

VICTOR MIRANDA MACEDO RODRIGUES

**FERNANDO PEIXOTO COMO CRÍTICO TEATRAL NA IMPRENSA
ALTERNATIVA: JORNAIS *OPINIÃO* (1973-1975) E *MOVIMENTO*
(1975-1979)**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – MG
2008

VICTOR MIRANDA MACEDO RODRIGUES

**FERNANDO PEIXOTO COMO CRÍTICO TEATRAL NA IMPRENSA
ALTERNATIVA: JORNAIS *OPINIÃO* (1973-1975) E *MOVIMENTO*
(1975-1979)**

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História.

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

UBERLÂNDIA – MG
2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R696f Rodrigues, Victor Miranda Macedo, 1983-
 Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa :
 jornais Opinião (1973-1975) e Movimento (1975-1979) / Victor
 Miranda Macedo Rodrigues. - 2008.
 259 f.

 Orientadora : Rosangela Patriota Ramos.
 Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
 Programa de Pós-Graduação em História.
 Inclui bibliografia.

 1. História e teatro - Teses. 2. Peixoto, Fernando, 1937- - Crítica
 e interpretação – Teses. 3. Teatro brasileiro – História e crítica – Teses.
 I.Ramos, Rosangela Patriota. II. Universidade Federal de Uberlândia.
 Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930.2:792

VICTOR MIRANDA MACEDO RODRIGUES

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos – Orientadora
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Prof.^a Dr.^a Teresa Malatian
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

*Para meus pais Aparecido e
Oneida. Meu irmão Danilo. Onde
posso me encontrar.*

AGRADECIMENTOS

Durante a trajetória de pesquisa e de escrita de um trabalho, não são poucas as mãos e as mentes que nos vêm ajudar. Por mais solitário que pareça, percebemos o quanto precisamos de apoio, de força, de estímulo e de compreensão. Há sempre alguém para nos dizer para onde ir, por onde passar e onde parar. Companheiros de caminhada.

Professora Rosangela Patriota, pela orientação sempre precisa, franca e honesta, que muito contribuiu para a compreensão de meu próprio trabalho, de seus limites e de suas possibilidades. Pela sua integridade pessoal e profissional que não hesita diante dos desafios. Pela paciência e pela consideração que teve tido comigo desde os tempos de graduação, pelo estímulo intelectual absoluto e sincero que me fez ser o que sou hoje, como historiador.

Professor Alcides Freire Ramos e professor Pedro Spinola Pereira Caldas, pelas considerações na banca de qualificação, fundamentais para o aprimoramento e fortalecimento teórico-metodológico das questões que ainda estavam por definir. Espero ter assimilado as suas orientações da melhor maneira possível.

Professora Teresa Malatian, como integrante da banca de defesa, pela leitura e pelas observações que fez em relação a meu trabalho, estimulando novos caminhos a serem seguidos adiante.

Professores do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, em especial à professora Dilma Andrade de Paula, Vera Lúcia Puga e Maria Clara Thomaz Machado, pelo debate sempre profícuo nas disciplinas do curso, onde tivemos a chance de confrontar as idéias e de seguir adiante.

Gisele Crosara Andraus, pela companhia que você foi, absoluta e integral, que me auxiliou em todas as partes deste trabalho. Pela sua inteligência, praticidade e generosidade constantes.

Talitta Tatiane Martins Freitas pela força fundamental e constante no momento mais crítico da finalização deste trabalho.

Meus colegas da pós-graduação que, mesmo à distância, sempre buscaram estar por perto: Gilmar Alexandre da Silva, Fabiana de Paula Guerra e Sérgio Daniel Nasser.

Meu pai, Aparecido de Macedo Rodrigues, no meu caminho de volta ao lar, pela paciência, pelo apoio, pelo sentimento de amor constante. E, em especial à minha mãe,

Oneida Aparecida de Miranda, pela sua disponibilidade e pela sua contribuição para a correção do texto final. Fundamental é o seu carinho e a sua atenção para que eu siga adiante.

Os meus amigos do NEHAC, Maria Abadia Cardoso e Christian Alves Martins pelo carinho sempre sincero e por nunca terem deixado a chama de nossa amizade apagar.

O meu amigo Mauro, meus tios Waldermir e Zilda e meu primo Gabriel que sempre me receberam de braços abertos.

Deus, essencial.

