essencialmente na diferente postura que tanto os intelectuais quanto os verdadeiros revolucionários assumem perante os meios e os fins. Haja vista que enquanto as maiorias dos intelectuais decidem e não querem sujar as mãos, principalmente quando as circunstâncias políticas exigem o sacrifício de vidas, os verdadeiros revolucionários cumprem fielmente a desagradável tarefa.

Esse embate, mencionado acima, ocorre, sem sombra de dúvidas, entre duas personagens da peça: Lucien e Jean Aguerra. Pois Lucien sendo um pacifista e apesar de ter sido encarregado pela organização revolucionária, para matar Benga, um dos seus companheiros revolucionários, não executa tal ação. Este se recusa porque não há provas contra Benga.

Em função disso, Aguerra chama para si a responsabilidade de executar tal tarefa, pois sob seu ponto de vista, não era possível esperar por provas, uma vez que isso poderia comprometer a revolução.

Sem falar ainda que em meio ao processo revolucionário, Jean Aguerra traça um plano de ocupação de todas as instalações petrolíferas pelos operários, o que conseqüentemente levará a uma revolução pelas armas, o que por sua vez, provocará um outro momento de constrangimento com Lucien. Não compactuando com tal atitude Lucien disse:

---

[136] BOAL, A. "Explicação". In: *Revolução na América do Sul*. São Paulo: Massao Ohno Editora, s/d, p. 6.

___ Sabes o que dará o teu projeto? __ diz Lucien__ Milhares de mortos de um lado e de outro. Eu... eu não poderei suportar a idéia de ser responsável por esses mortos. Eu... eu tenho horror à violência, Jean.

____ Mas tu estavas de acordo quanto às greves.

____ As greves eram residência passiva. Nunca houve mortos. Além disso, já era contra a ocupação das instalações.

Jean aponta a cidade e as instalações que se vêem ao longe.

____ Olha,Lucien. Ali ao longe há milhares de operários reduzidos à miséria. Não são também eles vítimas da violência? E se tu não lutas contra ela, não serás um cúmplice?

___ Quero lutar contra ela, mas à minha maneira. Não sou um homem de ação, eu; eu escrevo. Quero denunciá-la com minha pena. Jean faz chacota, com um pouco de irritação:

___ O que tu não queres é molhar-te!.[137]

Na verdade o que Sartre pretendia ao retratar tal situação era evidenciar que "o engajamento do escritor visa comunicar o incomunicável (o ser-no- mundo vivido) explorando a parte de desinformação contida na língua comum e manter a tensão entre o todo e a parte, a totalidade e a totalização, o mundo e o ser-no-mundo como sentido de sua obra"[138]demonstrando na prática os possíveis tipos de militância e ou engajamento existentes.

Além disso, que numa situação limite, as certezas são impossíveis, cabendo ao indivíduo decidir sobre o sentido dos fatos, bem como, escolher um jeito de agir entre as possíveis, sob o risco de errar ou fracassar.

A Engrenagem além de propor uma discussão em torno da idéia do chefe revolucionário que se sente impotente para atingir os fins a que se destinava ao encabeçar o movimento, procura também refletir acerca da questão da engrenagem do poder, principalmente no que se refere às dificuldades encontradas por um país pequeno para se libertar de seus dominadores. Uma outra temática é o problema dos fins e dos meios, isto é,

---

[137] *SARTRE, J. P, op.cit., 1974, pp. 110-111.*

[138] SARTRE, Jean Paul. *Em defesa dos Intelectuais.p. 48.*

a oposição entre o homem de ação (líder revolucionário), o qual deve sujar as mãos para alcançar os objetivos maiores, e o intelectual, que se mantém fiel aos seus objetivos.

Por meio da personagem Jean Aguerra, antigo revolucionário, agora transformado em ditador, Sartre tece crítica severa às situações revolucionárias que não conseguem romper definitivamente com os grilhões do imperialismo deixando se triturar pelas várias engrenagens imperialistas do sistema capitalista .Em meio ao depoimento no tribunal, Jean disse ao Júri:

> *__ Pobres idiotas!Vocês acreditam numa mudança de política, mas não vão ter senão uma mudança de pessoas!Apontando para François disse-lhe:*
> *__ Farás a minha política! Fá-la-ás porque não há duas a fazer. Imaginas que vou justifica-la? Hás de ser tu que a justificarás, daqui a três, daqui a seis meses*[139].

Diante disso, concluí-se que a grande contribuição dada pela peça "A Engrenagem", tanto para o Teatro Oficina quanto para se entender aquele momento histórico em questão, reside justamente no fato dela ter revelado um sintoma clássico da tradição brasileira. Nossas "revoluções" – desde a queda da Monarquia – nunca pretenderam mudar o regime político e, menos ainda, depor uma classe do poder. As características revolucionárias da pequena burguesia mostram-se claramente: trocam-se os homens ou os frágeis partidos que estão no governo, por meio de golpes palacianos (Revolução de 30) e mesmo da luta armada (Golpe de 64), porém nunca se altera o quadro institucional. As nossas revoluções - na verdade, "revoluções" da pequena burguesia, em geral a reboque de forças mais altas que manobram os cordéis- acontecem sempre em nome da legalidade. Mudam-se os homens, mas não se toca na estrutrura de poder. Nossas revoluções são a garantia às classes dominantes de que, por mais que se mude, tudo fica como está.

---

[139] Sartre, J.P. A engrenagem. SP: Editorial Presença. p. 151

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pode verificar, esta monografia procurou discutir por meio, da arte, mais precisamente através do texto teatral, uma série de acontecimentos que se passavam no Brasil, em fins dos anos 50 e início de 60. Por outro lado, procurou ressaltar o papel do historiador diante dos mais variados temas, bem como valorizar o indivíduo diante de uma realidade social.

No início dos anos 60, a cultura brasileira viveu um período de efervescência, intensa criatividade e uma diversidade de movimentos e tendências artísticas. Não obstante as diferenças estéticas e políticas, as diversas manifestações artísticas brasileiras nos anos 60 tinham como denominador comum o impulso para o debate, a luta, a ação criativa. Uma vez que as produções culturais do período são marcadas por contestações sociais e engajamento político por um lado e, por outro, por uma forte repressão que seria institucionalizada com o golpe militar de 64.

No entanto, apesar de Hebert Marcuse considerar a década de 60 como um processo essencialmente revolucionário, que carregou potencialidades revolucionárias. Ele nos diz que essas potencialidades revolucionárias foram derrotadas. Nesse sentido, ao estabelecer um diálogo direto com os anos 60, ele nos afirma que estamos vivendo um período contra revolucionário.

Pois sob seu ponto de vista, o mundo ocidental atingiu uma nova fase de desenvolvimento que é a defesa do sistema capitalista, que por sua vez exige a organização de uma contra-revolução tanto interna quanto externamente. Segundo ele a Contra-revolução é inteiramente preventiva no mundo ocidental, não existindo sequer uma revolução prestes a se desmantelar ou em germe. Ao contrário, é o medo da revolução que gera o interesse comum e cria vínculos entre as várias fases e formas de contra-revolução que vão desde a democracia parlamentar, a ditadura declarada passando pelo Estado policial e submetendo as seqüelas e circunstâncias que bloqueia os ideais de uma concepção política e determinada.

Eis a prerrogativa utilizada por Marcuse para justificar o motivo dessa revolução ocorrer justamente no Ocidente. Sob sua ótica, não é somente por acaso que esse tipo de revolução deveria ocorrer no Ocidente. Sendo necessário levar em consideração que o capitalismo além de atingir várias metas aqui, conseguiu também por meio do desenvolvimento constante das rendas, da complexidade dos instrumentos de mediação, bem como, da organização internacional da exploração, oferecer à grande parcela da população meios que lhe possibilitassem sobreviver e resolver os problemas mais imediatos.

Sinteticamente, pode-se perceber que o ápice atingido de desenvolvimento capitalista ao longo do processo histórico nos países capitalistas desenvolvidos corresponde a uma queda significante do potencial revolucionário. Uma vez que a dinâmica interna do capitalismo muda com as transformações em sua estrutura o padrão da revolução, ampliando a base potencial revolucionário, exigindo em conseqüência disso a reorganização global neo-imperialista do capitalismo.

De acordo com esta perspectiva, significa que o capitalismo está se preparando para enfrentar a ameaça de uma revolução que seria a mais radical de todas as revoluções históricas. Revolução, que seria qualitativa, sendo por sua vez capaz de romper a seqüência repressiva que ainda hoje, estabelece vínculos em termos competitivos entre a reconstrução socialista ao progresso capitalista. O que permitiria ao socialismo superar o fetichismo das forças produtivas; diminuir em grande escala a subordinação do homem aos seus instrumentos de trabalho, controlando conseqüentemente a produção no sentido de se eliminar com o trabalho alienado. Enfim romper simultaneamente com as atividades perdulárias e escravizadoras da sociedade capitalista de consumo.

Conclui-se então, para que uma revolução qualitativa se desenvolva é necessário primeiramente que se redimensione o conceito de socialismo, civilização e progresso. Enfim deve-se discutir o conceito de progresso como a única mola que move o mundo, pois se isso for aceito sem questionamentos, estaremos partindo de princípios de uma cronologia linear, caminhando em direção ao um fim, sem dar o que Benjamim chamaria de Salto evolutivo.

Visto que de acordo com o seu entendimento não existe revolução sem libertação

individual, mas também não há libertação individual sem a libertação da sociedade. Eis a dialética da libertação proposta por Marcuse: "assim como não pode haver qualquer tradução imediata da teoria em prática, também não pode haver qualquer tradução imediata das necessidades e desejos individuais em ações e metas políticas. Considerando assim, que somente a mudança qualitativa é realmente uma mudança"[140] e a nova qualidade de vida é a única que pode acabar com a longa série de sociedades exploradoras e, por causa de sua qualidade radicalmente nova pode haver intelectuais mais ou menos prósperos.

Em suma a revolução qualitativa não se constrói sob hierarquias e sim sob a divergência; sob a capacidade crítica de pensar e discutir, diminuindo com isto a alienação. Enfim, Marcuse nos propõe uma medida equitativa das coisas, ou seja, entre o reino da liberdade e da necessidade.

Marcuse nos diz que até hoje nos não tivemos uma revolução, mas apenas uma mudança de poder, pois não quebramos um elo importante como o tema da alienação, isto é, não fomos capazes de superar a alienação que é a cisão do reino da liberdade com a necessidade.

Foi justamente por acalentar o sonho revolucionário, em que a arte seria capaz de exercer uma profunda transformação na sociedade, bem como, promover uma revolução qualitativa, que fez com que o Grupo Oficina recorre-se a um dos filósofos mais polêmico e instigante do século XX: Jean Paul Sartre.

Sendo considerado como um dos teóricos mais respeitados do existencialismo e um dos pensadores mais engajados nos movimentos sociais dos anos 60 e 70, seja pela sua teoria filosófica, pela sua militância política ou pelas suas peças teatrais e romances, conseguiu exerceu profunda influência nas gerações da década de 40, 50 e 60, chegando o ponto de se transformar em ícone inspirador do contestador movimento estudantil da década de 60.

Na verdade Sartre, além de filósofo, foi um pensador político, que não só discutiu as mazelas de seu tempo como também as questionou à luz de uma reflexão bastante arguta. Sendo um filósofo essencialmente político soube com extrema inteligência utilizar a arte como forma de pensar e questionar os padrões sociais estabelecidos, assim suas peças

[140] MARCUSE, H. A Esquerda sob a contra-revolução". P.45

teatrais são verdadeiras "obras-primas" que exprimem com destreza intelectual uma sociedade capitalista onde o humano a cada dia torna-se mais nadificado seja pela ânsia de lucro ou pelo gosto consumista.

Nesse sentido, vê-se que "A Engrenagem", considerada pela recepção de seus contemporâneos como um divisor de águas para o teatro Oficina, demarcando claramente a sua fase amadora e o profissionalismo, vem ampliar a dimensão do debate político e cultural na década de 60. O texto respondia estética e politicamente aos anseios do Grupo Oficina e as inquietações de José Celso e Augusto Boal pela sua radicalidade de propostas.

Dessa maneira, este pesquisa buscou condensar a sociedade brasileira a partir da encenação da peça "A Engrenagem" de Jean-Paul Sartre pelo Teatro Oficina, com vista a construir um código histórico e interdisciplinar tanto no âmbito do debate estético, quanto no campo das representações sociais.Uma vez que o Teatro Oficina soube abrir-se e incorporar, paulatinamente, as mais significativas transformações da cena ocidental, sempre em posição de vanguarda, chegando a ponto de se transformar no ícone da cultura brasileira.

BIBLIOGRAFIA

ARANTES, Paulo Eduardo. *Um departamento francês do ultramar: estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana*. Rio de Janeiro. Paz e Terra: 1994.

BARBOSA, K.E. *A encenação de "O Rei da Vela" (Oswald de Andrade) pelo grupo Oficina em 1967: Marco Historiográfico do Debate Tropicalista no Brasil Contemporâneo*. Minas Gerais: UFU, 2000.

BOAL, A. "Explicação". In: *Revolução na América do Sul*. São Paulo: Massao Ohno Editora, s/d.

BENTLEY, E. *O Teatro Engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

BEAUVOIR, S. Sob o signo da história, volume I. Tradução de Maria Jacintha. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1965.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

CERTEAU, M. de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro:Forense-Universitária, 1982.

CHARTIER, R. *A História Cultural: entre prática e representações*. Rio de Janeiro/Lisboa: Bertrand Brasil/Difel, 1990.

CHIAVENATO, J. J. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. São Paulo: Editora Moderna, 1994.

COLELHO NETO, J. T. *O intelectual brasileiro: dogmatismos e outras confusões*. São Paulo: Global, 1978.

CORDIER, S. *Sartre Hoje*, Lisboa: Edições 70, 1985.

CORRÊA, J. M. C. *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974), organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal*. São Paulo: Ed. 34, 1998

DANTO, Arthur C. *As idéias de Sartre*. São Paulo: Cultrix, 1975

DECCA, E. de. *1930 – O Silêncio dos Vencidos*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

DORT, B. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

GILES, T. R. *História do Existencialismo e da Fenomenologia. V. 2*. São Paulo: EDUSP, 1975.

GINZBURG, C. *A Micro-História e outros ensaios*. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/B. Brasil, 1991.

GOLDFEDER, S. *Teatro de arena e teatro oficina: o político e o revolucionário*. São Paulo,1977. Dissertação (Mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas).

GRAMISCI, A *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira, 1978.

GUINSBURG, J. et alii (orgs). *Semiologia do Teatro*. São Paulo:perspectiva, 1988.

