

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

GUSTAVO SPADIN PORTELA

Antonio Bivar e *O cão siamês/Alzira Power*: história e experimentações teatrais (1963-1971)

UBERLÂNDIA

2025

GUSTAVO SPADIN PORTELA

Antonio Bivar e *O cão siamês/Alzira Power*: história e experimentações teatrais (1963-1971)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para a obtenção do título de Mestre em História.
Linha de Pesquisa: Linguagens, Identidades e Subjetividades
Orientadora: Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos

UBERLÂNDIA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P843a
2025 Portela, Gustavo Spadin, 1996-
Antonio Bivar e *O cão siamês/Alzira Power* [recurso eletrônico] :
história e experimentações teatrais (1963-1971) / Gustavo Spadin Portela.
- 2025.

Orientadora: Kátia Rodrigues Paranhos.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-graduação em História.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2025.5218>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. História. I. Paranhos, Kátia Rodrigues, 1961-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em
História. III. Título.

CDU: 930

André Carlos Francisco
Bibliotecário-Documentalista - CRB-6/3408



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, 27, PPGHI				
Data:	Vinte e quatro de fevereiro de dois mil e vinte e cinco	Hora de início:	10:00	Hora de encerramento:	12:00
Matrícula do Discente:	12312HIS008				
Nome do Discente:	Gustavo Spadin Portela				
Título do Trabalho:	Antonio Bivar e O cão siamês/Alzira Power: história e experimentações teatrais (1963 - 1971)				
Área de concentração:	História, Cultura e Poder				
Linha de pesquisa:	Linguagens, Identidades e Subjetividades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Cruzando os mares: teatro, política e cultura em Portugal e no Brasil nos anos 1960 e 1970". Projeto contemplado nos seguintes editais: Chamada CNPq N ° 12/2017 - Bolsas de Produtividade em Pesquisa PQ e Chamada 02/2018 - Programa Pesquisador Mineiro/ PPM XII - Fapemig				

Reuniu-se de forma remota através da plataforma de webconferências Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores doutores: [Edwar de Alencar Castelo Branco /UFPI](#); [Sandra Alves Fiuza /ICHPO/UFU](#); [Kátia Rodrigues Paranhos](#) orientadora do candidato.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dr. Kátia Rodrigues Paranhos, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu o Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

[Aprovado.](#)

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de [Mestre](#).

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Kátia Rodrigues Paranhos, Usuário Externo**, em 24/02/2025, às 17:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edwar de Alencar Castelo Branco, Usuário Externo**, em 24/02/2025, às 20:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sandra Alves Fiuza, Professor(a) do Magistério Superior**, em 25/02/2025, às 07:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6056681** e o código CRC **BB03D1B4**.

Referência: Processo nº 23117.005389/2025-34

SEI nº 6056681

GUSTAVO SPADIN PORTELA

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos (orientadora)
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Profa. Dra. Sandra Alves Fiuza
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco
Universidade Federal do Piauí – UFPI

Dedicatória

Para minha família.

O preço de um sonho é nunca me acostumar com a distância que me separa da sensação de conforto dos nossos almoços de domingo.

Dom e Lucca, meus queridos sobrinhos, sejam bem-vindos!

Agradecimentos

Primeiro, gostaria de agradecer a minha orientadora Kátia Rodrigues Paranhos por todo o apoio ao longo desses dois anos, por contribuir imensuravelmente com a minha formação profissional.

Agradeço ao professor Edwar de Alencar Castelo Branco por aceitar participar da banca e pelas contribuições feitas no exame de qualificação.

Quero agradecer a professora Sandra Alves Fiuza pelas inúmeras contribuições feitas ao longo desses quase quatro anos de pesquisa. Sou grato pela orientação realizada ao longo da monografia de graduação e por ter visto e acreditado no potencial do meu trabalho.

Agradeço à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo apoio financeiro concedido para a realização desta pesquisa.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em História da UFU, aos professores e funcionários do Instituto, em especial às secretárias Renata e Daniela, que por vezes ouviram meus desabafos e sanaram minhas inúmeras dúvidas.

Agradeço à Lígia, funcionária do Arquivo Público do Estado de São Paulo, pela ajuda e paciência na busca de fontes que compõem o trabalho. À Esther, por ter me ajudado a localizar um importante documento para a pesquisa, e ao Paulo, funcionário do Museu Lasar Segall, por ter-me disponibilizado.

Agradeço à minha família por constituir o alicerce e a força que me mantém firme em direção aos sonhos que obstinei. Sem o apoio de vocês, nada disso seria possível.

Agradeço aos meus colegas de formação pelas importantes trocas realizadas ao longo de todos esses anos. Agradeço especialmente à Suzana, Ian e Bianca, por acompanharem pouco mais de perto as variadas fases que compõem essa jornada e pela ajuda prestada nos momentos em que me senti perdido.

Deixo meu último agradecimento à Cátia, que acompanha de perto todas as angústias e inquietações vividas nesses últimos quatro anos e que contribui significativamente para o meu desenvolvimento no âmbito profissional, mas principalmente no meu emocional.

Resumo

A presente pesquisa visa contribuir com a produção acadêmica sobre o teatro brasileiro do final da década de 1960 a partir da análise do texto dramático *O cão siamês de Alzira Porra-Louca/Alzira Power*, de Antonio Bivar, escrito e encenado pela primeira vez em 1969. Com o propósito de investigar a localização da obra na historiografia teatral, busquei entender a origem e o impacto da “nova dramaturgia” na cena, o debate acerca do termo “vazio cultural” e a discussão sobre as ações políticas dos artistas de esquerda ocorrida nos anos finais da década de 1960. Ao propor uma narrativa sobre as experiências do dramaturgo, procurei evidenciar as práticas culturais vividas pela parcela social da qual fez parte, responsáveis por criar outras formas e sentidos, e de ocupar o espaço no tempo através do agenciamento de novas experiências subjetivas que reverberaram no que conhecemos como contracultura. Além disso, tentei explorar como o dramaturgo se apropriou dos discursos que constituem a década de 1960 para gerenciar e escrever sua trajetória em obras autobiográficas. Para tanto, utilizei as seguintes fontes históricas: as versões do texto dramático *O cão siamês/Alzira Power* referente às duas primeiras encenações (1969 e 1971), as críticas redigidas sobre as peças bivarianas, as autobiografias, uma biografia escrita por Maria Lúcia Dahl, e demais publicações de jornais que contribuíram para elucidar tanto o evento da encenação como a trajetória do dramaturgo e os debates do período.

Palavras-chave: teatro; Antonio Bivar; nova dramaturgia.

Abstract

This research aims to contribute to the academic production on Brazilian theater in the late 1960s through the analysis of Antonio Bivar's dramatic text *O cão siames de Alzira Porra-Louca/Alzira Power*, written and performed for the first time in 1969. In order to examine the position of the play in theatrical historiography, I aimed to understand the origin and impact of the "new dramaturgy" on the scene, the debate about the notion of a "cultural void" and the discussion that took place in the final years of the 1960s regarding the political actions of leftist artists. By proposing a narrative about the playwright's experiences, I sought to highlight the cultural practices experienced by the social segment of which he was a part, responsible for creating other forms and meanings, and occupying space in time through the agency of new subjective experiences that reverberated in what we know as counterculture. Furthermore, I attempted to explore how the playwright appropriated the past and organized his trajectory in autobiographical works. For this purpose, I used the following historical sources: versions of the dramatic text *O cão siamês/Alzira Power* referring to the first two productions (1969 and 1971), reviews written about Bivar's plays, autobiographies, a biography written by Maria Lúcia Dahl, and other newspaper publications that contributed to elucidating both the event of the production and the playwright's trajectory and the debates of the period.

Keywords: theater; Antonio Bivar; new dramaturgy.

Lista de figuras

Figura 1 – p. 77. Cartaz de *Cordélia Brasil*. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 20 abr. 1968, p. 6 (fotografia).

Figura 2 – p. 103. Documento de liberação do espetáculo *O cão siamês de Alzira P.L.*, de Antonio Bivar, p. 39 (fotografia).

Figura 3 – p. 107. Requerimento de liberação do espetáculo *O cão siamês de Alzira P.L.*, 1969 (fotografia).

Figura 4 – p. 129. Cartaz de estreia de *O cão siamês*, publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 ago. 1969, p. 6 (fotografia).

Figura 5 – p. 200. Yolanda Cardoso e Antônio Fagundes em *O cão siamês*, no Teatro do Meio, São Paulo, 1969. Publicada na *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 ago. 1969 (fotografia).

Figura 6 – p. 201. Yolanda Cardoso em *O cão siamês*, no Teatro do Meio, São Paulo, 1969. Publicada na *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 ago. 1969, p. 3 (fotografia).

Figura 7 – p. 201. Yolanda Cardoso em *O cão siamês*, no Teatro do Meio, São Paulo, 1969. Publicada na *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 ago. 1969, p. 3 (fotografia).

Figura 8 – p. 202. Yolanda Cardoso e Marcelo Picchi em *Alzira Power*, no Teatro Glaucio Gil, Rio de Janeiro, 1971. Publicada no *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1971, p. 6, com a legenda: Yolanda Cardoso trocou as roupas com Marcelo Picchi, numa cena extra de *Alzira Power*, só para o fotógrafo (fotografia).

Figura 9 – p. 202. Yolanda Cardoso e Marcelo Picchi em *Alzira Power*, no Teatro Glaucio Gil, Rio de Janeiro, 1971. Publicada no *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1971, p. 6 (fotografia).

Figura 10 – p. 203. Yolanda Cardoso e Marcelo Picchi em *Alzira Power*, no Teatro Glaucio Gil, Rio de Janeiro, 1971. Publicada no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1971, p. 2 (fotografia).

Figura 11 – p. 203. Yolanda Cardoso e Marcelo Picchi em *Alzira Power*, no Teatro Glaucio Gil, Rio de Janeiro, 1971. Fotografia publicada na conta de *Instagram* do ator Ricardo Rathsam. Localizada no acervo do ator e professor Daniel Marano. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/CNbIMQhD8B4/>>. Acesso em 29 dez. 2024 (fotografia).

Lista de abreviações e siglas

AI-5 – Ato Institucional número 5

APCT – Associação Paulista de Críticos Teatrais

CCC – Comando de Caça aos Comunistas

CET – Comissão Estadual de Teatro

CPC – Centro Popular de Cultura

DCCDP – Divisão de Censura e Diversões Públicas

DPF-SP – Departamento de Polícia Federal de São Paulo

EAD – Escola de Arte Dramática

FBT – Fundação Brasileira de Teatro

Geteb – Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro

LSD – (do alemão: *Lysergsäurediethylamid*) Dietilamida do Ácido Lisérgico

MGM – Metro-Goldwyn-Mayer

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PUC – Pontifícia Universidade Católica

SENAC – Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial

SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

SBCT – Sociedade Brasileira de Críticos Teatrais

SCDP – Serviço de Censura de Diversões Públicas

SIAN – Sistema de Informações do Arquivo Nacional

TBC – Teatro Brasileiro de Comédia

TNC – Teatro Nacional de Comédia

Tuca – Teatro Universitário Católico de São Paulo

TPE – Teatro Paulista do Estudante

UNE – União Nacional dos Estudantes

Unirio – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

Introdução	14
1. A construção de um dramaturgo: a imagem de Antonio Bivar entre periódicos e escritos autobiográficos	44
1.1. Infância e adolescência: os primeiros referenciais	44
1.2. Em cena: o trabalho como ator e os primeiros passos no teatro	54
1.3. Construindo narrativas: as peças bivarianas	60
2. <i>O cão siamês de Alzira Porra-Louca</i>: o teatro bivariano levado às últimas consequências	100
2.1. Entre fundos e dossiês de censura: os textos dramáticos	101
2.2. O processo de liberação (1969)	109
2.3. Os envolvidos no espetáculo	111
2.4. A estória de Alzira	114
2.5. As tensões geracionais no teatro brasileiro no final da década de 1960 e a defesa da liberdade como engajamento	118
2.6. Reverberações do e no texto dramático de <i>O cão siamês</i>	128
2.7. A recepção crítica de <i>O cão siamês</i> (1969)	154
3. A “porra-louquice” virou POWER: uma nova tentativa	161
3.1. A “nova dramaturgia brasileira” em disputas por representação	162
3.2. Exílio e contracultura: Antonio Bivar em Londres	174
3.3. Os novos caminhos de Alzira	185
3.4. A nova velha vingança de Alzira	189
3.5. A recepção carioca (1971)	192
3.6. A fortuna acadêmica sobre a “nova dramaturgia”	204
3.7. O “vazio cultural” cheio de novas subjetividades	209
Considerações finais: O que ficou e o que está por vir...	216
Locais de pesquisa, fontes, e referências bibliográficas	220

Introdução

Enquanto me permite o destino
Eu vou sendo os personagens
Que eu criei
Mas na vida tem sempre aquele
Que me indica
A ilusão como caminho.¹

(Isabel Câmara)

Vou tomar um doce amor
Porque não vem?
Encostar no pôr do sol
Prometo além

Além de onde os outros sempre estão
Pois o que li nos livros ou na mão
Não pode ser em vão.²

(Benke Ferraz/Fernando Almeida)

Um pouco de contexto não faz mal a ninguém: um relato sobre o meu encontro com a dramaturgia de Antonio Bivar

O interesse em pesquisar a dramaturgia de Antonio Bivar surgiu próximo ao final da graduação em História, realizada na Universidade Federal de Uberlândia, campus do Pontal, momento em que precisávamos selecionar e organizar ideias a fim de escrever um projeto para desenvolvê-lo na monografia. Permeado por uma metade de curso realizada em meio à pandemia do coronavírus, percebi que não havia me envolvido em nenhum tema que me interessasse tanto ao ponto de realizar uma pesquisa para o trabalho final. Em meio às implicações político-sociais do contexto de pandemia e a partir da ideia que se instaurou de retorno a uma “normalidade”, com a flexibilização de saídas e a possibilidade de realizar encontros presenciais decorrente da vacinação, pude viajar à São Paulo, minha cidade natal, para visitar minha família e rever amigos de maior data, após o período de isolamento.

¹ Poema “Enquanto me permite o destino”, de Isabel Câmara, recitado em 1973 no espetáculo *Drama 3º ato*, de Maria Bethânia.

² Fragmento da música “Doce”, da banda brasileira de *rock* psicodélico Boogarins. Retirada do álbum *As plantas que curam*, de 2013.

Foi em um desses encontros que, sem expectativa em relação à pesquisa, Bivar entrou em cena durante uma conversa com meu amigo, Marcelo Moreschi. Com anos de experiência como pesquisador e integrado à vida acadêmica, Marcelo sabia da minha proximidade e interesse para com temas relacionados ao teatro – esteve presente nos momentos finais da minha formação em atuação pelo Teatro Escola Macunaíma, escola de formação de atores localizada no centro da cidade de São Paulo. Marcelo então me indicou dois dramaturgos que, segundo ele, “ainda não haviam sido pesquisados”, Antonio Bivar e José Vicente.

A partir dessa conversa, entrei em contato com as três primeiras peças escritas por cada um dos dramaturgos. Os livros em questão são publicações da editora Imprensa Oficial, dentro da coleção Aplauso e estão disponibilizados gratuitamente na internet. Sem conhecer os autores, decidi começar por Antonio Bivar, porque os nomes das peças me chamaram mais atenção (*Cordélia Brasil*, *Abra a janela e deixe entrar o ar puro e o sol da manhã* e *Alzira Power*).

Em uma rápida busca na internet, descobri que José Vicente e Antonio Bivar se definiam como melhores amigos e traçaram, sob o mesmo contexto e quase ao mesmo tempo, suas jornadas como dramaturgos. Apesar de ter simpatizado com questões postas nos trabalhos de José Vicente, inquietações sobre o comportamento contraditório da personagem Alzira, do terceiro texto de Antonio Bivar, *Alzira Power*, me intrigou ao ponto de me sentir convidado à sua reflexão.

Na instituição e no campus que estudei, tive a oportunidade de trabalhar com a professora Sandra Fiuza, historiadora que utiliza o teatro como objeto de pesquisa. Ao longo dos três períodos finais do curso, redigi a monografia de conclusão sob sua orientação. No trabalho, propus uma análise do texto dramático encenado em 1971, a segunda montagem do espetáculo e segunda versão do texto. Levantei algumas questões em torno do comportamento contraditório das personagens, em especial a imposição de uma transgressão comportamental como mecanismo de mudança política, social e cultural de Alzira sobre Ernesto, relacionando os temas abordados com os contextos experienciados pelo dramaturgo nos anos que antecederam sua trajetória até a escrita do texto dramático. Para isso, recorri às seguintes fontes: o texto dramático da segunda montagem do espetáculo (1971), uma das seis autobiografias de Antonio Bivar (que compreende o período da escrita do texto dramático), uma biografia escrita pela atriz e

colega Maria Lúcia Dahl e algumas publicações em periódicos que registraram o espetáculo.

O trabalho monográfico está dividido em três capítulos. No primeiro, investiguei as motivações e implicações do dramaturgo ao longo de sua trajetória de vida que, aos meus olhos, viabilizaram a escrita do texto. No segundo, circunscrevi um panorama da cena teatral no eixo Rio-São Paulo durante as décadas que antecederam a encenação (1971), a fim de esclarecer os contextos político-socioculturais que proporcionaram a montagem da peça. No último, realizei uma análise sobre o texto posta em relação aos fatores antes mencionados, além das propostas políticas de transgressão abertas pelo dramaturgo no texto dramático.

Ao longo do processo, percebi o potencial de aprofundar a pesquisa em uma dissertação de mestrado. Toda vez que a curiosidade me levava à busca dos rastros deixados pelo espetáculo, novas fontes saltavam a tela e me indicavam o caminho para a continuidade da pesquisa. As fontes em questão são textos críticos, redigidos por Sábato Magaldi, Yan Michalski, João Apolinário, a título de exemplo. Como não havia tempo hábil para explorá-las na monografia, elas foram remanejadas para o projeto de pesquisa.

Após entrar no programa de pós-graduação, localizei outras duas versões do texto dramático, uma datada em 1969, a outra em 1970. Além dos dois outros textos, também encontrei o processo de liberação da primeira versão, emitidos pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão público oficial de censura e fiscalização, vinculado ao Departamento de Polícia Federal do Brasil durante a ditadura militar.

Um tema pertinente à presente dissertação e observado nas novas fontes foi o termo “nova dramaturgia”, repercutido nos textos do crítico teatral Sábato Magaldi, a partir de sua observação sobre quatro espetáculos apresentados na segunda metade de 1969, em São Paulo. O grupo dos “novos dramaturgos” era, a princípio, segundo Magaldi, composto por Leilah Assumpção com *Fala baixo, senão eu grito*, Consuelo de Castro com *À flor da pele*, José Vicente com *O assalto*, e Isabel Câmara com *As moças*. Antonio Bivar foi adicionado ao grupo pouco depois com a peça *Alzira Power*, ou como no momento ainda era chamada *O cão siamês de Alzira Porra-Louca*, *O cão siamês de Alzira P.L.*

As memórias construídas sobre a peça de Bivar, tanto as produzidas pelo dramaturgo nos registros autobiográficos, como as posteriores, ordenadas por

pesquisadores de diferentes áreas, foram relacionadas diretamente com a “nova dramaturgia”. Apesar da noção compartilhada de que não se tratou de um grupo homogêneo, as interpretações que reconstruíram a cena na historiografia do teatro brasileiro referente aos dramaturgos em questão tomaram como “verdade” o discurso instituído por Sábato Magaldi, apropriando-se do termo quando posto em discussão. Portanto, a partir deste horizonte aberto pelas novas fontes, a presente dissertação propõe cotejar o porquê Antonio Bivar e a peça *O cão siamês de Alzira Porra-louca/Alzira Power* estão inseridos nesse grupo e se a alcunha de novo dramaturgo provocou mudanças na recepção da segunda temporada do espetáculo, tendo em vista que o rótulo de “nova dramaturgia” foi delineado na cena teatral entre as duas primeiras temporadas, no ano de 1970.

A autobiografia como fonte de pesquisa

A escolha por iniciar o texto a partir de um relato autobiográfico não foi por acaso. Reflexões sobre o conceito de memória e seus usos, como a seleção e a organização feita para compor um registro sobre si, de um autor como Antonio Bivar, que escreveu seis autobiografias, estão presentes no meu trabalho desde o início da pesquisa monográfica sobre a peça *Alzira Power* e, conseqüentemente, sobre a trajetória do dramaturgo.

Aos quarenta e cinco anos, em 1985, Bivar publicou sua primeira autobiografia, de um total de seis, *Verdes vales do fim do mundo*.³ A publicação contempla os anos de 1970 e 1971, período que viveu o autoexílio na Inglaterra. Segundo ele, três motivos impulsionaram a viagem: primeiro por ter ganho o Prêmio Molière⁴ de melhor autor no início de 1969, pelas peças *Cordélia Brasil* e *Abre a janela*, encenadas no ano anterior. A premiação oferecia passagens de avião financiadas pela companhia aérea Air France aos vencedores. Segundo, pelo anseio em explorar novos horizontes, atitude compartilhada entre uma parcela da juventude da década de 1960. Influenciado pelas propostas da

³ Ver BIVAR, Antonio. *Verdes vales do fim do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

⁴ O Prêmio Molière de teatro foi criado em 1963 e patrocinado pela empresa aérea Air France. Conhecido como “Oscar do teatro nacional”, o evento premiava autores da cena Rio-São Paulo. Entre 1963 e 1994, suas categorias eram divididas em: melhor ator, melhor atriz, melhor dramaturgo, e revelação. Os vencedores ganhavam um busto de Molière e uma viagem para qualquer lugar que a empresa fizesse rota. Extinto em 1994 pela falta de patrocínio, o prêmio voltou a ser realizado apenas em 2018 por intermédio do produtor cultural Francisco Britto. Seu nome é uma homenagem ao famoso dramaturgo francês do século XVII, Jean-Baptiste Poquelin, que assinava seus textos como Molière. Diversos autores, atores e diretores famosos foram premiados ao longo dos anos, como Fernanda Montenegro, Renato Borghi, Antunes Filho, Marília Pêra, Leilah Assumpção, Oduvaldo Vianna Filho, Stênio Garcia e Raul Cortez.

contracultura, como o romance *On the road (Pé na estrada)*⁵, do escritor beat estadunidense Jack Kerouac, Bivar também quis “meter o pé na estrada”.⁶ Terceiro porque, após conquistar notoriedade na cena teatral, ficou visado pelos órgãos repressivos da ditadura militar brasileira, o que Leon Kaminski interpreta como uma “metáfora do sufoco”, sentimento compartilhado por parte da juventude de 1960 e da década seguinte, que contrapunham a moral, os bons costumes e a organização social, ou *establishment*⁷, delineadas pela cultura do capitalismo ocidental e reproduzidas no Brasil pela ditadura. Assim sendo, a viagem seria como um mecanismo de fuga das práticas cotidianas de repressão. Especificamente no Brasil, as viagens significavam não apenas o escape da vida cotidiana, mas também como forma de assegurar a integridade física, considerando o contexto no qual qualquer indivíduo podia ser preso, torturado ou, como em vários casos, morto pelo regime.

Nesse contexto, viajar podia ser uma espécie de escape, muitas vezes em busca de um exílio ou autoexílio no exterior ou mesmo dentro do próprio país, mas também como uma forma de suspensão do cotidiano, paralisando temporariamente – durante as férias, um fim de semana, um ano ou semestre – o dia a dia repressivo vivido em casa, no trabalho, na universidade, na rua e em outros espaços.⁸

Em fevereiro de 1970, poucos dias antes de embarcar rumo à Londres, Bivar foi preso, identificado na agenda telefônica do amigo, o pintor Antonio Peticov. Na ocasião, Peticov havia sido preso por envolvimento na venda de dietilamida do ácido lisérgico (LSD), substância alucinógena que ainda não estava na lista oficial de drogas do governo federal brasileiro. Bivar passou quatro dias na cadeia, foi interrogado no terceiro dia e liberado na manhã seguinte. Na autobiografia, diz que, ao sair da delegacia, viu seu rosto estampado na capa de uma revista. A publicação associava seu nome ao uso de LSD e à subversão juvenil. Neste momento, o dramaturgo se viu em fama dupla, reconhecido pelo seu trabalho no teatro e pelo Setor de Entorpecentes da Polícia Federal. Foi o ultimato necessário para agilizar a viagem.

⁵ Para saber mais, ver KEROUAC, Jack. *On the road (Pé na estrada)*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

⁶ A título de curiosidade, Antonio Bivar participou da tradução da primeira versão do livro de Kerouac para o português, junto do jornalista Eduardo Bueno. A edição foi publicada em 1984 pela editora Brasiliense.

⁷ Segundo o dicionário de Oxford, *establishment* é a ordem ideológica, econômica, política e legal que constitui uma sociedade ou um Estado.

⁸ KAMINSKI, Leon. *A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022, p. 46.

Sobre os motivos para publicar um primeiro livro sobre às experiências dos anos 1970 e 1971, parto da hipótese de que Bivar escolheu o recorte por se tratar de um relato com bastante interesse popular na década de 1980, momento em que foi publicado. No âmbito cultural, os anos 1980 estão marcados tanto pelo fim da ditadura, o que possibilitou a divulgação de trabalhos sobre as duas décadas anteriores, como também pela consolidação da contracultura em uma segunda fase do movimento no Brasil. Com mais de dez anos de seu afloramento, o movimento possuía bases bem estabelecidas nas linguagens artísticas, como na música, no teatro, no cinema e nos programas de televisão. As práticas culturais originadas na década de 1960 foram absorvidas e tornaram-se comum a uma parcela da juventude brasileira. Publicar um livro com relatos pessoais sobre a primeira fase do movimento vivida em Londres me parece ter sido a forma encontrada pelo escritor para promover o seu trabalho, reconquistar certa notoriedade, perdida ao longo da década de 1970, e vender livros ao público interessado.

A segunda autobiografia, *Longe daqui, aqui mesmo*⁹, publicada em 1995, refere-se ao período entre 1971 e 1973, durante a segunda viagem londrina. No prólogo do livro, Bivar informa se tratar de uma sequência, após uma “legião de leitores se divertir e se emocionar com *Verdes vales do fim do mundo*”¹⁰ cobrarem uma continuidade. Depois da primeira temporada na Europa e um breve período nos Estados Unidos, o dramaturgo retornou ao Brasil no ano de 1971, por um curto período. Afirma ter conseguido uma boa quantia de dinheiro com a segunda temporada de *Alzira Power*, o suficiente para voltar para Londres.

Na terceira autobiografia, *Bivar na corte de Bloomsbury*¹¹, publicada em 2005, o dramaturgo registra momentos vividos entre os anos de 1993 e 2005. O foco do livro, que justifica o título da obra, foi a participação em um evento acadêmico na Escola de Verão de Charleston, Inglaterra, evento periódico no qual celebrasse as produções do círculo de Bloomsbury, grupo londrino de intelectuais do início do século XX que possuíam dentre os seus integrantes a escritora Virginia Woolf. Uma parte do livro também é dedicada as viagens realizadas entre alguns países da América do Sul dentre os mesmos anos.

⁹ Para saber mais, ver BIVAR, Antonio. *Longe daqui, aqui mesmo*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

¹⁰ Idem, ibidem, p. 7.

¹¹ Ver BIVAR, Antonio. *Bivar na corte de Bloomsbury*. São Paulo: A Girafa, 2005.

Na quarta publicação, *Mundo adentro, vida afora*: autobiografia do berço aos trinta¹², de 2014, Bivar rememora os trinta primeiros anos de sua vida. Na obra, constam informações desde o nascimento do autor, em 1939, até pouco depois da escrita da primeira versão da peça *Alzira Power* (em 1969 possuía o nome de *O cão siamês de Alzira Porra-Louca*, ou apenas *O cão siamês*). Munido de registros documentais, retirados principalmente de jornais, o escritor apresenta pontos importantes para compreender os referenciais e os contextos nos quais esteve inserido no início de sua trajetória como dramaturgo.

No quinto livro, *Aos quatro ventos*¹³, de 2016, Bivar relata demais experiências vividas entre 1973 e 1982. E a última publicação autobiográfica, *Perseverança*¹⁴, publicada em 2019, conta com demais memórias sobre a década de 1980, dando continuidade ao penúltimo.

Ao final da vida, Antonio Bivar morava no bairro da Santa Cecília, região central da cidade de São Paulo. Pelas constantes publicações em suas redes sociais¹⁵, páginas que existem até hoje, é possível perceber o anseio que o escritor tinha em compartilhar fragmentos do seu cotidiano: estranhos na rua, pinturas, prédios, vídeos, livros, revistas, familiares, amigos, entre outros inúmeros registros quase que diários. A última publicação feita na sua conta do *Instagram* foi em 19 de junho de 2020. Bivar faleceu em 5 de julho do mesmo ano, decorrente de complicações médicas advindas do contágio do coronavírus, deixando um vasto legado de textos dramáticos, poemas, relatos pessoais, crônicas, biografias e demais obras que a expressão pela palavra escrita se faz possível.

As autobiografias são compostas pela articulação entre as memórias do escritor e as fontes documentais selecionadas a fim de comprovar as informações descritas. A negociação entre o memorizado e o documentado dá o tom da narrativa bivariana, em especial nos livros sobre as décadas de 1960 e 1970, período de notoriedade do dramaturgo. Por exemplo, quando fala sobre seus textos dramáticos encenados, recorre às críticas sobre os espetáculos, visando comprovar informações anteriores. Ao passo que o escritor anexa fontes comprobatórias ao longo do texto, torna-se perceptível a

¹² Para saber mais, BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*: autobiografia do berço aos trinta. Porto Alegre: L&PM, 2014.

¹³ Ver BIVAR, Antonio. *Aos quatro ventos*. São Paulo: Reformatório, 2016.

¹⁴ Para saber mais, ver BIVAR, Antonio. *Perseverança*. São Paulo: Humana Letra, 2019.

¹⁵ As redes consultadas foram o *Instagram* e o *Facebook* do escritor. Disponíveis respectivamente em <<https://www.instagram.com/bivarantonio/>> e <<https://www.facebook.com/antonio.bivar.1>>. Acesso em 16 out. 2024.

apropriação feita dos documentos que, ao serem manipulados como elementos para a construção da memória, viram a própria memória. Portanto, os escritos de Bivar sobre seu trabalho como dramaturgo contribuem para a construção de uma narrativa que enaltece a imagem do autor Antonio Bivar que, por vezes, está distanciada do indivíduo Antonio Bivar Battistetti Lima.

Ao se debruçar sobre as relações de poder dos discursos aceitos como verdadeiros mediante a imagem de autoridades que os proliferam, Michel Foucault afirma que há uma “impossibilidade de tratá-lo [o autor] como uma descrição definida; mas impossibilidade igualmente de tratá-lo como um nome próprio comum”¹⁶, e enumera posições que podem ser tomadas pelo autor no momento da escrita. Uma delas é a do memorialista, pertinente na narrativa de Antonio Bivar, através do qual os documentos utilizados e as apropriações realizadas pelo escritor ao longo do texto contribuem para uma “visão “real” dos fatos. Ao comprovar determinado feito por meio das fontes selecionadas, Bivar não percebia a atribuição geracional que adicionava aos eventos, compartilhando sensações e emoções experienciadas por uma parcela da juventude. O texto do dramaturgo se entrelaça com os discursos já enunciados por esse grupo e, mesmo que despretensiosamente, adquire um caráter de experiência individual. Portanto, “o nome do autor não é, pois, exatamente um nome próprio como os outros”.¹⁷ Desta forma, os registros de Bivar vinculam-se a uma enunciação discursiva partilhada.

O nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza.¹⁸

Apesar do constante contato profissional ao longo da vida com o meio artístico, o dramaturgo teve momentos pontuais de notoriedade.¹⁹ Posto isto, as autobiografias

¹⁶ FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. São Paulo: Forense Universitária, 2006, p. 264.

¹⁷ Idem, ibidem, p. 273.

¹⁸ Idem, ibidem, p. 274.

¹⁹ O trabalho do dramaturgo teve alta repercussão entre as décadas de 1960 e 1970. Publicações que relatam pouco da sua trajetória ou as peças que escreveu são exclusivas de produções acadêmicas. Seu nome aparece também em panoramas organizados por críticos de teatro sobre a década de 1960. Ver ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Nova dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro-Brasília: Quartet/Unirio-Produt/Capes, 2005; ANDRADE, Welington. *Contestação e desvario: tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – USP, São Paulo, 2006; Idem, O teatro da marginalidade e da contracultura. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva, 2013, v. 2, p. 239-256; CAVALCANTI, Johana Albuquerque. *Teatro experimental (1967/1978)*. Pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – USP, São Paulo, 2012; DAHL, Maria Lúcia. *Antonio Bivar:*

tornam-se fontes pertinentes para a pesquisa e, por meio da relação entre as impressões de Bivar sobre o contexto e as de demais autores que investigaram o período, posso elencar alguns pontos em comum sobre os referenciais adotados pelo dramaturgo, como a contracultura, sua participação em diferentes grupos sociais, examinar as escolhas narrativas adotadas, ou com quem estava dialogando, ou seja, de compreender a “superfície social” de sua trajetória.

Conceito cunhado por Pierre Bourdieu, a “superfície social” de um sujeito se define pelo “conjunto de posições simultaneamente ocupadas em um determinado momento por uma individualidade biológica socialmente instruída, atuando como suporte de um conjunto de atributos próprios que lhe permite intervir como um agente em diferentes campos”.²⁰ Um conjunto de condições necessárias e possíveis para a atuação de uma pessoa dentro do espaço social multidimensional, ou campo, no qual se estabelecem as disputas pelos capitais de diferenciação nas relações de poder, que são: social, cultural, econômico e simbólico. O capital cultural diz respeito aos saberes educacionais adquiridos pelo estímulo familiar ou pela educação institucional. O social se conquista através das relações feitas com contatos necessários ao desenvolvimento de experiências. O econômico é alcançado mediante recursos financeiros. E o simbólico advém do prestígio após a notoriedade de um feito, que realimenta as relações estabelecidas e se perpetua na imagem do indivíduo.

Recorro à Bourdieu para refletir metodologicamente a posição que Bivar ocupava na sociedade nos anos finais da década de 1960, condições estas que possibilitaram a escrita do texto dramático. Ao investigar quais dos capitais o dramaturgo teve acesso e como foram adquiridos, consigo observar, por exemplo, em quais momentos de sua trajetória acessou determinados espaços sociais, e como as relações com os capitais foram mediadas ao longo dos anos, construindo tanto oportunidades de movimentação social como sua própria imagem. Com isso, é possível elucidar uma trajetória na qual o escritor

o explorador de emoções peregrinas. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010; GUERRA, Sônia R. *A geração de 69 no teatro brasileiro: mudança dos ventos*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – USP, São Paulo, 1988; SANTANA, Esther Marinho. *Dramaturgias de assalto: The zoo story e a "geração de 1969"*. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica Literária) – Unicamp, Campinas, 2020; Idem, Por uma insubmissão santa: reverberações beat em *O cão siamês/Alzira Power*, de Antonio Bivar. *Miscelânea*, v. 31, Assis, jan.-jun. 2022, p.141-162; SILVA, Charles Roberto. *Formação, ruptura e criação: (a recepção crítica de Sábato Magaldi aos novos dramaturgos 1966-1969)*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – USP, São Paulo, 2011; PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 2001; ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

²⁰ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 190.

pode captar diferentes referenciais culturais, realizar os variados contatos sociais e adquirir as habilidades necessárias que impulsionaram sua profissão e sua notoriedade, mesmo que esta tenha durado pouco tempo.

A “superfície social”, portanto, se organiza sobre um corpo biológico ou um nome próprio. O corpo e o nome são, conforme Bourdieu, os suportes, a substância, na qual ela se constrói e reconstrói ao longo da trajetória do indivíduo. Ela pode ser reconstruída pela interferência dos diferentes capitais acessados em relação ao tempo histórico e ao espaço de movimentação, dentro dos campos de disputa.

Como instituição, o nome próprio está atrelado ao tempo e ao espaço e às variações de acordo com os lugares e os momentos: assim, ele assegura aos indivíduos designados, apesar de todas as mudanças e flutuações biológicas e sociais, a constância nominal, a identidade no sentido de identidade de si mesmo, a *constantia sibi*, exigida pela ordem social.²¹

A reconstrução não tem compromisso com a totalidade da trajetória e deve ser interpretada como uma nova camada que compõe a superfície, na qual um novo elemento/evento coloca-se em diálogo com a trajetória já existente e a transforma em uma nova versão, uma nova fase da vida. De forma dialética, ela torna-se uma síntese da relação do sujeito com as experiências recentes. É preciso ter em vista que a superfície se altera sob fatores emocionais ou materiais de acessos e proibições. Experiências traumáticas ou uma mudança de residência, por exemplo, podem ter impactos significativos para uma transformação na superfície social do sujeito biografado.

Uma outra questão levantada sobre escritos biográficos diz respeito às intencionalidades da escrita. Narrativas biográficas ou autobiográficas possuem em comum um destino, um objetivo final. Suas construções de sentidos “tendem ou pretendem se organizar de acordo com sequências ordenadas por relações inteligíveis”.²² Apesar da objetividade de um texto biográfico, seu motivo de existir, os relatos ou fragmentos das experiências vividas são oriundos de memórias e contribuem para melhor compreensão da atuação de um grupo, um indivíduo, uma visão de mundo, dentro de um tempo e um espaço definido. Portanto, é imprescindível uma pequena observação sobre o conceito de “memória”.

²¹ Idem, ibidem, p. 187.

²² Idem, ibidem, p. 184.

A partir do pressuposto de que não somos sujeitos dotados com a capacidade de reter todas as memórias das experiências vividas como Funes, personagem do conto “Funes, o memorioso”²³, de Jorge Luís Borges, recorro à ideia de que não são as experiências, ou os eventos propriamente arquivados em nossa memória, mas as lembranças adquiridas por meio das emoções experienciadas. Postas as experiências individuais em relação às memórias coletivas, a memória individual é invadida por variadas formas de registros da comunidade afetiva da qual um indivíduo fez parte, contribuindo para “o reconhecimento e a reconstrução que atualiza os quadros sociais nos quais as lembranças podem permanecer e, então, articular-se entre si”.²⁴ Esta característica da memória está presente na escrita de Bivar. O escritor por vezes recorre às definições, conceitos e termos atribuídos a determinado período para compor uma narrativa em relação às suas experiências individuais.

Selecionei fragmentos de uma experiência que exemplificam tal questão. O relato está presente em dois registros, distanciados pelo tempo, sobre o mesmo período vivido durante o autoexílio na Inglaterra, após março de 1970. Ao ler a autobiografia, escrita em 1985, quinze anos depois dos acontecimentos, as descrições do autor são de um momento de experimentações hedonistas, da participação em festivais de música, do contato com referenciais novos e outras experiências mobilizadas pelos prazeres. Há pequenas passagens nas quais o autor informa ter passado por dificuldades, e muitas delas sobre a saudade que sentia do Brasil. Entretanto, ao localizar textos publicados no jornal *O Pasquim*, periódico alternativo atuante entre 1969 e 1991, em específico na coluna “Underground”, assinada por Luiz Carlos Maciel, escritos no calor do momento, entre 1970 e 1971, Bivar registrou a mesma experiência a partir de outras emoções, com uma visão mais realista e menos idealizada do período, como no texto “É duro ser udigrude”²⁵, no qual o autor expõe experiências não tão “descoladas” do universo *underground* que viveu, como ter passado fome na Inglaterra ou doado sangue em Nova York em troca de 15 dólares.

Ninguém tem certeza de nada e os últimos dias de 1970 não oferecem nenhuma esperança para 1971 a não ser a promessa de uma nova onda de violência. Eu, por exemplo, não sei o que vai ser de mim amanhã cedo. Não tenho a menor ideia. Como eu não acredito na morte, pelo menos para os próximos meses,

²³ Ver BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: *Ficções*. 7 ed. São Paulo: Editora Globo, 1997, p. 109-116.

²⁴ SCHIMDT, Maria Luisa Sandoval e MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: memória coletiva e experiência. *Psicologia USP*, v. 4, n.1 e 2, São Paulo, 1993, p. 289.

²⁵ BIVAR, Antonio. É duro ser udigrude. *O Pasquim*, n.79, Rio de Janeiro, 6-12 jan. 1971, p. 15.

apesar da neve, eu sei que alguma coisa inesperada vai acontecer. Dizem que o frio este ano vai ser o mais violento dos últimos tempos e dizem também que até os pássaros que não migravam estão se picando pra bem longe daqui. Cruz credo! Êta vida heavy meu Deus...²⁶

Dois relatos sobre o mesmo período com registros de experiências aparentemente distintas. A diferença estabelecida entre eles está mediada pelo tempo. Um escrito no momento vivido, outro quinze anos depois. O que pretendo com esta observação é mostrar como que as novas camadas da superfície social de Bivar, adquiridas pelo passar do tempo, transformaram as suas interpretações sobre as experiências. Ao rememorar-las com distância, o autor atribuiu um novo olhar sobre os eventos.

Retornando à Bourdieu, quando o sociólogo escreveu sobre implicações na forma de escrita biográfica, também alertou sobre os diferentes momentos, ou fases que são rememorados os acontecimentos, e como que a cada constante mudança, o indivíduo pode assumir novos meios de observar o mundo a sua volta e adotar um novo olhar sobre as memórias, como no exemplo citado. Como resultado, o sociólogo cunhou o termo “ilusão biográfica”, a partir do qual consigo levantar dois pontos importantes. O primeiro é ter em vista que a percepção do biografado é uma visão do passado, que pode ser reconstruída ao longo dos anos ao passo que se relaciona com as memórias coletivas, e deve ser observada como um vestígio (fonte) sobre a experiência narrada. O segundo, que interessa muito aos historiadores, grupo do qual faço parte, é considerar as intencionalidades do presente da escrita. Pensar em como que uma produção sobre o passado é mobilizada e mediada pelos objetivos de interesse do presente. Ou seja, considerar as formas narrativas conquistadas por meio dos capitais adquiridos que viabilizaram o texto, a fim de perceber as “leis que governam a produção do discurso”, porque “a história de vida variará, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, a depender da qualidade social do campo em que será oferecida”.²⁷

Além disso, e recorrendo novamente a Foucault, julguei pertinente investigar a relação estabelecida, no caso da escrita de Bivar, entre as apropriações feitas nos escritos e o discurso produzido por um determinado grupo social do qual o dramaturgo fez parte,

²⁶ Idem.

²⁷ BOURDIEU, Pierre, A ilusão biográfica, op. cit., p. 188-189.

porque “a função do autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”.²⁸

O teatro como fonte de pesquisa

Abordar o teatro como objeto de pesquisa em história requer lançar foco de luz às características e problemáticas específicas de sua linguagem, como a compreensão de que as fontes não devem ser reduzidas ao texto dramático, mas ampliadas a toda reverberação que surge do processo empírico de encenação do espetáculo e estabelecidos entre os sujeitos e os contextos, o que a historiadora Kátia Paranhos chama de “uma teia de significados e significantes”.²⁹ A direção das intencionalidades lavradas nas personagens, por exemplo, pode indicar caminhos distintos de interpretação, ao passo que mudam os atores que as interpretam, conforme as estruturas de sentimentos que regem o contexto de produção. Para além do conteúdo de um espetáculo, é preciso abranger também as variações no que diz respeito à reverberação da peça, ou seja, as interpretações e reinterpretations que se pode construir de um espetáculo. Ao tomar como pressuposto que a interpretação de um texto dramático tem sua origem no agenciamento de temas e debates presentes nos contextos de sua encenação, a reescrita e a reencenação do mesmo texto em outro momento requer uma nova reflexão investigativa, transformada por meio das apropriações feitas do primeiro texto em relação aos novos contextos, ou estruturas de sentimentos, conforme Raymond Williams define.

Entre a primeira e a segunda temporada da peça *O cão siamês*, respectivamente em São Paulo (1969) e no Rio de Janeiro (1971), houve consideráveis mudanças. O diretor de 1969 foi Emílio Di Biasi; em 1971, quem assumiu o cargo foi Antônio Abujamra. O ator que interpretava Ernesto também mudou. Antes, Antônio Fagundes, e depois Marcelo Picchi. A segunda mudança foi no texto dramático. No final de 1970, durante o autoexílio de Bivar, especificamente quando passava por um breve período na cidade de Nova York, Antônio Abujamra pediu para que o dramaturgo aumentasse o texto para a nova temporada. Neste processo, Bivar modificou certas intenções e sentidos contidos na primeira versão, ora ampliando-as, ora reduzindo o fervor das cenas. Com

²⁸ FOUCAULT, Michel. O que é um autor?, op. cit., p. 274.

²⁹ PARANHOS, Kátia Rodrigues. História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada. *O Eixo e a Roda*, v. 26, n.1, Belo Horizonte, 2017, p. 194.

tais mudanças, me era esperado que a recepção também fosse diferente, ao menos parecia no início dos questionamentos às fontes.

Ao pensar as relações entre os campos da história e do teatro, a seleção feita dos temas e abordagens organiza, gerencia e expõe os contextos sociais, políticos e culturais que marcam a dramaturgia no momento de sua produção. As tensões sociais, almejadas ou não pela equipe, deixam seus rastros na encenação.

Arte e política se misturam e se contaminam, negociando continuamente a resistência e a gestão daquilo que é em relação ao que pode vir a ser, pondo em tensão o que está “dentro” e o que está “fora” do sistema instituído. Por meio das peças e dos espetáculos teatrais fundem-se diferentes expressões, imagens, metáforas, alegorias e outros elementos, que em conjunto compõem um cenário significativo de articulações de um modo de pensar e agir, de uma visão do mundo. Esse resultado reitera a noção de que as formas e produções culturais se criam e se recriam na trama das relações sociais, de produção e de reprodução da sociedade e de suas partes constitutivas.³⁰

Portanto, o historiador que se propõe, assim como eu, a aventurar-se em abordar o teatro como objeto de pesquisa, precisa ter em vista que as expressões contidas em um espetáculo estão contaminadas e contaminam os contextos de produção e as negociações feitas por quem o produz. “A chamada ‘tomada de decisão’, seja ela qual for, é exatamente o que procura exprimir a noção de ‘engajamento’”.³¹

Ao longo da pesquisa, procurei focalizar o tema do “engajamento” como uma tomada de decisão, da qual Paranhos discorre, assim como também trago uma avaliação sobre o tema feita por Dias Gomes em 1968. No texto, o dramaturgo defende que toda obra artística é engajada pelo simples fato de existir, portanto, é política, independente do viés adotado, proposital ou não. Apesar da autodeclaração de Bivar sobre ser um sujeito “apolítico”³² – definição comum a uma fração da juventude dos anos finais da década de 1960 –, me amparo nas reflexões de Paranhos e Gomes para defender a “tomada de decisão” do dramaturgo.

A defesa do engajamento, portanto, parte do princípio de que os autores que falam sobre a realidade brasileira (sob diferentes óticas) são engajados. Isso significa dizer que o teatro é uma forma de conhecimento da sociedade. E

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 192 (aspas da autora).

³¹ Idem, *ibidem*, p. 199 (aspas da autora).

³² BIVAR, Antonio apud DAHL, Maria Lúcia. *Antonio Bivar: o explorador de emoções peregrinas*, op. cit., p. 51.

mesmo quem se autoproclamava não engajado ou apolítico estava, na verdade, assumindo uma posição política.³³

Interrogando a afirmação de Bivar, busquei investigar quais temas políticos o dramaturgo mobilizou a fim de travar luta contra o espectro do comportamento da sociedade capitalista industrial no texto *O cão siamês*, e como que a individualidade do espetáculo expõe experiências coletivas vividas pela parcela da juventude rotulada como marginal ou alienada. Ao registrar mudanças significativas sobre essa parcela dos jovens brasileiros da década de 1960, Edwar de Alencar Castelo Branco afirma que:

Se a política tradicional – pensada em termos de eleições e das relações entre partidos, as classes e os estados – procurava atingir as massas, mobilizando-as para a luta política, a micropolítica – a qual sai deliberadamente do macro e vai deslizando para o subterrâneo – dedica-se às minorias, atua na micrologia do cotidiano, interessando-se por temas antes marginais, como as questões referidas ao sexo, à raça e à cultura.³⁴

Para isso, recorri à contribuição de Raymond Williams sobre o conceito de “estruturas de sentimento”. Na proposta dos estudos culturais pensados por Williams, um dos expoentes do materialismo cultural britânico, junto com nomes como Edward P. Thompson, Richard Hoggart e Stuart Hall, a cultura deve ser interpretada como a visão de mundo compartilhada por um grupo social, os modos de organização da produção material e as formas de ser e agir na sociedade. O autor propõe um corte epistêmico na interpretação da fórmula base e superestrutura de uma tradição marxista que via a base material como o terreno fértil da transformação do modo de produção vigente, ao passo que a superestrutura seria o resultado dos valores que a base produz. Desse modo, os seguidores dessa tradição acreditavam que, ao transformar o modo de produção por meio da base, a superestrutura consequentemente se modificaria.³⁵

Nessa visão, a cultura, elemento da superestrutura, era vista como um local de resguardo dos princípios morais e culturais da classe social dominante, no caso, a ideologia da cultura burguesa. Nela estariam protegidos os valores que recaem sobre todo o corpo social. Williams percebeu que, na relação base-superestrutura proposta pela teoria

³³ PARANHOS, Kátia Rodrigues. História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada, op. cit., p. 196-197.

³⁴ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Entre o corpo-militante-partidário e o corpo-transbunde-libertário: as vanguardas dos anos sessenta como signos da pós-modernidade brasileira. *História Unisinos*, v. 9, n. 3, São Leopoldo, set.-dez. 2005, p. 219.

³⁵ Ver WILLIAMS, Raymond. Estruturas de sentimento. In: _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 130-137.

social marxista, a cultura era interpretada como um elemento a serviço da classe burguesa. Tal concepção reforçava a hierarquia entre a cultura erudita e a cultura popular. Com isso, o autor defende que, da mesma forma que as práticas culturais da classe dominante ressoam sobre as classes populares, a cultura popular também atravessa a cultura burguesa. À vista disso, Williams define que “a cultura é de todos”³⁶, e que estamos a todo tempo reproduzindo e produzindo práticas culturais na nossa vida cotidiana. Portanto, romper com a fórmula base-superestrutura é também romper com a visão de que a cultura é um campo destinado apenas à expressão da classe dominante. Consequentemente, o conflito da luta de classes deve ser travado também com olhar nas práticas culturais da sociedade.

Posto isso, as “estruturas de sentimento” são formas observáveis nas sociedades e podem se valerem como recurso metodológico para investigar as tensões sociais presentes nas produções artísticas. Se a arte, no caso específico o teatro, é tanto produto como produtor de sentido político no tempo e no espaço, como visto na citação de Paranhos, as tensões entre as diferentes visões de mundo (culturas) podem ser observadas na forma e no conteúdo de um espetáculo. Williams afirma que “metodologicamente, portanto, uma “estrutura de sentimento” é uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência”.³⁷

Uma das propostas desta pesquisa é mostrar que, ao desvincular-se de uma tradição cultural brasileira, originada na década de 1950 sob as definições de “arte popular revolucionária” ou “teatro político”, Bivar estava preocupado com outro tipo de engajamento político, e travou um embate contra essa tradição ao questionar as práticas culturais do cotidiano e a visão existencial do sujeito, o que também o colocava contra o comportamento e a moral da sociedade industrial burguesa, elementos da cultura que contribuem para a consolidação do modo de produção capitalista.

O teatro brasileiro na década de 1960: entre engajados, alienados e desbundados

³⁶ WILLIAMS, Raymond. A cultura é de todos. 1958. Disponível em <https://theav.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/1958_aculturaedetodos_raymondwilliams.pdf>. Acesso em 18 jul. 2024.

³⁷ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*, op. cit., p. 135.

Uma parcela do teatro brasileiro da década de 1960 ficou conhecida na historiografia sob o rótulo “teatro político”. Os artistas adeptos, inspirados pelos ideais marxistas, queriam contribuir através da arte com a proposta de revolução social. Textos de autores como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho, a título de exemplo, abordavam experiências coletivas e conflitos entre as classes sociais, e denunciavam injustiças sociais. Esse teatro tem suas origens na segunda metade da década de 1950. Para elucidar os impulsos que marcaram parte do teatro de 1960, é preciso recorrer aos anos anteriores, período que uma nova classe social se manifestava na cena teatral brasileira, a classe média.

No texto “Quem é quem no teatro brasileiro: estudo socio-psicanalítico de três gerações”³⁸, o teórico e jornalista Luiz Carlos Maciel apresenta um panorama sobre a arte teatral brasileira e a consolidação das propostas vigentes na cena da década de 60, tendo como marco de transformação a montagem do texto *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943 pelo grupo Os Comediantes, sob a direção do ator polonês naturalizado brasileiro Zbigniew Ziembinski.³⁹

Maciel defende que entre 1943, ano de estreia do espetáculo, e 1948, ano da criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo, chefiado pelo empresário e produtor teatral italiano Franco Zampari⁴⁰, o teatro brasileiro passou por processos de transformação e se consolidou como o teatro brasileiro moderno. Nesse momento, houve um aumento do interesse na profissionalização de atores e de espaços destinados aos estudos teatrais. Para o autor, a modernização do teatro se deve ao confronto de interesses

³⁸ Ver MACIEL, Luiz Carlos. Quem é quem no teatro brasileiro: estudo socio-psicanalítico de três gerações. *Revista Civilização Brasileira*, ano IV, Caderno Especial n. 2 – Teatro e realidade brasileira, Rio de Janeiro, jul. 1968, p. 49-68.

³⁹ O crítico teatral Anatol Roselfeld contestou a afirmação sobre a peça *Vestido de noiva* marcar o início do teatro brasileiro moderno. Em uma publicação de 1969, Rosenfeld traça um panorama do período e propõe uma revisão que atribui a Oswald de Andrade o título de pioneiro do modernismo no teatro a partir das peças *O rei da vela* (1927) e *O homem e o cavalo e a morte* (1933). Para ele, Nelson Rodrigues utiliza de recursos técnicos para a construção do expressionismo de suas peças, mas que elas ainda mantêm suas estruturas dentro da ideia de um teatro de costumes. “Não se trata, portanto, de um expressionismo ‘estrutural’, que tende a ontologizar o mundo projetado, por mais subjetivo que pareça ser, mas do emprego de novos recursos cênicos a fim de, pela introspeção, aprofundar a tradicional peça de costumes de feição realista.” Oswald de Andrade, por sua vez, trabalha as características que marcaram a transição nas estruturas do espetáculo em sua gênese. Para saber mais, ver ROSENFELD, Anatol. O teatro brasileiro atual. In: *Prismas do teatro*, op. cit., p. 149-172.

⁴⁰ Franco Zampari (Nápoles-Itália, 1898-São Paulo-SP, 1966) foi fundador e diretor administrativo do Teatro Brasileiro de Comédia, companhia teatral fundada em 1948 que teve maior projeção na cena brasileira durante a década de 1950. Com o TBC artistas do palco se tornaram estrelas famosas, como a atriz Cacilda Becker, por exemplo. O TBC também ficou conhecido por ser o teatro que teria consolidado os princípios que definiam o teatro brasileiro moderno.

entre as influências externas, oriundas de autores, estéticas, escolas teatrais e os problemas e interesses nacionais.⁴¹ Foi nessa fase de institucionalização do teatro que foi criada a Escola de Arte Dramática (EAD), em 1948, pelo autor e ator Alfredo Mesquita. Em 1969, a EAD foi integrada à Universidade de São Paulo e permanece até hoje como um dos cursos técnicos em atuação mais renomados do país.

Junto do processo de modernização brasileira na primeira metade do século XX, Zampari viu em São Paulo o potencial para a criação de um teatro voltado ao público da elite e da pequena burguesia. Após vários teatros terem sido inaugurados e fechados, os espetáculos destinados às classes abastadas eram na maioria realizados no Teatro Municipal de São Paulo, criado em 1911.⁴² Além do TBC, os moradores da cidade assistiram também a construção de novos espaços destinadas à cultura das classes dominantes, como o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em 1947, e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1948. Tais locais surgiram como resultado do avanço da sociedade industrial capitalista.

Até a consolidação do TBC, o teatro tinha forte relação com a marginalidade. As atrizes e atores brasileiros eram comumente associados a prostitutas e vagabundos. O público de teatro pertencia majoritariamente às classes populares. O TBC foi o espaço encontrado por Zampari tanto para lucrar com a crescente pequena burguesia paulistana como impulsionar o interesse dos setores das elites em assistir teatro no país. As montagens realizadas pelo grupo eram na maioria textos de dramaturgos europeus e estadunidenses, o que assegurava o caráter elitista das produções e propunha distanciamento do teatro à visão marginalizada.

A proposta do empresário deu certo. Além do sucesso dos espetáculos, o TBC contribuiu para mudar o perfil do profissional de teatro ao possibilitar que jovens oriundos da pequena burguesia, grande parte filhos de profissionais liberais, virassem atores profissionais. A imagem do profissional de teatro no início da década de 1950 se transformou aos poucos, mesmo que para uma pequena parcela social, como uma

⁴¹ Sobre as características que definem o teatro brasileiro moderno e o papel do grupo Os Comediantes e do Teatro Brasileiro de Comédia, indico a leitura do texto de FERREIRA, Carolin Overhoff. Uma breve história do teatro brasileiro moderno. *Revista Nuestra América*, n. 5, Concepción, jan.-jul. 2008, p. 131-143.

⁴² Para saber mais, ver VIANA, Fausto Roberto Poço. *Elaboração e viabilidade de um museu de teatro na cidade de São Paulo*. Tese (Doutorado em Museologia) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2010.

profissão destinada aos intelectuais pequenos burgueses. E foi dessa nova formulação do teatro paulista que surgiram a imagem das estrelas, como a atriz Cacilda Becker.

Apesar da tentativa de consolidar o TBC nos modelos europeus, Maciel nos indica que a busca pela desmarginalização dos artistas não passou de um mito. Em resumo, em uma sociedade industrial capitalista, o trabalho deveria ser rentável, e o teatro não conseguia espaço de notoriedade em comparação às empresas. Pelo contrário, não gerava lucros consideráveis e dependia de investimento do governo e de iniciativas privadas. O autor também evidencia que apenas uma parcela da pequena burguesia aderiu ao teatro como forma de ofício. A elite se restringia apenas à posição de espectador. Apesar da baixa adesão, os jovens da pequena burguesia encontraram no teatro um espaço para comunicar seus interesses enquanto classe social.

Os intelectuais pequeno burgueses, em consequência do próprio avanço de sua classe, sentiram necessidade de falar mais alto. Sem acesso aos grandes meios de comunicação com a massa, na época (jornal, rádio e cinema), alguns deles encontraram no teatro uma solução menor, insatisfatória, mas inevitavelmente tentada em nome da cultura e caráter sagrado da arte.⁴³

De dentro da classe artística, o TBC passou a ser visto como uma possibilidade de ascensão profissional. Entretanto, apesar da proposta de elitizar o teatro, os atores do grupo ainda mantiveram a condição marginal. Por se tratar de jovens intelectuais da classe média e da pequena burguesia, seus interesses pessoais se chocavam com os das gerações anteriores, ocasionando um conflito geracional.

A grande maioria deles é formada por rapazes intelectualizados, a quem aborrecem a vida prática e as carreiras convencionais, homossexuais em ato ou em potência, mocinhas desvirginadas sem casamento e jovens desquitadas prematuramente. Em quase todos eles existe um ponto de atrito nítido com a moral tradicional.⁴⁴

Logo, esses jovens artistas, dissidentes marginalizados na própria classe de origem, viram o TBC como um espaço de ascensão, um “trampolim social”.

É importante assinalar que o projeto da geração TBC conseguiu, na realidade, dar origem ao grande mito de uma desmarginalização da profissão teatral. Muitos adolescentes da geração posterior chegaram a acreditar nela, arrebatados pela perspectiva de romper com o medíocre mundo pequeno-burguês familiar e ingressar triunfalmente no Olimpo aristocrático da Arte.⁴⁵

⁴³ MACIEL, Luiz Carlos. Quem é quem no teatro brasileiro, op. cit., p. 53.

⁴⁴ Idem, ibidem, p. 56.

⁴⁵ Idem, ibidem, p. 57.

Pouco tempo depois da ascensão e da consolidação de estrelas na cena teatral brasileira, o TBC enfraqueceu. O público reduziu e os artistas precisaram buscar novos rumos. O dramaturgo, ator e diretor Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, data esse declínio a partir de 1958. “Nesta fase, como na política em geral, a burguesia esgota todas as áreas mais ou menos naturais para sua expansão. Daí em diante, para avançar, tem necessidade de decisões mais complexas”.⁴⁶

Julgo importante apresentar esse pequeno contexto da geração teatral anterior à de 1960, porque foi através da movimentação feita no TBC que a classe média intelectualizada pode manifestar e conquistar espaço de notoriedade no teatro brasileiro, algo expressivo até hoje. A partir da década seguinte, embebidos pelo contexto cultural que via o “nacional popular”⁴⁷ como uma direção a ser tomada, os atores e dramaturgos propuseram um novo projeto para o teatro, de valorização das peças nacionais. O interesse que até então recaía sobre a ascensão social dos trabalhadores de teatro migrou para a transformação da sociedade.

A geração posterior à do TBC teve como um de seus marcos a criação do Teatro de Arena de São Paulo em 1953, pelo ator e diretor José Renato, junto com atores membros da primeira turma da EAD. Com influências de âmbito mundial, a partir da relação com novos referenciais teóricos e estéticos estudados durante o curso e do debate em torno do socialismo advindo da divisão política das potências globais pós-Segunda Guerra Mundial, além dos interesses no “nacional popular”, os artistas engajados propuseram, através da arte, sua contribuição revolucionária. No teatro, a proposta aspirava produções de origem popular e nacional.

Seu processo de amadurecimento humano e artístico coincidiu com um processo geral de radicalização política verificado no Brasil, no início da década de 60. Esses jovens pequeno-burgueses, marginalizados como seus colegas mais velhos, embora dotados do mesmo apuro estético e cultural que eles, descobriram um sentido mais amplo para seu conflito original com os

⁴⁶ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. *Revista Civilização Brasileira*, ano IV, Caderno Especial n. 2 – Teatro e realidade brasileira, Rio de Janeiro, jul. 1968, p. 72.

⁴⁷ O conceito de “nacional popular” refere-se à articulação entre o povo e os intelectuais como uma resposta ao nacionalismo burguês e ao fascismo. Foi cunhado pela primeira vez por Antonio Gramsci na obra *Quaderni del carcere (Cadernos de cárcere)*, escrita entre os anos de 1926 e 1937, durante a prisão do autor na Itália fascista. Para saber mais, ver SCHIRRU, Giancarlo. Nacional-popular. *Revista Outubro*, n. 32, Rio de Janeiro, 1º semestre, 2019, p. 61-82.

valores tradicionais: a esperança de uma sociedade mais justa e mais humana. Iniciou-se um processo quase geral de esquerdização do teatro brasileiro.⁴⁸

Como oposição à elitização do teatro, representada pelo TBC, e com a proposta de valorizar autores nacionais, o Arena de São Paulo radicalizou esse movimento a partir de 1956, quando o grupo estreitou relações com o Partido Comunista Brasileiro (PCB) com a integração de novos membros vindo do Teatro Paulista do Estudante (TPE).⁴⁹ Dentre os novos artistas, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Vera Gertel eram do TPE. Os três eram filhos de militantes comunistas e participavam do mesmo comitê cultural de uma célula do PCB.⁵⁰ Além deles, o grupo contou com a chegada de Augusto Boal, que voltava de um período nos Estados Unidos. Boal realizou pós-graduação em Engenharia Química na Columbia University. Neste mesmo período, ingressou no curso de dramaturgia na School of Dramatic Art da mesma universidade. Com a chegada dos novos integrantes, o Arena iniciava uma nova fase, do teatro popular engajado. Das influências,

Augusto Boal trazia dos Estados Unidos a técnica do *playwriting*, no que diz respeito ao texto, e, quanto ao espetáculo, uma preocupação maior com a veracidade psicológica, consequência já do “método Stanislávski”, difundido por intermédio do Actor’s Studio de Nova York. Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, por seu lado, ambos filhos de artistas esquerdistas, ambos ligados desde a adolescência a movimentos estudantis, chamavam o teatro para a realidade política nacional, cuja temperatura começava a se elevar.⁵¹

Segundo Vianna Filho, o principal objetivo do Arena no período era valorizar o autor brasileiro. “Não qualquer autor brasileiro; o autor que falasse dos problemas sociais; não todos os problemas sociais, os problemas sociais das classes trabalhadoras”.⁵² Tinham como princípio o trabalho em grupo, eliminando a imagem das estrelas construídas pelo TBC. Entretanto, com a radicalização política do Arena, o público diminuiu e as poucas pessoas que assistiam aos espetáculos se restringiam a apenas seus “cúmplices”, pessoas

⁴⁸ MACIEL, Luiz Carlos. Quem é quem no teatro brasileiro, op. cit., p. 58.

⁴⁹ Grupo teatral formado em 1955 por jovens militantes do Partido Comunista. O grupo tinha como objetivo o interesse em produzir teatro voltado ao tema do nacional popular e, a partir do teatro, atrair novos integrantes ao partido.

⁵⁰ Para saber mais sobre o Teatro Paulista do Estudante e a atuação de Vianna Filho, Guarnieri e Gertel no grupo de estudantes até o ingresso no Teatro de Arena, sugiro o trabalho de NEIVA, Sara Mello. *O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional popular*. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – USP, São Paulo, 2016.

⁵¹ PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*, op. cit., p. 63.

⁵² VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém, op. cit., p. 73.

já iniciadas na proposta política adotada pelo grupo, e como o próprio Vianna Filho afirma, na prática isso “reduz a comunicação artística a quase nada”.⁵³

No que diz respeito à proposta estética, o palco em formato de arena, diferente do tradicional palco italiano, contribuía para uma aproximação da relação entre o público e os atores, além de possibilitar que os cenários fossem recriados em diferentes locais, facilitando o trabalho de locomoção dos espetáculos. As peças da primeira fase do Arena propunham representações dos interesses da classe trabalhadora e colocavam em cena a luta de classes.

Desta postura inicial, deste “engajamento” – palavra lançada pouco antes por Sartre – é que adviriam os traços determinantes do grupo, o esquerdismo, nacionalismo e o populismo (em algumas de suas acepções), a tal ponto entrelaçados que apenas a abstração conseguirá separá-los.⁵⁴

Os integrantes do Arena também optaram por uma produção coletiva, ou como algumas pessoas definem, o teatro de grupo, que se opunha à lógica empresarial. Os integrantes possuíam um mesmo objetivo ideológico e estético e produziam suas peças de modo cooperativo. Textos como *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, *Chapetuba futebol clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho, *Gente como a gente* (1959), do psiquiatra Roberto Freire, *Fogo frio* (1960), de Benedito Ruy Barbosa, e *Revolução na América Latina* (1960), de Augusto Boal, são exemplos de peças montadas nessa fase do grupo.

Durante a temporada carioca de *Eles não usam black-tie*, Oduvaldo Vianna Filho e Milton Gonçalves saíram da companhia para fundar, entre 1961 e 1962, o primeiro Centro Popular de Cultura (CPC), juntos do sociólogo Carlos Estevam Martins, do cineasta Leon Hirszman e do músico Carlos Lyra, vinculados à União Nacional dos Estudantes (UNE). Em 1968, Gianfrancesco Guarnieri também saiu do grupo. Nesse momento, Augusto Boal assumiu integralmente a direção do Arena e criou os Seminários de Dramaturgia, com o objetivo de revelar e impulsionar dramaturgias de novos autores nacionais.

Antes de fechar, sob ordens do governo militar, o Arena viveu uma segunda fase, a dos musicais. Neste período foram montadas as peças *Arena conta Zumbi* (1965) e

⁵³ Idem.

⁵⁴ PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*, op. cit., p. 63.

Arena conta Tiradentes (1967), trabalhos influenciados pela proposta teatral do alemão Bertolt Brecht. Peças nas quais Boal desenvolveu o sistema coringa – proposta estética que consiste em todos os integrantes do elenco realizarem todos os personagens em cena, exceto pelo personagem principal, o herói mítico, respectivamente Zumbi e Tiradentes nas peças mencionadas. O grupo conseguiu sobreviver aos primeiros anos do regime, mas foi dissolvido e posto na ilegalidade em 1972, durante o período de vigência do Ato Institucional nº5, após a prisão de Augusto Boal e sua saída de cena do país para o exílio.

No início da década de 1960, os artistas engajados encontraram no CPC da UNE uma nova possibilidade de chegar nas classes populares. O primeiro Centro Popular de Cultura ficava localizado no Rio de Janeiro, sob direção do sociólogo Carlos Estevam Martins. Os centros foram espaços destinados à alfabetização e politização das classes populares. Permeados pela proposta da pedagogia do oprimido de Paulo Freire⁵⁵, propunham, além da atividade principal de alfabetização, politizar a população através da cultura.

Em 1962, Estevam redigiu o Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. No documento, o autor defendia a “arte popular revolucionária” como viés político-cultural do centro. Almejava encurtar a distância entre o artista intelectual e as classes populares. “Antes de ser um artista, o artista é um homem existindo em meio aos seus semelhantes e participando, como um a mais, das limitações e dos ideais comuns, das responsabilidades e dos esforços comuns, das derrotas e das conquistas comuns”.⁵⁶ Os organizadores do centro viam a arte como um meio para a tomada de consciência da classe trabalhadora e de transformação da base material. Segundo Estevam,

O criador consciente dos suportes materiais que condicionam a esfera da realidade em que atua está igualmente em condições de compreender a exata medida em que cada setor da superestrutura pode reagir dialeticamente sobre a base econômica e manter em relação a esta base uma independência de movimentos.⁵⁷

Sobre a atuação do centro voltado ao teatro, Décio de Almeida Prado informa que:

⁵⁵ As informações sobre a contribuição de Paulo Freire aos Centros Populares de Cultura foram retiradas da dissertação de Sônia Regina Guerra. Ver GUERRA, Sônia R. *A geração de 69 no teatro brasileiro: mudança dos ventos*, op. cit.

⁵⁶ MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1980, p. 121.

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 123.