SUMÁRIO

Resumo -----	viii
Abstract -----	ix
Introdução -----	01
Capítulo I:	
Tempos urgentes e a experiência da oposição na “imprensa alternativa”: jornais <i>Opinião</i>(1973-1975) e <i>Movimento</i> (1975-1979) -----	10
1.1 – Oposição e engajamento na década de 1970: sobre possibilidades e ações-----	11
1.2 – A “grande imprensa” e a “imprensa alternativa”: entre espaços de aceitação e de contestação-----	15
1.3 – Os “jornais revolucionários”: as relações e os conflitos entre o poder e a imprensa “oposicionista” e “alternativa” no Brasil-----	26
1.4 – “Esquerda”, “esquerdas”, “alternativa”, “imprensa”-----	41
1.5 – Sobre a “inspiração gramsciana” no cotidiano da “imprensa alternativa”-----	46
1.6 – <i>Opinião</i> : um jornal “inteligente, aberto e democrático”-----	55
1.7 – <i>Movimento</i> : um jornal em benefício da “coletividade”-----	59
Capítulo II:	
Fernando Peixoto e sua concepção sobre o cenário teatral brasileiro nas páginas do jornal <i>Opinião</i> (1973-1975) -----	60
2.1 – Jornal <i>Opinião</i> e o caderno “Tendências e Cultura”-----	61
2.2 – Fernando Peixoto, Bertolt Brecht e Bernard Dort: “a única certeza é a dúvida”-----	64
2.3 – Fernando Peixoto e o advento da cena “alternativa”: “a saída, onde está a saída?”-----	69
2.4 – Por um novo teatro brasileiro: a luta contra a “ineficácia”, a “inutilidade” e a “repetição”-----	84
2.5 – As fronteiras e os dilemas na busca por um teatro “nacional e popular”-----	98
2.6 – Fernando Peixoto, o crítico, e a reflexão sobre o trabalho de Fernando Peixoto, o diretor-----	103
2.7 – O crítico e a reflexão sobre a crítica teatral: “sensibilidade e astúcia para vencer algumas armadilhas”-----	108
Capítulo III:	
Tensão e tempos de crise na crítica teatral de Fernando Peixoto no jornal <i>Movimento</i> (1975-1979) -----	126
3.1 – Jornal <i>Movimento</i> : a continuidade de um projeto crítico na “imprensa alternativa”-----	127
3.2 – A irresponsabilidade, a mentira e a mistificação: a sobrevivência do teatro brasileiro por um milagre-----	128
3.3 – O ator: “um trabalhador enfeitado com lantejoulas coloridas”-----	139

3.4 – Fernando Peixoto e sua crítica ao teatro brasileiro: “[...] pensar o problema a partir de dados novos, concretos”-----	146
3.5 – O dilema dos “clássicos” e a reflexão sobre os caminhos do teatro no Brasil-----	163
3.6 – Fernando Peixoto e a função do encenador no teatro brasileiro no final dos anos 1970	176
3.7 – Para além do “popular”: a defesa de um teatro “nacional-popular”-----	189
Conclusão-----	216
Referencial Bibliográfico-----	264
Anexos-----	238

RESUMO

RODRIGUES, Victor Miranda Macedo. **Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa**: jornais *Opinião* (1973-1975) e *Movimento* (1975-1979). 2008. 258 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

O presente trabalho tem como objetivo analisar a trajetória do ator e diretor brasileiro Fernando Peixoto, como crítico teatral, na imprensa alternativa, especificamente, em dois periódicos: no *Opinião*, entre 1973 e 1975, e no *Movimento*, entre 1975 e 1979. Buscamos entender o caráter diferenciado da “imprensa alternativa” durante o período do regime militar brasileiro, a heterogeneidade de sua proposta, a sua relação com os setores de oposição do país e o significado político de fazer parte deste segmento jornalístico. As críticas de Peixoto, em ambos os jornais, são importantes documentos para apreendermos os embates que ocorriam no teatro brasileiro: as tendências artísticas em disputa, as novas formas de expressão e de resistência sob o signo da censura e, principalmente, o significado do engajamento do crítico por um teatro politicamente responsável, transformador e consciente de seu papel na luta pelas aspirações “nacionais e populares”.

Palavras-Chave:

Imprensa Alternativa; Teatro brasileiro/Crítica teatral; Fernando Peixoto

ABSTRACT

RODRIGUES, Victor Miranda Macedo. **Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa**: jornais *Opinião* (1973-1975) e *Movimento* (1975-1979). 2008. 258 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

The present work has as objective to analyze the trajectory of the actor and Brazilian director Fernando Peixoto, as teatral critic, in the “alternative press”, specifically, in two periodic ones: *Opinião*, between 1973 and 1975, and *Movimento*, between 1975 and 1979. We search to understand the character differentiated of the “alternative press” during the period of the Brazilian military regimen, the heterogeneity of its proposal, its relation with the sectors of opposition of the country and the meaning politician to be part of this journalistic segment. The critical ones of Peixoto, in both the periodicals, are important documents to apprehend strike them that they occurred in the Brazilian theater: the artistic trends in dispute, the new forms of expression and resistance under the sign of the censorship and, mainly, the meaning of the enrollment of the critic for a politically responsible, transforming and conscientious theater of its function in the fight for “national and popular” aspirations.