HOLLANDA, H. B. de GONÇALVES, M. A. *Cultura e Participação nos anos 60.* São Paulo: Brasiliense.

HUNT, L. *A nova história cultural.* São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LE GOFF, J. *Memória –História.* Lisboa: Einaiudi Imprensa Nacional, 1984.

LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. História: *Novos Problemas.* Santiago, Teo (trad.) , Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1998.

LIMA, R. N. de. *Teatro Oficina: Da encenação realista a épica.* São Paulo: Escola de Comunicações e Arte – USP, 1988.

MACIEL, Luiz Carlos. *Sartre: Vida e Obra.* São Paulo: Paz e Terra, 1986.

_____. Geração em Transe: memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MANDEL, E. *Os Estudantes, Os Intelectuais e a Luta de Classes.* Lisboa: Antídoto, 1979.

MARSON, A. *"Reflexões sobre o procedimento histórico"* In: SILVA, M. A da. (org.) *Repensando a História.* Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

MOSTAÇO, E. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de Esquerda).* São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NANDI, Í. *Teatro Oficina: Onde a arte não domina.* Rio de Janeiro: Nona Fronteira, 1989.

NEVES, J. das. *A Análise do Texto Teatral.* Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

PAES, M. H. S. A década de 60: rebeldia, contestação e repressão políca.SP: Editora Ática. 2 ed. 1993.

PALLOTTINI, R. *A construção do personagem.* São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Introdução à dramaturgia.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

PATRIOTA, R. *Fragmentos de Utopias. (Oduvaldo Vianna Filho – Um dramaturgo lançado no coração de seu tempo).* São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. PATRIOTA, Rosangela. *História, Memória e Teatro: A Historiografia do Teatro de Arena de São Paulo.* In: MACHADO,M.C.T.& PATRIOTA,R.(Orgs.).*Política, Cultura e Movimentos Sociais:contemporaneidades historiográficas.* Uberlândia. UFU.

_____Patriota, R. *"Revolução na América do Sul" de Augusto Boal: a narrativa épica no 'Teatro de Arena' de São Paulo.* In: ArtCultura nº II , Vol. I – 2000- Uberlândia – MG/Brasil:Universidade Federal de Uberlândia.

PEIXOTO, F. "Especial: Teatro Oficina". In: *Revista Dionysos.* Rio de Janeiro: MEC/SEC-SNT, Janeiro de 1982, nº 26.

_____. *O que é Teatro.* São Paulo: Brasiliense.

_____. *Teatro Oficina (1958-1972):Trajetória de uma rebeldia cultural.* São Paulo: Brasiliense, 1982.

PISCATOR, E. *Teatro Político.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

RIDENTI, M. *O Fantasma da Revolução Brasileira.* SP:Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993RODRIGUES, J. H. *A Pesquisa História. 2ª ed.* São Paulo: Cia Ed. Nacional. 1969.

ROUBINE, J. J. *A Linguagem da Encenação Teatral (1880-1980).* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

SARTRE, J. P. *As Moscas.* Lisboa: Presença, 1974.

_____. *A Engrenagem.* Lisboa: Presença, s/d.

_____. *Em Defesa dos Intelectuais.* São Paulo: Ática, 1994.

_____. *O Ser e o Nada.* Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *Os Pensadores.* São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Sartre no Brasil: A conferência de Araraquara.* 2ª ed., Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra/UNESP, 1986.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política, 1964-69". In: *O Pai de Família e outros estudos.* São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SILVA, A S. *Oficina: do Teatro ao Te-Ato.* São Paulo:Perspectiva, 1981.

STANISLAVSK, C. *A preparação do trabalho do ator.* Rio de Janeiro: Graal, 1982.

SODRÉ, N. W. Quem é o povo no Brasil?SP: 1962.

TELLES, C. Q. *TBC, Arena e Oficina., Palco e Platéia,* junho/1973.

TOLEDO, Caio. N. de. *ISEB: Fábrica de Ideologia.* São Paulo: Editora Ática, 1982.

VESENTINI, C. A. *A Teia do Fato.* São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1997.

WEFFORT, F. C. *O Populismo na Política Brasileira.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ZERNER, H. "A Arte". In: LE GOFF, J. e NORA, P. *História: Novas abordagens.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

ANEXO

MAPEAMENTO DA PEÇA "A ENGRENAGEM" DE JEAN PAUL SARTRE

Rubrica Inicial - Na periferia de uma grande cidade, uma imensa exploração petrolífera. Poços, reservatórios, torres de cracking, armazéns. Nenhum sinal de atividade. Os arruamentos da instalação estão desertos, as máquinas estão paradas. Nem um homem a trabalhar.

Entre a cidade e a instalação, ergue-se um bairro operário. As suas ruas estão desertas. As lojas estão fechadas. De um bico de gás, pende, enforcado, um manequim cujo. Peito está atravessado por um cartaz de papelão sobre o qual de lê, em letras garrafais: Jean Aguerra, tirano.

RUBRICA	MOMENTO	PERSONAGENS	ESPAÇO FÍSICO	DIÁLOGO
A primeira Rubrica situa o espaço de cada personagem, descrevendo suas principais características.	I	Uma velha e uma mulher nova.	O mesmo descrito na rubrica inicial destacando-se a cozinha de uma casa operária.	A peça inicia-se com uma velha questionando a mulher nova sobre um tiroteio que estava acontecendo no bairro. Muito fadigada, a velha ainda questiona-lhe até quando iriam continuar com aqueles disparos. A mulher nova apontando para o manequim, no qual estava inscrito em letras garrafais: JEAN AGUERRA, o tirano, responde-lhe dizendo que até o enforcarem realmente. Dando-nos indícios, desde já, de uma situação revolucionária.Em seguida na rua próxima ao Palácio do Governo, há uma troca de tiros e um dos insurrectos, que por ali estava, apanhou a espingarda do cadáver que estava no chão e pôs-se a correr ao encontro do chefe.
Primeira Rubrica indica a quantidade de personagens situando o espaço dos mesmos.	II	O chefe, uma vintena de insurrectos e algumas mulheres.	O mesmo descrito na rubrica inicial destacando o pátio de um prédio.	O chefe aproximando do insurrecto, o qual já conhecemos e pergunta-lhe se já havia tomado iniciativa. Este (insurrecto) cercado pelas demais pessoas que ali estavam informa que já se tinham apoderado da Central, e que seus companheiros ainda ocupavam o quartel Yapoul, mas que Aguerra também não havia saído.
Primeira rubrica	III	12 grandes	O mesmo descrito	O oficial esbaforido inicial o diálogo

situa o espaço de cada personagem, descrevendo as principais características que lhe são inerentes. Segunda Rubrica descreve o comportamento dos dignitários ao recebe a notícia		dignitários dentre eles o Ministro da Justiça Mater o Ministro dos Negócios Estrangeiros Reybaz e um oficial esbaforido	na rubrica inicial acrescentando neste momento a menção a uma sala nua do Palácio do Governo	avisando aos dignitários que os insurrectos estavam prestes a avançar, para realizar o último assalto. Estes por suas vezes, disfarçam o que pensam como se desconfiasse uns dos outros. Reybaz intervém dizendo que iria preveni-lo.
Primeira rubrica situa o espaço dos personagens dando alguns detalhes assim como descreve os caracteres que lhes são peculiares. Segunda rubrica indica o comportamento de Reybaz.	IV	Jean e Reybaz	O mesmo descrito na rubrica inicia, destacando agora o quarto de Jean Aguerra	O diálogo evidencia uma conversa entre os personagens Jean e Reybaz sobre o último assalto que estava prestes a acontecer. Nestas circunstâncias Reybaz lhe informa que não daria a ordem do cessa fogo. Além disso ele acrescenta que o assalto na verdade fuçaria por conta da rapaziada do petróleo, visto que estes eram os melhores para que se efetuasse tal assalto. Com isso Jean fica enaltecido e diz que era uma ordem a ser cumprida.
Primeira rubrica indica o estado de inquietação de Jean	V	Jean, Reybaz e o criado grave	O mesmo descrito no momento V	Muito nervoso Jean manda Reybaz embora. Enquanto isso entra o criado grave que lhe serve uma bebida e providencia o seu uniforme. Nesse instante Jean fitando-o com os olhos lhe diz que tudo entre eles havia acabado e que o cederia ao sucessor dele.
Primeira rubrica mostra que os dignitários estão nas janelas	VI	Reybaz, criado grave e os dignitários.	O mesmo descrito na rubrica inicial, entretanto há agora um gabinete de trabalho onde os dignitários entram.	Reybaz dá ordem ao criado grave para que convide os dignitários entrar. Este cumprindo a ordem que lhe fora delegado os convida a entrar.
Primeira rubrica descreve o gabinete de trabalho de Jean e o comportamento dos dignitários	XII	Dignitários, Jean	O mesmo descrito na rubrica, inicial, acrescentando-se neste momento à menção do gabinete de trabalho de Jean onde se encontram os dignitários.	Após terem entrado e aproximado-se de Jean. Este inicia o diálogo dizendo que pelo menos a metade dele são traidores e que dentro em breve os identificaria para provar que não estava enganado.
Primeira rubrica indica que Jean observa o comportamento de cada dignitário. Segunda rubrica indica que Jean passa diante de Reybaz	VIII	Jean, Reybaz e Darieu	Os mesmos descritos no momento anterior.	Assim Jean, inicia o processo de identificação para ver quem dentre eles era realmente traidor. Examinando-os minuciosamente, apontando alguns como idôneos, outros como traidor.Prosseguindo nessa análise, Jean se aproxima de Darieu, o qual estava perto de Reybaz e diz que ele não era um dos

				traidores, mas que gostava muito dele.
Primeira rubrica demonstra um conflito que neste momento ocorria no gabinete de Jean	IX	Jean, um grupo de insurrectos, Reybaz	O mesmo descrito na rubrica inicial fazendo menção à porta que dava entrada ao gabinete.	De repente inicia-se um conflito entre um grupo de insurrectos e os dignitários, onde há uma troca de tiros deixando no chão Reybaz e um dos insurrectos obrigando Jean a colocar-se diante deles rapidamente para pôr um ponto final no conflito.
Primeira rubrica indica a situação de tensão provocada pela barafunda.	X	Jean uma multidão de homens e mulheres dignitários entre eles Darieu	O mesmo descrito na rubrica inicial acrescentando neste momento a menção ao interior do gabinete onde se constata a traição por parte de to dos os dignitários	Após a confusão Jean convida a multidão para adentrar em seu gabinete. E logo constata a traição de todos os dignitários até mesmo de Darieu, o qual pensava que fosse seu amigo. Após isso, todos os dignitários, junta-se à multidão.
Primeira rubrica indica que Jean enfrenta sozinho a multidão. Segunda rubrica demonstra um momento que é esbofeteado inteiramente à toa	XI	Jean, multidão	O mesmo descrito na rubrica inicial	Jean enfrenta sozinho a multidão. Há um momento de embaraço e receio. Repentinamente um insurrecto o esbofeteia. Jean, revida com um soco em cheio na cara deste. E ele cambaleia apontando a arma a Jean. Por fim outros revoltosos também lhe apontam as armas.
Primeira rubrica indica a entrada de François no gabinete. Segunda rubrica mostra que Jean é prisioneiro de François e Suzanne	XII	François Suzanne e Jean	O mesmo descrito na rubrica inicial	Neste momento Suzanne e François entram, gritando no gabinete dizendo que Jean era prisioneiro deles e que ninguém lhe tocasse. François e Jean se encaram. Além disso Jean volta-se para François retruca-lhe que fora bem sucedido no golpe com dureza François retruca-lhe falando que não está tudo acabado, mas que ele está em seu poder. Entretanto Jean reclama dizendo que o pior não é matar um homem é tudo o mais. Aproveitando disso lhe disse que a última vez que o vira fora há 5 anos atrás quando ainda era seu amigo.
Primeira rubrica indica que Suzanne aproxima-se	XIII	Jean e Suzanne	O mesmo descrito na rubrica inicial	Em seguida Suzanne se aproxima perguntando a Jean se ele lembrava dela. Este a ignora por completo. Voltando-se para François lhe diz que sabia onde estava escondido e que poderia mandar prende-lo. Mais do que depressa François pergunta porque não os tenha prendido. Este explica que é devido o seu demasia sangue dele não causava medo e que o fariam pagar por isto. Vendo que ele ignorava, ela faz uma série de questionamentos.

Primeira rubrica mostra que Jean volta-se para o criado grave	XIV	O criado grave Jean e Suzanne	O mesmo descrito na rubrica inicial	Após as indagações feitas por Suzanne, Jean pede ao criado que lhe trouxesse Wisky. Este fica imóvel. Jean é quem vai buscar. Suzanne continua a persegui-lo chegam a cuspir no seu rosto para que ele percebesse que ela existia de fato.Ignorando-a torna a beber. Supondo que eles o assassinariam Jean disse-lhes que não iria se defender. Passado alguns momentos Jean pergunta a François a quantidade de mortos do último assalto. Este responde que são mais de duzentos. Com isso Suzanne grita que ele também iria pagar pela morte deles e irrita François a qual lhe chama de nojenta. Por isso Jean conclui que eles eram mais tiranos que ele.
A Primeira Rubrica descreve a sessão de júri bem como os jurados e o público assistente e a escolha do defensor de Jean. Segunda Rubrica descreve a reação dos personagens após a fala de François. Terceira Rubrica indica o comportamento de Jean.	XV	Corpo de jurado multidão, quatro insurrectos François e Jean	No cenário: o tribunal	François inicia o diálogo dirigindo-se ora ao júri ora à sala. Aproveitando da ocasião , esclarece ao público presente a personalidade de Jean Aguerra, bem como da necessidade de agirem terrivelmente. Além disso, indaga Jean se tinha providenciado o seu defensor. Ele ignora. Devido o modo pelo qual se comportou ela lhe informa que nomearia um oficioso.
Primeira Rubrica descreve a escolha do defensor de Jean e o comportamento dos personagens. Segunda Rubrica indica a reação de Mater	XVI	François, Mater, o ministro da Justiça, Jean e o público assistente	No cenário: o tribunal	O diálogo entre François e Mater é sobre a escolha do defensor de Jean. Aproveitando da oportunidade ele diz a Mater que ele seria o defensor de Jean. Sobressaltado com a notícia, retruca dizendo que não poderia defende-lo. Não restando outra alternativa Mater, insatisfeito, torna-se o defensor de Jean.
Primeira Rubrica descreve o comportamento de Jean. Segunda Rubrica indica a atitude tomada por Mater perante Jean.	XVII	Jean, Mater François	No cenário: o tribunal	Jean inicia o diálogo acusando Mater de ser o mais porcalhão de todos. Mater volta-lhe as costas dirigindo-se agora a François indagando lhe o real motivo da acusação de Jean. Ele volta-se para o público pedindo que estes respondam a questão colocada por Mater.
Primeira Rubrica a multidão se manifesta na sala do tribunal acusando	XVIII	Multidão	No cenário: o tribunal	Com isso, surgem neste momento algumas imprecações contra Jean pelo público. Alguns o acusam dizendo que ele é assassino, ditador etc... Já outros