O propósito do grupo, desde o início, era fazer teatro rápido, ágil, improvisado, a várias mãos, sem pretensões exceto a de servir, capaz de atender às necessidades imediatas da propaganda revolucionária, de trocar em miúdos os temas ideológicos, de acorrer em poucas horas ao local de um comício ou de subir aos morros cariocas para debater sob forma dramática as dúvidas do operariado.⁵⁸

Segundo Vianna Filho, o centro surgiu como uma reação crítica ao que era visto no Arena. “O CPC via no Arena um teatro limitado, funcionando em Copacabana (o Arena de São Paulo, na época, estava no Rio) para um público de elite. Para o CPC, o Arena era um teatro irremediavelmente pequeno-burguês”.⁵⁹ Apesar da divergência de posição, o autor diz que não havia conflito entre os grupos, muito pelo contrário, ambos partilhavam da mesma direção ideológica. Para Décio de Almeida Prado, “o máximo que [o Arena] conseguiu, em caráter permanente, foi trocar parte do público burguês pelo estudantil, mais aberto às reivindicações sociais e mais afeito à linha política do grupo”.⁶⁰

Para Sônia Regina Guerra, apesar da crítica feita ao Arena de São Paulo, os integrantes dos centros realizaram um movimento parecido. Oriundos da classe média intelectualizada, os artistas engajados organizavam-se como tutores das classes populares e decidiam o direcionamento político das produções. Ademais, segundo a mesma pesquisadora, o centro promovia uma apropriação elitista da estética popular. A forma era apropriada da arte popular e o conteúdo ficava a cargo dos artistas do centro.⁶¹

Opondo-se a perspectiva de Guerra, Renato Ortiz trouxe uma nova interpretação da “arte popular revolucionária” promovida pelo CPC no livro *Cultura brasileira e identidade nacional*.⁶² Ao abordar como fonte os manifestos dos centros e escritos de Carlos Estevam Martins, Ortiz defende que o conceito de “cultura popular”, tido por alguns autores como uma apropriação da cultura das classes populares, é equivocado. Em contrapartida, vê a “arte popular revolucionária” como uma proposta político-cultural definida como uma produção cultural engajada, construída por meio das relações estabelecidas entre os indivíduos que integravam o processo.

Apesar de rever o conceito de “cultura popular” nos moldes que era interpretado, Ortiz partilha da opinião de que nos centros ocorreu uma tentativa de “levar a cultura para

⁵⁸ PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*, op. cit., p. 99.

⁵⁹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém, op. cit., p. 74.

⁶⁰ PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*, op. cit., p. 67.

⁶¹ Ver GUERRA, Sônia Regina. *A geração de 69 no teatro brasileiro: mudança dos ventos*, op. cit., p. 34.

⁶² Ver ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

o povo”, como se o povo não tivesse cultura, ou partilhasse de uma cultura inferior, o que reafirmava a hierarquia entre a cultura da elite e a cultura popular. “Para o CPC, a relação encontra-se invertida: são os intelectuais que levam a cultura às massas. Fala-se sobre o povo, para o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade”.⁶³

Apesar da rica contribuição para o teatro brasileiro, o CPC durou pouco mais de dois anos. Com o golpe militar de 1964, o centro foi imediatamente interditado. Artistas e intelectuais foram presos ou partiram para o exílio político. O grupo foi posto na ilegalidade. No mesmo ano, Oduvaldo Vianna Filho, junto do dramaturgo Paulo Pontes e do diretor Armando Costa, formaram o Grupo Opinião, no Rio de Janeiro. O *Show Opinião* foi o primeiro espetáculo produzido pelo grupo. Dirigido por Augusto Boal, o elenco contava com Nara Leão, depois substituída por Maria Bethânia, João do Vale e Zé Keti (José Flores de Jesus). Conhecido como um show-manifesto, o trio cantava músicas de protesto e narrava textos sobre a situação do país.

Quando falo em “teatro político”, arte engajada ou “arte popular revolucionária”, tenho em vista que os termos não configuram uma redução de todo o teatro da década de 1960 a uma única forma de fazer teatro. Anatol Rosenfeld apresenta um panorama do que viu no eixo Rio-São Paulo durante a década no texto “O teatro brasileiro atual”. Começa o texto definindo o que seria para ele os dois grandes feitos do teatro brasileiro moderno, datados em 1967. Primeiro, a encenação do texto inédito de Plínio Marcos sobre o submundo dos marginais metropolitanos, *Dois perdidos numa noite suja*. Segundo Rosenfeld, a peça foi um marco pela capacidade de superar o naturalismo preexistente. Plínio trazia uma interpretação mais profunda da realidade e utilizava a imaginação como recurso cênico. Para o crítico, os trabalhos do dramaturgo comprovavam que até então, no Brasil, não tínhamos uma “fase naturalista digna de ser levada a sério”.⁶⁴

O segundo marco foi a redescoberta do texto publicado pela primeira vez em 1937, *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, montado pelo grupo Oficina, sob direção de José Celso Martinez Corrêa. Aos olhos de Rosenfeld, a peça foi um marco porque “Oswald assimilou e reformulou de modo criativo os experimentos do teatro moderno, desde o

⁶³ Idem, *ibidem*, p. 73.

⁶⁴ ROSENFELD, Anatol. O teatro brasileiro atual, op. cit., p. 150.

futurismo até o surrealismo, e de Pirandello a Maiakovski, ou empreendeu, de modo independente, ensaios análogos”.⁶⁵

Definido os marcos, Rosenfeld separa o teatro brasileiro pós-1967 em cinco tipos. São eles: A crítica social e de costumes; Misticismo e fanatismo religioso; Música e show; Paixão e distanciamento; e A safra dos novíssimos. Sobre o primeiro, quem melhor o representava era Nelson Rodrigues. Apesar de *Vestido de noiva* (1948) ser considerado, em grande parte dos panoramas teatrais, o marco para a transição do teatro brasileiro moderno, o crítico interpreta a peça como um expressionismo de recursos técnicos, não um expressionismo estrutural. O trabalho do dramaturgo seria, portanto, um aprofundamento das tradicionais peças de costumes com recursos cênicos, com maior ampliação na introspecção das personagens. “Sua análise da realidade brasileira limita-se quase sempre à investigação crítica de atitudes morais, a sintomas, portanto”.⁶⁶

Além da dramaturgia de Nelson Rodrigues, os trabalhos do Tuca (Teatro Universitário Católico de São Paulo) e de Ariano Suassuna também se enquadravam nesse tipo de teatro. As peças do Tuca, sob direção de Roberto Freire, *Gente como a gente* (1959) e *Quarto de empregada* (1958), promoviam críticas da juventude à moral tradicional das gerações anteriores em forma de protestos. Já em *O auto da compadecida* (1955),

Suassuna critica na peça, com humor saboroso, a simonia e outros pecados do clero, partindo de uma posição decididamente religiosa. Tanto em *A compadecida* como em outras peças conseguiu fundir, de um modo extremamente feliz, o legado católico, os intuitos de crítica social e o folclore nordestino.⁶⁷

Do segundo tipo, “Misticismo e fanatismo religioso”, Rosenfeld destaca *O pagador de promessas* (1960) e *A revolução dos beatos* (1961), de Dias Gomes, além do trabalho *Veredas da salvação* (1965), de Jorge Andrade. De modo geral, o autor afirma que tais espetáculos registravam a relação entre a metrópole e o campo, o messianismo religioso, os padrões míticos de sociedades, a construção de heróis em homens do campo e a vida no campo.

⁶⁵ Idem, ibidem, p. 151.

⁶⁶ Idem, ibidem, p. 156.

⁶⁷ Idem, ibidem, p. 159.

Do terceiro tipo, “Música e show”, destaca o espetáculo *Liberdade, liberdade* (1965), de Millôr Fernandes, pelo Grupo Opinião, *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), de Oduvaldo Vianna, pelo Teatro de Arena, e *Roda viva* (1967), de Chico Buarque, pelo Grupo Oficina. Em uma perspectiva de teatro de protesto que, segundo Rosenfeld, era “uma crítica moralista um pouco ingênua à respectiva situação do país”⁶⁸, os espetáculos musicais foram, por vezes, lidos pela definição de “esquerda festiva”. Em uma nota de rodapé, o crítico compara o tipo de trabalho ao protesto empregado pelas escolas de samba do Rio de Janeiro, movidas por um enredo, uma história e uma ação politizadora. Apesar das similaridades, os protestos nas peças podiam ter origens e objetivos diferentes. Em *Roda viva*, por exemplo, Chico Buarque criticava a manipulação e a construção de personalidades pela indústria cultural.

O penúltimo tipo apresentado, “Paixão e distanciamento”, trata das obras cujo foco se vinculava à proposta de humanização dos homens. Sua maior expressão ocorreu no Teatro de Arena. Neste tipo de teatro, a proposta do distanciamento brechtiano servia como uma didática para a compaixão, a reflexão e a ação construída entre o público e as circunstâncias dos espetáculos. “Essa participação emocional, ao lado da distância crítica, afigura-se necessária, segundo Boal, a fim de que a experiência estética do espectador, ultrapassando a atitude puramente contemplativa, se traduza em impulsos ativos”.⁶⁹

Comparado com o cinema novo, Rosenfeld delibera que nesse tipo de teatro era promovida a imagem do grande herói. Em termos estéticos, o realismo proposto por Brecht contribuía para a construção da narrativa heroica, o sistema coringa favorecia a construção da relação entre o público e o herói, já que o personagem principal estaria ausente do sistema e da forma épico construída com a participação de um narrador. Dentre as peças, Rosenfeld destaca as obras *Eles não usam black-tie* (1958), de Guarnieri, e *Revolução na América do Sul* (1960), de Boal. Retoma também as peças *Arena canta Zumbi* e *Arena canta Tiradentes*.

Por fim, “A safra dos novíssimos”, conjunto de jovens dramaturgos inéditos ou com poucos trabalhos até 1969. Nele, estão as dramaturgas Consuelo de Castro, com *À flor da pele*, Isabel Câmara, com *As moças*, Leilah Assumpção, com *Fala baixo, senão*

⁶⁸ Idem, ibidem, p. 160.

⁶⁹ Idem, ibidem, p. 163.

eu grito, junto de José Vicente, com *O assalto*, e Antonio Bivar, com *O cão siamês de Alzira Porra-louca*. Todas as peças mencionadas foram montadas pela primeira vez em 1969. José Vicente possuía um texto anterior, *Santidade* (1967), censurado pela crítica, assim como Consuelo de Castro, com *À prova de fogo* (1968). Antonio Bivar possuía duas peças anteriores, *O começo é sempre difícil*, *Cordélia Brasil, vamos tentar outra vez* (1968) e *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã* (1968), além do texto que dividiu a autoria com José Carlos Aquino, *Simone Beauvoir pare de fumar, siga o exemplo de Gildinha Saraiva e comece a trabalhar* (1967).⁷⁰

Apesar de reconhecer que os jovens não formavam um grupo uniforme ou um movimento, Rosenfeld cita pontos de intersecção entre os cinco espetáculos. Primeiro, o recurso estrutural de um elenco pequeno. As cinco peças possuem apenas dois personagens, “uma marginal e *outcast*, anárquica, livre ou neurótica inconformada” e outra “‘quadrada’, de tendência mais conformista, assentada e estabelecida, de mentalidade ‘burguesa’, embora não pertença necessariamente à classe burguesa”.⁷¹ A forma dos textos tinham suas similaridades com o trabalho de Plínio Marcos, pelo uso da linguagem coloquial e de palavrões, “que, em muitos momentos, se abeira do expressionismo confessional, do surrealismo e do absurdo”.⁷² Por fim, todos teriam sido influenciados pela peça *The zoo story*, do estadunidense Edward Albee.

Anos depois, o jornalista e crítico teatral Jefferson Del Rios contribuiu com duas outras aproximações percebidas no grupo. A primeira é que todos os integrantes da “geração de 70”, como foram chamados, possuíam em comum relações com a Academia. Consuelo, Leilah e José Vicente estudaram na USP, respectivamente nos cursos de Economia, Pedagogia e Filosofia. Bivar cursou Teatro no Conservatório Nacional de Teatro do Rio de Janeiro, e Isabel Câmara estudou no grupo carioca O Tablado. A segunda é que todos nasceram em cidades do interior. Os paulistas Bivar, Leilah e José Vicente eram, respectivamente, de Ribeirão Preto, Botucatu e Altinópolis. As mineiras

⁷⁰ Apesar da definição de Rosenfeld ter sido publicada na revista *Comentário* entre os meses de outubro a dezembro de 1969, vale destacar que foi a partir dos textos críticos de Sábato Magaldi de agosto de 1969, no *Jornal da Tarde*, que os cinco dramaturgos ficaram conhecido como a “nova dramaturgia”. Nas publicações de Magaldi, os novos dramaturgos e suas respectivas peças eram: José Vicente (*O assalto*), Leilah Assumpção (*Fala baixo, senão eu grito*), Isabel Câmara (*As moças*) e Consuelo de Castro Gomes (*À flor da pele*). O crítico adicionou Antonio Bivar com *O cão siamês* ao grupo apenas em 1970. Para saber mais, ver SILVA, Charles Roberto. *Formação, ruptura e criação: (a recepção crítica de Sábato Magaldi aos novos dramaturgos 1966-1969)*, op. cit.

⁷¹ ROSENFELD, Anatol. O teatro brasileiro atual, op. cit., p. 166.

⁷² Idem.

Isabel e Consuelo eram de Três Corações e Araguari. Segundo Del Rios, a origem foi um fator significativo porque via em suas obras questões relacionadas à sensação de isolamento nas metrópoles, como um olhar externo aos modos de vida das capitais.⁷³

Retornando a Rosenfeld, o autor termina o texto pontuando que tentou apresentar “algumas das tendências mais importantes, tanto no que se refere a estilos e pesquisas cênico-dramáticas como aos interesses temáticos, destacando-se em cada caso só poucas personalidades entre as mais representativas”.⁷⁴ Informa também que a cena teatral com maior expressividade do período estava localizada no eixo Rio-São Paulo. Quanto ao público de teatro, por meio de dados do Ibope de 1968, coletados para a Comissão Estadual de Teatro (CET), em sua grande maioria, os espectadores de teatro pertenciam à classe média intelectualizada. O diferencial da segunda metade da década de 1960 foi um aumento expressivo da juventude universitária no público.⁷⁵

De dentro desse panorama do teatro brasileiro no final da década de 1960 que Antonio Bivar escreveu o texto *O cão siamês de Alzira Porra-Louca*, que origina a presente pesquisa. A historiografia sobre o teatro feito no período está fortemente marcada pela valorização do “teatro político”, com destaque para os grupos Arena, Oficina e Opinião. Minha proposta de investigar a produção de Antonio Bivar visa contribuir com a ampliação já em curso da produção acadêmica sobre o teatro pós-1968.

No primeiro capítulo, busco examinar a trajetória do escritor. Recorro a fontes produzidas por ele, como as autobiografias, e sobre ele, como as publicações em jornais que manifestam sua participação na cena teatral, com objetivo de vislumbrar a imagem construída sobre ele na cena teatral por meio dos periódicos e como que o próprio dramaturgo se apropriou dessa imagem ao escrever as memórias autobiográficas.

No segundo capítulo, procuro apresentar o debate travado entre os profissionais de teatro sobre o engajamento político no final da década de 1960. As fontes utilizadas são dois textos com pontos de vista antagônicos, publicados em 1968. Um escrito por

⁷³ DEL RIOS, Jefferson. *Teatro, literatura, pessoas*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 388-389.

⁷⁴ ROSENFELD, Anatol. O teatro brasileiro atual, op. cit., p. 168.

⁷⁵ Sobre as porcentagens dos dados da pesquisa do Ibope de 1968, ver ROSENFELD, Anatol. O ano teatral de 1970. In: *Prismas do teatro*, op. cit., p. 179-188.

Augusto Boal para a I Feira Paulista de Opinião. O outro por Dias Gomes, publicado na *Revista Civilização Brasileira*, com ideias contrárias às de Boal.

No mesmo capítulo, apresento a trajetória do texto dramático na Censura Federal por meio do dossiê de censura do espetáculo localizado no site do Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), vinculado ao Arquivo Nacional, subordinado ao Ministério da Gestão e Inovação em Serviços Públicos.

Ainda no capítulo dois, realizo uma análise do texto dramático e da repercussão crítica, visando investigar quais disputas políticas do período foram travadas e são possíveis de serem observadas na peça, além das escolhas políticas adotadas por Antonio Bivar que, por sua vez, condiz com as propostas de transgressão de uma geração. Recorro à metodologia de investigação das “estruturas de sentimento” de Raymond Williams para tal. A repercussão crítica do espetáculo contribui para elucidar tanto os embates como a composição da forma do espetáculo.

Por fim, no terceiro capítulo proponho uma reflexão sobre a “nova dramaturgia”, a fortuna acadêmica que estudou o grupo e o papel de Sábato Magaldi para a consolidação do termo na historiografia do teatro brasileiro, bem como as mudanças feitas no texto dramático e na peça sob o novo título, *Alzira Power*, encenada no Rio de Janeiro em 1971, para responder se houve ou não uma mudança significativa, tanto na peça como na imagem de Antonio Bivar, a partir da alcunha recebida pelo crítico renomado como um “novo dramaturgo”.

1. A construção de um dramaturgo: a imagem de Antonio Bivar entre periódicos e escritos autobiográficos

E ali perto de Stonehenge, enquanto refletia sobre a minha vida e cavoucava um buraco à beira do Rio Avon para enterrar o texto inacabado do musical que estivera escrevendo com Zé Vicente, questioneimei-me sobre o sentido de estar tão distante da minha terra, dos meus amigos, da minha língua e concluí que na verdade eu era apolítico, aventureiro, vagabundo, sonhador, um explorador de emoções peregrinas, um híbrido, um incorrigível.⁷⁶

(Antonio Bivar)

Antonio Bivar Battistetti Lima (1939-2020), conhecido como Antonio Bivar, foi um escritor brasileiro nascido na cidade de São Paulo. Ao longo de sua trajetória, trabalhou como dramaturgo, diretor, produtor musical, romancista, jornalista, poeta, biógrafo e tradutor. Seu trabalho mais notório é o livro *O que é punk*⁷⁷, publicado em 1982, pela Editora Brasiliense. O livro é até hoje um grande referencial brasileiro, tanto para os integrantes do movimento *punk* quanto para pesquisadores. Teve uma reedição anos depois sob o título *Punk* (2018).⁷⁸ Apesar da fama proveniente da publicação do livro, a presente dissertação aborda outro período de sua trajetória, seu destaque na cena teatral brasileira entre a década de 1960 e início da década de 1970.

1.1. Infância e adolescência: os primeiros referenciais

Antonio Bivar nasceu na cidade de São Paulo no dia 25 de abril de 1939, ano que também data o início da Segunda Guerra Mundial. Filho do meio de cinco irmãos, Bivar diz ter passado os primeiros anos de sua vida brincando com eles e os primos no quintal da chácara em que moravam, no bairro da Água Fria, próximo da Serra da Cantareira. Sua família tinha uma pequena casa no terreno dos tios, moradores da casa principal.

⁷⁶ BIVAR, Antonio apud DAHL, Maria Lúcia. *Antonio Bivar: o explorador de emoções peregrinas*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p. 51.

⁷⁷ Ver BIVAR, Antonio. *O que é punk*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

⁷⁸ Idem. *Punk*. São Paulo: Edições Barbatana, 2018.

Com uma imagem construída ao longo da vida como uma pessoa de espírito aventureiro, explorador e nômade viajante, através da repercussão de seu nome em periódicos, o dramaturgo se apropriou dessas definições para gerenciar as memórias sobre sua infância em seus registros autobiográficos. Ao abordar o período que vai do seu nascimento até a vida adulta, o dramaturgo constantemente reafirma os adjetivos mencionados. Articula, por meio da composição entre causa e efeito, que a experiência nômade vivida após completar trinta anos teria suas origens nas vivências da infância, como quem define a direção de uma narrativa amparada em uma intenção final. Parece-me que a escolha foi adotada visando um texto com características ficcionais, com objetivo de entreter o leitor. No texto, a sucessão de acontecimentos é construída de forma teleológica, como resultado de apropriações feitas sobre as características atribuídas a ele por terceiros, que, ao mesmo tempo, reafirmam a imagem que adotou sobre si.

O título selecionado para a biografia escrita por Maria Lúcia Dahl⁷⁹ também gerencia tais características. Possui como subtítulo a frase “o explorador de emoções peregrinas”⁸⁰, uma autodefinição registrada por Dahl durante a entrevista que contribuiu para a escrita do livro. Segundo Dahl, a fala foi proferida pelo biografado no momento em que rememorava as emoções que sentiu após a experiência no Festival da Ilha de Wight⁸¹, na Inglaterra.⁸²

Tendo essa questão como ponto de partida, investigar a trajetória do dramaturgo desde sua infância contribui para elucidar os fragmentos das experiências pessoais que impulsionaram sua produção. Ao me deparar com as histórias, realizei perguntas para

⁷⁹ Maria Lúcia Dahl (Rio de Janeiro-RJ, 1941-Rio de Janeiro-RJ, 2022) foi uma atriz, roteirista, escritora e colunista brasileira.

⁸⁰ DAHL, Maria Lúcia. *Antonio Bivar: o explorador de emoções peregrinas*, op. cit.

⁸¹ O Festival da Ilha de Wight (Isle of White Festival) foi um festival de música realizado entre 26 e 31 de agosto de 1970, em Afton Down, oeste da ilha de Wight. O evento foi o último de três edições (1968, 1969 e 1970). Contou com um público de aproximadamente 700.000 pessoas. Para se ter uma ideia da dimensão, o festival de Woodstock, de 1969, teve uma estimativa de público aproximada de 500.000 pessoas. Dentre os artistas e bandas presentes, estavam: The Doors, Jimmi Hendrix, The Who, Miles Davis, Tem Years After, Joan Baez, Black Widow, entre outros. Bivar chegou a participar de uma apresentação do “grupo dos brasileiros” formado no próprio evento. O grupo foi conduzido por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Apesar do nome do grupo, nos registros sobre o evento, os participantes relatam que os mais de vinte integrantes eram de diferentes nacionalidades. O evento exprimia a proposta de vida em torno dos ideais de liberdade da juventude *hippie* da contracultura. As informações foram retiradas do *site* vermelho.org. Disponível em <<https://vermelho.org.br/2020/08/27/a-surpreendente-historia-do-festival-da-ilha-de-wight-de-1970/>>. Acesso em 23 jul. 2024.

⁸² Julgo importante destacar que Maria Lúcia Dahl era amiga de Antonio Bivar. Ela vivenciou a efervescência cultural e política da década de 1960 junto do dramaturgo. A escrita do livro biográfico de Bivar expõe a intimidade entre a autora e o entrevistado. A título de exemplo, na introdução do livro consta um relato de uma experiência psicodélica entre os amigos com o uso de ácido lisérgico (LSD) em uma “viagem” feita pelas ruas do centro de São Paulo, em 1969.

compreender o caminho construído pelo dramaturgo, como: Quem foram seus pais, ou qual sua visão sobre eles? Que práticas culturais transmitiram ao escritor? Quais eram as condições socioeconômicas da família? Quais linhas políticas partilhavam? Quando que o autor teve acesso ao universo da arte, em específico ao do teatro? Em quais colégios estudou e quando surgiu o prazer pelo mundo das letras?

Segundo o dramaturgo, antes de seu nascimento a família morava na cidade de São Simão, interior de São Paulo. Na época, a mãe Dona Guilhermina possuía dois hábitos pertinentes e selecionados para o registro, gostava de assistir a filmes no cinema local e ler livros. Quando mudou para a capital com a família, Guilhermina não conseguia mais ir ao cinema com a mesma frequência, mas tinha à disposição na casa de sua irmã, também apreciadora de literatura, diversos exemplares disponíveis. A irmã, com melhores condições financeiras, comprava variadas obras e as compartilhava com ela.

O pai, Antonio, era um militante do “Estado Novo”, um “getulista roxo”, segundo Bivar. Participava ativamente da vida política paulista. Por conta do seu forte posicionamento político a família mudava-se constantemente de cidade. O pai era constantemente demitido por envolver-se em discussões acaloradas. Bivar destaca essa questão para aludir a prática de peregrinação adotada em sua fase adulta. Para ele, as sucessivas mudanças influenciaram seu comportamento explorador. Além da participação ativa na política, o pai havia estudado música e aprendera a tocar saxofone durante a infância no Rio de Janeiro. As condições financeiras dos avós paternos possibilitaram que os doze filhos tivessem estudado música na infância.⁸³

Como é possível constatar, Bivar teve acesso a diferentes influências de práticas culturais desde a infância: livros, filmes, música e política. Apesar de relatar que a família não tinha condições financeiras expressivas, sua trajetória foi atravessada por possibilidades que estavam ao seu alcance, o que contribuiu com o desenvolvimento de habilidades para o trabalho como dramaturgo.

Buscando elucidar melhor sua trajetória, adotei os conceitos das formas de capital (cultural, social, econômico e simbólico) de Pierre Bourdieu como viabilidades metodológicas, ou mecanismos de análise de uma trajetória, a fim de estabelecer uma

⁸³ Ver BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*: autobiografia do berço aos trinta. Porto Alegre: L&PM, 2014, p. 7-10.

relação crítica com a história e esquivar-se da “ilusão biográfica” aparente em uma leitura desatenta das fontes.

Para Bourdieu, as formas do capital são dispositivos que permitem observar as hierarquias estabelecidas que, por sua vez, configuram as relações de poder dentro das distintas realidades vividas em uma mesma classe social. Estas relações, constantemente em disputas, são dispostas em uma malha de possibilidades na qual alguns indivíduos possuem melhores acessos aos capitais disponíveis que outros. Tal disputa não engloba a burguesia porque esta classe social não precisa entrar no jogo da conquista de bens, ela já os possui. As demais classes sociais, portanto, estão em constante “competição pela apropriação de bens escassos”.⁸⁴

Ao investigar a trajetória do dramaturgo recorrendo à metodologia, pude perceber os acessos que o escritor teve aos capitais cultural, social e simbólico. O primeiro, a partir da infância, pela educação transmitida nos três estados definidos por Bourdieu. Estado de objeto, como os livros e filmes que a mãe conhecia e dispunha aos filhos; estado incorporado, mediante uma prática artística, como os saberes do pai sobre música; e estado institucionalizado, pelo acesso à educação escolar formal. Os bens de ordem social foram mais expressivos na vida adulta, quando Bivar conseguiu empregos por influência dos contatos do pai, e mais à frente quando se mudou para Ipanema e conheceu artistas e intelectuais da zona sul carioca, na década de 1960. O capital simbólico, por sua vez, foi adquirido nessa mesma fase, com a primeira participação como ator em uma peça teatral (*Esperando Godot*, em 1963), momento em que seu nome foi citado em colunas críticas dos periódicos cariocas.

Ainda pequeno, com apenas quatro anos, diz ter mudado com a família para uma fazenda de açúcar onde seu avô materno residia e era funcionário aposentado. A fazenda ficava próxima a Ribeirão Preto, interior de São Paulo. Morou dos quatro aos sete anos no local. Nesse novo cenário, já em momento de alfabetização, relata que fez o primeiro contato com o universo da leitura a partir de textos infantis, como um livro do Zé Carioca, personagem brasileiro dos quadrinhos da Disney, e o conto *O príncipe feliz*, de Oscar Wilde. Segundo ele, após aprender a ler, pediu para que os pais o matriculassem no colégio. Na ocasião, frequentou o primeiro ano como um aluno ouvinte, pois não tinha

⁸⁴ BOURDIEU, Pierre apud SILVA, Gilda Olinto do Valle. Capital cultural, classe e gênero em Bourdieu. *Informare*, v.1, n. 2, Rio de Janeiro, jul.-dez. 1995, p. 25 (tradução da autora).

atingido a idade mínima para frequentar as aulas como aluno regular. E não apenas a leitura o interessou, a paixão pela escrita surgiu ao mesmo tempo que aprendia a ler.

Quando foi entrevistado por Maria Lúcia Dahl para a escrita da biografia, aos setenta anos, Bivar se amparou em lembranças sobre os primeiros contatos com a leitura e a escrita a fim de compor uma trajetória que justificasse o fato de ter virado escritor. No livro, também há o registro sobre quais assuntos escrevia, seu ambiente cultural, ou suas “visões de mundo”, segundo a definição de cultura de Raymond Williams.⁸⁵ No capítulo intitulado “O método na escrita”, Dahl apresenta a argumentação do dramaturgo:

Quando perguntam a minha profissão, respondo: escritor. Porque estou sempre a escrever. Peças, ensaios, memórias, romance, biografias, diário, contos, crônicas, colunas, resenhas, perfis, cartas e e-mails. Como escrevo, porque escrevo, quais foram as escolas, os mestres, as influências... Escrevo desde menino. Comecei por diversão. A matéria vinha do ambiente familiar, a parentada toda, a criadagem, vizinhos, a molecada, amigos e desconhecidos.⁸⁶

Apresentado o tipo de capital cultural que esteve disponível para o pequeno Bivar, a transição que considero mais significativa em relação ao contato com as expressões artísticas aconteceu em meio a uma das mudanças de emprego do pai. Antonio conseguiu o cargo de animador cultural em uma vila de operários de uma usina de cana-de-açúcar na mesma região, próximo à Ribeirão Preto. Na visão do dramaturgo, o pai era “um homem culto, exímio saxofonista, empreendedor da alta cultura no pedaço”.⁸⁷

A profissão do pai como animador cultural da vila possibilitou que Bivar, além de estudar as matérias regulares da educação básica oferecida na vila, que incluía os idiomas inglês e francês, pudesse também participar, ou ao menos conhecer, a vida cultural disponível no local. No grupo de trabalhadores da vila presidido pelo pai, chamado Clube Recreativo, o dramaturgo teve acesso a variados periódicos. A título de exemplo, lista as seguintes revistas na autobiografia: *Tico-Tico*, *O Lobinho*, *Aí Mocinho!*, *Mindinho*, *Tarzan*, *Capitão América*, *Super-Homem*, *Fantasma*, *Batman & Robin*, *Mary Marvel*, *Marvel Junior*, *Clube dos Amores*, *Encanto Idílio*, *Rosalinda*, *Paris-Hollywood*,

⁸⁵ Raymond Williams foi um importante pesquisador vinculado aos estudos culturais. Na proposta do autor, cultura deve ser interpretada como a visão de mundo compartilhada por determinado grupo social. Para saber mais sobre o posicionamento do autor em relação ao tema da cultura, sugiro o texto WILLIAMS, Raymond. A cultura é de todos. 1958. Disponível em <https://theav.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/1958_aculturaedetodos_raymondwilliams.pdf>. Acesso em 18 jul. 2024.

⁸⁶ BIVAR, Antonio apud DAHL, Maria Lúcia. *Antonio Bivar: o explorador de emoções peregrinas*, op. cit., p. 183.

⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 63.

Mistérios de São Paulo, O Cruzeiro, Revista da Semana, Carioca, Revista do Globo, Alterosa, Cinelândia, A Cena Muda, Life, entre outras.⁸⁸ O Clube Recreativo era destinado aos funcionários de alto escalão da usina. Além dele, existia o grupo Puxa Faca, voltado ao entretenimento dos trabalhadores operários e cortadores de cana. Sendo filho do animador cultural, Bivar podia circular e participar das atividades realizadas nos dois grupos.

Durante a leitura dos registros, me deparei com uma informação curiosa que o dramaturgo destaca sobre a vida cultural na vila, de que não teria participado das atividades culturais, porque

A Usina era o paraíso dos músicos. Além da orquestra havia também o regional do José Elisiário, a fanfarra e o orfeão do grupo escolar, o coral da igreja etc. De nada disso participei. Tive uma única aula de piano com o maestro Étore Casadei e não voltei mais porque o professor dava a impressão de não ir com a minha cara, fazendo-me sentir deslocado.⁸⁹

Apesar de não ter participado ativamente das atividades culturais, fica subentendido que o contato com a arte era constante e variado e, independentemente de ter-se envolvido diretamente com elas, o convívio com artistas contribuiu para o interesse que desenvolveria no futuro. Uma das expressões que diz ter simpatizado nessa fase foi o cinema.

Em dado momento, o pai teria adquirido uma tela e um projetor 16mm para a vila. Selecionava filmes semanalmente e os exibiam no grupo Puxa Faca. Sobre a escolha do local, Bivar afirma: “O local escolhido para exibi-los foi o clube operário, o Puxa Faca, e não o Clube Recreativo, porque este era para a elite da usina, e segundo papai cinema era diversão para todos”.⁹⁰ O dramaturgo relembra alguns dos filmes exibidos: *A patrulha de Bataan, Escola de sereias, Tarzan, Dakota, Espectro de vampiro, Como era verdade o meu vale, A estirpe do dragão, A ponte de Waterloo, Cabana no céu, Os três mosqueteiros, O médico e o monstro, O destino bate à porta, Rainha Cristina, Ana Karenina, A dama das camélias, Ninotchka, Ladrões de bicicleta, Amar foi minha ruína, Transatlântica de luxo, Romance carioca, Ave do paraíso e O segredo das joias*. Seriados

⁸⁸ Ver BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*, op. cit., p. 49-51.

⁸⁹ Idem, ibidem, p. 46.

⁹⁰ Idem, ibidem, p. 52.

de televisão também foram exibidos no projetor, como: *A legião do Zorro*, *Os perigos de Nyoka* e *Flash Gordon*.⁹¹

O que chamou minha atenção na lista de filmes foi o fato de todos serem produções internacionais. O contato com o cinema nacional aconteceu pouco mais tarde, por intermédio de um amigo, Ismael, que também viveu a infância na vila. Segundo Bivar, Ismael tinha mudado com a família para a cidade de São Bernardo do Campo, no estado de São Paulo. Um parente do rapaz trabalhava na Companhia Cinematográfica Vera Cruz e, com alguns rolos de filmes brasileiros 35mm em mãos, Ismael vez ou outra visitava a vila e mostrava os negativos para o dramaturgo.

O cinema internacional, para ser mais exato estadunidense, influenciou os temas que exploraria em suas peças futuras. Ao longo dos capítulos que compõem a autobiografia dos primeiros trinta anos de vida, Bivar registra vários referenciais adquiridos nesse momento, como a música *rock'n'roll*, o movimento literário da *Beat Generation* e os filmes que representavam visões sobre a rebeldia juvenil. Permeado pelo contexto de Guerra Fria, marcado também no campo das disputas ideológicas entre as duas grandes potências mundiais, a indústria cultural estadunidense assumiu o papel de disseminar os valores da sociedade capitalista através da ideologia presente nos filmes, o que teóricos das relações internacionais definem como *soft power*. A indústria cinematográfica cresceu de forma significativa no período, tanto em quantidade de produções, como também em propaganda e difusão desse ideal de sociedade, penetrando as individualidades e as subjetividades das pessoas.⁹²

O interesse pelo cinema foi significativo nessa fase. Quando mudou da vila para o município de Pitangueiras, São Paulo, aos 15 anos, motivado por mais uma mudança de emprego do pai, começou a trabalhar no almoxarifado de uma fazenda. Segundo ele, o salário recebido era destinado a fazer passeios à cidade de Ribeirão Preto, onde conseguia assistir aos filmes em cartaz no Cine São Jorge, cinema local, e comprar revistas e discos na loja Agência São Paulo. Sobre essa fase da adolescência, registra a influência que teve com as músicas e o estilo de vida *rock'n'roll*.⁹³

⁹¹ Idem, *ibidem*, p. 52-56.

⁹² Cf. OURIVEIS, Maira. *Soft power e indústria cultural: a política externa norte-americana presente no cotidiano do indivíduo*. *Revista Acadêmica de Relações Internacionais*, v. 2, n. 4, Florianópolis, set. 2013, p. 168-196.

⁹³ Ver BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*, op. cit., p. 81-83.

Aos vinte e dois anos, conseguiu um emprego no escritório local da Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) por intermédio dos contatos do pai. A MGM, é uma empresa estadunidense de comunicação cultural, envolvida principalmente na produção e distribuição de filmes e propagandas de televisão. A unidade em que o dramaturgo trabalhou era responsável pela comercialização no interior de Minas Gerais e Goiás. Apesar do relato sobre as dificuldades do cargo, diz ter permanecido por um tempo considerável porque, sendo funcionário, conseguia entradas gratuitas para as sessões de cinema.⁹⁴ Novamente, o relato aponta para as influências da ideologia e da cultura estadunidense sobre Bivar.

Retornando às possibilidades artísticas disponíveis na vila, gostaria de retroceder alguns anos na cronologia do texto. Aos dez anos, Bivar diz ter conhecido outra linguagem artística importante para sua trajetória profissional, o teatro. O primeiro contato se deu por meio da apresentação de um circo itinerante que passou por Igarapava, cidade próxima à vila. Segundo o relato, vislumbrado desde o primeiro momento, Bivar conseguiu maior aproximação quando, por iniciativa própria, decidiu entrar para a religião mórmon no início da vida adulta, em uma igreja de Ribeirão Preto. Com os jovens frequentadores da igreja, conheceu as músicas de Elvis Presley, livros de escritores existencialistas, além de frequentar aulas de inglês dadas pelos missionários estadunidenses nos sábados à noite.

As noites de sábado eram ótimas. Fazíamos teatro, dançávamos o *rock*. Na igreja conheci algumas das pessoas mais influentes na minha formação desse tempo. Um deles era Alcyrr Ribeiro da Costa. Ele não era membro da igreja, mas a frequentava aos sábados. Alcyrr me apresentou os escritores existencialistas e foi influente na minha decisão de seguir a carreira teatral.⁹⁵

As músicas e o estilo de vida do *rock* da década de 1950 estiveram presentes na juventude do dramaturgo e influenciaram suas escolhas políticas vinculadas à rebeldia juvenil, vista tanto nas músicas como nos filmes, como na passagem: “É que ultimamente eu andava um tanto impertinente, certamente influenciado pelos filmes, livros e reportagens sobre a rebeldia juvenil”.⁹⁶ Enquanto trabalhava na MGM, diz ter assistido a filmes que produziam o espectro da juventude rebelde, como *Sementes da violência* (1955), *Vidas amargas* (1955), *Férias de amor* (1955) e *Juventude transviada* (1955).

⁹⁴ Idem, ibidem, p. 111-115.

⁹⁵ BIVAR, Antonio apud DAHL, Maria Lúcia. *Antonio Bivar: o explorador de emoções peregrinas*, op. cit., p. 66-67.

⁹⁶ BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*, op. cit., p. 94.

Também assistiu filmes como *Prisioneiro do rock* (1957), com Elvis Presley no elenco. Quanto aos filmes de *rock*, destinou duas páginas da autobiografia para um em específico, *Sabes o que quero* (1956), uma produção da 20th Century Fox, dirigido por Frank Tashlin. Sobre o filme, afirma: “*Sabes o que quero* ficará nos anais como o melhor filme da primeira geração do *rock*”.⁹⁷

Ao relatar sobre um emprego que teve em uma empresa de crediário, o dramaturgo fala pela primeira vez sobre política de forma explícita, algo raro na narrativa. Mostra-se orgulhoso do feito. Na ocasião, foi demitido porque negava-se a escrever as cartas de cobrança aos clientes inadimplentes. Ao rememorar a lembrança no livro, faz alusão a uma vertente política e expressa sensibilidade às questões sociais, além de colocar-se contra o sistema capitalista. Segundo ele, “o comunismo também estava na moda, e essa moda deve ter-me influenciado, de modo que tomei as dores dos inadimplentes”.⁹⁸

A autobiografia recorrida até agora, que registra os primeiros trinta anos de vida, foi escrita após pouco mais dos setenta anos do autor. Bivar organiza a narrativa textual por meio das relações estabelecidas entre as suas memórias, os registros sobre o período e fontes documentais – arquivos, grande parte publicações de jornais selecionados pelo dramaturgo. Juntos, os três elementos gerenciam a história de sua trajetória e constroem uma narrativa teleológica que atribui a responsabilidade de suas escolhas à rebeldia juvenil. Ou seja, ao investigar a narrativa com mais atenção, fica perceptível que os discursos construídos *a posteriori* sobre as décadas de 1950 e 1960, em especial sobre a rebeldia juvenil e a contracultura, influenciaram o modo como o dramaturgo insere sua experiência no texto, articulando as memórias individuais em relação as coletivas.

Sobre o uso da memória para a construção de um texto autobiográfico, Michael Pollak defende que as memórias utilizadas com objetivo de construir ou reafirmar identidades podem emergir de duas formas, pela experiência vivida ou pelos acontecimentos “vividos por tabela”.⁹⁹ A segunda seria responsável pela construção de identidades coletivas, originadas nas experiências compartilhadas por uma comunidade afetiva. Apesar do relato sobre a influência da rebeldia juvenil estadunidense, Bivar só estreitou relações com esse estilo de vida, em termos de práticas culturais, na sua fase

⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 91.

⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 94.

⁹⁹ POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, v. 5, n.10, Rio de Janeiro, 1992, p. 201.

adulta. Entretanto, mediado pelos relatos de experiências contidos nos filmes, o dramaturgo adotou para si as questões expostas como vivências de sua própria realidade. Apropriou-se dos referenciais e os registrou na autobiografia como sendo resultado de suas próprias histórias. Segundo Pollak, essa adaptação funciona como um mecanismo de projeção e transferência. Permeado por essa ilusão da experiência, ou pela prática dentro dos limites possíveis de sua juventude, o dramaturgo diz ter se aproximado de outra referência fundamental para seu trabalho, a literatura *beat*.

A geração *beat* foi um movimento literário norte-americano da década de 1950 que influenciou significativamente a contracultura da década seguinte. Seus adeptos eram chamados de *beats*. No Brasil o termo *beatnik*, a princípio pejorativo, foi mais expressivo do que apenas *beat*. As produções *beat* ficaram famosas por contestar aspectos do modo de organização social e cultural da sociedade industrial e de consumo estadunidense. Os adeptos defendiam a espontaneidade como forma de escrita, o que favorecia a livre expressão e o rompimento com o *status quo*. Experimentavam outras formas de viver, como eternos viajantes das rodovias. Recorriam ao uso de substâncias psicoativas e à musicalidade dançante do *jazz* na busca de experimentar novos sentidos e de produzir subjetividades outras. Alguns integrantes do movimento aderiram ao budismo, religião indiana. Buscavam por meio da religião uma elevação espiritual da consciência e o contato com sentimentos profundos do indivíduo. Questionavam os valores sociais através das experiências contrárias a eles. Se o *status quo* defendia a monogamia, eram adeptos ao amor livre. Se na tradição o emprego fixo era posto como objetivo primordial, defendiam a vida nômade nas rodovias. Aliado à essa perspectiva, os *beatniks* produziram suas obras sob um viés depressivo, com textos tristes e pessimistas, registrando a ausência sentida de perspectivas de futuro. Anos depois o movimento *hippie* se apropriou das práticas do movimento *beat*, mas substituiu a tristeza pelo slogan de “paz e amor”.

As obras mais famosas da geração e seus respectivos autores são: o poema *Howl* (1956), de Allen Ginsberg, *Naked lunch* (1959), de William Seward Burroughs, *A Coney Island of the mind* (1958), de Lawrence Ferlinghetti e o livro *On the road* (1967), de Jack Kerouac. O último, publicado no Brasil sob o título *Pé na estrada*, é considerado a bíblia da geração. Em 2012, o diretor brasileiro Walter Salles adaptou o livro para cinema. Segundo boatos, Jack Kerouac teria escrito o romance em três semanas, despreocupado com a estrutura literária e pontuações, em um “estilo avalanche”, sob o efeito de benzedrina, variação da anfetamina, um medicamento estimulante que produz euforia e

sensação de bem-estar.¹⁰⁰ Apesar de conter certos indícios do “estilo avalanche”, as edições do livro em circulação não correspondem à espontaneidade proposta por Kerouac porque foram reescritas e corrigidas pelas editoras.

Em um artigo publicado na revista acadêmica *Miscelânea*, a pesquisadora Esther Marinho Santana analisa a relação entre o texto dramático *Alzira Power*, de Bivar, com o movimento *beat*.¹⁰¹ Segundo Santana, o dramaturgo teria conhecido os *beatniks* quando trabalhou na MGM. A autora localizou um texto escrito por Bivar na revista *Manchete* de 1961, publicado na seção de leitores, no qual o dramaturgo afirmava que “ele próprio se considera um *beatnik*, mas acha difícilimo ser ‘*beatnik*’ em Ribeirão Preto”.¹⁰² No mesmo período, organizou uma exposição de pinturas e poesias influenciadas pelo movimento com alguns amigos em um galpão da cidade. Publicada na mesma revista sob o título “*Beatniks* de Ribeirão Preto”, afirmava: “Somos *beatniks* existencialistas, adeptos das filosofias de Jack Kerouac, Norman Mailer e Sartre”.¹⁰³ A título de curiosidade, a última publicação que Bivar fez em seu *Instagram* é uma fotografia da segunda publicação.

Como Santana percebe em sua análise, é possível perceber influências da geração *beat* na escrita do texto dramático. Em vista disso, gostaria de recorrer mais uma vez ao conceito de capital cultural. Em função das aulas de inglês, realizadas na igreja mórmon, e pelo acesso a livros e filmes disponíveis, principalmente os vinculados à juventude rebelde estadunidense, o dramaturgo pode coletar formas estéticas, como a escrita *beat*, que contribuíram para o seu trabalho. Mas, antes de adentrar o universo da escrita bivariana, quero apresentar os seus primeiros passos na cena teatral, o ensino superior e o trabalho como ator nos palcos cariocas.

1.2. Em cena: o trabalho como ator e os primeiros passos no teatro

Em 1960, com 22 anos, Bivar mudou-se para o Rio de Janeiro com objetivo de estudar teatro. Sua irmã mais velha já morava com o marido na cidade, e foi na casa deles que o dramaturgo conseguiu abrigo nos primeiros meses. Moravam no bairro de Ipanema,

¹⁰⁰ Para saber mais, ver BUENO, André e GÓES, Fred. *O que é geração beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984, e WILLER, Claudio. *Geração beat*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

¹⁰¹ Ver SANTANA, Esther Marinho. Por uma insubmissão santa: reverberações beat em *O cão siamês/Alzira Power*, de Antonio Bivar. *Miscelânea*, v. 31, Assis, jan.-jun., 2022, p. 114-162.

¹⁰² BIVAR, Antonio apud SANTANA, Esther Marinho. Por uma insubmissão santa: reverberações beat em *O cão siamês/Alzira Power*, de Antonio Bivar, op. cit., p. 150.

¹⁰³ Idem.

zona sul carioca. Nesse período, pouco antes da mudança definitiva, conheceu o então adolescente de 15 anos Luiz Carlos Goés¹⁰⁴ e a atriz Dulcina de Moraes na pedra do Arpoador, lugar frequentado pela juventude intelectual da época.

Goés teria sido o responsável por apresentá-lo inicialmente à cena cultural da cidade. Através do ciclo relacional do adolescente, o dramaturgo conseguiu firmar seus primeiros contatos em termos de capital social no meio artístico e intelectual de Ipanema. “Luiz Carlos conhecia e era amigo de muitos adultos bem estabelecidos na cena cultural carioca”.¹⁰⁵ À medida que “todo mundo se conhecia”¹⁰⁶, ele estreitou relações com intelectuais de distintas classes sociais. “É fantástico como nessa época não se ligava pra dinheiro. E nós, artistas pobres, uma vez que também pertencíamos à classe artística, tínhamos o privilégio de conviver com as estrelas, às vezes até numa intimidade de praça”.¹⁰⁷

Em meados de 1960, a juventude brasileira começou a aderir, em termos de práticas culturais, algumas das expressões socioculturais vinculadas a contracultura. O objetivo era romper com os valores da sociedade burguesa. Opondo-se ao modelo da tradicional família brasileira, os jovens dissidentes optaram pela vida em comunidade. A organização social desses indivíduos na forma de parceria possibilitava que integrantes de distintas classes sociais convivessem nos mesmos espaços de sociabilidade.¹⁰⁸ Uma destas pessoas de quem Bivar relembra foi a atriz e produtora Dulcina de Moraes.

Dulcina, junto do escritor e ator Odilon Azevedo, fundaram em 1946 a Associação Brasileira de Teatro. O objetivo da associação era criar um curso de teatro no Brasil, até então inexistente, lembrando que a Escola de Arte Dramática foi criada em 1948. Os trabalhos da associação começaram no Teatro Regina, no Rio de Janeiro. O local passou a se chamar Teatro Dulcina e assim surgiu a Fundação Brasileira de Teatro. Diversos nomes famosos do teatro nacional foram formados pela fundação, como Rubens Corrêa,

¹⁰⁴ Luiz Carlos Goés (Rio de Janeiro-RJ, 1945-Rio de Janeiro-RJ, 2014) foi um dramaturgo, compositor e escritor brasileiro. Ficou famoso por integrar um grupo de autores da década de 1980, reconhecidos por fazer um “teatro besteiro”. Além de Goés, no grupo tinham Miguel Falabella, Maria Lúcia Dahl, Vicente Pereira, entre outros. Para saber mais, ver WASILEWSKI, Luís Francisco. *A receita do sucesso do dramaturgo no teatro besteiro! o estudo da comicidade na obra dramática de Mauro Rasi entre os anos de 1978 e 1985*. Tese (Doutorado em Letras) – USP, São Paulo, 2015.

¹⁰⁵ BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*, op. cit., p. 119-120.

¹⁰⁶ Idem, ibidem, p. 151-152.

¹⁰⁷ Idem, ibidem, p. 151.

¹⁰⁸ Ver KAMINSKI, Leon. *A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022, p. 34.

Yan Michalski, João das Neves, entre outros. A associação criou a Academia Brasileira de Teatro, que anos depois seria a Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. A instituição foi transferida para Brasília em 1966, após a morte de Odilon Azevedo, e segue até hoje formando novos atores na capital brasileira.¹⁰⁹

A convite de Dulcina, Bivar iniciou seus estudos como ator na fundação, em aulas noturnas e gratuitas. Esse teria sido o momento em que decidiu seguir a carreira teatral: “O Rio, a escola de teatro, a efervescência cultural, eu sabia que ali era o meu lugar”.¹¹⁰ Por conta da morte do avô, teve que retornar para Ribeirão Preto, interrompendo os estudos pelo período de quase dois anos. Foi durante estes dois anos que trabalhou na MGM, conheceu o romance *The subterraneans* (*Os subterrâneos*), de Jack Kerouac e realizou a exposição *beat*, relatados anteriormente. Também foi quando experimentou maconha pela primeira vez com amigos da igreja Mórmon.¹¹¹

Ao voltar para o Rio, conseguiu moradia em um apartamento no bairro de Ipanema. Segundo ele, Tom Jobim morava na casa em frente ao prédio. Frequentado pelos jovens intelectuais e artistas da época, oriundos da classe média e da elite carioca. O bairro de Ipanema era o lugar propício ao desenvolvimento do dramaturgo. Dedicou páginas da autobiografia a uma amiga que conheceu nesse meio social, Duda Cavalcanti. Moradora do Leblon, bairro da zona sul carioca, Duda era filha de Maria Amália Cavalcanti e Sebastião Ferreira, dono de uma construtora.¹¹² Trabalhava como modelo e atriz. Duda, assim como Goés, foi fundamental para a inserção de Bivar na cena cultural. Sobre morar em Ipanema, dizia que: “em Ipanema todo mundo era *cool*”.¹¹³

Sua primeira participação no teatro foi em 1963, interpretando o personagem Estragon na montagem de *Esperando Godot*, texto de Samuel Beckett, dirigida por Maurice Perpignan¹¹⁴ e encenada pelo grupo Teatro Universitário do Brasil. Bivar soube que a seleção ocorreria na sede da UNE (União Nacional dos Estudantes) por meio de amigos. Já no primeiro trabalho como ator, conseguiu reconhecimento pela crítica

¹⁰⁹ As informações sobre a instituição foram retiradas do *site* da Faculdade Dulcina de Moraes, ver <www.dulcina.art.br>.

¹¹⁰ BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*, op. cit., p. 110.

¹¹¹ Idem, *ibidem*, p. 115.

¹¹² Ver Duda. *Jóia*: Revista Feminina Quinzenal, n.147, ano VII, Rio de Janeiro, nov. 1965, p. 23-25.

¹¹³ BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*, op. cit., p. 116.

¹¹⁴ Maurice Perpignan foi estudante da Faculdade de Engenharia do Rio de Janeiro. Informação retirada da publicação de MICHALSKI, Yan. A sorte do SNT & outras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 out. 1963, p. 4. Não encontrei demais publicações que destacam o diretor da peça.

especializada. Fausto Wolff publicou suas considerações sobre o espetáculo na *Tribuna da Imprensa*.¹¹⁵

No texto, observei que Wolff estabelece relações entre a juventude universitária carioca com as características que definem o teatro de Beckett, como a busca da natureza humana dos indivíduos, norte da produção do dramaturgo, segundo Martin Esslin no livro *O teatro do absurdo*.¹¹⁶ O crítico também escreve sobre uma possível mudança em curso no teatro brasileiro a partir do diagnóstico: “O teatro político estruturado em bases neuróticas e juvenis está acabando”.¹¹⁷ Critica veemente o “teatro político” ao tratá-lo como uma forma a ser superada.

Há algum tempo, quando jovens se reuniam em universidades, escolas, bancos ou sociedades para representar um texto, a escolha era sempre inominável: chanchadas e palhaçadas que iam da *Família Lero-Lero* às *Mãos de Euridice* passando por *A raposa e as uvas*. Era isso e tem sido até hoje, com raríssimas exceções, e essas são palhaçadas como *Revolução na América do Sul* ou *O pagador de promessas*, textos que nada dizem, que nada descobrem e que pretendem apenas gritar contra uma convenção a favor de outra.¹¹⁸

Fausto Wolff via na montagem de *Esperando Godot* uma direção tomada pelos artistas do espetáculo como a possível nova forma de fazer teatro. Um teatro que trazia para a cena questões sobre a condição da existência humana.

Nossos artistas abandonaram as convenções e começam a olhar para dentro do mundo ou, para dentro de si. Isso, evidentemente parte dos jovens que já sentem coragem de dizer não para as gerações que ficaram atrás, tratando de tirar delas a essência dos resultados positivos.¹¹⁹

Também elogia a coragem do grupo ao escolher um texto de Beckett e a promoção de uma “revolução cultural como forma orgânica da vida”.

O fato de jovens universitários escolherem essa peça de problemática tão controvertida sem dúvida, a melhor desse fabuloso poeta irlandês que vive na França é sinal de que algumas pessoas lá pensam sozinhas; já começam a

¹¹⁵ Fausto Wolff (Santo Ângelo-RS, 1940-Rio de Janeiro-RJ, 2008) foi o pseudônimo de Faustin von Wolffebüttel, jornalista, ator e escritor brasileiro. Escreveu, na década de 1960, sobre televisão no *Jornal do Brasil*, sobre teatro no *Tribuna da Imprensa* e sobre política no *Diário da Noite*. Perseguido pela ditadura, autoexilou-se na Europa. Mesmo no exílio, foi um dos editores do jornal *O Pasquim*. Também trabalhou como professor de literatura nas universidades de Copenhague e Nápoles.

¹¹⁶ Ver ESSLIN, Martin. Samuel Beckett: a busca do eu. In: *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018, p. 29-82.

¹¹⁷ WOLFF, Fausto. Introdução crítica a *Godot*. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 17 out. 1963, p. 9.

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ Idem.

desencostar-se de esquemas e já partem para a revolução interior que é a revolução cultural como forma orgânica da vida.¹²⁰

Wolff alertava para uma possível mudança na forma de fazer teatro ao perceber que outros temas políticos entravam em cena e ampliavam o modelo que definia o “teatro político”. Além dos novos questionamentos da juventude, que caminhavam para ocupar uma parcela das produções, havia a relação com novos referenciais, como os textos de Samuel Beckett. Mesmo que fosse um texto já conhecido, com montagens brasileiras anteriores, o crítico percebia certo potencial de transição no grupo.

Pouco tempo depois, o crítico voltou a falar sobre o espetáculo. No segundo texto, elogiou o elenco, em especial a atuação de Bivar: “A exceção do último que deve ser um ótimo menino, mas que nada tem a ver com o teatro, os demais têm possibilidades, principalmente Antonio Bivar que é sem dúvida de todos os Estragons que vi no Brasil o que melhor sabe e sente o que diz”.¹²¹

As críticas de Fausto Wolff foram importantes para a carreira de Bivar porque, por meio delas, o até então ator, conseguiu marcar sua presença na cena teatral. Em outra publicação, o crítico dizia que Bivar o informou ter conseguido um papel na peça *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare, por conta da crítica de *Esperando Godot*. O convite veio da professora da fundação, Maria Clara Machado.¹²² No texto, Wolff mostra um fragmento da carta de agradecimento recebida de Bivar: “Maria Clara Machado leu sua crítica e já me convidou para fazer um dos papeis principais em *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, que ela ensaiará a partir de abril de 64”.¹²³

Portanto, no mesmo ano que iniciara sua carreira como ator com o espetáculo *Esperando Godot*, Bivar adquiriu pela primeira vez capital simbólico. O reconhecimento do trabalho por uma pessoa influente como Fausto Wolff levou o até então ator desconhecido para o núcleo da cena teatral carioca. No final do mesmo ano, o crítico

¹²⁰ Idem.

¹²¹ WOLFF, Fausto. *Esperando Godot* universitário. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 6 nov. 1963, p. 9.

¹²² Maria Clara Machado (Belo Horizonte-MG, 1921-Rio de Janeiro-RJ, 2001) foi uma atriz, escritora, dramaturga e professora de teatro brasileira. Era filha do escritor Aníbal Machado. Famosa por escrever peças infantis e por fundar o Teatro O Tablado em 1951, escola de atores localizada no Rio de Janeiro.

¹²³ WOLFF, Fausto. *Esperando Godot* universitário, op. cit.

elaborou uma lista com “os melhores do teatro em 63”, e como ator revelação listou Antonio Bivar no papel de Estragon, em *Esperando Godot*.¹²⁴

Julgo importante o destaque dos textos críticos de Wolff por dois motivos. O primeiro já contemplado, para mostrar como que Bivar conquistou notoriedade na cena teatral. O segundo diz respeito à influência de Samuel Beckett no trabalho do escritor, argumento defendido por ele mesmo. Afirma que “gostava do texto de Beckett, identifiquei-me com ele no ato, o problema era decorar”.¹²⁵ Em 1969, o dramaturgo voltou a falar sobre a influência do irlandês em uma entrevista concedida a Geraldo Edson, do *Jornal de Letras*. Quando questionado sobre a presença de características do teatro do absurdo em suas peças, respondeu: “Sé é que tenho influência, aponto apenas uma, Samuel Beckett”.¹²⁶ Em seguida, o Edson diz ter percebido outra presença em seus trabalhos, o existencialismo de Jean-Paul Sartre. E a resposta que recebeu foi: “prefiro ficar com Beckett”.¹²⁷

Em 1964, Bivar passou no vestibular e garantiu uma vaga para estudar no Conservatório Nacional de Teatro, que anos depois virou a Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). As aulas foram interrompidas por conta da ditadura militar, iniciada com o golpe de 31 de março do mesmo ano. As atividades no conservatório ficaram paralisadas por um ano. Foi durante a paralisação que a professora Maria Clara Machado chamou o dramaturgo para o papel de Lisandro. O grupo apresentou a peça no Rio de Janeiro e em Brasília. Bivar registra o entusiasmo do período: “Fazia um ano que eu estava no Rio. Como ator eu estreara bem com Samuel Beckett, autor vivo e contemporâneo, e agora ia fazer Shakespeare! E ser dirigido por Maria Clara Machado!”.¹²⁸

Com *Sonho de uma noite de verão*, Fausto Wolff voltou a falar sobre o desempenho do ator, desta vez com uma opinião negativa. No texto, o crítico afirma que “O quarteto de namorados (Ana Tolemél, Erico Vidal, Antonio Bivar e Regina Gudolle) é simplesmente deplorável em seu tom enfático e superficial. [...] Antonio Bivar continua

¹²⁴ Ver WOLFF, Fausto. Os melhores do teatro em 63. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 17 dez. 1963, p. 9.

¹²⁵ BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*, op. cit., p. 120.

¹²⁶ BIVAR, Antonio apud ANDRADE, Geraldo Edson de. Antonio Bivar tem medo da realidade. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, abr. 1969, p. 7.

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*, op. cit., p. 125.

esperando Godot, mas Shakespeare não tem nada com isso”.¹²⁹ Apesar da opinião negativa, o fato de Bivar ter sido mais uma vez avaliado em uma importante coluna de teatro carioca contribuiu para reafirmar sua presença na cena artística.

Antes da experiência como dramaturgo, diz ter participado de alguns outros pequenos papéis e figurações a convite de professores e colegas do conservatório. Participou da peça *Il pranto della Madonna (O pranto da Madonna)*, em 1965, no Teatro Nacional de Comédia (TNC), do filme *Nudismo à força*, de Vítor Lima, em 1966, e do balé *Giselle*, em 1967.¹³⁰ As informações sobre as participações constam apenas em seus relatos, exceto pelo filme *Nudismo à força*, disponível na internet.¹³¹ No filme, Bivar atua como ascensorista de elevador.

1.3. Construindo narrativas: as peças bivarianas

Antes de escrever *O cão siamês de Alzira Porra-Louca*, Antonio Bivar redigiu outros três textos dramáticos que foram para os palcos: *Simone de Beauvoir pare de fumar, siga o exemplo de Gildinha Saraiva e comece a trabalhar*, com José Carlos Aquino, *O começo é sempre difícil Cordélia Brasil, vamos tentar outra vez* e *Abra a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*. Para a leitura, abordei os textos respectivamente pelos nomes utilizados nos periódicos: *Gildinha Saraiva*, *Cordélia Brasil* e *Abra a janela*.

1.3.1. *Simone de Beauvoir pare de fumar, siga o exemplo de Gildinha Saraiva e comece a trabalhar: o reconhecimento como autor*

Antonio Bivar estreou como dramaturgo em 1967, com o texto *Simone de Beauvoir pare de fumar, siga o exemplo de Gildinha Saraiva e comece a trabalhar*, escrito

¹²⁹ WOLFF, Fausto. Sonho de uma noite de verão (III). *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 27 set. 1964, p. 2.

¹³⁰ Ver BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*, op. cit., p. 138-140.

¹³¹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=dbcqjglqRcY>>. Acesso em 12 jan. 2025.

com José Carlos Aquino.¹³² A peça foi dirigida por Álvaro Guimarães.¹³³ O elenco era composto por Adriana Prieto, Ênio Gonçalves, Esther Mellinger, Mário Petraglia, Margot Baird e Perry Salles. Foi encenada no Teatro Popular da Guanabara. Segundo o dramaturgo, a peça foi influenciada pelo *happening*¹³⁴, forma expressiva nas décadas de 1950 e 1960 que propõe um rompimento com a tradição estética do teatro. Reduz a quantidade de objetos no cenário, valoriza as expressões dos atores no “aqui e agora” e a relação entre as personagens e o público. O público age direta ou indiretamente na peça. Improvisos, espontaneidade e formas diferentes de organização do espaço cênico, como o palco em formato de arena, são recursos adotados. Para Bivar, a experiência do *happening* consistia em “promover o mínimo como se fosse o máximo”.¹³⁵

Em uma nota de divulgação do espetáculo, assinada apenas pelo nome Sônia e publicada no *Correio da Manhã* em abril de 1967, a autora define a peça como uma “peça *beatnick*”. Com um texto “muito original, a peça conta a história de seis jovens, que tentam preencher o vazio de suas existências com o absurdo anárquico”.¹³⁶ O cronista José Carlos de Oliveira apresentou *Gildinha Saraiva* no *Jornal do Brasil*. Oliveira também observava a relação entre o movimento *beat* e o espetáculo. A publicação é resultado de uma entrevista com os dramaturgos. Na ocasião, Bivar e Aquino definiram Gildinha como cômica e contraditória, da seguinte forma:

¹³² Não consegui localizar informações adicionais sobre quem seria José Carlos Aquino. Nas críticas do espetáculo é informado que ele teria se aventurado em produções cinematográficas com a fama adquirida com *Gildinha Saraiva*. No site da *Enciclopédia Itaú Cultural*, o nome de Aquino aparece vinculado apenas ao espetáculo *Gildinha Saraiva*. Nenhuma outra informação consta na página do artista. Ver <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa100803/jose-carlos-aquino/>>. Acesso em 31 jul. 2024.

¹³³ Álvaro Guimarães era um jovem artista baiano. Começou a trabalhar como diretor no Rio de Janeiro com o espetáculo *O triciclo*, de Fernando Arrabal, em 1966, no Teatro de Arena da Guanabara. Em 1967, dirigiu, também no Rio, uma montagem de *Os sete gatinhos*, de Nelson Rodrigues, no Teatro Popular da Guanabara. Além das peças mencionadas, também dirigiu as peças *A margem da vida*, de Tennessee Williams, *Chão de estrelas*, de Waldir Ayala, e *Bombomzinho*, de Viriato Correia.

¹³⁴ “(Do inglês *happen*, passar-se, acontecer). Forma de atividade que não usa texto ou programa prefixado (no máximo um roteiro ou um “modo de usar”) e que propõe aquilo que ora se chama *acontecimento* (George BRECHT), ora *ação* (BEUYS), procedimento, movimento, *performance*, ou seja, uma atividade proposta e realizada pelos artistas e participantes, utilizando o acaso, o imprevisto e o aleatório, sem vontade de imitar uma ação exterior, de contar uma história, de produzir um significado, usando tanto todas as artes e técnicas imagináveis quanto a realidade circundante. Esta atividade nada tem, portanto, contrariamente à ideia que normalmente se faz dela, de desordenada ou catártica: trata-se, antes de propor *in actu* uma reflexão teórica sobre o espetacular e a produção de sentido nos limites estritos de um ambiente previamente definido. Como escreveu Michel KIRBY, um dos melhores teóricos do *happening*, é ‘uma forma especificamente composta de teatro, na qual diversos elementos não lógicos, principalmente uma maneira de representar não prevista antecipadamente, não organizada dentro de uma estrutura compartimentada’”. PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 191 (verbete sobre *happening*, grafia do autor).

¹³⁵ BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*, op. cit., p. 142.

¹³⁶ Sônia. *Correio da Manhã*, Caderno Feminino, Rio de Janeiro, 9 abr. 1967, p. 3.

Gildinha pinta cartazes para o Grupo Opinião e pertence, com muita honra, à esquerda festiva e a Geração Paissandu. Não perde filme de Cinemateca; é vidrada em Jean-Luc Godard. Tem também um lado católico e piedoso, que ostenta principalmente aos domingos, na missa do entardecer no Posto 6.¹³⁷

Na autobiografia, Bivar informa que apenas com a divulgação do título da peça houve uma enorme mobilização dos jornais sobre a curiosa personagem. O título longo e cômico, diferente do convencional do período, repercutiu na cena cultural carioca. Antes mesmo da estreia, Bivar e Aquino já apareciam em colunas teatrais. Todos queriam saber quem era *Gildinha Saraiva*. José Carlos Oliveira chegou a publicar treze crônicas sobre a personagem na coluna que assinava no Caderno B do *Jornal do Brasil*.¹³⁸ Gildinha foi associada a uma jovem moderna. Usava a então subversiva minissaia, possuía um corpo esbelto e tinha uma vida sexual ativa e resolvida, contrariando a lógica patriarcal de submissão feminina.¹³⁹

A imaginária Gildinha Saraiva correspondia aos interesses de uma parcela da juventude brasileira. Sua arma política era seu corpo, sua transgressão se expressou nas contradições de costumes e de práticas culturais. A ousada minissaia que lhe foi atribuída em várias publicações era vista como um afronte às posições conservadoras de direita e de uma esquerda que não incluía o corpo e as identidades novas que ele construía no fazer política. Edwar de Alencar Castelo Branco define esta manifestação como “corpo-transbunde-libertário”, que se opunha ao “corpo-militante-partidário”, representado nos intelectuais de esquerda. Os “desbundados”, como foram chamados, grupo do qual Bivar fez parte, estavam interessados em outras formas de politização. O grupo questionava as práticas comportamentais conhecidas e propunham outras composições estéticas de portar-se no mundo.

este corpo-transbunde se oferece como o depositário, em si, de uma nova possibilidade de relação não exatamente entre nós e eles, mas entre o eu e o mundo, o que implicava uma politização do cotidiano que questionava as formas dominantes de pensamento em suas dimensões microscópicas.¹⁴⁰

¹³⁷ OLIVEIRA, José Carlos. Gildinha Saraiva. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 14 abr. 1967, p. 3.

¹³⁸ Ver BIVAR, Antonio. Simone Beauvoir vs Gildinha Saraiva. In: *Mundo adentro vida afora*, op. cit., p. 144-145.

¹³⁹ Os textos crônicos podem ser consultados no *site* da Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. Ver <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 24 jul. 2024.

¹⁴⁰ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Entre o corpo-militante-partidário e o corpo-transbunde-libertário: as vanguardas dos anos sessenta como signos da pós-modernidade brasileira. *História Unisinos*, v. 9, n. 3, São Leopoldo, set.-dez. 2005, p. 224.

Segundo Kaminski, as formas de expressividade dos jovens adeptos da contracultura gerenciavam o surgimento de novas identidades sociais, que opunham-se ao modelo tradicional de identificação. Formavam o que David Le Breton chamou de “corpo contracultural”.

O corpo, em geral, nos gestos, nas marcas, nas vestimentas e nos adereços é um espaço que comporta signos intencionais e não intencionais, por meio dos quais são demarcadas identidades raciais, de gênero, de nação, de classe, políticas. O corpo contracultural expressava uma rejeição à padronização objetiva do corpo, higienista, militarizada e voltada para o trabalho, e compunha-se aos padrões sociais e culturais estabelecidos para cada gênero. Buscava-se uma libertação do corpo, física e sexual, em relação à repressão do conservadorismo religioso.¹⁴¹

Gildinha ficou famosa por comportar em sua imaginária composição estética elementos que correspondem ao rompimento do *status quo* vigente, configurando sua identidade como uma arma política de contestação dos padrões de comportamento. José Carlos Oliveira contribuiu para a construção da contradição de Gildinha. Ela pintava cartazes para o Grupo Opinião, mas também pertencia a “esquerda festiva”. Usava minissaia, mas também tinha um “lado católico e piedoso” que a fazia frequentar a missa aos domingos.¹⁴²

A estreia aconteceu em 4 de julho de 1967. Com sessões lotadas, todos queriam saber sobre o que se tratava o espetáculo. Em 13 de abril, Fausto Wolff publicou uma nota na *Tribuna da Imprensa* apresentando o que seria uma “nova geração do teatro”.¹⁴³ Listava alguns dos artistas que, segundo ele, estariam transformando a forma de fazer teatro no Brasil com uma nova “mentalidade crítica”. Além de Antonio Bivar, cita Plínio Marcos, Néelson Xavier, Fauzi Arap e Carlos Kroeber. Para o crítico, o “teatro político” estava preso em forma a ser superada pela nova geração. Reforça a contribuição de Bivar e relembra sua atuação em *Esperando Godot*. Acredito valer a pena citar o texto na íntegra.

Uma mentalidade crítica em relação a qualquer conceito (logo preconceito), clichê, tabu ou “bom senso” domina uma boa parte da nova geração do teatro carioca, cuja voz começa a se fazer ouvir acima daqueles que preconizam um teatro puramente digestivo e outros que permitem que o seu fanatismo politicóide-menor interfira na realização artística a ponto de lhes embotar totalmente a visão. Alguns elementos dessa nova geração que há dois anos já haviam dado ao Rio de Janeiro um belíssimo espetáculo Clarice Lispector,

¹⁴¹ LE BRETON, David. A sociologia do corpo. Petrópolis: Vozes, 2007 apud KAMINSKI, Leon. *A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial*, op. cit., p. 36.