Jean. Segunda Rubrica indica a atitude tomada por um membro da multidão.. Terceira Rubrica o camponês levanta agitando com as mãos queimadas, torcidas.				de ter escamoteado a Revolução; amordaçado a imprensa e assassinado Lucien Drelitsch. Além do mais é acusado de ter queimado uma aldeia e também de ter deportado o marido de uma camponesa.
Primeira Rubrica descreve o tumulto na sala do tribunal, bem como situa o espaço e o comporta-mento dos personagens em particular do operário. Segunda Rubrica indica o protesto de Mater. Terceira Rubrica descreve o comportamento do operário. Quarta Rubrica o operário pergunta a Mater.	XIX	François e o público assistente Mater	No cenário: o tribunal	O operário inicia o diálogo dizendo que a grande indecência de Jean foi ter vendido os campos de petróleo ao estrangeiro Mater protesta dizendo que isso não era verdade. O operário fica indignado chamando Mater de nojento. Com isso, Mater lhe diz que quem havia vendido o campo de petróleo fora o governo precedente, ou melhor, o governo do Regente. Acrescentando ainda que o governo tinha concedido todos os jazigos petrolíferos por 120 anos a uma sociedade de exploração petrolífera. Conforme ele, isso já fazia trinta anos. O operário fica indignado com a notícia e volta-se para o público.
Primeira Rubrica descreve o comportamento do operário. Segunda Rubrica a reação do público assistente. Terceira Rubrica o operário dirige-se a Jean	XX	Operário, público assistente e Jean	O tribunal	O diálogo se inicia quando o operário pergunta ao público qual era a maior riqueza que eles tinham. Numa voz unissônica respondem dizendo que era o petróleo. Inicia-se uma série de questionamentos feitos pelo operário à multidão. A cada pergunta, esta responde gritando que era a rapaziada do petróleo. Dirigindo-se a Jean, o operário o interroga o motivo pelo qual não havia nacionalizado a indústria do petróleo. Indignado, o operário conclui que tanto Jean quanto o seu advogado mereciam morrer.
Primeira Rubrica demonstra o comportamento de François. Segunda Rubrica indica a conversa de François com o advogado de Jean.	XXI	François, público assistente e operário e advogado de Jean	O tribunal	François inicia o diálogo pedindo que o público fique em silêncio e que o operário volta para seu lugar. Após isso, ela volta-se para o advogado de Jean esclarecendo os três pontos capitais de acusação de Jean. O advogado pergunta onde se encontravam as testemunhas, em particular, as de defesa. Mais do que depressa François lhe informa que todos que estavam presentes ali seriam testemunhas bastando apenas escolhe-las.
Primeira Rubrica descreve o comportamento de	XXII	François, Jean, Darieu a testemunha de	O tribunal	François inicia o diálogo citando Darieu como a primeira testemunha de defesa. Logo após começou a

Jean. Segunda Rubrica descreve a defesa de Jean no depoimento da Primeira testemunha. Terceira Rubrica François dialoga com o público assistente.		defesa		interroga-lo sobre a posição que ocupava a indústria petrolífera na indústria mundial de petróleo. Em meio a tanta conversa Darieu lhe diz que os vintes milhões de libras que necessitavam pagar os produtos alimentares que tinha de importar, iam para o estrangeiro. Após isso, ele dialogando com o público informa-lhes que a causa da penúria de há três anos era a insuficiência da produção agrícola e a pobreza em divisas estrangeiras. Nisto, Darieu lhe diz que Aguerra tentou remediar a situação pela industrialização de culturas.
Primeira Rubrica situa o espaço de cada personagem e o testemunho de Darieu. Segunda Rubrica Jean fica angustiado e triste. Terceira Rubrica demonstra a entrega da pasta. Quarta Rubrica descreve o olhar de Darieu para com Jean. Quinta Rubrica indica a hesitação de Darieu	XXIII	Jean, Darieu, Lucien Drelistch, criado grave.	No cenário o gabinete de Jean no Palácio do governo	O diálogo entre os personagens Darieu, Jean e Lucien é sobre o inquérito dos campos que Jean os mandava fazer. Tanto Darieu quanto Lucien lhe aponta as dificuldades de se industrializar as culturas. Logo após pede que lhe entregasse o relatório dizendo-lhes que iria considerá-lo na medida do possível. Darieu tenta convencê-lo de que ele não estava preparado. Jean retruca-lhe dizendo que ninguém os conhecia melhor do que ele. Com isso, Jean despede-os com um gesto, agradecendo-os. Porém, Lucien lhe diz não iria embora.
Primeira Rubrica situa o espaço de cada personagem.	XXIV	Darieu Jean e Lucien	No cenário a Antecâmara	Lucien inicia o diálogo dizendo a Darieu que saísse dali o mais breve possível, pois Jean era um tirano que não ouvia mais ninguém.
Primeira Rubrica	XXV	Darieu, júri	No cenário o tribunal	Darieu prossegue com o seu depoimento. O diálogo de Darieu com o júri é sobre Jean Aguerra, o qual considerava um tirano que não ouvia ninguém e que por teimosia realizara o projeto mesmo assim.
Primeira Rubrica demonstrava a agita-ção na sala com as denúncias sobre o acusado. Segunda Rubrica a atitude do advogado. Terceira Rubrica descreve o comportamento do camponês situando-o no espaço	XXVI	Camponês, advogado		O diálogo se inicia quando o camponês acusa Jean de ter queimado a aldeia de Maink. O advogado discordando, protesta. Todavia o camponês corta-lhe a palavra e continua a acusar Jean. Além disso, o camponês aproxima-se do júri, mostrando as mãos deformadas pelo incêndio. Novamente o advogado protesta pedindo ao júri que recusassem o testemunho, pois estavam ali para julgar Jean Aguerra e não para ficar ouvindo bisbilhotices.
Primeira Rubrica Suzanne levanta-se	XXVII	Suzanne, advogado	O tribunal	Suzanne intervém na conversa dizendo de que não tem dúvidas de

bruscamente				que Jean Aguerra é capaz de queimar quinze aldeias. Com toda a convicção, ela afirma isto, pois sob o seu ponto de vista, não existia ninguém que conhecesse melhor do que ela. Visto que ela fora sua amante durante dez anos. Ou melhor, fora a ama dele.
Primeira Rubrica descreve o testemunho de Suzanne, bem como situa destacando as suas atitudes	XXVIII	Suzanne, Jean	No cenário: a casa de jantar de Suzanne e de Jean.	Não há diálogos.
Primeira Rubrica situa o espaço de cada personagem. Segunda Rubrica demonstra o comportamento de Jean, bem como, dos dois homens que tentar ajudá-lo. Terceira Rubrica indica a atitude de Jean perante os dois homens	XIX	Suzanne, Jean, dois homens	No cenário uma rua próxima ao tribunal	O diálogo se inicia com o tombo de Jean. Após se levantar ele repele os dois homens que queriam ajudá-lo com bastante furor e às vezes até num tom de grosseria. Os dois homens mostram-se escandalizados com tal atitude.
Primeira Rubrica situa o espaço da personagem Suzanne. Segunda Rubrica indica o protesto violento do advogado. Terceira Rubrica demonstra o comportamento de Suzanne perante a Jean.	XXX	Suzanne, advogado	O tribunal	O diálogo entre os personagens Suzanne e advogado é sobre a personalidade de Jean. Suzanne conclui que Jean odiava os homens que possuíam dois braços e além disso que ela quis o poder pelo fato de ser maneta. Mirando-o, Suzanne pede que ele tomasse cuidado com o pescoço.
Primeira Rubrica indica um momento de silêncio absoluto. Segunda Rubrica indica a intervenção de Darieu.	XXXI	François, júri, Darieu	Tribunal	Após o silêncio que se instala no tribunal, François dirige-se ao júri dizendo-lhe que a decisão competiria a eles. Com isso Darieu intervém que eles não poderiam decidir pois senão eles não estariam fazendo um julgamento mas um assassinio.
Primeira Rubrica descreve a intervenção de Magnan	XXXII	Magnan e o júri	No cenário o tribunal	Magnan inicia o diálogo dizendo a Darieu que ele deixasse de história, pois aquele homem que iriam julgar, era um homem que apesar de tê-lo amado, lhes traira a confiança.
Primeira Rubrica descreve o comportamento do júri. Segunda Rubrica demonstra a atitude de Suzanne.	XXXIII	Júri, François mulher jurado	O mesmo	François inicia o diálogo perguntando qual decisão haviam tomado. Uma mulher jurada lhe diz que julgará os atos e o homem. François indaga se seria demorado. Ela responde que tem tempo suficiente para julgá-lo. Com isso Suzanne parabeniza o júri.

Primeira Rubrica descreve o testemunho do criado grave de Jean. Segunda Rubrica indica o comportamento de Jean. Terceira Rubrica indica a atitude do criado.	XXXIV	Suzanne, Criado grave de Jean e François	Tribunal	O diálogo entre Suzanne e o criado grave é sobre o que faziam enquanto os soldados incendiavam e pilhavam as aldeias. O criado acrescenta: o que Jean fazia era beber e sorrir. Neste instante inicia-se uma série de questões feitas por François ao criado grave. Através disso descobre o seu verdadeiro nome (Carlo Compiani) e que Jean o encontrara quando instalou nos aposentos de Criveli após ter tomado o poder.
Primeira Rubrica descreve o espaço fisico, situando cada um dos personagens com seus caracteres peculiares. Segunda Rubrica indica que Jean observa o criado	XXXV	Jean e o criado grave	O palácio de governo.	Jean sobressaltado com a presença do criado grave, pergunta-lhe o que estava fazendo por ali. O criado grave responde-lhe que ele era criado, do anterior primeiro ministro. Familiarizando com o criado, Jean pede-lhe que retirasse os quadros presentes naquela sala.
Primeira Rubrica situa o personagem criado grave no espaço, onde prossegue o seu depoimento.	XXXVI	Júri e o criado grave	Tribunal	Prosseguindo com o seu depoimento, o criado grave acrescenta que não se afastava de Jean nem um passo e que havia andado atrás dele como a sua sombra durante sete anos.
Primeira Rubrica descreve o comporta-mento dos personagens. Segunda Rubrica indica a maneira pela qual o criado demonstra perante Jean. Terceira Rubrica situa o espaço fisico onde Jean se encontra.	XXXVII	Jean e o criado grave	O quarto de Jean no palácio	Ainda dando depoimento o criado grave que diz que durante sete anos nunca tinha abandonado e que a princípio bebia duas chávenas de café por hora. Por fim, nos últimos anos Jean pedia Whisky, ao invés de café. Além disso nem sequer o agradecia. Jean nessas circunstâncias perguntou-lhe porque ele tinha escolhido ser criado grave. Para ele, isto era o último dos oficios.
Primeira Rubrica descreve o testemunho do criado grave. Segunda Rubrica demonstra a atitude de François para com o criado.	XXXVIII	Criado grave, júri, Jean François	O tribunal	Diante do Júri, o criado grave diz que a ocupação de Jean não era apenas o álcool mas também as mulheres. François irritado diz que não acredita.
Primeira Rubrica indica a intervenção de uma mulher do júri. Segunda Rubrica o advogado intervém. Terceira Rubrica descreve os atos de François.	XXXIX	Uma mulher do júri, advogado, criado grave e François	No cenário o tribunal	O diálogo entre os personagens uma mulher jurada e o criado grave é sobre a maneira pela qual Jean utilizava para conseguir tantas mulheres. Segundo o criado, Jean recebia de cem a cento e cinqüenta cartas de amor, o qual procedia pela ordem.
Primeira Rubrica	XL	Um empregado	Um gabinete	O criado comenta que a seguir

descreve o testemunho do criado escalonado por vários anos situando-o no espaço e mostrando os seus atos.			pequeno do palácio	iniciaria o inquérito da polícia.
Primeira Rubrica faz a apresentação da mulher em um prédio seguida pela polícia, o qual faz algumas anotações.	XLI	Uma mulher nova, um policial e o criado de Jean	Uma rua	O criado faz um comentário sobre a apresentação de fotografias.
Primeira Rubrica situa o espaço de cada personagem bem como a atitude de Jean para com as fotografias que lhe foram apresenta-das pelo criado.	XLII	Jean, o criado grave	Gabinete de Jean	O criado acrescenta no seu testemunho que após a mulher ter sido aprovada, esta passaria por um exame médico.
Primeira Rubrica indica que a mulher é consultada por um médico.	XLIII	A mulher já citada, médico de bota branca e o criado grave.	No cenário, o consultório médico	O criado diz que após o exame ter sido feito, finalmente realizaria o encontro com Jean.
Primeira Rubrica situa o espaço físico de cada personagem bem como, descreve os desvarios de Jean e o seu retorno ao trabalho.	XLIV	Jean, Helene, o criado grave Renée Carras	Gabinete de Jean	Não há diálogo
Primeira Rubrica indica o prosseguimento do depoimento do criado.	XLV	Criado grave, advogado	Tribunal	O criado inicia o diálogo dizendo que Jean possuía mais ou menos cinco mulheres por semana. Em seguida acrescenta que ele ficava com cada uma delas, cerca de trinta minutos. Com isso o advogado exclama furiosamente que o tribunal se comprometeria, caso continuasse a dar ouvidos a mexericos.
Primeira Rubrica Suzanne interrompe o advogado. Segunda Rubrica indica a grande gargalhada de Jean. Terceira Rubrica descreve o comportamento de Jean ao receber o resultado da repressão das aldeias.	XLVI	Suzanne, criado grave, François	No cenário o tribunal	O diálogo entre os personagens Suzanne, criado e François diz respeito a personalidade e os atos de Jean, após receber os resultados da repressão das aldeias rebeldes. Assim, François interroga o criado para tentar descobrir qual era a ocupação de Jean ao receber tais notícias. O criado, por sua vez, lhe diz que Jean estava almoçando na casa de Schoelcher, o estrangeiro que os tinha espoliado ou seja o explorador dos operários. Acrescenta ainda que era uma verdadeira orgia.