¹⁴² OLIVEIRA, José Carlos. Gildinha Saraiva, op. cit., p. 3.

¹⁴³ WOLFF, Fausto. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 13 abr. 1967, p. 2.

voltaram a se reunir e prepararam um repertório dos mais razoáveis. Eis alguns elementos: Fauzi Arap, Carlos Kroeber, Néelson Xavier e Antonio Bivar (um dos melhores atores da nova geração que surgiu há cerca de três anos em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett). Sob a direção de Kroeber, Xavier e Arap, apresentarão no Rio, dentro de algum tempo *Dois perdidos numa noite suja*, de autoria de um estreante chamado Plínio Marcos, cujo pensamento, ou seja, colocar-se em questão, vai ao encontro do pensamento do grupo. A propósito de Plínio Marcos, disse Roberto Freire, um mau autor de teatro, mas um dos maiores romancistas brasileiros: “Só reconhece válidos dois textos nacionais: *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos. Quase dez anos as separam. A impressão que tenho é de que não se escreveu nada entre ambas. Ver *Dois perdidos numa noite suja* não é mole. É a peça mais suja e cruel jamais escrita no Brasil. Por isso linda e necessária. Importante e verdadeira.” Estou curioso.¹⁴⁴

Assim como José Carlos de Oliveira, Fausto Wolff se empenhou em divulgar o espetáculo. Em 18 de abril, publicou sobre o início dos ensaios. No texto, apresenta o elenco, a direção e faz sua defesa dos autores como contraponto ao “teatro político”:

De qualquer maneira confio nos dois rapazes e, desde já, aí vai o meu voto de confiança. Por quê? Ora, são jovens, não estão bitolados politicamente e fizeram mais que ler péssimas traduções de Brecht. Leram, por exemplo, Kerouac, James Jones, Norman Mailer, William Styron, Eudora Weity, Saul Bellow, Bernard Malamud e James Baldwin, entre outros.¹⁴⁵

O crítico fala em “bitolados politicamente” fazendo referência a parcela do “teatro político” comprometida com o tema da luta de classes, a denúncia da ditadura e uma possível revolução, ao passo que Bivar e Aquino estariam mais “bem-anteados” nas referências do momento, relacionando influências externas com o contexto nacional.

Em entrevista concedida a Van Jafa no *Correio da Manhã*, publicada em maio de 1967, os autores responderam às perguntas feitas pelo público. A primeira, de maior interesse, era sobre a personagem que intitula o texto. Afinal, Gildinha representava uma mulher real? Foi inspirada em alguém? Aquino responde que “Gildinha Saraiva é apenas ela mesma e, para dizer a verdade, não gosta de ser confundida com outras pessoas”.¹⁴⁶ Bivar complementa dizendo que o título da peça foi inspirado na vivência da juventude da qual os autores participavam: “Como mais ou menos pretendêsemos retratar o *non-*

¹⁴⁴ Idem.

¹⁴⁵ Idem, *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 18 abr. 1967, p. 2.

¹⁴⁶ AQUINO, José Carlos apud Jafa, Van. Aquino & Bivar sobre Gildinha Saraiva. *Correio da Manhã*, Caderno 5, Rio de Janeiro, 21 maio 1967, p. 2.

sense da nossa época, mas precisamente da nossa geração, o título, para não deixar dúvidas do que trata a peça, teria que ser tão anárquico quanto esta”.¹⁴⁷

Sobre a escrita do texto, Aquino diz que ambos buscaram um novo formato com outras propostas. Um teatro feito pela juventude sobre ela mesma: “Procuramos uma linguagem nova, uma maneira dinâmica, uma agitação, um tom caótico e dispersivo, bem de acordo com esta nossa geração que se debate. Se é alegre num certo sentido, em outro é profundamente amarga”.¹⁴⁸ Bivar contribui com mais informações: “A peça tem base no realismo crítico e na *Pop-Comedy*. Embora seja tratada num tom de comédia anárquica tem um fundo de drama, solidão e tragédia, apesar de os personagens não conscientizarem isso, o que dá a impressão que sejam fúteis”.¹⁴⁹ Ao final, Aquino rebatia a afirmação de Sônia sobre se tratar de uma peça de gênero *beatnik*: “Isto de terem chamado a peça de *beatnik* foi um rótulo que quiseram colocar. Para dizer a verdade não entendemos o que quer dizer isto. Não pretendemos fazer gênero”.¹⁵⁰

Assim como Fausto Wolff e José Carlos Oliveira, Van Jafa contribuiu com a divulgação da peça antes da estreia. Além da entrevista com os dramaturgos, publicou considerações ao longo dos dias que antecederam a estreia sobre a imaginária Gildinha. Em 15 de junho, escreveu que os autores “vão produzir a peça mais badalada da temporada”.¹⁵¹

A peça entrou foi apresentada no Teatro Popular da Guanabara. O espetáculo que estava em cartaz no espaço durante a divulgação era uma montagem de *Os sete gatinhos*, de Nelson Rodrigues. Para se ter ideia da fama em torno de Gildinha, durante todo o último mês de apresentação, os cartazes sobre as últimas sessões da peça de Nelson foram publicados junto da frase “Gildinha Saraiva vem aí”.

O crítico Yan Michalski também escreveu sobre a peça antes do início da temporada no *Jornal do Brasil*. Dois dias antes da estreia, Michalski registrou o fenômeno que virou a “personagem do folclore carioca, ou pelo menos Ipanemenho”. Também chamava a atenção para a juventude representada no espetáculo: “O que se sabe, por

¹⁴⁷ BIVAR, Antonio apud Jafa, Van. Aquino & Bivar sobre Gildinha Saraiva, op. cit.

¹⁴⁸ AQUINO, José Carlos apud Jafa, Van. Aquino & Bivar sobre Gildinha Saraiva, op. cit.

¹⁴⁹ BIVAR, Antonio apud Jafa, Van. Aquino & Bivar sobre Gildinha Saraiva, op. cit.

¹⁵⁰ AQUINO, José Carlos apud Jafa, Van. Aquino & Bivar sobre Gildinha Saraiva, op. cit.

¹⁵¹ Jafa, Van. 3 visões do Coronel de Macambira. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 17 jun. 1967, p. 2.

enquanto, é que ela estuda um fenômeno curioso e atual da vida carioca: a chamada Geração Paissandu”.¹⁵²

O espetáculo estreou em 4 de julho de 1967. Van Jafa publicou um parecer no mesmo dia reforçando a questão que envolvia a fama espontânea antes da estreia e o risco que os dramaturgos corriam com tal repercussão:

E fato curioso e praticamente inusitado é que desde o momento em que a peça entrou em tempo de montagem passou a ser notícia em todos os cantos e a interessar colunistas especializados ou não, que tomaram conta de *Gildinha Saraiva* e a lançaram no perigoso esquema da fama.¹⁵³

Apesar da grande repercussão, a primeira opinião crítica foi publicado apenas em 25 de julho. No título, Yan Michalski indicava sua opinião: ““Gildinha” dá raiva”. Argumenta que em *Gildinha Saraiva* não havia “conflito dramático”, ou seja, pontos de tensão que movimentam os atores a um objetivo delineado. Atribuía essa característica a uma permissividade vista na arte moderna. Já o “público não iniciado”, que desconhece os caminhos necessários para a construção de um texto dramático, estaria contribuindo com a valorização de um trabalho ruim. Sabendo do risco que correria ao publicar uma crítica negativa sobre o espetáculo, aparentemente bem-quisto pelo público, Michalski faz sua defesa da necessidade de uma forma coesa em fazer teatro: “Assumindo o risco de ser chamado de *quadrado e acadêmico* por algum dos leitores, direi que no teatro moderno ou não, tudo não é permitido”. Afirmo ainda que em *Gildinha Saraiva* nada acontecia, que as cenas poderiam ser trocadas sem qualquer alteração no enredo do espetáculo. E termina com a frase: “Ora, se o modernismo rompe frequentemente com a lógica convencional, ele a substitui sempre por uma dinâmica lógica diferente, e não pela anárquica ausência de qualquer desenvolvimento lógico, como acontece aqui”.¹⁵⁴

Apesar da opinião negativa sobre, o crítico reconhecia se tratar de uma “obra de dois jovens simpáticos e não desprovidos de talento, Antonio Bivar e Carlos Aquino”, mas que teriam caído “direitinho na armadilha do tudo é permitido”.¹⁵⁵ O que mais o incomodou foi a estratégia publicitária adotada pela equipe.

¹⁵² MICHALSKI, Yan. *Gildinha, o milagre da promoção espontânea*. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 2 jul. 1967, p. 5.

¹⁵³ Jafa, Van. Lançamento: “Simone de Beauvoir, pare de fumar, siga o exemplo de Gildinha Saraiva e comece a trabalhar”. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 4 jul. 1967, p. 2.

¹⁵⁴ MICHALSKI, Yan. “Gildinha” dá raiva. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 25 jul. 1967, p. 2 (itálico do autor).

¹⁵⁵ Idem.

O que dá raiva é que esta peça, por causa do seu agressivo e gratuito título, inteiramente desligado do contexto da obra, beneficiou-se de uma publicidade espontânea que raramente é concedida às montagens de mais alta significação: *Gildinha Saraiva* virou mito antes mesmo de aparecer no palco – onde, aliás, ela não aparece – e os promotores do mito guardaram, desde a estreia, um discreto silêncio: suponho que estejam sem jeito de confessar que eles também caíram na mistificação do título.¹⁵⁶

O público também opinou sobre a peça por meio de cartas enviadas aos jornais. Separei duas opiniões publicadas no *Correio da Manhã* no mesmo dia, cada uma com um ponto de vista. A primeira de uma socialite carioca chamada Irene Singery, que dizia ser espectadora assídua de teatro. Outra, de uma jovem que dizia pertencer à “Geração Paissandu”.¹⁵⁷ Para Irene, “Apesar das gargalhadas da plateia, a peça é terrível, pois nega todos os valores”. Já a jovem dizia que “quem não entende, é porque está *out*”.¹⁵⁸

Há um embate geracional nas visões de mundo entre as opiniões. Quando Irene fala em “negar todos os valores” penso em duas hipóteses sobre o que estava criticando. Uma diz respeito à forma, a outra ao conteúdo. A primeira recai sobre algo que também foi criticado por Yan Michalski, o fato de não haver uma ação dramática motivada por um objetivo final, elemento comum a grande parte das peças teatrais. A segunda é sobre o comportamento do grupo representado, a juventude da Geração Paissandu. Independente de qual motivação Irene se amparou, é possível perceber o indício de uma argumentação que buscava resguardar uma tradição teatral, pondo-se contra as novas experimentações da juventude. Já na opinião da outra mulher, a jovem utiliza a palavra *out*¹⁵⁹ para defender seu ponto. O termo era usado por jovens do período e foi invocado para expressar o sentimento de pertencimento ao grupo, atualizado pela juventude da época. Ou seja, um indicativo de que a moça defendia e se familiarizava com as propostas estéticas vistas em cena.

Os exemplos citados são potentes para pensarmos a articulação dos conceitos de cultura emergente e cultura residual, cunhado por Raymond Williams, em relação ao

¹⁵⁶ Idem.

¹⁵⁷ “Geração Paissandu” refere-se aos jovens que frequentavam o cinema Paissandu, uma sala localizada no bairro do Flamengo, no Rio de Janeiro, com 742 lugares. Os jovens da década de 1960 que frequentavam a sala de cinema ficaram conhecidos como a “Geração Paissandu”. Segundo Ruy Castro, o nome foi definido pelos detratores dos jovens e o grupo era composto por jovens radicais preocupados com arte, política e comportamento. Para saber mais, ver CASTRO, Ruy. A Geração Paissandu. *Digestivo Cultural*, 30 out. 2006. Disponível em <https://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=180&titulo=A_Geracao_Paissandu>. Acesso em 24 jul. 2024.

¹⁵⁸ Quatro cantos. *Correio da Manhã*, Primeiro Caderno, Rio de Janeiro, 26 jul. 1967, p. 9.

¹⁵⁹ A palavra *out* pode ser traduzida como fora, por fora ou ausente.

contexto da década de 1960. A opinião de Irene, que perpetua certa inflexão à novas práticas culturais em processo de experimentação seria o que o autor define como valores de uma cultura residual, que opõe-se à transição para novas formas culturais. Já a jovem estaria vinculada aos valores da cultura emergente. Ou seja, às práticas culturais que se chocam com a tradição, mesmo que tenham sido originadas por e em relação a ela. Essas práticas culturais novas entram em disputas com as anteriores na busca pela hegemonia, clamando por espaços para a consolidação das novas formas de produção da cultura. O embate entre as opiniões das mulheres expõe os conflitos dialéticos travados possíveis de serem investigados.¹⁶⁰

Fausto Wolff publicou sua crítica um mês após a estreia. Diferente de Yan Michalski, Wolff percebia na peça o que seria um movimento de transição na forma de fazer teatro.

Não posso julgar o texto dentro de uma visão teatral convencional, ou seja, esperando assistir uma estória com princípio, meio e fim, com personagens devidamente individualizados dentro de um esquema naturalista onde cada um tem a sua idade, o seu lugar social, sua profissão, seus objetivos.¹⁶¹

O crítico via nos integrantes desta juventude uma “geração de transição”. “Uma geração que destrói os preconceitos através de uma saudável visão crítica, mas que é obrigada a viver envolvida por um cenário preconceituoso”. Apesar da reflexão em relação à essa transição, a opinião de Wolff sobre a finalidade política procurada no texto não era boa. Chama os dramaturgos de “ignorantes”, porque “o juvenil anarquismo acaba por se render às regras do jogo e seus representantes de hoje terminam sendo amanhã respeitáveis industriais, comerciantes, banqueiros, etc”. Logo depois, retoma sobre a contribuição da peça com uma proposta de mudança: “De qualquer maneira, entretanto, a sacudidela me parece altamente salutar”.¹⁶²

O crítico também via certo benefício nos ataques direcionados à plateia: “Para uma plateia sedenta de certezas, tão intranquila dentro do *establishment* (sim, pois só um imbecil ou fanático podem estar tranquilos), é interessante receber alguns palavrões pela cara [...]”.¹⁶³ Insistia que o público de teatro merecia a “sacudidela”.

¹⁶⁰ Para saber mais sobre os conceitos de hegemônico, residual e emergente na teoria dos estudos culturais, ver WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 124-129.

¹⁶¹ WOLFF, Fausto. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 2 ago. 1967, p. 3.

¹⁶² Idem.

¹⁶³ Idem.

Gosto de *Gildinha Saraiva* na medida em que ela permite à uma plateia acomodada uma visão do comportamento de uma juventude metropolitana pela qual a vida passa ligeira e intensamente demais e que se ignora muito para poder aprender outra lição além da dúvida.¹⁶⁴

Ao final do texto, Wolff lança esperanças para o trabalho dos dramaturgos: “Os dois autores tinham muita coisa a dizer, uma vez que se usaram como matéria-prima, mas, infelizmente, não souberam como dizer.” Registra também o interesse em peças que sigam a proposta do espetáculo: “Gildinha é o esboço de uma peça de teatro e – espero – dela nascerão outras Gildinhas menos tumultuadas e mais lúcidas, sem perder, entretanto, o seu contexto crítico-anárquico”.¹⁶⁵

Van Jafa publicou seu texto crítico no *Correio da Manhã* em 17 de agosto. Relembra sobre a façanha dos dramaturgos ao escolherem um título excêntrico para a peça, relaciona-a com um certo compromisso com o tempo presente, entre autores e juventude.

Sua história é, de certo modo, a história de muita gente jovem que vive o dia de hoje, sabendo que o de amanhã, biblicamente a Deus pertence. E neste afã de viver, nesta euforia, nesta ânsia, neste quase furor de viver em que o jovem contemporâneo se debate, está baseada a temática da peça de Carlos Aquino e Antonio Bivar.¹⁶⁶

Assim como Fausto Wolff, Jafa classificou a peça como representante da juventude intelectual dos centros urbanos. O crítico recorre ao termo “alienante” para referir-se ao espetáculo, mas via nessa alienação o surgimento de um tipo de esclarecimento: “Uma espécie de alienação que poderíamos afirmar necessária (quando não natural) e por vezes ou quase sempre consciente, anima a juventude nas suas atitudes e no seu comportamento numa impressionante necessidade de gastar energias e esbanjar vida”. Também argumenta sobre as referências expostas no texto da peça: “e o cortejo de deuses dos autores prossegue com o Rei Salomão, Jean Cau¹⁶⁷, Marilyn Monroe, Natalie

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶ Jafa, Van. “Simone de Beauvoir pare de fumar, siga o exemplo de Gildinha Saraiva e comece a trabalhar”. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 17 ago. 1967, p. 2.

¹⁶⁷ Jean Cau (Aude-França, 1925-Aude-França, 1993) foi um jornalista e escritor francês. Trabalhou como secretário de Jean-Paul Sartre, de quem foi influenciado com sua filosofia existencialista. É tido como um dos precursores do neopaganismo. O movimento busca resgatar tradições religiosas pagãs da Antiguidade através da leitura de textos religiosos e do culto a divindades pré-cristãs. Seus adeptos consideram a natureza como algo sagrado. O neopaganismo influenciou outros diversos movimentos socioculturais, como o *New age* (Nova era). Por sua vez, o movimento *New age*, expressivo a partir da década de 1970, acreditava na transformação dos seres humanos por meio da cura interior e da busca por amor e luz.

Wood¹⁶⁸, Roberto Freire¹⁶⁹, indo até um filósofo hindu”. Elogia o espetáculo com mais veemência e finaliza referindo-se ao “sentido anárquico que a peça tem”.¹⁷⁰

Quanto à visão de Antonio Bivar sobre a peça, na autobiografia o escritor conta que o golpe publicitário foi planejado por Aquino para lançar fama no nome dos dois autores.¹⁷¹ Na época em que escreveu o texto com Bivar, Aquino trabalhava como jornalista e sabia como funcionava o processo de divulgação de espetáculos. Bivar propôs o nome da peça e Aquino tratou de lançá-lo nos periódicos.

Ao ler o capítulo dedicado à peça, é possível perceber o dramaturgo se apropriando das opiniões críticas a fim de sustentar a imagem que, ao longo do tempo, construíram sobre ele. Por vezes, recorre a discursos posteriores sobre a contracultura para gerenciar suas memórias. Articula termos e palavras comumente atribuídas ao período como suas, e administra, por meio da operação mnemônica, as memórias coletivas e individuais, como no fragmento:

Por sermos jovens e também jovens os personagens da peça, os temas abordados eram os que estavam na moda entre a juventude moderninha pseudointelectual da Zona Sul. A coisa estava resultando “autêntica” (outra palavra muito em voga na época – “Fulano é autêntico”).¹⁷²

As críticas sobre *Gildinha Saraiva* servem como alicerce para a construção da narrativa autobiográfica. O dramaturgo utiliza termos presentes nos textos de Fausto Wolff e Van Jafa como “alienante” e “anárquica” quando rememora o espetáculo. Segundo ele, “a peça era leve, alienada (para o espírito ideológico militante obrigatório da época), ia contra a maré por não conter palavrões (e palavrão era o último grito, com

¹⁶⁸ Natalia Nikolaevna Zacharenko (São Francisco-USA, 1938-Ilha de Santa Catalina-USA, 1981), conhecida como Natalie Wood, foi uma atriz norte-americana. Wood atuou no filme sobre rebelião adolescente *Juventude transviada* (1955) ao lado de James Dean e Sal Mineo. A partir de sua participação no longa, recebeu o Oscar de melhor atriz coadjuvante.

¹⁶⁹ Roberto Freire (São Paulo-SP, 1927-São Paulo-SP, 2008) foi um médico psiquiatra brasileiro conhecido por reverberar ideias anarquistas a partir da Somaterapia, terapia corporal realizada em grupo. Nesta prática terapêutica, há uma reorganização da ideia de corpo em sua totalidade ao compreender a mente e o corpo como uma única organicidade, distanciando-se da separação que teóricos haviam estabelecido entre eles. Freire foi influenciado pela teoria do psiquiatra, biólogo, psicanalista e sexólogo Wilhelm Reich. Conhecido como pai da biogenética, Reich, por sua vez, influenciado por Freud, escreveu sobre a sexualidade no livro *A revolução sexual* (1920) e inspirou uma legião de intelectuais, como Norman Mailer. Para saber mais, ver FERRAZ, Giovan Sehn. Da contracultura à somaterapia: a criação e o desenvolvimento inicial de uma terapia anarquista. *História, Ciência, Saúde-Manguinhos*, v. 28, n. 1, Rio de Janeiro, jan-mar, 2021.

¹⁷⁰ Jafa, Van. “Simone de Beauvoir pare de fumar, siga o exemplo de Gildinha Saraiva e comece a trabalhar”, op. cit.

¹⁷¹ Ver BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*, op. cit., p. 142.

¹⁷² Idem, ibidem, p. 141-143.

as peças de Plínio Marcos), mas era uma jogada assumidamente anárquica”.¹⁷³ Os diálogos feitos no texto dramático, expostos na crítica de Van Jafa, permitem compreender um pouco dos referenciais dos dramaturgos vinculados à juventude ocidental que se organizava em torno da gama de expressões culturais que seriam definidas tempos depois como contracultura: anarquismo, debate sobre a sexualidade, movimentos esotéricos como *New age* e o neopaganismo. Ou seja, preenchiam a política para além da luta de classes, adicionando novas ramificações aos debates, como a política dos corpos.

Sobre a estratégia de divulgação, Bivar apresenta os procedimentos realizados em dois jornais. Ambos com objetivo de produzir sensação de representação e pertencimento entre a personagem Gildinha para com o público. No *O Globo*, Gildinha foi relacionada aos locais frequentados pela juventude intelectual da zona sul carioca: o Cine Paissandu, o Bar Zepelim, a praia no Castelinho e as noites no Le Beteau. No *Jornal do Brasil*, durante uma entrevista dada à Fernando Gabeira, em 27 de julho de 1967, Bivar apresenta os referenciais utilizados para a escrita do texto: Kafka, Kierkegaard, Engels, Bergson, Kerouac, Cinema Novo. Novamente eram invocados referências em alta na cena cultural carioca.¹⁷⁴

Após a curta duração carioca, a peça viajou para Brasília. As publicações cessaram no Rio. O nome do dramaturgo estava em alta na cena teatral e, aproveitando da circunstância, lançou outro texto dramático. Em 31 de outubro de 1967 foi anunciado o primeiro texto autoral de Bivar. Publicado na *Tribuna da Imprensa*, em uma coluna assinada por Hélio Fernandes, *O começo é sempre difícil, vamos tentar outra vez*, que virou *O começo é sempre difícil, Cordélia Brasil, vamos tentar outra vez*, e depois marcado apenas como *Cordélia Brasil*, que abordarei a seguir.¹⁷⁵

1.3.2. *O começo é sempre difícil, Cordélia Brasil, vamos tentar outra vez*: o sucesso profissional

Bivar diz que começou a escrever *Cordélia Brasil* em 1966, antes mesmo de *Gildinha Saraiva*.¹⁷⁶ Interrompeu a escrita para trabalhar na primeira peça a convite de

¹⁷³ Idem, ibidem, p. 144-148.

¹⁷⁴ Idem.

¹⁷⁵ Ver FERNANDES, Hélio. Em primeira mão. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 31 out. 1967, p. 3.

¹⁷⁶ BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*, op. cit., p. 151.

Aquino. Após o sucesso do primeiro espetáculo, retomou ao texto. Com o nome consolidado na cena teatral carioca, munido do prestígio adquirido mediante o capital simbólico, o dramaturgo agora não só aspirava como conseguia realizar projetos maiores, esse foi o caso de *Cordélia Brasil*. A peça foi lida pela primeira vez no primeiro Seminário de Dramaturgia do Rio de Janeiro, organizado pela Secretaria de Turismo. O evento oferecia prêmios aos melhores textos apresentados.

O seminário carioca foi inspirado no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo. Organizado por Augusto Boal, tinha como proposta valorizar textos dramáticos nacionais. O primeiro seminário do Arena ocorreu em 1958. Permeado pela proposta do nacional popular, motivado pela “utopia da integração do intelectual com o homem simples do povo”¹⁷⁷, uma característica do evento foi a criação de peças colaborativas com o objetivo de uma ação politizadora. Das peças produzidas nesse momento, temos *Chapetuba futebol clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal.

Estava em jogo, portanto, a reelaboração da função do dramaturgo, que pensava ao mesmo tempo, a necessidade de uma consciência formativa e metodológica. O seminário foi organizado como um laboratório de escrita, capaz de aprofundar a politização crescente do grupo e a necessidade de interação dialética entre a dramaturgia e a interpretação. Ali, em meio às discussões das peças e suas montagens, foi empreendido um amplo esforço de reflexão metodológica sobre uma dramaturgia brasileira de orientação nacional e popular.¹⁷⁸

Paula Autran também esclarece que o Seminário de Dramaturgia foi replicado em outras cidades, como no Rio de Janeiro.¹⁷⁹ O evento que Bivar participou foi o primeiro da cidade carioca. Fausto Wolff falou sobre o evento em uma publicação no dia 17 de maio de 1967, na *Tribuna da Imprensa*.

Soube que há um seminário de dramaturgia funcionando na Guanabara, sob os auspícios da Secretaria do Turismo. Soube, também, que este seminário instituiu um prêmio de Cr\$ 4 milhões para o melhor texto teatral apresentado em concurso a ser julgado por uma comissão. Por enquanto, entretanto, é só, pois que, ao que tudo indica, a coisa está sendo feita no maior sigilo, como se tratasse de uma união entre amigos. O que é que há? Parece tratar-se de um

¹⁷⁷ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 2.

¹⁷⁸ RIBEIRO, Paula Chagas Autran. A aprendizagem da escrita teatral no Brasil: o Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. *Réplica*, n. 3, Coimbra, 2016, p. 5.

¹⁷⁹ Idem. *Teoria e prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena*. Dissertação (Mestrado em Artes) – USP, São Paulo, 2012, p. 138.

empreendimento da maior importância, que merece toda a divulgação possível. Estou aqui para colaborar.¹⁸⁰

Os encontros do seminário duraram aproximadamente dez meses. Foram premiados, em janeiro de 1968, quatro autores em categorias diferentes: um musical, um dramático e dois inéditos. Bivar concorreu na categoria de autor dramático, destinada a autores já encenados. Ficou em segundo lugar atrás do texto *O último carro*, de João das Neves, portanto não teve direito ao montante que ajudaria na produção da peça.¹⁸¹

Na *Tribuna da Imprensa*, Wolff destacou as personalidades presentes no evento. Dentre elas, estavam Oduvaldo Vianna Filho, Fauzi Arap, José Wilker e Millôr Fernandes. A comissão julgadora era composta por críticos de teatro. Em outra publicação, apresenta o grupo de jurados: Edigar de Alencar (*O Dia*), Fausto Wolff (*Tribuna da Imprensa*), Henrique Oscar (*Diário de Notícias*), Isabel Câmara (*Jornal dos Esportes*), Luís Alberto Saenz (*Última Hora*), Maria Jucinta (*Jornal do Comércio*), Martim Gonçalves (*O Globo*), Milton de Moraes Emery (*Luta Democrática*), Valdemar Cavalcanti (*O Jornal*), Van Jafa (*Correio da Manhã*) e Yan Michalski (*Jornal do Brasil*).¹⁸²

O texto de *Cordélia Brasil* foi anunciado com nomes já consagrados em sua equipe de produção. A direção, que antes seria de Fauzi Arap, ficou a cargo de Emílio Di Biasi.¹⁸³ A peça foi o primeiro trabalho de Biasi como diretor. O elenco contava com Norma Bengell, atriz brasileira reconhecida por papéis feitos no cinema italiano que retornava ao Brasil em busca de consolidar sua carreira no teatro, o também conhecido artista plástico Luíz Jasmim, estreante nos palcos, e o jovem surfista de dezessete anos Paulo Bianco, filho do pintor Enrico Bianco. Segundo Bivar, foi Luíz Jasmim quem financiou o espetáculo. A produção ficou a cargo de Oduvaldo Vianna Filho, que conhecia

¹⁸⁰ WOLFF, Fausto. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 17 maio 1967, p. 2.

¹⁸¹ Idem, O que foi o primeiro seminário (I). *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 2 jan. 1968, p. 7.

¹⁸² Idem, Aventuras e desventuras num seminário. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 4 dez. 1967, p. 1.

¹⁸³ Costabile Emílio Di Biasi (São Paulo-SP, 1939-São Paulo-SP, 2020) foi um ator e diretor teatral brasileiro. Estreou em 1961 com a peça de *José, do parto à sepultura*, de Augusto Boal, montada pelo Teatro Oficina, dirigido por Antônio Abujamra. Ficou conhecido com a montagem da peça *O inoportuno*, de Harold Pinter, sob a direção de Abujamra, em 1964. Foi um dos fundadores do Grupo Decisão, em 1963, na cidade de São Paulo, com Antônio Abujamra, Antonio Ghiogonetto, Berta Zemel, Lauro César Muniz, Sergio Mamberti e Wolney de Assis. O grupo atuou nos teatros convencionais, mas também se apresentou em sindicatos e escolas, visando atingir o público da classe trabalhadora e estudantil. Em 1967, o grupo fez sua última apresentação. Segundo o pesquisador teatral Luíz Campos, que tem um livro dedicado à trajetória do Decisão, dois motivos foram decisivos para o encerramento: a saída de Antônio Abujamra e a perseguição da ditadura militar. Para saber mais, ver CAMPOS, Luiz. *Grupo Decisão: o grupo político teatral paulistano que estava entre o Teatro de Arena e o Teatro Oficina*. São Paulo: Paco, 2021.

o texto desde o Seminário de Dramaturgia. Em seguida, outros nomes entraram na produção: Gilda Grillo e o Teatro do Autor Brasileiro (companhia composta por Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, Gianni Ratto, Armando Costa e Sergio Fadel). O grupo em questão também priorizava a produção de textos nacionais.

Em 29 de fevereiro de 1968, Fausto Wolff publicou sobre o “próximo espetáculo do Teatro do Autor Brasileiro, que virá substituir *Dura lex sed lex, no cabelo só gumex*, de Oduvaldo Vianna Filho, no Teatro Mesbla”.¹⁸⁴ No mesmo texto, elogiou o autor: “Bivar possui uma força poética extraordinária e uma contundência poucas vezes vista entre os nossos autores. Ousaria dizer que, juntamente com Plínio Marcos, é o mais talentoso autor da nova geração”.¹⁸⁵

Em tempos de ditadura militar, todos os textos dramáticos deveriam ser encaminhados para a Censura Federal. Os censores eram responsáveis por aprovar ou proibir a montagem dos textos. Quando um texto era aprovado, ainda assim poderia conter cortes ou ser restringido à maiores de dezoito ou vinte e um anos. Após a aprovação, a produção que requereu a liberação recebia um documento de permissão com validade de aproximadamente dez anos para montar o texto. Caso outro grupo quisesse produzir a mesma peça, deveria realizar outro requerimento. Bivar diz que enviou o texto para a Censura Federal após definir o grupo que participaria do espetáculo, e “confiantes de que a peça seria liberada, começamos os ensaios no Teatro Mesbla, à tarde. E a imprensa passou a dar cobertura”.¹⁸⁶

No ano de 1968, a ditadura entrava no seu quarto ano e a repressão à obras teatrais seguia a todo vapor, cerceando cada vez mais as produções. Com *Cordélia Brasil* não foi diferente.¹⁸⁷ Em 7 de março, a censura do espetáculo foi divulgada no *O Estado de S. Paulo*.

¹⁸⁴ WOLFF, Fausto. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1968, p. 9.

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*, op. cit., p. 155.

¹⁸⁷ No artigo “Censura, resistência e teatro na ditadura militar”, Miliandre Garcia explica que a Censura Federal seguiu um padrão de atuação até 1968. Remonta que a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) teve sua origem a partir do Decreto Federal n.º 24651, de 10 de julho de 1934, durante o governo de Getúlio Vargas, por meio do Departamento de Propaganda & Difusão Cultural. Posteriormente, durante o chamado “Estado Novo”, o órgão virou o Departamento de Imprensa & Propaganda. Em 1945, foi instituído o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP). A DCDP como conhecemos foi criada pelo Decreto Federal n.º 70665, de 2 de junho de 1972. Segundo a autora, até 1968 a atuação do órgão se restringia a obras de arte que atentavam contra a “moral e os bons costumes”. A partir do AI-5 e da centralização do órgão em Brasília, as obras passaram, além de serem censuradas por conta do seu teor moral, também o foram pela sua ideologia política. “Se, até esse momento, o SCDP buscou cumprir sua

O Departamento de Polícia Federal anunciou ontem a decisão do diretor do Serviço de Censura, sr. Manoel Felipe, de interditar as peças *Barrela*, *Santidade* e *O começo é sempre difícil*, *Cordélia Brasil*, *vamos tentar outra vez*, respectivamente dos autores Plínio Marcos, José Vicente e Antonio Bivar, todas por conterem expressões pornográficas e serem consideradas imorais. [...] *O começo é sempre difícil*, *Cordélia Brasil*, *vamos tentar outra vez* tem 43 expressões de baixo calão. Enredo da peça: um rufião e sua amante prostituta profissional, Cordélia, que leva para casa um cliente adolescente de dezesseis anos. Os diálogos, acentuam os censores, são de uma amoralidade sem precedentes na dramaturgia brasileira. Expulsos da casa por Cordélia, que ameaça transformar sua casa num bordel, os dois fogem para um navio levando uma granada que explode, matando-os. Cordélia suicida-se tomando um vidro de Gardenal.¹⁸⁸

No dia seguinte, artistas e intelectuais se reuniram para redigir um manifesto contra a censura ao cinema e ao teatro carioca. O documento foi lido para o então ministro da justiça, Luís Antônio da Gama e Silva.¹⁸⁹ O ator Walmor Chagas ficou responsável pela leitura do documento. O texto denunciava que as pequenas produtoras estavam sofrendo com as frequentes proibições. O manifesto foi assinado por um vasto número de artistas, incluindo Walmor Chagas, Bárbara Heliodora, Odete Lara, Norma Bengell, Cláudio Marzo, Osvaldo Loureiro, Beatriz Veiga, Fernando Peixoto, Isolda Cresta, Antonio Bivar, Luís Jasmim, Ana Maria Magalhães, Maria Pompeu, Maria Esmeralda, Érico de Freitas, entre outros.

Os artistas reclamavam da falta de comprometimento do ministro após uma reunião em que lhes foi prometido maiores liberdades nas produções. Porém, afirmavam que “depois do nosso primeiro encontro, não fez mais que multiplicar suas arbitrariedades e violências”. Também denunciavam a falta de retorno da Censura Federal: “As peças e os filmes submetidos à censura passam meses nas mãos dos censores sem qualquer informação às partes interessadas”. O que, segundo eles, atrapalhava nas despesas das pequenas empresas de produção e divulgação das peças: “Tal procedimento, senhor Ministro, destrói os grupos teatrais e leva ao desemprego dezena de atores”. Por fim,

“missão” de “guardião” da moral e de bons costumes, a partir de 1968, passou a superdimensionar o conteúdo político das obras censuradas” (GARCIA, 2018, p. 151). Tendo em vista que a censura vetou palavras em *Cordélia Brasil*, a prática dos técnicos se vinculava aos interesses de salvaguarda da moral. Para saber mais, ver GARCIA, Miliandre. Censura, resistência e teatro na ditadura militar. *Concinnitas*, ano 19, n.33, Rio de Janeiro, dez. 2018, p. 144-177.

¹⁸⁸ Das sucursais e do serviço local. GT da censura vai começar os trabalhos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 mar. 1968, p. 17.

¹⁸⁹ Ver A comissão. Manifesto denuncia a censura. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1968, p. 14.

listavam seis peças e um filme com suas devidas solicitações para a liberação. Dentre os textos dramáticos está *Cordélia Brasil*, de Antonio Bivar.¹⁹⁰

Na autobiografia, o dramaturgo explica que a liberação de *Cordélia Brasil* foi arquitetada pela equipe de produção. Segundo ele, o plano consistia em fazer Luís Jasmim pintar um retrato da então primeira-dama Yolanda Costa e Silva, esposa do segundo presidente imposto pela ditadura, Artur da Costa e Silva.

Enquanto a primeira-dama posava para Luís Jasmim, Gilda Grillo, chique e desenvolta, convocou alguns nomes importantes das letras para assistirem a uma leitura da peça em uma cobertura na avenida Vieira Souto, em Ipanema. [...] Os presentes eram o filólogo Antonio Houaiss, os escritores Antonio Callado, Diná Silveira de Queiroz, Otto Maria Carpeaux, o crítico teatral Yan Michalski, e Hélio Scarabotolo, ministro assessor direto de Gama e Silva.¹⁹¹

A leitura surtiu o efeito desejado. Com a repercussão noticiada pelos veículos de comunicação, o autor de *Cordélia Brasil* foi convidado para ir ao gabinete do ministro da justiça, Luís Antônio da Gama e Silva. Negociou com Hélio Scarabotolo, assessor do ministro, e conseguiu reduzir os cortes das “43 expressões de baixo calão” a apenas seis. No mês seguinte, em 10 de abril, o *Jornal do Brasil* publicou a liberação do texto. A única ressalva foi a classificação indicativa, proibida para menores de 21 anos. O texto também datava a estreia, marcada para a semana seguinte.¹⁹²

Com a liberação, a censura feita no texto foi mobilizada como recurso para a divulgação do espetáculo. Na coluna “Vamos ao teatro”, do *Jornal do Brasil*, dedicada às publicações dos espetáculos em cartaz ou rumo à estreia, *Cordélia Brasil* foi anunciada com os seguintes dizeres: “Finalmente a peça proibida” (figura 1). A arte foi replicada nos jornais *Correio da Manhã* e *Tribuna da Imprensa*.

¹⁹⁰ Idem.

¹⁹¹ BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*, op. cit., p.158-159.

¹⁹² Só maiores de 21 anos verão “Cordélia Brasil”. *Jornal do Brasil*, Primeiro Caderno, Rio de Janeiro, 10 abr. 1968, p. 10.



Figura 1. Cartaz de *Cordélia Brasil*. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 20 abr. 1968, p. 6.

Cordélia Brasil narra a história do relacionamento entre Cordélia, auxiliar de escritório, e seu marido Leônidas, sujeito desempregado que almeja um futuro promissor que nunca chega. Apesar da aparente ambição do homem, ele não age para alcançar seu objetivo com a desculpa de estar preservando sua juventude. Logo, Cordélia precisa, além de trabalhar no escritório, se prostituir para pagar as contas. Em um de seus programas, conhece Rico, adolescente de 16 anos. Por simpatizar com o rapaz, ela o leva para casa. Forma-se então um triângulo amoroso. No decorrer da peça, Cordélia, incomodada com o comodismo do marido, insiste para que ele procure emprego. Leônidas, por sua vez, simpatiza com Rico por conta de sua juventude. Rico também se familiariza com o homem, por conta da forma como ele trata a mulher. Ambos passam a agir da mesma maneira. No final da peça, cansada de trabalhar e da sua condição de existência, Cordélia expulsa os dois de casa, ameaçando que fará do ambiente um bordel. Rico e Leônidas embarcam em um navio carregando uma granada. O artefato explode matando os dois. Na cena final, Cordélia se suicida tomando um frasco de remédio.

O espetáculo estreou em 23 de abril de 1968.¹⁹³ Em uma nota de divulgação, Van Jafa relatou os impasses da censura e a escolha do título, parecido com *Gildinha Saraiva*: longo, provocativo, e com nome da personagem principal no título.¹⁹⁴ Importante lembrar que Gildinha foi uma espécie de entidade representativa ligada aos seis personagens do texto. Ela não existe na trama, diferente de Cordélia. Sobre o título, acredito que Bivar o tenha escolhido em uma tentativa de reviver a autopromoção do espetáculo anterior. Quanto à fama de *Cordélia Brasil*, creio que outros dois motivos foram responsáveis pelo

¹⁹³ Ver Panorama do teatro. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 23 abr. 1968, p. 3.

¹⁹⁴ Ver Jafa, Van. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 23 abr. 1968, p. 2.

seu sucesso: os nomes envolvidos na produção e no elenco já consagrados na cena teatral, e o processo de censura, que evidenciou o nome da peça nas colunas teatrais dos periódicos.

Em 21 de março, um mês antes da estreia, um texto publicado na *Tribuna da Imprensa* especulava sobre os dois motivos. Resultado de uma entrevista dada pelo dramaturgo para o fotógrafo teatral Carlos Freire, Bivar imaginava que o espetáculo seria um sucesso pelos integrantes do elenco e da produção.

Bivar entregou sua peça a Oduvaldo Vianna Filho, que a produz, a Emílio Di Biasi, que é o diretor, e a Norma Bengell, Luís Jasmim e Paulo Bianco. Acredito que dentro de alguns dias teremos oportunidade de ver *Cordélia Brasil*, que de qualquer maneira será um sucesso de bilheteria.¹⁹⁵

Na mesma entrevista, o dramaturgo fala sobre a fama conquistada por meio do processo de censura: “o interesse do público está aumentando e, por incrível que pareça, ajudado pela maldita censura, que desperta na opinião pública a vontade de ver tudo aquilo que é proibido”.¹⁹⁶ Outra questão reaparece na conversa, sobre a influência de Beckett em seu trabalho. Bivar declara:

além da cultura adquirida na vivência propriamente dita, há ainda a cultura adquirida nos livros, e aí eu poderia dizer, com toda a sinceridade que sou muito influenciado por Samuel Beckett, que é para mim o maior pensador da nossa época. Leio e releio com a maior paixão. [...] Como ator, gostaria de passar a minha vida representando Beckett.¹⁹⁷

Ainda na entrevista, o dramaturgo comenta sobre a dificuldade que era escrever teatro sob a censura e informa também que já estaria escrevendo seu próximo texto. Ao final, Freire pergunta sobre o método de sua escrita, em específico sobre a organização do autor para construir suas narrativas. O autor responde: “Sou um intuitivo e escrevo quando estou ‘tomado’”.¹⁹⁸ Vejo tal afirmação como uma referência à forma de “escrita avalanche” de Jack Kerouac, referência de Bivar.

O registro sobre a experiência de *Cordélia Brasil* na autobiografia foi construído por meio das críticas que elogiaram o espetáculo, algumas comentadas a seguir. Além dos textos críticos, Bivar descreve uma situação ocorrida após a estreia que demonstra

¹⁹⁵ FREIRE, Carlos. O começo é sempre difícil. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1968, p. 8.

¹⁹⁶ Idem.

¹⁹⁷ BIVAR, Antonio apud FREIRE, Carlos. O começo é sempre difícil, op. cit.

¹⁹⁸ Idem.

como parte da população civil compactuou tanto com a ideologia defendida pela ditadura ao ponto de praticar ações contra peças teatrais interpretadas como subversivas.

Alguns dias depois da estreia, terroristas de direita soltaram bombas de gás lacrimogêneo na plateia e foi um horror. Se bomba de gás já é um sufoco ao ar livre, imagine entre quatro paredes. Norma viu na coisa motivo para dramatizar ainda mais sua interpretação e levar o espetáculo até o fim. Teatro lotado, Norma conseguiu prender a plateia, ninguém ousou sair. Só Maria Clara Machado. Eu, que assistia a tudo dos fundos, vi Maria Clara saindo às pressas e se desculpando que, daquele jeito, naquela atmosfera tóxica, não dava. E não dava mesmo. Não sei como os outros aguentaram. Aguentar fazia parte do espírito da época.¹⁹⁹

A primeira crítica da peça foi publicada por Yan Michalski no *Jornal do Brasil* em 24 de abril. O crítico começa dizendo estar descontente com o trabalho dos atores, mas deixa claro que havia gostado da peça ao realizar a leitura do texto dias antes da estreia. Apesar da negativa, também registrou pontos positivos percebidos no espetáculo, como a relação das personagens entre si e na reflexão sobre as condições de existência delas. Também argumenta sobre uma possível autocritica construída pelo dramaturgo à classe média retratada na peça. Em termos estéticos, Michalski informa sobre “a facilidade a qual ele soube mudar o tom da peça, evoluindo de uma comédia de costumes realista para uma tragicômica fantasia lírico-tropical, sem que tal evolução prejudique a unidade fundamental da obra”.²⁰⁰ Diferente do dramaturgo, o diretor Emílio Di Biasi foi quem recebeu a culpa do resultado. A falta de experiência de Biasi como diretor seria o motivo do espetáculo ter sido uma “confusão geral”.

Ricardo Góes publicou uma crítica destinada ao público de teatro na coluna “Pop”, do *Correio da Manhã*, em 7 de maio. Primeiro, Góes relaciona características vistas no trabalho de Bivar que remetem ao espetáculo *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, e que “o interessante é notar o quanto o uso ocasional do palavrão é diferente do que se faz em *Navalha na carne*, de Plínio Marcos”.²⁰¹

Nessa última, o enfoque realista de Plínio Marcos o levou a um uso visceral, pleno, do nome feio, o que não tem nada de errado, ao contrário. Até contribui para a grande peça que é a *Navalha*. Já no trabalho de Bivar a navalha virou barbeador elétrico e o que se ouve é um zumbido fluorescente que cheira as vezes até à *science-fiction*.²⁰²

¹⁹⁹ Idem, ibidem, p. 164.

²⁰⁰ MICHALSKI, Yan. “Cordélia Brasil”. *Jornal do Brasil*, Primeiro Caderno, Rio de Janeiro, 24 abr. 1968, p. 10.

²⁰¹ GOÉS, Ricardo. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 7 maio 1968, p. 3.

²⁰² Idem.

Posta a reflexão, Góes direciona o restante do texto para o público. Segundo ele, houve um grande movimento em torno da liberação de *Cordélia Brasil*, mas, “agora que ela foi liberada, nota-se uma espécie de omissão no jornalismo não-especializado, omissão que nos parece tão mais grave quanto tem um valor real a obra de Bivar, sendo muito mais do que mero cavalo-de-batalha para atacar a Censura”.²⁰³ Creio que ao falar em “jornalismo não-especializado”, Góes refere-se as publicações escritas por indivíduos que não eram considerados críticos renomados, mas que, como estes, contribuíam com a divulgação de espetáculos.

Martim Gonçalves deixou seu parecer no jornal *O Globo* em 10 de maio. O crítico inicia o texto apontando seu posicionamento sobre a relação entre realidade e fantasia no teatro. Segundo ele, “a realidade deve servir como um trampolim para uma outra realidade, aquela do teatro, quando e onde se pretende comunicar alguma coisa além da reprodução fotográfica desse mundo conturbado de nossos dias”.²⁰⁴ Apresenta também alguns nomes que julgava serem capazes de fazer essa transformação da realidade para teatro. Primeiro Nelson Rodrigues, que “foi e continua sendo o mestre desse teatro brasileiro que retrata uma realidade transformando-a numa existência cênica”²⁰⁵ e, dos seus “imitadores”, como define. Porém, apenas um teria conseguido atingir o mesmo grau de transformação, Plínio Marcos.

Somente Plínio Marcos, autor da nova geração consegue, de maneira brilhante, criar um diálogo e personagens reais dentro da situação proposta. Enquanto Nelson se preocupa com problemas de ordem moral e existencial, Plínio dá maior ênfase a condição social desses seres humanos marcados pela miséria.²⁰⁶

Para o crítico, a peça de Antonio Bivar seria uma cópia, em termos de formas, dos mesmos recursos utilizados por Plínio Marcos. Gonçalves diz que a cena inicial é “um pastiche²⁰⁷ de *Navalha na carne*.” Apesar de não ter visto potencial no espetáculo, esperançava novas obras por reconhecer potencial no dramaturgo. O escândalo em torno da censura e da divulgação teria sido “muito barulho por nada”. A responsabilidade do

²⁰³ Idem.

²⁰⁴ GONÇALVES, Martim. No princípio é sempre difícil “Cordélia Brasil?” *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 maio 1968, p. 6.

²⁰⁵ Idem.

²⁰⁶ Idem.

²⁰⁷ Pastiche é a definição de uma obra literária ou artística que imita abertamente o estilo de outros escritores ou artistas.

aparente fracasso dessa vez não era culpa apenas do elenco e da direção, “a culpa é também do autor da peça e do diretor”. A última frase expõe muito de sua opinião: “No princípio é sempre difícil... deixa o espectador acanhado, com vergonha dos outros. É uma situação bastante desagradável”.²⁰⁸

Yan Michalski voltou a falar sobre a peça em 14 de maio. Vinte dias após o primeiro texto, algo impulsionou a opinião crítica para um caminho diferente. Dessa vez, tece elogios ao trabalho, o define como uma tragicomédia de costumes, “de costume não muito bons, entre parêntesis”. Dentre os elementos que o agradara, estão: “excelente qualidade no diálogo”, um humor “à la Nelson Rodrigues”, “agudo senso de observação psicológica e social”, “ternura – mas não desprovida de amargo senso crítico” e “talvez, mais do que qualquer coisa, a naturalidade com a qual Bivar realiza uma inesperada transição do mais rasgado realismo para um estranho clima de irreverente fantasia”. Afirma também que “*Cordélia Brasil* é praticamente uma peça de estreia de um jovem autor; e, vista sob este ângulo, ela conquista para Antonio Bivar, pelo menos um amplo crédito de confiança para o futuro”.²⁰⁹ Seguindo a mesma observação do texto anterior, reforça que a culpa das falhas vistas no espetáculo é da direção de Biasi e dos dois atores. Norma Bengell foi a única a receber elogios.

Em nota publicada em 17 de maio na *Tribuna da Imprensa*, Fausto Wolff informava que escreveria sobre o espetáculo. No entanto, o texto não aparece nas edições seguintes do jornal. De toda forma, trago um pequeno fragmento que contém uma informação preciosa para a pesquisa, sobre a nova geração de dramaturgos que aparentemente se formava: “um texto de Antonio Bivar, [seria] o maior potencial de talento da nova dramaturgia brasileira (pode ser que ela não exista, mas preciso acreditar que sim) [...]”.²¹⁰

Em 31 de julho, foi anunciada a última semana que a peça ficaria em cartaz no Rio. A publicação foi feita no *Correio da Manhã*.²¹¹ Na autobiografia, o dramaturgo esclarece que a duração de *Cordélia Brasil* na cidade foi de três meses e meio, e que a última sessão do espetáculo aconteceu em um domingo, dia 4 de agosto de 1968.²¹²

²⁰⁸ GONÇALVES, Martim. No princípio é sempre difícil “Cordélia Brasil?”, op. cit.

²⁰⁹ MICHALSKI, Yan. O começo difícil demais. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 14 maio 1968, p. 2.

²¹⁰ WOLFF, Fausto. Teatro. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17 maio 1968, p. 9.

²¹¹ Ver GOÊS, Ricardo. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 31 jul. 1968, p. 3.

²¹² Ver BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*, op. cit., p. 165.

1.3.2.1. *Cordélia Brasil* em São Paulo

Em São Paulo, a peça *Cordélia Brasil* foi encenada no Teatro de Arena, localizado no centro da capital. Estreou em 17 de setembro de 1968²¹³ e ficou em cartaz até 17 de novembro do mesmo ano.²¹⁴ Ao passo que os atores ensaiavam a peça no Arena, Bivar escrevia seu terceiro texto dramático, *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*. Apesar de as duas peças coexistirem tanto nas fontes dos jornais quanto nos registros autobiográficos, para facilitar a trajetória do leitor, optei por separá-las em tópicos.

Três críticos escreveram sobre *Cordélia Brasil* em São Paulo: João Apolinário, do jornal *Última Hora* (São Paulo), Sábato Magaldi, do *O Estado de S. Paulo* e do *Jornal da Tarde* (São Paulo), e Antônio Carlos Carvalho, para *O Estado de S. Paulo*. O texto de João Apolinário consta no segundo volume do livro *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*.²¹⁵ O livro é composto por críticas de Apolinário publicadas no *Última Hora*. Não possui a data específica da publicação, apenas o mês, setembro de 1968. Além do *Última Hora*, na época Apolinário também escrevia para o *O Globo*, do Rio de Janeiro.

No texto, Apolinário registra a percepção que teve do caráter experimental contido na peça, um “teatro de experiência”. “Aqui fica, pois, o aviso: a peça que está no Arena é uma peça experimental”. Reforça sobre a juventude de Antonio Bivar e com isso almejava a “formação de uma dramaturgia brasileira”.²¹⁶ Rotula a peça como um teatro realista e foca sua argumentação aos tipos sociais que os personagens representavam.

E representam gente da classe média, marginalizada numa situação extrema: ela, Cordélia, é uma funcionária pública que nas horas vagas posteriores faz prostituição; ele o marido Leônidas, vive do que ela ganha e sonha em ser desenhador de histórias em quadrinhos; e o adolescente, ocasional “freguês” da mulher, é apenas um adolescente em busca de satisfação sexual que acaba ficando gamado por ela.²¹⁷

²¹³ Ver Teatro. *Folha de S. Paulo*, Segundo Caderno, São Paulo, 13 set. 1968, p. 3.

²¹⁴ Ver Vamos ao teatro. *Folha de S. Paulo*, Primeiro Caderno, São Paulo, 13 nov. 1968, p. 16.

²¹⁵ Ver APOLINÁRIO, João. *Cordélia etecétera*. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira (org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens, v. 1, 2013.

²¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 492.

²¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 493.

Apolinário também via a peça como uma crítica à moral burguesa, levada “até o osso”, diagnosticada por meio da linguagem agressiva vista nas constantes brigas entre Cordélia e o marido. Assim como os críticos que escreveram sobre a temporada carioca, também relaciona o trabalho de Bivar ao de Plínio Marcos: “Como poderão ver, a peça tem ingredientes infalíveis para ser uma experiência moderna, agora um tanto atrasada depois de *Navalha na carne*, de Plínio, na qual em certa medida se inspira”.²¹⁸

Para ele, a história de Bivar caminha para um final sem saída: “nada acontece naquele quarto sórdido”. A expulsão do marido e o suicídio de Cordélia são os resultados dessa ausência de possibilidades de transformação. O crítico comenta também sobre a articulação entre os dois planos: realidade e fantasia. Para ele, a condução do texto rompe com “os limites reais, visíveis, de situações físicas, mesmo absurdas, deflagradas a partir de uma infraestrutura orgânica onde o dramático assenta-se, gerando uma ação psicológica concreta”.²¹⁹ Finaliza o texto parabenizando os três atores.

Sábato Magaldi publicou seu texto em 19 de setembro de 1968. Começa elogiando o trabalho de Norma Bengell como Cordélia: “o importante no trabalho de Norma é a descarga emocional sem reservas, mas em nenhum momento ela ultrapassa os limites do gosto e da autenticidade”.²²⁰ Comparando o trabalho com a outra peça de Bivar em cartaz na cidade, *Abre a janela*, *Cordélia Brasil* seria o terreno fértil da fantasia, explorada nos dois espetáculos, e teria “superado as dificuldades de tema por uma evidente força poética”. Assim como em algumas críticas cariocas, Magaldi também argumenta sobre uma nova forma de fazer teatro já em curso: “Eis a revelação de uma nova linguagem teatral de nossa dramaturgia”.²²¹

Assim como João Apolinário, Magaldi também percebia semelhanças entre *Cordélia Brasil* e *Navalha na carne* mas, apesar das convergências, o crítico distancia os trabalhos em princípios:

As duas obras, contudo, são totalmente diversas, pelo estilo e pelos propósitos. Plínio inaugura um novo realismo, feito de crueldade e de sadismo, e procura chamar a atenção para as mazelas sociais. Bivar se compraz na poesia da sordidez e da inocência, e reflete uma angústia de origem mais existencial.²²²

²¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 494.

²¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 495.

²²⁰ MAGALDI, Sábato. “Cordélia Brasil”. In: *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc, 2014 (versão digital), p. 98.

²²¹ Idem.

²²² Idem.

Minha hipótese é que a “nova linguagem”, vista pelo crítico na peça bivariana, estava articulando uma profundidade de emoções por meio do caráter existencial, diferente do trabalho de Plínio, como se Magaldi percebesse uma ruptura da proposta realista através da poesia, que permite adentrar não apenas as profundezas do ser, como também a reverberação psicofísica das sensações experienciadas nessa condição. Finalizava o texto argumentando que era preciso construir um novo olhar crítico para o teatro: “*Cordélia Brasil* merece o apoio de um público adulto e anticonvencional”.²²³

No dia 13 de outubro de 1968, Antônio Carlos Carvalho publicou uma longa crítica no jornal *O Estado de S. Paulo*. No texto, aborda uma questão já comentada, mas não explorada por outros críticos, as similaridades entre o trabalho de Bivar e o teatro de Samuel Beckett. Carvalho sabia da inspiração que Bivar tinha em Beckett: “Jovem, Bivar descobriu, amou e adotou Beckett, de quem fez guia”.²²⁴ Para ele, o absurdo visto em Beckett foi a forma escolhida pelo dramaturgo para criticar a condição de existência humana frente a uma sociedade que impede os indivíduos de agir. A proposta se constrói de forma circular, finalizada em si, sem brechas para a resolução ou a transformação das circunstâncias das personagens, apenas para a reflexão, meio à angústia e ao questionamento. “Beckett busca sempre; jamais encontra. [...] Para ele, nada se resolve. Nem o próprio suicídio é solução disponível e a morte significa, antes, possibilidade apenas sonhada, remota, quase inatingível”.²²⁵ No trabalho de Bivar, por sua vez, o absurdo surgiria das inquietações do dramaturgo em relação ao mundo no qual a condição humana se põe frente a uma “desorientação geral”.

Tudo, para Bivar, é absurdo; a nossa época, a realidade histórica, o mundo incerto nas fronteiras fluidas entre sonho e realidade. Bivar toma conhecimento da desorientação geral (da qual participa); preferindo apegar-se a certezas, perde-se em dúvidas e, por via das dúvidas, respeita a humanidade [...].²²⁶

Posta a relação entre os dramaturgos, o crítico utiliza parte do texto para defender *Cordélia Brasil* das críticas anteriores. Segundo ele, tais opiniões estavam cheias de certezas, o que não condiz com a proposta do absurdo visto na peça, que conduz as ações das personagens através das dúvidas. Também questiona alguns dos rótulos dados às

²²³ Idem.

²²⁴ CARVALHO, Antônio Carlos. “Cordélia Brasil” no T. de Arena. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 out. 1968, p. 23.

²²⁵ Idem.

²²⁶ Idem.

personagens. Definidas em alguns dos textos anteriores como marginais da pequena burguesia e classe média, Carvalho propõe um novo olhar mediante o pressuposto da condição de dúvida. Se diz mais interessado em interpretar o espetáculo pelo próprio espetáculo do que em certezas pré-concebidas sobre quem as personagens representariam, partindo da ideia de investigar as incertezas presentes na peça como recurso à trama.

Outro ponto que também foi abordado na crítica diz respeito à percepção de que o trabalho de Bivar rompia com a proposta de engajamento político amparado no modelo do nacional popular, majoritário na cena teatral da década de 1960. Para ele, os textos anteriores foram escritos tendo como base o olhar do “teatro político”. Exemplo disso é a rotulação dada às personagens como marginais da pequena burguesia, o que para o crítico era uma forma de reduzir a análise a um tipo específico de teatro.

Bivar, de certa forma, contradiz as conclusões “socialistizantes” a que a crítica vinha chegando: “Acho que o teatro está perdendo sua função humanística com certo tipo de espetáculo que não quer dizer nada e que finge pretender alguma coisa mas que no fundo não passa de um modismo a mais, feito de encomenda para a sociedade de consumo.”²²⁷

O fragmento acima exemplifica o que Carvalho gostaria de contradizer: “Cada filho é outra criatura. A gente os faz, solta-os e eles que existam e sejam por si. Seria apequenar-lhe o trabalho aceitar que o casal Cordélia-Leonardo [Leônidas, erro do crítico] simboliza marginais pequeno-burgueses”. Na defesa, argumenta que o comportamento das personagens não era “exclusivo da pequena-burguesia marginalizada”.²²⁸ Logo, seria preciso pensar a peça por meio dos elementos que a compõe, não os que a reduz a algo. Sua proposta visava investigar a conflituosa relação entre o social e o individual.

No entanto, assim como não cogita especificamente do social (político), Bivar também não pretende interpretar psicanaliticamente (comportamento sexual) a sociedade. São fatores presentes na peça como componentes da própria vida gregária e absurda do homem, em conflito insolúvel com a individualidade de cada um. Nessa área especulativa situa-se a diferença – e o ponto de contato – entre o discípulo (Bivar) e mestre (Beckett).²²⁹

As personagens estariam sufocadas pela condição de existência, originada pela sensação de estagnação, imutáveis. A principal diferença entre os dramaturgos aparece ao

²²⁷ Idem.

²²⁸ Idem.

²²⁹ Idem.

final das histórias. Enquanto em Beckett não há uma solução, característica de suas obras, Bivar propõe o suicídio como uma rota de fuga para Cordélia. “Para o niilismo de Beckett, a desesperança não admite gestos melodramáticos. Assomaria, à superfície, a simulação necessária para se suportar a passagem do tempo, até que as coisas... não acontecessem... [...] Bivar quis fazer teatro para obrigar o povo a pensar”. Diferente das demais opiniões críticas, Carvalho articula pontos importantes sobre o trabalho de Bivar. Finaliza o texto com elogios tanto ao dramaturgo como ao elenco.²³⁰

O texto dramático de *Cordélia Brasil* foi publicado na edição de dezembro de 1968 da *Teatro em Revista*, pouco tempo depois da temporada paulista. Em um pequeno fragmento que acompanha o texto, Bivar recorre a informações presentes nos textos dos críticos que compactuavam com a imagem que era construída sobre ele nas publicações. Reafirma sua possível contribuição com a transformação do teatro brasileiro apropriando-se de palavras contidas nas críticas, como experiência e renovação teatral.

Bivar, como dramaturgo, gostaria que seu teatro fosse olhado como um teatro de experiência. Seu maior desejo é contribuir para a renovação da dramaturgia brasileira. “Quero canalizar para o teatro o meu testemunho da vida e do mundo, no tempo em que vivo”.²³¹

O fragmento contempla minha percepção de que o dramaturgo foi perspicaz ao contribuir com a imagem atrativa que a opinião pública construía sobre ele ao longo da década de 1960. Essa visão de si aparece tanto nas entrevistas dadas no período, como também nas autobiografias, escritas décadas à frente. A forma narrativa aplicada nos livros serve como um reforço dessa imagem, que, por sua vez, promove a divulgação de seu trabalho como dramaturgo e registra sua provável importância e contribuição para o teatro dos anos 1960.

Para finalizar as considerações acerca de *Cordélia Brasil*, gostaria de abordar o trágico acontecimento que acometeu o espetáculo durante a temporada paulista, o sequestro de Norma Bengell. Em 8 de outubro de 1968, a atriz foi sequestrada por três homens enquanto caminhava rumo ao teatro. A atriz conta que foi levada até o Rio de Janeiro para ser interrogada por policiais. Na autobiografia, Bivar diz que Norma e Gilda precisavam ser escoltadas por ele, Emílio Di Biasi e Paulo Bianco todos os dias nas idas

²³⁰ Idem.

²³¹ “O começo é sempre difícil, *Cordélia Brasil*, vamos tentar outra vez”. *Teatro em Revista*, Porto Alegre, dez. 1968, p. 6.

ao teatro. “Norma era reconhecida por admiradores, mas também acontecia de ser agredida verbalmente por jovens fascistas procurando encrenca”.²³²

Na noite do dia 8, Norma teria pedido que Biasi e Bianco fizessem sua escolta até o teatro. Ao saírem do hotel Amália, local onde a atriz estava hospedada, homens encapuzados a pegaram e a colocaram num carro. Bianco e Biasi chegaram a reagir, lutando contra os homens. A ação dos rapazes não adiantou e Norma foi levada pelo grupo. Na ocasião, Bivar não estava na cidade, pois havia ido visitar a família em Ribeirão Preto. Biasi pediu ajuda à atriz Cacilda Becker, que, com sua expressiva notoriedade, conseguiu divulgar o sequestro em jornais e revistas. As publicações surtiram efeito. Dois dias depois do incidente, a atriz sequestrada foi localizada no Rio de Janeiro. De volta a São Paulo, Norma participou de uma coletiva de imprensa na porta do hotel.

Os homens que a sequestraram eram militares do Segundo Exército do Rio de Janeiro. Ao longo dos dois dias, os jornais encheram suas páginas com especulações sobre o ocorrido. Em uma entrevista concedida ao *Correio da Manhã*, publicada como matéria de capa, Norma dizia imaginar ter sido sequestrada pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas), operação paramilitar anticomunista de extrema-direita, iniciada por estudantes de Direito da Universidade de São Paulo. A publicação também informava que, no dia do sequestro, “Norma recebeu várias ameaças, por telefone, exigindo que saísse do elenco da peça *Cordélia Brasil*”²³³, algo que a atriz dizia ser rotineiro, por isso não havia se preocupado ao ponto de registrar um boletim de ocorrência.

Em uma entrevista à *Folha de S. Paulo*, disse que foi interrogada por cinco horas consecutivas e que, apesar da forma abrupta como havia sido raptada, dentro da delegacia não sofreu nenhuma agressão física. Segundo o coronel Elvécio Leite, responsável pelo sequestro e pelo interrogatório de Norma, a atriz foi levada pela suspeita de uma possível participação na distribuição de panfletos sobre o Partido Comunista em uma passeata estudantil realizada poucos dias antes. Por fim, o coronel, talvez por pressão pública ou não, disse não ter passado de um grande engano.²³⁴

O sequestro de Norma terminou com a atriz em São Paulo, dando sequência às apresentações do espetáculo. Apesar do retorno da atriz, Bivar diz que o medo do público

²³² BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*, op. cit., p. 174.

²³³ Raptada Norma Bengell. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 out. 1968, p. 1.

²³⁴ Ver Norma Bengell descreve o sequestro e diz que foi maltratada na PE. *Folha de S. Paulo*, Primeiro Caderno, São Paulo, 11 out. 1968, p. 12.

esvaziou o Teatro de Arena nas sessões seguintes até o término da temporada. O elenco e a produção também ficaram aflitos. Bombas foram soltas na porta do teatro. Um carro foi queimado para pressionar o fim das apresentações. Por conta do medo generalizado que pairou no teatro, a peça perdeu forças e o grupo encerrou as sessões. Após o ocorrido, a produção levou *Cordélia Brasil* para ser apresentada em cidades do interior de São Paulo e em Belo Horizonte.²³⁵

Apesar do clima de tensão no qual a temporada foi encerrada, o espetáculo gerou bons frutos aos criadores. Com a peça, Bivar recebeu os prêmios Molière e Governador do Estado como melhor autor teatral de 1968. Norma Bengell recebeu o prêmio Governador de melhor atriz. A peça *Abre a janela* também aparece nas indicações para o recebimento do prêmio Governador.²³⁶ E com ela que encerro o primeiro capítulo.

1.3.3. *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*: novas questões

Como já informado, o espetáculo *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã* estreou em São Paulo ao mesmo tempo que *Cordélia Brasil* era encenada no Teatro de Arena. A peça foi dirigida por Fauzi Arap. No elenco, a famosa atriz Maria Della Costa viveu Heloneida, Thelma Reston a personagem Geni, Jonas Mello como o carcereiro e Yolanda Cardoso no papel da Azevedo. O produtor foi Sandro Poloni. O cenário foi assinado por Sara Feres. Novamente, a peça de Bivar contava com nomes conhecidos e respeitados na cena teatral. O recurso de optar por poucas personagens, presente em *Cordélia Brasil*, foi mantido.

A peça conta a história do encarceramento de duas mulheres, Heloneida, mulher rica, e a pobre Geni. As duas estão aprisionadas pelo resto da vida na mesma cela por terem assassinado seus maridos. O diálogo surge dos pontos em comum entre elas. Ambas dividem um romance com o carcereiro. Em dado momento, o homem é convocado para a guerra e é substituído pela carcereira Azevedo. Azevedo é tida como uma mulher “machona” e tirânica. No final, elas são informadas de que o mundo acabou e precisam escolher entre esperar um resgate ou realizar uma viagem para a capital paulistana.

²³⁵ Ver BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*, op. cit., p. 175-176.

²³⁶ Ver “Prêmio Governador” de teatro de 1968. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 13 fev. 1969, p. 31, e Hoje no Teatro Record a entrega dos Prêmios Molière. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 out. 1969, p. 11.

A estreia aconteceu em 10 de julho de 1968, no Teatro Maria Della Costa, antes mesmo da temporada paulista de *Cordélia Brasil*.²³⁷ Segundo Bivar, “a estreia teve que ser adiada alguns dias até que a censura não encontrasse nenhuma mensagem subversiva nas entrelinhas. Na minha peça a subversão estava em sua própria existência, mas isso a censura não via, só queria ver o que não existia”.²³⁸

O espetáculo ficou em cartaz pelo período de quase dois meses. Não localizei textos críticos ou comentários sobre a peça nos periódicos paulistas. Bivar também não apresenta nenhuma publicação na autobiografia, como de costume. Penso em dois possíveis motivos para tal: ou a peça não foi bem recebida, ou foi ofuscada pelo sucesso de *Cordélia Brasil*.

Na biografia escrita por Maria Lúcia Dahl, Bivar fala com apreço sobre o espetáculo, indica certo descontentamento público com a obra e sugere uma proposta que tinha como objetivo profissional. “Minha peça a seguir – e a de que gosto mais dessa fase (embora seja talvez o único a dela gostar desse tanto) foi *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*. Com esta peça embarquei no meu verdadeiro universo, o da fantasia”.²³⁹

Diferente da temporada paulista, no Rio de Janeiro, os críticos comentaram sobre a encenação. Em 10 de agosto, Heloísa Novaes publicou um parecer na *Tribuna da Imprensa*. A peça ainda estava em cartaz em São Paulo. No texto, Novaes indica que existiam críticas anteriores à dela. Informa também que a Censura Federal rodeava o espetáculo. Sobre a relação fantasia e realidade, Novaes afirma que “o autor mostra que o absurdo pode ser encarado como realidade, e que a solidão e o abandono levam as pessoas a se unirem, pela própria necessidade de aproximação”.²⁴⁰

No Rio, a peça entrou em cartaz no Teatro Gláucio Gil, em Copacabana. Maria Della Costa e Thelma Reston foram substituídas respectivamente por Célia Biar e Rosita Thomas Lopes. Jonas Mello por Roberto Bonfim e Yolanda Cardoso por Maria Gladys. A direção dessa vez foi de Emílio Di Biasi. A estreia aconteceu em 6 de março de 1969.²⁴¹

²³⁷ Cf. MENDONÇA, Paulo. *Folha de S. Paulo*, Segundo Caderno, São Paulo, 10 jul. 1968, p. 3.

²³⁸ Ver BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*, op. cit., p. 168.