Primeira Rubrica descreve as características de Schoelcher, descrevendo a orgia da casa dos magnatas, com suas bebidas, finas iguarias e belas mulheres	XLVII	Schoelcher, Jean uns vinte homens e mulheres	No cenário na sala de recepção da residência de Schoelcher, onde há o testemunho do criado.	Não há diálogo.
Primeira Rubrica indica que continua o depoimento do criado (três anos antes), bem como o seu comportamento. Segunda Rubrica outras explosões surgem na rua onde se combate.	XLVIII	Criado, Júri	No cenário o tribunal	O criado inquieto inicia o diálogo, perguntando o que era aquele barulho estremecedor.
Primeira Rubrica indica o surgimento de dois insurrectos na cena. Segunda Rubrica descreve o comportamento do advogado.	IL	François, dois insurrectos, advogado	No cenário o tribunal	O diálogo entre os dois insurrectos e François é sobre o combate que estava acontecendo na rua. Um dos criados avisa que era a guarnição do Forte Kéroub e que estes pareciam querer atacar o palácio. Após isso François pergunta-lhes se Lorentz e Chatrin estavam nos postos. Respondem que sim, isto é, que estavam.
Primeira Rubrica situa o espaço e atitudes dos personagens. Segunda Rubrica indica a aproximação do advogado para com o criado e François. Terceira Rubrica descreve o comportamento de cada personagem.	L	Advogado, François, jurados, Jean	No cenário o tribunal	Com isso François pede continuasse com o depoimento voltando-se para François o advogado lhe diz que desejava contra-interrogar a testemunha. A partir disso François diz a ele que o contra-interrogasse. O advogado, com suas perguntas tenta confundir a testemunha. Esta fica apavorada e começa a gaguejar.
Primeira Rubrica descreve o espaço e os personagens, bem como, a orgia da casa dos magnatas, com bebidas, e belas mulheres. Segunda Rubrica uma explosão violenta. Terceira Rubrica descreve as atitudes dos personagens, descrevendo o espaço fisico.	LI	Schoelcher, Jean, homens e mulheres divertindo em franca orgia e o advogado	Na sala de recepção da residência de Schoelcher	O criado prossegue com o depoimento, e o advogado continua a interrogar o criado, tentando obter mais informações sobre a vida de Jean.

Primeira Rubrica demonstra a atitude ao advogado	LII	Advogado e o criado	No cenário o tribunal	Pressionando o criado, que a essas alturas estava embaraçado, o advogado pede que lhe contasse tudo, desde o princípio e com bastante precisão, deixando de ser contraditório.
Primeira Rubrica indica a presença de um automóvel branco na rua	LIII	Darieu Jean	No cenário uma rua onde menciona o testemunho do criado (três anos)	Não há diálogo.
Primeira Rubrica descreve o percurso do grande automóvel branco conduzindo Jean, Darieu e o criado rumo a instalação petrolífera de Schoelcher	LIV	Darieu e Jean e o criado	No grande automóvel branco	O diálogo entre os personagens Darieu e Jean é sobre a recusa do aumento de salário da parte de Schoelcher. Jean conclui que Schoelcher recusa o aumento do salário pelo fato da greve está no ar
Primeira Rubrica descreve os personagens situando-os no espaço. Segunda Rubrica indica a brigada das aclamações	LV	Uma pequena multidão, Jean e Darieu	A instalação petrolífera	Neste momento, elevam-se alguns gritos sem entusiasmo aclamando Jean Aguerra. Este achando ridícula a atitude da multidão, diz a Darieu que preferia o silêncio.
Primeira Rubrica situa o espaço de cada personagem. Segunda Rubrica descreve as características dos personagens.	LVI	Jean, Darieu, criados, Schoelcher.	A instalação petrolífera de Schoelcher mencionando um grande pátio da instalação.	Entrando num grande pátio da instalação, Schoelcher vem ao encontro deles. Chegando diante deles, Schoelcher diz da sua alegria e a de seus companheiros em recebe-los ali.
Primeira Rubrica descreve o comportamento de Jean diante de Schoelcher. Segunda Rubrica indica o comportamento dos personagens. Terceira Rubrica indica a entrada de Jean no edifício.	LVII	Schoelcher, Jean e a multidão	No cenário a instalação petrolífera mencionando o caminhão que levava ao edifício centra.	Enquanto Jean dirigia-se ao edifício central, saem do meio da multidão um grito dizendo para Jean que ele tinha que morrer. Não se importando com o que tinha escutado, continua a caminhar, entrando rapidamente no edifício central.
Primeira Rubrica descreve os personagens situando-os no espaço. Segunda Rubrica indica a reação de Jean	LVIII	Alguns personagens oficiais são de engenheiros Schoelcher e Jean	No cenário o interior da instalação	O diálogo entre Jean e Schoelcher é sobre a greve dos funcionários que já fazia oito dias. Schoelcher disse-lhe que não iria dar aumento para eles, pois o que eles querem na verdade é manter a perturbação e criar uma situação revolucionária. Além do mais pede a Jean que o apóie no controle da greve. Jean lhe diz que o máximo que

				poderia fazer seria arbitrar o conflito. Nada mais do que isso. Schoelcher tenta convencê-lo, alertando sobre o tamanho do país dele. Por fim, num tom amável, o convida para almoçar.
Primeira Rubrica o advogado num tom ameaçador dirige-se ao criado.	LIX	Advogado criado	No cenário o tribunal	O advogado inicia o diálogo dizendo para o criado que ele não tente fugir aos encartes, isto é, que fosse diretamente ao assunto pois o que ele queria saber era se Jean deu risadas quando recebeu notícia da repressão da revolta camponesa.
Primeira Rubrica descreve o cenário junto com os personagens que o integram. Segunda Rubrica indica a conversa de Jean com um dos oficiais.	LX	Entidades oficiais e engenheiros, Jean e alguns convivas	No cenário a sala de recepção de Schoelcher onde menciona o testemunho do criado.	O diálogo estabelecido entre os personagens Jean e um oficial é sobre a repressão da revolta camponesa. O oficial disse a Jean que o conflito acabara e que cerca de dez aldeias foram destruídas e mais de dezessete mil pessoas tinham sido presas.
Primeira Rubrica demonstra o comportamento dos personagens. Segunda Rubrica indica a atitude de Schoelcher. Terceira Rubrica demonstra o comportamento do personagem. Quarta Rubrica demonstra que Schoelcher deixa cair o moquestão. Quinta Rubrica indica um momento de pasmo e embaraço, assim como o comportamento de Jean e uma rajada de metralhadora.	LXI	Oficial, Jean Schoelcher e alguns engenheiros, Darieu	No cenário a sala de recepção de Jean	O diálogo se inicia quando Schoelcher pergunta a Jean, se gostava de armas antigas. Em seguida, Schoelcher aponta para sua coleção, dizendo que tinha algumas que eram muito belas. Pegando-as na mão Jean fica vislumbrado, concordando com Schoelcher dizendo que ele tinha razão ao dizer que elas eram magníficas. Porém Jean diz que bastaria apenas uma mão para segurá-las e não mais do que isso. Segundo o criado isto era o motivo que o fazia Jean rir.
Primeira Rubrica indica que a audiência parecia ter sido suspensa e que os ruídos do combate estavam diminuindo. Segunda Rubrica demonstra rumores na sala do tribunal. Terceira Rubrica descreve a atitude do advogado.	LXII	Júri, advogados, testemunhas, o insurrecto e François	No cenário o tribunal	O insurrecto inicia o diálogo pedindo que retirassem, pois estavam prestes a serem perseguidos. Isso provoca rumores na sala François restabelecendo o silêncio pede que o advogado prossiga. Este cansado com as atitudes de Jean, recusa a continuar ser o seu defensor. Contudo, François lhe diz que deveria continuar defendendo-o pois senão iria arrepender-se.
Primeira Rubrica	LXIII	Darieu, uma	No cenário o	O diálogo inicia quando Darieu

indica o comportamento de Darieu		mulher do júri	tribunal	concorda com a atitude do advogado, afirmando que aquele julgamento era odioso. Uma mulher do júri também intervém dizendo que se era culpa deles, Jean não querer se defender. Darieu continua dizendo que era uma vergonha continuar com ditos de comadres. Conforme ele, Jean era o único que poderia defender sua própria causa o que impressiona todo o público.
Primeira Rubrica indica o silêncio que se instala na sala do tribunal. Segunda Rubrica indica a reação de Jean após as palavras de Darieu	LXIV	Darieu e Jean	No cenário o tribunal	Darieu voltando-se Jean, inicia o diálogo, suplicando que ele mesmo o defendesse, pois não queira que o fuzilasse como um cão. A pesar de tudo que tinha acontecido, Darieu disse-lhe que era seu amigo e que só havia entrado na revolução por causa dos seus atos e de sua política. Com um olhar irônico, Jean retruca-lhe dizendo que eles tinham ficado contentes com o acontecido.
Primeira Rubrica desordem na assistência. Segunda Rubrica indica a tentativa de François para estabelecer o silêncio.	LXV	Darieu, público assistente, François	No cenário o tribunal	Após as últimas palavras de Darieu, surgem algumas imprecauções contra Jean, por parte do público assistente, onde existem alguns que concordam e outro que discordam de Darieu. Após restabelecer o silêncio, François diz a Darieu, que haveria talvez meio de defende-lo. Após terem conversado, Darieu retira-se da sala tribunal e François tenta acalmar a multidão que continuava a gritar.
Primeira Rubrica descreve a atitude dos personagens. Segunda Rubrica faz a descrição de Menko com suas respectivas características que lhe são peculiares. Terceira Rubrica descreve o comporta-mento de Menko ao iniciar o seu depoimento.	LXVI	François, público assistente e Menko e Darieu	No cenário o tribunal	O diálogo estabelecido entre François e Menko é sobre a opinião deste no que diz respeito à industrialização de culturas, a qual sob seu ponto de vista era uma estupidez e um crime. Além disso acrescenta dizendo que tinha com que prová-lo. François fica atento ao seu depoimento que se inicia neste momento.
Primeira Rubrica in-dica a saída de Darieu do tribunal até o seu destino. Segunda Rubrica uma cortina mexe-se numa Janela. Terceira Rubrica indica a abertura da	LXVII	Darieu e Helene	Ruas da cidade mencionando uma casa de aparência bastante pobre	O diálogo inicia-se quando Darieu chega diante da casa de Helene, o qual lhe pede que abra a porta, para que o mesmo possa entrar. Uma velha abre a porta e fá-lo entrar.

porta e a entrada de Jean na casa de Helene				
Primeira Rubrica a velha faz entrar Darieu numa sala de star numa casa de jantar muito pobre. Segunda Rubrica demonstra o comportamento de Darieu na casa de Helene, assim como, descreve o espaço fisico. Terceira Rubrica descreve o comportamento de Jean. Quarta Rubrica indica a reação de Helene após conversa com Jean. Quinta Rubrica Darieu hesita um momento. Sexta Rubrica descreve o comporta-mento de Helene. Sétima Rubrica situa as personagens no espaço. Oitava Rubrica indica a passagem de três homens que traziam consigo um prisioneiro. Nona Rubrica há gritos e tiros na rua. Décima Rubrica Helene contempla o cadáver que está na rua.	LXIV	Uma velha, Darieu	A casa de Helene	O diálogo que se inicia entre os personagens uma velha e Darieu é sobre o estado de saúde de Helene, pois ela estava doente. A velha pede a Darieu que aguarde um momento pois iria chamá-la. Helene vendo Darieu rapidamente pergunta-lhe sobre a situação de Jean, isto é, se ele seria condenado ou não. Dando indícios que ele iria ser condenado. Darieu acrescenta que ele recusava a defender-se. Desviando um pouco do assunto, quis saber a quantidade de mortos envolvidos na repressão. Além disso, Darieu diz que o julgamento era uma verdadeira palhaçada, e que eles eram odiosos e ridículos por participarem de tal palhaçada. Helene concorda e diz que o melhor que poderia ter acontecido era se Jean tivesse morrido realmente. Helene acrescenta que se Jean se defendesse a si próprio tudo mudaria, pois assim os debates de situariam no plano que deveriam ser colocados em particular à polícia que ele fez. Em meio a tanta conversa Darieu a convida para que ela fosse depor a favor de Jean. Haja visto que ela fora à pessoa que Jean mais amaria no mundo. Todavia Helene não aceita. Segundo ela, não iria defendê-lo, pois foi ele que matou o seu marido. Além disso acrescenta que não queria ser responsável pela morte dele. Afinal fora sua amiga mais íntima por mais de dez anos. Não tendo outra saída, vai se embora.
Primeira Rubrica descreve o depoimento de Menko, o qual é preciso e recheado de termos etc., bem como o comportamento dos personagens. Segunda Rubrica indica a reação dos aguardas após a conversa de Jean com eles. Terceira	LXV	Menko, Jean, júri, público assistente, guardas, o jovem operário.	No tribunal	O diálogo entre os personagens Jean e os dois guardas é sobre, o local de onde eles provinham. Os guardas conversando com Jean informa-lhes que eles eram da refinação do petróleo. Em seguida, Jean pergunta-lhes se o consideravam como um traidor e o que pensavam sobre o julgamento. Estes falam de que o julgamento não valia nada, mas que era preciso fuzilá-lo imediatamente. Disfarçando, Jean pede-lhes fósforo. Estes, por sua vez, não se mexem.

Rubrica silêncio hostil dos dois guardas. Quarta Rubrica indica os atos de Jean durante a comversa com os guardas.				
Primeira Rubrica indica a reação dos guardas e a presença de um jovem operário. Segunda Rubrica demonstra o comportamento do jovem operário	LXVI	Jovem operário, Jean, Menko	Tribunal	Jean pergunta ao jovem operário, porque ele não mandava arrumar as botas. Este, nem se mexe. Neste instante não se ouve mais a voz de Menko, apenas de François que o agradece pelo seu depoimento. Menko toma a sua pasta novamente e volta ao seu lugar.
Primeira Rubrica demonstra a atitude dos personagens. Segunda Rubrica Suzanne levanta-se e Menko volta para seu lugar. Terceira Rubrica indica que François tem um movimento de recusa e o comportamento dos personagens.	LXVII	Suzanne, Jean, François, Menko		Com isso Suzanne iniciando o diálogo reclamando autorização para depor. Segundo ela ninguém o conhecia melhor do que ela a qual tinha vivido com ele durante dez anos. Enquanto isso, pergunta a um guarda que estava próximo se Darieu havia voltado. O guarda diz que não.
Primeira Rubrica situa o espaço de cada personagem. Segunda Rubrica indica a atitude de Darieu. Terceira Rubrica indica a mudança de comportamento de Helene. Quarta Rubrica indica a entrada de Jean	LXVIII	Darieu e Helene e Jeanne	A casa de Helene fazendo menção à rua de onde parte os disparos	O diálogo inicia-se quando Darieu, despede de Helene dizendo adeus. Porém antes de sair, uma idéia vem à tona na mente de Darieu, o qual pergunta imediatamente a Helene, se ela sabia quem realmente dirigia a audiência. Esta diz suponho que seja François. Contudo, Darieu lhe diz que, na verdade, quem comandava o julgamento era Suzanne, a qual havia metido o Júri no bolso, isto o havia comprado. Sabendo que Suzanne que iria depor, Helene muda de opinião e resolve ir com Darieu. Visto que ela sabia das atitudes desonrosas de Suzanne. Jean tenta intervir, mas não consegue. Helene dirigi-se ao tribunal.
Primeira Rubrica indica a fala violenta de Suzanne	LXIX	Suzanne, júri	Tribunal	Suzanne inicia o diálogo dizendo que o último dia que tinha visto Jean fora há sete anos, quando este assumira o poder.
Primeira Rubrica descreve o local onde ocorre o depoimento de Suzanne bem como e o comporta-mento de cada perso-	LXX	Suzanne, Lucien, François, Magnan, Jean, Suzanne e o criado grave	Palácio onde ocorre o testemunho de Suzanne (Sete anos ante)	Não há diálogo.

nagem durante a cena				
Primeira Rubrica indica a tentativa de aproximação entre Suzanne e Jean.	LXXI	Suzanne, Jean	O pátio do palácio	Não há diálogo
Primeira Rubrica descreve as atitudes de Suzanne na sala do júri. Segunda Rubrica indica o comportamento de Suzanne perante o júri. Terceira Rubrica Suzanne prossegue à vontade o seu depoimento.	LXXII	Suzanne, Jean e Júri	Tribunal	Olhando para Jean, Suzanne diz que compreendia o motivo pelo qual ele a deixou. Pede-lhe que tenha piedade e que o amava muito. Após algum tempo volta-se para o júri deixando que odiava bastante e que não estava ali para falar dos amores que ela tivera. Mas que estava ali, para dizer-lhes sobre um crime que fora cometido por Jean, o qual eles não tinham conhecimento. E que, por isso, deveria ser incluído no número dos pontos capitais de acusação.
Primeira Rubrica descreve o testemunho de Suzanne dando caracteres do espaço físico.	LXXIII	Suzanne	Uma exploração petrolífera, onde há o testemunho de Suzanne (Dez anos antes)	Não há diálogos.
Primeira Rubrica indica que enquanto Suzanne dormia, tocam à porta. Segunda Rubrica indica o aparecimento de Helene na casa de Suzanne. Terceira Rubrica demonstra o comportamento de cada personagem e suas principais características. Quarta Rubrica Suzanne encara Jean com curiosidade. Quinta Rubrica indica a atitude de Jean diante de Suzanne. Sexta Rubrica indica o sorriso vaidoso e fanfarrão de Helene. Sétima Rubrica descreve o comportamento de Jean. Oitava Rubrica descreve o comportamento dos personagens	LXXIII	Suzanne, Helene, Lucien, Jean, polícia	A casa de Suzanne	Apurando o ouvido, Suzanne veste o casaco e vai atender a porta. Suzanne inicia a conversa perguntando quem estava batendo à porta. Helene responde que era ela e que não precisava inquietar-se, pois os dois homens que acompanhavam-na eram amigos. Logo em seguida adentram-se, pedindo desculpas. Suzanne os interroga perguntando o que se passava de onde vinham. Helene explica-lhe que a instalação tinha sido tomada de assalto e que os policiais queriam prende-los. Eis o motivo que estavam ali. Desconfiado de Suzanne, Jean a responde com grosserias. Todavia Lucien, diz não tinha outra saída, era preciso que confiasse nela. Após isso, Lucien pergunta a Suzanne, se eles poderiam ficar escondidos por ali. Suzanne aceita. Logo em seguida a polícia bate à porta. Ela os escondem na sua rouparia. Começa a vistoria pelos policiais. Suzanne disfarçando-se bem consegue tapeá-los, os quais não encontrando ninguém vão se embora.

Primeira Rubrica Suzanne continua a falar e mostra a rotina dos personagens.	LXXV	Suzanne, Júri, Lucien, Helene, Jean	No cenário o tribunal	Dialogando com júri, diz que não podia mais mantê-los em sua casa. Com isso os leva para a quinta de um tio dela, num sitio isolado.
Primeira Rubrica descreve a sala comum de Lucien e a rotina dos personagens no mesmo. Segunda Rubrica sublinha o comportamento de cada personagem. Terceira Rubrica Helene depois acrescenta para Suzanne.	LXXVI	Lucien, Suzanne, Helene, Jean	No cenário a sala comum na quinta de Suzanne	Suzanne insulta Jean dizendo-lhe que não tinha um ar de gostar do campo. Em seguida Helene dialogando com Lucien comenta a atitude impiedosa de Suzanne, a qual era de nem sequer respeitar o trabalho dele. Voltando-se para Suzanne, Helene a alerta dizendo que na verdade ele é um grande escritor contudo, Suzanne afirma que até poderia ser, mas precisava comer.
Primeira Rubrica demonstra a reação de Jean após a conversa com Helene e Suzanne.	LXXVII	Lucien, Suzanne	No cenário a sala comum na quinta de Suzanne	O diálogo que se dá entre os personagens Lucien e Suzanne é com relação ao pedido de desculpas de Lucien para com Suzanne, reconhecendo que era ele que deveria ajudá-la. Apesar de Suzanne relutar, Lucien dispõe a ajudá-la na arrumação da mesa.
Primeira Rubrica Helene volta-se para Lucien. Segunda Rubrica situa o espaço onde Lucien se encontra. Terceira Rubrica indica a atitude de Lucien. Quarta Rubrica demonstra a atitude dos personagens. Quinta Rubrica Lucien continua a por a mesa com Suzanne, a qual dirige depois a Jean.	LXXIX	Lucien, Helene	A sala comum na quinta de Suzanne	Helene diz a Lucien que tinha muita vontade de falar com ele, nem sequer tinha a coragem de interrompê-lo. Sorrindo diz-lhe falasse com ele. Aproveitando da ocasiaõ indaga-lhe sobre quando iriam retornar. Como não sabia, lhe pede que procurasse Jean, pois era ele quem decidiria. Em meio a tanta conversa, Suzanne pergunta a Lucien porque não se considerava como um grande homem de ação. Em seguida ele lhe explica.
Primeira Rubrica indica o embaraço de Helene. Segunda Rubrica Helene acrescenta entre dentes que não queria voltar. Terceira Rubrica indica que Helene apesar de estar embaraçada tenta gracejá-lo. Quarta Rubrica descreve a atitude	LXXX	Jean, Helene	A sala comum na quinta de Suzanne	Helene inicia o diálogo, indagando Jean se ele sabia fazer omeletes. Toda embaraçada, com o olhar de desejos manifestado por Jean há instantes atrás, desconversa mudando o tom do discurso. Pergunta-lhe quando iriam retornar. Jean fala que também não sabia. Além do mais tentando gracejá-lo, ela quis saber qual o motivo dele o olhá-la daquele jeito.

de Suzanne para com eles.				
Primeira Rubrica demonstra o comportamento de Jean durante o depoimento de Suzanne, bem como descreve o depoimento de Suzanne.	LXXXI	Jean, Suzanne, júri e o público assistente	Tribunal	Não há diálogo.
Primeira Rubrica descreve a rotina dos personagens. Segunda Rubrica indica que Suzanne hesita um momento no limiar da porta bem como a atitude de Jean para com Helene. Terceira Rubrica descreve a carícia que Suzanne faz a Helene. Quarta Rubrica indica que Luciene, Helene haviam se casado através do depoimento de Lucien	LXXXII	Suzanne, Jean, Helene	No cenário a sala comum da quinta, onde menciona o depoimento de Suzanne (Dez anos antes)	O diálogo entra Helene e Jean é sobre a maneira pela qual este se comportava. Helene queria que ele mudasse de atitude e falasse alguma coisa. Cansada de tanto desprezo, Helene diz que não agüentava mais Suzanne acariciando-a lhe diz que era preciso escolher entre Jean e Lucien. Com isso, Helene escolhe Lucien, apontando todas as vantagens dessa escolha e conseqüentemente desvalorizando Jean pelos atos que tinham para com ela.
Primeira Rubrica descreve o comportamento de cada personagem, bem como, uma atmosfera de embaraço intercalado com o silêncio e a imobilidade dos mesmos. Segunda Rubrica indica que Suzanne não se move bem decidida a esperar. Terceira Rubrica demonstra a atitude de Lucien. Quarta Rubrica descreve o comportamento de cada personagem e a reunião com Jean e sua comissão.	LXXXIII	Suzanne, Jean, Helene, Lucien	No cenário a mesma sala	O diálogo começa quando os personagens indagam que deles iriam dormir primeiramente. Um a um retira-se da sala dirigindo-se aos seus aposentos, desejando entre eles uma boa noite. Enquanto isso Jean corta o dedo com um copo. Suzanne o auxilia. Este a agradece. Suzanne vai para seu quarto e Jean a acompanha, dizendo-lhe que o belo tempo está excelente para uma noite de núpcias.
Primeira Rubrica descreve a atitude dos personagens. Segunda Rubrica in-	LXXXIV	Advogado, Jean, Suzanne	Na sala do júri, onde realiza o depoimento.	Dirigindo a Suzanne, o advogado quis saber qual o motivo dela ter deixado Jean a beijá-la mesmo sabendo que ele amava outra. Suzanne interrompe,

dica que Jean afasta de Suzanne e que Suzanne estava no palácio do governo.				falando que Jean não amava. Helene, apenas a desejava. Após alguns instantes Suzanne volta-se para o advogado dizendo que não amava Jean.
Primeira Rubrica indica a fala de Suzanne no Júri.	LXXXV	Suzanne e Júri	Tribunal	Dialogando com o Júri, Suzanne desabafa dizendo que apesar de ter dedicado praticamente toda a sua vida em prol de Jean de nada adiantara. Diz que ele a desprezava quase sempre. Em meio à conversa, Suzanne acrescenta que naquela época houve uma anistia geral e que Jean junto com os demais companheiros, revolucionários, aproveitando da ocasião organizaram uma comissão. Comissão esta que gerou uma série disputa entre Jean e Benga para ver quem de fato assumiria o comando.
Primeira Rubrica situa o espaço de cada personagem, assim como, o comportamento de cada um deles. Segunda Rubrica demonstra o comportamento de Suzanne após ter conversado com Jean	LXXXVI	Jean, Suzanne	No cenário a casa de Suzanne onde esta prossegue com o seu testemunho (9 anos antes)	Dirigindo-se a Suzanne, Jean inicia o diálogo informando-lhe que dentro de alguns instantes a comissão se reuniria ali e que ela providenciasse algumas cervejas. Passado alguns instantes, bate-se na porta. Era os membros da comissão que estavam chegando. Enquanto Suzanne providenciava a bebida, Jean e Benga disputavam furiosamente pela direção da comissão. Jean perdendo o controle da situação acaba por agarrar e o sacudir com uma cólera louca.
Primeira Rubrica indica a chegada de Suzanne na sala onde estavam reunidos os membros da comissão.	LXXXVII	Suzanne, Jean, Benga, Helene	No cenário a casa de Suzanne	Vendo que Jean estava agredindo Benga, Suzanne intervém pedindo que Jean o largasse. Com isso Jean volta-se para ela indagando-lhe quem tinha dado permissão para que entrasse naquele recinto. Suzanne fica terrivelmente embaraçada e não responde. Após isso, Jean lhe ordena para que busque as cervejas. Ela sai resmungando e Jean continuava pressionando os membros da comissão para que escolham-no ou Benga para a direção da comissão.
Primeira Rubrica situa o espaço de cada personagem, bem como, demonstra suas atitudes. Obs.: O autor faz duas outras rubricas que também situa o espaço de cada personagem e suas	LXXXVIII	Jean e Suzanne	No cenário a casa de Suzanne algumas horas mais tarde.	O diálogo que se restabelece entre Jean e Suzanne ainda é sobre a escolha de quem dirigia a comissão. Jean muito furioso, diz que esse impasse não poderia mais continuar. Mas que os membros deveriam escolher rapidamente o dirigente. Ainda muito nervoso, Jean diz que iria apanhar Benga. E realmente foi apanhá-lo.

atitudes.				
Primeira Rubrica situa o espaço de cada personagem e indica o toque na porta. Segunda Rubrica descreve os caracteres principais de Helene, bem como, situa o espaço dos demais personagens.	LXXXIX	Suzanne, Hélene, Jean.	No cenário a casa de Suzanne algumas semanas mais tarde	O diálogo se inicia quando a personagem Suzanne atende à porta e se defronta com Suzanne a qual pergunta onde se encontrava Jean, pois queria vê-lo. Suzanne diz que estava na rouparia a trabalhar. Chegando na rouparia, Helene pede a Suzanne que se retirasse pois queria falar com Jean a sós. Suzanne sai resmungando, fechando a porta violentamente. Enquanto isso na rouparia Helene avisa Jean que ele estava demasiado comprometido que ele não tinha mais como recuar. Jean responde que havia ganhado e que não contasse nada a Lucien.
Primeira Rubrica indica a saída de Helene da rouparia, com os olhos vermelhos de ter chorado. Segunda Rubrica demonstra o comportamento dos personagens.	XC	Suzanne e Jean	No cenário a casa de Suzanne, algumas semanas mais tarde.	O diálogo entre os personagens Suzanne e Jean é sobre a conversa que este tivera a pouco com Helene. Em meio à conversa, Jean dirige-se até o armário e retira deste após remexê-lo, um revólver. Suzanne muito assustada questiona se ele havia pegado tal arma era para matar Lucien. Jean responde que não. Mas que era apanhar Benga, pois este era um denunciante e que teria que pagar por tudo que tinha cometido.
Primeira Rubrica indica o prosseguimento de Suzanne	XCI	Júri, Suzanne, Helene e Darieu e o público assistente	No cenário o tribunal	Dialogando com o Júri, Suzanne informa-lhe que naquela noite Jean havia matado Benga com as suas próprias mãos. Segundo ela, Jean fizera isto, porque Benga o incomodava. Ela também acrescenta que ele havia matado Lucien Drelitsch, porque tinha inveja de sua popularidade. Enquanto isso, surge um grito do meio da multidão, desmentindo-a.
Primeira Rubrica evidencia a presença de Helene no tribunal e a reação dos demais personagens.	XCII	Helene, Suzanne, Darieu, François, Jean e o público assistente.	No cenário o tribunal	O diálogo se inicia com a apresentação da personagem Helene Drelitsch mulher de Lucien no tribunal. Helene intervém no depoimento de Suzanne dizendo que ela estava mentindo, pois, na verdade, Lucien tinham morrido era no degredo, onde estava por ordem de Jean Aguerra.
Primeira Rubrica demonstra o transtorno causado pela chegada de Helene no tribunal	XCIII	Helene, François Jean, jurado e o público assistente	No cenário o tribunal	Neste momento, François adiantando-se para Helene agradece-lhe por ter vindo. O diálogo se inicia com Helene desmentindo Suzanne. Helene diz que Jean não matara Lucien por ciúmes, mas que explicaria tudo ao júri. Com isso Suzanne quis saber qual o motivo