²³⁹ BIVAR, Antonio apud DAHL, Maria Lúcia. *Antonio Bivar: o explorador de emoções peregrinas*, op. cit., p. 189.

²⁴⁰ NOVAES, Heloísa. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 16 ago. 1968, p. 2.

²⁴¹ Cf. CAMPOS, Olympio. Em dia com a notícia. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 5 mar. 1969, p. 5.

Em 17 de março, foi publicado um texto sem assinatura no *Jornal do Brasil*. Na época, quem escrevia para o jornal era Yan Michalski, entretanto, não consigo afirmar se tratar de um texto de autoria do crítico. Novamente, a fantasia tomava a cena central da opinião. O autor relaciona a fantasia da peça com a realidade de Bivar, tal como o título sugere: “Antonio Bivar, da fantasia à realidade”. “Partindo de uma total fantasia, preocupando-se o mínimo com a realidade, Antonio Bivar tenta dar uma visão crítica da nossa época”.²⁴² Definida como uma peça de humor e angústia, o autor do texto sugere que o trabalho buscava explorar as contradições do ser humano através do drama existencialista. Em uma entrevista com o crítico, Bivar diz que

Essa peça é uma espécie de vingança. O meu acerto de contas com a vida e com toda a espécie de repressão. Sempre tive um temperamento rebelde, e por isso sofri repressões violentas de tias, professores, pessoas, do próprio poder. E meus personagens vivificam essas imagens, que ainda se mantêm claras dentro de mim.²⁴³

A exposição de Bivar me causa determinada surpresa. Apesar de registrar pequenas inquietações, o dramaturgo não expõe esse sentimento de repressão nos livros autobiográficos. A narrativa concebida neles é composta por experiências boas e/ou curiosas, o que obviamente não ignora toda a complexidade dos momentos conturbados de uma trajetória de vida. Mas, as escolhas adotadas constroem o que Pierre Bourdieu chama de “ilusão biográfica”, no caso, autobiográfica. Edifica uma história aparentemente prazerosa de sua vida, e na seleção feita omite vivências como as expostas na entrevista.

Em 18 de março, Romão Junior associou o espetáculo ao teatro do absurdo na *Tribuna da Imprensa*. “Antonio Bivar pretende mostrar no texto, dentro da linha do teatro do absurdo, a tragédia da solidão humana e da prisão individual de cada um de nós (trata-se de uma comédia de humor macabro)”. No final, o crítico parabeniza o autor pelo excelente trabalho realizado no texto dramático.²⁴⁴

No dia 19 de março, foi a vez de Van Jafa publicar seu parecer no *Correio da Manhã*. Inicialmente, apresenta Bivar como um homem jovem, de ideias, mas imaturo, e que a peça *Abre a janela* era o terceiro experimento da contínua busca por uma proposta

²⁴² Antonio Bivar, da fantasia à realidade. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 17 mar. 1969, p. 2.

²⁴³ BIVAR, Antonio apud Antonio Bivar, da fantasia à realidade, op. cit.

²⁴⁴ JUNIOR, Romão. Heloneida e Geni Porreta. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1969, p. 11.

estética que rompesse com a relação verdade-fantasia, mas que, infelizmente, sempre se deparava com um novo impasse.

Sua ânsia de voo é imensa e essencial, para após cada experimentos, no qual se debate contra a vidraça, pensando estar indo ao encontro do horizonte total, ser impelido a mais outro. Mas seus voos não são destituídos de talento. Aqui e ali ele fere a verdade, ele alcança o pretendido, se bem que esteja longe do seu voo jubiloso que vem por aí numa rota ainda não pressentida.²⁴⁵

Apesar de pontuar os percalços encontrados no percurso, Jafa não hesita em depositar confianças no futuro do dramaturgo. Ele o vê em uma constante evolução desde o primeiro espetáculo. “Antonio Bivar “descobriu” o mapa da ilha da comédia negra e até onde foi possível sustentou seu propósito, depois perdeu a perspectiva e a força interior, ficando o pretendido sem sentido”. Diz que *Abre a janela* era um espetáculo longo sem uma linha dramática que sustentasse as duas horas de encenação e que “aquela linha poética ou supra-realista entre a realidade e o pensamento não oferece o desejado pelo autor e é transferida à plateia pelo cenógrafo e pela direção, ambos iludidos”.²⁴⁶

O crítico justifica seu ponto dizendo que Bivar contava histórias que não viveu, e talvez vivendo mais, poderia propor melhor o que tanto almejava. Novamente, o trabalho de Bivar aparece relacionado ao teatro do absurdo. Conclui o texto pontuando que “a verdade é que o jovem Bivar não quis ou não pôde chegar às últimas consequências”, mas reafirma o voto de confiança no próximo trabalho do dramaturgo. “Aguardamos o quarto experimento de Antonio Bivar, jovem dramaturgo”.²⁴⁷

Antes de entrar no universo de *O cão siamês de Alzira Porra-Louca*, quero destacar uma última publicação e algumas questões que permeiam todo o trabalho do dramaturgo, desde o primeiro contato profissional com o teatro em *Esperando Godot* até a peça *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*. O texto em questão foi uma crítica direcionada ao espetáculo *Cordélia Brasil*. Escolhi deixá-lo no final do capítulo porque os temas mobilizados pelo autor contribuem com uma questão presente na problemática do meu trabalho, se antes de 1969 já havia publicações que registrassem sobre uma possível mudança na forma de fazer teatro.

²⁴⁵ Jafa, Van. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 19 mar. 1969, p. 3.

²⁴⁶ Idem.

²⁴⁷ Idem.

O texto ““Cordélia” e o novo teatro” foi publicado no *Estado de S. Paulo* em 10 de maio de 1969. Foi escrito por Paulo Hecker Filho. Nele, o autor relaciona o trabalho de Antonio Bivar com os trabalhos de Nelson Rodrigues e Plínio Marcos, e defende que os três seriam os responsáveis por formar um “novo teatro brasileiro”. Vistos como uma linha de sucessão, “Bivar [seria] um dramaturgo de raça, na mesma linha de importância e modernidade de Nelson Rodrigues e Plínio Marcos”.²⁴⁸

O crítico apresenta alguns dos dramaturgos que preencheram os teatros dentre os anos de 1950 e 1960, com as primeiras peças do teatro nacional e define-os como “teatro bem-intencionado”. Lista nomes como Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Dias Gomes e Ariano Suassuna. Diferente desse tipo de teatro, “o grande talento cênico nacional era uma exclusividade de Nelson Rodrigues, o único que se podia garantir que atraísse e tocasse um vasto público, como é preciso para a existência plena, inclusive econômica do teatro”, ao passo que “Plínio Marcos veio alterar o quadro com peças de choque, como as de Nelson, só que muito mais socialmente pertinentes, mais racionalmente estruturadas”.²⁴⁹

Para ele, Nelson possuía uma “mente desligada da realidade”, como “uma espécie de louco, ou se quiserem, um neurótico a margem da racionalidade do real, servido por um estilo sensacionalista, mas nesse alienado apaixonado genialmente sincero e inventivo”. Já “os riscos de Plínio são bem outros. Faz um teatro de esqueleto realista, com tese e tudo, encarado no estilo moderno do teatro não-realista”. A peça de Plínio *Dois perdidos numa noite suja* seguia um princípio estético parecido com *Esperando Godot*, de Beckett. O que distanciava o trabalho de Plínio do de Beckett estava no fato de que o primeiro levava suas peças às “últimas consequências”, o que é visto pelo crítico como “uma forma nova para um velho conteúdo, [e que] parece até um truque de venda”. Mas que a estrutura racional realista entrava em conflito com a proposta de um estilo solto e excessivo do absurdo. O palavrão é visto como um recurso fácil e pouco eficiente. “O palavrão usado sem toda a força insultuosa é uma saída surrealista, meio piada, mas em cena tem um efeito desafiante por ser imediatamente sujado pelas mentes infantis ou crapulosas, que contaminam a plateia com sua versão safada”.²⁵⁰

²⁴⁸ HECKER FILHO, Paulo. “Cordélia” e o novo teatro. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 10 maio 1969, p. 4.

²⁴⁹ Idem.

²⁵⁰ Idem.

Após apresentar as opiniões sobre Nelson e Plínio, Hecker Filho volta sua atenção para o trabalho de Bivar. “Bivar já começa mais maduro [que Plínio], com um tema, uma peça mais apropriada a sua forma moderna. É uma – ou a – sensibilidade nova que surge em nossa cena”. Para ele, Bivar não precisava recorrer ao absurdo como proposta estética “porque ela [a sensibilidade] tinha mesmo este modo de atuar”. “*Cordélia* é a peça moderna, a concluir como aqueles mestres, mas por si mesma, como está no texto, que *só se vive para garantir que a vida não tem sentido*”.²⁵¹

O trabalho de Bivar é lido como um autêntico teatro do absurdo brasileiro. Diferente de Beckett, Bivar “faz história, não metafísica, desespero motivado, não absoluto, como em Beckett, que pretende anular toda localização no tempo e no espaço”. O que difere os dois seria o modo de conduzir seus absurdos. Enquanto Beckett anula o espaço e o tempo, os personagens de *Cordélia Brasil* sentem o absurdo no modo de viver, nas sensações de suas condições humanas. “A coisa é ambígua e não apenas na superfície, mas porque o autor foi capaz de reviver intimamente a monstruosa, mas às vezes tornada tão próxima dos homens, noção do absurdo. [...] Não se diz uma palavra sobre o que deve ser feito para mudar”. E esta ambiguidade observada em *Cordélia* apareceria já no título da peça, *O começo é sempre difícil, Cordélia Brasil, vamos tentar outra vez*. “Mas *Cordélia* não tenta, ingere um tubo de tranquilizantes...”.²⁵²

O autor traz outro ponto curioso para a reflexão, de que a censura havia interpretado errado o texto. *Cordélia Brasil* não seria um texto subversivo para os censores porque ela desiste no final. Segundo ele, o objetivo da peça era propor os recomeços, presente no próprio título.

Finaliza o texto com alguns apontamentos negativos sobre a estrutura dramática. Para ele, Bivar ainda não possuía o potencial de um dramaturgo capaz de sustentar um espetáculo do começo ao fim. Essa capacidade aparecia apenas em alguns momentos. Conclui o texto com uma síntese sobre os três autores comentados:

Entre nós, Nelson Rodrigues se ocupará, embora sem crença expressa, com o Pecado Original, Plínio Marcos, com a exploração do homem pelo homem e a necessidade da revolta, Antonio Bivar, com o esvaziamento de sentido da vida que vivemos. Mas são eles no Brasil os capazes de fazer o teatro novo, o que em larga medida significa: os capazes de fazer teatro.²⁵³

²⁵¹ Idem (grifo do autor).

²⁵² Idem.

²⁵³ Idem.

Assim se encerram críticas sobre os três primeiros espetáculos de Bivar, *Simone Beauvoir, pare de fumar, siga o exemplo de Gildinha Saraiva e comece a trabalhar*, *O começo é sempre difícil*, *Cordélia Brasil, vamos tentar outra vez* e *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*.

Considereei pertinente abordar as críticas sobre as peças de Bivar anteriores à *O cão siamês/Alzira Power* porque, por meio dos textos, consigo refletir sobre como o trabalho do dramaturgo foi interpretado e articulado dentro das propostas teatrais vigentes na década de 1960. Algumas das opiniões dadas pelos críticos foram apropriadas pelo dramaturgo, tanto no momento da escrita autobiográfica, anos depois, como também nos registros do período em que ocorreram os eventos.

Antes de passar para o próximo capítulo, quero ressaltar algumas questões trabalhadas até então. Primeiro, sobre o papel da crítica na construção da imagem do dramaturgo. Desde a primeira publicação que registra sua presença na cena teatral, escrita por Fausto Wolff sobre o espetáculo *Esperando Godot*, Bivar foi definido como um jovem que integrava parte da juventude intelectual universitária que propunha contrariar a tradição teatral majoritária na década de 1960, o “teatro político”, ancorado nas propostas do nacional popular. *Esperando Godot* é um texto que, segundo Wolff, falava sobre as condições de existência dos indivíduos por meio de suas individualidades. Beckett foi um referencial significativo para Bivar. Segundo a opinião crítica, assim como Beckett, Bivar procurou explorar questões em torno dessas mesmas condições.

Por meio das oportunidades conquistadas através dos capitais sociais e simbólicos, adquiridos nos primeiros anos morando no Rio de Janeiro, Bivar conseguiu penetrar a bolha da classe artística e intelectual da zona sul carioca. A participação como Lisandro, em *Sonho de uma noite de verão*, montada pelo grupo O Tablado em 1966, exemplifica essa movimentação social. Os contatos feitos no conservatório foram fundamentais para a ascensão profissional como dramaturgo.

Sua carreira assumiu outro nível ao escrever, junto de José Carlos Aquino, a peça *Simone Beauvoir, pare de fumar, siga o exemplo de Gildinha Saraiva e comece a trabalhar*. Apenas com o título da peça, ambos ficaram famosos na cena teatral carioca. Antes mesmo da temporada, Gildinha rendeu frutos aos dramaturgos. A opinião crítica sobre o espetáculo estava dividida em duas: os que julgavam a peça segundo a tradição do

teatro político realista da década de 1960, como Yan Michalski, e os que viam o trabalho como uma transição a uma nova forma de fazer teatro, como Fausto Wolff. Comum a elas são os referenciais dos dramaturgos, associados à *Beat generation*, à Geração Paissandu e aos movimentos de uma parcela da juventude que questionavam os valores, o comportamento e os modos de organização da sociedade, em especial, a contracultura. Em *Gildinha Saraiva*, os seis atores representavam essa juventude e supostamente faziam uma autocrítica ao grupo do qual faziam parte.

O espetáculo *O começo é sempre difícil, Cordélia Brasil, vamos tentar outra vez*, assim como a peça anterior, já estava famoso antes mesmo da estreia. Primeiro, devido à censura do texto, que durou pouco mais de um mês, o que fez repercutir com certa frequência seu nome nos periódicos. Segundo, por se tratar do primeiro trabalho autoral de Bivar. Terceiro, pela participação do texto no Primeiro Seminário de Dramaturgia do Rio de Janeiro, o que evidenciou ainda mais o trabalho do dramaturgo na cena teatral.

Com a peça, Bivar foi associado pela primeira vez a Plínio Marcos. Segundo Fausto Wolff, juntos, os dramaturgos representavam o que seria uma nova geração teatral brasileira. Desta vez, Yan Michalski aprovava o trabalho de Bivar. O crítico falou pela primeira vez sobre a relação entre realidade e fantasia, e colocava o espetáculo no grupo de peças que criticavam os costumes. Martim Gonçalves traçou diálogos entre Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Antonio Bivar como sucessores de uma mesma perspectiva. Afirmava também que a obra contribuía para um rompimento geracional no teatro brasileiro. Dentre as críticas de *Cordélia Brasil*, Fausto Wolff foi quem falou pela primeira vez em uma nova dramaturgia brasileira.

Em São Paulo, as críticas de *Cordélia Brasil* seguiram o mesmo rumo que as cariocas. João Apolinário definiu a peça como um teatro de experiências, com sua crítica direcionada à moral burguesa, o que sugeria, e era almejado pelo crítico, como uma nova fase da dramaturgia brasileira. Registrava também a inspiração de Bivar em Plínio Marcos e sobre a relação entre a realidade e a fantasia. Sábato Magaldi, por sua vez, além de opinar sobre uma nova linguagem teatral de força poética e a exploração do plano da fantasia, diferenciava os trabalhos de Plínio e Bivar. Plínio seria um realista que escrevia sobre as mazelas sociais, enquanto Bivar trazia um novo olhar, sobre uma angústia existencial. Antônio Carlos Carvalho percebera pontos de convergência e divergência da peça em relação à dramaturgia de Beckett. Apesar de ambos os trabalhos serem movidos pelo questionamento da condição absurda do homem, Carvalho se contrapôs às opiniões

dos demais críticos. Para ele, a opinião precisa e conclusiva, que buscava os tipos sociais representados, não era a forma correta de interpretar o espetáculo. Assim como em Beckett, defendia que *Cordélia Brasil* deveria ser interpretada através das dúvidas e incertezas, nunca pelas conclusões reducionistas. E, diferente do visto em Beckett, Cordélia encontrou sua rota de fuga, por meio do suicídio.

A última peça, *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*, aparentemente não teve repercussão em São Paulo. As críticas encontradas são publicações de jornais cariocas. Os críticos leram o espetáculo como uma sucessão no trabalho de Bivar. Heloísa Novaes falou sobre o absurdo e a solidão da condição humana. O segundo texto, sem assinatura, punha em questão a relação entre realidade e fantasia, e trouxe a opinião de Bivar sobre um acerto de contas contra todas as formas de repressão. Romão Júnior colocou em debate o tema do absurdo e a condição de solidão das prisões individuais de cada sujeito. Van Jafa considerou o espetáculo como o terceiro experimento de Bivar em torno da relação entre a fantasia e a realidade, além de ter lançado esperança para os trabalhos futuros do dramaturgo.

Ao trabalhar com a recepção crítica sobre a participação de Antonio Bivar na cena teatral da década de 1960 no eixo Rio-São Paulo, seja como ator ou como dramaturgo, percebo que parte dos críticos contribuíram com a construção de uma narrativa, aqui pensada no campo das disputas por representação de Roger Chartier, que rompesse com uma forma de fazer teatro originada na década anterior sob o rótulo de “teatro político”, que havia se moldado como um padrão majoritário no início da década de 1960. Fatores internos, como a ditadura militar brasileira, e as influências externas, como o advento da indústria cultural e a ascensão da “cultura de massa” reincidiram novos referenciais sobre as práticas do cotidiano da juventude acadêmica e intelectualizada da classe média. As propostas de ampliação do debate político feitas por esse grupo social estavam fortemente influenciadas pelas mudanças socioculturais do contexto de produção. A abertura de espaço nos jornais renomados feita pelos críticos para esse tipo de produção permitiu que esse novo olhar para o teatro se consolidasse e encontrasse certo campo de notoriedade ao ponto de necessitar de uma definição.

Quero retomar outro ponto já comentado, sobre as apropriações feitas por Bivar que compõem a narrativa autobiográfica. No livro sobre os trinta primeiros anos de vida, o dramaturgo não apenas utiliza dos textos críticos para consolidar uma imagem atribuída a si, como também se insere ficcionalmente dentro de comunidades afetivas vinculadas à

juventude contracultural. Em *O teatro de Antonio Bivar*²⁵⁴, obra da Coleção Aplauso Teatro Brasil, publicada pela editora Imprensa Oficial, que comporta as três primeiras peças individuais do dramaturgo, essa apropriação transparecem no texto introdutório.

Como autor jovem, entusiasta e sem nenhum medo, fui instintivamente ao cerne do espírito da época: a nova dramaturgia, por medida econômica, devia ter poucos personagens. No meu caso contaria com uma certa fantasia no conflito realista – porque se teatro tinha que ter conflito realista eu era também inspirado pela fantasia. E na mistura dos elementos, o absurdo. Porque a realidade era, no mínimo, absurda.²⁵⁵

A nova dramaturgia é um fato nos escritos do dramaturgo. Em nenhuma passagem, ele questiona se, de fato, houve ou não essa transformação. Pelo contrário, a utiliza a seu favor, como uma forma de enaltecer sua importância para o teatro brasileiro e talvez como uma tentativa de gerar interesse público para vender mais exemplares de seus livros. Em outra passagem da mesma obra, apresenta os “novos dramaturgos”:

Fazia parte da tropa de choque da nova dramaturgia. Eis que surgiram, vindos de origens várias, cinco autores, jovens na casa dos 20, com estilos diversos, mas independente da tradição dramática que se vinha fazendo até então na cena teatral brasileira. Assim que essa força nova revelou contornos mais explícitos, recebeu da crítica a alcunha de Nova Dramaturgia. Os autores são, por ordem de estreia de peças, Antonio Bivar, José Vicente, Leilah Assumpção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara.²⁵⁶

A “tropa de choque” dos novos dramaturgos de quem Bivar faz menção foi o pequeno grupo de cinco autores que conseguiram ou driblar a censura e/ou tinham contatos que contribuíram para a liberação de suas peças na segunda metade de 1960. O caso mencionado sobre a censura de *Cordélia Brasil* ilustra bem o segundo ponto. No terceiro capítulo, abordarei o tópico com mais precisão.

Percebo também que, além da crítica especializada, a censura teve um papel significativo na divulgação dos textos de Bivar. A partir do momento em que o texto enviado aos censores de Brasília ficava retido por alguns dias, as colunas teatrais, a exemplo de *Cordélia Brasil*, eram preenchidas com informações sobre o espetáculo. O resultado disso era o aumento do interesse público. Quando a peça censurada estreava, todos queriam assistir.

²⁵⁴ Ver BIVAR, Antonio. *O teatro de Antonio Bivar*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010 (Coleção Aplauso Teatro Brasil).

²⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 13.

²⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 18.

O último ponto que quero destacar neste capítulo é sobre a declaração feita por Bivar de ser um indivíduo apolítico, presente na epígrafe do capítulo, e a relação do termo com seu trabalho. Apesar da definição e da possível proposta de rompimento com o “teatro político”, o trabalho de Antonio Bivar não carece de posicionamento. Pelo olhar dos críticos, ou como Sábato Magaldi define, do “espectador privilegiado”²⁵⁷ – profissional dotado de um olhar amplo em relação às tendências estéticas, rupturas e ascensão de movimentos artísticos – a produção do escritor travou conflitos contra os valores, comportamentos e modos de organização da sociedade industrial burguesa, em especial da nova camada expressiva da população brasileira, a classe média. As questões postas expunham tanto o repúdio ao *status quo* como promoviam uma incessante busca pela liberdade por meio da reflexão das condições de existência em um mundo aparentemente absurdo, dando espaço de importância às sensações experienciadas com as práticas de repressão vividas no cotidiano.

A partir deste pressuposto, vejo que não se trata de uma ausência de política, mas de uma nova forma de fazer política, que rompia com as barreiras impostas por uma tradição majoritária do período. Terry Eagleton traz contribuições contundentes sobre a proposta de engajamento político da esquerda em produções artísticas que vagueiam por cenários além das “chaminés de fábricas”.

A arte socialista deve ser “realista”, mas não em um sentido estritamente genérico, já que o realismo em si não é nem revolucionário nem reacionário por natureza; ele é, em vez disso, uma “filosofia da vida” que não deve ser limitada às técnicas de uma escola específica. “É absurda a crença de que obrigamos os poetas, quer queiram, quer não, a escrever apenas sobre chaminés de fábricas ou uma revolta contra o capitalismo.” Trotski, como pudemos ver, reconhece que a forma artística é produto do “conteúdo” social, mas ao mesmo tempo lhe atribui um alto grau de autonomia: “Uma obra de arte deve ser julgada, em primeiro lugar, conforme suas próprias leis.”²⁵⁸

Pelo olhar da análise de Eagleton autor, vejo que as peças de Bivar foram lidas pela crítica como textos que questionaram as condições de existência e os modos de funcionamento/comportamento de um determinado grupo no qual o autor se inseria, que deram substrato aos seus “conteúdos sociais”. E que sua análise e reflexão devem ser feitas por meio das “suas próprias leis”. Já “a tendência política deve surgir de maneira discreta a partir das situações dramatizadas; apenas de forma indireta pode a ficção

²⁵⁷ MAGALDI, Sábato. A função da crítica teatral. In: *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 25.

²⁵⁸ EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 80-81.

revolucionária influenciar a consciência burguesa dos leitores”.²⁵⁹ Deste modo, a produção de Bivar foi a forma experimental escolhida pelo dramaturgo para fazer o público refletir sobre sua própria condição enquanto classe média intelectualizada.

O que proponho no próximo capítulo é uma investigação da peça seguinte, *O cão siamês de Alzira Porra-Louca*, encenada pela primeira vez em 1969. O espetáculo em questão é o foco da dissertação porque foi através dele que Bivar foi elencado como um dos “novos dramaturgos” pelo crítico teatral Sábato Magaldi, mesmo que as características que contemplam essa “nova dramaturgia” já fossem perceptíveis em todos os trabalhos anteriores do autor. *O cão siamês* foi talvez o teatro de Antonio Bivar levado às últimas consequências.

²⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 86.

2. *O cão siamês de Alzira Porra-Louca: o teatro bivariano levado às últimas consequências*

Sabe o que que é responsabilidade? Heim? Está vendo, o senhor não responde... Responsabilidade é uma coisa que só as pessoas de menos de 20 anos devem ter. Depois dos 20, meu filho... a gente começa a perder ponto... por causa dessa palavra que não existe... Depois dos 20 a gente devia mandar a responsabilidade prás picas... eu só queria ter o programa da Hebe pra dizer isso a cidade inteira... sabe o que é que a gente tem que fazer depois dos 20? Não sabe? Pois eu vou dizer: Depois dos 20, a gente tem é que enlouquecer... enlouquecer a gente e os outros... a cidade inteira... o mundo inteiro... O senhor não pode nem imaginar o que eu já fiz depois que eu descobri isso... cada maldade, cada vingança que você não pode nem imaginar... e eu ainda tenho esperança... tenho mesmo... tenho esperança que a minha capacidade de imaginação aumente cada vez mais e que eu possa, cada novo dia, cometer loucuras e maldades cada vez maiores das que eu tenho cometido. Estar viva pra mim é isso: é vingança... é poder me vingar cada dia mais do que fizeram de mim... do que eu própria fiz de mim...²⁶⁰

(Alzira em *O cão siamês*, de Antonio Bivar)

Eu quero ver você
 Numa piscina de óleo fervendo
 Pedindo socorro e eu te oferecendo
 Uma dose de rum pra você se esquentar

Eu quero ver você
 Numa piscina de óleo fervendo
 Gritando que já está quase morrendo
 Desculpe, meu bem, mas eu não sei nadar.²⁶¹

(Clarice Falcão)

Neste capítulo, almejo contribuir com a reflexão sobre o espetáculo *O cão siamês de Alzira Porra-louca*, tanto no que diz respeito à materialidade do texto como também com as interpretações de subjetividades e diálogos percebidos na obra, além da recepção crítica da encenação. O texto dramático foi investigado por meio da proposta analítica de Antônio Cândido ao dividi-lo em dois momentos: os “acessórios” e o “essencial”. “O primeiro é sua realidade material (aspectos, papel, caligrafia, tipo, estado do texto, etc.), mais a sua história (por quem, como, onde, quando, em que condições foi escrito). É, por assim dizer, o corpo da obra literária e a história deste corpo”.²⁶² Já “o segundo é a sua realidade íntima e finalidade verdadeira: natureza, significado, alcance artístico e

²⁶⁰ BIVAR, Antonio. *O cão siamês de Alzira P.L.* 1969, p. 27-28 (texto datilografado).

²⁶¹ Fragmento da canção “Banho de piscina”, de Clarice Falcão. Retirada do álbum *Problema meu*, de 2016.

²⁶² CÂNDIDO, Antônio. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p. 13.

humano. É, de certo modo, a sua alma”.²⁶³ O capítulo está dividido em três partes. Na primeira, trato dos “acessórios” da peça (localização do texto, condições, acessos e demais informações sobre os documentos e sobre os trabalhadores envolvidos na peça). Em seguida, busco refletir sobre os debates travados na cena teatral no final da década de 1960. Por fim, proponho uma análise sobre o texto dramático junto à recepção crítica da primeira temporada. A peça *O cão siamês* ficou em cartaz na cidade de São Paulo, entre 6 de agosto e 5 de outubro de 1969, no Teatro do Meio, anexo do complexo Ruth Escobar, localizado no centro da capital.

2.1. Entre fundos e dossiês de censura: os textos dramáticos

Localizei, a princípio, duas possíveis versões do texto dramático da primeira temporada por origens distintas. O primeiro texto me foi disponibilizado pela Biblioteca Jenny Klabin Segall, vinculada ao Museu Lasar Segall, localizado no bairro Vila Mariana, capital paulista. Soube do documento ao ler a tese de doutorado de Esther Marinho Santana, na qual a autora trabalha a relação entre temas e formas vistas no espetáculo *The zoo story*, do estadunidense Edward Albee, e sua influência sobre três peças de três autores que compõem a “geração de 1969”, e concebe as “dramaturgias de assalto”, tese defendida pela pesquisadora.²⁶⁴

O documento em questão possui ao todo 29 páginas, das quais as duas primeiras são: uma capa com título e o nome do autor: “*O cão siamês ou Alzira Power*” – Antonio Bivar, junto de um carimbo do museu, especificamente da biblioteca Jenny Klabin Segall, com o código de identificação TP 0990. O texto título da capa está escrito à mão, em letras maiúsculas garrafais, com uma caneta de ponta grossa azul, um “canetão”. Os textos da página seguinte em diante estão datilografados. A segunda página é uma apresentação do espetáculo. Nela constam o título – “*O cão siamês de Alzira P.L. ou Alzira Power*”, a indicação de que se trata de uma peça com dois atos, a descrição das duas personagens, Alzira e Ernesto, e por fim uma exposição minuciosa do cenário. Da página 03 do documento (numerada como 01 no arquivo), até a 29 (27 no arquivo) está o texto dramático. Na última folha, após a informação de que a peça chegara ao fim, há uma data

²⁶³ Idem.

²⁶⁴ Ver SANTANA, Esther Marinho. *Dramaturgias de assalto: “The zoo story” e a “Geração de 1969”*. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica Literária) – Unicamp, Campinas, 2020.

que sugere quando o texto foi datilografado, “setembro de 1970”, além de outro carimbo, da sociedade limitada “Teatro de Grupo Ltda.”, assinado por Nicola Roberto Vignati.²⁶⁵ Outro nome aparece no rodapé da página, escrito à mão, “d. Eleonildo(a) Aparecido(a) Paschoal”. Sobre esta pessoa, não consegui identificar se a última letra do nome e do primeiro sobrenome seria “a” ou “o”. Ao pesquisar todas as formas possíveis, não encontrei informações sobre quem se trata.

O documento é composto por folhas em tom de bege, aparentemente escurecidas pelo tempo. Possui marcas de que fora grampeado em algum momento, com vestígios de ferrugem localizados no canto superior esquerdo onde esteve o grampo. Também possui marcas de furos feitos por um típico furador para folhas de fichário. Na primeira folha é possível ver marcas de ferrugem do prendedor utilizado nestes furos. As folhas do documento todo estão em ótimo estado de preservação. Apesar de as palavras estarem em um tom de preto acinzentado que ora precise de maior proximidade para lê-las, são todas identificáveis. Poucos locais ao longo do texto possuem palavras que foram cobertas por letras “X”, o que sugere que são erros ortográficos corrigidas na sequência. Nenhuma destas marcações interrompe o diálogo do texto. Poucas e quase imperceptíveis manchas amareladas aparecem em todo o documento.

A segunda versão do texto dramático, com data anterior a do museu, foi localizada durante uma busca realizada no *site* do Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN)²⁶⁶, no fundo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP).²⁶⁷ O título

²⁶⁵ Nicola Roberto Vignati (São Paulo-SP, 1941) é diretor, ator e iluminador de teatro. Possui formação em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas pela Faculdade Paulista de Artes (FPA). Atualmente, trabalha como professor de interpretação da mesma instituição e como diretor e orientador do Grupo de Teatro da Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Cordeirópolis, interior de São Paulo. Sua trajetória artística começou na década de 1960 como ator na peça *Calígula*, de Albert Camus, encenada em 1962. Em sua trajetória, Vignati trabalhou em várias funções dentro do teatro. Como assistente de diretor, montou diversas peças com Antônio Abujamra e Antunes Filho. Como diretor, trabalhou com diversos grupos, como o Teatro Oficina, o Teatro Operário do ABC e o Grupo de Teatro Mambembe. Na década de 1990, dirigiu programas e novelas de televisão na Rede Globo. Seu trabalho com maior notoriedade na televisão foi a direção de vinte e cinco episódios da novela *Sítio do Pica-Pau Amarelo*.

²⁶⁶ Ver <www.sian.an.gov.br>.

²⁶⁷ A Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) foi um órgão de censura e fiscalização durante a ditadura militar, vinculado ao Departamento de Polícia Federal do Brasil. Era responsável por fiscalizar, censurar ou autorizar produções públicas, como as de ordem artística, como o teatro, música, filmes e novelas; de ordem bibliográfica, contemplando os livros e demais publicações; e eventos públicos. Sua origem remonta o governo de Getúlio Vargas, em 10 de julho de 1934, pelo Decreto Federal n.º 24651. Com alterações no nome, o mecanismo foi aperfeiçoado ao longo da ditadura militar, iniciada em 1964. Informações retiradas do Diretório Brasil de Arquivos (Dibrarq), vinculado ao Arquivo Nacional. Cf. <<https://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/divisao-de-censura-de-diversoes-publicas-4>>. Acesso em 31 jul. 2024.

do documento é: BR DFANBSB NS.CPR. TEA, PTE. 926 – Requerimento para a aprovação da peça: *O cão siamês de Alzira Power* – Dossiê.

O documento é um vasto dossiê de censura com vinte requerimentos para a liberação da peça *O cão siamês/Alzira Power*, encaminhados à DCDP entre os anos de 1969 e 1979. Todos os processos presentes no dossiê seguem um padrão. Um responsável do grupo entrava com o pedido para o exame censório na sede da DCDP, em Brasília. O texto teatral era lido e recebia pareceres de um ou dois censores.²⁶⁸ Próximo à estreia, um técnico de censura regional assistia a um ensaio geral, preenchia uma ficha padrão com informações do espetáculo e gerava outro parecer, favorável ou não à liberação. Alguns dos requerimentos do dossiê não possuem o segundo parecer, do técnico regional. Todas as vinte solicitações receberam o certificado de censura, documento que garantia a liberação do espetáculo, e deveria ser apresentado caso alguma autoridade policial solicitasse no decorrer da temporada. O certificado era assinado pelo diretor do DCDP (figura 2). Os quatro primeiros, respectivamente 1969 (São Paulo), 1971 (Rio de Janeiro) e dois de 1973 (Porto Alegre e Salvador), não possuem cortes no texto dramático. Os outros dezesseis, requeridos a partir de 1974, possuem indicações de cortes. Todos os vinte possuem proibição para menores de dezoito anos.²⁶⁹

BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE.0926, p. 39

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

**CENSURA FEDERAL
TEATRO**

Certificado Nº 1413/69

PEÇA -::: O CÃO SIAMÊS DE ALZIRA P.L. :::/-

ORIGINAL DE ANTONIO BIVAR

APROVADO PELO S. C. D. P. VÁLIDO ATÉ 18 de JULHO de 19 74

CLASSIFICAÇÃO

**IMPRÓPRIO
ATE 18 ANOS E
PARA TELEVISÃO**

Brasília, 18 de JULHO de 19 69

Chefe do S. C. D. P. ALOYISIO MUHLETHALER DE SOUZA

AP/

Figura 2. Documento de liberação do espetáculo *O cão siamês de Alzira P.L.*, de Antonio Bivar, p. 39.

²⁶⁸ Para saber mais sobre a trajetória da censura no Brasil, suas mudanças na década de 1960 e sua atuação sob o regime militar, ver GARCIA, Miliandre. Censura, resistência e teatro na ditadura militar. *Concinnitas*, ano 19, n.33, Rio de Janeiro, dez. 2018, p. 144-177.

²⁶⁹ Tomei a liberdade de adicionar bordas simples às imagens retiradas do dossiê porque o documento possui fundo branco, o que impossibilitava visualizar o limite entre o fim da imagem e o fundo do texto (tabela 1).

Apenas os dois primeiros interessavam à pesquisa, dado o recorte estabelecido. Todavia, em uma rápida investigação, pude perceber uma prática em relação ao padrão da censura. O primeiro requerimento que possui indicação de cortes no texto é o quinto da lista, de 1974, solicitado por Valdir Ribeiro de Carvalho, do Teatro Estudantil de Ribeirão Preto, localizado no interior de São Paulo. Na solicitação, os censores cortaram o epílogo de Alzira. O requerimento seguinte, sexto geral e o primeiro de 1975, solicitado por Luiz Alves da Silva, do Grupo Teatral Nós, da cidade de Florianópolis, Santa Catarina, teve cortes tanto do epílogo, como também dos palavrões dispostos ao longo do texto. O sétimo requerimento, também de 1975, de Gildasio Amorim Leite, do Teatro Circular, Salvador, Bahia, há a indicação de que houve cortes, apesar de não constarem no documento. O oitavo, ainda em 1975, solicitado por meio de um abaixo assinado feito por integrantes do Teatro Armando Gonzaga e da empresa Strass Produções Artísticas Ltda., localizados na atual cidade do Rio de Janeiro (antigo Estado da Guanabara, como aparece no documento), tem a indicação das páginas nas quais foram realizados os cortes (p. 3,9,10,11,12,13,14 e 15). Apesar de conter as páginas, não há cópias do que foi cortado. A partir do nono requerimento em diante, é possível perceber um padrão de cortes tendo como modelo os realizados no oitavo.

Portanto, a operação acontecia da seguinte maneira: a partir do momento em que um texto era parcialmente censurado, dificilmente as tentativas subsequentes conseguiam liberar as partes cortadas anteriormente. A atuação dos censores sobre requerimentos do mesmo texto teatral, pelo menos as observadas neste dossiê, era reproduzir o parecer anterior e indicar novos cortes ao texto. Ou seja, um texto dramático poderia ser totalmente reprovado na medida que era remontado por um novo grupo, caracterizando um aprimoramento da censura ao longo dos anos sob a ditadura. Na tabela disposta a seguir, dispus os vinte requerimentos com seus devidos cortes. Dividi a tabela da seguinte forma: ano, lugar, requerente, grupo/teatro, páginas do documento e observações.

Tabela 1

Ano	Lugar	Requerente	Grupo/Teatro	Pag. doc.	Observações
1969	São Paulo (SP)	Emílio Di Biasi	Teatro de Autor	1-42	Proibida para menores de 18 anos.
1971	Rio de Janeiro (RJ)	Antônio Abujamra	Teatro Glaucio Gil	43	Proibida para menores de 18 anos.
1973	Porto Alegre (RS)	João Gomes Dias Neto	Teatro de Câmara	44-51	Proibida para menores de 18 anos.

1973	Salvador (BA)	Manoel Lopes Pontes	Teatro Santo Antônio	52-60	Proibida para menores de 18 anos.
1974	Ribeirão Preto (SP)	Valdir Ribeiro de Carvalho	Teatro Estudantil de Ribeirão Preto	61-77	Peça com cortes: epílogo. Proibida para menores de 18 anos.
1975	Florianópolis (SC)	Luiz Alves da Silva	Grupo Teatral Nós/Teatro Álvaro de Carvalho	78-94	Peça com cortes no texto todo: palavrões e epílogo. Texto cortado no documento. Proibida para menores de 18 anos.
1975	Salvador (BA)	Gildasio Amorim Leite	Teatro Circular	95-101	Peça com cortes: não estão no doc. Proibida para menores de 18 anos.
1975	Rio de Janeiro (RJ)	Abaixo assinado	Teatro Armando Gonzaga/Strass Produções Artísticas Ltda.	102-112	Peça com cortes: p.3,9,10,11,12,13,14 e 15. Proibida para menores de 18 anos.
1975	Rio Claro (SP)	Hélio Bergamasco	Teatro de Cultura Artística Samuel Kleiner	113-119	Peça com cortes: p.3,9,10,11,12,13,14 e 15. Proibida para menores de 18 anos.
1975	Aracaju (SE)	Walmir Sandes de Sá (secretário do grupo)	Grupo Opinião de Espetáculos	120-129	Peça com cortes: p.3,9,10,11,12,13,14 e 15. Proibida para menores de 18 anos.
1975	Belo Horizonte (MG)	A produtora	Mayer Produções Ltda.	130-136	Peça com cortes: p.3,9,10,11,12,13,14 e 15. Proibida para menores de 18 anos.
1975	Brasília (DF)	Wilson Jourdan (diretor)	Teatro de Brasília	137-141	Peça com cortes: p.3,9,10,11,12,13,14 e 15. Proibida para menores de 18 anos.
1975	Recife (PE)	João Carlos de Macedo (diretor)	Teatro Espontâneo do Recife Produções Artísticas Ltda.	147-155	Peça com cortes: p.18,19,21,23,24,26 e 28. Proibida para menores de 18 anos.
1975	Curitiba (PR)	José Plínio Taques Martins	Grupo de Teatro Educativo/Teatro Paiol	162-168	Peça com cortes: p.3,9,10,11,12,13,14 e 15. Proibida para menores de 18 anos.
1976	Brasília (DF)	Amaury Anuto de Melo (diretor)	Grupo Mensagem	169-173	Peça com cortes: p.3,9,10,11,12,13,14 e 15. Proibida para menores de 18 anos.
1977	São Luís (MA)	Eugênio Napoleão Gomes da Costa Netto	Teatro Arthur Azevedo	196-201	Peça com cortes: p.3,9,10,11,12,13,14 e 15. Proibida para menores de 18 anos.
1977	Natal (RN)	José de Castro (coordenador)	Grupo Expressão da TV Universitária/Teatro Alberto Maranhão	203-215	Peça com cortes: p.3,10,12,14 e 15). Proibida para menores de 18 anos.
1978	São Paulo (SP)	Victor dos Santos (presidente)	TEMA – Teatro Melodramático Altruístico	233-238	Peça com cortes: p.3,9,10,11,12,13,14 e 15). Proibida para menores de 18 anos.

1978	Brasília (DF)	José Vicente de Souto (diretor)	Grupo Teatro do Povos	239-243	Peça com cortes: p.3,9,10,11,12,13,14 e 15). Proibida para menores de 18 anos.
1979	Rio de Janeiro (RJ)	Flávio Pires Peixoto	Teatro Móvel Paschoal Carlos Magno do Rio de Janeiro	263-271	Peça com cortes: p.3,9,10,11,12,13,14 e 15). Proibida para menores de 18 anos.

Finalizada esta observação, gostaria de voltar ao impasse sobre qual texto dramático foi utilizado na primeira temporada do espetáculo. Como informado, dentro desse dossiê, encontrei uma versão do texto anexada junto ao primeiro requerimento, de 1969, emitido por Constabile Emílio di Biasi, diretor da temporada paulista. O documento possui 31 páginas, contando a capa e o requerimento. Na folha de capa constam o título: *O cão siamês de Alzira Power*, de Antonio Bivar, um carimbo com informações sobre o processo, o número de páginas e o número de registro da DCDP. No canto inferior esquerdo há duas letras “O” com pontos, o que sugere ser uma abreviação, junto de uma data (30.8.78) e uma assinatura sem nome. Na segunda folha está o requerimento. No documento, Biasi se coloca como representante da Sociedade Cultural de Teatro do Autor. Como é possível perceber na imagem a seguir (figura 3), a folha foi cortada e não é possível ver a data em que foi requerida. Nos demais documentos do processo, é possível descobrir a data que a liberação fora requerida, 25 de junho de 1969. Na página três estão as indicações sobre o espetáculo: descrição das personagens e do cenário. O título da peça aparece apenas como *O cão siamês*. Da página quatro a trinta e um está o texto dramático.

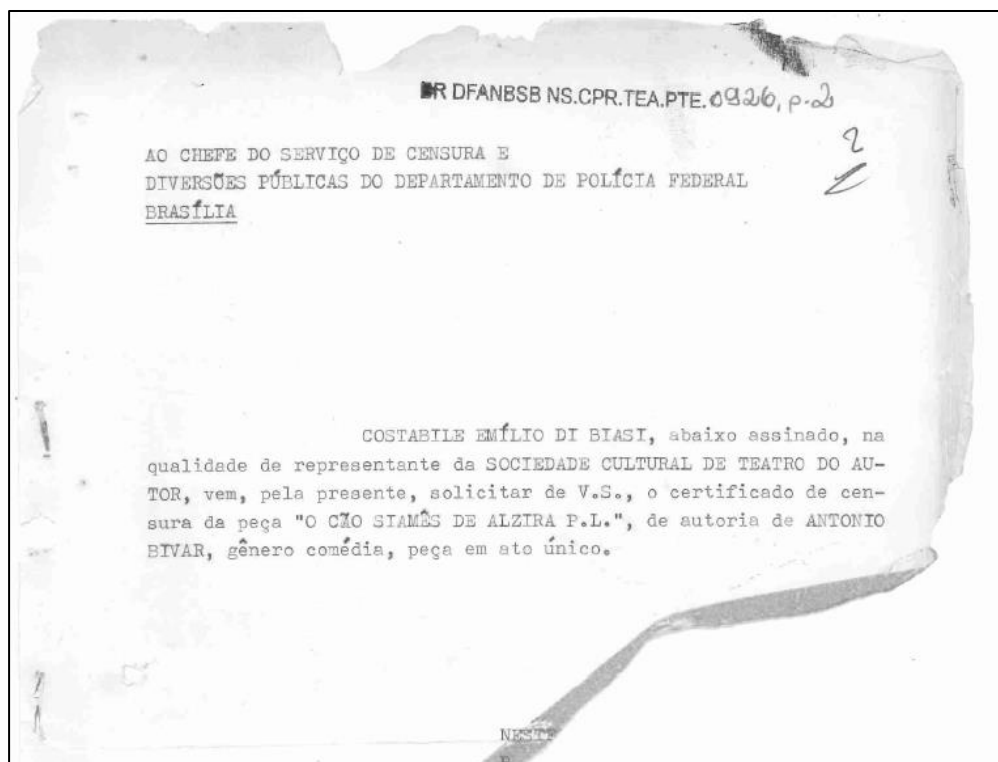


Figura 3. Requerimento de liberação do espetáculo *O cão siamês de Alzira P.L.*, 1969.

O que me fez acreditar que o texto é uma versão anterior ao texto do Museu Lasar Segall e que o do museu não teria sido o texto encenado em 1969, como Esther Santana supôs? Três fatores respondem esta indagação. O primeiro é sobre as datas presentes nos documentos. No texto do museu está registrada a data de setembro de 1970. O espetáculo entrou em cartaz no dia 6 de agosto de 1969. O processo para a liberação da peça pela censura começou no dia 25 de junho de 1969. No último documento do processo, um parecer do censor que assistiu ao ensaio geral no dia 3 de agosto, emitido em 4 de agosto de 1969, não consta nenhuma alteração quanto ao texto apresentado por Biasi. Portanto, consigo definir que o texto anexado ao processo foi a versão encenada na temporada de 1969, mesmo que esse possa não ter sido a primeira versão escrita pelo dramaturgo.

O segundo refere-se ao título do espetáculo. No texto do museu, o título da capa é *O cão siamês ou Alzira Power*, na página seguinte, que contém a descrição das personagens e do cenário, muda para *O cão siamês de Alzira P.L. ou Alzira Power*. No texto do requerimento de censura, o título da capa é *O cão siamês de Alzira Power*. Na terceira página, que constam as descrições, está apenas *O cão siamês*. Entre as duas folhas, na página dois, está o requerimento de Emílio Di Biasi. Na capa há uma data escrita a caneta, 30.08.78, o que indica que esta capa não estava anexada no documento

original, que começa somente na página três. Além disso, em algumas passagens sobre a peça nos registros autobiográficos, Bivar afirma que o “*power*” do título surgiu como inspiração dos movimentos *powers* do final da década de 1960, e que teria conhecido a expressão durante o autoexílio na Inglaterra, no ano de 1970, período entre a primeira e a segunda temporada. Segundo o dramaturgo, ao reescrever o espetáculo, de passagem por Nova York, teria acrescentado o “*power*” ao título.

Em vez de “*O cão siamês de Alzira Porra-Louca*”, já que a censura não deixaria mesmo passar o “porra”, mudei para “*Alzira Power*”, que me parecia ao mesmo tempo simples e direto, cafona e chique, com *camp* e impacto. O “*power*” do título era uma homenagem de “Alzira” a todos os *powers* do momento, em Nova York: o *Black Power*, o *Gay Power*, o *Womens’s Lib*, o *Power To The People Right Now* e, sobretudo – e porque aqui residia a realidade do autor –, o *Play Power*. Enfim, “Alzira” atualizava-se com os movimentos do dia e entrava neles sem sutia, de peito aberto, liberada, dando a maior força.²⁷⁰

Bivar reafirmou sobre a atualização do nome no livro que constam as três primeiras peças: “E foi no lendário Hotel Chelsea em Nova York, inspirado por todos os *powers* e movimentos libertários vigentes que escrevi a *Alzira Power* que consta deste volume”.²⁷¹

O terceiro ponto que sustenta minha argumentação tem a ver com a quantidade de atos do espetáculo. No texto do museu, há na segunda página a indicação de que a peça teria dois atos, apesar de não haver transição entre eles no decorrer do texto. Já no texto do requerimento, a indicação é de que há um único ato. Nos registros autobiográficos, o dramaturgo afirma que foi durante o processo de reescrita da peça que teria acrescentado o segundo ato a pedido de Antônio Abujamra, diretor da segunda temporada. No dia 5 de agosto de 1969, um dia antes da estreia, o autor registrou a informação em entrevista para o jornal *O Estado de S. Paulo*.

A peça tem um só ato e duas cenas. As agressões e as violências sucedem-se, até o clímax. Depois de escrita a peça, assistindo aos ensaios, ele foi limpando-a e acrescentando novas falas, que lhe pareciam necessárias para completá-la na medida em que os atores evoluíam em seus trabalhos.²⁷²

²⁷⁰ BIVAR, Antonio. *Verdes vales do fim do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 1985, p. 98-99.

²⁷¹ Idem. *O teatro de Antonio Bivar*, op. cit., p. 16.

²⁷² BIVAR, Antonio apud “O cão siamês” inaugurar teatro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 ago. 1969, p. 17.

A partir dos pontos apresentados, cheguei à conclusão de que, mesmo que o documento do dossiê não seja a primeira versão do texto dramático escrito pelo dramaturgo, foi a versão utilizada na primeira temporada. Talvez, como consta na última citação, o texto encenado tenha passado por algumas alterações a mando da direção de Biasi. Ao abordar a recepção mais adiante, constatei que houve mudanças ao longo da temporada. E, por se tratar de um trabalho que considera a recepção crítica do espetáculo, a versão mais próxima da encenada interessa mais à pesquisa.²⁷³

2.2. O processo de liberação (1969)

O documento seguinte ao requerimento de Biasi é uma cópia para controle de serviço emitida por Aloysio Muhlethaler de Souza²⁷⁴ em 25 de junho de 1969, solicitando que o diretor apresentasse as leis que julgava serem favoráveis à liberação do espetáculo. Em seguida, Biasi expediu um documento oficial, sob o órgão da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), com informações do espetáculo e as leis invocadas. Na primeira página constam o nome da peça (*O cão siamês*), o autor (Antonio Bivar), o nome do teatro que será palco da encenação (Teatro do Meio), a cidade (São Paulo), a empresa (Sociedade Cultural Teatro de Autor), alguns campos não preenchidos (música, tradução, companhia, valor pago em direitos autorais), e local e data (São Paulo, 7 de julho de 1969). No final da página há um carimbo e uma assinatura de um representante da SBAT. Na folha seguinte constam artigos de seis decretos e uma lei. O primeiro expunha o papel da SBAT (representar judicial e criminalmente seus associados, sejam eles civis ou empresas, bem como receber uma porcentagem financeira das produções destes). O segundo tratava sobre a seguridade do artista em relação à encenação de sua obra mediante uma autorização prévia. O terceiro garantia os direitos autorais sobre a obra reproduzida em outros veículos de comunicação, como nas radionovelas. O quarto obrigava que os espaços de diversões culturais devessem distribuir uma apresentação do programa a ser exibido. O quinto garantia ao autor os direitos autorais sobre sua obra em

²⁷³ Esther Santana deixou como hipótese que o texto do museu poderia ser a versão encenada em 1969. No decorrer da pesquisa, informa que realizou entrevistas com o dramaturgo. Até então, não tinha a versão do texto do museu. Após localizá-la, no início de 2020, fomos todos acometidos pela pandemia do coronavírus, o que impossibilitou de realizar novos encontros com o dramaturgo para certificar se era de fato a primeira versão do texto. Como informo no início da pesquisa, Antonio Bivar faleceu em decorrência da Covid-19 no dia 5 de julho de 2020. Santana não conseguiu mostrar o texto ao autor a tempo. Sem a confirmação de Bivar, a pesquisadora o tratou como sendo a versão de 1969. Ver SANTANA, Esther Marinho. *Dramaturgias de assalto*, op. cit.

²⁷⁴ Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), órgão que antecedeu a DCDP.

qualquer forma de irradiação, mesmo com sua autorização prévia. O último decreto mostrava uma lista dos locais de apresentações coletivas. Por fim, a lei garantia a defesa de direito autoral ao artista ou à sociedade em todo o território nacional.

Após a manifestação do requerente, a peça foi avaliada pela primeira vez em 30 de junho de 1969. A técnica de censura destinada foi Izabel Maria Padilha Martins. O trabalho consistia em preencher uma ficha padrão com informações básicas sobre o espetáculo (nome, autor, teatro, cidade e empresa), bem como qualificar o conteúdo de acordo com suas impressões (análise do texto, argumento, mensagem, impressão final, diálogos, cenas, personagens, valor educativo e conclusão). No campo “análise do texto”, definiu o gênero da peça como comédia. Em “argumento”, descreveu um pequeno resumo do texto. Em “mensagem”, resumiu-a como: “Vingança da mulher contra os homens e contra a vida em geral, por todas as frustrações que ela tem sofrido”. No campo “impressão final”, expôs seu ponto de vista: “O ridículo da situação de uma mulher que precisa lançar mão de expedientes humilhantes, tanto para ela como para o homem, para poder conseguir um companheiro por algumas horas”. Em “diálogos” afirmou: “Até a metade da peça, a linguagem usada é aceitável. Depois descamba para a imoralidade, para a pornografia”. Já em “cenas”, optou por deixar em branco. Sobre “personagens”, indicou a idade delas. Em “valor educativo”, registrou somente a palavra “nenhum”. E em “conclusão”, opinou pela liberação para maiores de dezoito anos, sem deixar de criticar os slides eróticos reproduzidos durante a cena de sexo.²⁷⁵

A peça passou por uma segunda avaliação em 15 de julho de 1969. Desta vez pelo censor Carlos Lúcio Menezes. O técnico foi menos criterioso que Izabel Martins. Em “mensagem”, Menezes escreveu: “O grito do sexo livre as criaturas à alienação”. Em “impressão final”: “A solteirona foi possuída dos complexos de abelha rainha”. No campo “personagens”, os definiu como: “Reais, não obstante alucinantes ou psicodélicos”. Ao final, na “conclusão”, Menezes foi favorável à liberação, atentando aos slides eróticos e à proibição de exibição na televisão.²⁷⁶

Após passar pelo crivo dos censores, no dia 18 de julho de 1969, Emílio Di Biasi recebeu o documento de aprovação, válido por cinco anos (figura 2). No verso do documento existem dados do registro e as duas proibições feitas, de ser exibida na

²⁷⁵ Ver BR DFANBSB NS.CPR. TEA, PTE. 926, p. 35-36.

²⁷⁶ Ver BR DFANBSB NS.CPR. TEA, PTE. 926, p. 37-38.

televisão e imprópria para menores de dezoito anos. O documento foi assinado pelo então chefe da turma de censores de teatro e congêneres, José Sampaio Braga.

Apesar do documento favorável, no mesmo dia, 18 de julho de 1969, Aloysio Muhlethaler de Souza, chefe do SCDP, emitiu uma solicitação ao delegado regional do Departamento de Polícia Federal de São Paulo (DPF-SP) solicitando que um censor regional fosse ao ensaio geral do espetáculo antes da estreia. Em 4 de agosto, o DPF-SP emitiu um documento sobre o parecer, assinado por João Ernesto Coelho Neto.

Trata-se de um único ato com apenas dois personagens. A mulher, dona do apartamento é uma solteirona aposentada, que por várias razões tornou-se uma psicopata e atrai homens para cenas de vingança contra o sexo masculino. O personagem masculino é um pobre coitado, vendedor de automóveis, que ganha pouco e tem família para sustentar.

A peça se desenrola através da ação entre esses dois elementos que se torturam mutuamente, terminando com a destruição do homem, como no caso das aranhas onde o macho é liquidado após o amor.

O tema é bastante forte e a peça bastante cruel e mesmo brutal. A encenação não foge ao desafio. É intensa e muito bem apoiada nos intérpretes. Os palavrões constantes do texto são absolutamente necessários, não chegando a construir pornografia pura e simples.

Opino pela liberação do certificado e pela aprovação do programa com a impropriedade para menores de 18 anos, conforme julgamento de Brasília.²⁷⁷

O parecer emitido pelo censor indicava a possibilidade de vetar as aprovações deferidas pela Censura Federal de Brasília. Não opinou sobre os slides eróticos, o que indica que foram retirados do espetáculo antes da avaliação. Com o último parecer, a peça foi liberada por dez anos. A estreia aconteceu dois dias depois da emissão do documento, em 6 de agosto de 1969.

2.3. Os envolvidos no espetáculo

Segundo Bivar, o texto foi escrito em uma noite de inspiração.²⁷⁸ “De todas as minhas peças a *pièce de résistance*²⁷⁹ é *Alzira Power*. Embora não seja a que eu mais

²⁷⁷ BR DFANBSB NS.CPR. TEA, PTE. 926, p. 42.

²⁷⁸ Ver BIVAR, Antonio. *O teatro de Antonio Bivar*, op. cit., p. 17, e BIVAR, Antonio apud “O cão siamês” inaugurar teatro, op. cit.

²⁷⁹ Segundo o dicionário de Oxford, *pièce de résistance* significa prato principal, pedaço de resistência, ou a parte mais significativa, valorizada de algo.

goste, Alzirona, sem dúvida, já faz parte do moderno repertório da dramaturgia nacional”.²⁸⁰

O cão siamês inaugurou o Teatro do Meio do Complexo Ruth Escobar²⁸¹, localizado no bairro Morro dos Ingleses, centro da capital paulista. O espaço foi idealizado pela atriz e produtora luso-brasileira Ruth Escobar. Em 1969, o complexo fazia cinco anos. No curto período de existência, já havia sediado importantes peças, como *A ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, com direção de José Renato, em 1964; *O casamento do Sr. Mississippi*, de Dürrenmatt, sob direção de Jô Soares, em 1965; *As fúrias*, de Rafael Alberti, dirigida por Antônio Abujamra, em 1966; *O versátil Mr. Sloane*, de Joe Orton, dirigida por Antônio Ghigonetto, em 1967; e o texto *Lisístrata*, de Aristófanes, dirigido por Maurice Vaneau, em 1968.²⁸²

A direção da peça ficou a cargo de Emílio Di Biasi, que já havia dirigido *Cordélia Brasil* nas duas temporadas de 1968. Além de Biasi, a ficha técnica conta com a assistência de direção de Alcyr Costa, colega de Bivar dos tempos da igreja mórmon que o apresentou aos escritores existencialistas. Apesar da carreira como médico dermatologista, Costa chegou a escrever um espetáculo com Bivar em 1970, *Gente fina é outra coisa*, dirigido por Paulo Villaça e encenado por Yolanda Cardoso no mesmo ano.

O figurino do espetáculo foi elaborado por Sara Feres, que também assinou o figurino e o cenário em *O inoportuno*, peça com Biasi no elenco. Feres trabalhou em diversas peças, atuando como figurinista, cenografista e produtora. Seu nome aparece associado a dezesseis montagens no site da *Enciclopédia Itaú Cultural*, ocupando as funções mencionadas acima. Dentre elas está *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, montada em 1967, na qual assina cenário e figurino. O último trabalho antes de *O cão siamês* foi na montagem de *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht, pelo Teatro Oficina, sob direção de José Celso Martinez Corrêa, em 1968, na qual trabalhou os adereços cênicos.

O elenco contou com Yolanda Cardoso e Antônio Fagundes. Yolanda Cardoso (Rio de Janeiro-RJ, 1928-2007) vinha de uma vasta carreira no teatro, iniciada após ingressar no curso da Fundação Brasileira de Teatro (FBT), no Rio de Janeiro. A primeira

²⁸⁰ BIVAR, Antonio apud DAHL, Maria Lúcia. *Antonio Bivar: o explorador de emoções peregrinas*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p. 195.

²⁸¹ Hoje o Complexo abriga três salas de espetáculos: a sala Dina Staf, com 370 lugares; a sala Gil Vicente, com 290 lugares; e a sala Myrian Muniz, com 70 lugares.

²⁸² Cf. *Enciclopédia Itaú Cultural* (<<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>.)

peça de que participou foi *Diálogo das Carmelitas*, escrita por Georges Bernanos, encenada em 1955, no Rio de Janeiro.

A atriz trabalhava em peças produzidas no eixo Rio-São Paulo. Somente no ano de 1958, foi dirigida por Flávio Rangel e Augusto Boal, respectivamente nos espetáculos *Juventude sem dono* e *Society em baby doll*. Também atuou em *Os sete gatinhos*, de Nelson Rodrigues, no mesmo ano. No ano seguinte, foi dirigida por Gianni Ratto no espetáculo *O mambembe*, no Rio. Na década de 1960, trabalhou em dezessete espetáculos antes de fazer Alzira. No portfólio da atriz estão: *De repente no verão passado*, de Tennessee Williams, em 1960, *A compadecida*, de Ariano Suassuna, também em 1960, *Boca de ouro*, de Nelson Rodrigues, dirigida por José Renato, em 1961, *As viúvas do Machado*, de Machado de Assis, dirigida por Sérgio Viotti, em 1965, *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, encenada em 1967 pelo grupo Oficina, sob direção de José Celso Martinez Corrêa, e *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*, de Antonio Bivar, encenada em 1968.

Além de teatro, Yolanda Cardoso também experimentou a atuação sob câmeras, tanto em filmes como em novelas. Até 1969 já havia feito três novelas: *Anastácia, a mulher sem destino*, da Rede Globo, pelo período de cinco meses, em 1967, *Ana*, da Record TV, que durou de outubro de 1968 a fevereiro do ano seguinte, e *Algemas de ouro*, de março de 1969 a março de 1970, na mesma emissora. No cinema, já havia feito sete filmes. Os filmes variam entre os gêneros comédia, policial e drama. Tanto nas novelas como nos filmes, Yolanda fez papéis secundários.

Apesar do vasto currículo da atriz, seu reconhecimento profissional se deu com a personagem Alzira, em *O cão siamês*, de 1969, e *Alzira Power*, em 1971. Ao buscar o nome da atriz em sites de pesquisa, todos elencam a personagem como seu grande sucesso, sua marca registrada.²⁸³ As críticas trabalhadas no decorrer desta pesquisa transparecem os elogios recebidos por Yolanda, principalmente as da segunda temporada.

Apesar de novo, Antônio Fagundes (Rio de Janeiro-RJ, 1949) não estava tão distante da carreira de Yolanda. Até a montagem de *O cão siamês*, o ator já tinha acumulado um considerável número de trabalhos. Ao todo, atuou em quinze espetáculos

²⁸³ A informação consta, a título de exemplo, na página dedicada à atriz no site da *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa400420/yolanda-cardoso>>. Acesso em 31 out. 2024.

antes mesmo de completar 20 anos. Iniciou a carreira como ator aos 18 anos na peça *Farsa com cangaceiro, truco e padre*, de Chico de Assis, montada em São Paulo no ano de 1967. Logo em seguida, entrou para o grupo Teatro de Arena de São Paulo, onde foi dirigido por Augusto Boal em *O círculo de giz caucasiano*, de Bertolt Brecht, e *La moschetta*, de Angelo Beolco, ambas em 1967. No ano seguinte, ainda sob direção de Boal no Arena, participou de *A receita*, de Jorge Andrade, *A lua muito pequena* e *A caminhada perigosa*, do próprio Boal, *Animália*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Verde que te quero verde*, de Plínio Marcos, *O líder*, de Lauro César Muniz, *O sr. Doutor*, de Bráulio Pedroso, e *Arena conta Tiradentes*, de Boal e Guarnieri. Todas montadas no Arena. No mesmo ano, também foi dirigido por Fernando Torres no espetáculo *Marta Saré*, de Edu Lobo e Guarnieri.

Além de trabalhar como ator em nove peças no período de um ano (1968), Fagundes também estava presente na Primeira Feira Paulista de Opinião. Evento organizado pelo Teatro de Arena que visava unir as forças produtivas artísticas da esquerda contra a ditadura militar. Também participou da novela *Antônio Maria*, da emissora Tupi, e do filme *Sandra, Sandra*. Em 1969, fez o papel de Chicó no filme *A compadecida*, de Ariano Suassuna, dirigida por George Jonas, participou da novela *Nenhum homem é Deus*, na Tupi, e também no musical *Hair*, dirigido por Ademar Guerra.

2.4. A estória de Alzira

Em *O cão siamês*, Antonio Bivar narra o que escolhi chamar de encontro-confronto entre as duas personagens, Alzira e Ernesto. A peça começa com a chegada de Ernesto ao apartamento de Alzira. A porta está aberta e a mulher, sentada em sua poltrona de frente para o público, simula um choro de tristeza. O rapaz toca a campainha várias vezes. Ela o ignora. Sem respostas, decide entrar no apartamento e para perguntar o porquê do choro. O primeiro diálogo surge por meio de perguntas. Alzira questiona a intromissão do rapaz, ele o motivo que a fez chorar. Ela responde que chora por conta da morte de seu cão siamês. Ernesto, por sua vez, diz ser vendedor ambulante de automóveis e que bateu em sua porta para oferecer seu serviço. A partir desta informação, a mulher decide atacar o rapaz. Manda que ele saia do apartamento. Ele, mostrando-se paciente e gentil, tenta explicar suas intenções de vendedor para acalmá-la. Quando se percebe incapaz de ajudá-la, decide ir embora. Nesse momento, Alzira tranca a porta do

apartamento e joga a chave pela janela sob os dizeres “Mas nem morta. Nada disso... agora que o senhor está dentro da minha casa... vai ter que me ouvir... dentro da minha casa quem dá ordens sou eu...”.²⁸⁴ Ernesto não sabe, mas uma vez trancado dentro do apartamento nunca mais sairia.

Em pouco tempo, os confrontos se intensificam, algumas vezes configurando agressões físicas. Ernesto tenta fugir do apartamento várias vezes, como quando tenta arrombar a porta usando uma chave de fenda, ou quando grita pela janela, em vão. Em todas, Alzira o intercepta, hora com ações físicas, hora confundindo-o com falas difusas.

A mulher faz de sua casa um tribunal. Como juíza, vê na vida do rapaz os motivos de suas mazelas, de todo o sofrimento que passou ao longo da vida. Ernesto, ocupando o banco do réu, tenta se defender a todo custo. Em uma espécie de fluxo contínuo de palavras, a aposentada não mede esforços para seguir com as ofensas. Critica a esposa, a profissão e a paternidade do rapaz. Em dado momento, descobre e expõe que o nome do rapaz é igual ao nome do homem por quem foi apaixonada na juventude. O sujeito que teria abusado de sua inocência. Coincidentemente, Ernesto do passado (no texto é tratado como Ernesto pai), também era vendedor ambulante, só que de revistas. Conta que foi iludida pela proposta de um casamento que nunca aconteceu. Ela guarda o vestido de noiva que supostamente usaria no casamento. Veste-o enquanto narra sua fracassada história de amor com Ernesto pai. Ao mesmo tempo que coloca o vestido, tenta despir o jovem. Consegue tirar sua camisa e a joga pela janela. Pouco depois, questiona o porquê dele estar sem a parte de cima da roupa.

Um assunto pertinente ao longo do texto são os referenciais da mulher, o conhecimento de mundo. Alzira faz questão de expô-los dentro de suas falas. A mulher comenta em tom de superioridade sobre seu domínio de música, arte, política e tudo que se relaciona a produções político-culturais da juventude dos anos finais da década de 1960. Se define como moderna e atualizada, apesar de sua idade. Entretanto, em alguns momentos, contradiz tal afirmação, revelando que não gosta realmente do que é moderno. Exemplo disso, é a revista que assina, *Cash-Box*, uma revista de música estadunidense que divulgava os *hit parades* do momento.

A janela da sala, local onde o palco se abre para o público, pode ser interpretada como o lugar de descarte da mulher. Há um impulso de jogar fora todos os objetos que,

²⁸⁴ BIVAR, Antonio. *O cão siamês de Alzira P.L.* 1969, p. 4 (texto datilografado).

por hora, Alzira não quer lidar. O espectador ocupa, portanto, lugar de descarte na trama. Percebendo as ações da mulher, Ernesto, por vezes, recorre ao mesmo recurso com o intuito de provocá-la. Joga seu disco de música favorita, o vestido de noiva, o véu e a grinalda pela janela.

Uma ação realizada três vezes pela mulher digna de registro é a entrega de copos de água com açúcar para o rapaz, sob a ordem de que ele deva beber o líquido por supostamente estar nervoso. Até o momento da narrativa, Alzira já entregou duas vezes, estabelecendo um padrão de ação visto pelo público. Curiosamente, nas cenas nas quais os copos aparecem, quem aparenta estar alterada, conforme as rubricas do texto, é a própria mulher. Mesmo hesitante, ele toma o líquido para cessar a importunação dela.

Após um tempo considerável construído por meio do confronto entre as partes, a aparente calma de Ernesto se transforma em fúria. Ele, justificando suas “novas atitudes” por conta do comportamento da mulher, decide “dar uma lição” nela e a estupra. Esta cena marca uma transformação no clima do texto. Bivar fez dela a transição entre o primeiro e o segundo ato na versão de 1971.

Contrariando o esperado, o único momento do texto no qual Alzira parece estar calma é justamente após a cena do estupro, como se esta fosse a única forma de amor que conhecesse, ou o único tipo ilusório de “amor” que lhe foi disponibilizado ao longo da vida. Em contraponto à calma da mulher, Ernesto também está mudado, agora se manifesta de forma contrária ao que aparentava no início. Age com mais liberdade de ação na relação de poder estabelecida entre eles. Pergunta sobre as finanças da mulher e se dispõe a ser seu “michê”. Humilhada com a proposta, ela pede respeito aos seus sentimentos e à sua condição de solitária.

Insistente, o homem continua perguntando sobre as economias. As posições no jogo de domínio estabelecido entre as personagens são trocadas por um breve período. Alzira, que controlava a situação, inverte de papel com Ernesto. Ela se mostra arrependida de ter transado com ele, como se tivesse sido uma escolha pessoal. No momento em que percebe a inversão dos papéis, Alzira luta para retomar sua posição de dominante. Ele, indisposto de voltar à submissão, ataca a mulher e o que ela representaria, tal como ela fez com ele até agora. Diz detestar todas as “mulheres de hoje”, que são “metidas”,

“mandonas”, “culpadas de tanto desinteresse dos homens pelas mulheres... de tanto homossexualismo... de tanta depravação hoje em dia...”.²⁸⁵

Impaciente com tal comportamento do rapaz, Alzira decide humilhá-lo à sua maneira. Enquanto procura o vestido de noiva, ambos revelam seus verdadeiros interesses para com o outro. Ele comenta da fama que ela possui entre os vendedores que, segundo ele, já haviam transado com a mulher em abordagens parecidas. Ernesto confessa o que fora fazer no apartamento de Alzira. Ela revela que o tal cão siamês nunca existiu, que foi a desculpa encontrada para que ele entrasse no apartamento. A mulher começa a procurar o vestido de noiva. Lembra que Ernesto o havia jogado pela janela. Busca uma vara de pesca para apanhá-lo. Com o vestido em mãos, e sob a ameaça de batê-lo com a vara, obriga o homem a colocar o vestido, a grinalda e tocar um bumbo. Ernesto parece gostar de vestir a roupa ao dizer, olhando-se no espelho: “Que barato!”²⁸⁶ Ao mesmo tempo que ele toca, Alzira, no seu momento de maior intensidade, o humilha. Fala sobre sua vingança contra os homens e a sociedade que a trataram mal. Conta que todos os vendedores que ousaram entrar em seu apartamento foram obrigados a vestir seu vestido.

Sob efeito de uma espécie de catarse, a mulher relembra o único “verdadeiro” amigo que teve ao longo da vida, Zé Maria. Diz que foi a única pessoa que conseguiu vê-la e entendê-la de verdade. Pela condição marginal, frente ao comportamento esperado da sociedade, virou traficante de drogas. Apresentou ácido lisérgico (LSD) para ela, uma “coisa santa”. Sob efeito do ácido, Alzira diz ter conseguido ver “as pessoas como elas realmente são”. Zé Maria se matou na frente dela, atirou-se com seu veículo de um penhasco. Ela então passou a culpar pessoas como Ernesto da morte de Zé, que, em sua visão de mundo, “era um santo” e deveria ser canonizado no Vaticano como tal.²⁸⁷

A cena se encerra. A mulher percebe que não conseguiu transformar o rapaz. Sua forma de ver o mundo continua intacta. Para ela, ele é um sujeito sem salvação. Está corrompido pelo *modus operandi* de uma sociedade que a rejeita e é rejeitada por ela. Ernesto tem seu primeiro e único monólogo no texto. Conta que no passado morou no apartamento de uma mulher assemelhada à Alzira. Perdeu empregos porque, sendo novo na cidade, os patrões iam atrás da locatária para pedir recomendações sobre ele. Ela o criticava e, ao fazer isso, impedia-o de conseguir trabalho. Só teria parado com as

²⁸⁵ Idem, ibidem, p. 21.

²⁸⁶ Idem, ibidem, p. 23.

²⁸⁷ Idem, ibidem, p. 24-25.

importunações depois que ele transou com ela, assim como teria feito com Alzira. Por isso vê semelhanças no comportamento das duas.

No seu último monólogo, a aposentada imprime sua opinião sobre a palavra responsabilidade. Em uma espécie de lucidez na loucura, afirma que responsabilidade deveria ser algo para menores de 20 anos, e que depois disso “a gente devia mandar a responsabilidade prás picas”. Fala também do sonho de ter um programa de televisão como o da Hebe Camargo para dizer ao mundo tudo o que tem vontade, como o desejo de enlouquecer cada vez mais a si e ao mundo todo. Revela que sua função no mundo é vingar-se de todas as pessoas que representariam os motivos do seu sofrimento. Por fim, culpa Ernesto pai, supostamente pai do rapaz, de sua atual condição.²⁸⁸

Ao perceber a transferência de culpa que a mulher faz entre suposto pai e filho, o rapaz revela que esse não é seu nome verdadeiro. Inventou depois que já estava no apartamento ao ver o nome exposto em um quadro na parede no momento em que foi interrogado por ela. Alzira, por sua vez, explica que Ernesto do quadro também nunca existiu. Teria o inventado para corroborar com a história que ele estava contando.

Em uma última tentativa de sair do apartamento, o vendedor recorre à vara para tentar pescar sua camisa e a chave jogadas pela janela. Enquanto tenta fisgar os objetos, Alzira prepara o terceiro copo de água com açúcar para ele. Novamente, sob ameaça de apanhar, ele bebe a água, dá um grito e cai morto no chão. Ela então se dirige ao público e diz que no lugar de açúcar colocou formicida. O texto termina com Alzira na janela gritando à vizinha: “Esmeralda! Esmeralda! Vem me dar uma mãozinha...”.²⁸⁹

2.5. As tensões geracionais no teatro brasileiro no final da década de 1960 e a defesa da liberdade como engajamento

Com o intuito de ponderar sobre as tensões geracionais no teatro brasileiro no final da década de 1960, e considerando que a historiografia sobre o período tende a favorecer grupos considerados engajados, como o CPC da UNE, o Teatro de Arena e o “teatro de guerrilha” representado pelo grupo Oficina, a análise de *O cão siamês* se fundamenta nas

²⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 27-28.

²⁸⁹ Idem, *ibidem*, p. 29.

ideias de Raymond Williams, através do conceito de "estrutura de sentimento" e a perspectiva do escritor sobre cultura. O objetivo é identificar o caráter político e politizador na dramaturgia de Antonio Bivar, que por hora foi vista por alguns segmentos do período como despolitizada quando comparada ao “teatro político”. Viso, portanto, mostrar que o trabalho em questão é, de certa forma, uma ramificação, uma continuidade, da politização vista nos grupos mencionados. Não necessariamente uma superação do modelo anterior, mas outra forma de fazer política, tendo como ponto de partida as questões experienciadas pela parcela da classe média intelectualizada interessada em debater a sexualidade, o direito das mulheres, a homossexualidade, entre outros temas que ficaram popularmente conhecidos anos depois como “pautas identitárias”.

Para compor o debate travado nos finais da década de 1960 no teatro, recorro a dois textos com opiniões opostas, publicados no ano de 1968: o primeiro, escrito por Augusto Boal para a I Feira Paulista de Opinião, realizada em 5 de junho de 1968. O segundo, de Dias Gomes, publicado na *Revista Civilização Brasileira* em julho de 1968, no qual o autor expressa opinião sobre o conceito de engajamento, publicado na *Revista Civilização Brasileira*, em julho de 1968.

Durante a década de 1950, Raymond Williams diagnosticava que grande parte das análises sobre cultura e sociedade eram limitadas à compreensão de um “passado habitual”, sob a forma de “produtos acabados”. Cultura, na visão do materialismo histórico tradicional, era vista como um padrão romântico de salvaguarda, um local de proteção do universo espiritual, da estética, das ideias (ou superestrutura) das classes dominantes, pensada por poucos e sem relação com a classe dos trabalhadores. “Dizia-se que se tratava de uma cultura de dominação de classe, restringindo, desse modo, deliberadamente, uma herança comum a uma classe pequena e, ao mesmo tempo, deixando para as massas a pecha de ignorantes”.²⁹⁰ Já a sociedade, era vista como o terreno fértil para a transformação social, pois se acreditava que apenas nela era possível manifestar e transformar a realidade material da base. Desse modo, a maioria das pesquisas sobre cultura, segundo Williams, eram preferencialmente análises econômicas, devido à crença da relação entre a base e a superestrutura, na qual a base seria o local

²⁹⁰ WILLIAMS, Raymond. A cultura é de todos. 1958, p. 4. Disponível em <https://theav.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/1958_aculturaedetodos_raymondwilliams.pdf>. Acesso em 18 jul. 2024.

possível para o agir político. Acreditava-se que, ao transformar a base material da sociedade, consequentemente a superestrutura converter-se-ia.

Williams foi um dos primeiros estudiosos a perceber a cultura como um campo de conflito político entre as classes sociais. Ele acreditava que a discussão sobre sua definição geraria uma disputa sobre um dos mecanismos de controle psicológico da sociedade, a superestrutura, que rege as hierarquias entre os produtos culturais produzidos pelas classes. No padrão dominante, a cultura erudita, ou da burguesia, era vista como superior à cultura popular. O autor propõe que se deveria romper com a valorização da base ao perceber que ela e a superestrutura se relacionam mutuamente e que as práticas culturais, sejam orais, corporais ou intelectuais, no caso da escrita e da pintura, devem ser observadas como produtos materiais da sociedade que as produzem. Ademais, para Williams, a cultura pode ser entendida de duas maneiras: como o modo de ser, agir, estar, pensar e se organizar de um grupo social, composto por signos, símbolos, subjetividades e práticas compartilhadas, e como produto das faculdades mentais adquiridas através da arte e do ensino, que, por sua vez, estão intimamente relacionadas ao modo de vida do grupo no qual o indivíduo está inserido.²⁹¹ Dessa forma, os produtos culturais são resultados da interação entre a vida cultural vivenciada e o conhecimento adquirido.

Para chegar ao objetivo desejado, Williams propõe como uma chave investigativa da cultura observar os passados como presentes em movimento. Ao atribuir-lhes movimentação, será possível ao examinador perceber as tensões em disputa no momento de sua produção. No caso do texto dramático, a perspectiva contribui para mapear no trabalho, entre as formas e os conteúdos agenciados, as disputas em jogo tanto no período da escrita como no da encenação de um espetáculo. Uma das críticas que o autor faz à ortodoxia marxista era que seus pensadores tinham como hábito reduzir o “social a formas fixas”.²⁹²

E então, se o social é fixo e explícito – as relações, instituições, formações, posições conhecidas – tudo o que está presente e se move, tudo o que escapa ou parece escapar ao fixo, explícito e conhecido, é compreendido e definido como o pessoal: este, aqui, agora, vivo, ativo, “subjetivo”.²⁹³

²⁹¹ Idem. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 130-137.

²⁹² Idem, *ibidem*, p.131.

²⁹³ Idem, *ibidem*, p. 130 (aspas do autor).

Portanto, na tentativa de definir as “estruturas de sentimento” – padrões culturais e formas de expressão que refletem uma particularidade de uma época ou uma atmosfera cultural específica – do recorte estabelecido, tenho a possibilidade de visualizar com melhor precisão os debates traçados no período a partir do texto dramático de *O cão siamês*. Tentei examinar no conteúdo da escrita de Bivar quais disputas o dramaturgo travou e sobre quais propostas e visões de mundo sua produção artística se lançou. Mas, antes de adentrar o texto dramático, gostaria de aprofundar o debate sobre o “teatro político”, que se consolidou como o padrão majoritário do período, a fim de destacar a estrutura vigente da qual surgiram novos textos dramáticos que propuseram outras questões e visões de mundo, como as peças bivarianas.

No texto “Que pensa você da arte de esquerda?”²⁹⁴, escrito por Augusto Boal para compor a I Feira Paulista de Opinião, o autor propõe unir as três vertentes mapeadas do que seria o teatro produzido pela esquerda brasileira. Inicialmente mostra ao leitor o que seriam os impasses percebidos e, em seguida, apresenta sua proposta de superação. Adianto que, no final do texto, ele define que havia uma única forma possível de fazer teatro sob o regime militar, através da denúncia contra a ditadura e o imperialismo estadunidense. O que a princípio parece ser um discurso destinado à união da esquerda se transforma em um acerto de contas aos grupos comprometidos com outras formas de engajamento político. Por vezes, apela ao dizer que o teatro precisava ir ao encontro da “verdade”, e tal “verdade” seria alcançada se os trabalhos seguissem os ideais revolucionários vinculados ao modelo do nacional-popular, tipo de teatro que ele dizia produzir.

Inicia com o argumento de que os “reacionários procuram sempre, a qualquer pretexto, dividir a esquerda”, e os três tipos de teatro de esquerda (neo-realismo, sempre de pé e o tropicalismo) deveriam unir-se em prol de um objetivo comum. Considera que as divergências foram imprescindíveis nos momentos que surgiram e que, por certo período, houve espaço para os três se manifestarem, mas faz o diagnóstico: “O choque entre as diversas tendências não deve significar predominância final de nenhuma, já que todas devem ser superadas, pois foram também superadas as circunstâncias políticas que

²⁹⁴ Ver BOAL, Augusto. Que pensa você da arte de esquerda? Programa da peça I Feira Paulista de Opinião, 5 jun. 1968, p. 1-8.

as determinaram, cada uma no seu momento”. Propunha, portanto: “antes que a esquerda artística se agrida a si mesma deve procurar destruir todas as manifestações direitistas”.²⁹⁵

Ao falar sobre o mercado teatral, define três tipos que ao seu ver seriam “artistas criminosos”: primeiro os que estavam atentos às modas europeias; segundo os que propunham, por meio da fantasia, uma visão psicológica da realidade que, segundo ele, “tende a reduzir os mais graves problemas sociais e políticos a desajustes neuróticos de uns poucos cidadãos.” Em terceiro, os artistas que faziam “comedietas idiotas”, porque esses estariam ignorando “a guerra de genocídio do Vietnã”, ou o “lento assassinato de milhões de brasileiros no Norte, no Sul, no Centro, no Nordeste e no Centroeste”.²⁹⁶

Em seguida, problematiza outro diagnóstico percebido, o do público de teatro. Diz que a plateia era majoritariamente composta por indivíduos da alta classe média, ao passo que “o povo e a sua temática estão aprioristicamente excluídos”. Dessa forma, como “consequência lógica” ao artista que se submete às dinâmicas do mercado, resultava a criação de “uma arte de opressão”.²⁹⁷

Definidos os impasses observados pelo autor, sua primeira proposta, a que julgava mais urgente, era incluir as classes populares no diálogo teatral. Para isso, os espaços de encenação deveriam ser ampliados a lugares onde essa camada social tivesse maior acesso. Relembra e elogia os trabalhos feitos pelo Teatro de Arena e pelo CPC no início da década. “Não basta que o Teatro de Arena de São Paulo, e outros poucos elencos se disponham a fazê-lo, como tem sempre feito: é necessário que toda a esquerda o faça, e que o faça constantemente”.²⁹⁸ Importante lembrar que em 1968 Boal era o diretor do Arena e que também havia integrado o núcleo de teatro do CPC carioca. Faz uma breve crítica ao Grupo Decisão²⁹⁹ para exemplificar o que seria o artista corrompido: “o Grupo Decisão, por exemplo, tinha apresentado uma valente versão de *Electra*. Depois desapareceu para surgir modificado na versão acovardada de *Boa tarde, excelência*, que a terra lhe seja pesada”.³⁰⁰

²⁹⁵ Idem, ibidem, p. 1.

²⁹⁶ Idem, ibidem, p. 2.

²⁹⁷ Idem.

²⁹⁸ Idem.

²⁹⁹ Comentado anteriormente, o Grupo Decisão foi um coletivo de teatro fundado em 1963 pelos diretores teatrais Antônio Ghigonetto, Emílio Di Biasi, Berta Zemel, Lauro César Muniz, Sergio Mamberti, Wolney de Assis e Antônio Abujamra. Curiosamente, Emílio Di Biasi foi o diretor da primeira temporada de *O cão siamês*, e Antônio Abujamra da segunda temporada, sob o título *Alzira Power*.

³⁰⁰ BOAL, Augusto. Que pensa você da arte de esquerda?, op. cit., p. 3.

Em seguida, Boal se concentra em apresentar os problemas vistos nos três tipos de arte de esquerda. Primeiro o “neo-realismo”, que teria como propósito principal “mostrar a realidade como ela é; peças que analisam a vida dos camponeses, dos operários, dos homens, procurando sempre o máximo de veracidade na apresentação exterior dos locais, hábitos, costumes, linguagem e interior da psicologia”.³⁰¹ Define que Plínio Marcos seria seu principal expoente, mas que outros dramaturgos também produziram sob os mesmos ideais, como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Jorge Andrade e Roberto Freire. O negativo observado é que nesse tipo de trabalho o espectador não era convidado à revolução, mantinha-se acomodado no seu lugar social. Para o autor, após experimentar as dores dos grupos oprimidos encenados, o público saía dos teatros com a sensação de estar isento da responsabilidade pela condição de vida desses sujeitos, como numa purificação catártica. Outra crítica feita ao “neo-realismo” era que seus personagens não tinham consciência de classe do lugar ocupado na sociedade. Para Boal, poucos dramaturgos romperam com esse padrão, como Guarnieri, em *Eles não usam black-tie*, que criou “personagens conscientes”, “onde Otávio se comporta como proletário absolutamente consciente dos problemas de sua classe”.³⁰²

Na segunda tendência, “Sempre de pé”, estavam espetáculos como os produzidos durante a segunda fase do Arena, como *Arena conta Zumbi*, de 1965. Utilizar dicotomias, como brancos/pretos, evocava histórias de outras épocas para criticar a contemporaneidade. De acordo com o autor, o problema era que o público de teatro pertencia à camada de opressores. Ele acreditava que o maniqueísmo era crucial para a criação de um teatro popular. No entanto, na realidade, isso permitia que o público se sentisse empático às possíveis dores dos opressores, o que reforçaria a noção de que nos grupos oprimidos também continham indivíduos ruins.

Pede que se mostre que os ricos também sofrem e que “the best things of life are free” como diz a canção (adivinha), americana. Pedem que se mostre que todos os homens são iguais quando nós pretendemos repetir pela milionésima vez que o ser social condiciona o pensamento social. Pede que se afirme que, já que todos os homens são simultaneamente bons e maus, devemos todos entrar para o rearmamento moral e começar a nossa purificação simultaneamente: torturados e torturadores devem simultaneamente purificar seus espíritos antes de cada sessão de tortura.³⁰³

³⁰¹ Idem.

³⁰² Idem, *ibidem*, p. 4.

³⁰³ Idem, *ibidem*, p. 5.

O terceiro tipo é chamado de “Tropicalismo chacriniano-dercinesco-neo-romântico”. Para este, Boal guardou suas maiores críticas. De imediato, define que seus integrantes eram modistas, opunham-se ao teatro feito sobre e para o povo. Logo, seriam reacionários por natureza. Que nesse teatro se valorizavam as “iniciativas individuais” da pequena burguesia. Seu maior expoente seria o grupo Oficina. Apresenta cinco críticas: “o tropicalismo é neo-romântico”, porque servia somente para agredir as aparências sociais: “Agride o predicado e não o sujeito”; “o tropicalismo é homeopático”, tentava realizar críticas sujeitando-se as próprias condições que o oprimem, como no exemplo dado pelo autor de cantores que iam ao programa do Chacrinha e sujeitavam-se à lógica comercial do programa; “o tropicalismo é inarticulado”, porque seus conteúdos prejudicavam a visão de quem era o principal inimigo da esquerda, a burguesia, “justamente porque ataca as aparências e não a essência da sociedade”; “o tropicalismo é tímido e gentil”, porque pretendia mostrar-se como extraordinário, mas era visto como entretenimento aos burgueses; e, por fim, “o tropicalismo é importado”, pois seguiam referências de artistas internacionais, ou seja, não articulavam com as propostas nacionais. Para provocar um pouco mais, Boal finaliza os argumentos dizendo que “estas são as características do tropicalismo – de todas, a pior, é a ausência de lucidez”.³⁰⁴

Nas duas últimas páginas do texto, após fazer críticas incisivas aos colegas de profissão, o autor objetiva união à classe teatral. Em dado momento, defende que o “necessário agora, é dizer a verdade como é”³⁰⁵, mas via a “verdade”, no final das contas, como uma única forma de fazer teatro. No contexto da ditadura militar, Boal não encontrava outras possibilidades de travar uma luta contra os algozes a não ser pela luta de classes entre a burguesia e o proletariado brasileiro. Não acreditava em outras formas de ação política, como o teatro que discutia o comportamento de grupos sociais. Para o autor, aparentemente, toda forma que fugia ao conflito que interpretava como principal deveria ser abolida em prol de uma ação unificada.

O Teatro de Arena de São Paulo sabe ser necessária essa superação da atual realidade artística: o simples conhecimento verdadeiro dessa realidade estará criando uma nova realidade. Será um passo muito simples, mas será um passo no sentido certo, no único sentido, pois o único sentido é a verdade. E a verdade será a Feira.³⁰⁶

³⁰⁴ Idem, *ibidem*, p. 6-7.

³⁰⁵ Idem, *ibidem*, p. 7.

³⁰⁶ Idem, *ibidem*, p. 8.

Retomo ao meu posicionamento inicial, de que o texto foge dos objetivos inicialmente postos para promover um “acerto de contas” contra as demais vertentes do teatro de esquerda. O autor não via nelas a proposta de arte engajada que acreditava ser ideal para serem consideradas teatro político. Apesar de outros grupos não seguirem o ponto de vista defendido por Boal, isso não significa que estavam livres de adotar posições políticas de esquerda.³⁰⁷ Minha proposta ao analisar *O cão siamês* é demonstrar que outras formas de experimentação teatral também defendiam pautas de esquerda ao articular temas de outro campo, como o comportamento social dos indivíduos; ou as formas de organização da sociedade seguindo uma tradição que visa o controle da burguesia em uma sociedade industrial.

Para me posicionar contra o autor, utilizarei a posição de Raymond Williams em relação a uma tradição marxista que este questionou ao propor novas reflexões sobre o conceito de cultura. Williams defende que a revolução marxista deve surgir através dos interesses das classes populares, sem o direcionamento de intelectuais, mesmo que estejam comprometidos com o processo revolucionário. Cabe ao povo definir as ações e direcionamentos a serem tomadas. O intelectual não deve prescrever fórmulas para objetivos coletivos, tal como Boal o fez.

A interpretação marxista da cultura nunca poderá ser aceita enquanto mantiver, e não é necessário que mantenha, esse elemento diretivo, essa insistência de que se você honestamente quer o socialismo, você tem que escrever, pensar e aprender seguindo os modos prescritos.³⁰⁸

A meu ver, Augusto Boal tentou, pelo menos neste texto, prescrever modelos que julgava necessários à contribuição para uma tomada de consciência revolucionária, assumindo assim o papel de intelectual interlocutor entre a sociedade e a revolução que se esperava. Especular uma visão sobre o futuro e querer que a sociedade a siga para

³⁰⁷ Julgo importante realçar que o posicionamento de Boal no texto refere-se à um contexto específico. Sob o ímpeto da repressão, o autor não via como viável outras formas de fazer teatro a não ser através da luta contra a ditadura militar. Logo no início do texto, Boal deixava claro que os três tipos de teatro foram necessários e tiveram sua importância no momento de sua ascensão, mas que o contexto ditatorial exigia uma união da esquerda contra um inimigo em comum. Após anos de exílio político, Boal retornou ao Brasil em 1986, um ano após o fim da ditadura. Sob um novo contexto político, o autor se aventurou em realizar trabalhos sobre pautas identitárias no Rio de Janeiro com a recém-fundada Fábrica de Teatro Popular, onde pode desenvolver seu método, o Teatro do Oprimido, em terras brasileiras. Ver FIUZA, Sandra Alves. *O ator e o curinga no teatro de Augusto Boal: do Teatro de Arena de São Paulo ao Centro de Teatro do Oprimido-Rio (1956-1989)*. Tese (Doutorado em História) – UFU, Uberlândia, 2021.

³⁰⁸ WILLIAMS, Raymond. A cultura é de todos, op. cit., p. 5.

conquistar os objetivos que julga ser a “verdade” é visto por Williams como uma insanidade.

É estúpido e arrogante presumir que quaisquer uns desses significados podem chegar a ser prescrito: eles se constituem na vida, são feitos e refeitos, de modo que não podemos conhecer de antemão. Tentar pular para o futuro, imaginar que de algum modo, você é o futuro, é, estritamente falando, uma insanidade.³⁰⁹

Contrapondo a visão de Boal, o romancista, dramaturgo e autor de novelas Dias Gomes publicou na *Revista Civilização Brasileira*, no mês seguinte do texto de Boal, o texto “O engajamento é uma prática libertária”³¹⁰, no qual defende que o fazer teatral é uma tomada de posicionamento político pela sua origem de ser. Para isso, dialoga suas reflexões com o conceito de “engajamento” do filósofo Paul-Louis Landsberg.

Segundo Gomes, o teatro, assim como o cinema e o livro, foi uma linguagem que, a princípio, pode manifestar as inquietudes políticas pós-golpe de 1964. Pela interpretação de que o impacto dessas expressões era restrito a um pequeno público, os militares não impuseram muitos limites de início.³¹¹ Abertas as possibilidades de questionar o regime vigente, os artistas de teatro puderam, até 1968, seguir produzindo trabalhos que questionassem a ascensão dos militares ao poder. Tendo o teatro esse espaço de atuação disponível, o autor argumenta que uma parte dos artistas, como Augusto Boal, enxergavam outras experiências cênicas como despolitizadas, uma vez que não apresentavam em suas narrativas denúncias diretas sobre a luta de classes e o imperialismo estadunidense, entre as classes populares oprimidas e os setores da burguesia, representados pela ditadura.

Entretanto, na visão de Gomes, o teatro, tendo sua natureza como um “ato social” do encontro entre um grupo de atores e um grupo de pessoas que escolheram assistir ao espetáculo, por si só já é uma prática política. “E, no mundo de hoje, escolher é participar. Toda escolha importa em tomar um partido, mesmo quando se pretende uma posição neutra, abstratamente fora dos problemas em jogo, pois o apoliticismo é uma forma de

³⁰⁹ Idem, ibidem, p. 5 (grifo do autor).

³¹⁰ Ver GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, ano IV, Caderno Especial – Teatro e realidade brasileira. n. 2, Rio de Janeiro, jul. 1968, p. 7-17.

³¹¹ Importante destacar que alguns grupos foram postos na ilegalidade desde março de 1964, como o CPC da UNE. A perseguição deste grupo, por exemplo, ocorreu por conta da participação ativa de seus membros em relação às classes populares. Para saber mais sobre os ideais do CPC, ver: A participação engajada no calor dos anos 60. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1980, p. 19-59.

participação pela omissão”.³¹² Logo, “toda arte é, portanto, política”.³¹³ Para ele, a peculiaridade do teatro está no encontro entre público e elenco, diferente de outras expressões artísticas. Sua experiência promove profundidade pela capacidade de se reconhecer e ser tocado pelas emoções construídas no jogo cênico. O público se familiariza com as vivências das personagens. “Esse meio de expressão, mais poderoso que qualquer outro, torna o teatro a mais comunicativa e a mais social de todas as artes, aquela que de maneira mais *íntima* e reconhecível pode apresentar o homem em sua luta contra o destino”.³¹⁴ Para sustentar o argumento, Gomes relembra o leitor do conceito de “alienação”, cunhado por Karl Marx:

Pois se a alienação consiste no fato de os homens não se reconhecerem no produto do próprio trabalho, como a definiu o jovem Marx, a desalienação pode ser obtida pelo reconhecimento de si no trabalho alheio, tal como se verifica na arte e, particularmente, no teatro.³¹⁵

Em seguida, aborda dois temas que contribuem para enriquecer o debate: O primeiro refere-se ao aumento da juventude estudantil que ocupava os assentos dos teatros e, mesmo sendo uma minoria do público, estava mais receptiva a novas formas de experimentações estéticas e narrativas. O segundo trata dos processos de censura durante os quatro primeiros anos da ditadura militar. O aprimoramento das técnicas dos censores fez com que dramaturgos e grupos de teatro autocensurassem suas produções, o que os levou a buscar formas alternativas de criticar a realidade. A partir dessas premissas, sustenta que o engajamento é inerente à arte, ao contrário de Boal:

aqueles que hoje verberam a politização do teatro como um “pecado do nosso tempo”, ou uma submissão dos autores de esquerda a uma aviltante orientação do Partido, deviam debruçar-se sobre as origens de nossa arte cênica; isto lhes evitaria escrever muita tolice.³¹⁶

Para aqueles que ainda questionassem a posição de Gomes, o autor relembra os primórdios do teatro brasileiro, o teatro criado pelo padre José de Anchieta no século XVI, usado como instrumento de dominação dos povos originários, através do caráter “mágico” das encenações, que criavam representações da realidade e forneciam orientações de escolha, manipulando as referências e os interesses sociais dos nativos.

³¹² O engajamento é uma prática de liberdade, op. cit., p. 10.

³¹³ Idem.

³¹⁴ Idem (grifo do autor).

³¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 10-11.

³¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 13.

“Conscientes embora dessa função mágica (elemento básico de comunicação com a plateia a que se dirigiam) o que eles pretendiam era levar ao silvícola um conhecimento de sua realidade *do ponto de vista do colonizador*”.³¹⁷ As práticas culturais dos nativos eram retratadas como negativas nas peças, e as soluções para elas eram apresentadas sob a perspectiva do colonizador. “A proposta da substituição da moral e da crença nativa pela moral e pela crença do colonizador também é evidente”.³¹⁸ Logo, o objetivo de catequizar os nativos fazia do teatro uma ferramenta política de dominação social.

De acordo com Gomes, o “engajamento” é visto como uma ação política que direciona práticas humanas reais, independentemente da orientação política seguida. Recorre ao filósofo existencialista alemão Paul-Louis Landsberg para elaborar uma definição de “engajamento”.

O que denominamos *engajamento* é o assumir concreto da responsabilidade de uma obra a ser realizada no futuro, de uma diretriz definida para o esforço que dirigimos à formação do futuro humano. Consequentemente, é o engajamento que realiza nossa historicidade humana e querer subtrair-se a ele representa, em geral, a destruição do próprio progresso de nossa qualidade humana.³¹⁹

O autor mostra que, em todas as formas de fazer teatro, há um impulso político que é inerente à produção. Denunciar a realidade brasileira sob qualquer forma, por si só, já configura uma prática de engajamento. Conclui o texto defendendo a liberdade de engajamento e ressalta que o ato de engajar-se deve considerar as possibilidades do contexto de manifestação. Uma expressão cênica que promove outras formas de fazer política não deve ser lida como despolitizada, e sim, de acordo com seu contexto.

O artista, ao engajar-se, não abdica da menor parcela de sua liberdade, ao contrário, ele a ganha, permanentemente. Pois a liberdade não é um estado, mas um *ato*. O artista engajado *exerce* a liberdade sob a forma de libertação contínua. E a exerce de uma maneira integral, como artista e como homem, já que o homem pode existir sem o artista, mas o artista jamais pode abdicar de sua qualidade e sua experiência humanas.³²⁰

2.6. Reverberações do e no texto dramático de *O cão siamês*

³¹⁷ Idem, ibidem, p. 14-15 (grifo do autor).

³¹⁸ Idem.

³¹⁹ LANDSBERG, Paul-Louis apud GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade, op. cit., p. 15 (grifo do autor).

³²⁰ GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade, op. cit., p. 16 (grifos do autor).



Figura 4. Cartaz de estreia de *O cão siamês*. Publicado em 6 ago. 1969, no jornal *Folha de S. Paulo*, p. 6.

2.6.1. As personagens, o cenário e o apartamento como refúgio de Alzira

Alzira é descrita no texto como “mulher de aproximadamente 52 anos, agressiva e nervosa, impaciente e insubmissa. Funcionária aposentada dos Correios e Telégrafos. A vida foi muito cruel para com ela que, para preencher o seu vazio e a sua solidão resolve vingar-se, à sua maneira”. Ernesto, por sua vez, é um “jovem de mais ou menos 20 anos. O tipo de vendedor ambulante. É um tipo comum, medíocre, covarde”.³²¹ O cenário é a sala-quarto do apartamento de Alzira:

Um pequeno apartamento de sala e quartos conjugados. Humilde, mas bem tratado. Cheio de objetos baratos, arrumadinhos. Há uma certa pretensão na decoração do ambiente. Na parede, reproduções de quadros tipo *Monalisa*, *A primavera* de Botticelli, uma foto de qualquer ator da década dos 40 e um poster de qualquer conjunto de *iê-iê-iê*. Uma vitrola, um armário, um sofá cama aberto e coberto com uma colcha. À direita uma janela. À esquerda uma porta que dá para a cozinha e para o banheiro. Na parede do fundo uma porta que é a porta de entrada do apartamento. Em cima do apartamento e do lado esquerdo e direito, alguns praticáveis onde ficarão distribuídos os músicos de um conjunto de música jovem que intervirão, ocasionalmente, na ação, executando alguns números musicais.³²²

Julgo importante apresentar as indicações do dramaturgo sobre as personagens e o cenário porque através delas já é possível perceber a contradição que sustenta a trama, como a diferença de idade entre eles. A aposentada é “insubmissa, impaciente, agressiva e nervosa”, características normalmente associadas às juventudes rebeldes que contrariam tradições, mas tem 52 anos. Em oposição, Ernesto possui “mais ou menos 20 anos”, é

³²¹ BIVAR, Antonio. *O cão siamês de Alzira P.L.*, op. cit., p. 1.

³²² Idem.

jovem, “comum, medíocre e covarde”. Aparentemente segue à risca as convenções do jogo social no qual está inserido. Não demonstra inquietude com sua condição social.

O conjunto musical descrito não aparece na recepção crítica, tampouco nos registros autobiográficos, o que indica que não foi viável à encenação. Em uma citação já apresentada no decorrer do texto, o dramaturgo diz que “a nova dramaturgia, por medida econômica, devia ter poucos personagens”.³²³ Em 1968, Oduvaldo Vianna alertava para as dificuldades financeiras enfrentadas pelos autores nacionais ao relatar que a verba do Sistema Nacional de Teatro reduzia na medida que a população brasileira aumentava.³²⁴

Apesar do rótulo de insubmissa, Alzira é uma funcionária aposentada dos Correios e Telégrafos. Ou seja, tornou-se insubmissa após dedicar anos de trabalho em um órgão público, seguindo as normas de seu funcionamento. Ao contrário de Ernesto, ela possui a liberdade de escolher viver sua insubmissão porque tem a garantia de uma renda fixa.

A descrição do apartamento também é significativa. “Há uma certa pretensão na decoração do ambiente.” Nele estão distribuídos os referenciais que a personagem faz questão de exibir. Reproduções de pinturas renascentistas famosas, como *Monalisa*, de Leonardo da Vinci, ou *A primavera*, de Sandro Botticelli. “Uma foto de qualquer ator da década dos 40”, a conhecida Era de Ouro do cinema estadunidense, como Clark Gable. “Um pôster de qualquer conjunto iê-iê-iê”, sigla utilizada como denominação aos cantores e grupos de *rock* brasileiro da década de 1960, que remetem ao programa de televisão Jovem Guarda da TV Record, exibido entre 1965 e 1968, apresentado pelos cantores Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. Alzira faz questão de preencher o apartamento com referências culturais adotadas por parte da juventude brasileira. Ao longo do texto, outros artistas, grupos e elementos da cultura jovem dos anos 1960 são evocados nas falas da personagem, como Gal Costa, a atriz brasileira Florinda Bolkan, o grupo de *rock* britânico Rolling Stones e a revista de música estadunidense *Cash-box*. Alzira afirma e reafirma sobre o conhecimento do mundo no texto, contrapondo certo comportamento esperado de uma mulher mais velha.

O senhor pensa que só porque eu sou uma funcionária aposentada dos Correios e Telégrafos e porque eu não saio de casa, que eu não sei o que se passa no mundo? Fica sabendo que eu sei muito bem o que se passa no mundo e é por isso que eu não saio de casa... justamente por isso. As pessoas têm mania de achar que uma mulher aposentada é uma velha caquética que fica mofando

³²³ BIVAR, Antonio. *O teatro de Antonio Bivar*, op. cit., p. 13.

³²⁴ Ver VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessimismo não faz mal a ninguém. *Revista Civilização Brasileira*, ano IV, Caderno Especial n. 2 – Teatro e realidade brasileira, Rio de Janeiro, jul. 1968, p. 75.

dentro dos seus aposentos... Eu leio todos os jornais, meu filho... todos os jornais e todas as revistas do mundo inteiro... em todas as línguas... foi por isso que eu aprendi línguas... só pra ficar em casa e me informar de tudo...³²⁵

Os agenciamentos que compõem o texto dramático estabelecem um caminho na contramão das propostas esperadas pelo “teatro político”, defendidas no texto de Augusto Boal. Ao invés de referenciar práticas culturais nacionais, como defendiam os artistas do Partidão, o dramaturgo selecionou obras que dialogavam com a ascensão da indústria cultural, momento em que uma parte da juventude, por meio da “cultura de massa”, teve acesso a novas formas de arte, como o *rock* britânico e o cinema estadunidense, sem desconsiderar o saldo positivo adquirido com produções brasileiras, como a Jovem Guarda. Para os defensores do “teatro político”, a incorporação de elementos artísticos europeus ou estadunidenses era uma forma de sujeição da cultura brasileira ao imperialismo. Obras artísticas que articulavam referências nacionais e estrangeiras, muitas vezes associadas à sociedade de consumo, compõem o repertório da classe média brasileira jovem e intelectualizada dos anos 1960 e contribuíram para a consolidação de novas identidades que construíam novos sentidos de mundo e formas de organização social no final da década. Em outras palavras, esse caldeirão cultural foi importante para tensionar mudanças na cultura nacional.³²⁶

Alzira parece gostar de estar informada do mundo, de comprar discos de artistas conhecidos, de estar imersa nas produções do momento, de pertencer ao que a modernidade representaria para ela. No desenrolar da narrativa, é possível perceber que, talvez por sentir-se “descartada” pela sua idade³²⁷, tenta adequar-se à lógica da sociedade de consumo expressiva na juventude brasileira, mas, contrariando o que supõe ser a princípio, ela detesta música moderna.

Eu detesto os Rolling Stones... O disco está aqui, olha (mostra um desses vasos cafonas feitos de disco derretido) Eu detesto música moderna... Eu detesto Janis Joplin, as Supremas, a Gal Costa... quem vem a minha casa é obrigado a

³²⁵ BIVAR, Antonio. *O cão siamês de Alzira P.L.*, op. cit., p. 12-13.

³²⁶ Para saber mais sobre a preocupação da esquerda radical brasileira com a cultura brasileira em relação às influências do imperialismo, ver HOLLANDA, Heloisa B. de e GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

³²⁷ Apesar de se tratar de uma ficção, acho imprescindível pensar em que universo, mesmo que simbólico, a personagem estaria imersa no momento de sua criação. Leon Kaminski destaca o índice demográfico brasileiro da década de 1960, a partir da queda da mortalidade infantil entre 1940 e 1960. Segundo o autor, em 1968, a idade média do brasileiro era de 18 anos. No censo de 1970, dos 93 milhões de brasileiros, 49 milhões (52%) tinham menos de 20 anos. Apenas 28 milhões (30%) de brasileiros possuíam mais de 30 anos. Ver KAMINSKI, Leon. *A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022, p. 28-29.

ouvir a Jeanette Mac Donald, a Martha Eggert, a Ilona Massey... e se duvidar muito eu ainda ponho a Carmem Miranda.³²⁸

Apesar da tentativa de se apresentar como uma pessoa jovem e bem-informada, os gostos musicais favoritos de Alzira remetem a outra geração, o que estava em alta no período de sua juventude. Essa é uma característica marcante que caracteriza a personagem, criada a partir de uma personalidade contraditória que, em conflito consigo mesma, se manifesta de forma dicotômica e gradual no texto. Isso sugere que a personagem, arrependida de não ter aproveitado a sua juventude como gostaria, se apropria dos referenciais modernos para forjar uma personalidade jovem, moderna, descolada, *cool*.

O cenário do texto ser o apartamento de Alzira é outro elemento necessário para a dramaturga. Dentro dele, a mulher não permite que as leis que regem o mundo e o comportamento das pessoas se manifestem. Como na citação anterior: “Fica sabendo que eu sei muito bem o que se passa no mundo e é por isso que eu não saio de casa... justamente por isso”. Na página três, durante o momento em que Ernesto se sente desrespeitado e exige um melhor tratamento, ela deixa claro seu posicionamento: “Eu falo como eu quiser... estou na minha casa e na minha casa eu falo como eu bem entender. Se o senhor não está contente, a porta está aberta. O senhor entrou de enxerido”.³²⁹ Em outras passagens, ressurge o mesmo comportamento autoritário, como quando Ernesto ameaça sair do apartamento, pouco antes de Alzira trancar a porta e jogar a chave pela janela: “Mas nem morta. Nada disso... agora que o senhor está dentro da minha casa... vai ter que me ouvir... dentro da minha casa quem dá ordens sou eu...”.³³⁰

A aposentada manifesta essa conduta autoritária apenas dentro do apartamento, no seu ambiente privado. No universo fora dele, tem receios. Tenta manter uma imagem diferente da que mostra para Ernesto. Esconde o comportamento em virtude de uma imagem a proteger. Em dado momento, se incomoda com Ernesto na janela.

ALZIRA – O senhor quer sair da janela... (ele continua na janela) Que é que os vizinhos vão pensar de mim... (ele continua na janela) O senhor quer sair da janela... (ele continua na janela) O senhor não vai sair? Então eu vou fechar... (vai fechar a janela e ele segura. Ela grita) Me solta! (ele continua segurando-a) (ela dá uma mordida no braço dele... ele dá um grito e solta-a)

³²⁸ BIVAR, Antonio. *O cão siamês de Alzira P.L.*, op. cit., p. 14.

³²⁹ Idem, *ibidem*, p. 3.

³³⁰ Idem, *ibidem*, p. 4.

ERNESTO – (gemendo) Desgraçada!

ALZIRA – (mais calma) Isso é para aprender a me respeitar.

ERNESTO – A senhora está perdida... tinha uma mulher na janela ali em frente e viu tudo... viu a senhora me mordendo... (ela muda de expressão. Vai até a janela preocupada, olha para fora e fecha)

ALZIRA – (fechando a janela) Era a Esmeralda... (pra ele) A Esmeralda viu?

ERNESTO – Tinha uma mulher na janela.

ALZIRA – (fatalista) Era a Esmeralda... estou perdida... nessas horas todo o mundo já sabe... Sai imediatamente.³³¹

Em outra passagem, o medo do ambiente público aparece novamente. Desta vez, por conta dos jovens que frequentam a rua. Ao ser interpelada por eles, Alzira se diz incomodada, como se tivesse receio de comunicar-se com a juventude. Dá risadas de canto, abaixa a cabeça e passa rapidamente pelo grupo. Sua honestidade, o modo como escolheu agir, impulsiva e (re)ativa, aparece somente através da janela, acovardada. Dentro de sua casa, ela se expressa como realmente gosta de ser.

Novamente, há uma quebra na proposta estética de ambientação em relação ao “teatro político”. Por serem peças que registravam movimentações da luta de classes e aspiravam uma revolução social, o interesse dos dramaturgos engajados era produzir textos que articulassem o tema da revolução como ponto central, ou seja, de aspiração coletiva. O espaço coletivo, como a fábrica em *Eles não usam black-tie* (1958), de Guarnieri, era essencial para a composição imagética do cenário. Na mesma peça, mesmo quando as personagens dialogam dentro de sua casa, o debate sobre a coletividade invade o ambiente privado e direciona as ações das personagens, tornando-se, no caso específico, o ponto de tensão na trama. No caso de *O cão siamês*, a peça ambienta-se em um local privado, tanto no que diz respeito ao ambiente imagético do cenário, o apartamento, quanto aos diálogos contidos no texto. Os assuntos que emergem nas falas das personagens, a princípio, sugerem pertencer a uma dramaturgia mais intimista, de viés individualista.

Diante desta dualidade de ambientações possíveis, é importante ter em mente que a escrita e a encenação da primeira temporada da peça estão situadas historicamente, no que diz respeito ao tempo e ao espaço, após o AI-5, de dezembro de 1968, quando o teatro sofreu uma dura censura, não somente em defesa de uma moral e de bons costumes, mas

³³¹ Idem, *ibidem*, p. 4-5.

também em defesa da ditadura, ou seja, contra as obras que se propunham a fazer críticas políticas ao contexto.³³² Talvez, o dramaturgo tenha feito a escolha, racional ou subjetivamente, de ambientar suas peças em espaços privados baseado nas experiências sociais do período. Um movimento que recuava por conta da repressão, que reduzia as ações políticas em espaços coletivos, o que, por si só, atribui ao texto também seu caráter político, mesmo que por um meio distinto da proposta política dos dramaturgos do início da década.

A mulher, isolada em seu apartamento, sente o peso da solidão que a acomete. Em dado momento, Ernesto questiona o que seria a revista *Cash-box*. No que Alzira responde, expõe também o sofrimento de se sentir só, da sensação de inexistência e não pertencimento do mundo.

Uma revista de música... é americana... traz tudo que é novidade... aí eu encomendo discos... quando chega disco novo, então... parece até passeata... essa rua fica assim de rapaz e moça... Eu ligo a vitrola no último volume... as vezes eu até boto o alto falante na janela... enquanto eles ficam lá embaixo na maior alegria, eu fico aqui em cima aos prantos... eu detesto esse tipo de música... mas eu descobri essa é a única maneira deles tomarem conhecimento da minha existência. Um dia... eu tinha saído pra receber a minha aposentadoria... quando eu tinha voltado... tinha um grupinho deles ali na esquina... quando eu passei, uma das meninas disse: “Ô corôa barra-limpa”... aí eu dei um sorrisinho amarelo... meu coração disparou... eu pensava que ia desmaiar... mas também quando eu cheguei aqui em casa... liguei a vitrola... (liga a vitrola)... peguei um disco que estava em primeiro lugar no “hit-parade”... (pega o disco e põe na vitrola) Agora esse disco está meio fora de moda... peguei o alto falante (pega o alto falante)... pus na janela (põe o alto falante na janela) liguei bem alto (aumenta o volume) e comecei a dançar (ela, por causa do volume da música, começa a falar quase gritando e dança grotescamente)... encheu de gente lá embaixo (ouve-se um ruído de multidão, misturado com música do conjunto do andar de cima e a música da vitrola)... aí eu dancei... dancei... eu estava fora de mim... tirei a minha blusa... (abre a blusa) prá todo mundo ver...³³³

No fragmento, é possível perceber um indício do porquê da personagem ter seguido às riscas uma trajetória profissional até a aposentadoria, o que contrasta com seu comportamento no presente do texto. Alzira tem medo do mundo. Creio que este medo exista por precisar-se privar de seu verdadeiro modo de ser. Sente-se marginalizada pelas pessoas com quem faz contato. Suas falas obscenas, sua rispidez e os palavrões que usa são inadequados para o que se espera de uma mulher tradicional, especialmente quando

³³² Para saber mais sobre as distintas “fases” da atuação da censura no período, ver GARCIA, Miliandre. Censura, resistência e teatro na ditadura militar. *Concinnitas*, ano 19, n.33, Rio de Janeiro, dez. 2018, p. 144-177.

³³³ Idem, ibidem, p. 16-17.

se trata de uma mulher com mais de cinquenta anos. Assim que entra, o comportamento que diz ter na rua se transforma, ao ponto de tirar a blusa enquanto dança em frente à janela. No ambiente controlado por ela, quem ousa entrar sofre as consequências de uma trajetória de sofrimentos aparentemente vividos pela personagem. Ao mesmo tempo que a aposentada transforma o apartamento numa prisão para Ernesto, ela própria se encontra confinada nele. A solidão sentida por ela exemplifica sua condição de existência. Angustiada, diz também sentir-se só em relação aos que já faleceram. Ao falar da mãe, informa que já sentiu saudades ao ponto de escrever cartas para ela.

... e mesmo que eu tivesse pai e mãe... que é que adiantava... quando a gente tem 52 anos, os pais não têm a menor importância... mesmo assim... tem dia que eu esqueço que tenho 52 anos e sinto a falta da minha mãe... às vezes eu até esqueço que ela já morreu e chego até a escrever cartas...³³⁴

Em algumas ocasiões de tamanha solidão, as cartas foram dirigidas à sua pessoa: “Houve um tempo que eu me sentia tão sozinha que mandava telegrama pra mim mesma, na esperança que aparecesse algum mensageiro bonito prá eu poder conversar um pouquinho...”³³⁵

A aposentada zela pelo apartamento, faz questão de mantê-lo intacto e protegido a todo custo. Após trancado, enquanto a mulher conversa com Esmeralda pela janela, vizinha essa que não aparece no texto, Ernesto tenta arrombar a porta com uma chave de fenda que carrega em sua bolsa. É interceptado sob a fala: “O senhor não está vendo que foi pintada recentemente? O senhor sabe quanto eu gastei para pintar esta sala?”³³⁶ Alzira retira o objeto da mão do rapaz e joga-o pela janela. Pouco depois, ele acende um cigarro e é novamente repreendido. Ela retira o cigarro de sua mão e também o joga pela janela. Distraída, retira um cigarro do maço do rapaz e acende. Quando ele tenta acender um novo, ela o impede sob o receio de estragar suas paredes e reafirma palavras de ordem sobre sua autoridade no seu ambiente de poder:

“O senhor esqueceu que estou na MINHA casa... (ela continua fumando prazerosamente) Aqui quem manda sou eu. Olha prá minhas paredes... Elas foram pintadas outro dia... a fumaça do cigarro mancha a parede... principalmente esse tipo de parede... essas tintas modernas têm isso de negativo...”³³⁷

³³⁴ Idem, ibidem, p. 18.

³³⁵ Idem.

³³⁶ Idem, ibidem, p. 6.

³³⁷ Idem (letras maiúsculas do autor).

No espaço de controle e segurança, o apartamento, Alzira subverte as regras de comportamento do jogo social entre homens e mulheres. Não somente recusa a todo tempo os interesses de Ernesto, atacando-o, como também pratica o exercício de poder sobre ele. Ela é quem dita as regras nesse local. Sob o contexto de ditadura militar, caracterizado pela impossibilidade de manifestações públicas, o dramaturgo encontrou na privacidade do apartamento da personagem seu refúgio pessoal. Ali, exerce sobre ele a sua autoridade, ditada pelo comportamento da mulher, motivado por uma aparente sensação de vingança contra a sociedade, responsável por causar em sua carne o sentimento de aprisionamento das emoções.

Para finalizar este tópico, quero abordar um fator que marca uma diferença, mas não uma inovação, na forma de fazer teatro no período, o recurso de trabalhar com poucas personagens. Apesar de parecer novidade em um contexto marcado pelo teatro de grupo, que contava com um vasto elenco, o recurso de poucas personagens já era adotado no teatro recente à encenação de *O cão siamês*, como, por exemplo, nas obras de Plínio Marcos. Na segunda metade de 1960, Plínio Marcos conseguiu montar suas peças de grande sucesso, *Dois perdidos numa noite suja*, em 1966, com dois personagens, e *Navalha na carne*, em 1967, com três. A diminuição do elenco foi uma possibilidade diante da ausência de investimentos. O cenário intimista também era uma característica presente no trabalho de Plínio. A primeira se passa em um albergue, a segunda em um pequeno apartamento. Bivar já havia recorrido à ambientação privada tanto em *Cordélia Brasil*, que se passa no apartamento da protagonista, como em *Abre a janela*, que acontece numa cela de prisão.

2.6.2. O desnudamento, a sexualidade e o discurso sobre a moralidade

Há um processo de desnudamento das personagens ao longo do texto. Interpreto este processo de duas formas: primeiro, como proposta de liberdade sexual. A retirada das próprias roupas e das roupas de Ernesto se aprofunda até o ato sexual. Segundo, como um despir-se das questões externas em busca do afloramento do universo interior das personagens, expondo suas realidades absurdas.³³⁸ Ambos os processos se vinculam à

³³⁸ Ao falar em “absurdo” me refiro à filosofia existencialista de Albert Camus, descrita no livro *O mito de Sísifo*, publicado pela primeira vez em 1942. Camus conceitua que o absurdo advém da tomada de consciência da ausência de sentido na existência humana a partir das experiências empíricas. Para o autor, o indivíduo, dotado desta consciência, fica à mercê de duas possíveis escolhas: suicidar-se, colocando fim

forma como Bivar contribuiu à sua maneira para o movimento de transgressão da juventude “desbundada”, recorrendo a novas práticas culturais que, por sua vez, produziram novas subjetividades resultando em novas identidades.

No momento em que Alzira tranca a porta e joga a chave pela janela, Ernesto, com medo, diz que vai gritar por socorro. Ela desarruma o cabelo, retira seu vestido e joga-o pela janela também.³³⁹ Segue vestindo somente “uma combinação”. Passado algum tempo, ao contar a história do homem por quem ela foi supostamente apaixonada na juventude, chamado de Ernesto pai no texto, Alzira pega uma caixa guardada que contém um vestido de noiva e o veste. Após vestida, insiste para o rapaz tirar sua camisa:

ALZIRA – A gente ia fugir pra casar... estava tudo combinado... aquele desgraçado... (começa a ficar descontrolada) Aquele desgraçado... um belo dia, no verão... fazia muito calor... e ele me perguntou se podia tirar a camisa e eu, na maior inocência disse: “Claro que pode, Ernesto”... (a ele) O senhor deve estar sentindo muito calor, não está?

ERNESTO – (sem jeito) Não, até que não...

ALZIRA – Está sim. Se quiser tirar a camisa, pode...

ERNESTO – Muito obrigado, mas eu estou me sentindo bem...

ALZIRA – Não, pode tirar... fica à vontade...

ERNESTO – (sem jeito, tira a camisa) Obrigado! (ela, distraidamente, pega a camisa dele e atira pela janela. Ele assiste atônito e não diz uma palavra. Ela percebe.)³⁴⁰

À medida que ele retira a camisa e ela veste o vestido, a agressividade da mulher se manifesta com maior afínco, como se o vestido ampliasse a proporção do ataque. Em certo momento, recua e questiona o porquê dele estar sem a parte de cima da roupa, insinuando que estaria querendo seduzi-la, reforçando a forma de ação contraditória da personagem.

ALZIRA – “Por que é que o senhor está sem camisa? O senhor não tem vergonha nessa cara?”

ERNESTO – Mas foi a senhora quem mandou...

ALZIRA – Bem que eu estava percebendo... desde o minuto que o senhor entrou aqui... o senhor tem a maldade na cara... estava querendo me seduzir, não estava?

à lástima, ou encarar o absurdo como formas de existência e de ação no mundo. Ao longo do texto, retomarei alguns pontos sobre a posição de Camus. Para saber mais, ver CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Lisboa, Portugal: Livros do Brasil, 1979.

³³⁹ BIVAR, Antonio. *O cão siamês de Alzira P.L.*, op. cit., p. 4.

³⁴⁰ Idem, ibidem, p. 11.

ERNESTO – A senhora está louca...

ALZIRA – Louca? Aqui, ó. (mostra o olho). Percebi logo no começo que boa coisa o senhor não estava querendo...³⁴¹

Ao passo que Alzira se expõe por meio de suas ações contraditórias, o mesmo acontece com Ernesto. Em dado momento, ele retira a força o vestido de noiva do corpo da mulher e o joga pela janela sob os dizeres: “Paciência tem limite... agora a senhora vai ver só uma coisa...”.³⁴² Em seguida, arrasta a mulher para a cama e tenta retirar a combinação. Eles entram em confronto físico e Alzira consegue escapar. Neste entremeio, ela conta a história sobre sua solidão e a relação com os jovens da rua, cena em que abre sua camisa e dança na frente da janela. Pouco tempo depois, Ernesto, dominado por uma raiva, que até então não havia sido exposta, estupra Alzira, que grita e pede para o rapaz parar.³⁴³

Apesar da ação descrever uma cena de estupro, é preciso interpretá-la como um lampejo das práticas de transgressão disseminadas ao longo da década de 1970, que conscientemente ou não, agenciavam a sexualidade e as práticas sexuais como um impulso de transformação da cultura³⁴⁴, esta vista como modo de ser e agir, segundo a visão de Raymond Williams.³⁴⁵ Curiosamente, as críticas redigidas sobre o espetáculo não fizeram uma leitura da cena como um estupro, diferente de como seria interpretada hoje. O que me possibilitou esquadrihá-la como uma proposta política de ação transgressora, para além da falta de críticas negativas sobre a cena, é o comportamento da personagem no momento subsequente. Nas indicações das rubricas, a banda toca uma “música suave, nostálgica” e “Alzira está sentada na cama, tranquila, penteando os cabelos”.³⁴⁶ O diálogo entre os dois mostra que, neste curto período, as relações de poder até então estabelecidas foram trocadas. Alzira agora se mostra submissa e paciente. Pede desculpas ao ver que deixou o olho do rapaz roxo durante a briga. Ele também está

³⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 13.

³⁴² Idem, *ibidem*, p. 14.

³⁴³ Idem, *ibidem*, p. 17.

³⁴⁴ Ao se debruçar sobre a música popular brasileira, Adalberto Paranhos apresenta o comportamento das práticas de transgressão da década de 1970 que mobilizava a sexualidade como uma ação política de transformação social. Ver PARANHOS, Adalberto. *Música popular na contramão das políticas sexuais hegemônicas: Brasil, década de 1970. Contrapulso*, v. 1, n. 1, Santiago, 2009, p. 1-14.

³⁴⁵ Para saber mais, ver WILLIAMS, Raymond. *A cultura é de todos*. 1958. Disponível em <https://theav.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/1958_aculturaedetodos_raymondwilliams.pdf>.

Acesso em 18 jul. 2024.

³⁴⁶ BIVAR, Antonio. *O cão siamês de Alzira P.L.*, op. cit., p. 17-18.

mudado. Dotado de uma atitude cafajeste, propõe trabalhar como michê da aposentada quando esta estivesse querendo transar.

Em vista disso, é possível perceber que Alzira interpreta o amor como dor. Talvez por nunca receber afeto como gostaria, perceptível quando narra a história de Ernesto pai, a forma que consegue conceber a ideia desta emoção é através da violência. Há, portanto, uma relação entre o estupro e o sentir-se desejada em seu comportamento. Após sofrer o abuso, mostra-se tranquila. Sensibilizada, se irrita quando Ernesto insiste em ser seu michê. Reagindo à raiva dela, o rapaz expõe o passado da mulher, sobre os outros vendedores, colegas de trabalho, que passaram pelo apartamento antes dele. Ela defende-se fugindo dos argumentos dele, dizendo se tratar de uma mentira. Ele, com raiva e insistência, repele Alzira culpando as mulheres pelas mazelas da sociedade.

É por isso que eu detesto as mulheres... do seu tipo... o mundo está cheio de mulheres do seu tipo... toda vez que eu entro numa casa pra vender um Volks, eu encontro uma mulher como a senhora... uma solteirona ranhêta e insuportável como a senhora... eu prefiro a morte... maldita a hora que eu fui inventar que ser corretor de automóveis era uma boa profissão...³⁴⁷

Ao contrário das “mulheres como Alzira”, quando se trata de sua esposa, que, segundo Alzira, é uma “pobre coitada”, que tem “medo do marido” e “não tem coragem”³⁴⁸, Ernesto a defende. Em vários momentos, ele insiste para que ela “não fale assim da sua mulher”. Há uma distinção bem definida dos tipos de mulheres para o rapaz. Sua mulher é do tipo tradicional ideal: dona de casa, mãe, submissa, segue à risca uma moralidade da família burguesa capitalista, portanto merece ser respeitada. Para as mulheres como Alzira, resta a agressão física e moral. Estas seriam as corrompidas, culpadas pela imoralidade do mundo, ao ponto de merecerem punições. O castigo destinado à Alzira foi o estupro, mas, apesar de defender um tipo específico de mulher, ele confessa seu ódio por todas elas, principalmente pelas “mulheres de hoje”.³⁴⁹

Eu detesto as mulheres... principalmente essas mulheres de hoje que ficam fazendo concorrência aos homens... são todas muito metidas... muito

³⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 21.

³⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 7-8.

³⁴⁹ A fala de Ernesto expõe uma inquietação experienciada pelos núcleos conservadores da sociedade brasileira frente à ascensão do movimento feminista na década de 1960, através da recepção de livros como o clássico *O segundo sexo* (1949), de Simone Beauvoir. A “segunda onda feminista” da década em questão foi possível pelo contato da juventude intelectual brasileira com os referenciais estrangeiros, influenciada por debates acadêmicos. No Brasil, o livro de Beauvoir foi dividido em dois volumes. O primeiro foi publicado no ano de 1970, pela editora paulista Difusão Europeia do livro. Apesar de a publicação ser posterior ao texto dramático e à encenação, o sistema de compartilhamento de referenciais dentro da academia possibilitou às jovens o acesso a debates sobre o feminino antes da publicação brasileira.

mandonas... a culpa de tanto desinteresse dos homens pelas mulheres... de tanto homossexualismo... de tanta depravação hoje em dia... é por causa de mulheres como a senhora... não existe coisa mais insuportável do que uma mulher do seu tipo...³⁵⁰

Quando o assunto recai sobre seu comportamento sexual, Alzira também é contraditória. No momento em que Ernesto confessa saber sobre seu passado com os demais vendedores, ela se defende e tenta amparar-se no discurso sobre ser uma “mulher limpa”, como se houvesse “mulheres sujas” em lugares inferiores ao seu. Entretanto, defende a autonomia de escolha no que diz respeito à liberdade sexual.

Mentira... o senhor está inventando... eu não conheço seus amigos... eu sou uma mulher limpa... limpa, ouviu? Eu nunca precisei de ninguém prá me satisfazer... o senhor é que me seduziu... eu nunca precisei de ninguém... eu sempre resolvi o meu problema sozinha... Detesto gente que prá se satisfazer sexualmente precisa de outra pessoa. Eu nunca precisei de ninguém, ouviu bem, ninguém, prá me satisfazer... o senhor me seduziu... à força... mas o senhor não pode nem imaginar a minha vingança...³⁵¹

Em uma reação ao discurso de Ernesto, trama sua vingança pessoal. Com o auxílio de uma vara, pesca o vestido pela janela e obriga-o a vestir sob a ameaça de apanhar com a vara. Ele o veste, coloca a grinalda e toca um bumbo, seguindo as ordens da mulher. Ao passo que ela retira as roupas dele visando acessar sua intimidade, também faz o caminho inverso. O ato de vesti-lo de noiva pode ser interpretado neste caso como o maior símbolo da submissão feminina à tradicional família burguesa. Na cena, atinge o ápice do seu controle sobre ele. Quer o humilhar como resposta à visão de mundo que defende e como símbolo dos algozes que encontrou ao longo da vida. Confessa as reais intenções para com ele e com os demais vendedores que ousaram entrar em seu apartamento.

O senhor acha que eu devo morrer de alegria porque o senhor entrou aqui? O senhor acha que eu devo bater palmas (bate palmas enquanto ele continua tocando o bumbo. Ele ameaça parar e ela dá uma vergastada com a vara na cama. Ele recomeça. Ela sai e volta com um espelho.) Olha só a sua cara... olha só prá sua cara... o senhor não quis bancar o garanhão? Não me tratou que nem uma égua... olha prá sua cara... agora eu estou te tratando que nem uma mula... eu me sinto vingada... o senhor debochou de si mesmo... eu me sinto vingada pelo que você, seu pai, seus amigos fizeram de mim... isso eles não contaram... todos eles usaram meu vestido de noiva... teve um que até gostou... ainda outro dia eu vi o retrato dele numa revista... fazendo um número de travesti grotesco numa boate “entendida”... eu não posso ver um homem de terno e gravata que fico roída de vontade de obrigar ele usar o meu vestido de noiva... (dá uma

³⁵⁰ BIVAR, Antonio. *O cão siamês de Alzira P.L.*, op. cit., p. 21.

³⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 23.

cuspidada de lado) Homem que usa terninho e gravatinha me dá vontade de vomitar...³⁵²

Ao analisar o fragmento do texto, com algumas alterações nas versões seguintes, a pesquisadora Esther Marinho Santana interpreta a cena como o ritual de transgressão.³⁵³ Assim como Santana, vejo a cena como a última tentativa de transformar a visão de mundo do rapaz, por meio da experimentação de novas formas de composição, vestindo-o de noiva e mostrando sua aparência em uma nova configuração estética e psicológica. Quando finalizada, Ernesto profere ofensas à aposentada e a compara com outra mulher de seu passado que, segundo ele, o fez muito mal. Alzira então o vê como um “caso perdido”, sem salvação, corrompido pelo *establishment*. Ela não o perdoa e decide que a única possibilidade de ação para conquistar a sociedade que almeja é livra-se dele, matando-o com formicida.

2.6.3. A agressividade, a comicidade e a recusa como escolha de ação

Uma característica presente em todo o texto dramático é a forma agressiva escolhida para compor a personagem principal. Alzira se comunica por meio da agressividade. Não só nas palavras proferidas, recorridas muitas vezes aos palavrões e à “vulgaridade”, mas em termos de ações físicas presentes nas rubricas. Essa composição reverbera ao lado de elementos cômicos. A tomada de consciência de sua própria condição de existência contribui para a construção de uma tragicomédia. É trágica porque a personagem exterioriza uma tristeza particular, de que teria perdido muito tempo de sua vida tentando seguir um roteiro prévio de ações e, após muitos anos, começou a enxergar esse caminho como responsável pelo fracasso do mundo ao dar-se conta de sua insignificância. É cômica porque essa “tomada de consciência” se manifesta inesperadamente, por meio da rispidez, da vulgaridade e dos palavrões. Ernesto, apesar de mascarar-se como um tipo “comum” de sujeito, corresponde às atitudes da mulher. Em certos momentos, reage às agressões da mesma maneira. Apesar de entrar no jogo da personagem, por várias vezes, o rapaz não compreende as regras de seu funcionamento.

Sob influência de autores como Edward Albee, com as peças encenadas no Brasil: *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (São Paulo em 1965, e no Rio em 1966) e *A história*

³⁵² Idem, *ibidem*, p. 23-24.

³⁵³ Ver SANTANA, Esther Marinho. *Dramaturgias de assalto*, op. cit.

de zoológico (*The zoo story*) (Rio de Janeiro, em 1963), e as já comentadas *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, Bivar encontrou em *O cão siamês* o espaço possível para expor as mazelas sentidas na própria carne que, se colocadas em um espectro maior de análise, podem ser percebidas em demais peças e expressões artísticas do período, contribuindo para ampliar a percepção das experiências vividas pelo grupo que pertencia e também a forma escolhida para a produção de sentido dada as condições do presente de ação. Nas peças mencionadas, as personagens adotam também a agressividade como forma de comunicação. Os casais Martha e George (*Quem tem medo de Virginia Woolf?*), e Neusa Sueli e Vado (*Navalha na carne*), constroem suas relações a partir de uma aparente sensação de fracasso vista no outro. Enquanto Martha exerce poder sobre George, porque ele é funcionário de seu pai e viciado em álcool, o que é exposto ao casal de convidados, Vado esculacha Neusa Sueli por conta de sua aparência envelhecida, adquirida com a dureza da vida. Nos dois trabalhos há um vínculo de intimidade, já que são casais de longa data. Paco e Tonho, de *Dois perdidos numa noite suja*, apesar de conhecidos, não compartilham tanta intimidade como nos outros dois textos. O que eles dividem são as condições sociais miseráveis da marginalidade. Paco humilha Tonho após saber sobre uma situação que ocorreu com um parceiro de trabalho em um mercado. Paco tenta exercer certo poder contra Tonho por possuir um sapato minimamente melhor que o do colega. A relação entre os dois vai se degradando com o passar da narrativa. Em *A história de zoológico*, há uma relação de maior proximidade com a peça de Bivar. Os indivíduos Peter e Jerry não se conhecem. Encontram-se ocasionalmente em um banco de parque. A disputa por ocupar o banco é a ação que constrói a relação entre os dois. Jerry é o sujeito que incita as agressões, tal como Alzira. Peter, seu “saco de pancadas”, como Ernesto.³⁵⁴

Em 1969, fazia onze anos desde a primeira montagem da peça marcada na historiografia como o início do “teatro político”, o texto *Eles não usam black-tie* (1958), de Guarnieri. Após inúmeras derrotas da classe teatral, com grupos postos na ilegalidade e textos censurados, uma parcela da juventude que havia começado a carreira já sob a ditadura não via como perspectiva fazer do “teatro político” seu propulsor. Estes jovens, que ansiavam por liberdade e viam-se presos em um contexto sem perspectivas boas de futuro, romperam com a formalidade do padrão hegemônico dos artistas de esquerda

³⁵⁴ Para saber mais sobre a influência de *A história de zoológico* (*The zoo story*) em *O cão siamês*, ver *O cão siamês de Alzira porra-louca / Alzira Power: um poder festivo e inclemente...* In: SANTANA, Esther Marinho. *Dramaturgias de assalto*, op. cit., p. 167-206.

brasileiros. Se, por uma década inteira, o grupo não percebeu o avanço político da esquerda radical, eles optaram por incorporar em seus textos formas e referências vividas nas próprias realidades, produzidas pelos novos agenciamentos subjetivos sentidos nas experiências de suas próprias carnes, aproximando a realidade da classe média intelectualizada ao texto dramático. Trouxeram para a cena as musicais que ouviam, as drogas expansivas que usavam, as práticas sexuais que experimentavam, e a linguagem que julgavam mais justa com a realidade. Se o cenário político se tornou, em certa medida, vulgar e agressivo, as peças também passaram a ser. A ausência da crença de uma formalidade textual e de um conteúdo explicitamente político sobre a égide da luta de classes fez reverberar os interesses do grupo para outras inquietações, experimentações e teatralidades.³⁵⁵

Após o Ato Institucional n. 5, de 13 de dezembro de 1968, os artistas, que até então gozavam minimamente de certa liberdade, foram duramente repreendidos. Quase que erradicada a arte popular revolucionária, os militares se dirigiram aos demais grupos que se opunham aos interesses do estado ditatorial. Alzira grita pela sua liberdade, mas seu sentimento também recai sobre certas amarras criadas pelos artistas e intelectuais engajados. O desejo de liberdade perpassa os muros erguidos pela ditadura. A cultura na qual se insere a incomoda: as formas de vida amparada na moral e nos bons costumes, o comportamento e a forma de organização da sociedade. Frente ao estado que impunha a censura às produções e a uma parcela da esquerda que queria padronizar a arte sob um único viés político, Alzira foi o modo possível encontrado por Bivar para gritar ao mundo a forma absurda de como ele via a realidade, e o absurdo também é, em certa medida, cômico.

Ao invés de atacar diretamente o modo de produção capitalista como no “teatro político”, o autor escolheu minar o grupo social do qual fazia parte. Suponho que esta

³⁵⁵ Esta descrença de certa parcela da juventude brasileira concomitava com experiências juvenis mundo afora. Em maio de 1968, a juventude de esquerda francesa, junto dos trabalhadores fabris, combateu o governo de Charles de Gaulle e o capitalismo, a lógica da sociedade de consumo e o imperialismo estadunidense. Em janeiro do mesmo ano, as reformas concedidas com a Primavera de Praga na Tchecoslováquia ficaram marcadas como um movimento contra a dominação da União Soviética sobre o país. Nos Estados Unidos, a juventude contracultural rebelava-se contra o alistamento obrigatório para servir ao exército na Guerra do Vietnã. Em diversos lugares do globo, muitos jovens exprimiam seus descontentamentos com suas políticas regionais. Isso resultou em um sentimento de desesperança de uma parcela da juventude, tanto nas políticas de direita como nas de esquerda mundial. Para saber mais, ver KAMINSKI, Leon. *A revolução das mochilas*, op. cit., NAPOLITANO, Marcos. *Juventude e contracultura*. São Paulo: Contexto, 2023, e ROSZAC, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

escolha tenha sido adotada por uma tomada de consciência ao perceber que quem preenchia as cadeiras dos teatros eram membros da sua própria classe. Apesar da proposta de levar o teatro ao encontro das classes populares, vimos anteriormente que o público presente nas casas de espetáculos era majoritariamente da classe média. A única mudança significativa foi na idade do público. Os teatros se tornaram um local de refúgio das juventudes dissidentes, dos marginalizados de sua própria classe. E essa marginalização reverberou na dramaturgia bivariana. Sua crítica e seu grito de protesto são dirigidos ao seu próprio grupo social.