				que fez com que ela fosse até ali. Helene diz-lhe que era porque a tinham lhe pedido e que diria a verdade. Com isso, começa desmentir Suzanne.
Primeira rubrica indica as características principais de Helene, bem como a batida na porta. Segunda Rubrica descreve a chegada de Suzanne. Terceira Rubrica indica o aparecimento de Jean. Quarta Rubrica demonstra a reação dos personagens. Obs.: O autor faz uma série de outras rubricas indicando o comportamento de cada personagem no decorrer do diálogo.	XCIV	Suzanne, Helene	No cenário a casa de Suzanne, mencionando o testemunho de Helene (nove anos antes)	O diálogo entre os personagens Suzanne e Helene é sobre a necessidade de Helene ver Jean, pois havia acontecido uma coisa horrível. Suzanne olhando-a com aversão, diz que era um aborrecimento, mas Jean estava com alguém naquele momento. Logo após, Jean aparece desmentindo-a. Todos ficaram imóveis. Não encontrando outra saída, Suzanne reconhece que havia mentido, porém esta procura justificar tal atitude. Após Suzanne, te se justificado, Helene aproxima de Jean, os quais se fecham na rouparia, Suzanne dirigindo-se à porta, sai resmungando com rancor. Helene reconhece que Suzanne de fato era um nojo.
Primeira Rubrica indica o comportamento de cada personagem. Segunda Rubrica demonstra a primeira intervenção de Jean no depoimento.	XCV	Helene, júri, Suzanne, François, Jean	No cenário o tribunal	Helene prossegue com seu depoimento. Em meio a tanta conversa Helene diz que Lucien tinha sido designado para matar Benga, porém havia recusado. E quem o matara realmente foi Jean. Com isso, François quis saber o motivo da recusa de Lucien em não matar Benga. Helene diz que seria preciso contar tudo, desde o princípio. Suzanne com um gesto, designa Helene ao Júri, como secretária e amante de Jean e que na sua opinião deveria ser condenada junto com ele Jean desmistifica, dizendo que realmente ela fora sua secretária mas nunca sua amante. François dirigindo-se a eles, ao mesmo tempo, diz que sabiam de tudo aquilo. Além disso diz que Helene estava ali na qualidade testemunha e não de acusada Helene prossegue com o seu depoimento.
Primeira Rubrica indica uma greve na exploração petrolífera onde se ouve Helene dizer que Schoelcher pagava salários de	XCVI	Operários	No cenário a exploração petrolífera onde se menciona o testemunho de Helene (dez anos antes)	Não há diálogos.

miséria				
Primeira Rubrica demonstra que era noite e que Lucien e Helene caminham lado a lado. Segunda Rubrica demonstra a passagem de uma carroça puxada por um cavalo. Terceira Rubrica demonstra o comportamento de Helene perante Jean e Lucien	XCVII	Lucien, Helene, ciclista, Jean	No cenário uma estrada no campo	O diálogo entre os personagens Lucien e Helene é sobre o local onde se realizaria a reunião e se demorava muito para chegar até este local. Helene começa questionar Lucien. Desconversando, Lucien lhe diz que o sindicato não era reconhecido e que e fizessem uma reunião oficial na cidade seria muito arriscado. Com isso convida a prosseguir na caminhada. Helene diz que estava muito cansada e param por um momento. Lucien acrescenta que estavam prestes a chegar, e que ela adoraria ir ver Jean. Helene intrigada diz que não fora Jean que a tinha incomodado. Além disso diz que ela tinha ido a reunião política e não à variedade. Após a irritá-la, Lucien diz que em breve mudaria de opinião. Haja vista que ele era tão forte e inteligente e que era ele quem tinha organizado o sindicato, ou seja, foi quem fez tudo. Prosseguindo na caminhada encontra um carroceiro, o qual era Jean e que lhes oferecessem uma carona. A seguir Lucien apresenta-lhes a Jean. Aproveitando da ocasião Jean lhe disse que tudo estava indo muito mal, pois Schoelcher obteve a autorização de mandar vir cinco mil alemães na segunda-feira, os quais eram furadores de greve.
Primeira Rubrica evidencia a fala de Helene, bem com o comportamento de Jean.	XCVIII	Helene, Júri, Jean	No cenário o tribunal	Prosseguindo com o seu depoimento, Helene declara que tanto Lucien quanto Jean o irritava. Achando Jean muito senhor de si mesmo, ela diz que fizera uma tolice.
Primeira Rubrica caracteriza o espaço físico, bem como situando o espaço de cada personagem	XCIX	Uma multidão de operários Jean, Benga, Helene Lucien	No cenário uma pedreira abandonada, onde prossegue o testemunho de Helene (dez anos antes)	O diálogo se inicia quando Jean diz que cinco mil alemães chegariam na segunda feira, os quais ficariam por tempo indeterminado. Além disso acrescenta que durante esse tempo poderiam esteirar de fome. Segundo Jean, a greve àquelas alturas era uma má tática, pois já tinham esgotado suas forças com ela. Por isso tenta convencer o grupo a retornar ao trabalho. Benga, o empreendedor da greve tomando a palavra o contradiz dizendo que não deveriam ceder. Afinal fora um mês de luta e sacrifícios e que não intimidariam com a chegada de cinco mil estrangeiros. Contrariado, Jean

				pergunta-lhe o que iriam fazer e se tinha algum plano. Benga não responde nada.
Primeira Rubrica descreve o comportamento dos personagens. Obs.: O autor faz uma série de rubricas sempre demonstrando o comportamento dos personagens no decorrer do diálogo.	C	Benga, multidão, Lucien, Helene, Jean	No cenário uma pedreira abandona	O diálogo entre os personagens Jean e demais membros da comissão é para ver se continuavam com a greve ou se cederiam. Jean decidido a acabar com a greve tentou convencer os membros com uma série de indagações. Indagações estas direcionadas particularmente a Benga, pois este não concordava em ceder. Enquanto Jean questionava Benga sobre os meios que ele propunham para sustentar a greve, Helene interveio propondo que ocupasse as instalações. Jean e Lucien voltando-se bruscamente para ela, a acusa de estar ficando doida e dizem também que a proposta nem sequer merecia discussão. Helene muito nervosa, resmunga que sempre tinham recuar e que se a vontade de todos era renunciar a luta perante o primeiro obstáculo.
Primeira Rubrica indica que Benga retomara a palavra. Segunda Rubrica descreve a atitude de Jean e saída da multidão daquele local.	CI	Benga, Jean e membros da comissão	No cenário uma pedreira abandonada	O diálogo inicia com Benga dizendo que Helene tinha razão a propor que ocupassem as instalações. Daí em diante, dialogando com os membros da comissão, ele sugeriu que aquela proposta fosse à votação. Todos concordaram com sua idéia. O resultado que se obteve foi que a maioria decidiu por ocupar as instalações. Após terem decidido, Benga comunicou-lhes que no dia seguinte cada um ocuparia seu posto na instalação.
Primeira Rubrica indica que Jean se aproxima de Lucien e Helene	CII	Lucien, Helene e Jean	No cenário uma pedreira abandonada	Jean encarando Helene lhe diz que sua atitude era imperdoável. Após isso, retira-se misturando no meio da multidão. Helene, a qual estava muito embaraçada pergunta a Lucien se ele havia votado de acordo com as idéias de Jean Magoado, ele retruca-lhe dizendo que não fora por isto, mas porque certamente haveria violências e ele não associaria a nenhum ato de violência, quando da chegada dos alemães.
Primeira Rubrica descreve a fala de Helene durante o depoimento. Segunda Rubrica demonstra o comportamento de	CIII	Helene, François	No cenário o tribunal	Dando continuidade ao seu depoimento reinicia seu diálogo com o Júri dizendo que Lucien sempre mantivera sua palavra nunca se associando a nenhum ato de violência. François concorda. Ela acrescenta também que foi pelo fato de querer

cada personagem. Terceira Rubrica mostra que Helene enfrenta o júri prosseguindo com o seu depoimento.				conservar as mãos limpas até o fim que o mataram. Todavia conforme ela, Lucien nunca os abandonaria. Prosseguindo com o seu depoimento, ela diz que nos primeiros anos tudo se passara bem, mas no terceiro não.
Primeira Rubrica descreve o espaço físico. Segunda Rubrica evidencia o grito do operário e o comportamento dos personagens	CIV	Helene, Lucien, alguns homens	No cenário a exploração petrolífera	Observando e comentando sobre a disciplina da exploração petrolífera, Helene pergunta a Lucien, se Jean ainda estava furioso com ela. Lucien responde-lhe que ele não havia dito nada. Enquanto conversavam, de repente surge um grito inesperado de um jovem operário que lhes avisavam a chegada de soldados naquele recinto, ou melhor, que tinham mandado a tropa. Isso provoca uma reviravolta na exploração petrolífera.
Primeira Rubrica indica que agitação começa a transformar-se em desvairo. Segunda Rubrica mostra que os perso-nagens as ordens ditas por Jean. Terceira Rubrica indica que o velhote cumprira as ordens que lhe foram ditas.	CV	Lucien, operários, Jean	No cenário a exploração petrolífera	O diálogo que se trava neste instante entre os personagens é sobre a reviravolta causada pela chegada dos soldados na instalação petrolífera. Jean dirigindo-se aos operários pede-lhes que tenham calma, pois não adiantava mais apavorar. A partir disso, começa a dar-lhes ordens numa tentativa de conseguir que escapassem daquela emboscada. Aproximando de um velhote, pede-lhe que fosse lá fora dizer aos soldados que se eles deixassem a passagem livre, retomariam o trabalho no dia seguinte. Aproximando de Lucien, Jean lhe pergunta o que ele achava de sua tática. Logo, Lucien indaga-lhe se acreditava que eles atirariam sobre eles. Jean lhe diz que era uma hipótese em duas.
Primeira Rubrica demonstra o comportamento de Helene. Segunda Rubrica indica o retorno do velho à instalação. Terceira Rubrica o pedido de silêncio à multidão por Jean	CVI	Helene, Lucien, Jean, Benga	No cenário a exploração petrolífera	Olhando Jean com espécie de rancor, Helene murmura que ele triunfara. Escutando isso, Jean diz que não triunfara. Com isso, Helene cai chorando nos braços de Lucien dizendo que não queria vê-lo nunca mais pois o detestava. Enquanto isso o velho e três homens que o escoltam regressam à instalação informando-lhes que os eles aceitavam mas tinha ordem de prender Aguerra, Lucien Drelitsch e a enfermeira. Recebendo tal notícia, Jean diz que apesar de ter ordem de prendê-los, eles poderiam escapar saindo pelos esgotos. Com isso, pede que o sigam. Os operários põem-se em marcha.
Primeira Rubrica	CVII	Benga, Helene,	Na exploração	Após Benga ter se aproximado, Jean

demonstra que Benga se aproxima de Jean, Helene e Lucien. Segunda Rubrica indica a saída dos operários da instalação.		Jean	petrolífera.	olha-o e diz-lhe porque esperava, se não falaram que iriam prendê-lo. Benga, responde-lhe que se eles ficavam, ele também queria ficar. Com isso, Jean o alerta para fato de que se fossem apanhados, os operários teriam necessidade dele. Observando a saída dos operários e vendo que nada tinha acontecido com eles, Jean convida. Helene e Lucien para que se dirigissem aos esgotos para que pudessem escapar também.
Primeira Rubrica indica a fala de Helene	CVIII	Helene, Júri	Tribunal	Helene diz que eles haviam saído pelos esgotos e que os levara até a casa de Suzanne onde passaram à noite e depois se dirigiram para a quinta de seu tio.
Primeira Rubrica demonstra o passeio dos personagens situando-os no espaço. Obs.: o autor faz inúmeras rubricas demonstrando o comportamento, bem como, a reação dos personagens durante a cena.	CIX	Lucien, Helene e Jean	No cenário um caminho no campo.	Neste momento os personagens Lucien, Helene e Jean fazem um passeio pelo campo, recordando dos bons tempos. Chegando diante de uma torrente, Helene pergunta-lhe quem a ajudaria atravessar o córrego. Imediatamente ela olha para Jean com uma espécie de desafio. Este percebendo o que ela queria com aquele olhar, diz que seria ele que iria carregá-la. Após tantos transtornos durante a travessia do córrego, conseguem chegar até a outra margem. Em seguida Helene o questiona porque ele era a favor de uma política de renúncia e contra as greves. Jean lhe responde que em 1° lugar não era por uma política de renúncia. Mas que de momento era contra a greve e a sabotagem.
Primeira Rubrica indica a conversa de Jean com Lucien. Obs.: o autor faz outras rubricas demonstrando o comportamento dos personagens.	CX	Lucien, Jean e Helene	No cenário um caminho no campo	Aproveitando da ocasião, Lucien dirige-se Jean a dizendo-lhe que estava na hora de mudar de política. Haja vista que os salários eram miseráveis e que as cidades estavam mal alimentadas. Enfim que se encontravam numa situação revolucionária. Conforme ele seria preciso agir contra o próprio governo e não mais contra Schoelcher. Jean afirma-lhe que seria preciso realmente era mudar de tática. Para tanto lhe apresenta seu plano. De acordo com tal plano seria criada uma comissão central que organizasse um partido revolucionário com ramificações em todas as instalações. Após ter-lhe exposto suas idéias, Jean pergunta a Lucien se ele concordava. Lucien