Alzira tem um jeito específico de se comunicar. Além do texto da personagem, as indicações das rubricas delineiam a rispidez da mulher. Ela agride Ernesto, corta as falas do rapaz, segura seu braço, o morde, dá socos e tapas. Suas ações remontam à agressividade vivida com os militares, que exerciam força física e psicológica sobre a juventude contrária ao regime. Suas ações remetem ao sentimento de sufoco³⁵⁶, de angústia. A mulher exerce sobre Ernesto, o “típico vendedor ambulante, comum e ordinário”, uma resposta na mesma medida. A paz e o amor não são possibilidades para ela. A proposta de transgressão é radicalizada, escolhida por meio da humilhação, com profundidade na intimidade. Um expurgo do que há de inocente em um rapaz corrompido pelo *establishment*, sem capacidade de questionar o mundo do qual faz parte. A forma com que Bivar conduz os textos da mulher relembra a escrita avalanche vista na obra de Jack Kerouac, maior expoente do movimento *beat*. Textos densos, profundos, angustiantes, inquietos, expressivos e sem compromisso com a formalidade.

Em alguns momentos, as contestações da mulher são direcionadas à família de Ernesto, composta pela esposa e duas filhas. Alzira aceita a condição de ser interpretada como louca para defender sua forma de ver o mundo, o chama de irresponsável quando descobre a existência de suas filhas.

ALZIRA – Bem que eu desconfiava... o senhor é um irresponsável... por dois filhos no mundo... no mundo de hoje... é um casal?

ERNESTO – Duas meninas...

ALZIRA – Duas meninas? Eu sabia... (levanta-se, vai até a janela e joga o cigarro fora, volta imediatamente) O senhor tem moral prá educar essas duas pobres criancinhas? Que péssimo exemplo o senhor deve dar... O senhor paga o aluguel? Aposto que não paga... O senhor não tem tipo de quem costuma

³⁵⁶ Sigo aqui a ideia da “metáfora do sufoco” de Kaminski, apresentada na introdução da dissertação. Ver KAMINSKI, Leon. *A revolução das mochilas*, op. cit., p. 46.

pagar as contas... Eu conheço bem esse tipo... tenho pena da sua mulher... o senhor é um covarde...³⁵⁷

Para a aposentada, não há esperanças futuras. Agride o rapaz por colocar duas meninas no “mundo de hoje”, como quem supõe saber o que as garotas estariam fadadas a viver. Além da crítica à existência das filhas, Alzira também ataca a moral de Ernesto. Não vê nele nenhum movimento de fuga da moralidade tradicional. A existência de suas filhas indica a perpetuação de uma tradição que ela luta incessantemente para superar. As duas crianças representariam mais uma geração de indivíduos com a mesma visão de mundo de Ernesto. Fica tão incomodada com a informação que chega a pedir para criar as filhas do rapaz.

Na proposta de visão de mundo de Alzira, desculpas não são permitidas. Ela as recusa por não acreditar em seu significado. “E nada de desculpas. Detesto gente que fica pedindo desculpas. Que mania essa! Ai como o senhor me irrita! O senhor se sente culpado de alguma coisa? Heim?”.³⁵⁸ Para ela, a desculpa é um mecanismo da moralidade fracassada e deve ser expurgada.

Assim como a desculpa, outro comportamento recusado pela aposentada é o da responsabilidade. Sua proposta é gritar ao mundo o incômodo que vê na sociedade. Alzira assume o compromisso de contribuir para o ruir desta tradição, apesar de algumas vezes contradizer seu objetivo. Trava uma batalha interna entre o que aprendeu a ser e o que quer promover contra a sociedade que a agrediu. Renuncia às estruturas e instituições sociais que asseguram o *modus operandi* vigente. Oposto a isso, suscita a liberdade da loucura como meio de salvação. No monólogo a seguir, retirado do final do texto, a personagem expõe os princípios e objetivos defendidos pelo dramaturgo.

Eu só queria ter um programa de televisão... eu só queria ter um programa de audiência na minha mão... aí sim, eu ia mostrar a essa cidade inteira o que é responsabilidade. Sabe o que é nós somos, eu e o senhor? Heim? Sabe o que é que nós somos, eu, o senhor e o resto da raça humana? Heim? (pausa) Uma merdinha desse tamainho, olha. Uma merdinha assim... nada, absolutamente nada... uma pobreza... uma insignificância só... um cú, entende, um cú. (pausa) Responsabilidade... que pobreza! O senhor é um angustiado... fica aí, pensando no futuro... seu idiota... prá que? Larga tudo, seu bobo, larga tudo e sai por aí pedindo esmola... é bem melhor. O senhor nunca vai conseguir o que quer mesmo. Isso tá na cara... o senhor é um fraco, um covarde, um submisso... vai morrer na esperança. Não fica se enganando não (pausa) Sabe o que que é responsabilidade? Heim? Está vendo, o senhor não responde... Responsabilidade é uma coisa que só as pessoas de menos de 20 anos devem

³⁵⁷ BIVAR, Antonio. *O cão siamês de Alzira P.L.*, op. cit., p. 7.

³⁵⁸ Idem, ibidem, p. 9.

ter. Depois dos 20, meu filho... a gente começa a perder ponto... por causa dessa palavra que não existe... Depois dos 20 a gente deveria mandar a responsabilidade prás picas... eu só queria ter o programa da Hebe prá poder dizer isso à cidade inteira... sabe o que é que a gente tem que fazer depois dos 20, não sabe? Pois eu vou dizer: Depois dos 20, a gente tem é que enlouquecer... enlouquecer a gente e os outros... a cidade inteira... o mundo inteiro... O senhor não pode nem imaginar o que eu já fiz depois que eu descobri isso... cada maldade, cada vingança que você não pode nem imaginar... e eu ainda tenho esperança... tenho mesmo... tenho esperança que a minha capacidade de imaginação aumente cada vez mais e que eu possa, cada novo dia, cometer loucuras e maldades cada vez maiores das que eu tenho cometido. Estar viva pra mim é isso: é vingança... é poder me vingar cada dia mais do que fizeram de mim... do que eu própria fiz de mim... (dá murros na parede) Fico puta da vida quando eu me lembro, de mim, há 30 anos atrás... uma babaca... é isso que me deixa possessa, olhando prá sua cara... eu te olho e me vejo há 30 anos atrás... tudo que eu queria... olha que falta de imaginação... era um tipinho sujo e ridículo como você... porisso eu não me perdôo... há trinta anos atrás eu seria capaz de te achar maravilhoso... (pausa. Ela fica olhando pra ele demoradamente) Sabe, eu fico te olhando e prá ser franca, eu te acho bonito... nem bonito, eu te acho maravilhoso e é isso que eu não posso... te achar maravilhoso... eu assumi um compromisso comigo mesma... eu tenho é que te detestar ouviu? Te detestar... essa é que é a verdade... e eu descobri essa verdade bem tarde... e sabe de quem é a culpa? (pausa).³⁵⁹

No fragmento, fica perceptível a linguagem adotada para compor a personagem. Palavras como “cu”, “merdinha” e “picas” exemplificam a proposta de construção narrativa que rompe com a formalidade vista no “teatro político”. Outra questão presente na citação é a contradição da personagem e o compromisso com sua verdade, que recusa a moralidade como escolha de ação. Ela admira Ernesto, apesar de açoitá-lo. Odeia o fato de gostar dele e, por um pequeno momento, expõe essa angústia.³⁶⁰

Para Bivar, a agressividade e a recusa das propostas vigentes, tanto dos núcleos sociais que defendiam a ditadura, como da parcela da esquerda que propunha uma revolução radical, são as rotas de fuga do pelo autor para propor um terceiro viés, da liberdade das pessoas em busca de novas identidades, de um novo modo de ver, estar e organizar o mundo. O autor radicaliza Alzira ao propor como mecanismo de adquirir esta liberdade o uso de substâncias alucinógenas, como o ácido lisérgico, popularmente conhecido como LSD.

³⁵⁹ Idem, ibidem, p. 27-28.

³⁶⁰ Julgo importante um destaque para a referência à Hebe Camargo no fragmento. Em 1955, estreou o primeiro programa feminino da TV brasileira, apresentado por ela. Sob direção de Walter Forster, *O mundo é das mulheres* era apresentado por cinco mulheres, sendo Hebe a única apresentadora fixa. Ao longo dos anos, Hebe tornou-se símbolo dos programas de auditório brasileiros e o início de sua carreira como apresentadora de TV está localizado no momento de ascensão da “cultura de massa” no país.

2.6.4. Zé Maria e o LSD: novas subjetividades, rebeldia e o existencialismo

Saudosista, Alzira conta a história de seu falecido amigo, Zé Maria, “o único e verdadeiro amigo de toda minha vida... o único homem que mereceu o meu respeito sincero e a minha total admiração”. Segundo ela, Zé Maria foi marginalizado pela sociedade. Era um insubmisso e a teria ensinado como ser também. O define como um “rebelde”, sua “alma gêmea”. Não se encaixava nos modelos sociais e teria experienciado a vida de outra forma. Foi traficante de “mescalina, cocaína, heroína, cafetina e anfetamina...”. A mulher culpa as pessoas como Ernesto da condição de vida do amigo.³⁶¹

No texto dramático, Zé Maria sugere ser um dos indivíduos que formularam suas identidades por meio das práticas contraculturais, corpos dissidentes da sociedade tecnocrata que, segundo Theodore Roszak, é a “forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional”.³⁶² Uma cultura que consegue, pelo apelo ao cientificismo técnico, dominar os sujeitos em âmbito social, político, cultural e econômico, recorrendo à burocratização sistêmica. Essa dominação acontece mediante uma ideologia invisível, que prega uma submissão ao científico por certa ilusão de prosperidade via um imaginário benefício adquirido com a tecnologia. E nessa integração social não há brechas para sujeitos que não se adequem aos preceitos técnicos.

Ao mesmo tempo que havia um discurso de prosperidade capitalista, a década de 1960 foi marcada por uma série de interferências que culminaram na descrença desse modelo social. Luiz Carlos Bresser-Pereira data o início de uma crise política e econômica no ano de 1961, ampliada a partir de 1965. Segundo Pereira, “pela primeira vez na história do Brasil, passamos a ter um problema sério de desemprego industrial”. Nos dados apresentados pelo autor, somente no ano de 1965 o desemprego subiu 13% na cidade de São Paulo. Houve uma redução do consumo pela falta de poder de compra, ocasionando uma crise circular. A origem da crise teria sua origem durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961).³⁶³

Seguindo essa tentativa de interpretar possíveis tipos sociais representados no texto dramático, Ernesto pode ser lido como um integrante da vasta população que foi

³⁶¹ BIVAR, Antonio. *O cão siamês de Alzira P.L.*, op. cit., p. 24.

³⁶² ROSZAC, Theodore. *A contracultura*, op. cit., p. 12.

³⁶³ Para saber mais, ver A crise dos anos 1960. In: BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *Desenvolvimento e crise no Brasil: história, economia e política de Getúlio Vargas à Lula*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 123-145.

atingida pela crise. Em vários momentos do texto, Alzira o acusa de irresponsabilidade, de ser um coitado, por precisar vender automóveis de porta em porta, como no fragmento: “O senhor não tem tipo de quem costuma pagar as contas... Eu conheço bem esse tipo... tenho pena da sua mulher... o senhor é um covarde...”.³⁶⁴ Apesar de estar sujeito à crise, o rapaz, embebido talvez por uma ideologia de prosperidade dominante, não enxerga como possibilidade a promoção de qualquer movimento contrário à tecnocracia capitalista ou aos comportamentos e valores sociais que manifestam a ideologia desse modelo de organização social, desta cultura específica.

Diferente desse tipo social e atravessados por novos referenciais³⁶⁵, uma parcela da juventude urbana pós-1968 questionava não apenas o sistema capitalista, mas os valores ideológicos, morais e comportamentais, definidos por ele. Com novas implicações de ordem política, social e econômica, esses indivíduos viam na cultura o espaço possível para articular as novas experiências subjetivas contrárias à ideologia dominante, mesmo que tendo suas origens na própria cultura que tentavam se desvencilhar. Marcos Alexandre Capellari define essa ação como “espírito contracultural”.

espírito contracultural pode ser definido, pois, como um tipo específico de rebeldia voltado contra os valores e ideias dominantes, considerados opressivos. Implica um grau de desajuste em relação à cultura hegemônica; mas não implica, necessariamente, uma configuração ideológica específica, nem muito menos um conjunto de regras, de valores ou de saberes idênticos entre si.³⁶⁶

Capellari destaca sobre as variadas linguagens exploradas pelo grupo. Theodore Rozsak já alertava para a questão. Apesar de compartilharem inimigos em comum e partilharem de uma sensibilidade questionadora parecida, a contracultura não foi um movimento homogêneo, como os *beats*, *hippies* e nova esquerda estudantil.³⁶⁷

Percebida a contradição entre as personagens do texto, essa que constrói um sentido para a narrativa, Zé Maria torna-se significativo para a história por ser o responsável em despertar o espírito contracultural na personagem. Através das palavras

³⁶⁴ BIVAR, Antonio. *O cão siamês de Alzira P.L.*, op. cit., p. 7.

³⁶⁵ Alguns já explorados, como a ditadura civil, em especial pós-AI-5, o Maio de 68, a Primavera de Praga, a ascensão da indústria cultural e a disseminação da cultura de massa.

³⁶⁶ CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel* (c.1970). Tese (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2007, p. 212 (grifo do autor).

³⁶⁷ Para saber mais, ver ROSZAC, Theodore. *A contracultura*, op. cit.

de Alzira, ele é construído como um guru, um mentor de novas formas de viver. Por intermédio dele que a personagem teria conhecido o LSD, e “passou a ver as pessoas como elas realmente são”. Após usar o alucinógeno, ela passou a ver Zé Maria como um “santo”, que deveria “ser canonizado pela Igreja”. Já Ernesto

como um velho gordo... mão suada... barriga monumental... sempre com a cara amarrada... com a cuca fundida... covarde... morrendo de medo e de covardia... ou então, uma rumbeira... uma Maria Antonieta Pons dançando rumba vestida de noiva... uma rumbeira chata e ranheta... com cabelos do nariz e da orelha... horrorosa... horrorosa... com mau hálito e ácido úrico... cheirando talco azedo... um bebê todo enrugado... um monstro... um monstro...³⁶⁸

A crença de que, sob o uso de alucinógenos, você consegue “ver as pessoas como realmente são” foi significativa para parte da juventude contracultural. Segundo Rozsak, seu uso era visto como uma forma de combate à política da consciência, ou seja, o controle da subjetividade de cada indivíduo. Quem se aventurasse na “revolução psicodélica”, acreditava em uma espécie de libertação do subconsciente junto da possibilidade de expansão das formas interpretativas do mundo. Acreditava-se que as “viagens” permitiam explorar o lado político da individualidade. Apesar das intenções iniciais, religiosas e/ou filosóficas, Rozsak faz uma crítica ao uso desenfreado da substância por uma parcela dos adeptos.

Portanto, a “revolução psicodélica” reduz-se a um silogismo simples: mude o modo prevalecente de consciência e você muda o mundo; o uso de tóxicos *ex opere operato*³⁶⁹ muda o modo prevalecente de consciência; portanto, universalize o uso de tóxicos e você muda o mundo.³⁷⁰

Retornando ao texto dramático, segundo a aposentada, foi Zé Maria quem lhe deu o apelido de Alzira Porra-louca. O relato da morte do homem é uma história trágica. Atirou-se com seu carro de um penhasco na frente da amiga. A imagem sobre o incidente, construída nas falas da personagem, possibilita criar paralelos com uma das influências do dramaturgo, a filosofia existencialista.

No livro *O mito de Sísifo*³⁷¹, Albert Camus explora o conceito de “absurdo”. Camus vê o suicídio como o único verdadeiro problema para a filosofia. Ao se debruçar sobre o tema, interpreta que o absurdo surge quando o indivíduo se dá conta

³⁶⁸ BIVAR, Antonio. *O cão siamês de Alzira P.L.*, op. cit., p. 25.

³⁶⁹ “*Ex opere operato*” é uma expressão do Latim que significa “do trabalho realizado”.

³⁷⁰ ROSZAC, Theodore. *A contracultura*, op. cit., p. 102.

³⁷¹ CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*, op. cit.

conscientemente das condições de existência no mundo e o estranhamento que essa condição causa. Assim sendo, o suicídio é visto como uma possível solução para os sujeitos que não conseguem lidar com a existência absurda, um confessar-se. Porém, caso decida continuar vivendo, abdica das preposições estabelecidas em âmbito social, cultural, político. O absurdo, portanto, romperia com os códigos de conduta, dos modos de viver e se ajustar na organização social. Enquanto Alzira carrega características desse modo de viver, ao promover um acerto de contas com a sociedade que a agrediu por diversas vezes, Zé Maria é a imagem do indivíduo que não deu conta dessa tomada de consciência e confessa, por meio do suicídio, sua inadequação às circunstâncias da vida. No fragmento sobre responsabilidade, a aposentada expõe a visão que tem sobre a insignificância das pessoas para a realidade do mundo:

Sabe o que é nós somos, eu e o senhor? Heim? Sabe o que é que nós somos, eu, o senhor e o resto da raça humana? Heim? Uma merdinha desse tamainho, olha. Uma merdinha assim... nada, absolutamente nada... uma pobreza... uma insignificância só... um cú, entende, um cú.³⁷²

A escolha de tirar a própria vida também alude ao absurdo vivenciado no Brasil após o AI-5. Sabendo o destino de envolvidos com tráfico de drogas e demais formas de subversão, Bivar expressou, por meio do amigo de Alzira, o sentimento de sufoco vivido pelas pessoas da sua comunidade afetiva.

A mulher demonstra um enorme carinho por Zé Maria. Culpa a sociedade e seu representante na história (Ernesto), pelo suicídio do amigo. Como resposta, assume o compromisso de rebelar-se cada vez mais contra a tradição ideológica e aos valores e comportamentos sociais, mesmo que somente de dentro de seu pequeno apartamento.

O texto de *O cão siamês* finaliza, diferente das peças anteriores de Bivar, propondo às últimas consequências como única rota de fuga. Se Cordélia e Zé Maria se suicidam por não aguentar suas condições de existência, Alzira decide lutar contra essas sensações e promover sua vingança diária. A escolha é materializada com o assassinato de Ernesto no final do texto. Matar o rapaz simboliza seu rompimento com a cultura dominante, promovida pelo *establishment*. Com o ato, Alzira faz sua pequena revolução pessoal contra o comportamento e a moral cristã vigentes, que alimentam um sistema fadado ao fracasso. O texto termina com os dizeres: “Pronto. (vai até a plateia e diz para

³⁷² BIVAR, Antonio. *O cão siamês de Alzira P.L.*, op. cit., p. 27.

o público) Era FORMICIDA TATÚ (vai até a janela e chama) ESMERALDA! ESMERALDA! Vem me dar uma mãozinha...”.³⁷³ A fala, direcionada à janela, local onde está o público, faz dele cúmplice de seu assassinato. A ajuda solicitada à dona Esmeralda sugere a solidariedade do público.

2.6.5. O compromisso com a liberdade e o rótulo de marginal

Em *O cão siamês*, Antonio Bivar expressa seu desejo por liberdade. Os anseios e as angústias que o dramaturgo sentia dentro do seu universo são expostos nas palavras da personagem Alzira. A mulher vê em Ernesto a sociedade que a maltratou. Devolve seu sofrimento sob a forma de agressão. Se esforça na tentativa de transformá-lo, transgredindo. Sua última tentativa é o ritual, mas Ernesto é um modelo social muito bem desenhado. Não há nele uma possibilidade de mudança porque a visão de mundo do rapaz não comporta a realidade de Alzira. Para ele, a aposentada ocupa o lugar dos loucos dissidentes, ausentes de um tipo específico de “lucidez”. Nem ao menos a liturgia do alucinógeno é uma possibilidade para ele. Não tem salvação. Para ela, a liberdade só será uma realidade quando os corrompidos forem exterminados, começando pelo rapaz.

Em uma entrevista já comentada sobre a peça anterior, *Abre a janela* (página 87), Bivar expõe que sofreu “repressões violentas de tias, professores, pessoas, do próprio poder”. Se na peça anterior o dramaturgo promoveu sua vingança pessoal, em *O cão siamês* constrói o cenário que pune seus algozes, ao deslocar de uma extremidade para a outra as relações de poder. Para ele, todas as formas de repressão deveriam ser proibidas. Alzira quer ser livre além das paredes do apartamento. Quer que pessoas como Zé Maria tenham o direito de existirem sem as amarras das condições sociais estabelecidas. O sentido dado no texto se desvincula da proposta do “teatro político” por colocar no banco do réu um indivíduo da classe popular que compactua com o *modus operandi* da sociedade capitalista. Ao invés de culpar as entidades burguesia e ditadura, o dramaturgo responsabiliza os cúmplices dos opressores, que seriam os que operavam, na realidade, a ideologia da ditadura militar. Algo semelhante acontece no texto de *Eles não usam black-tie*. Tião, filho de Otávio, militante do movimento operário, um dos responsáveis pela greve na fábrica, é responsabilizado por sua conduta. Ele recusa-se a compactuar com a greve porque sua namorada está esperando um filho seu. Ao pensar no futuro filho, o

³⁷³ Idem, ibidem, p. 29 (letras maiúsculas do autor).

rapaz se opõe à greve iniciada pelo pai, sendo punido com a expulsão da residência da família. Para o pai, Tião é um desertor de classe, alguém que age contrariamente aos interesses da classe, mesmo que de dentro dela. Apesar de, em *O cão siamês*, o assunto da luta de classes não ser o objetivo inicial nem o destino do dramaturgo, as ações de Alzira se parecem com as de Otávio. Ela dá chances para o rapaz se redimir e transgredir seu comportamento. Sem sucesso, elimina o homem à sua maneira.

Em outra entrevista, publicada em 5 de agosto de 1969, um dia antes da estreia do espetáculo, o dramaturgo defende sua visão sobre o texto e a personagem principal. Afirma seu compromisso com a liberdade. Define a peça como “uma tragédia do livre arbítrio”. Diz ter tentado levar elementos da mente humana para a realidade do texto, principalmente os sentimentos de angústia advindos da impossibilidade de sentir-se livre: “os desejos secretos, os acertos de contas nunca acertados, a vingança.”³⁷⁴ Alzira é apresentada como uma heroína dos marginalizados que, ao perceber o mundo sob uma nova perspectiva, decide agir em pequenas vinganças. Nas palavras do autor, ela é:

Uma solteirona aposentada dos Correios e Telégrafos descobre um pouco tarde que no meio do qual faz parte as coisas estão erradas e daí resolve recriar o seu mundo particular indo contra tudo o que lhe havia sido imposto pelos outros. A partir dessa descoberta ela resolve viver uma grande vingança por dia.³⁷⁵

O dramaturgo tentou criar uma personagem que conseguisse relacionar suas próprias angústias com as dos espectadores. Por meio da empatia, desejava que o público pudesse tomar consciência das condições de sua própria existência e promovesse vingança contra seus algozes, tal como a personagem faz. Esse é o caráter político construído no trabalho de Bivar. Bem como no “teatro político”, no qual os artistas promoviam uma tomada de consciência da classe trabalhadora com representações sobre a luta de classes, a história de Alzira também é politizadora, só que ataca outra forma de repressão, a dos costumes. A diferença entre as formas de fazer política se dava nos temas gerenciados. Enquanto os primeiros voltavam-se para o debate das classes e do imperialismo estadunidense, Bivar se lançou sobre os aspectos do comportamento e dos valores sociais compartilhados e atribuídos pela ideologia dominante.

³⁷⁴ BIVAR, Antonio apud “O cão siamês” inaugurará teatro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 ago. 1969, p. 17.

³⁷⁵ Idem.

Ao contrário dos trabalhos anteriores do dramaturgo, em *O cão siamês*, Bivar abandona o compromisso com a moralidade, focando somente na proposta de liberdade.

Essa minha peça é mais um passo para o despojamento, um exercício de liberdade. Com ela procuro exprimir uma posição minha na defesa dos marginais e aqui, a palavra marginal não se limita aos tipos “clichês” de certas áreas da cidade, mas o marginal de uma forma geral, isto é, todos aqueles que se rebelam – consciente ou inconscientemente – contra uma sociedade errada. A personagem feminina é um desses marginais e o que ela diz é o que eu penso, portanto eu também estou dentro dessa nova marginalidade da qual fazem parte todos os rebeldes, inclusive os artistas, os intelectuais e os vagabundos de verdade.³⁷⁶

Em um contexto marcado por interpretações em disputa, a ditadura militar de um lado e a esquerda radical do “teatro político” de outro, Bivar traçou uma rota de fuga em defesa da liberdade dos marginalizados por ambos os lados. O grupo de indivíduos que almejava somente a plena liberdade, sem se comprometer com linhas políticas que não os contemplassem. O dramaturgo propôs então, junto dos pares, novas ações políticas por meio de subjetividades novas que primeiro visavam interrogar a própria condição de existência para depois promover mudanças no quadro sociocultural. Mesmo dizendo-se apolítico, Bivar estava agindo em relação ao debate político ao fazer uma autocrítica à comunidade da qual fazia parte, a classe média intelectualizada dos centros urbanos.

Ao revisitar a experiência do espetáculo para escrever a autobiografia, o dramaturgo utilizou um texto escrito pelo diretor da peça Emílio Di Biasi³⁷⁷ para expressar sobre o que se tratava *O cão siamês*. Importante destacar que a fala de Biasi foi proferida em 2010, quatro décadas após a encenação.

Numa época em que o intelectual, o estudante e o artista se tornaram marginais e são tratados como tal, nenhuma ideologia seria possível a não ser a marginal. Alzira, a personagem de *O cão siamês*, é uma heroína marginal, já que faz a apologia de tudo o que vai contra os princípios do que se convencionou chamar sociedade. A sociedade absurda de Ernesto contra o absurdo mundo de Alzira.³⁷⁸

Ao destacar que “nenhuma ideologia seria possível a não ser a marginal”, Biasi defende um discurso consolidado na historiografia sobre o período. Interpreta o espetáculo como uma rota de fuga que distanciava tanto os ideais de direita como os da

³⁷⁶ Idem.

³⁷⁷ Ver RIEDEL, Erika. *Emílio Di Biasi: o tempo e a vida de um aprendiz*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

³⁷⁸ BIASI, Emílio Di apud BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora: autobiografia do berço aos trinta*. Porto Alegre: L&PM, 2014, p. 191.

esquerda radical. A percepção de que alguns artistas estavam produzindo sob outro viés da esquerda aconteceu mais de uma década depois, após 1980, quando as práticas culturais dos 1960 começaram a ser analisadas como objeto de estudo acadêmico.³⁷⁹

Na continuação do texto, Biasi fala também sobre a participação do público como cúmplice e a “nova posição a ser tomada”, outra forma de organizar a sociedade – ou pelo menos o questionamento da forma vigente – promovida pela comunidade da qual o dramaturgo fazia parte, os marginais.

Toda a plateia virava uma grande janela pela qual Alzira ia jogando os pertences de Ernesto, assim como dona Esmeralda, a vizinha invisível. Dona Esmeralda passa a ser todos nós. E o apelo final de Alzira para que pactuemos com seu gesto nos torna cúmplices de uma nova posição. Os espectadores se tornavam cúmplices de Alzira.³⁸⁰

O capítulo do livro de Bivar sobre a peça é composto pelo fragmento do texto de Biasi. O dramaturgo não expõe nenhuma opinião além do recorte copiado. Em outro livro autobiográfico, *Longe daqui, aqui mesmo*³⁸¹, Bivar apresenta comentários críticos sobre a peça. Não cabe aqui ainda a investigação desses documentos por tratar especificamente sobre a segunda temporada, sob o título de *Alzira Power*, encenada no Teatro Gláucio Gil, em Copacabana, Rio de Janeiro, no ano de 1971.

Para aprofundar a análise não apenas do texto dramático, mas também do evento da encenação, dedico o último tópico à análise crítica da temporada apresentada em São Paulo. O objetivo é analisar a maneira como o trabalho do dramaturgo foi interpretado, como os contextos influenciaram na construção do sentido do espetáculo e as conexões que os críticos estabeleceram entre a peça e outros gêneros e autores teatrais.

2.7. A recepção crítica de *O cão siamês* (1969)

³⁷⁹ Considerada a grande “abre alas” para os estudos da cultura da década de 1960 e 1970, temos, a título de exemplo, a tese de doutorado de Heloísa Teixeira que deu origem ao livro de mesmo título. Ver HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1980.

³⁸⁰ BIASI, Emilio Di apud BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora: autobiografia do berço aos trinta*, op. cit., p. 191-192.

³⁸¹ Ver BIVAR, Antonio. *Longe daqui, aqui mesmo*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

Ao longo da temporada paulista, a peça *O cão siamês* recebeu três críticas publicadas em periódicos da cidade. Os críticos que assinaram os textos foram Sábato Magaldi, João Apolinário e Osman Lins.

Para Magaldi, a peça não contribuía com o desenvolvimento de Bivar como dramaturgo. Chega a afirmar que o autor utilizou “recursos fáceis”, apesar de dispor de uma narrativa atrativa. Destaca a característica ficcional do texto, como o nome inventado e aceito pelas personagens, Ernesto Pasqualini Parmelucci. Para ele, Bivar conseguiu construir uma ficção “responsável por tantos textos de valor na literatura moderna”. Magaldi compara o trabalho à dramaturgia de Jean Genet, expoente do “teatro do absurdo”, conceito delineado por Martin Esslin³⁸², e opina que, em *O cão siamês*, o dramaturgo poderia ter trabalhado melhor a articulação da linguagem, a fim de construir um clímax mais intenso. Apesar da posição, o crítico reconhece o gosto do autor pela poesia, e afirma que “no *Cão siamês* ele descobriu o grotesco poético de Alzira ao colocar seu vestido de noiva no corretor”. Também faz questão de definir o gênero do espetáculo como comédia: “Conduzido frequentemente para o riso, o público encara o crime de Alzira como uma saída inesperada para um diálogo já sem perspectivas.” E opina que o dramaturgo deveria ter tido a “paciência para deixar amadurecer a peça na gaveta”.³⁸³

Responsabiliza o diretor pelos incômodos que sentiu ao assistir a peça, como os gritos de Yolanda Cardoso que, segundo ele, agrediam mais o espectador que Ernesto. Diz que o teto baixo do Teatro do Meio contribuía para o som desagradável. Interpreta que a cena da morte de Ernesto estava deslocada da proposta estética percebida na dramaturgia. “O realismo da morte do corretor contrasta com a pequena área da arena, tornando a cena de uma deslocada melodramaticidade”. Termina o texto registrando ter ficado frustrado com o espetáculo, mas reconhece que era uma sensação comum em trabalhos de “pessoas de mérito” e ansiava que o trabalho amadurecesse no futuro.³⁸⁴

João Apolinário também não gostou do espetáculo e foi mais incisivo na opinião crítica. Seu texto foi publicado em dois jornais, *Última Hora* e *O Globo*. Na época, Apolinário era o responsável pela coluna teatral de ambos os periódicos. O primeiro foi publicado em 14 de agosto de 1969, sob o título “O cão siamês, de Antonio Bivar, é

³⁸² Para saber mais, ver ESSLIN, Martin. Jean Genet: A sala dos espelhos. In: *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018, p. 172-200.

³⁸³ MAGALDI, Sábato. “O cão siamês”. In: *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc, 2014, p. 129 [versão digital]

³⁸⁴ Idem.

péssimo”.³⁸⁵ O outro no dia seguinte, com nome ““O cão siamês”: dois personagens no palco em busca de um texto”.³⁸⁶

Nois dois textos registra a expectativa criada pelo público em torno da imagem de Antonio Bivar. Premiado com os dois espetáculos anteriores (*Cordélia Brasil* e *Abre a janela*), e reconhecido pela crítica como dramaturgo desde a montagem de *Gildinha Saraiva*, Apolinário percebia que tanto o público como os críticos aguardavam ansiosamente pela nova peça do dramaturgo, mas que, por ser um autor em alta na cena teatral no eixo Rio-São Paulo, haveria maiores riscos da recepção não ser tão boa.

Na sequência, Apolinário alerta o leitor sobre um grupo de jovens dramaturgos paulistas que estavam transformando a forma de fazer teatro através da linguagem, ao trazerem para a cena novos elementos estéticos bem como novos conteúdos,

que busca incorporar novos temas da nossa realidade, ao mesmo tempo que parece disposta a criar uma nova linguagem, não ainda em termos de estrutura dramática, mas já fixada numa semântica mais próxima dos problemas de relacionamento e comunicabilidade da juventude urbana paulista.³⁸⁷

No mesmo texto, Apolinário também destaca a contribuição da dramaturgia de Plínio Marcos para a produção bivariana. Em críticas anteriores, sobre as peças *Cordélia Brasil* e *Abre a janela*, o trabalho de Bivar foi interpretado como sucessor da linha que Plínio Marcos teria supostamente aberta no tecido do teatro brasileiro. No texto de Apolinário, entretanto, aparecem pela primeira vez outros dois nomes que seriam os expoentes da “nova forma de fazer teatro”: José Vicente, com *O assalto*, e Leilah Assumpção, com *Fala baixo, senão eu grito*. Ambos entraram em cartaz na segunda metade de 1969, assim como *O cão siamês*.

Com uma diferença de poucos dias entre as estreias dos três espetáculos, o crítico fez a leitura dos trabalhos como uma mudança em curso na forma de fazer teatro. Dos pontos de convergência entre eles, os três eram jovens, partilhavam influências internacionais e escreveram textos com munidos de somente duas personagens. Segundo Apolinário, Vicente e Leilah revelavam “uma certa força poética e dramática de intensa

³⁸⁵ Ver APOLINÁRIO, João. “O cão siamês”, de Antonio Bivar, é péssimo. In: VASCONCELOS, Maria Luíza Teixeira (org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens, v. 2, 2013.

³⁸⁶ Ver APOLINÁRIO, João. “O cão siamês”: dois personagens no palco em busca de um texto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1969, p. 12.

³⁸⁷ Idem.

introversão psicológica a social”. Já Bivar não teria superado a expectativa do crítico porque em *O cão siamês* o dramaturgo repetia “macetes e clichês que lá em *Cordélia Brasil* faziam lembrar *A navalha na carne*”. Em decorrência dessa observação, o autor estaria preso em uma tarefa difícil de solucionar.³⁸⁸

Apesar de reconhecer o recurso poético alçado pelo dramaturgo, não se contentou com a técnica dramática vista na encenação. Bivar não teria conseguido converter a história que construiu em uma estrutura de texto voltada para o teatro. O maior problema para o crítico era a repetição “sem sentido” da ação dramática, especificamente os embates entre as personagens. A contradição atribuída a aposentada foi interpretada como algo negativo: “Alzira, aposentada dos Correios, 43 anos, parece um ser de catálogo patológico, mas não se assume como personagem que consubstancia as vivências que pretende insinuar como um resultado social preexistente”.³⁸⁹ No fragmento é possível perceber a tentativa que o crítico faz de interpretar o espetáculo a partir da estética realista, característica de grande parte das peças vinculadas ao “teatro político” que dominavam a cena do período. Parece buscar, na materialidade do real, as vivências da personagem que justificassem suas ações cênicas, o que não condiz com a fantasia e a poética mobilizadas pelo dramaturgo, mas com um possível maniqueísmo interpretativo dos anos 1960.³⁹⁰ Por não encontrar os impulsos vistos em cena na materialidade da vida fora do palco, Apolinário define *O cão siamês* como um “realismo de tropeço”. Argumenta que seu maior incômodo foi a sucessão de acontecimentos cênicos que não moviam a história para lugar algum, seja por meio do diálogo ou da ação dramática.

O espírito contracultural e o anseio em jogar o foco de luz sobre os sujeitos marginais foram escolhas adotadas por Bivar ao escrever o texto. A influência do absurdo de Samuel Beckett também contribui para uma possível ausência de um sentido lógico na trama. O jogo entre os planos da realidade, da loucura e do passado, adotados pelo dramaturgo, já podia ser visto em *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. O diferencial visto no texto foi trazer para a cena as angústias mais íntimas das personagens, fragmentos de suas inquietações mentais que os corpos em cena expunham sem passar pelo crivo dos pudores. Nas entrelinhas do texto crítico, é possível perceber certo estranhamento em

³⁸⁸ Idem.

³⁸⁹ Idem.

³⁹⁰ Para saber mais sobre a consolidação do “teatro político” na historiografia brasileira, ver PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. *História*, v. 24, n. 2, São Paulo, 2005, p. 79-110.

relação à proposta de trazer para a realidade as subjetividades das personagens, o que, em certa medida, comprova uma mudança de direção na forma de fazer teatro por meio da necessidade de uma mudança interpretativa pela crítica.

O texto de Osman Lins foi publicado em dezembro, meses depois do início da temporada. Nele, o autor faz um balanço anual sobre o teatro paulista. Assim como Apolinário, percebe similaridades entre as três peças dos que seriam os integrantes da “nova dramaturgia” a partir do ano seguinte (*O cão siamês*, de Antonio Bivar; *Fala baixo, senão eu grito*, de Leilah Assumpção; e *O assalto*, de José Vicente), encenadas na segunda metade de 1969.³⁹¹ Três pontos em comum correlacionavam os espetáculos no texto crítico: o recuso da linguagem coloquial, a quantidade de atores em cena e as “cenas de esbanjamento”. Segundo ele, havia “uma nova mentalidade, menos escapista” no teatro jovem paulista. Diferente de narrativas ficcionais, reconhecia que os autores em questão abordavam intimidades vivenciadas, ou ao menos observadas, nas suas próprias realidades.³⁹²

Apesar de o crítico reconhecer que a linguagem coloquial se aproximava com o público e podia gerar mais intimidade com as sensações experienciadas em cena, a vê como um recurso cansativo. Para ele, os jovens dramaturgos tinham “uma incoercível tendência para a facilidade”. Também atribui a isso um certo desprezo por valores sociais: “Poder-se-ia argumentar que, violando as regras básicas da língua, os dramaturgos ostentam o seu desprezo para com os valores sacralizados da sociedade”.³⁹³ E sobre valores, pode-se pensar nos definidos tanto pela direita, como pela esquerda radical do “teatro político”. No texto de Bivar, a linguagem foi uma forma de recusa aos rótulos.

No que diz respeito ao número de personagens, reforça algo dito outrora pelo próprio dramaturgo, a falta de recursos financeiros. Mas Lins vai além, percebe um padrão necessário à construção das relações nas três peças: “Menos explicável é que, em todas as peças aqui comentadas, haja sempre um indivíduo que irrompa de súbito na existência do outro”. Encontra a justificativa do feito na realidade: “Se bem examinarmos, veremos que as três situações [das três peças] são símbolos da vida presente, com a invasão

³⁹¹ Em dezembro de 1969, Sábato Magaldi já havia elaborado o termo “nova dramaturgia brasileira”. Publicado em agosto de 1969, o crítico elege como membros José Vicente, Isabel Câmara, Leilah Assumpção e Consuelo de Castro. Antonio Bivar foi incluído no ano seguinte, tendo em vista se tratar de um autor já encenado. Essa questão será melhor elaborada no último capítulo desta dissertação.

³⁹² LINS, Osman. Três peças atuais. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 6 dez. 1969, p. 4.

³⁹³ Idem.

desenfreada da nossa intimidade”. Interpreta Alzira como uma pequeno-burguesa que perdeu a vontade de viver ou não sabe mais como agir, ao ponto de não “abrigar um mínimo de riqueza interior”.³⁹⁴ Repete o artifício percebido em críticas da década de 1960, de atribuir um pavimento social da realidade às personagens cênicas.

O terceiro ponto são as “cenas de esbanjamento”. Em *O cão siamês*, corresponde às cenas em que Alzira atira roupas, discos, as chaves e demais objetos pela janela. Para o crítico, havia uma “ira dos autores à sociedade de consumo que os aflige”, apesar de afirmar que os três usufruíram de uma prática oriunda da sociedade que criticam, a publicidade. “Ao mesmo tempo, aquela falta de cuidado com valores e objetos é bem a expressão, nem sempre clara, do homem contemporâneo, rebelando-se contra coisas que assumem seu lugar, sendo alçadas, na escala moderna, mais alto que o homem”.³⁹⁵

Finaliza o texto lembrando que se trata de textos escritos por três autores com menos de trinta anos, pertencentes a mesma parcela da juventude, portanto “sentem de maneira idêntica o mundo que os oprime, que nos oprime, que tende a recusar todo esforço honesto, todo e qualquer gesto leal do ser humano em direção aos seus semelhantes”.³⁹⁶

A recepção de *O cão siamês* foi pouco expressiva no ano de 1969. Apesar de pequena, é significativa para uma questão pertinente a esta pesquisa, sobre o debate geracional ocorrido nos anos finais da década de 1960. É possível perceber que os críticos especulavam sobre o surgimento de uma nova forma de fazer teatro, e responsabilizavam a juventude pelo feito. Ao cotejar a trajetória de Antonio Bivar, pude perceber essa movimentação da crítica desde sua primeira montagem, *Gildinha Saraiva*. Como um expoente da possível vertente aberta por Plínio Marcos, o trabalho do dramaturgo foi interpretado pelos críticos ao longo dos anos como um dos seus sucessores.

Por meio da análise do texto e da recepção de *O cão siamês*, observei as rupturas e as permanências presentes na encenação que se vinculam com a proposta do “teatro político”. Os temas trabalhados, como a condição da mulher na sociedade e a sexualidade feminina, também impactaram as variadas linguagens artísticas ao longo das duas décadas seguintes. As novas identidades culturais, resultante das práticas subjetivas

³⁹⁴ Idem.

³⁹⁵ Idem.

³⁹⁶ Idem.

experienciadas após 1968, foram importantes para a consolidação de novos temas no debate político. O trabalho, assim como no “teatro político”, visava uma tomada de consciência do público e, como resultado, uma ação prática na realidade do espectador. O que busquei esmiuçar ao longo do texto foi que, diferente da abordagem estética de politização nos moldes anteriores (rupturas), o dramaturgo trabalhou com as questões políticas (permanências) que julgou necessário ao contexto no qual estava inserido, promovendo, junto dos pares, uma ramificação de dentro do “teatro político”.

Além do “teatro político”, outros dramaturgos influenciaram a dramaturgia de Bivar. Alguns deles foram explorados pela crítica: Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Samuel Beckett e Edward Albee. Nos textos bivarianos pode-se perceber certas similaridades: de Nelson a brincadeira entre os planos da realidade, memória e alucinação; de Plínio a vulgaridade da linguagem das personagens, bem como a quantidade de atores; de Beckett o absurdo como escolha de ação em uma realidade aparentemente impossível de agir e uma certa ausência de coerência nos diálogos, ininteligíveis; e de Albee, além do recurso à duas personagens, a escolha da agressividade como forma de comunicação, que promove o desnudamento da intimidade por meio da coerção.

No capítulo seguinte, procuro examinar o conceito de “nova dramaturgia”, sua origem e repercussão na historiografia do teatro brasileiro, por meio dos textos críticos e da fortuna acadêmica sobre o tema, as alterações feitas no texto de 1971, sob o título *Alzira Power*, bem como as alterações de sentido atribuídas ao novo espetáculo, encenado no Rio de Janeiro.

3. A “porra-louquice” virou *POWER*: uma nova tentativa

Agora é tempo de plantar, não de colher. Grandes colheiras teremos, *pode crer*. Grandes e realmente *definitivas*, se plantarmos com sabedoria, esperança e até mesmo *loucura*. Chegou o nosso momento de semear as nossas escolhas.³⁹⁷

(José Vicente)

O gesto de criação hoje, aqui e agora, tem de ser igual ao da liberdade do menino que entra num *playground* para brincar. Cercam-no de grades, a pretexto de protegê-lo, para que se possa mantê-lo debaixo de olhos vigiantes. Mas a grade acaba sendo um obstáculo apenas para aqueles que não conseguem entrar lá. A cerca acaba determinando um território livre do menino e ali ninguém pode com ele. Digam ao menino: “Zezinho, não vá pro balanço que você cai”. Eles resmungam e descobrem a gangorra. Proíbam-lhe a gangorra e ele encontrará o escorregador. E, assim, proibam-lhe tudo, todos os brinquedos. O menino, ainda assim, saberá achar três pedrinhas no chão e com elas construir seu mundo mágico.³⁹⁸

(Paulo Afonso Grisolli)

Próximo ao fim da temporada paulista de *O cão siamês*, o jornal *O Estado de S. Paulo* dava conta dos rumos que a peça tomaria. O título da matéria é sugestivo: “Peça de Bivar viaja pelo país”. No texto, de 3 de outubro de 1969, informa-se que a peça foi apresentada em sessão única em Ribeirão Preto, cidade natal de Bivar, que logo em seguida viajaria pelo país e teria uma segunda temporada no Rio de Janeiro, prevista para janeiro de 1970. Nas indicações, o trabalho contaria com o mesmo elenco e direção. Além da especulação sobre a peça, também consta a informação de que Bivar transformaria o texto em roteiro para filme. O diretor seria Rogério Sganzerla e Alzira seria interpretada por Dercy Gonçalves. Por fim, também foi dito que o dramaturgo estaria escrevendo um

³⁹⁷ VICENTE, José apud BIVAR, Antonio. *Verdes vales do fim do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 2006, p. 75, grifos do autor (Texto retirado de uma carta escrita por José Vicente para o amigo Antonio Bivar, disponível na primeira autobiografia do dramaturgo).

³⁹⁸ GRISOLLI, Paulo Afonso apud GASPARI, Elío, HOLLANDA, Heloísa Buarque de e VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. São Paulo: Aeroplano, 2000, p. 48.

texto dramático junto do amigo José Vicente.³⁹⁹ Apesar das projeções futuras, nenhuma delas foi concretizada. *O cão siamês* não viajou o país em 1969, tampouco houve adaptação fílmica da peça, e os dramaturgos, apesar de terem iniciado a escrita, nunca publicaram um texto dramático juntos.

A temporada carioca aconteceu somente em 1971, com mudanças na direção, no elenco e no texto dramático. Consequentemente, a recepção crítica e a repercussão foram diferentes. No capítulo em questão, apresento elementos que contribuem para a reflexão da segunda temporada da peça. Primeiro, abordo a origem da “nova dramaturgia”, termo cunhado pelo crítico Sábato Magaldi. Em seguida, apresento os novos contextos com os quais o dramaturgo teve contato antes da reescrita do texto dramático, a contracultura londrina e nova-iorquina. Depois, procuro explorar as mudanças feitas tanto no texto como as da repercussão crítica da temporada carioca, tendo em vista o *status* adquirido como um dos novos dramaturgos e como a alcunha impactou a recepção do trabalho. Por fim, cotejo a fortuna acadêmica sobre a “nova dramaturgia” em duas fases, a primeira no contexto de fim da ditadura com os processos de redemocratização e abertura política após 1985, e a segunda no século XXI, momento em que pesquisadores reabriram as lacunas deixadas sobre as interpretações dos trabalhos do grupo.

3.1. A “nova dramaturgia brasileira” em disputas por representação

Embora o termo “nova dramaturgia brasileira” tenha se estabelecido a partir da opinião de Sábato Magaldi, como veremos adiante, existe uma trajetória traçada pela crítica brasileira, que pode ser observada através das peças bivarianas, que indicava uma mudança de sentido na interpretação crítica, devido à da inserção de uma nova geração universitária no teatro brasileiro na década de 1960, formada por indivíduos que não se conformavam com as premissas do “teatro político” e experimentaram colocar em cena inquietações que experienciavam em suas vidas cotidianas. Índícios dessa movimentação podem ser percebidos ao passo que se examina a trajetória artística de Antonio Bivar.

Nas investigações realizadas sobre os “novos dramaturgos”, há um consenso em relação aos fatores que levaram Sábato Magaldi a forjar a existência do grupo. Primeiro, gostaria de problematizar o uso do adjetivo “nova”. Ao usar a palavra, Magaldi produzia,

³⁹⁹ Ver Peça de Bivar viaja pelo país. *O Estado de S. Paulo*, 3 de out. 1969, p. 12.

em termos de sentido, a existência de uma “velha dramaturgia” a ser superada, gasta, em processo de finalização. Tendo como referência o “teatro político” da década de 1960, as pesquisas indicam que o grupo de jovens dramaturgos não organizou um movimento, tampouco romperam com a tradição política vista no teatro do período. O que se pode pensar como novo, portanto, seriam as temáticas incorporadas aos textos, que, alinhados aos interesses de uma nova camada política, contribuíram com a reformulação do debate político.

Segundo, como resultado do contato com produções estrangeiras, como o teatro de Samuel Beckett. Na crítica de Fausto Wolff sobre *Esperando Godot*, de 1963, peça que contou com a atuação de Bivar, o crítico descreve um movimento em curso que visava romper com o realismo das produções de maior destaque na cena nacional. Afirma que “o teatro político estruturado em bases neuróticas e juvenis está acabando”. Apesar de não ser a primeira montagem da peça no Brasil, opina que os jovens universitários responsáveis por ela conseguiram problematizar a condição de existência humana, ao contrário de criticar somente as condições materiais da sociedade que a tornam possível. Fala também sobre a necessidade de abandonar as convenções para, enfim, organizar uma “revolução interior que é a revolução cultural como forma orgânica da vida”.⁴⁰⁰

Na recepção da peça seguinte, *Gildinha Saraiva*, outros referenciais foram abordados. Primeiro, o *happening*, que contrapunha a linearidade vista no realismo e contava com certa espontaneidade performativa do elenco. Segundo, a geração *beat* estadunidense. Terceiro, a *pop-comedy*. Novamente, Fausto Wolff tentava situar a produção jovem e delinear um termo para pôr os expoentes em cena nas representações do teatro vistas nos periódicos. No primeiro texto, o crítico fala em uma “nova geração do teatro”.⁴⁰¹ No segundo, opina negativamente sobre o “teatro político” ao afirmar que Bivar e Aquino “não [estariam] bitolados politicamente”.⁴⁰² No terceiro, publicado após a estreia do espetáculo, classifica a peça como pertencente a uma “geração de transição”.⁴⁰³ Em entrevista concedida à Van Jafa para o *Correio da Manhã*, os dramaturgos tentaram validar a ideia de uma nova forma de fazer teatro, compactuando

⁴⁰⁰ WOLFF, Fausto. Introdução crítica a *Godot*. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 17 out. 1963, p. 9.

⁴⁰¹ Idem, *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 13 abr. 1967, p. 2.

⁴⁰² Idem, *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 18 abr. 1967, p. 2.

⁴⁰³ WOLFF, Fausto. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 2 ago. 1967, p. 3.

com Fausto Wolff, ao afirmarem que estariam em busca de “uma nova linguagem teatral”.⁴⁰⁴

Com *Cordélia Brasil*, os indícios continuaram. Antes mesmo da estreia, Fausto Wolff insistia em atribuir o rótulo de “nova geração da dramaturgia nacional” a Bivar com a afirmação: “Ousaria dizer que, juntamente com Plínio Marcos, é o mais talentoso autor da nova geração”.⁴⁰⁵ Após a estreia, Martim Gonçalves foi o primeiro a retomar o discurso sobre uma “nova dramaturgia”. Comparando a peça à dramaturgia de Nelson Rodrigues e Plínio Marcos, o crítico interpretou *Cordélia Brasil* como uma cópia de *Navalha na carne*, ou seja, compartilhava que havia uma movimentação em curso rumo a novos interesses teatrais, tanto em forma como em conteúdo. Ao afirmar que Plínio Marcos seria o melhor autor da “nova geração”, Gonçalves compactuava com a disputa por representação na cena teatral dos possíveis novos dramaturgos, comentada a princípio por Fausto Wolff, no Rio de Janeiro.⁴⁰⁶

Enquanto *Cordélia Brasil* era encenada no Rio de Janeiro, Wolff voltou a falar sobre o novo grupo de dramaturgos. Em um texto informativo, sobre as próximas críticas que escreveria, registrou que *Cordélia Brasil*, “[...], um texto de Antonio Bivar, [seria] o maior potencial de talento da nova dramaturgia brasileira (pode ser que ela não exista, mas preciso acreditar que sim) [...]”.⁴⁰⁷ No trecho, é possível ver tanto a articulação do termo como a necessidade em definir um rótulo para novas encenações que rompiam com uma forma dominante de fazer teatro.

Em São Paulo, a peça também recebeu a alcunha de uma nova geração. *Cordélia Brasil* foi o primeiro trabalho de Bivar vinculado ao teatro do absurdo, por meio das relações que criadas entre a obra de Bivar e a dramaturgia de Samuel Beckett no que diz respeito ao uso da fantasia como elemento estético, algo que ficou marcado como uma proposta dos “novos dramaturgos” de 1969. O primeiro texto que comentou a relação foi escrito por João Apolinário. O crítico fala sobre a presença de Bivar em uma cena teatral de jovens dramaturgos que estavam formando uma dramaturgia nova, tendo como marco

⁴⁰⁴ AQUINO, José Carlos apud JAFÁ, Van. Aquino & Bivar sobre Gildinha Saraiva. *Correio da Manhã*, Caderno 5, Rio de Janeiro, 21 maio 1967, p. 2.

⁴⁰⁵ WOLFF, Fausto. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1968, p. 9.

⁴⁰⁶ Ver GONÇALVES, Martim. No princípio é sempre difícil “Cordélia Brasil?” *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 maio 1968, p. 6.

⁴⁰⁷ WOLFF, Fausto. Teatro. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17 maio 1968, p. 9.

a peça *Navalha na carne*, de Plínio Marcos.⁴⁰⁸ Sábato Magaldi também escreveu sobre Cordélia Brasil. Também relacionava o trabalho de Bivar ao de Plínio e dizia: “Eis a revelação de uma nova linguagem teatral de nossa dramaturgia”.⁴⁰⁹

Com a peça *Abre a janela*, a recepção crítica carioca alinhava ainda mais o absurdo e a fantasia vista na dramaturgia de Bivar e, por sua vez, distanciava a produção do dramaturgo do “teatro político”. Apesar de não terem explorado o termo “nova dramaturgia”, nas quatro críticas localizadas, é possível perceber movimentações que contribuíam para a percepção de uma mudança em curso.⁴¹⁰

Poucos dias antes do texto de Sábato Magaldi que definiu os nomes agraciados com o termo “novos dramaturgos”, João Apolinário publicou uma crítica na qual listava José Vicente, Antonio Bivar e Leilah Assumpção como representantes do “teatro novo brasileiro”. Percebia uma característica comum nas três peças (respectivamente *O assalto*, *O cão siamês* e *Fala baixo, senão eu grito*): o caráter confessional, e especulava sua origem nas vivências dos autores. Ainda no texto, relacionou as peças ao trabalho de Edward Albee, Jean Genet e Plínio Marcos. O trabalho de Leilah, por exemplo, foi comparado ao de Albee e Plínio, pela capacidade de promover um “realismo expressionista” a partir das experiências da autora.⁴¹¹

O que noto acerca da denominação “nova dramaturgia” é que, embora tenha sido atribuída a uma proposição de Sábato Magaldi na segunda metade de 1969, outros críticos, como Fausto Wolff, já apontavam alguns dos novos caminhos percorridos por jovens dramaturgos, tendo como marco de origem a dramaturgia de Plínio Marcos. Isto posto, parto da hipótese de que dois fatores foram necessários para a titulação do grupo: primeiro, o número significativo de cinco peças que compartilhavam formas de produção parecidas, encenadas em um curto período. Em segundo lugar, e talvez mais relevante, a autoridade em torno da imagem de Sábato Magaldi, entendida através dos conceitos de

⁴⁰⁸ Ver APOLINÁRIO, João. Cordélia etecetera. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira (org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens, v. 1, 2013, p. 492-495.

⁴⁰⁹ MAGALDI, Sábato. “Cordélia Brasil”. In: *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc, 2014 (versão digital), p. 98.

⁴¹⁰ Ver NOVAES, Heloísa. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 16 ago. 1968, p. 2; Antonio Bivar, da fantasia à realidade. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 17 mar. 1969, p. 2; JUNIOR, Romão. Heloneida e Geni Porreta. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1969, p. 11; e JAJA, Van. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 19 mar. 1969, p. 3.

⁴¹¹ Ver APOLINÁRIO, João. Três jovens autores dão novo rumo à dramaturgia. *O Globo*, Segunda Seção, Rio de Janeiro, 19 ago. 1969, p. 11.

autor, autoria e autoridade cunhados por Michel Foucault ao questionar as discursividades consideradas “verdadeiras” na esfera das relações de poder de uma ciência específica⁴¹², no caso, o ofício do crítico teatral, o que possibilitou e definiu a presença do grupo na cena como sendo os “novos dramaturgos”, discurso repetido diversas vezes na historiografia do teatro brasileiro.

3.1.1. A força de um nome na cena teatral: a autoridade de Sábato Magaldi

Na dissertação de mestrado intitulada *Formação, ruptura e criação: a recepção crítica de Sábato Magaldi aos novos dramaturgos 1966 – 1969*⁴¹³, Charles Roberto Silva faz um importante trabalho de mapeamento dos textos de Sábato Magaldi publicados no *Jornal da Tarde* que constituiu os chamados “novos dramaturgos”. No primeiro capítulo, dedica-se a pensar a formação da crítica teatral brasileira. No segundo, o foco recai sobre a presença de Magaldi na cena, sua formação, antecedentes e importância para a crítica brasileira. No último, apresenta como o crítico organizou os jovens dramaturgos em um grupo aparentemente uniforme. Por fim, faz um balanço da presença do termo no estado da arte das pesquisas sobre o teatro brasileiro da década de 1960. Apesar de ser uma pesquisa pertinente ao tema, é possível refletir sobre algumas lacunas deixadas no tecido do trabalho.

Ao cotejar somente os textos de Magaldi, Silva contribui com a interpretação de que foi o crítico que registrou pela primeira vez a presença do grupo. Como apresentado anteriormente, ao passo que investiguei a trajetória de Antonio Bivar, percebi que outros críticos, tanto no Rio como em São Paulo, já sugeriam indícios de uma transformação no modo de fazer teatro, tanto na forma como no conteúdo das peças. Exemplo dessa movimentação é a recepção selecionada sobre as peças bivarianas.⁴¹⁴ Os próprios dramaturgos também contribuíram para a consolidação do termo ao reforçarem a ideia de que buscavam um rompimento, uma transição, como na entrevista na qual Bivar e Aquino

⁴¹² Ver FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. São Paulo: Forense Universitária, 2006, p. 264-298.

⁴¹³ Ver SILVA, Charles Roberto. *Formação, ruptura e criação: (a recepção crítica de Sábato Magaldi aos novos dramaturgos 1966 – 1969)*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – USP, São Paulo, 2011.

⁴¹⁴ Além de Fausto Wolff tentar estabelecer uma nova dramaturgia no Rio de Janeiro, no texto de Paulo Hecker Filho, intitulado “Cordélia” e o Novo teatro, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, o escritor associa a obra de Bivar a uma dramaturgia iniciada por Nelson Rodrigues e seguida por Plínio Marcos, posicionando Bivar como o terceiro membro da sequência de sucessão. Ver HECKER FILHO, Paulo. “Cordélia” e o novo teatro. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 10 mai. 1969, p. 4.

dizem buscar uma nova linguagem teatral. Somente um marco é unânime, tanto nas críticas, como nos panoramas ou na fortuna acadêmica, o início da transição ser a encenação das peças de Plínio Marcos, *Dois perdidos numa noite suja* (1966) e *Navalha na carne* (1967).

Silva define que três fatores foram necessários para o crítico colocar o grupo em evidência: uma crise iniciada em 1966, que envolveu empresas teatrais e dramaturgos nacionais, a incorporação de novos referenciais advindos da geração pós-guerra, e a repressão após a promulgação do AI-5, em dezembro de 1968.⁴¹⁵ Parte do impasse ocorrido em São Paulo se deu pela falta de investimento para novos autores nacionais. As produções feitas após 1966 eram majoritariamente de textos importados. Quando algum órgão de fomento ou empresa teatral disponibilizava verba para a montagem de textos brasileiros, o montante era cooptado por artistas já estabelecidos na cena, grande parte vinculados ao antigo TBC e à primeira turma do EAD, como Cacilda Becker.

Sobre a intensificação da crise por conta da ampliação do aparato repressivo, Silva elucida a questão com dois nomes de sucesso no período, Bráulio Pedrosa e Lauro César Muniz. Com as dificuldades impostas pela censura e pela falta de investimento, ambos migraram para a teledramaturgia, onde conseguiram melhores salários, um contato mais amplo com o povo e melhor amparo jurídico contra a censura de seus textos.⁴¹⁶ A censura que recaía sobre textos de autores desconhecidos não gerava a repercussão de protestos como os de dramaturgos famosos, como *Senhora da boca do lixo* (1968), de Jorge Andrade.⁴¹⁷ A crítica, também vítima da censura, não tinha força suficiente para enaltecer trabalhos desconhecidos que nem ao menos puderam ser montados. Nesse momento, após 1968, inúmeros talentos foram podados no início de suas carreiras.

Se os dramaturgos conhecidos enfrentavam dificuldades em montar seus textos, para os jovens que não tinham um nome estabelecido na cena era ainda pior. Silva recorda, a título de exemplo, do início da carreira de Plínio Marcos, que, mesmo trabalhando no grupo Arena de São Paulo, encenou sua primeira peça de sucesso, *Dois perdidos numa noite suja*, em um bar localizado em uma galeria no centro de São Paulo, o Ponto de Encontro. Os novos autores, além da dificuldade em ter seus trabalhos

⁴¹⁵ Ver SILVA, Charles Roberto. *Formação, ruptura e criação: (a recepção crítica de Sábato Magaldi aos novos dramaturgos 1966 – 1969)*, op. cit., p. 165.

⁴¹⁶ Idem, ibidem, p. 169-170.

⁴¹⁷ Idem, ibidem, p. 189-190.

aprovados pela censura, enfrentavam também a disputa por espaço contra os grupos já estabelecidos na cena, que dificilmente abriam suas portas a novos autores.⁴¹⁸ Com o cerco se fechando a novos trabalhos, censurados a todo tempo, os dramaturgos novos que conseguissem passar pelo crivo da censura e montar seus textos adquiriam prestígio quase que imediato.

Quem o conseguisse passava a possuir uma espécie de ascendência sobre a classe, ganhava visibilidade no noticiário e, ao fim, conseguia atrair o público para a montagem, o qual, dado o contexto de proibições, se mobilizava para ser espectador de um autor proibido.⁴¹⁹

Segundo Silva, no primeiro semestre de 1969, logo após a instituição do AI-5, os textos de Sábato Magaldi para o *Jornal da Tarde* traziam as angústias sentidas pelo crítico com a desesperançosa cena que via no teatro paulista. Nos anos anteriores, quando um texto era censurado, a comunidade teatral, tanto no Rio como em São Paulo, se mobilizava em manifestações até que sua censura fosse revista, como no caso que de *Cordélia Brasil*. Havia uma ampla cobertura nos periódicos. Com o endurecimento da censura, os críticos foram proibidos de publicar sobre as passeatas de artistas.⁴²⁰

Seguindo a narrativa de Silva, em agosto de 1969, Sábato encontrou nos novos dramaturgos a esperança que buscava para o teatro paulista. Em um balanço publicado no dia 26, animava o público com a vasta produção de autores nacionais. Nesse momento que cunha pela primeira vez a “nova dramaturgia brasileira”. Além de novos autores, as peças continham também diretores e atores estreantes.⁴²¹

Sem conter o entusiasmo, logo no primeiro parágrafo do texto, Magaldi aplaudia a feitura de autores nacionais no ano de 1969. “E, especialmente, do jovem autor brasileiro, que está enriquecendo a nossa dramaturgia com um vigor e uma linguagem novos”. Lista quatro autores inéditos, dois que haviam apresentados seus espetáculos até a publicação, José Vicente (*O assalto*) e Leilah Assumpção (*Fala baixo, senão eu grito*), junto das outras que, embora não tivessem estreado, faziam parte da safra definida pelo crítico, Consuelo de Castro (*À prova de fogo*) e Isabel Câmara (*As moças*). Por conta da notoriedade adquirida na cena teatral anterior à *O cão siamês*, Bivar aparece junto dos

⁴¹⁸ Idem, ibidem, p. 173-181.

⁴¹⁹ Idem, ibidem, p. 190.

⁴²⁰ Idem, ibidem, p. 193.

⁴²¹ Ver MAGALDI, Sábato. A grande força do nosso melhor teatro. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26 ago. 1969, p. 17.

dramaturgos famosos que também tiveram textos montados em 1969. São eles: Millôr Fernandes (*Ato sem perdão*), Sófocles (*Antígona*), Ariano Suassuna (*Auto da compadecida*), João Cabral de Melo Neto (*Morte e vida severina*), Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal (*Arena conta Zumbi*), Plínio Marcos (*Jornada de um imbecil até o entendimento*), Antonio Bivar (*O cão siamês*), Lauro César Muniz (*A comédia atômica*), Renata Pallotini (*O escorpião de Numancia e João Guimarães: Veredas*), Oduvaldo Vianna Filho (*Corpo a corpo*) e Antonio Carlos Carvalho (*Santo sepulcro para casal*).⁴²²

O crítico destaca três razões para o crescimento do teatro de autores brasileiro: a expansão do teatro desde 1948 com a criação do TBC, o investimento disponibilizado pelo Governo do Estado disponibilizou através da Comissão Estadual de Teatro (CET), principalmente na segunda metade do ano, e a distância que as artes cênicas propunham em relação à televisão, considerada um “refúgio da verdadeira criação artística” em contraste com o “entretenimento fácil” da última.⁴²³

Na seara das produções apresentadas, os “novos dramaturgos” passaram a ocupar um lugar até então lido como vazio, de textos dotados com a capacidade de expor a intimidade dos sujeitos, uma confissão do universo pessoal de cada autor que, por sua vez, se articulava com a repressão experienciada pela juventude urbana. Em comparação a um certo padrão estético de formalidade na linguagem empregada no “teatro político”, e como justificativa do valor atribuído ao grupo dos jovens, o crítico reforçava o distanciamento percebido ao afirmar que:

Os autores estreantes não estão inventando entretos artificiais e não aplicam às suas personagens esquemas teóricos de comportamento político ou social. Eles se põem a nu, com uma liberdade de linguagem que poderia assustar certos pudores e os ouvidos tímidos. Como o teatro funciona pela autenticidade, as peças novas representam a iluminação de um mundo interior, que a plateia tem prazer de devassar.⁴²⁴

A partir do fragmento, é possível perceber que Magaldi estava criticando a predominância do “teatro político”, tendo em vista que os modelos concebidos por seus membros representantes restringiam produções que tentassem romper com a convenção de um novo olhar para o teatro. Além da dificuldade que novos autores tinham em chegar

⁴²² Idem.

⁴²³ Idem.

⁴²⁴ Idem.

à cena, seja pela repressão da censura ou pela falta de financiamento, ainda precisavam de certa validação dos grupos mais expressivos que, em sua grande parcela, estavam concebendo seus espetáculos mediante uma fórmula fixa. Em outras palavras, os próprios autores novos que ousassem lutar contra a censura e a falta de dinheiro ainda precisavam ser validados pelos pares. Para o crítico, valiosos possíveis trabalhos não puderam se desenvolver decorrente de uma autocensura estimulada pelo próprio corpo teatral. Plínio Marcos teria sido o responsável por romper com a tradição majoritária dos anos 1960. Na publicação, portanto, o crítico coloca em evidência a disputa por representação na cena entre o “teatro político” e o que está definindo como “nova dramaturgia”.

Apesar de Bivar ter afirmado que teria escolhido somente duas personagens para compor o texto devido à falta de recursos financeiros, Magaldi percebeu que essa escolha estética estaria relacionada ao desnudamento do universo interior, e que essa atitude também seria uma forma de romper com o modelo anterior. “As grandes assembleias sugerem, em geral, as atitudes postíças, e esses autores preferem a verdade, dita sem entraves no recolhimento dos casais”. Destaca que este foi apenas um gênero possível de fazer teatro, “mas ele vale, também, como exercício para outros voos”.⁴²⁵

No balanço de Magaldi, o crítico não explora a peça *O cão siamês*. Por se tratar de um dramaturgo já encenado, atribuiu o rótulo de “nova dramaturgia” aos quatro outros integrantes, mesmo que Leilah não fosse uma dramaturga estreante. Cinco meses depois desse primeiro panorama, retornou o assunto em uma nova publicação e Bivar foi posto no grupo, em janeiro de 1970.⁴²⁶

Após a definição de Magaldi ser posta em evidência, outros teatrólogos e críticos teatrais contribuíram para delinear melhor o grupo. Anatol Rosenfeld, em texto publicado na revista *Comentário*, no final de 1969, já mencionado anteriormente, inclui Bivar à “safra dos novíssimos”, nome utilizado pelo crítico em questão. Ele explora, contribuindo com os postulados de Magaldi, os elementos que diferenciavam o trabalho do grupo de outros autores. Das duas personagens: “uma, marginal e *outcast*, anárquica, livre ou neurótica e inconformada, agride a outra, mais ‘quadrada’, de tendência mais conformista, assentada e estabelecida, de mentalidade ‘burguesa’, embora não pertença necessariamente à classe burguesa”. A linguagem era “coloquial e drástica, eivada de

⁴²⁵ Idem.

⁴²⁶ A informação consta na dissertação de Charles Roberto Silva. Ver SILVA, Charles Roberto. *Formação, ruptura e criação: (a recepção crítica de Sábato Magaldi aos novos dramaturgos 1966 – 1969)*, op. cit.

palavrões”.⁴²⁷ O último visto como um contraveneno da juventude sobre a sociedade que a reprimia, inclusive como uma escolha de se distanciar da linguagem política:

O que talvez mais importe parece ser o intuito de romper com todo um padrão de torneios eufemísticos e toda uma mascarada retórica tradicional, odiados pelas novas gerações por se afigurarem representativos do conluio de uma cultura e sociedade consideradas falsas e podres. Assim, o palavrão é julgado uma espécie de contraveneno, de efeito catártico e purificador.⁴²⁸

O crítico também registra quais seriam as duas influências significativas que via nas peças. A dramaturgia de Plínio Marcos e a peça *The zoo story* (*História de Zoológico*), de Edward Albee.⁴²⁹ As peças que abordavam o tema da condição da mulher, como *O cão siamês*, foram comparadas à dramaturgia de Hilda Hilst.