				silencia por um instante e em seguida, diz que não estava de acordo. Sob seu ponto de vista este projeto geraria milhares de mortos de um lado e de outro, e ele não poderia suportar a idéia de ser responsável por esses mortos. Jean tenta convencê-lo mais não adianta. Ele é irredutível. Com isso, Jean os chama de imbecis. Algumas horas mais tarde, Jean se acalma e lhe faz uma nova proposta. Proposta esta que pedia que eles ficassem juntos com eles, e os interrompessem quando empregassem meios sangrentos ou injustos. Lucien acerta e cumprimentam apertando as mãos.
Primeira Rubrica indica o modo como Helene fala	CXI	Helene, Júri e o público assistente	No cenário o tribunal	Em seu depoimento, Helene diz que amava tanto Lucien quanto Jean. Porém, ela adverte que Jean lhe metia medo e aceitara a tornar-se à mulher de Lucien.
Primeira Rubrica situa o espaço de cada personagem bem como o comportamento de cada personagem. Segunda Rubrica indica que Helene e Lucien começam subir as escadas. Terceira Rubrica mostra que os perso-nagens recomeçam a subir a escada.	CXII	Suzanne, Helene, Jean e Lucien	No cenário a quinta de Suzanne onde se menciona o testemunho de Helene (dez anos antes).	Neste momento Helene e Lucien se aproximam de Jean e despedem dizendo até logo. Após isso, dirigem-se para o quarto. A meio da escada Helene pergunta-lhe o que tinha Lucien diz que não era nada e continuam a subir. Chegando no corredor Lucien pergunta-lhe porque ela o amava. Esta diz que aquilo não era conversa para patamar e ambos entram no quarto.
Primeira Rubrica indica que Helene abre a porta. Segun-da Rubrica Helene arrasta Lucien.	CXIII	Helene, Lucien	No cenário o quarto de Helene e Lucien na manhã seguinte	O diálogo se inicia quando Helene abre a porta e convida Lucien para que descessem. Este lhe diz que sentia embaraçado para se encontrar com eles. Suzanne arrasta-o pela mão.
Primeira Rubrica demonstra que Suzanne e Jean esperam-nos sorrindo	CXIV	Helene, Lucien, Jean e Suzanne	No cenário o quarto de Helene fazendo menção à sala de baixo	Chegando na sala, Suzanne pergunta-lhes se havia dormido bem. Estes dizem que sim. Jean intervém dizendo que também havia dormido juntos. Lucien fica encantado com a notícia e ri para ele. Jean acrescenta que foram eles que haviam dado a idéia.
Primeira Rubrica demonstra o comportamento dos personagens,.	CXV	Helene, Jean, Júri	No cenário o tribunal	Prosseguindo com o seu depoimento Helene diz que a vida continuara e que eles haviam voltado para a cidade. **Além do mais, diz que Jean começou a organizar a atividade clandestina e que havia uma comissão de onde lhes vinham as**

				ordens. Essa comissão foi quem organizou a Revolução. Dela faziam parte Jean, Benga e Lucien, entre outros que morreram. Ela diz também que as reuniões efetuavam-se em casa de Suzanne e Jean.
Primeira Rubrica situa o espaço de cada personagem. Segunda Rubrica Lucien e Helene continuam a andar. Terceira Rubrica mostra que os dois policiais atravessam a rua e aproximam-se do homem da maleta.	CXVI	Lucien, Helene, um jovem e dois homens	No cenário uma rua onde se menciona o testemunho de Helene (oito anos antes)	O diálogo se inicia com Helene perguntando a Lucien onde estavam indo. Lucien diz que tinha um encontro com Carlier, diante do estabelecimento da sapataria da rua Ferdinand e que deveriam dirigir-se para lá. Lucien acrescenta que quem havia marcado o encontro fora Benga. Chegando lá, vê-se que havia dois policiais que fiscalizava discretamente. O jovem que trazia a maleta se aproxima. Vendo os policiais põe-se a correr sendo atirado a poucos metros dali. A maleta se abre ao cair, e donde saem alguns papéis. Helene tenta dirigir-se até lá, mas Lucien impede-a, dizendo que teriam de prevenir imediatamente a comissão.
Primeira Rubrica situa o espaço de cada personagem, bem como, a batida na porta. Segunda Rubrica Jean interroga seus companheiros. Terceira Rubrica mostra que Jean rasga uma folha de papel em cinco bocados. Obs.: O autor faz inúmeras rubricas demonstrando o comportamento dos personagens.	CXVII	Jean, Barrere, Delpech e Langeais, Helene, Lucien	No cenário a casa de Suzanne	O diálogo se inicia quando Lucien e Helene chegam na casa de Suzanne avisando aos demais membros da comissão que ali estavam reunidos, que o agente da Ligação havia sido morto. Contaram-lhes como tudo tinha acontecido. Após dialogarem bastante, ligando um fato ao outro, os membros da comissão descobriram que Benga era traidor e culpado por o que tinha acontecido. Com isso começaram a organizar estratégias para apanhá-lo. Após terem feito votação, quatro deles o acusaram como culpado. Com isso resolveram tirar na sorte para ver quem iria liquidá-lo. Para tanto rasgaram uma folha de papel em cinco bocados e traçou num deles uma cruz a lápis. O que tirasse a cruz ficava designado a realizar este trabalho sujo. Lucien foi que tirou o papel com a cruz. Este desconcertado resolveu sair para tomar um ar. Enquanto isso, Suzanne abre a porta da rouparia à procura de cerveja, mas não encontra.
Primeira Rubrica indica que a comissão está reunida. Segunda Rubrica descreve o	CXVIII	Comissão, Delpech, Jean	No cenário em casa de Suzanne, onde se passa o testemunho de Helene (8 anos	O diálogo é sobre a morte de Benga. Jean diz que não há que lamentar o que fizeram. Dirigindo aos demais membros da comissão, acrescenta que considerando o que sabiam e o perigo

comportamento dos personagens.			antes)	que os ameaçava, não havia mais nada a fazer e seriam culpados se agissem de outra maneira. O melhor seria dizer que Benga havia morrido na luta. Com isso pergunta-lhes se estavam de acordo com tal afirmação . Todos concordam. Após isso, Jean diz que restava agora um outro aspecto da questão que era descobrir quem havia denunciado o agente de ligação.
Primeira Rubrica Helene prossegue o seu testemunho	CXIX	Helene, Júri	No cenário o tribunal	Hélene continua com seu depoimento. Ela diz que desde a morte de Benga alguma coisa havia quebrado entre os membros da comissão. Desde aquele dia, tinha-se a impressão de cada um deles querer mal ao outro.
Primeira Rubrica indica um transtorno no tribunal devido à chegada de uma centena de insurrectos.	CXX	Júri, François, Jean, uma centena de insurrectos.	No cenário o tribunal	Helene estava depondo no tribunal. De repente surge uma centena de insurrectos armados. François mais do que depressa lhes perguntou o que eles queriam. Um deles com um chapéu de mulher, gritou com toda força que queriam a cabeça de Jean, o tirano. François tentando acabar com aquela confusão disse-lhes que estavam a julgá-los e que por isso deviam se calar ou evacuar a sala.
Primeira Rubrica François inclina-se para Darieu	CXXI	François e Darieu, multidão	No cenário o tribunal	Vendo toda aquela confusão, François pede a Darieu que buscasse reforços. Darieu aprovando sua idéia, sai à procura de recursos.
Primeira Rubrica indica que Darieu sai a busca de recursos.	CXXII	François e multidão	No cenário o tribunal	A multidão no meio de clamores grita que não havia necessidade de julgamento mas que deveriam matá-lo já. Com isso, François irritado disse-lhes que antes de matá-lo, deveriam passar por cima dele, assim como, deveriam evacuar a sala.
Primeira Rubrica indica que os clamores recomeçam sempre com a mesma violência. Segunda Rubrica descreve a atitude de um.	CXXIII	O público assistente um dos insurrectos, François		Com a chegada dos insurrectos, o próprio auditório é atingido pela frenesi deles. Alguns membros do público concordavam com os insurrectos. Um dos insurrectos desrespeitando François pediu-lhe que entregasse o tirano. Como ela não se manifestou, eles aramaram as espingardas pedindo passagem à multidão, para que eles pudessem buscá-lo.
Primeira Rubrica demonstra a atitude tomada por cada um dos personagens. Segunda Rubrica situa o espaço de cada personagem	CXXIV	Multidão, insurrectos armados, júri, Suzanne, Helene, Jean	No cenário o tribunal	O diálogo entre os personagens Jean e os insurrectos é se estes o assassinariam ou não, isto é, se queriam fazer de Jean um mártir. Aproximando-se deles, Jean argumentou dizendo que não tinha medo de morrer e que se quisessem

				podiam atirar-lhe. Pois morreria. Contente e além do mais todos saberiam que tinha sido assassinado. Aproveitando da situação François disse aos insurrectos que Jean tinha razão e que o melhor a fazer era julgá-lo e não matá-lo.
Primeira Rubrica indica um momento de irresolução na multidão bem como a chegada de Darieu acompanhado de dois guardas. Segunda Rubrica evidencia a entrega da espingarda.	CXXV	Um insurrecto, François, Jean, Darieu, advogado	No cenário o tribunal	O diálogo inicia-se com um dos insurrectos pedindo a François que ele devolvesse a sua espingarda, a qual havia tomado há instantes atrás. O insurrecto também ameaça dizendo que o júri não o absolvesse, pois ainda tinham as armas. Darieu chega com os dois guardas e François o agradece Jean voltando-se para o estrado, disse numa voz forte que o livrasse de seu advogado, pois iria defender pessoalmente. François e Darieu concordam com a atitude de Jean e faz um sinal a Helene para que continuasse com o seu depoimento.
Primeira Rubrica evidencia o diálogo de Helene com o júri.	CXXVI	Helene e Júri	No cenário o tribunal	Continuando com o seu depoimento, Helene falou par ao júri que depois de todos aqueles incidentes iniciou-se a Revolução e que Jean a utilizara como secretária., confiando a Lucien a direção do jornal.
Primeira Rubrica descreve o espaço físico bem como, situa o espaço de cada personagem. Segunda Rubrica demonstra a saída rápida de Lucien do gabinete.	CXXVII	Jean, Lucien e Helene	No cenário o gabinete de Jean no Palácio	O diálogo entre os personagens Jean e Lucien é sobre uns artigos que Lucien escrevia, com os quais Jean não concordava. Pois este achava demasiado cedo que se escrevessem tais artigos. Lucien justifica e ainda disse-lhe que todos tinham confiado nele. Porém já não o compreendia mais. Haja vista que prometeria nacionalizar o petróleo, eleger uma constituinte e não cumprira com nada. Jean tenta-se justificar, mas não adianta. Lucien fica impaciente e disse-lhe que não contasse mais com o seu apoio pois não concordava governar contra todo país. Jean percebe que ficara sozinho. Helene ainda no seu depoimento disse ao júri que Lucien não cedera e Jean estava furioso contra ele e põe-se a beber.
Primeira Rubrica indica que Jean lê um exemplar do jornal. A Luz. Segunda Rubrica descreve o comportamento de Jean.	CXXVIII	Jean, o criado e Helene	No cenário o gabinete de Jean no palácio	Enquanto Jean fazia a leitura do jornal A Luz o criado serve-lhe várias doses de Wisky. Vendo que estava bebendo exageradamente, Helene muito triste, quis saber qual o motivo que o levava a beber tanto. Jean não responde. Passado alguns instantes, ele diz quase com maldade que se Lucien continuar,

				mandaria pô-lo à sombra.
Primeira Rubrica indica que Helene prossegue com o seu depoimento.	CXXIX	Helene, júri	No cenário o tribunal	Helene continua a depor. Ela disse que apesar de Jean ter ameaçado Lucien ele continuou. Ela informa também que quando Jean publicou os decretos sobre a industrialização da agricultura, Lucien tinha acabado de regressar de uma viagem de inquérito nos campos.
Primeira Rubrica indica o espaço de cada personagem	CXXX	Lucien e Helene	No cenário em casa de Helene e Lucien	O diálogo entre os personagens Lucien e Helene é sobre a publicação de um artigo. Helene aconselha-o a não publicar, pois conforme ela, os decretos são injustos e tirânicos. Além disso poderia provocar uma revolta. Lucien retruca-lhe dizendo que tudo dependeria de Jean. Helene faz uma série de relembranças para tentar convencê-lo a desistir de publicar o artigo. Ele ficou pensativo e depois concordou em esperar mais um pouco para publicar tal artigo. Alguns tempo depois, Helene acrescenta que as coisas tinham corrido muito mal.
Primeira Rubrica indica o comportamento de cada personagem. Obs.: O autor faz vá-rias outra rubricas, as quais descrevem o comportamento dos mesmos no decorrer da fala. Segunda Rubrica indica uma cave onde se mostra que Lucien com quatro homens imprimem um jornal.	CXXX	Helene, Lucien, Jean	No cenário o gabinete de Jean no palácio	O diálogo que estabelece entre os personagens Lucien e Jean ainda é sobre a publicação do artigo. Jean olhando para Lucien explica qual o motivo de o ter chamado até a sua casa. Jean fala para Lucien que não devia publicar o artigo em questão. Este não responde. Na esperança de conseguir que Jean não publicasse o artigo, faz uma série de indagações que o deixa irritado. Além disso, Jean pergunta-lhe se ele não era mis amigo seu. Chega até mesmo a ameaçar que jornal não correria no dia seguinte. Lucien não se amedronta e diz-lhe que tinha o hábito de trabalhar clandestino. Irritados começam a dis-cutir. Helene tenta acalmá-los, uma vez que não queria que se tornassem inimigos. Não adianta, Lucien vai se embora. Após Lucien sair, Jean pede a Helene que ficasse. Afinal, ela era a sua secretária.
Primeira Rubrica demonstra uma dezena de jornal "A luz" espalhados pelo passeio, assim como, a apreensão do homem que distribuía os jornais.	CXXXI	Dois policiais, Helene, um homem	No cenário uma rua diante da casa de Helene.	Não há diálogos.
Primeira Rubrica	CXXXII	Helene, alguns	No cenário a	Não há diálogos.

demonstra que Helene atravessa-a rapidamente para entrar no gabinete de Jean.		contínuos	antecâmara do Palácio	
Primeira Rubrica situa o espaço de cada personagem, bem como, o comportamento de cada um.	CXXXIII	Jean, Helene	No cenário o gabinete de Jean	Entretanto no gabinete, Helene inicia o diálogo cumprimentando-o. Em meio à conversa, informa-lhe que receberia o presidente da O.C.R. ao meio dia. Para tanto ia precisar do relatório de Heudrique. Jean põe-se a beber.
Primeira Rubrica indica a entrada de Darieu e Jean no gabinete de Jean, bem como, o comportamento de Helene. Segunda Rubrica indica a saída de Darieu e Magmam. Terceira Rubrica Helene levanta-se e sai a correr do gabinete.	CXXXIV	Jean, Darieu, Magmam	No cenário o gabinete de Jean	Com ruído da explosão Helene cai sobre a mesa e Jean levanta-se com um grito e faz sinal a Darieu e Magnam para saírem. Helene questiona-o várias vezes, perguntando-lhe o que iria fazer com Lucien. Ele não responde. Ela fica bastante irritada e põe a se gritar chamando-o de tirano e assassino.
Primeira Rubrica demonstra que o rosto de Helene está transtornado pela recordação do que conta.	CXXXV	Helene, júri, Jean	No cenário o tribunal	O diálogo inicia-se quando Helene recomeça o seu relato. Helene disse que havia passado um ano e que nunca mais tinha visto Jean. E apesar de ter revolvido céus e terras não conseguira obter notícias sobre o paradeiro de Lucien.
Primeira Rubrica descreve o estado físico de Helene, bem como, situa os personagens no espaço	CXXXVI	Helene, Jean	No cenário em casa de Helene onde passa o testemunho de Helene (dois anos antes)	O diálogo entre os personagens Helene e Jean é sobre o que ele estava fazendo na casa dela. Helene diz-lhe que a sua presença causava lhe horror. Após um silêncio, disse-lhe que Lucien estava prestes a morrer no hospital de Tiarregues. Com um tom de ironia, ele oferece-lhe o carro. Em seguida, pergunta-lhe se poderia acompanhá-la. Ela recusa sua companhia e dirige-se para o hospital.
Primeira Rubrica indica a visita de Helene no hospital.	CXXXVII	Uma enfermeira, Helene	No cenário o hospital.	O diálogo inicia-se quando Helene se aproxima da cama e pega na sua mão. Reconhecendo-a, Lucien pergunta porque Jean não tinha ido com ela. Helene faz apenas um sinal que não e este volta a fechar os olhos.
Primeira Rubrica Helene fala. Segunda Rubrica demonstra a reação do público. Terceira Rubrica François interrompe Jean.	CXXXVIII	Helene, júri, público, Jean, insurrecto	No cenário o hospital	Dialogando com o júri, Helene informa-lhes que Lucien havia morrido às cinco horas da manhã. Após ter dito isto, acrescenta que era tudo o que ela tinha a dizer. Deixando o tribunal, Jean a chama pedindo que ficasse. Enquanto isso entra no

Quarta Rubrica a sala grita e aplaude novamente.				tribunal, um insurrecto que dirige-se até a François, o qual lhe comunica que os delegados sindicais e todas as tropas revolucionárias estavam por ali, pedindo que os recebesse. François concorda em recebê-los. Para tanto suspende a audiência e informa que o tribunal voltaria reunir-se na mesma noite às onze horas.
Primeira Rubrica indica a entrada de François no tribunal.	CXXXIX	François, criado grave, delegação	No cenário o gabinete de Jean no Palácio	A conversa de François com a delegação é com o intituito de conscientizá-los da política que esta pretendia adotar, a qual era a mesma que eles reclamavam. Além disso, François disse-lhes que sabiam que esperavam uma declaração sobre a política adotada por ele quanto aos petróleos e aos setores ainda não socializados da nossa indústria. Ele disse-lhe que falaria a respeito disto numa comunicação radio difundida à meia noite. Ela garante-lhes também que o sangue deles não seria derramado em vão e que eles retornassem ao trabalho o mais breve possível.
Primeira Rubrica François saúda os delegados com um gesto, os quais se retiram logo após. Obs.: o autor faz outras rubricas que descrevem o comportamento dos personagens	CXL	Schoelcher François um homem de aproximadamen e 50 anos	No cenário o gabinete de Jean no Palácio	Após se cumprimentarem, François perguntam-lhes se tinha à coragem de circular nas ruas. Schoelcher com um sorriso responde que sabia se defender. Shoelcher na tentativa de descobrir algo de novo que correspondesse à política de François faz inúmeros questionamentos a ele. Chega a perguntar-lhe se podiam ver na acusação, a qual acusava Jean de não ter nacionalizado os petróleos, uma indicação da política futura do governo dele em relação dos petróleos. Irritado, ele diz que uma coisa era o julgamento de Aguerra, outra era a política que o governo conta adotar. Todavia uma outra questão que o embaixador levanta é sobre quando seriam restabelecidas as comunicações telefônicas com o estrangeiro. François responde-lhes dizendo que esperava ser a partir daquela tarde.
Primeira Rubrica indica que a multidão esperava ansiosa o recomeço da audiência.	CXLI	Multidão	No cenário os lugares próximos da sala do tribunal	Não há diálogos.
Primeira Rubrica demonstra o	CXLII	Jean, júri, Helene,	No cenário o tribunal	A audiência recomeça. François passa a palavra à defesa. Jean diz que a

recomeço da audiência. Segunda Rubrica o público reage com o depoimento de Jean, com gritos e vaias.		François multidão		defesa era ele próprio, bem como, disse a Helene que amava Lucien e que não se arrependia de nada que tinha feito. E acrescenta ainda, que se tivesse de fazer tudo novamente, voltaria a fazê-lo. Olhando para a multidão, Jean disse que se eles acreditavam que a política sofreria alguma mudança, estava totalmente equivocado. Pois o máximo que poderia acontecer era uma mudança de pessoas. Após ter dito isto, começa falar sobre a história de sua vida, a qual é marcada por uma tremenda violência.
Primeira Rubrica demonstra o testemunho de Jean treze anos antes mencionando a confusão que acontecera numa apinhada de pessoas pobres diante da mercearia.	CXLIII	Jean, polícia algumas mulheres, Lucien e três operários	No cenário uma rua onde Jean havia encontrado o cartaz do Judeu	O diálogo é sobre o esgotamento das vendas de uma mercearia a qual provoca uma confusão. A rua estava apinhada de pessoas pobres diante de uma mercearia. O merceeiro esgota as vendas e a multidão clama. Jean se encontra, junto gritando violência! Miséria! Passado alguns dias nessa rua o cartaz de um Judeu provoca outra confusão. Jean atira em um regente e corre em meio à confusão. Após isso, Jean e Lucien, põe-se a passear no caminho da sirga. Enquanto caminhava, Lucien dava-lhe alguns conselhos sobre o modo pelo qual deveria comportar para ser considerado um grande homem.
Primeira Rubrica descreve a conversa de Jean com Helene. Segunda Rubrica descreve o testemunho de Jean (dez anos antes) na quinta de Suzanne, onde Jean sonha que tinha matado Lucien. Terceira Rubrica situa o espaço de cada personagem, bem como, seu comportamento	CXLIV	Jean, Helene	No cenário o tribunal	Jean e Helene frente a frente no tribunal lembram a visita de Helene em sua casa. Após isso, Jean acrescenta em depoimento que foi naquele momento que compreendera o que devia fazer, uma vez que a situação era revolucionária. Sob o seu ponto de vista era preciso preparar a revolução. Além disso, disse que suas mãos estavam puras como as de Lucien. Até que chegou aquele dia em que vieste bater na porta de sua casa.
Primeira Rubrica indica o depoimento de Jean oito anos antes em casa de Suzanne	CXLV	Jean, Helene, Júri, público	No cenário o tribunal	Nesse momento, Jean lembra a visita de Helene em sua casa e a discussão entre Suzanne e Helene. Esta diz ser membro da comissão e que tinha direito de presenciar a conversa entre eles. Jean pede a Suzanne que se retire. Helene furiosa, pergunta-lhe sobre o paradeiro de Benga, pois

				queria mata-lo. Desconversando Jean indaga-lhe querendo saber se fora Lucien que tinha manda-lhe ali. Helene faz um sinal que não fora. Após conversarem bastante, Jean disse que seria ele, o homem a matar Benga. Tudo isso, por ser amigo de Lucien.
Primeira Rubrica indica o depoimento de Jean, o qual fala sobre a morte Jean	CXLVI	Jean e Helene	No tribunal, onde se dá o depoimento de Jean (oito anos antes) em uma estrada no campo	Jean relembra aquela noite no campo... Nesse instante Jean disse que não queria matar Benga, sem que antes conversasse com ele. Diante de Helene, Jean fala que a morte de Benga foi mais duro que ele pensava. Conta-lhe sobre a conversa que tivera com Benga, momentos antes de sua morte, bem como, confessa que tinha lhe atirado três vezes.
Primeira Rubrica descreve a conversa de Jean com Helene. Segunda Rubrica situa o espaço de cada personagem assim como, o comportamento deles.	CXLVII	Jean, Helene	No cenário o tribunal onde se menciona o testemunho de Jean (oito anos antes) em casa de Lucien e Helene	Prosseguindo com seu depoimento, Jean disse que um mês depois, souberam que Benga era inocente. Agora Jean relembra a conversa que tivera com Lucien, após ter matado Benga. Enquanto conversavam, Jean disse a Lucien que tinha tomado toda a responsabilidade sobre a morte de Benga com o intuito de evitar que Lucien sugasse as suas mãos.
Primeira Rubrica Jean fala a Helene	CXLVIII	Jean, Helene, Suzanne	No tribunal	Agora, Jean falava a Helene que a partir daquele momento, nunca mais fora o mesmo e que também tinha compreendido que estava metido numa engrenagem, sendo que algumas vezes seria preciso para salvar a causa sacrificar mesmo inocentes. Confessa a Helene, que estava sós e que tinha horror dele mesmo. Em seguida, aproximando de Suzanne justifica o motivo de nunca mais voltar a vê-la. Dirigindo-se novamente a Helene, Jean disse que depois a revolução explodira que tinham vencido e que havia expulsado o Regente.
Primeira Rubrica indica que Jean revive a conversa com o embaixador no seu gabinete do Palácio.	CXLIX	Jean, e todo o corpo do júri	Sala do tribunal onde se dá o testemunho de Jean (sete anos antes) mencionando o gabinete de Jean no Palácio	Jean relembra a conversa que tivera com o embaixador, a reação da multidão e o momento em que aparece a janela saudando uma multidão ensurdecedora. Jean descreve a conversa que tivera com o Embaixador. No tribunal, François indaga-lhe sobre a situação delicada do momento. A invasão estrangeira, o Regente reposto e a Revolução liquidada. Jean tenta-lhe dar algumas justificativas e acrescenta que todos começaram a odiá-lo a partir daquele

				momento.
Primeira Rubrica evidencia o testemunho de Jean (três anos) Segunda Rubrica indica que Jean inclina-se para Helene no tribunal. Terceira Rubrica demonstra que os tanques avançam no campo.	CL	Jean e o Júri	No cenário o tribunal onde Jean durante o seu depoimento menciona seu gabinete no Palácio	Jean relembra a conversa que tivera com Lucien e Darieu no seu gabinete há três anos, onde estes tentam convencê-lo a mudar de opinião, isto é, que ele não industrializasse os campos à força. Contudo, no tribunal, Jean disse a Helene que não tinha outra saída e que nem sequer ela perceba que ele clamava pela sua ajuda naquele momento. Após isso começar a falar sobre a sua vida com as mulheres.
Primeira Rubrica Jean diante de Helene	CLI	Jean, Helene e o júri	Tribunal	Continuando a depor, Jean relata a continuação dos fatos, ou seja, o processo de industrialização dos campos. Informa-lhes que os camponeses tinham destruído os tratores, queimado as colheitas. Além disso, que Lucien imprimiu o seu panfleto, depôs de tudo que tinha acontecido
Primeira Rubrica Jean fala com o ministro da justiça. Segunda Rubrica descreve a atitude de Jean. Terceira Rubrica no tribunal o auditório assobia e grita e Jean diz a Helene que durante um ano, nunca mais tinha pregado o olho.	CLII	Jean, o ministro da justiça, um garoto	No cenário o gabinete de Jean	Neste momento descreve a conversa de Jean com o ministro da justiça. Conversa esta que é sobre a engrenagem da revolta, pois havia indícios de rebeliões por toda a cidade. Com isso o ministro lhe disse que era restabelecer a ordem e meter medo aos operários. Jean acaba por dizer que o mandasse prender.
Primeira Rubrica indica o testemunho de Jean (dois anos antes). Segunda Rubrica Jean fala a Helene no tribunal que fora ver Lucien, pois tinham lhe dito que estava doente.	CLIII	Jean, Darieu, o criado grave	O quarto de Jean no palácio	Jean tem insônias e pesadelo. À sua frente o judeu assassinado, Benga caído na estrada Uma aldeia arde em fogo e todo o horror que viveu até então. Grita desesperado: violência. O criado aparece e dá uma bebida. Jean pede-lhe que chamasse Darieu. Darieu vem ao seu encontro. Jean pergunta-lhe se tinha visto Lucien. Darieu disse-lhe que havia encontrado-o e que lhe propusera o acordo de que se ficasse quieto, seria livre. Após ter dito isto, Darieu informou-lhe que Lucien não concordou com a proposta e que continuaria a escrever contra Jean. Este fica muito nervoso e manda Darieu embora.
Primeira Rubrica Jean visita Lucien na enfermaria no campo de	CLIV	Jean e Lucien, oficial	Enfermaria do campo	O diálogo descreve a conversa de dois amigos Jean e Lucien. Em meio a tanta conversa, Jean pergunta Lucien, se ele o odiava. Além disso, Jean tenta

deportados.				se justificar dizendo que não se arrependia de nada, pois era preciso salvar a revolução. Haja vista, que se tivesse nacionalizado os petróleos, seria a guerra. Por fim, Lucien disse-lhe que o compreendia e que ele tinha feito tudo que estava ao seu alcance. Os dois se abraçam e Lucien absolve Jean.
Primeira Rubrica demonstra que François interroga Jean. Segunda Rubrica a audiência é suspensa e Jean se põe a conversar. Terceira Rubrica demonstra que a ses-são reinicia e que a multidão cala-se.	CLV	Jean, Helene, Júri, François, a multidão.	No cenário a sala do tribunal	O diálogo se inicia com François interrogando Jean. François pergunta-lhe que provas ele pode-ria fornecer para comprovar que estavas dizendo a verdade. Jean responde que não tinha nada para provar. Como se vê o tribunal duvida dele. Mas para ele, o que importa, na verdade, é que Helene começam a conversar. Após alguns instantes, ambos se declaram e perdoam mutuamente. A seguir todos retomam seus lugares e esperam pela sentença. Em seguida, o presidente do Júri declara o réu culpado de todas as acusações apresentadas contra ele. O réu é condenado à morte.
Primeira Rubrica o embaixador está diante de François.	CLVI	François, o embaixador, o criado	No cenário o gabinete de Jean	François conversa com o embaixador, o qual lhe adverte que se nacionalizarem os petróleos e desapossarem os nossos nacionais, considerariam isso como um casus belli. François responde-lhe dizendo que não tocariam no petróleo. O embaixador retira-se. François recebe a delegação dos operários do petróleo. A peça encerra quando François manda entrar em seu gabinete a delegação dos operários do petróleo com um ar sombrio e preocupado.