Outro crítico que se aventurou em refletir sobre três das peças que definiram o grupo foi Osman Lins, em publicação no Suplente Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*. A análise foi feita sobre os trabalhos de Bivar, Leilah e José Vicente. No texto, Lins relaciona as peças por meio de três características em comum. Primeiro, a linguagem vulgar, vista como “uma incoercível tendência para a facilidade”. Novamente, a questão sobre um ataque à sociedade foi posta em discussão: “Poder-se-ia argumentar que, violando as regras básicas da língua, os dramaturgos ostentam o seu desprezo para com os valores sacralizados da sociedade”. Segundo, o recurso de usar duas personagens que, para Lins, teve valor significativo nas condições econômicas que o teatro enfrentava no período, para além da intimidade que poderia ser explorada. O terceiro ponto de contato entre as peças são as “cenas de esbanjamento”, nas quais um personagem “desperdiça” objetos de valor da sociedade de consumo criticada pelos jovens autores.⁴³⁰

Segundo Charles Roberto Silva, Magaldi via no grupo dos “novos dramaturgos” a consolidação de ideias abertas do teatro brasileiro moderno e como um espaço aberto à novas possibilidades interpretativas da juventude que se lançava no âmbito de autores

⁴²⁷ ROSENFELD, Anatol. O teatro brasileiro atual. In: *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 166.

⁴²⁸ Idem.

⁴²⁹ Creio ser importante informar que a peça de Edward Albee em questão foi encenada pela primeira vez no Brasil no ano de 1966, no bar Ponto de Encontro, mesmo local que sediou a estreia de *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos. Charles Roberto Silva afirma que, no ano de 1967, os dois trabalhos chegaram a dividir o palco do bar e que “uma apresentação era seguida da outra”. Cf. SILVA, Charles Roberto. *Formação, ruptura e criação*: (a recepção crítica de Sábato Magaldi aos novos dramaturgos 1966 – 1969), op. cit., p. 166, 174 e 180.

⁴³⁰ LINS, Osman. Três peças atuais. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 6 dez. 1969, p. 4.

teatrais. Para o pesquisador, a exclusividade do grupo se deu pela possibilidade de driblar a censura e pela continuidade vista na dramaturgia de Nelson Rodrigues e Plínio Marcos. Sobre o primeiro argumento, apresenta uma lista de autores jovens censurados no ano de 1969, que talvez também partilhassem com as propostas da nova geração.⁴³¹

Ao definir e rotular o grupo como a “nova dramaturgia brasileira”, Sábato Magaldi conseguiu situar seus nomes, mesmo que por pouco tempo, na cena teatral brasileira, e abriu espaço na disputa por representações sociais travada no teatro para uma parcela da juventude que abordava a política sob outros vieses, o da marginalização e do debate sobre o que conheceríamos depois como pautas identitárias. Segundo Silva, o crítico

Acolhia Leilah Assumpção, José Vicente de Paula, Consuelo de Castro e Isabel Câmara, ciente de que não se tratava apenas autores em início de carreira, como representantes de uma geração de dramaturgos e dramaturgas que eram impedidos de ascender à cena pelo poder de coerção dado aos censores.⁴³²

Se parto do princípio de que foi a autoridade de Sábato Magaldi que consagrou os integrantes da “nova dramaturgia” e a organização deles em um grupo, julgo necessário responder à pergunta: Quem era Sábato Magaldi no final da década de 1960? Para responder à questão, o trabalho de Silva também indica caminhos para pensar a autoridade do crítico e sua relação com os interesses da juventude do período:

Por outro lado, levando em conta o papel que os críticos teatrais passaram a exercer na imprensa a partir da segunda metade da década de 60, Sábato operava no *Jornal da Tarde* como uma espécie de divulgador do trabalho dos novos dramaturgos, cujo principal objetivo era o de despertar o interesse das companhias teatrais para montá-los. Em São Paulo, havia em cena um interesse por tudo aquilo que tivesse alguma ligação com a ideia de vanguarda, porque existia uma faixa de público que se mostrava bastante voraz para consumir esse tipo de rotulação.⁴³³

Sábato Magaldi (Belo Horizonte-MG, 1927-São Paulo-SP, 2016) foi um crítico teatral, professor universitário, teatrólogo, jornalista e historiador brasileiro. Ainda em Belo Horizonte, formou-se em direito. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1948, onde trabalhou como chefe no gabinete do Departamento de Assistência do Instituto de Previdência dos Servidores do Estado. Dois anos depois, em 1950, assumiu a coluna de críticas teatrais no *Diário Carioca*, ocupando o lugar de Paulo Mendes Campos. Ficou no

⁴³¹ Ver SILVA, Charles Roberto. *Formação, ruptura e criação: (a recepção crítica de Sábato Magaldi aos novos dramaturgos 1966 – 1969)*, op. cit., p. 207.

⁴³² Idem, ibidem, p. 208.

⁴³³ Idem, ibidem, p. 209.

cargo até 1953, quando, a convite de Alfredo Mesquita, responsável pela fundação do Teatro Brasileiro de Comédia e da Escola de Arte Dramática, ambos em 1948, assumiu a disciplina de História do Teatro na EAD. Na EAD criou, em 1962, a disciplina História do Teatro Brasileiro. Trabalhou como redator do jornal *O Estado de S. Paulo* desde a chegada na cidade, em 1953. Em 1956, assumiu o cargo de titular da coluna sobre teatro do Suplemento Literário do mesmo jornal. A partir de 1955, trabalhou também como redator-chefe e crítico teatral na revista *Teatro Brasileiro*, onde ficou até o ano seguinte, tendo participado de nove edições da revista. Em 1966, ingressou no recém-fundado *Jornal da Tarde*, periódico do grupo *O Estado de S. Paulo*, destinado à juventude que demandava novas perspectivas interpretativas sobre os assuntos contemporâneos. No jornal, atuou como crítico teatral até o ano de 1988. Até 1969, recorte que interessa à pesquisa, Magaldi já havia sido premiado com a Medalha de Ouro da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT) de 1962 e pelo Prêmio Jabuti de Teatro, da Câmara Brasileira do Livro, nos anos de 1963 e 1965.⁴³⁴

No capítulo sobre a formação de Sábato Magaldi, Silva apresenta o crítico como um discípulo de Décio de Almeida Prado. Prado teria sido o responsável pela transformação na forma de escrever crítica teatral. Silva mostra que, ao longo da década de 1940, os textos críticos tinham um padrão de contemplar o texto dramático, focados somente na narrativa escrita. Além de serem textos longos que ocupavam uma página inteira do jornal. Prado teria dinamizado essa perspectiva na década seguinte. Os textos ficaram menores e mais objetivos. Com um estilo didático, Prado não escrevia unicamente sobre o texto da peça, mas inseria os espetáculos no repertório de escolas e movimentos estéticos teatrais, e colocava o trabalho analisado em relação às demais produções e propostas estéticas. Já em 1960, o teor crítico teria mudado novamente.⁴³⁵

Segundo Silva, no *Jornal da Tarde*, as críticas de Magaldi exprimiam essa nova forma de escrita. O foco não era mais dado ao texto dramático. O olhar do crítico voltava-se para a atuação. O espaço de publicação também sofreu alterações, o texto foi reduzido para o agrado do leitor jovem. No conteúdo do texto, o crítico escrevia exclusivamente sobre o que via no palco, abordava detalhes sobre o autor e o elenco, situava a encenação

⁴³⁴ As informações foram retiradas do site da Academia Brasileira de Letras, da qual Sábato Magaldi foi membro, ocupando a Cadeira de nº 24, eleito em 8 de dezembro de 1994. Disponível em <<https://www.academia.org.br/academicos/sabato-magaldi/biografia>>. Acesso em 16 dez. 2024.

⁴³⁵ Ver SILVA, Charles Roberto. *Formação, ruptura e criação: (a recepção crítica de Sábato Magaldi aos novos dramaturgos 1966 – 1969)*, op. cit., p. 110-111.

em um panorama do teatro mundial e tentava relacionar a peça aos demais espetáculos encenados no mesmo período. Silva apresenta um resumo da composição dos textos de Magaldi:

Em suas críticas para os espetáculos que trabalhavam com as produções dos dramaturgos clássicos e modernos, Magaldi avaliava não a dramaturgia, dado que essa já possuía seu lastro próprio, mas o trabalho que o diretor havia realizado, se ele havia conseguido transmitir para o elenco o ‘sentido exato do texto’, se os atores e atrizes, através de suas indicações, haviam conseguido agregar elementos à sua composição que valorizassem as personagens, se todos os aspectos técnicos estavam operando no sentido de engrandecer o que era solicitado para a encenação. Caso a montagem estivesse à altura do texto, ou mesmo além dele, os elogios, primeiramente para o diretor e em seguida para o elenco, eram certos; no caso contrário, o crítico parecia não ter medo das polêmicas, pois não ‘dourava a pílula’: o protesto era violento e a crítica demolidora.⁴³⁶

Por meio dos elementos que compuseram a nova forma de escrever críticas na década de 1960, é possível perceber a importância e a autoridade construída sobre o nome de Sábato Magaldi na segunda metade da década. Frente a essa notoriedade expressiva alcançada pelo seu desempenho profissional, entendo que, por mais que demais críticos também estivessem falando sobre as mudanças na forma de fazer teatro pela juventude, Magaldi se consagrou como o crítico renomado que teria caracterizado as mudanças vistas no teatro e engendrou o rótulo de “nova dramaturgia”.

Feita a reflexão sobre a participação e a importância de Sábato Magaldi na construção da “nova dramaturgia”, como uma ruptura no teatro brasileiro moderno, vista como uma terceira fase do movimento iniciado em 1948, com *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, modificado com *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958, o que proponho na continuidade do trabalho será refletir sobre as mudanças feitas do texto de *O cão siamês*, até virar *Alzira Power*, a partir de possíveis alterações feitas pelo dramaturgo decorrentes da viagem que ele realizou para Londres no período entre as encenações, e se o rótulo de “novo dramaturgo” contribuiu com uma mudança de sentido na recepção crítica do espetáculo ao longo da segunda temporada, realizada em 1971.

3.2. Exílio e contracultura: Antonio Bivar em Londres

⁴³⁶ Idem, ibidem, p. 117.

Como informado no primeiro capítulo, três fatores culminaram para efetivar a viagem de Bivar à Londres: a passagem recebida do prêmio Molière de Teatro de melhor autor de 1968 com *Cordélia Brasil* e *Abre a janela*, o interesse em “botar o pé na estrada”, comum a uma parcela da juventude mundial que aderiu a práticas de viagem da contracultura e o medo de ser preso novamente pela ditadura militar.

A viagem de ida aconteceu entre fevereiro e abril de 1970. Dentre as últimas passagens no livro que contém as histórias dos trinta primeiros anos de vida, o dramaturgo registrou ter participado de um evento que ocorreu no Brasil em fevereiro de 1970, e que teria feito 31 anos (em 25 abril do mesmo ano) já em terras inglesas.⁴³⁷ No último parágrafo do livro, relembra algumas das motivações da viagem e situa o leitor sobre sua continuidade:

Exílio forçado ou voluntário estava na moda. E os exilados eram todos, por diversos motivos, exilados políticos. Meu próprio exílio não deixava de ser político. Os exilados mais ligados à contracultura se exilavam em Nova York ou Londres. Escolhi Londres. Sobre a aventura desse ano no exílio escrevi um livro, *Verdes vales do fim do mundo*, o qual, embora escrito e publicado décadas antes deste, começa exatamente onde este termina.⁴³⁸

No livro indicado na passagem, *Verdes vales do fim do mundo*⁴³⁹, publicado pela primeira vez em 1985, Bivar conta fragmentos da experiência que foi morar em Londres durante o período da primeira viagem do exílio, o ano de 1970. Além de Londres, o livro também conta com o relato de uma breve passagem de pouco mais de um mês por Nova York. A obra torna-se significativa para a pesquisa porque foi durante esta segunda viagem que o dramaturgo reescreveu o texto dramático de *O cão siamês*.

Na introdução da segunda edição do livro, escrita pelo próprio dramaturgo e publicada em 2006, há indícios da repercussão que o livro teve na década de 1980, momento do florescimento do debate sobre os movimentos sociais e a arte produzida nas duas décadas anteriores. No texto, o autor fala que o lançamento da primeira edição aconteceu na Livraria Cultura, localizada na avenida Paulista, em São Paulo. Diz que “o livro vendeu bem. Foi um *best-seller*, digamos assim, alternativo: ficou algumas semanas na lista dos dez mais vendidos na revista *Manchete*”. Relembra também que a obra foi classificada como “cult” e afirma que teria virado um clássico do período. Dá uma

⁴³⁷ Ver BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*: autobiografia do berço aos trinta. Porto Alegre: L&PM, 2014, p. 203-213.

⁴³⁸ Idem, ibidem, p. 213.

⁴³⁹ Ver BIVAR, Antonio. *Verdes vales do fim do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

resposta para o motivo de ter sido considerado cult: “A resposta é simples: Quando se propõe a uma obra sincera e edificante, se o resultado corresponde, a resposta só pode ser positiva”.⁴⁴⁰

O texto introdutório, escrito em São Paulo no ano de 2002, expõe algumas das motivações que envolveram a vida sob a dinâmica cultural de valorização da experiência no contexto da contracultura:

Mesmo exilado, foi o ano mais feliz da minha vida. Jamais me sentira tão livre. Era o clímax de uma nova utopia, talvez, mas foi nesse período, que vai de 1970 a 1971 – o último ano do “Sonho” e o que se seguiu logo após – que o meu coração e minha consciência experimentaram ‘in toto’ o profundo significado da palavra amizade. As pessoas, os lugares, as celebrações, enfim, o espírito da época, a ideia, ainda que o resultado seja conciso e modesto, foi registrar esse espírito.⁴⁴¹

O livro é composto, assim como o anterior, por um compilado de pequenos capítulos, compostos por narrativas construídas sobre as experiências vividas. Em cada capítulo, o dramaturgo descreve algum evento, uma pequena história com começo e fim. Neles são expostos nomes com quem se relacionou, viagens empreendidas, sejam elas físicas ou psicodélicas, participação em festivais de música, a dinâmica da vida em comunidades alternativas, entre outros acontecimentos dignos de nota. Novamente, creio necessário reforçar que o livro foi publicado em um momento de forte repercussão das experiências culturais da década de 1960 e 1970, portanto, o dramaturgo insere em sua narrativa um tom ficcional, intencional aos leitores, diferente de alguns textos publicados no jornal *O Pasquim* no mesmo período.

A atitude de carregar uma mochila com todos os pertences, se equipar com um saco de dormir e cair na estrada com pouco ou quase nenhum dinheiro foi um traço marcante das práticas de viagem no período da contracultura, originado nas narrativas dos escritores estadunidenses associados ao movimento *beat*, no final dos anos 1940 e durante toda a década subsequente. “A partir da metade da década de 1960, não somente os norte-americanos, mas jovens de diversos países, espalhavam-se pelo mundo a fazer a revolução das mochilas, a vagar, criticando o consumismo, abandonando o sistema, aspirando à liberdade”.⁴⁴²

⁴⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 7.

⁴⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 8.

⁴⁴² KAMINSKI, Leon. *A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022, p. 101.

Apesar do interesse anunciado em “botar o pé na estrada”, é necessário considerar o medo que, eventualmente, o acometeu, uma vez que seu nome ficou visado pelos órgãos de repressão da ditadura militar. Kaminski alerta para a sensação de medo partilhada por uma parcela da juventude definida como “metáfora do sufoco”.⁴⁴³ Bivar viu a viagem como uma forma de fuga não só dos militares, mas das expectativas da vida cotidiana e do padrão de sociedade que o dramaturgo queria negar e se distanciar. “O viajar, o vagar e o exílio tomavam-se instrumentos de mudança”.⁴⁴⁴ E a busca dessa mudança foi ao encontro do movimento *hippie*.

Diferente dos escritores *beats*, os *hippies*, apesar de influenciados pelos primeiros, transformaram a melancolia e a desesperança do universo *beat* no slogan de “paz e amor”. “Apesar da semelhança com seus antecessores, esses novos personagens eram otimistas, cultivavam ideias de paz e de amor e se expressavam linguisticamente e fisicamente em cores vivas, mais psicodélicas”.⁴⁴⁵ Em várias passagens, Bivar utiliza o termo *hippie* para definir a si e aos seus colegas de viagem, sua comunidade afetiva. A expressão também foi atribuída a ele por terceiros, como quando foi expulso, junto de um casal de amigos, de um apartamento porque a proprietária não confiava em jovens de cabelos compridos, roupas coloridas e aspecto de andarilhos.⁴⁴⁶

Durante a temporada londrina, Bivar teve experiências como: dividir um apartamento com outras 37 pessoas, uma comunidade alternativa urbana chamada pelo dramaturgo de “comunidade dos irmãos Prado”, fumar haxixe com considerável frequência (presente em inúmeras passagens do texto), tomar LSD para “viajar”, conhecer artistas e intelectuais de vários países, hora descritos como *heads*, *hippies* e *freaks*, construir laços de amizade com personalidades brasileiras também exiladas na cidade, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Guilherme Araújo, empresário dos cantores, Gal Costa, Rogério Sganzerla, Helena Ignez, Rodrigo Santiago e Jorge Mautner, a título de exemplo.

Diferente da autobiografia *Mundo adentro vida afora*⁴⁴⁷, alguns capítulos se destacam da maioria. Sob o mesmo título, “Diário íntimo”, esses são compostos por parágrafos divididos pelos dias da semana, o que sugere que foram replicados de diários

⁴⁴³ Idem, *ibidem*, p. 46.

⁴⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 101.

⁴⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 98.

⁴⁴⁶ Ver BIVAR, Antonio. *Verdes vales do fim do mundo*, op. cit., p. 17.

⁴⁴⁷ Ver BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora*, op. cit.

originais, escritos durante a viagem. Há uma pequena diferença de intencionalidade neles. A escrita é menos organizada, como se não tivesse passado por quase ou nenhuma revisão para serem postos no corpo da obra.

Um evento mencionado no primeiro capítulo, do qual retirei a epígrafe do capítulo dois, diz respeito à presença do autor no Festival da Ilha de Wight, realizado em 1970 na Inglaterra. Relatar sobre algumas características do evento ajuda a compreender certo contexto contracultural no qual Bivar esteve inserido ao longo da viagem. Em outras palavras, torna-se indispensável porque compreende uma variedade de experiências que remetem às práticas contraculturais. O festival aconteceu numa colina da ilha, chamada Afton Down, entre os dias 26 e 31 de agosto de 1970.

Bivar foi ao festival junto do amigo e autor da “nova dramaturgia” José Vicente, que havia chegado a Londres poucos meses depois. Munidos de suas respectivas mochilas e sacos de dormir, diz que foram para a estrada em busca de carona para a ilha. Buscar experiências que rompiam com os padrões de comportamento era significativo para a juventude dissidente. Essas práticas contribuíram para a formulação de novas subjetividades e práticas culturais, portanto, novas formas de construir sentido no mundo material. A combinação de substâncias psicodélicas, a música *rock* que provocava uma agitação física, o frenesi, a prática da liberdade sexual, o existencialismo francês, as influências religiosas do budismo e outras práticas que auxiliavam na exploração das sensações individuais, tornavam-se uma arma eficaz para enfrentar a tradição da sociedade de consumo, os modelos de comportamento que se baseavam na moral e nos bons costumes e a tecnocracia, essa percebida tanto no sistema capitalista quanto no bloco soviético.⁴⁴⁸

Os festivais de música surgidos no final dos anos 1960 viraram espaços políticos destinados à busca pela liberdade. Neles, a “revolução individual”, como define Heloísa Teixeira⁴⁴⁹, invadia o palco principal e servia como propulsora da mudança que os participantes queriam produzir no mundo social. Perdurava a crença de que a capacidade de transformar a sociedade começava com a mudança na *psique* de cada indivíduo. Leon

⁴⁴⁸ Para saber mais, ver ROSZAC, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1972; NAPOLITANO, Marcos. *Juventude e contracultura*. São Paulo: Contexto, 2023; PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983; TEIXEIRA, Heloísa. *Rebeldes e marginais: cultura nos anos de chumbo, 1960-1970*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

⁴⁴⁹ TEIXEIRA, Heloísa. *Rebeldes e marginais: cultura nos anos de chumbo, 1960-1970*, op. cit., p. 113.

Kaminski argumenta que o comportamento dos jovens na busca pelos prazeres do agora era resultado da descrença compartilhada sobre o futuro. A prática teria sua gênese com a hipótese de um possível conflito nuclear do período conhecido como Guerra Fria, pós-1945.

Essa presença constante de uma possível guerra nuclear proporcionou entre os jovens transformações nas formas de agir e de pensar, que eclodiram de forma “violenta e orgiástica” no que Jeff Nuttall denominou como a “cultura da bomba”, ou a cultura *underground*. Uma das mudanças ocorreu na relação dos jovens com a experiência temporal. Diante de um futuro improvável, voltaram-se para o tempo presente, para o *agora*, para viver cada momento de suas vidas”.⁴⁵⁰

Apesar de ser considerado o festival com maior público, entre aproximadamente 600.000 e 700.000 mil pessoas ao longo dos seis dias, não foi o primeiro nem o mais comentado festival do período. Entre os dias 15 e 18 de agosto de 1969, a pequena cidade de Bethel, no estado de Nova York, EUA, sediou o Woodstock Music & Art Fair, conhecido popularmente como Festival de Woodstock. Contou com a apresentação de trinta e dois músicos e grupos e com um público de 400.000 pessoas. O festival da Ilha de Wight de 1970 foi a terceira edição do evento. Os outros aconteceram respectivamente em 1968 e 1969. O diferencial em 1970, e por isso seu marco, se deu pelo aumento expressivo do público. Na edição de 1969, o público foi entre 150.000 e 250.000 pessoas, ou seja, houve um aumento de duas a três vezes o número de espectadores em dois anos.

O dramaturgo apresenta os jovens que encontrava no caminho do festival como uma “multidão de andarilhos”. Dentre os artistas que performaram no festival, destaca: Jimi Hendrix, The Who, Jim Morrison & The Doors, Donovan, Jethro Tull, Miles Davis, Tem Years After e Joan Baez. Dos amigos brasileiros, uma bandeira do país hasteada em uma cabana indicava o ponto de encontro do grupo. Segundo Bivar, em uma noite, Gilberto Gil propôs que todos compusessem uma apresentação coletiva criada ali no momento. Um dos organizadores do festival teria ficado interessado e sugeriu que o grupo, formado por 25 pessoas de diferentes nacionalidades, se apresentasse na abertura da quinta-feira. Sob o nome “grupo dos brasileiros”, além de Gil, participaram também

⁴⁵⁰ KAMINSKI, Leon. *A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial*, op. cit., p. 86 (grifo do autor).

Gal Costa, Caetano Veloso, José Vicente, Helena Ignez, Rogério Sganzerla, entre outros. Bivar colaborou tocando reco-reco.⁴⁵¹

Uma passagem que exemplifica as práticas políticas em busca de liberdade promovida pelos participantes do evento foi quando as grades que protegiam o festival das pessoas que não haviam comprado ingressos, mas acumulavam-se do lado de fora, foram quebradas. O dramaturgo relata que a ação foi realizada tanto por aqueles que estavam do lado de fora quanto pelos que haviam pago ingresso e estavam nos limites do festival. As grades, que antes protegiam o festival, foram transformadas em estruturas para proteger barracas e sacos de dormir.

Pouco antes do evento, Bivar passou a publicar textos na coluna Underground do jornal *O Pasquim* como correspondente internacional. A indicação a Luiz Carlos Maciel, responsável pela coluna, foi feita por Marc Ferman em um texto publicado no jornal. No fragmento, Ferman comunicava a Maciel:

Você pede notícias underground. Vou falar underground mas de um cara da pesada de São Paulo que está em Londres, Antonio Bivar, o cara do teatro. No meio da maior curtição, Bivar descobre Londres under, underground e escreve para a pesada aqui: A vida é um conto de fadas, e aqui não existe guerra.⁴⁵²

A primeira publicação do dramaturgo no jornal foi um relato sobre os festivais de música. O texto narra a vivência em outro festival, um mês antes do Ilha de Wight, o Bath Festival of Blues and Progressive Music, que ocorreu na cidade de Bath, perto de Bristol, na Inglaterra. Ele detalha as práticas de viagem e expressa seu entusiasmo pelos festivais musicais.

As ruas de Londres estavam cheias de hippies de *sleeping bags* nas costas, pedindo carona, com sorrisos nas caras, todos indo para o Festival. A estrada estava cheia deles (o mundo está cheio deles, estão se multiplicando, como disse Luiz Carlos Maciel numa linda profecia publicada no Fairplay).⁴⁵³

Além de apresentar o público presente nos festivais, também expõe as experiências psicodélicas adquiridas com o uso de substâncias alucinógenas, o potente

⁴⁵¹ A apresentação do grupo foi documentada em vídeo e pode ser encontrada facilmente na internet. Um dos vídeos está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Z03PB1jHBoI>>. Acesso em 18 dez. 2024.

⁴⁵² FERMAN, Marc. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 56, 16 a 22 jul. 1970, p. 24.

⁴⁵³ BIVAR, Antonio. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 57, 23 a 29 jul. 1970, p. 22.

marco da guitarra elétrica usada na música *pop* e apresentações dignas de registro, que incluíam performances com artistas nus, por exemplo.

No segundo texto publicado no jornal, o autor deixou seu parecer sobre o festival de Wight. Fala de um público composto por *hairy people* (pessoas cabeludas) e que não estavam presentes somente para assistir aos shows, mas para vivenciar as variadas experiências disponíveis no local. Aproveitavam as praias, a natureza e os encontros, dispondo do som das bandas ao fundo. Se voltavam para o palco quando ouviam o anúncio de algum artista que interessasse. A valorização do presente e a promoção da liberdade são temas presentes no texto, como ao dizer que no último dia o festival tornou-se um “maravilhoso campo de nudismo”, ou durante a apresentação da banda Tem Years After: “Enquanto eles se apresentavam, o fumo, o haxixe e o ácido eram distribuídos generosamente entre o público”; ou ao registrar o prazer de assistir a performance do “flautista-sátiro Ian Anderson com cara de quem tem LSD nas veias, um Iluminado”.⁴⁵⁴

Apesar da possibilidade de experimentar uma realidade de vida com mais liberdade, em terras londrinas, as investidas a indivíduos lidos como *hippies* também foram colocadas nos registros. Nos dois relatos sobre o festival, tanto no jornal como no livro, o autor conta sobre uma abordagem policial que ele, José Vicente e outro amigo passaram no caminho de ida. Na ocasião, os policiais revistaram as suas bagagens em busca de drogas.⁴⁵⁵ Outra situação aconteceu logo após o retorno. Ele e José Vicente dividiam um quarto em um prédio residencial. Por receber diversos amigos em dias consecutivos, a dona do cômodo, de nome Sonia Stevens, solicitou que os dramaturgos saíssem do quarto porque não queria ver sua casa transformada em “albergue *hippie*”.⁴⁵⁶

A relação com o dramaturgo José Vicente foi digna de um capítulo inteiro. Nele, constam os indícios da razão pela qual a peça que escreveriam juntos não se concretizou. Bivar diz que os amigos chegaram a escrever alguns trechos, mas alguns impasses impossibilitaram a continuidade do projeto, porque: “Quando eu sentia impulso de escrever José se esquivava e vice-versa”.⁴⁵⁷ Há no texto do capítulo um fragmento de uma carta escrita por José Vicente para o dramaturgo no período em que moraram juntos em Londres. Nele, Vicente elogia o amigo, se despede e faz uma previsão, imaginava que

⁴⁵⁴ BIVAR, Antonio. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 65, 16 a 20 set. 1970, p. 19.

⁴⁵⁵ Ver BIVAR, Antonio. *Verdes vales do fim do mundo*, op. cit., p. 48-50.

⁴⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 69.

⁴⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 72.

Bivar seria famoso a quem se interessasse em estudar aqueles anos. “Se você continuar, sempre mais, eu penso que você será útil não mais às várias pessoas que te amam mas ao nosso tempo”.⁴⁵⁸ Finalizava o texto despedindo do amigo e deixava a responsabilidade de terminar o texto dramático para Bivar. Entretanto, o dramaturgo diz que, comovido com a separação, teria enterrado os fragmentos que haviam escrito juntos.

Uma questão crucial para compreender a jornada de Bivar fora do país diz respeito à sua situação financeira. No início do livro, diz que embarcou na viagem com a passagem de ida e pouco mais de 600 dólares.⁴⁵⁹ A quantia teria durado até pouco depois da chegada de José Vicente. O amigo teria ajudado com as contas até ir embora. Necessitando de dinheiro, procurou emprego algumas vezes. Na maioria, diz que foi recusado porque não tinha permissão para trabalhar no país. Conseguia sobreviver fazendo trabalhos esporádicos, os famigerados “bicos”. Sustenta que a solidariedade dos colegas que atravessavam sua empreitada contribuía para se alimentar e conseguir local para dormir.

Apesar da agitada vida na Inglaterra, em algumas passagens do texto o dramaturgo aparenta estar preocupado com a situação do Brasil e reflete sobre as escolhas dos que partiram para o exílio. Tentando se localizar dentre os tipos de pessoas que saíram do país e, segundo o autor, durante uma “viagem” de LSD, concluiu que teria viajado em busca da “liberdade imediata”. Ou seja, das práticas culturais que aspiravam por uma revolução do agora.⁴⁶⁰

Ouvi vozes de uma certa facção brasileira me cobrando análises da realidade de meu país vista de fora: o que foi que levou gente como eu, José Vicente, Rogério Sganzerla, Helena Ignez e outros a nos mandarmos pelo mundo? Foi apenas a política? Foi apenas o sufoco do regime? Por que foi? Diziam, essas vozes, que era essencial que eu respondesse isso. Que, é certo, o regime provavelmente não estava para peixe; e que saiu do Brasil quem militou clandestinamente; e que saíram também os que estavam em outra; e nós, os que queriam viver a liberdade imediata.⁴⁶¹

Durante a viagem, uma notícia vinda do Brasil por terceiros interessou Bivar. Antônio Abujamra queria produzir uma segunda temporada de *O cão siamês*. O dramaturgo ficou atraído pela proposta porque, sendo um autor com uma peça em cartaz, conseguia arrecadar algum dinheiro dos direitos autorais pela Sociedade Brasileira de

⁴⁵⁸ VICENTE, José apud BIVAR, Antonio. *Verdes vales do fim do mundo*, op. cit., p. 76.

⁴⁵⁹ Ver BIVAR, Antonio. *Verdes vales do fim do mundo*, op. cit., p. 10.

⁴⁶⁰ KAMINSKI, Leon. *A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial*, op. cit., p. 86.

⁴⁶¹ BIVAR, Antonio. *Verdes vales do fim do mundo*, op. cit., p. 87 (grifo meu).

Autores Teatrais (SBAT). Segundo o dramaturgo, a temporada paulista teria ficado reclusa ao circuito *underground*, e que a proposta com a segunda montagem era atingir o grande público no Rio de Janeiro durante a temporada de verão. Em dezembro de 1970, Abujamra chegou a Londres para encontrar Bivar. “Mas, para uma produção mais profissional, a peça precisava de mais umas vinte páginas para dar, no mínimo, uma hora e vinte de espetáculo. Abujamra queria que eu escrevesse essas vinte páginas”.⁴⁶²

Abujamra solicitou que o dramaturgo o acompanhasse a Nova York para trabalharem no texto. Pagou suas passagens de ida e volta a Londres, retorno solicitado por Bivar. Hospedou-se de graça em um *studio* no famoso Chelsea Hotel com ajuda do cantor Jorge Mautner. Um amigo do cantor teria conseguido o quarto para o dramaturgo. Abrigado, Bivar pode trabalhar no texto dramático. “Tranquei-me no *studio* no Chelsea e escrevi diálogos, bifes, pequenos solilóquios, armei os ganchos e os fechos, criei uma dúzia de quiproquós, três monólogos possessos e um epílogo chocante”.⁴⁶³ O nome da peça também foi modificado:

Em vez de *O cão siamês de Alzira Porra-louca*, já que a censura não deixaria mesmo passar o ‘Porra’, mudei para *Alzira Power*, que me parecia ao mesmo tempo simples e direto, cafona e chique, com *camp* e impacto. O ‘Power’ do título era uma homenagem de ‘Alzira’ a todos os *powers* do momento, em Nova York: o Black Power, o Gay Power, o Women’s Lib, o Power To The People Right Now e, sobretudo – e porque aqui residia a realidade do autor –, o Play Power. Enfim, ‘Alzira’ atualizava-se com os movimentos do dia e entrava neles sem sutia, de peito aberto, liberada, dando a maior força.⁴⁶⁴

Carregando o texto final, Abujamra retornou ao Brasil. Bivar ficou em Nova York por mais alguns dias. Sem dinheiro para explorar a cidade, diz ter ficado no *studio* e que escreveu, de uma só vez, outro texto dramático, *Longe daqui aqui mesmo*. Com menos contatos em Nova York do que em Londres, a falta de dinheiro foi mais problemática na cidade. Informa que chegou a doar sangue em troca de 15 dólares para comer. Ao escrever a autobiografia, portanto, distanciado do período pelo tempo, trata do assunto como se fosse algo simples, até cômico: “Era, dramatizando o texto, o máximo em miséria: vender o próprio sangue para não morrer de fome. Comi dois bons hambúrgueres”.⁴⁶⁵

⁴⁶² Idem, *ibidem*, p. 91.

⁴⁶³ Idem, *ibidem*, p. 98

⁴⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 98-99.

⁴⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 106.

Diferente do registro autobiográfico, nos textos publicados no jornal *O Pasquim*, escritos no momento da experiência, o dramaturgo parece mais aflito às circunstâncias e preenche as palavras com as sensações sentidas em sua carne. Entre 6 e 12 de janeiro de 1971, publica um texto questionando o que significava ser *underground* sob o contexto em que vivia.⁴⁶⁶ Define o termo como “tudo aquilo que está (ainda) por baixo, do ponto de vista classe média da palavra. O *Underground* está trabalhando undergroundmente para deixar de ser *underground*”. E completa: “Todas as revoluções das minorias se juntam pra que o que está por baixo suba à tona”.⁴⁶⁷ E quem eram esses grupos para o autor? Os mesmos que a personagem Alzira representaria: gays, travestis, lésbicas, negros, mulheres. Ou seja, todos que rompessem com os ideais da família tradicional burguesa, os que lutavam para somente ser, os marginalizados por excelência.

Lembra uma crítica de Isabel Câmara sobre *O cão siamês* para a revista *O Cruzeiro*, que, segundo ele, “é a revista mais careta do mundo, mais careta que a própria *A Careta*”. No fragmento, Câmara dizia ser a “primeira peça *underground* do teatro brasileiro”. O dramaturgo acrescenta que no programa do espetáculo teria escrito: “A minha peça é uma apologia aos marginais e ao pô(**) louquismo, aqueles que não aceitam, mesmo que aparentemente gratuitamente, as coisas do jeito que elas estão”.⁴⁶⁸

Morando temporariamente no Chelsea Hotel, local onde se hospedavam artistas famosos, teve a ideia de tentar acessar algumas personalidades a fim de vender matérias para a revista *Manchete*. Entretanto, na primeira publicação, escreveu sobre os brasileiros que moravam em Nova York. Segundo o dramaturgo, quase todos tinham o mesmo interesse, conseguir melhores salários e desbravar a cena artística local, viver a contracultura. Diz ter recebido 100 dólares pelo texto. Em uma das andanças pela cidade, parou em uma banca para ler alguns jornais brasileiros e descobriu que *Alzira Power* era ensaiada no Rio. Entrou em contato com a SBAT e solicitou um adiantamento de 300 dólares.⁴⁶⁹ Com o dinheiro, retornou à Europa. Passou alguns dias na Irlanda e voltou para Londres.

A trajetória de Antonio Bivar como viajante nômade continuou. Fez uma breve passagem no Brasil em 1971 e retornou para Londres. Os relatos presentes na obra *Verdes*

⁴⁶⁶ Ver BIVAR, Antonio. É duro ser udigrude. *O Pasquim*, n.79, Rio de Janeiro, 6-12 jan. 1971, p. 15.

⁴⁶⁷ Idem.

⁴⁶⁸ Idem.

⁴⁶⁹ Ver BIVAR, Antonio. *Verdes vales do fim do mundo*, op. cit., p. 106-107.

vales do fim do mundo são significativos a quem, assim como eu, se propõe a investigar as práticas culturais, pensadas aqui como formas de organização da sociedade e da relação do ser com o mundo, experienciadas no contexto conhecido como contracultura.

O livro, publicado com uma diferença de trinta anos do que registra os primeiros anos de vida, *Mundo adentro vida afora*, possui uma forma de escrita diferente do segundo. Percebo que o autor documentou as experiências sem certo vício interpretativo dado ao período. O motivo pode estar relacionado ao contexto da publicação na década de 1980, período em que as pesquisas sobre a cultura produzida nos anos 1960 e 1970 pelos “desbundados” e marginalizados chegaram à academia, inicialmente através da tese de doutorado de Heloísa Buarque de Hollanda, defendida em 1979 na Universidade Federal do Rio de Janeiro, que resultou no livro *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*⁴⁷⁰, publicado pela primeira vez no ano seguinte.

Já em *Mundo adentro vida afora*, publicado somente em 2014, é possível perceber que o autor recorre aos esquemas interpretativos dados ao período. Insere, ao longo do texto, elementos que remetem aos discursos estabelecidos sobre a contracultura. Atribui sentido às histórias por meio de uma estrutura que relaciona as experiências pessoais e o que já foi escrito sobre os anos 1960.

Enquanto morou em Londres, continuou escrevendo para *O Pasquim*. Nos textos autobiográficos posteriores do recorte selecionado para a pesquisa, registra uma forte saudade do Brasil, um namoro que teve com uma jovem mulher da cidade de Salisbury e demais elementos da experiência marginal vinculados a eterna vontade de sentir-se livre.

3.3. Os novos caminhos de Alzira

A segunda temporada da peça, sob o nome *Alzira Power*, estreou no Rio em 8 de janeiro de 1971. O espaço que abrigou o espetáculo foi o Teatro Gláucio Gil, no bairro de Copacabana. Foi produzida pela companhia Fernando Torres Diversões, sob produção de Antônio Abujamra e Nicola Roberto Vignati. A direção ficou a cargo de Abujamra.

⁴⁷⁰ Ver HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1980.

Yolanda Cardoso permaneceu no papel de Alzira enquanto Antônio Fagundes foi substituído por Marcelo Picchi na interpretação de Ernesto.⁴⁷¹

O processo de censura contou somente com um ensaio geral, realizado na presença dos censores Hyldon Rocha e Lycurgo Leite Neto, no dia 5 de janeiro de 1971, três dias antes da estreia. No parecer, os censores escreveram que não houve nenhuma alteração significativa do texto que haviam recebido de antemão, e que as pequenas mudanças “mantiveram o mesmo espírito e linguajar”. A única solicitação feita para o diretor foi na cena em que Ernesto estupra a mulher. Ernesto ficava nu e deitava-se em cima de Alzira antes do blecaute que marcava o fim do primeiro ato. Exigiram que o blecaute fosse feito mais cedo, reduzindo o tempo de nudez de Marcelo Picchi. Abujamra acatou a decisão e o espetáculo foi liberado com a proibição para menores de 18 anos.⁴⁷²

Nicola Vignati, em nome da companhia Teatro de Grupo Ltda., aparece como responsável na assinatura da segunda versão do texto de *O cão siamês/Alzira Power*, informado no segundo capítulo, datada em setembro de 1970. Apesar de Bivar ter registrado na autobiografia que reescreveu o texto em dezembro de 1970, nesta versão da obra há indícios de que a data informada possa estar imprecisa. No documento da peça, disponibilizado pela Biblioteca Jenny Klabin Segall, o título é “‘*O cão siamês*’ de *Alzira P.L. ou ‘Alzira Power*’”. O próprio dramaturgo afirmou, tanto na autobiografia quanto na biografia escrita por Maria Lúcia Dahl, que o nome só foi alterado após o contato com os movimentos identitários de Nova York. Outro indício diz respeito ao número de atos. Apesar do texto conter somente um ato, há uma indicação ao lado do título que nele existem dois, algo que também foi modificado em Nova York a pedido de Abujamra. Além desses dois elementos, o documento conta com a assinatura de Vignati, produtor da segunda temporada. A partir desses três elementos, pensei que o texto disponível na biblioteca seria o da segunda temporada, mas um registro do próprio dramaturgo me fez questionar se seria o terceiro texto, localizado no livro sobre as três primeiras peças, acessível pela internet, o novo “epílogo chocante”, comentado em *Verdes vales do fim do*

⁴⁷¹ José Dionísio Marcello Salles Picchi (São Carlos-SP, 1948), conhecido como Marcelo Picchi é um ator brasileiro. Iniciou a carreira com a peça *Alzira Power*. Trabalhou como ator em peças de teatro, novelas e filmes. Apesar de iniciar a carreira em 1971, ficou famoso na década seguinte por atuar nas telenovelas *Corpo a corpo* (1984), *Helena* (1987) e *Que rei sou eu?* (1989). Afastado da televisão na década de 1990, graduou-se em filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁴⁷² Cf. BR DFANBSB NS.CPR. TEA, PTE. 926, p. 43.

mundo. Os últimos dizeres de Alzira, que compactua com o “epílogo chocante” relatado por Bivar, constam somente na versão do livro.

O texto que consta no livro *O teatro de Antonio Bivar*⁴⁷³ é uma versão muito próxima do segundo. As diferenças são poucas, apesar de significativas: alguns ajustes de erros ortográficos, como pontuações e acentos, juntos da divisão precisa entre os dois atos do espetáculo. Alguns monólogos foram ampliados e o epílogo é diferente. Na introdução da peça no livro, Bivar diz que esse seria o texto da segunda temporada. “E foi no lendário Hotel Chelsea em Nova York, inspirado por todos os *powers* e movimentos libertários vigentes que escrevi a *Alzira Power* que consta deste volume”.⁴⁷⁴ A versão também está disponível na internet, digitalizada pelo Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro (Geteb), do Departamento de Letras, Artes e Cultura da Universidade Federal de São João Del-Rei.⁴⁷⁵

Portanto, há uma dúvida quanto a precisão do texto que fora utilizado na segunda temporada. Ou a informação sobre a passagem por Nova York está com datas imprecisas na autobiografia, ou o novo título já teria sido pensado antes da viagem, e foi apresentado para o leitor do livro de forma instigante, relacionando-o com os movimentos identitários da cidade estadunidense.

Apesar do nome do produtor da segunda temporada, Roberto Vignati, constar assinado na versão da biblioteca, optei por trabalhar como a versão do livro porque nela há o “epílogo chocante” que Bivar indica, cena que consta na recepção crítica. As outras versões, as localizadas no dossiê de censura e na biblioteca, possuem finais similares. A versão da biblioteca é uma espécie de entremeio entre as duas outras. Imagino que possa ser uma primeira versão reescrita em Nova York, mas não o texto dirigido por Abujamra. Para ser mais exato, por meio de informações presentes na recepção crítica, nem a versão do livro corresponde ao texto que foi encenado.

Antônio Abujamra (Ourinhos-SP, 1932-São Paulo-SP, 2015) foi um ator, apresentador e diretor brasileiro. Se consagrou na cena artística como diretor. É considerado um dos principais responsáveis por introduzir no Brasil os métodos teatrais

⁴⁷³ Ver BIVAR, Antonio. *O teatro de Antonio Bivar*. São Paulo: Imprensa, 2010 (Coleção Aplauso Teatro Brasil).

⁴⁷⁴ Idem, ibidem, p. 16.

⁴⁷⁵ Ver BIVAR, Antonio. *Alzira Power* (1971). Cópia digitalizada pelo Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro (Geteb/UFSJ), maio, 2017.

de Bertolt Brecht. Formado em filosofia e jornalismo pela PUC do Rio Grande do Sul, começou a carreira como ator na década de 1950, na peça *Assim é se lhe parece*, do italiano Luigi Pirandello, montada pelo Teatro Universitário de Porto Alegre. Participou de outras montagens com o grupo. Viajou para a Europa em 1959, onde teve a oportunidade de estudar com grandes nomes do teatro mundial na Espanha e na França. Durante o estágio em Paris, conheceu o trabalho de Brecht com a peça *A resistível ascensão de Arturu Ui*, dirigida por Jean Villar. Retornou ao Brasil em 1961, mesmo ano em que estreou como diretor no Teatro Cacilda Becker e no Teatro Oficina. Em 1963, fundou o Grupo Decisão, com Emílio Di Biasi e Antônio Ghigonetto. O grupo tinha como objetivo disseminar a estética do teatro político de Brecht. Em 1964, no Rio de Janeiro, ficaram famosos com a peça *O inoportuno*, de Harold Pinter. Separaram-se entre 1967 e 1968 e Antônio Abujamra seguiu sua trajetória como diretor. Até a estreia de *Alzira Power*, Abujamra já havia trabalhado em cinquenta produções teatrais.⁴⁷⁶

Em 4 de janeiro de 1971, foi publicada uma matéria, resultado de uma entrevista com Antônio Abujamra. No texto, o diretor esclarece alguns pontos que contribuem para compreender a reescrita e as novas motivações de Bivar: interesses do dramaturgo por um “teatro ridículo” e pelo circuito *underground*, o incômodo com a vida de Nova York, a saudade de sua cidade natal, Ribeirão Preto e uma certa recusa em encarar a realidade que lhe era imposta diariamente em nome da busca pela liberdade.

Eu dizia que sua peça *Alzira Power* era incompleta e que era preciso ver as coisas em cena completamente terminadas, ou que não se aguentaria mais. O caos bivariano fazia com que eu me obrigasse a ser mais ortodoxo do que os críticos ortodoxos... Ele queria um teatro ridículo, debochado, Andy Warhol (o dos filmes *underground*) e eu tentava colocá-lo na realidade brasileira. Depois chegamos a um clima de trabalho bem criador e fomos vendo as informações diárias e íamos pondo na peça. Aí fui para Nova York e ele chegou uma semana depois. A violência americana atrapalhou um pouco o lírico Bivar (as pessoas realmente se odeiam nas ruas) e ele queria estar em Ribeirão Preto e criticar o mundo de lá. Eu lhe dizia que aquilo era o real, a verdade de nosso tempo. Não adianta querer estar longe dessa corrente pra frente, o mundo do plástico está aí, sem pudor, e é preciso que não nos entregamos a *curtições* erradas. Ah! As ortodoxias!⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ As informações sobre Antônio Abujamra foram retiradas do acervo disponível no site *Enciclopédia Itaú Cultura*. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/4286-antonio-abujamra>>. Acesso em 26 dez. 2024.

⁴⁷⁷ ABUJAMRA, Antonio apud Invasão paulista abre temporada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 e 4 jan. 1971, p. 12.

O fragmento possibilita verificar indícios da reescrita do texto. De fato, como mostro a seguir, houve algumas mudanças na peça, principalmente o aumento da comicidade nas falas das personagens, alterando o sentido atribuído ao espetáculo.

3.4. A nova velha vingança de *Alzira Power*

Neste tópico, pretendo mostrar as mudanças realizadas entre os textos dramáticos. De tom mais sarcástico, apelando ainda mais para a comédia, o dramaturgo realizou alterações que contribuíram para firmar o trabalho no gênero que lhe foi designado, comédia, o que foi mais explorado com mais intensidade pela crítica na segunda temporada. Além disso, creio ser importante salientar que, ao modificá-lo, Bivar contribuiu para a mudança de sentido na recepção da peça.

De início, as indicações de cenário na rubrica são diferentes. No texto anterior, havia a informação de que uma banda tocava músicas e se posicionaria estrategicamente no palco para conduzir parte da narrativa, o que não aconteceu. Na nova versão, a indicação foi retirada. Além da banda, os slides eróticos na cena do estupro também foram retirados da rubrica. Os slides não foram comentados pela crítica na primeira temporada, o que sugere que nem ao menos foram apresentados em 1969.

Alguns palavrões foram acrescentados para construir uma narrativa mais próxima da comédia. Por exemplo, quando Ernesto tenta sair pela primeira vez do apartamento, Alzira começa um diálogo com a vizinha, que nunca aparece, tampouco pode ser ouvida pelo público. Na versão de 1971, Bivar acrescentou uma conversa entre a mulher e a vizinha imaginária, mesmo que o público só ouça as falas da aposentada. É uma conversa sobre uma criança levada. Alzira repete as falas da vizinha para o público ficar ciente do assunto. O diálogo possui palavrões que adicionam comicidade à cena: “Que menino mais tarado, meu senhor! Enfiou um lápis no cu do papagaio!”.⁴⁷⁸

Em outra tentativa de fuga, o rapaz grita por socorro para a vizinha. O dramaturgo faz um trocadilho com o nome da mulher para acrescentar mais comicidade ao texto:

ERNESTO (Desesperado, grita) – Dona Ametista! Dona Ametista!

⁴⁷⁸ BIVAR, Antonio. *Alzira Power* (1971), op. cit., p. 6.

ALZIRA – Que ametista?, seu burro! Querendo rebaixar minha amiga! É Esmeralda!⁴⁷⁹

No momento em que Ernesto ataca as mulheres e as culpa pelas mazelas do mundo, foi acrescida uma frase para a aposentada que também contribui para consolidar a peça como comédia. Na frase, ela faz uma crítica ao órgão sexual do rapaz: “E tem mais. Quer saber duma coisa? O que você tem mais embaixo, meu filho, não chega até lá. Fica na metade do caminho”.⁴⁸⁰

O texto, além de mais cômico, está intenso. Algumas falas das personagens estão mais profundas. Por exemplo, na cena em que Alzira obriga Ernesto a colocar o vestido de noiva e tocar o bundo, o dramaturgo acrescentou uma ação que compromete ainda mais a tradição da virilidade masculina, passar o batom, ação que não existe na versão anterior e que auxilia na ampliação do estado cômico.⁴⁸¹ Em outra passagem, no início do texto, Alzira tranca a porta e joga a chave pela janela. Foi acrescentada a esta ação a seguinte frase: “Hoje eu tenho muitas verdades para jogar na sua cara!”⁴⁸² Com o fragmento, o dramaturgo tenciona ainda mais o que promove com o texto, um acerto de contas. Em mais outra cena, quando Ernesto retira o vestido de noiva da mulher e o joga pela janela, Alzira possui uma fala que expõe o que o vestido significa para ela: “Meu vestido de noiva... (Batendo) Era o único símbolo da minha infelicidade”.⁴⁸³ A cena de estupro também foi alterada com o mesmo objetivo. Na versão da segunda temporada, antes de Ernesto iniciar o ato, amarra, amordaça e ameaça a mulher com um canivete, passando a lâmina pelo seu corpo, ações que não existiam na primeira versão da peça.⁴⁸⁴

Apesar do texto estar maior que a versão anterior, algumas passagens foram retiradas visando tencionar o público à própria reflexão. No novo texto, a aposentada é menos vingativa. O monólogo no qual a mulher expõe seu plano de vingança do mundo e dos homens que ousam entrar em seu apartamento foi alterado. Antes, ela falava sobre a insignificância que sentia da existência humana. O ato de retirar o fragmento pode indicar que o dramaturgo tenha encontrado novos sentidos de existência ao longo da viagem ou que tenha feito a escolha para aproximar ainda mais o texto da comédia e a

⁴⁷⁹ Idem, *ibidem*, p. 8.

⁴⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 17.

⁴⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 19.

⁴⁸² Idem, *ibidem*, p. 5.

⁴⁸³ Idem, *ibidem*, p. 12.

⁴⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 14.

angariar mais público para o espetáculo. Como afirma Abujamra, Bivar queria reescrever o texto para fazer um teatro mais ridículo, debochado, imerso no que via em Nova York e Londres, ao ponto do diretor ter que colocá-lo a par da realidade brasileira. A fala do diretor sobre as diferenças que tinha entre suas ideias e as do dramaturgo são perceptíveis no texto dramático se olhado pelos pequenos indícios de mudança de sentido.

Seguindo essa mesma percepção, outra parte retirada é o monólogo de revolta do rapaz com Alzira e a comparação que ele faz da mulher com a proprietária do apartamento onde morou no passado com sua família. No segundo texto, Bivar constrói o homem mais submisso, menos reativo às ofensas da mulher, a não ser na cena com o canivete, como se adequasse às novas visões de mundo descobertas pelo dramaturgo. No lugar do monólogo, foi acrescentado um diálogo no qual a aposentada busca, a todo custo, encontrar alguma maldade na vida do rapaz, interrogando-o sobre seu passado. Interpreto esse momento como uma busca por experiências negativas que legitimassem o assassinato do homem frente ao público no final da peça.

O dramaturgo também adaptou as referências culturais expostas ao longo do texto. No início, ao falarem sobre artistas famosos, Alzira listava Janis Joplin, Gal Costa e As supremas. No texto de 1971, os nomes foram alterados para Joan Baez, Bob Dylan, Led Zeppelin, Pink Floyd e Beatles. Acrescenta-se ainda a fala de que Alzira respeita Janis Joplin e Jimi Hendrix por eles estarem mortos. A morte de ambos aconteceu no ano de 1970, entre a escrita dos textos. É possível perceber a influência que a viagem teve sobre o dramaturgo ao alinhar-se com os referenciais de música pop da cena cultural do ocidente conhecidos através dos festivais de música que frequentou. Isso indica uma adequação na produção de sentidos diferentes do texto anterior.

A grande novidade do texto de 1971 é o epílogo. A versão de 1969 terminava com Alzira matando o rapaz envenenado e solicitando “uma mãozinha” para a vizinha Esmeralda. No de 1971, o texto final deveria ser dito, segundo a rubrica, após os aplausos da plateia, depois do primeiro blecaute. Mudando o sentido final do texto, a responsabilidade agora não é mais de Ernesto, mas do público que, como cúmplice, aplaude um crime.

ALZIRA – Alguma coisa vai mal neste país. Vocês acabaram de aplaudir um crime. Vocês acabaram de aplaudir o MEU CRIME. E já que vocês aplaudiram o meu crime, eu vou dar o meu recital. (À vontade) Sabe duma coisa, gente? Eu estou precisando de falar, de falar muito, muito, muito... Mas eu tenho a impressão de que não vou falar é nada. Porque Europa não é América...

Espanha não é México... E eu não sou Eva Perón. Quero apenas deixar o meu muito obrigada. Mas muito obrigada mesmo!⁴⁸⁵

As mudanças percebidas entre os textos dramáticos sugerem que o dramaturgo e o diretor estavam interessados em emplacar um grande público para a peça adaptando-a cada vez mais para a comédia, o que retirava o caráter *underground* presente na temporada paulista, além é claro, de proporcionar mais lucro para os trabalhadores envolvidos. Mas, apesar de cômica, a relação entre as personagens se mostra mais intensa e aprofundada. A comédia, misturada à característica lírica de desnudamento da intimidade, contribuiu para ampliar a reflexão ao misturar a recepção de emoções distintas no mesmo texto. O epílogo expõe uma questão interessante, de que a viagem para a Europa possibilitou que Bivar olhasse para o seu país com mais criticidade, uma autocrítica difícil de ser percebida quando se está imerso na realidade que o encobre.

As alterações no texto podem ter contribuído com a mudança de sentido na recepção do espetáculo pela crítica. Diferente de São Paulo, a temporada carioca teve uma repercussão muito maior. Para a divulgação do espetáculo, foi realizado um ensaio fotográfico com os atores, o que auxiliou na visibilidade do trabalho. Além, é claro, do rótulo de “novo dramaturgo” dado a Antonio Bivar por Sábato Magaldi, questão que ainda será explorada por meio da questão: A “nova dramaturgia”, de Sábato Magaldi, contribuiu para aumentar o interesse público ou foram outros fatores que fizeram da segunda temporada um sucesso?

3.5. A recepção carioca (1971)

No dia 8 de janeiro de 1971, Moli Ferreira publicou no *Jornal do Serviço* sobre a estreia da peça. No texto, o nome antigo do espetáculo aparece como um mediador para que o público o relacionasse com o novo título. Uma fotografia acompanha a publicidade, Yolanda está com roupas claras e véu de noiva, enquanto Marcelo Picchi está sentado sem camiseta, observando a mulher, atônito. Ferreira faz um resumo sobre quem seriam os atores e o diretor do espetáculo.⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ Idem, *ibidem*, p. 24.

⁴⁸⁶ Ver FERREIRA, Moli. *Jornal de Serviço*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1971, p. 12.

No cartaz de divulgação da peça, publicado no jornal *O Pasquim*, o espetáculo foi associado ao rótulo da marginalização por meio dos dizeres: “Se você se sente marginal... veja *Alzira Power*”.⁴⁸⁷ Em uma publicação na semana seguinte, Luiz Carlos Maciel defendia o “poder de Bivar”. Ao final do pequeno texto, divulgava a peça com a publicidade que havia visto do espetáculo: “‘Se você faz parte da raça humana, *Alzira Power* é você’. Vão lá ver, então”.⁴⁸⁸

Em 10 de janeiro de 1971, Germana de Lamare indicava, no *Correio da Manhã*, alguma das personalidades que Yolanda Cardoso evocou ao interpretar Alzira em uma das sessões da peça, diferentes das que aparecem no texto: o político de esquerda Carlos Lacerda, o político Álvaro Catão e sua esposa Lourdes Catão, a escritora Clarice Lispector, o jornalista e crítico Ibrahim Sued, o cantor Caetano Veloso, a socialite e o marido herdeiro Teresa e Didu Sousa Campos e o músico John Lennon. O texto expõe como a atriz incorporava personalidades do momento para aprofundar a relação com a realidade do público. No fim da publicação, há a indicação de uma cena que não consta no texto, mas corresponde ao improviso proposto, de que a personagem teria escrito uma carta para Gilberto Gil na África e largaria a vida no Brasil para mudar para lá.⁴⁸⁹

O primeiro crítico a escrever sobre a peça foi Yan Michalski. Escreveu dois textos sobre o espetáculo. O primeiro foi publicado no dia 9 de janeiro de 1971. Nele, diz que a peça começava boa, mas perdia o encanto muito rápido por conta do teor “incomodamente apelativo”. Apesar do tom, o crítico confessa ter visto momentos de profunda admiração no trabalho de Bivar, “que maneja como nenhum outro autor brasileiro os recursos da fantasia, e que tem um senso de humor inteiramente pessoal, inimitável”. Termina o texto opinando sobre a mensagem que teria recebido: “uma visão do mundo amarga, perplexa, rebelde, traumatizada, ainda que um tanto festiva”.⁴⁹⁰

A segunda publicação foi feita no periódico carioca *Jornal do Brasil*, em 14 de janeiro. O texto começa com a percepção de uma constância na dramaturgia de Bivar em relação aos papéis dos gêneros e ao caráter existencialista que sempre se faz presente nas obras do dramaturgo através das personagens femininas. Já os homens,

Os homens, na dramaturgia de Bivar, ocupam lugar subalterno, tem pouca personalidade, bastante mau caráter, e são pouco aprofundados como

⁴⁸⁷ *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 6 a 12 jan. 1971, p. 26.

⁴⁸⁸ MACIEL, Luiz Carlos. O poder de Bivar. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 14 a 20 jan. 1971, p. 31.

⁴⁸⁹ LAMARE, Germana de. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1971, p. 10.

⁴⁹⁰ MICHALSKI, Yan. *Alzira Power*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1971, p. 10.

personagens. Já as mulheres são ricas e multifacetadas; donas de uma vitalidade e de uma fome de viver espantosas, solitárias, mas devoradoras de homens, elas têm do mundo uma visão puramente intuitiva, antiintelectual e antilógica, mas que abarca as realidades mais ocultas da existência, as quais o raciocínio não tem acesso.⁴⁹¹

Para Michalski, o dramaturgo incorpora no texto a existência das personagens através da fantasia, construída no processo de transformação do plano da realidade. O crítico vê esse movimento articulado com a linguagem empregada. O teor cômico seria a marca registrada do dramaturgo: “A emoção e a dramaticidade dos depoimentos dos personagens são periodicamente cortadas por um incisivo *gag*⁴⁹² verbal ou uma imagem cômica que devem sua força na subversão dos valores de coerência lógica convencional”.⁴⁹³

Interpreta que algumas cenas, com situações aparentemente impossíveis de serem vividas na realidade, como uma mulher aposentada prender um jovem na casa dos vinte anos, valendo-se somente de sua força física, só poderiam ser concebidas por meio da fantasia: “Em termos de realismo, a evolução da situação seria implausível, mas a técnica fantasiosa do autor anula qualquer alegação de implausibilidade”.⁴⁹⁴ Apesar de elogiar as escolhas narrativas e estéticas, Michalski não percebeu potência no conflito entre as personagens. Diz que a peça poderia terminar no primeiro ato, que o epílogo era desnecessário, e que o dramaturgo teria cometido “apelações imperdoáveis” para sustentar o tempo de espetáculo.

Há uma informação preciosa no texto de Michalski que chama a atenção. O crítico diz que, em dado momento, os intérpretes abandonavam seus personagens, voltavam-se para eles e os criticavam de “fora”, proposta de estética que não aparece no texto dramático. Na repercussão da primeira temporada, nenhum texto receptivo relatou o feito. Como possível resposta ao ocorrido, é preciso direcionar o olhar para a direção de Antônio Abujamra. Filiado às práticas teatrais de Bertolt Brecht, o diretor pode ter proposto o distanciamento brechtiano como uma forma de instigar a reflexão do espectador sobre a cena, desnaturalizando as ações das personagens, visando despertar no público o senso crítico que Brecht propunha. Michalski não registra em que cena a técnica aparece.

⁴⁹¹ MICHALSKI, Yan. Alzira e seus poderes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1971, p. 2.

⁴⁹² *Gag* é um termo em inglês que significa um efeito cômico em uma representação de cinema ou teatro, que joga com um elemento surpresa.

⁴⁹³ MICHALSKI, Yan. Alzira e seus poderes, op. cit., p. 2.

⁴⁹⁴ Idem.

Para o crítico, o prestígio do espetáculo se deve à atuação dos intérpretes, principalmente o trabalho feito por Yolanda. “Yolanda Cardoso encontra em Alzira o papel de sua vida. Há aqui um desses raros casos de identidade íntima entre personagem e intérprete que deixam a impressão de que o autor concebeu o papel especialmente para a atriz que o desempenha”.⁴⁹⁵

Quatro dias depois, Martim Gonçalves publicou no *O Globo* uma longa crítica, dividida em dois textos, escritos respectivamente para as edições dos dias 18 e 19 de janeiro. No primeiro texto, Gonçalves apresenta o dramaturgo, relata seus gostos e desgostos do mundo que conhecera. O crítico constrói a opinião sobre Bivar baseado em uma carta a qual teve acesso, enviada pelo autor para compor o programa do espetáculo. Gonçalves reflete sobre a classe média que Bivar conheceu em Nova York, o desgosto que teve com o teatro fora do Brasil, sua descrença na raça humana e as motivações para continuar viajando: as paisagens naturais, os festivais de música *pop*, os bares de cidades do interior, as estradas, os rebeldes, a neve e as pessoas mudando de roupas ao longo das estações do ano.⁴⁹⁶

O crítico pontua as informações contidas na carta do dramaturgo para criticar sua visão de mundo, ou seja, as práticas culturais compartilhadas por uma parcela da juventude mundial, ou ao menos ocidental.

Francamente, eu já estou cansado dessa história do já era, do nada presta, do nada adianta, do fumacê intelectual confuso, nebuloso. Nada de grandes dúvidas, mas um vago e indefinível estado de “náusea”, que soa como um longínquo reflexo daquela filosofia existencial dos anos quarenta.⁴⁹⁷

A desesperança do dramaturgo para com o mundo, o futuro e a realidade, foi interpretada como desamor por Gonçalves. Essa tomada de posição estaria presente nos três trabalhos de Bivar. “A sua amargura não é de hoje e se manifestou sempre no que nos tem apresentado em cena”. O crítico o autor como um exímio representante da juventude que ele não queria compactuar.

Eu acho que o mal de toda essa gente não está nas cidades, nas montanhas, nas árvores, está neles mesmos e numa espécie de apatia verdadeira que se fantasia de ansiedade ou se mascara de guerrilheiro. A verdade mais profunda sobe à

⁴⁹⁵ Idem.

⁴⁹⁶ GONÇALVES, Martim. “*Alzira Power* ou *O cão siamês de...*” – I. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1971, p. 3.

⁴⁹⁷ Idem.

tona a contragosto e é uma espécie de tiro pela culatra. Na verdade não existe sede de REALIDADE nenhuma”.⁴⁹⁸

Se no primeiro texto, Gonçalves fala especificamente sobre o dramaturgo, sua trajetória de vida, interesses e desinteresses, no segundo, seu olhar volta-se ao espetáculo. Publicado no dia seguinte, o crítico relaciona sua opinião sobre a peça com o que havia dito no dia anterior. Ao dizer que não teria gostado da peça porque o autor utilizava recursos fáceis para defender sua mensagem, portanto, seria uma peça apelativa, estava reafirmando o juízo que fez sobre uma geração, comentado no dia anterior.⁴⁹⁹

Na análise do crítico, “a mensagem de Bivar, como nas suas peças anteriores, não passa de um recadinho modesto, uma salada de ‘dúvidas cruciantes’, uma falsa busca da REALIDADE, meta final de uma consciência festiva e ‘vigilante’”.⁵⁰⁰ Para ele, o dramaturgo tinha o talento para a escrita de textos dramáticos, mas escolheu caminhos fáceis (a apelação) para atingir a mensagem, e que isso teria gerado a confusão vista no espetáculo. Segundo ele, os recursos fáceis foram postos em cena por meio das piadas com nomes de artistas e intelectuais referenciados ao longo da peça, como uma chacota do passado, de onde o crítico via que o autor surgiu, mas tentava se esquivar e recusar. A mensagem, portanto, era, aos olhos de Gonçalves, o “romper com as convenções” e ampliar os sentidos de tudo através do falar a verdade. Com isso, o crítico via potencial no trabalho do dramaturgo, mas não em *Alzira Power*.⁵⁰¹

Apesar de elogiar o trabalho de Antônio Abujamra, diz que a direção não compactuava com os outros trabalhos do diretor e que possivelmente ele estava perdido ao decidir dirigir um espetáculo que não tinha coerência. Yolanda Cardoso e Marcelo Picchi foram duramente criticados. Termina dizendo que a censura foi mais liberal com a peça, porque teria aprovado muitos palavrões e o nu de Picchi.⁵⁰²

No dia 3 de fevereiro, foi publicada uma entrevista realizada com Yolanda Cardoso no jornal *Correio da Manhã*. Nela, a atriz afirma que “*Alzira Power* é irreverente, agressiva, anárquica e rebelde. Não é louca, só diz verdades, e verdades muito sérias, que quebram todos os tabus”. Informa que a peça foi adorada pela juventude

⁴⁹⁸ Idem (grafia do autor).

⁴⁹⁹ Ver GONÇALVES, Martim. “*Alzira Power*” – II. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1971, p. 6.

⁵⁰⁰ Idem (grafia do autor).

⁵⁰¹ Idem.

⁵⁰² Idem.

“porque eu falo a linguagem deles. Alzira é Bivar. Teatro, para Antonio Bivar, é o momento em que ele vive sua aventura”. A atriz também opinou sobre a geração à qual pertencia: “Deixa-me falar da minha geração. Ela é rançosa, sem saída, perdida. Não conseguiu se comunicar com os jovens, nem dar nada a eles, a não ser guerras e conflitos”. Via que a peça trabalhava esse conflito geracional, com as idades trocadas propositalmente em cena: Alzira era mais velha e cultivava espírito jovem; Ernesto, o contrário.⁵⁰³

Em 13 de fevereiro de 1971, outra entrevista com Yolanda Cardoso foi publicada, dessa vez no jornal *O Globo*, assinada por Marisa Raja Gabaglia. Na conversa entre as mulheres, alguns pontos interessantes foram levantados. Primeiro, Yolanda reafirma a similaridade que via entre Bivar e Alzira, criador e criatura: “Bivar é Alzira. Tem tudo dela. É ele próprio. Bivar, aparentemente, é um anjo. Uma pessoa doce, terna, tímida. Por dentro é um vulcão. [...] Um marginal por opção”. Outro ponto foi sobre o “teatro de agressão” que Gabaglia via na obra, ao que a atriz responde: “O mundo de hoje está muito difícil. Muito convulsionado. Agressão é a palavra de ordem. As pessoas agredem em todos os setores, com palavras e atos. O teatro não pode fugir desse caminho”.⁵⁰⁴

Duas informações sobre a encenação são comentadas na entrevista. Uma sobre as adaptações e improvisações feitas no decorrer da temporada, a outra sobre a simpatia que o público tinha com a personagem principal. Primeiro, Yolanda relata que, em dado momento do espetáculo, Alzira perguntava ao público qual seria o papel do artista atualmente, interação essa que não consta no texto dramático, provando que havia improvisações ao longo da temporada. Segundo, fala que o público tomava o partido da personagem feminina. “Até quando ela mata, eles acham graça. [...] O público, espantosamente, reage muito contra o rapaz burguês, convencional, e torce para que ele seja dominado por Alzira. Pelo poder de Alzira”.⁵⁰⁵

Marcelo Picchi também recebeu uma publicação sobre sua atuação no jornal *O Globo*, em 17 de março de 1971. No texto, é apresentada a trajetória do jovem ator, iniciada na cidade de São Carlos, interior de São Paulo, local onde nasceu. Uma

⁵⁰³ Ver CARDOSO, Yolanda apud Uma mulher tranquila. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1971, p. 2.

⁵⁰⁴ CARDOSO, Yolanda apud GABAGLIA, Marisa Raja. O poder anárquico de Alzira, a solteirona. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1971, p. 13.

⁵⁰⁵ Idem.

informação específica da matéria interessa a pesquisa, o registro de que *Alzira Power* foi um sucesso comercial na temporada de verão carioca de 1971.⁵⁰⁶

A temporada da peça em 1971 foi bem recebida no Rio de Janeiro. Em uma publicação de 25 de março, Roberto Vignati informava que a Secretaria de Educação da Guanabara patrocinou o espetáculo em uma temporada a preço popular com quarenta apresentações, a partir do dia 3 de abril. Além disso, dizia sobre os rumores futuros do trabalho, viajaria pelo país mediante muitos convites. Começaria por São Paulo em uma temporada de dois meses no TBC. No mesmo texto, reprovou parte da opinião crítica: “Mas todos deveriam contribuir mais para formar o público: artistas, empresários, gente de teatro e, principalmente, os críticos, que em geral se fecham numa visão intelectual e perdem a noção da realidade”.⁵⁰⁷

Bivar voltou ao Brasil em abril de 1971. Com o nome em destaque na cena teatral, fez três entrevistas para falar sobre seu desempenho como dramaturgo e a viagem. A primeira foi publicada no jornal *Correio da Manhã*, em 13 de abril, logo após a chegada. Nela, fala sobre as experiências recentes e os planos que cultivava no solo brasileiro.⁵⁰⁸ As outras foram publicadas no *O Globo*, respectivamente nos dias 24 e 26 de abril. Na primeira, faz um testemunho íntimo, uma carta aberta. Expõe as inquietações que via no mundo, no trabalho, na realidade e quais eram suas perspectivas de futuro. De forma lírica, até mesmo filosófica, Bivar confessa seus sentimentos no texto.⁵⁰⁹ A segunda matéria é resultado de uma entrevista concedida a Maria Raja Gabaglia. No texto, o dramaturgo desromantiza a imagem dos sujeitos marginais: “Eu gostaria de ser menos marginal, sim. Tudo o que eu quero é um quarto para onde possa fugir e esquecer de tudo”. Também dizia estar no Brasil por conta do trabalho, mas que trabalhar com pessoas de teatro era difícil. “Mas vim porque senti que tinha obrigação de criar, de escrever, de transmitir o que eu sinto. Mas é difícil falar com as pessoas de teatro. É mais fácil falar com você”. Termina afirmando ter mudado após a viagem: “Estou, estou mais feliz. Estou

⁵⁰⁶ Ver Marcelo Picchi: a rápida afirmação de um ator talentoso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1971, p. 6.

⁵⁰⁷ VIGNATI, Roberto apud *Alzira Power*: a mulher que todo o Brasil vai ver. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1971, p. 6.

⁵⁰⁸ Ver LAMARE, Germana de. Gente muito especial. *Correio da Manhã*, Anexo, Rio de Janeiro, 13 abr. 1971, p. 7.

⁵⁰⁹ Ver BIVAR, Antonio. Bivar: Somos todos uns caretas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1971, p. 2.

cheio de esperança. Saio das crises sofrido, mas acreditando nelas. Sem amargura. Sabe, Marisa, estou quase salvo”.⁵¹⁰

A última apresentação aconteceu em 3 de maio de 1971. A peça ficou quase quatro meses em cartaz e foi um sucesso. No *Jornal do Brasil*, Yan Michalski divulgou que, devido ao sucesso de público, a peça ficaria mais um mês em cartaz no Rio de Janeiro, no SENAC, sem preços populares.⁵¹¹ No dia 6, o crítico dizia que a temporada havia sido cancelada poucos dias após o início, e que estaria “definitivamente encerrada a vitoriosa carreira da obra de Antonio Bivar no Rio”.⁵¹²

No balanço semestral de Michalski, o crítico falou de *Alzira Power* como sendo a peça que salvou o teatro brasileiro na temporada de verão carioca.

No capítulo da dramaturgia brasileira, o semestre foi desastroso, salvando-se apenas o humor de Bivar em *Alzira Power*. É verdade que algumas peças que poderiam ter equilibrado este balanço negativo foram proibidas pela censura, que foi particularmente atuante neste semestre, e contribuiu para sua inexpressividade.⁵¹³

Após o fim da temporada, a peça viajou a São Paulo, para ser montada no Teatro Oficina. Quanto a Antonio Bivar, no final da temporada carioca de *Alzira Power* o dramaturgo já divulgava seu novo trabalho, *Longe daqui, aqui mesmo*, mesmo título da autobiografia escrita anos depois. A peça começou sua jornada em 12 de agosto de 1971.

Um ponto interessante para pensar a diferença na divulgação entre as temporadas são as imagens utilizadas nas publicações, tanto pelos críticos como pela produção. As poucas imagens selecionadas para compor a publicidade de *O cão siamês*, em 1969, são fotografias da personagem em momentos de intimidade. Selecionei três exemplos: uma do rosto de Yolanda sob um foco de luz, outra na qual a personagem está sentada e uma terceira, em que a mulher aparece passando a mão na barriga de Ernesto. Nas três imagens, é possível perceber que a publicidade não explorou a sexualidade da personagem como fez em 1971. Ela está representada no jornal com roupas que sugerem ser uma senhora. A ausência de registros fotográficos sobre a primeira temporada revela os escassos recursos disponíveis para o trabalho, diferente da segunda temporada que,

⁵¹⁰ BIVAR, Antonio apud GABAGLIA, Marisa Raja. Antonio Bivar: esse menino assustado é um autor internacional. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1971, p. 7.

⁵¹¹ Ver MICHALSKI, Yan. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 maio 1971, p. 3.

⁵¹² MICHALSKI, Yan. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 maio 1971, p. 3.

⁵¹³ MICHALSKI, Yan. Balanço semestral negativo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1971, p. 2.

além de contar com o capital social de Antônio Abujamra, foi produzido por uma companhia de sucesso, Fernando Torres Diversões, do ator e diretor Fernando Torres.



Yolanda Cardoso e Antônio Fa-
gundes — "O Cão Siamês", no
novo Teatro do Meio

Figura 5. Yolanda Cardoso e Antônio Fagundes em *O cão siamês*, no Teatro do Meio, São Paulo, 1969. Publicada na *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 ago. 1969, p. 5.



No Teatro do Meio, Yolanda Cardoso em "O Cão Siamês", de Antonio Bivar

Figura 6. Yolanda Cardoso em *O cão siamês*, no Teatro do Meio, São Paulo, 1969. Publicada na *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 ago. 1969, p. 3.



Yolanda Cardoso em "O Cão Siamês", de Antonio Bivar, no Galpão

Figura 7. Yolanda Cardoso em *O cão siamês*, no Teatro do Meio, São Paulo, 1969. Publicada na *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 ago. 1969, p. 3.

Já nas fotografias de 1971, o foco foi dado às cenas de travestimento das personagens, ousando e expondo mais suas sexualidades. Alzira aparece mais vívida, com semblante mais marcante, voraz. Perdeu a aparência envelhecida das imagens anteriores.

Vale lembrar que a idade da personagem também foi alterada entre as versões. No texto de 1969, a mulher possui 52 anos, diferente do de 1971, que está com 41, sugerindo certa necessidade de aproximar a mulher ainda mais da juventude que a assistia. As fotografias selecionadas mostram o apelo da publicidade ao recorrer a imagens que agenciam a sexualidade e a virilidade da aposentada e do rapaz. Algumas das fotografias, como a em que Alzira aparece vestida de terno, não correspondem a cenas presentes no texto dramático. A seguir, seguem quatro fotografias que mostram a estratégia da divulgação.



Figura 8. Yolanda Cardoso e Marcelo Picchi em *Alzira Power*, no Teatro Glaucio Gil, Rio de Janeiro, 1971. Publicada no *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1971, p. 6, com a legenda: Yolanda Cardoso trocou as roupas com Marcelo Picchi, numa cena extra de *Alzira Power*, só para o fotógrafo.



Figura 9. Yolanda Cardoso e Marcelo Picchi em *Alzira Power*, no Teatro Glaucio Gil, Rio de Janeiro, 1971. Publicada no *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1971, p. 6.



Figura 10. Yolanda Cardoso e Marcelo Picchi em *Alzira Power*, no Teatro Glaucio Gil, Rio de Janeiro, 1971. Publicada no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1971, p. 2.



Figura 11. Yolanda Cardoso e Marcelo Picchi em *Alzira Power*, no Teatro Glaucio Gil, Rio de Janeiro, 1971. Fotografia publicada na conta de *Instagram* do ator Ricardo

Rathsam. Localizada no acervo do ator e professor Daniel Marano. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/CNbIMQhD8B4/>>. Acesso em 29 dez. 2024.

Ao cotejar ambas as fases de divulgação e recepção crítica do espetáculo, é possível perceber que, mesmo com um período menor que dois anos entre as temporadas, os sentidos produzidos e atribuídos à peça são diferentes. Na primeira montagem, a produção contou com poucos recursos e a recepção não foi tão positiva, mesmo que tenha situado o dramaturgo como um dos representantes da “nova dramaturgia”. O fato de ter uma peça anterior de grande repercussão, como *Cordélia Brasil*, pode ter influenciado na recepção de *O cão siamês*. Já em 1971, a montagem foi feita com financiamento e a divulgação foi mais expressiva, alterando a representação construída sobre a peça, ao ponto de a peça ter sido marcada na cena brasileira somente pelo nome Alzira Power. Outro fator significativo foi a viagem de Bivar. Se no primeiro texto o autor está mais reprimido, emotivo no sentido existencialista da palavra, o segundo foi influenciado por um novo sentido de vida encontrado no decorrer da viagem de exílio, o que contribuiu para a classificação do gênero de comédia como alavancar o público.

3.6. A fortuna acadêmica sobre a “nova dramaturgia”

A fortuna acadêmica sobre a “nova dramaturgia” é composta por sete trabalhos divididos em duas fases. Uma primeira, aberta na década de 1980, composta por duas teses de doutorado, de Elza Cunha Vincenzo e Sônia Regina Guerra. A segunda, pós-2000, com as teses de Ana Lúcia Vieira de Andrade, Welington Andrade e Esther Marinho Santana, e as dissertações de Charles Roberto Silva e Pricila del Claro.

Elza Cunha Vincenzo investiga a dramaturgia feita por mulheres. Com foco no ofício das dramaturgas e na relação dos trabalhos com a condição da mulher no século XX, Vincenzo coteja os trabalhos de Leilah Assumpção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara, as três integrantes da “nova dramaturgia”. Em Leilah, debate o tema da sexualidade feminina; em Consuelo, as perspectivas políticas da esquerda; e em Isabel, a solidão da mulher nos centros urbanos. Apesar da contribuição para a historiografia do teatro, a autora não problematiza as motivações sobre a criação do termo por não ser o foco de sua pesquisa. Atribui veracidade a ele, entretanto, junta ao grupo, dada a

familiaridade de temas, outros três nomes: Renata Pallottini, as peças de 1967 a 1969 de Hilda Hilst, e Maria Adelaide Amaral, a partir de 1978.⁵¹⁴

A autora organiza a produção de Leilah Assumpção em dois períodos, antes e após a promulgação do AI-5, por conta do aumento da repressão em 1968 contra obras que atentassem contra a moral e os bons costumes. As peças *Fala baixo, senão eu grito* (1969), *Jorginho, o machão* (1970) e *Roda cor de roda* (1975), é chamada de “trilogia da família”.⁵¹⁵

A produção de Consuelo de Castro, *A prova de fogo* (1968) e *À flor da pele* (1969), é interpretada pelo viés das propostas revolucionárias após 1968. Para ela, a trama em *À flor da pele* surge de conflitos entre as duas personagens, ambas de esquerda. O homem, mais velho, orientado pelo marxismo ortodoxo, e a mulher, jovem, interessada nas novas ramificações políticas da esquerda, como a contracultura, que se propunha debater a condição da mulher, uma “passagem para um novo estágio de emancipação”.⁵¹⁶

As moças (1969), de Isabel Câmara, também abordaria novos debates políticos ao pôr em cena a homossexualidade feminina ao retratar uma conturbada relação entre duas mulheres que dividem o mesmo apartamento.

As moças põe em confronto duas mulheres, cujo relacionamento, expresso no longo diálogo oscilante, fragmentário, que mantém, vai da agressão pura e simples – aparentemente gratuita, às vezes, – à quase declaração de amor. A situação de uma relação homossexual, porém, é apenas levemente sugerida.⁵¹⁷

Na sua dissertação de mestrado, Sônia Regina Guerra refletiu sobre os temas políticos e sociais experienciados pela juventude do período, perceptíveis nos textos dos quatro primeiros “novos dramaturgos”. Apesar de tentar problematizar o rótulo do grupo, a autora o aceita como verdade, valendo-se da lógica entre causa e efeito da antropologia social, ao registrar que a “mudança dos ventos” da dramaturgia foi uma consequência direta da repressão ditatorial.⁵¹⁸

⁵¹⁴ Ver VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

⁵¹⁵ Idem, ibidem, p. 83.

⁵¹⁶ Idem, ibidem, p. 120.

⁵¹⁷ Idem, ibidem, p. 123.

⁵¹⁸ Ver GUERRA, Sônia R. *A geração de 69 no teatro brasileiro: mudança dos ventos*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – USP, São Paulo, 1988.

Na reflexão de Guerra, o AI-5 e as influências externas da contracultura foram os responsáveis pelo surgimento dos “novos dramaturgos”. A autora atribui ao acaso a definição do grupo e levanta contribuições significativas para a relação entre a repressão ditatorial e a ascensão da contracultura brasileira, suas novas abordagens e a repercussão desse movimento no teatro brasileiro. Define Plínio Marcos e Antonio Bivar como os precursores do grupo. Aceita a definição de Magaldi ao não questionar o lugar que o crítico atribuiu a Antonio Bivar, por se tratar de um autor já encenado, mesmo que o crítico tenha colocado o dramaturgo no grupo tempo depois. Guerra abre as portas para as análises subsequentes que relacionaram as influências externas às peças brasileiras, como a dramaturgia de Edward Albee. Assim como Vincenzo, Guerra já especulava não se tratar de um grupo coeso.

Filhos dos anos 60, emergindo do conturbado quadro conjuntural daquela década, Leilah, Consuelo, Isabel e Zé Vicente empreenderam a importante tarefa de provocar uma “virada” na dramaturgia brasileira, mesmo que essa “virada” não fosse a primeira intenção: não foi um ato absolutamente intencional se levarmos em conta que os 4 autores não formaram um grupo, no sentido de estabelecer ideias, objetivos ou parâmetros para a dramaturgia brasileira. O que ocorre, na verdade, é uma feliz coincidência de fatos, de vivências, que colocam esses 4 autores sob o rótulo de “Geração de 69”.⁵¹⁹

Na tese de Ana Lúcia Vieira de Andrade, a autora analisa, assim como Guerra, o trabalho dos quatro primeiros dramaturgos definidos por Magaldi, ou seja, não contempla a dramaturgia de Bivar. Andrade percebe que o rótulo não passou de uma promoção feita para proteger os dramaturgos em ascensão. Partindo desse pressuposto, o foco da autora foi investigar o caráter lírico confessional presente nas obras, o que seria o fator responsável por juntá-los em um grupo. Atribui a Plínio Marcos o ineditismo dessa nova linguagem. Apesar da contribuição, Andrade não cita o trabalho de Antonio Bivar na pesquisa.⁵²⁰ “Ao final, concluímos que o termo “nova dramaturgia” utilizado por Sábato Magaldi não se constitui enquanto conceito histórico no que se refere a características formais, já que não existe uma unidade clara entre os textos comentados”.⁵²¹

Na tese de Welington Andrade, de 2006, o autor coloca em evidência novos referenciais para a análise dos textos e defende que a mudança ocorrida na virada das

⁵¹⁹ Idem, ibidem, p. 246.

⁵²⁰ Ver ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Nova dramaturgia: anos 60, anos 200*. Rio de Janeiro-Brasília: Quartet/Unirio-Prodoc/Capes, 2005.

⁵²¹ Idem, ibidem, p. 11.

décadas de 60 e 70 ocorreu por três fatores: a recepção das vanguardas estrangeiras, em especial o Teatro do Absurdo, a ascensão da indústria cultural e a contracultura, além, do movimento brasileiro conhecido como tropicalismo. O pesquisador investiga as obras de José Vicente e Antonio Bivar, além de acrescentar outros dois dramaturgos com estéticas similares, Roberto Athayde e Eid Ribeiro. Também coteja os textos críticos de Sábato Magaldi, Roberto Schwarz e Anatol Rosenfeld, priorizando os do último.⁵²²

Andrade contribui significativamente ao evidenciar as novas influências que recaíram sobre os textos dramáticos da “geração 69”. O pesquisador também questiona o termo “nova dramaturgia” e o interpreta como uma continuidade da empreitada feita por outros dramaturgos, como Plínio Marcos, mas, diferente deste, os trabalhos teriam se misturado com os novos referenciais.

A nova dramaturgia brasileira dá continuidade à cena “rebaixada e sem literatice” do teatro voltado ao público estudantil e o faz em plena sintonia com a recusa à exigência intelectual que irá marcar a cultura pop, elegendo como temas principais a liberdade, a indignação, o conflito de gerações, a sexualidade, a nova posição da mulher e a obsolescência do mundo da família e do trabalho. Da dimensão psíquica das personagens é que nascem os problemas políticos, e, embora vivam no aqui e agora, elas ousam experimentar, em maior ou menor grau, os limites de uma atmosfera alucinatória e surreal, que indica um delicado equilíbrio entre o cômico e o grotesco.⁵²³

O autor percebe também que a “dramaturgia da contracultura”, como a chama, não abandonou as questões políticas, pelo contrário, a ampliaram, trazendo para a cena novas problemáticas.

O novo drama brasileiro absorveu as ideias e os conflitos da geração de 68 e os processou de modo muito particular. Ao colocar a lógica de lado, ele passou pelo absurdo, pelo irracional, pelo surreal e pelo grotesco, incorporando-os dialeticamente a fim de apresentar as contradições de seu tempo, como veremos a partir de agora.⁵²⁴

Wellington Andrade conclui que a “nova dramaturgia” não foi um movimento, assim como Ana Andrade havia proferido anteriormente, mas reconhece que houve uma contribuição significativa dos autores para a transformação da vida cultural brasileira.

⁵²² Ver ANDRADE, Wellington. *Contestação e desvario: tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – USP, São Paulo, 2006.

⁵²³ Idem, *ibidem*, p. 68.

⁵²⁴ Idem.

Charles Roberto Silva examina a insurgência do termo “nova dramaturgia” como um projeto cultural empreendido pelo crítico Sábato Magaldi. O pesquisador investiga a história da crítica brasileira, a trajetória do crítico até sua alocação no *Jornal da Tarde* e os textos que fomentaram e definiram o grupo de dramaturgos. Ao cotejar os textos críticos de Magaldi, Silva percebe que, por conta do impasse da censura que recaiu sobre os dramaturgos nacionais a partir do AI-5, o crítico foi perspicaz na ação de enaltecer o grupo, como uma tentativa de evidenciar autores nacionais, tendo em vista a forte repressão de textos brasileiros.⁵²⁵ Apesar da rica contribuição do pesquisador, a lacuna aberta no trabalho de Silva diz respeito a autoridade de Magaldi como um crítico renomado. Por investigar somente os textos desse, o autor não se atentou que outros críticos, como Fausto Woolf, já registravam uma mudança em curso no modo de fazer teatro no Brasil e também tentavam emplacar, pelo menos desde 1963, um rótulo na disputa por representações.

Na dissertação de Pricila del Claro, a pesquisadora analisa a peça de Leilah Assumpção, *Fala baixo, senão eu grito*, que a evidenciou como uma expoente da “nova dramaturgia”. Voltado o trabalho para a reflexão da condição da mulher dentro da “nova dramaturgia”, a autora também observa que havia disparidades nas questões trabalhadas pelo grupo. Para ela, assim como nos demais trabalhos, a ligação entre os dramaturgos foi feita tanto pelo caráter existencial de desnudamento da intimidade presente em todas as peças, como também suas origens, a classe média universitária.⁵²⁶

Por fim, na tese de doutorado de Esther Marinho Santana, a autora foca sua atenção na influência da obra *The zoo story* (*História de zoológico*), de Edward Albee sobre três peças vinculadas a “nova dramaturgia”, *Fala baixo, senão eu grito*, de Leilah, *O assalto*, de José Vicente, e *O cão siamês/Alzira Power*, de Bivar.⁵²⁷ Segundo a autora, a obra de Albee teve um impacto significativo na cena do teatro carioca em 1960. Ela concebe o termo “dramaturgias de assalto”, para contemplar a forma estética percebida nas obras. Foi o primeiro trabalho a abordar que outros críticos já registravam a presença

⁵²⁵ Ver SILVA, Charles Roberto. *Formação, ruptura e criação: (a recepção crítica de Sábato Magaldi aos novos dramaturgos 1966 – 1969)*, op. cit.

⁵²⁶ Ver DEL CLARO, Pricila. *Uma leitura crítica de Fala baixo, senão eu grito, de Leilah Assumpção*. Dissertação (Mestrado em Letras) – USP, São Paulo, 2015.

⁵²⁷ SANTANA, Esther Marinho. *Dramaturgias de assalto: The zoo story e a "geração de 1969"*. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica Literária) – Unicamp, Campinas, 2020.

de uma possível “nova dramaturgia” antes da definição de Magaldi, como João Apolinário, Osman Lins e Yan Michalski, os cotejados pela autora.

O que percebo a partir dos trabalhos é que não houve uma “nova dramaturgia”. Sábato Magaldi agrupou os dramaturgos por perceber algumas semelhanças em seus trabalhos, como o número de personagens e a exposição da intimidade, e teria conceituado o termo como resultado das condições político-sociais do período, marcado pela perseguição de peças nacionais. O que os “novos dramaturgos” tinham em comum eram os referenciais compartilhados pela juventude, a mesma classe social e o crivo da censura para montarem seus espetáculos.

Assim sendo, observo que a autoridade de um crítico renomado como a de Magaldi foi essencial para a consolidação do termo, mesmo que não fossem um grupo coeso, como visto nas pesquisas. Nos panoramas historiográficos sobre o teatro brasileiro, há um certo consenso em definir o grupo como a “nova dramaturgia” de 1969.⁵²⁸ Grande parte dos autores conceituados tende a ofuscar o grupo ao valorizar os trabalhos do “teatro político”. Apesar de não pertencerem a um grupo definido, o debate político que, no contexto das encenações, não era percebido nas peças, foi posto em evidência anos depois pelas pesquisas acadêmicas. Ao que me parece, Antonio Bivar foi o único integrante do grupo que tentou emplacar a “nova dramaturgia” em seus textos. Nas autobiografias e em entrevistas, o autor fazia questão de enaltecer o rótulo atribuído a ele, de pertencer à historiografia do teatro brasileiro como um grande dramaturgo, que o foi, entretanto, sua fama ficou reclusa aos trabalhos realizados na década de 1960 e início da seguinte. Mesmo fora da grande cena, o dramaturgo deixou um legado significativo para quem se aventurar em estudar a cultura brasileira do período, principalmente aos amantes de teatro.

3.7. O “vazio cultural” cheio de novas subjetividades

⁵²⁸ Alguns dos textos falam em “Geração 69”, “Geração 70”, “Geração Paissandu” ou “Safrá dos novíssimos”. Ver ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993; VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. *Revista Civilização Brasileira*, ano IV, Caderno Especial n. 2 – Teatro e realidade brasileira, Rio de Janeiro, jul. 1968, p. 69-78; MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política*: Arena, Oficina e Opinião. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016; DEL RIOS, Jefferson. *Bananas ao vento*: meia década de cultura e política em São Paulo. São Paulo: Editora Senac, 2006.

Em julho de 1971, Zuenir Ventura publicou na revista *Visão* um texto no qual refletia sobre a ideia de “vazio cultural” que teria pairado nos ares brasileiros após o fatídico AI-5, de 13 de dezembro de 1968.⁵²⁹ Resultado de uma pesquisa feita com intelectuais em 1970, Ventura concebe o diagnóstico:

Ao contrário dos primeiros anos da década passada, a de agora não apresentava em nenhum dos diversos setores de nossa cultura nem propostas novas nem aquela efervescência criativa que caracterizou o início dos anos 1960, antecipando alguns dos momentos da cultura brasileira mais ricos em inovação e pesquisa. No plano da arquitetura e do urbanismo, nada que se assemelhasse em grandeza inventiva a Brasília; no setor de cinema, nenhum movimento como o Cinema Novo; nada como a Bossa Nova em música; o Grupo de Arena no teatro ou as pesquisas formais dos concretistas na literatura; nada como aqueles movimentos de auto-reflexão crítica do país.⁵³⁰

O autor abre algumas reflexões na tentativa de definir os motivos desse “vazio”. Via uma mudança de interesses dos artistas intelectuais antes e após o golpe de 1964. Esses teriam migrado da crítica social para a crítica política, carregando consigo o caráter de oposição à ditadura, o que teria desencadeado uma resposta imediata dos militares sobre algumas frentes de resistência, como o CPC da UNE. Ainda assim, reconhece que, entre 1964 e 1968, a cultura pode seguir com certa liberdade de produção. “Apesar das dificuldades e restrições que os jornais da época podiam denunciar vigorosamente, a nova ordem política constrangeu, mas não chegou a sufocar, a criação artística”.⁵³¹

A cena teria mudado em janeiro de 1969. A censura ficou mais criteriosa e cerceou cada vez mais as produções da intelectualidade brasileira. Heloísa Teixeira pontua que, por meio do Decreto nº 477, de 26 de fevereiro de 1969, professores, alunos e funcionários das universidades foram proibidos da prática de subversão ao regime.

Dessa maneira, as massas discentes foram completamente desarticuladas, as representações estudantis extintas e o dia a dia das universidades passa a ser marcado por demissões, aposentadorias forçadas e prisões, assim como a censura prévia passa a se impor na imprensa, livros, filmes, espetáculos e em toda e quaisquer manifestações culturais.⁵³²

Por conta dos ataques às universidades, parte da intelectualidade brasileira partiu em êxodo para fora do país. Ventura mostra um dado retirado de uma pesquisa

⁵²⁹ Ver GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloísa Buarque de e VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. São Paulo: Aeroplano, 2000, p. 40-41.

⁵³⁰ Idem.

⁵³¹ Idem, ibidem, p. 43.

⁵³² TEIXEIRA, Heloísa. *Rebeldes e marginais*, op. cit., p. 162.

estadunidense no qual era informado que, somente no ano de 1970, 63 cientistas brasileiros foram exportados para as instituições daquele país.⁵³³

Na pesquisa realizada pela revista, intelectuais especulavam o motivo desse “vazio”. O professor Antonio Candido definia que o esvaziamento começou em 1964, mas se agravou com o AI-5. Glauber Rocha partilhava da opinião de Candido. Para o crítico Frederico de Moraes, “a simples existência do AI-5 cria o vazio cultural”. Augusto Boal combatia as afirmações anteriores. O diretor de teatro dizia que, primeiro, era preciso abrir as gavetas dos censores para comprovar se, de fato, era procedente a existência de um vazio. Bráulio Pedroso afirmava que ele não existia porque inúmeras produções aconteciam Brasil afora, mesmo sob o enrijecimento da censura.⁵³⁴

Ao se debruçar sobre um texto de Luciano Martins, no qual o autor critica a “geração AI-5”, Edélcio Mostaço traz para o debate opiniões curiosas do sociólogo. Segundo Martins, três fatores foram responsáveis pelo “vazio cultural”: o uso da droga, a desarticulação do discurso e o modismo psicanalítico.⁵³⁵ Para ele, “a inexistência de um projeto social ou existencial surge como a condição básica que leva o jovem à droga”.⁵³⁶ A droga levaria os sujeitos a falsas realidades no que diz respeito as percepções de tempo e espaço, obstinados a construção de não-lugares. Em seguida, via na juventude uma desarticulação do discurso.

Muito além da chamada santa ignorância, o que ele [Luciano Martins] observa neste momento é a “recusa da inteligência crítica e o embotamento da percepção”, pois estabelecida através do rápido aparecimento de modismos e gírias conformando um jargão típico do grupo, instaura-se uma funda desarticulação do universo cognoscente, detectável por debaixo de seu palavreado irrisório. Que, em grande parte, emerge associado à droga, a seu universo de causas e efeitos: barato, barra, bode, cara, careta, tipo, beck, numa boa, numa pior, desbunde (e transbunde), mandracona, dançar (no sentido de eliminar, sair, desaparecer), pinel, louco (no sentido de descontrolado), realce (no sentido de ter apoio ou sucesso), além de alguns anglicismos definitivamente incorporados: *hard, trip, nice, drop out, brother, ok, slow*, etc.⁵³⁷

Para Martins, a juventude contracultural brasileira foi responsável por promover a “desarticulação léxica e sintática a que ele induz, onde tais expressões passam a designar

⁵³³ Ver VENTURA, Zuenir. O vazio cultural, op. cit., p. 45.

⁵³⁴ Idem, ibidem, p. 45-46.

⁵³⁵ Ver MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016, p. 170.

⁵³⁶ Idem.

⁵³⁷ Idem, ibidem, p. 174.

tudo. Ou seja, efetivamente não designam *nada*".⁵³⁸ Além do uso de substâncias psicoativas e a desarticulação da linguagem, Martins afirma que os jovens também lidavam com o mecanismo alienador da psicanálise, reflexo da ausência de profundidade no trabalho psicanalítico e de correntes brasileiras que considerassem especificidades locais.⁵³⁹

Apesar das proposições de Martins para justificar o aparente “vazio” visto na cena cultural pós-AI-5, Edécio Mostaço defende as práticas culturais de experimentações que via nos trabalhos. Para ele, elas tiveram importante papel na produção de novas expressões culturais, resultado das experiências subjetivas e alternativas vividas pelo grupo.

Se, efetivamente, tal conjunto de características apontado por Luciano Martins marca o horizonte de discurso da geração pós-1969, é indispensável reconhecer, por outro lado, que muitos de seus expoentes souberam encontrar modos de viabilização para formas expressivas esteticamente congruentes, contribuindo para enriquecer a cultura daquele período. Especialmente quando veicularam práticas de uma contracultura que, mesmo imersa nessa *mélange* sucumbida ao autoritarismo dominante, articulou proposições culturais *alternativas*.⁵⁴⁰

Zuenir Ventura e Heloísa Teixeira pontuam que, para além da mudança nas relações sociais entre os artistas e a ditadura durante o AI-5, as relações de produção e consumo da arte também estavam em processo de transição no país. Para Ventura, desde 1963, a cultura brasileira passou por mudanças, da autonomia orgânica do artista para uma forma massificava de produção cultural. Percebe que muitos artistas ignoraram tais mudanças porque as viam como um dos tentáculos do imperialismo estadunidense. O processo de industrialização e as mudanças na base material resultaram em uma “cultura industrializada”, uma adaptação necessária que os artistas teriam relutado em aceitar. Os que se adequavam à nova ordem estrutural conseguiam maior notoriedade. Ventura afirma que, tanto no cinema como no teatro, os artistas tiveram que escolher entre o “comercialismo a qualquer preço ou marginalismo solitário”. “Por essas mesmas razões [de massificação], o teatro não teria dado continuidade às experiências arrojadas do Oficina de *O rei da vela*, preferindo a importação de modismos internacionais”.⁵⁴¹

⁵³⁸ Idem (aspas do autor).

⁵³⁹ Idem, *ibidem*, p. 177.

⁵⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 179 (grifo do autor).

⁵⁴¹ VENTURA, Zuenir. *O vazio cultural*, op. cit., p. 49.

Contribuindo com o enriquecimento do debate, Heloísa Teixeira diz que a TV Globo foi a maior expressividade desse movimento de transição da cultura, iniciada no “milagre brasileiro”.

Trabalhando com tecnologias de ponta, a Globo constrói a imagem de um país moderno, um Brasil grande de obras monumentais, signos de uma potência emergente. A atualização de padrões culturais internacionalizados dita novos hábitos de consumo e comportamento para a classe média.⁵⁴²

Como consequência das rápidas mudanças ocorridas no final dos anos 60, como o autoritarismo dos militares, as novas práticas culturais e as novas formas de produção e comercialização da arte brasileira, uma parcela da intelectualidade, vinculada a uma tradição do início da década, que se concentrava no tema da resistência política, não conseguia ver nos trabalhos de outros artistas a “cultura” que tanto almejava, portanto, rotularam a ausência de uma experiência política engajada amparada nessa tradição como “vazio cultural”.

Para Heloísa Teixeira, o “vazio cultural” foi o silêncio causado pela censura e exílio. A autora afirma que as esquerdas, tanto intelectual como artística, ficaram estagnadas em termos de articulação política e práticas. Como resultado, encontravam duas possibilidades: a contracultura (desbunde) ou a guerrilha (luta armada). Na cultura, a adoração da imagem do marginal-herói marcaria a forma de ação da geração *underground*. “O marginal-herói vai sintetizar a cultura de resistência do período pós-AI-5”.⁵⁴³

Zuenir Ventura e Edécio Mostaço partilham da divisão da esquerda entre dois grupos que definiam os dois caminhos possíveis para a produção cultural brasileira do período.

o primeiro, das obras que respeitam os limites do *meio*, o tratamento estabelecido da linguagem (manutenção dos padrões realistas no romance, o teatro de enredo completo, isto é, cuja história leva a um desfecho inequívoco, o mesmo no cinema; manutenção do lirismo coloquial como na música de Chico Buarque); o segundo, das obras que transgridem tais limites e/ou as linguagens destes limites (*O rei da vela*, música de Caetano e Gil, *Deus e o diabo*, *Macunaíma*, a experiência da poesia vanguarda).⁵⁴⁴

⁵⁴² TEIXEIRA, Heloísa. *Rebeldes e marginais*, op. cit., p. 163.

⁵⁴³ Idem, *ibidem*, p. 166.

⁵⁴⁴ VENTURA, Zuenir. *O vazio cultural*, op. cit., p. 51 (grifo do autor).

Mostaço observa que no primeiro grupo se conservavam valores de uma “hegemonia de esquerda”, vinculada a um “padrão de protesto”, fiéis à “tradição nacionalista” da década de 1960. Nessa perspectiva, artistas e intelectuais vinculados a ele teriam contribuído com a formulação da ideia de um “vazio cultural”. Entretanto, conclui que os integrantes do segundo grupo foram os responsáveis por ampliar o campo frutífero de efervescência cultural, trazendo para a cena artística novos conteúdos e formas de produzir que fugiam a tradicional resistência política da década de 1960, “cuja principal característica é o contraponto efetivado quanto aos sistemas estabelecidos, à direita e à esquerda”.⁵⁴⁵ Dentre as expressões originadas no período se encontram os “novos dramaturgos”, de Sábato Magaldi e o texto dramático *O cão siamês/Alzira Power*, de Antonio Bivar. O debate sobre aspectos comportamentais, a “nova sensibilidade” e o experimentalismo deram o tom das novas experiências culturais da juventude. Celso Favaretto elucida, inclusive, que a

intersecção desses conceitos operacionais, identificadores das manifestações alternativas em geral, que surgiram as mais expressivas produções culturais da primeira metade dos anos 1970, que, aliás, não deixavam de se opor à ditadura civil-militar, portanto de afirmarem um outro modo do político.⁵⁴⁶

Colocados à margem dos sistemas instituídos a partir de 1969, os artistas partilharam um espaço de invenções. Segundo Edécio Mostaço, o teatro migrou para uma produção mais marginalizada, recusando os modelos anteriores de produção, impulsionado a reinventar formas e processos de criação.

Colocando-se a margem dos sistemas instituídos, o teatro praticado nesses primeiros anos da década de 1970 procurava reorientar sua atuação. O formato da empresa, companhia ou grupo que subsistiram nas décadas anteriores já não comportava as novas experiências de vida experimentadas, bem como as metodologias e processos criativos instaurados entre as equipes.⁵⁴⁷

Portanto, o “vazio cultural”, posto na opinião pública através da revista *Visão*, foi um momento de efervescência de práticas culturais possíveis por meio de novas subjetividades experienciadas pelos artistas, marginalizados tanto pelas instituições que representavam o Estado, como pela esquerda tradicional que os rotularam como vazios. Favaretto relembra que o debate sobre o vazio se estendeu até meados de 1973, quando,

⁵⁴⁵ MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política*: Arena, Oficina e Opinião, op. cit., p. 181.

⁵⁴⁶ FAVARETTO, Celso. *A contracultura, entre a cortiça e o experimental*. São Paulo: n-1 edições, 2019, p. 11.

⁵⁴⁷ MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política*: Arena, Oficina e Opinião, op. cit., p. 185.

na mesma revista, Zuenir Ventura reformulou as posições anteriores “ao considerar que o vazio cultural era na verdade um ‘vazio cheio’, pela primeira vez cita a contracultura como uma manifestação cultural ativa no período”.⁵⁴⁸

⁵⁴⁸ FAVARETTO, Celso. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*, op. cit., p. 21.

Considerações finais: O que ficou e o que está por vir...

Depois de *Alzira Power*, Bivar escreveu mais onze peças de teatro. Começou com *A passagem da rainha*, escrita em Londres, mas montada no Brasil apenas em 1984. Depois foi a vez de *Longe daqui, aqui mesmo*, de 1971. Distanciou-se do teatro. Voltou em 1976, com os textos *Gente fina é outra coisa*, escrito com Alcyr Costa, e *Quarteto*. O texto seguinte apareceu onze anos depois, em 1987, *Alice, que delícia!* Na década de 1990, publicou peças sobre a história do Brasil voltadas ao público infantil em coautoria com Celso Luiz Paulini (*Enfim o paraíso*, *Uma coroa nos trópicos*, *As raposas do café*, e *Enfim a poluição*), presentes no livro *Histórias do Brasil para teatro*.⁵⁴⁹ Das quatro, apenas *As raposas do café* foi montada, em 1990 e 1992. Os autores tiveram financiamento de uma bolsa da Fundação Vitae ao longo de cinco anos para concluir o trabalho. Em 1998, foi autor das peças encenadas *Existe alguém mais punk do que eu?* e *Salém da imaginação*. Além da dramaturgia, Bivar dirigiu shows de artistas como Maria Bethânia, Simone, Rita Lee e a dupla sertaneja Leandro e Leonardo. Também dirigiu programas de televisão na MTV Brasil. Foi responsável pelo emblemático festival de punk brasileiro “O começo do fim do mundo”, entre os dias 27 e 28 de novembro de 1982, no Sesc Pompéia. Escreveu as biografias de James Dean, Jack Kerouac e da socialite cafeicultora paulista Yolanda Penteado. Atuou como jornalista em revistas e jornais até falecer, em 5 de julho de 2020.

Ao longo do trabalho procurei explorar as especificidades da peça *O cão siamês de Alzira Porra-louca/Alzira Power*, de Antonio Bivar e suas relações com os contextos político-culturais do período, em termos de forma e conteúdo, bem como percorrer a trajetória do dramaturgo a fim de investigar os pontos de convergência do grupo no qual foi inserido, além de apresentar pontos que contribuam para a percepção do caráter político existente na peça, mesmo que por um viés diferente do que era interpretado como ação política no momento de sua encenação. Além disso, busquei mostrar que a definição de “nova dramaturgia” foi uma estratégia adotada por Sábato Magaldi para pôr em evidência trabalhos de jovens autores nacionais, mas que também só se consolidou por conta da autoridade do crítico na cena teatral no final da década de 1960, e que o “vazio cultural” foi uma categoria de análise forjada por uma parcela da intelectualidade

⁵⁴⁹ Ver BIVAR, Antonio e PAULINI, Celso Luiz. *Histórias do Brasil para teatro*. São Paulo: Novo Século, 2007.

brasileira que, no calor do momento, ainda não via o potencial da contracultura como uma prática de resistência política e de oposição à ditadura militar.

Por meio dos sentidos construídos sobre a obra pela recepção crítica, foi possível perceber as transformações das quais tantos autores relatam e como e por que a obra foi recebida pelo público. No que diz respeito à forma, Antonio Bivar agenciou diversas referências: os planos abertos por Nelson Rodrigues, as estruturas dramáticas e o linguajar popular/vulgar de Plínio Marcos, as angústias existenciais de Samuel Beckett, e a agressividade como escolha de ação cênica vista em Edward Albee. Terminava de compor os elementos da dramaturgia, relacionando os referenciais mencionados com as demais circunstâncias do período: o uso de LSD, a ascensão da sociedade de consumo, a indústria cultural, as músicas de *rock* e a chamada “cultura de massa”.

No empenho de analisar a “nova dramaturgia”, percebo que, apesar das convergências, há uma observação posta pelos pesquisadores de que o grupo não partilhava de um mesmo modo de produzir, nem ao menos se reconheciam sob o rótulo comum. Através das contribuições de Charles Roberto Silva, parto do princípio de que a criação do nome foi uma tática adotada por Sábato Magaldi para evidenciar os trabalhos de novos autores nacionais que conseguiram driblar a censura e montar suas peças em um momento de forte repressão aos artistas brasileiros. Também observo que a autoridade de Magaldi foi essencial para a consolidação do grupo na historiografia do teatro brasileiro, tendo em vista que outros críticos teatrais já estavam tentando colocar artistas como Plínio Marcos e Antonio Bivar em evidência. Com os quatro novos textos da segunda metade de 1969 (de Leilah, Vicente, Isabel e Consuelo), Magaldi conseguiu criar conexões entre eles e organizá-los em um grupo para, além de evidenciá-los, colocá-los no campo das disputas por representações na cena teatral.

Apesar de pertencer à “nova dramaturgia”, o rótulo não foi o responsável pelo sucesso da segunda temporada da peça, em 1971. Segundo Yan Michalski, o sucesso de *Alzira Power* na temporada de verão carioca aconteceu por dois motivos: à ausência de peças nacionais em cartaz por conta da censura cada vez mais rígida e pelo investimento da CET ao financiar uma temporada popular do espetáculo⁵⁵⁰, acrescido a eles a notoriedade (capital simbólico) que Bivar já tinha e os nomes famosos envolvidos no

⁵⁵⁰ MICHALSKI, Yan. Balanço semestral negativo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1971, p. 2.

trabalho, como o diretor Antônio Abujamra e a produção da companhia Fernando Torres Diversões. Ou seja, o nome do dramaturgo não foi posto em evidência somente em 1969, após o rótulo de Magaldi, apesar de ter-se consagrado na historiografia brasileira do teatro como tal, tendo em vista o desaparecimento da cena nas décadas seguintes.

O desaparecimento de Antonio Bivar e dos demais integrantes da “nova dramaturgia” da cena teatral ainda é uma questão a ser explorada. Por conta do recorte realizado na pesquisa, a busca por respostas, que me interessou em dado momento, fica em aberto. Apesar de não responder à questão, parto da hipótese de que as abordagens realizadas pelo grupo, com forte impacto na virada da década, foram rapidamente absorvidas pelo teatro durante a década de 1970, momento de maior expressividade da contracultura brasileira. Logo, creio que, como resultado da ampliação de experimentações, os dramaturgos perderam a evidência no mar de inúmeras peças que exploraram temas vinculados às pautas identitárias.

A “nova dramaturgia”, assim como vista pelos demais pesquisadores, foi significativa para a mudança na forma de construção do debate político no teatro, abrindo a percepção a outras ramificações para além do debate sobre a classe. No contexto, com forte predomínio do “teatro político” de orientação marxista, no qual a luta de classes era o único viés interlocutor entre os atores e o público, a produção do grupo foi vista como um teatro alienado, ausente de caráter político. O que busquei refletir ao me debruçar sobre a trajetória de Antonio Bivar foi que, naquele contexto, a noção de política dos grupos da esquerda estava passando por mudanças, ao ampliar seus horizontes de interesse, inserindo as demandas dos grupos marginalizados em suas propostas políticas. A cultura foi o terreno fértil para que os grupos sociais inserirem nos debates políticos questões que hoje compreendemos como pautas identitárias. Como bem colocado por Zuenir Ventura em 1973, e abordado por Celso Favaretto em 2019, o “vazio cultural” era, na verdade, um “vazio cheio”. A “nova dramaturgia”, portanto, foi um momento de transição onde os jovens autores nacionais agenciaram variados referenciais, nacionais e estrangeiros, e abriram os debates para práticas alternativas de cultura e proposições políticas no teatro. Mesmo combatendo certa resistência dos artistas engajados do “teatro político”, o trabalho de Bivar e do grupo foram importantes para a dramaturgia nacional da década de 1970 em diante, momento no qual as peças começaram a ampliar o viés político da classe para outras questões, como a raça, o gênero e a sexualidade.

Por fim, creio valer o registro de que, com a temporada carioca de *Alzira Power*, Antonio Bivar recebeu o prêmio de melhor autor da Sociedade Brasileira de Críticos Teatrais (SBCT) e Yolanda Cardoso o Prêmio Governador do Estado de melhor atriz.

Locais de pesquisa, fontes e referências bibliográficas

Locais de pesquisa

Acervo Digital da *Folha de S. Paulo* (<acervo.folha.uol.com.br>).

Acervo Digital de *O Estado de S. Paulo* (<estadao.com.br/acervo>).

Acervo Digital de *O Globo* (<oglobo.globo.com/acervo>).

Acervo particular do ator e professor Daniel Marano, do Rio de Janeiro.

Sistema de Informação do Arquivo Nacional (<<https://sian.an.gov.br>>)

Arquivo Público do Estado de São Paulo, São Paulo.

Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (<bdigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>).

Museu Lasar Segall, São Paulo.

Fontes

1. Textos teatrais e autobiografias de Antonio Bivar

BIVAR, Antonio. *O cão siamês de Alzira P.L.* 1969 (texto datilografado).

_____. *O cão siamês ou Alzira Power.* Setembro, 1970 (texto datilografado).

_____. *Verdes vales do fim do mundo.* Porto Alegre: L&PM, 1985.

_____. *Longe daqui, aqui mesmo.* Porto Alegre: L&PM, 1995.

_____. *Bivar na corte de Bloomsbury.* São Paulo: A Girafa, 2005.

_____. *O teatro de Antonio Bivar.* São Paulo: Imprensa, 2010 (Coleção Aplauso Teatro Brasil).

_____. *Mundo adentro vida afora:* autobiografia do berço aos trinta. Porto Alegre: L&PM, 2014.

_____. *Aos quatro ventos.* São Paulo: Reformatório, 2016.

_____. *Alzira Power* (1971). Cópia digitalizada pelo Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro (Geteb/UFSJ), maio, 2017.

_____. *Perseverança.* São Paulo: Humana Letra, 2019.

2. Livros, capítulos, dissertações, teses, críticas sobre teatro, história, política e cultura – conexões com Antonio Bivar

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Nova dramaturgia:* anos 60, anos 2000. Rio de Janeiro-Brasília: Quartet/Unirio-Produt/Capes, 2005.

ANDRADE, Welington. *Contestação e desvario: tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – USP, São Paulo, 2006.

_____. O teatro da marginalidade e da contracultura. In: FARIA, João Roberto (org.) *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva, 2013, v. 2. p. 239-256.

VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira (org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*, São Paulo: Imagens, v. 1 e 2, 2013.

CAVALCANTI, Johana Albuquerque. *Teatro experimental (1967/1978)*. pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – USP, São Paulo, 2012.

DAHL, Maria Lúcia. *Antonio Bivar: o explorador de emoções peregrinas*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

DEL CLARO, Pricila. *Uma leitura crítica de Fala baixo, senão eu grito, de Leilah Assumpção*. Dissertação (Mestrado em Letras) – USP, São Paulo, 2015.

DEL RIOS, Jefferson. *Teatro, literatura, pessoas*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

GUERRA, Sônia R. *A geração de 69 no teatro brasileiro: mudança dos ventos*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – USP, São Paulo, 1988.

MAGALDI, Sábato. *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc, 2014 (versão digital).

MOSTAÇO, Edécio. A questão experimental: a cena nos anos de 1950-1970. In: FARIA, João Roberto (org.) *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva, 2013, v. 2, p. 215-238.

RIEDEL, Erika. *Emílio Di Biasi: o tempo e a vida de um aprendiz*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

SANTANA, Esther Marinho. *Dramaturgias de assalto: The zoo story e a "geração de 1969"*. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica Literária) – Unicamp, Campinas, 2020.

SANTANA, Esther Marinho. Por uma insubmissão santa: reverberações *beat* em *O cão siamês/Alzira Power*, de Antonio Bivar. *Miscelânea*, v. 31, Assis, jan.-jun. 2022, p.141-162.

SILVA, Charles Roberto. *Formação, ruptura e criação: (a recepção crítica de Sábato Magaldi aos novos dramaturgos 1966-1969)*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – USP, São Paulo, 2011.

VIEIRA, Nayara da Silva. *Entre o imoral e o subversivo: a divisão de censura de diversões públicas (DCDP) no regime militar (1968-1979)*. Dissertação (Mestrado em História) – UnB, Brasília, 2010.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

3. Jornais

Os jornais foram consultados nos respectivos *sites* de acervo: *O Estado de S. Paulo* (<estadao.com.br/acervo>), *Folha de S. Paulo* (<acervo.folha.uol.com.br>), *O Globo* (<oglobo.globo.com/acervo>), *Tribuna da Imprensa*, *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil* (<bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>).

3.1. Espetáculos *Esperando Godot*, de 1963, e *Sonho de uma noite de verão*, de 1964

WOLFF, Fausto. *Esperando Godot* universitário. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 6 nov. 1963, p. 9.

_____. Introdução crítica a *Godot*. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 17 out. 1963, p. 9.

_____. Os melhores do teatro em 63. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 17 dez. 1963, p. 9.

_____. *Sonho de uma noite de verão* (III). *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 27 set. 1964, p. 2.

3.2. Espetáculo *Gildinha Saraiva*, de 1967

FERNANDES, Hélio. Em primeira mão. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 31 out. 1967, p. 3.

JAJA, Van. Aquino & Bivar sobre *Gildinha Saraiva*. *Correio da Manhã*, Caderno 5, Rio de Janeiro, 21 maio 1967, p. 2.

_____. 3 visões do Coronel de Macambira. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 17 jun. 1967, p. 2.

_____. Lançamento: “Simone de Beauvoir, pare de fumar, siga o exemplo de *Gildinha Saraiva* e comece a trabalhar”. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 4 jul. 1967, p. 2.

_____. “Simone de Beauvoir pare de fumar, siga o exemplo de *Gildinha Saraiva* e comece a trabalhar”. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 17 ago. 1967, p. 2.

MICHALSKI, Yan. Gildinha, o milagre da promoção espontânea. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 2 jul. 1967, p. 5.

_____. “Gildinha” dá raiva. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 25 jul. 1967, p. 2.

OLIVEIRA, José Carlos. Gildinha Saraiva. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 14 abr. 1967, p. 3.

Quatro cantos. *Correio da Manhã*, Primeiro Caderno, Rio de Janeiro, 26 jul. 1967, p. 9.

Sônia. *Correio da Manhã*, Caderno Feminino, Rio de Janeiro, 9 abr. 1967, p. 3.

WOLFF, Fausto. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 13 abr. 1967, p. 2.

_____. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 18 abr. 1967, p. 2.

_____. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 2 ago. 1967, p. 3.

3.3. Espetáculo *Cordélia Brasil*, de 1968

A comissão. Manifesto denuncia a censura. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1968, p. 14.

APOLINÁRIO, João. Cordélia etecétera. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira (org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens, v. 1, 2013, p. 492-495.

CARVALHO, Antônio Carlos. “Cordélia Brasil” no T. de Arena. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 out. 1968, p. 23.

Das sucursais e do serviço local. GT da censura vai começar os trabalhos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 mar. 1968, p. 17.

Só maiores de 21 anos verão “Cordélia Brasil”. *Jornal do Brasil*, Primeiro Caderno, Rio de Janeiro, 10 abr. 1968, p. 10.

FREIRE, Carlos. O começo é sempre difícil. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1968, p. 8.

GOÉS, Ricardo. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 7 maio 1968, p. 3.

_____. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 31 jul. 1968, p. 3.

GONÇALVES, Martim. No princípio é sempre difícil “Cordélia Brasil?” *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 maio 1968, p. 6.

HECKER FILHO, Paulo. “Cordélia” e o novo teatro. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 10 mai. 1969, p. 4.

JAFÁ, Van. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 23 abr. 1968, p. 2.

Panorama do teatro. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 23 abr. 1968, p. 3.

MAGALDI, Sábato. “Cordélia Brasil”. In: *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc 2014, p. 129 (versão digital).

MICHALSKI. Yan. “Cordélia Brasil”. *Jornal do Brasil*, Primeiro Caderno, Rio de Janeiro, 24 abr. 1968, p. 10.

_____. O começo difícil demais. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 14 maio 1968, p. 2.

Norma Bengell descreve o sequestro e diz que foi maltratada na PE. *Folha de S. Paulo*, Primeiro Caderno, São Paulo, 11 out. 1968, p. 12.

“Prêmio Governador” de teatro de 1968. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 13 fev. 1969, p. 31, e Hoje no Teatro Record a entrega dos Prêmios Molière. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 out. 1969, p. 11.

Raptada Norma Bengell. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 out. 1968, p. 1.

Teatro. *Folha de S. Paulo*, Segundo Caderno, São Paulo, 13 set. 1968, p. 3.

Vamos ao teatro. *Folha de S. Paulo*, Primeiro Caderno, São Paulo, 13 nov. 1968, p. 16.

WOLFF, Fausto. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 17 maio 1967, p. 2.

_____. Aventuras e desventuras num seminário. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 4 dez. 1967, p. 1.

_____. O que foi o primeiro seminário (I). *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 2 jan. 1968, p. 7.

_____. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1968, p. 9.

_____. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17 maio 1968, p. 9.

3.4. Espetáculo *Abre a janela*, de 1968

Antonio Bivar, da fantasia à realidade. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 17 mar. 1969, p. 2.

CAMPOS, Olympio. Em dia com a notícia. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 5 mar. 1969, p. 5.

JAJA, Van. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 19 mar. 1969, p.3.

JUNIOR, Romão. Heloneida e Geni Porreta. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1969, p. 11.

MENDONÇA, Paulo. *Folha de S. Paulo*, Segundo Caderno, São Paulo, 10 jul. 1968, p. 3.

NOVAES, Heloísa. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 16 ago. 1968, p. 2.

3.5. Anúncios do espetáculo *O cão siamês*, de 1969

Folha de S. Paulo, Ilustrada, São Paulo, 16 ago. 1969, p. 9.

Folha de S. Paulo, Ilustrada, São Paulo, 17 ago. 1969, p. 5.

Folha de S. Paulo, Ilustrada, São Paulo, 22 ago. 1969, p. 8.

Folha de S. Paulo, Ilustrada, São Paulo, 23 ago. 1969, p. 10.

“O cão siamês” inaugurará teatro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 ago. 1969, p. 17.

Três peças de autores nacionais iniciam temporada hoje. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 ago. 1969, p. 2.

3.6. Crítica do espetáculo *O cão siamês* de Alzira P.L., de 1969

APOLINÁRIO, João. “O cão siamês”: dois personagens no palco em busca de um texto. *O Globo*, Segunda Seção, Rio de Janeiro, 15 ago. 1969, p. 12.

_____. Três jovens autores dão novo rumo à dramaturgia. *O Globo*, Segunda Seção, Rio de Janeiro, 19 ago. 1969, p. 11.

_____. “O cão siamês”, de Antonio Bivar, é péssimo. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira (org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens, v. 2, 2013, p. 94-97.

LINS, Osman. Três peças atuais. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 6 dez. 1969, p. 4.

MAGALDI, Sábato. “O cão siamês” (1969). In: *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc, 2014, p. 129-130 (versão digital).

_____. “A grande força do nosso melhor teatro”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26 ago. 1969, p. 17.

3.7. Fotografias do espetáculo *O cão siamês*, de 1969

Yolanda Cardoso e Antônio Fagundes em *O cão siamês*, no Teatro do Meio, São Paulo, 1969. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 ago. 1969, p. 5.

Yolanda Cardoso em *O cão siamês*, no Teatro do Meio, São Paulo, 1969. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 ago. 1969, p. 3.

Yolanda Cardoso em *O cão siamês*, no Teatro do Meio, São Paulo, 1969. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 ago. 1969, p. 3.

3.8. Anúncios do espetáculo *Alzira Power*, de 1971

Correio da Manhã, Caderno Jornal de Serviço, Rio de Janeiro, 8 jan. 1971, p. 12.

Correio da Manhã, Caderno Anexo, Rio de Janeiro, 13 jan. 1971, p. 12.

Correio da Manhã, Primeiro Caderno, Rio de Janeiro, 16 jan. 1971, p. 2.

Correio da Manhã, Caderno Jornal de Serviço, Rio de Janeiro, 4 fev. 1971, p. 12.

Correio da Manhã, Caderno Jornal de Serviço, Rio de Janeiro, 16 fev. 1971, p. 8.

Correio da Manhã, Caderno Jornal de Serviço, Rio de Janeiro, 4 mar. 1971, p. 9.

Correio da Manhã, Caderno Jornal de Serviço, Rio de Janeiro, 29 mar. 1971, p. 8.

Correio da Manhã, Caderno Anexo, Rio de Janeiro, 30 mar. 1971, p. 5.

Correio da Manhã, Caderno Jornal de Serviço, Rio de Janeiro, 30 mar. 1971, p. 1.

Correio da Manhã, Caderno Jornal de Serviço, Rio de Janeiro, 1 abr. 1971, p. 7.

FERREIRA, Moli. A estreia de *Alzira*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1971, p. 12.

_____. *Alzira Louca*. *Correio da Manhã*, Caderno Jornal de Serviço, Rio de Janeiro, 19 jan. 1971, p. 12.

_____. Bivar. *Correio da Manhã*, Caderno Jornal de Serviço, Rio de Janeiro, 20 jan. 1971, p. 12.

Folha de S. Paulo, Ilustrada, São Paulo, 6 ago. 1969, p. 5.

Folha de S. Paulo, Ilustrada, São Paulo, 18 ago. 1969, p. 3.

Folha de S. Paulo, Ilustrada, São Paulo, 30 ago. 1969, p. 3.

Folha de S. Paulo, Ilustrada, São Paulo, 9 set. 1969, p. 3.

O Globo, Segunda Seção, Rio de Janeiro, 16 jan. 1971, p. 5.

O Globo, Segunda Seção, Rio de Janeiro, 3 fev. 1971, p. 6.

O Globo, Segunda Seção, Rio de Janeiro, 17 fev. 1971, p. 6.

3.9. Críticas do espetáculo *Alzira Power*, de 1971

Alzira Power: a mulher que todo o Brasil vai ver. *O Globo*, Segunda Seção, Rio de Janeiro, 25 mar. 1971, p. 6.

Bivar: Somos todos uns caretas. *O Globo*, Seção Ela, Rio de Janeiro, 24 abr. 1971, p. 2.

FERREIRA, Moli. A estreia de Alzira. *Correio da Manhã*, Jornal de Serviço, Rio de Janeiro, 8 jan. 1971, p. 12.

GABAGLIA, Marisa Raja. Antonio Bivar: Êsse menino assustado é um autor internacional. *O Globo*, Segunda Seção, Rio de Janeiro, 26 abr. 1971, p. 7.

_____. O poder anárquico de Alzira, a solteirona. *O Globo*, Segunda Seção, Rio de Janeiro, 13 fev. 1971, p. 13.

GOÊS, Tânia. Uma mulher tranquila. *Correio da Manhã*, Primeiro Caderno, Rio de Janeiro, 3 fev. 1971, p. 2.

GONÇALVES, Martim. A volta de Yolanda Cardoso. *O Globo*, Segunda Seção, Rio de Janeiro, 7 jan. 1971, p. 6.

_____. Comêço de conversa. *O Globo*, Segunda Seção, Rio de Janeiro, 18 jan. 1971, p. 3.

_____. Fim de conversa. *O Globo*, Segunda Seção, Rio de Janeiro, 19 jan. 1971, p. 6.

_____. Um pouso e um programa. *O Globo*, Segunda Seção, Rio de Janeiro, 3 fev. 1971, p. 6.

_____. Teatro em tempo de crise. *O Globo*, Segunda Seção, Rio de Janeiro, 4 mar. 1971, p. 6.

LAMARE, Germana de. O cão de Alzira latiu. *Correio da Manhã*, Caderno Anexo, Rio de Janeiro, 11 jan. 1971, p. 4.

_____. Gente muito especial. *Correio da Manhã*, Caderno Anexo, Rio de Janeiro, 13 abr. 1971, p. 7.

MAGALDI, Sábato. “Alzira Power” (1971). In: *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc, 2014, p. 238 (versão digital).

Marcelo Picchi: A rápida afirmação de um ator talentoso. *O Globo*, Segunda Seção, Rio de Janeiro, 17 mar. 1971, p. 6.

MICHALSKY, Yan. Alzira e seus poderes. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 14 jan. 1971, p. 2.

3.10. Fotografias do espetáculo *Alzira Power*, de 1971

Yolanda Cardoso e Marcelo Picchi em *Alzira Power*, no Teatro Glaucio Gil, Rio de Janeiro, 1971. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1971, p. 6.

Yolanda Cardoso e Marcelo Picchi em *Alzira Power*, no Teatro Glaucio Gil, Rio de Janeiro, 1971. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1971, p. 6.

Yolanda Cardoso e Marcelo Picchi em *Alzira Power*, no Teatro Glaucio Gil, Rio de Janeiro, 1971. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1971, p. 2.

Yolanda Cardoso e Marcelo Picchi em *Alzira Power*, no Teatro Glaucio Gil, Rio de Janeiro, 1971. Fotografia publicada na conta de *Instagram* do ator Ricardo Rathsam. Localizada no acervo do ator e professor Daniel Marano. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CNbIMQhD8B4/>>. Acesso em: 29 dez. 2024.

4. Sites

Biblioteca Nacional Digital – <bndigital.bn.gov.br>.

Enciclopédia Itaú Cultural – <enciclopedia.itaucultural.org.br>.

Faculdade Dulcina de Moraes – <dulcina.art.br>

Sistema de Informação do Arquivo Nacional (SIAN) – <sian.gov.br>.

Academia Brasileira de Letras – <academia.org.br>.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR. Durval Muniz de. *A pele da história: corpo, tempo e escrita historiográfica*. Petrópolis: Vozes, 2025.

ANTUNES; Elton; GOMES, Itania Maria Mota. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. *Galáxias*, São Paulo, Especial 1 – Comunicação e Historicidades, 2019, p. 8-21. <https://doi.org/10.1590/1982-25542019441755>

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BATISTA, Natália e ROSELL, Mariana. Teatro e História: uma proposta metodológica. *História e Cultura*, v. 6, n. 2, Franca, 2017, p. 289-307.

BATISTA, Natália. História e memória: o golpe militar sob o olhar artístico-político de João das Neves. *História Oral*, v.19, n. 2, São Paulo, jul.-dez. 2016, p. 27-47.

BIVAR, Antonio e PAULINI, Celso Luiz. *Histórias do Brasil para teatro*. São Paulo: Novo Século, 2007.

BOAL, Augusto. Que pensa você da arte de esquerda? Programa da peça I Feira Paulista de Opinião, 5 jun. 1968.

- BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: *Ficções*. 7 ed. São Paulo: Editora Globo, 1997, p. 109-116.
- BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 203-233.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-192.
- BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *Desenvolvimento e crise no Brasil: história, economia e política de Getúlio Vargas à Lula*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CAMPOS, Luiz. *Grupo Decisão: o grupo político teatral paulistano que estava entre o Teatro de Arena e o Teatro Oficina*. São Paulo: Paco, 2021.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Lisboa, Portugal: Livros do Brasil, 1979.
- CÂNDIDO, Antonio. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.
- CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c.1970)*. Tese (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2007.
- CARVALHO, Francismar Alex Lopes de. O conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier. *Diálogos*, v. 9, n.1, Maringá, 2005, p. 143-165.
- CASTELLI, Marco Antonio. A palavra e a ação: um método de análise dramática. *Travessia*, n. 25, São Paulo, 1992, p. 203-215.
- CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Entre o corpo-militante-partidário e o corpo-transbunde-libertário: as vanguardas dos anos sessenta como signos da pós-modernidade brasileira. *História Unisinos*, v. 9, n. 3, São Leopoldo, set.-dez. 2005, p. 218-229.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Algés: Difel, 1988.
- _____. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v. 11 n. 5, São Paulo, 1991, p. 172-191. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>
- _____. *O que é um autor?* Revisão de uma genealogia. São Carlos: EdUFSCar, 2014.
- _____. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. São Carlos: EdUFSCar, 2017.

- DEL RIOS, Jefferson. *Bananas ao vento: meia década de cultura e política em São Paulo*. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- DELMANTO, Júlio. *História social do LSD no Brasil: os primeiros usos medicinais e o começo da repressão*. Tese (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2018.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *Marxismo e a crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- FALCÃO, Letícia Fonseca. *Entre o exercício da crítica e a escrita da história: o lugar de Sábato Magaldi na história do teatro brasileiro*. Dissertação (Mestrado em História) – UFU, Uberlândia, 2017.
- FARIA, João Roberto. A crítica teatral de Sábato Magaldi. *Estudos Avançados*, v. 29, n. 84, São Paulo, 2015, p. 381-386. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142015000200025>
- FAVARETTO, Celso. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: n-1 edições, 2019. <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.872>
- FERRAZ, Giovan Sehn. Da contracultura à somaterapia: a criação e o desenvolvimento inicial de uma terapia anarquista. *História, Ciência, Saúde-Manguinhos*, v. 28, n. 1, Rio de Janeiro, jan-mar, 2021. <https://doi.org/10.1590/s0104-59702021000100011>
- FERREIRA, Carolin Overhoff. Uma breve história do teatro brasileiro moderno. *Nuestra América*, n. 5, Concepción, jan.-jul. 2008, p. 131-143.
- FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucila de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 4, 2009.
- FIUZA, Sandra Alves. *O ator e o curinga no teatro de Augusto Boal: do Teatro de Arena de São Paulo ao Centro de Teatro do Oprimido-Rio (1956-1989)*. Tese (Doutorado em História) – UFU, Uberlândia, 2021.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- _____. O que é um autor? In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. São Paulo: Forense Universitária, 2006, p. 264-298.
- GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado em História) – UFRJ, 2008.

_____. Censura, resistência e teatro na ditadura militar. *Concinnitas*, ano 19, n.33, Rio de Janeiro, dez. 2018, p. 144-177.

GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloísa Buarque de e VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. São Paulo: Aeroplano, 2000.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. In: *Revista Civilização Brasileira*, ano IV, Caderno Especial – Teatro e realidade brasileira. n. 2, Rio de Janeiro, jul. 1968, p. 7-17.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HELIODORA, Bárbara, DEL RIOS, Jefferson e MAGALDI, Sábato. *A função da crítica*. São Paulo: Giostri, 2014.

HERZOG, Thiago. Uma história da crítica e uma crítica da história do teatro no Brasil. *Revista Sentidos da Cultura*, v. 6, n.11, Belém, jul.-dez. 2019, p. 103-118.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de e GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1980.

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

KAMINSKI, Leon. *A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022. <https://doi.org/10.7476/9786558581123>

KEROUAC, Jack. *On the road (Pé na estrada)*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Os vagabundos iluminados*. Porto Alegre: L&PM, 2022.

KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 167-182.

MACIEL, Luiz Carlos. Quem é quem no teatro brasileiro: estudo socio-psicanalítico de três gerações. *Revista Civilização Brasileira*, ano IV, Caderno Especial n. 2 – Teatro e realidade brasileira, Rio de Janeiro, jul. 1968, p. 49-68.

MAGALDI, Sábato. A função da crítica teatral. In: *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 21-27.

MÉNDEZ, Natalia Pietra. *Com a palavra, o segundo sexo: percursos do pensamento intelectual feminista no Brasil dos anos 1960*. Tese (Doutorado em História) – UFRGS, Porto Alegre, 2008.

MOSTAÇO, Edélcio. Teatro e história cultural. *Baleia na rede*, v. 9, n.1, Marília, 2012, p. 1-14. <https://doi.org/10.36311/1808-8473.2012.v1n9.2832>

_____. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. *Juventude e contracultura*. São Paulo: Contexto, 2023.

NEIVA, Sara Mello. *O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional popular*. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – USP, São Paulo, 2016.

NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: Europa, 1997.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OURIVEIS, Maíra. *Soft power e indústria cultural: a política externa norte-americana presente no cotidiano do indivíduo*. *Revista Acadêmica de Relações Internacionais*, v. 2, n.4, Florianópolis, set. 2013, p. 168-196.

PARANHOS, Adalberto. Música popular na contramão das políticas sexuais hegemônicas: Brasil, década de 1970. *Contrapulso*, v. 1, n. 1, Santiago, 2009, p. 1-14. <https://doi.org/10.53689/cp.v1i1.4>

PARANHOS, Kátia Rodrigues. História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada. *O Eixo e a Roda*, v. 26, n.1, Belo Horizonte, 2017, p. 187-205. <https://doi.org/10.17851/2358-9787.26.2.187-205>

PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. *História*, v. 24, n. 2, São Paulo, 2005, p. 79-110. <https://doi.org/10.1590/S0101-90742005000200004>

_____. História e historiografia do teatro brasileiro da década de 1970: temas e interpretações. *Baleia na rede*, v. 9, n.1, Marília, 2012, p. 69-91. <https://doi.org/10.36311/1808-8473.2012.v1n9.2836>

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989, p. 3-15.

_____. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, v. 5, n.10, Rio de Janeiro, 1992, p. 200-212.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

_____. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida e GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 82-101.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultural*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

QUINALHA, Renan Honório. *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) – USP, São Paulo, 2017.

REIS FILHO, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.) *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

REIS, Roberto. Escracha! Eu sou batata, entende? Família e autoritarismo no moderno teatro brasileiro. *Latin American Theatre Review*, v. 25, n. 1, Minnesota, 1994, p.49-66.

RIBEIRO, Adelia Miglievich. Raymond Williams e “estruturas de sentimentos”: os afetos como criatividade social. *Resgate*, v. 28, Campinas, 2020, p. 1-22.
<https://doi.org/10.20396/resgate.v28i0.8658395>

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. *Teoria e prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena*. Dissertação (Mestrado em Artes) – USP, São Paulo, 2012.
<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v1i1p140-149>

_____. A aprendizagem da escrita teatral no Brasil: o Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. *Réplica*, n. 3, Coimbra, 2016, p. 3-11.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e romantismo revolucionário. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 2, São Paulo, 2001, p. 13-19. <https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000200003>

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC a era da TV*. 2. ed., São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RIVETTI, Ugo. Os sentidos da modernidade. *Ideias*, v. 4, n. 2, Campinas, 2013, p. 145-152. <https://doi.org/10.20396/ideias.v4i2.8649385>

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 75-97.

_____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

- ROSZAC, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- SCHIMDT, Maria Luisa S. e MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: memória coletiva e experiência. *Psicologia USP*, v. 4, n. 1 e 2, São Paulo, 1993, p. 285-298.
- SCHIRRU, Giancarlo. Nacional-popular. *Revista Outubro*, n. 32, Rio de Janeiro, 1º semestre, 2019, p. 61-82.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- SILVA, Gilda Olinto do Valle. Capital cultural, classe e gênero em Bourdieu. *Informare*, v.1, n. 2, Rio de Janeiro, jul.-dez. 1995, p. 24-36.
- SILVA, Wilton Carlos Lima da. Biografias: construção e reconstrução da memória. *Fronteiras*, v.11, n. 20, Dourados, jul.-dez. 2009, p. 151-166.
- TAVARES, Carlos A. P. *O que são comunidades alternativas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- TEIXEIRA, Heloísa. *Rebeldes e marginais: cultura nos anos de chumbo, 1960-1970*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.
- VIANA, Fausto Roberto Poço. *Elaboração e viabilidade de um museu de teatro na cidade de São Paulo*. Tese (Doutorado em Museologia) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2010.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. *Revista Civilização Brasileira*, ano IV, Caderno Especial n. 2 – Teatro e realidade brasileira, Rio de Janeiro, jul. 1968, p. 69-78.
- WASILEWSKI, Luís Francisco. *A receita do sucesso do dramaturgo no teatro besteirol: o estudo da comicidade na obra dramática de Mauro Rasi entre os anos de 1978 e 1985*. Tese (Doutorado em Letras) – USP, São Paulo, 2015.
- WILLIAMS, Raymond. A cultura é de todos. 1958. Disponível em <https://theav.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/1958_aculturaedetodos_raymondwilliams.pdf>. Acesso em 18 jul. 2024.
- _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. *Revista USP*, n. 65, São Paulo, mar.-mai. 2005, p. 210-224. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i66p209-224>
- _____. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- _____. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.