Keywords:

The Alternative press; Brazilian theater/Critical teatral; Fernando Peixoto

Pertence às mais notáveis particularidades do espírito humano, [...] ao lado de tanto egoísmo no indivíduo, a ausência geral de inveja de cada presente em face do seu futuro”, diz Lotze. Essa reflexão leva a reconhecer que a imagem da felicidade que cultivamos está inteiramente tingida pelo tempo a que, uma vez por todas, nos remeteu o decurso de nossa existência. Felicidade que poderia despertar inveja em nós existe tão-somente no ar que respiramos, com os homens com quem teríamos podido conversar, com as mulheres que poderiam ter-se dado a nós. Em outras palavras, na representação da felicidade vibra conjuntamente, inalienável, a (representação) da redenção. Com a representação do passado, que a História toma por sua causa, passa-se o mesmo. O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção. Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam? Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas? E as mulheres que cortejamos não têm irmãs que jamais conheceram? Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações passadas e a nossa. Então fomos esperados sobre a terra. Então nos foi dada, assim como a cada geração que nos procedeu, uma fraca força messiânica, à qual o passado tem pretensão. Essa pretensão não pode ser descartada sem custo. O materialista histórico sabe disso.

Walter Benjamin – Sobre o conceito de história

INTRODUÇÃO

O historiador inglês Edward Palmer Thompson, ao tratar da trajetória conturbada e conflituosa dos poetas românticos ingleses, Wordsworth, Coleridge e Thelwall no final do século XVIII e início do XIX, em relação aos valores revolucionários franceses que ressoavam por todo o mundo ocidental, apresenta duas situações paradoxais que estes artistas acabaram vivendo como consequência de suas escolhas e trajetórias pessoais, a do *desencanto* e a da *apostasia*

O tema desta palestra é a apostasia e desencanto. Há uma diferença entre os dois. Meu ponto de vista é o seguinte: o impulso criativo surgiu do cerne desse conflito. Há uma tensão entre uma aspiração ilimitada – por liberdade, razão, *égalité*, perfectibilidade – e uma realidade peculiarmente agressiva e incorrigível. O impulso criativo pode ser sentido durante todo o tempo em que persiste essa tensão, mas quando a tensão diminui o impulso criativo também falha. Não há nada no desencanto que seja hostil à arte, mas quando se nega ativamente a aspiração, aí estamos à beira da apostasia e a apostasia é um fracasso moral e um fracasso imaginativo. Em literatos isso frequentemente se apresenta com uma disposição especial para autodepuração de aspectos imorais, seja no sr. Southey, seja no sr. Auden. É um fracasso imaginativo porque envolve esquecer – ou manipular de modo inadequado – a autenticidade da experiência: uma mutilação do próprio ser existencial anterior do escritor.¹

Ao tratar destes poetas ingleses, Thompson se preocupou em demonstrar a “atmosfera” social e política na qual estavam inseridos, ao mesmo tempo em que suas inspirações e criações artísticas advinham da “tensão” viva e explosiva entre o engajamento deles numa determinada causa “revolucionária” e a realidade contrária e resistente às suas aspirações. A figura destes homens que nos é apresentada afasta-se do heroísmo altruísta, de coerência infinita. Muito menos os aponta como culpados pela derrota da causa que acreditavam por causa das experiências de “desencanto” ou de “apostasia” que viveram. Efetivamente, o que há de original nas análises de Thompson é justamente buscar as razões para tais sentimentos, que não partiam simplesmente de uma opção individual e isolada, não se limitavam às causas externas e mecânicas como a perseguição e a dificuldade de propagarem suas idéias. A passagem do engajamento para o questionamento e o abandono dos ideais não é uma atitude direta e imediata. São avanços e recuos, afirmativos e negativos, certezas e dúvidas. Depende não apenas do tempo em que estas experiências estão inseridas, mas também do local onde estão sendo colocadas em questão, das pessoas envolvidas neste contexto. Aproximar-se destes jogos de forças,

¹ THOMPSON, Edward Palmer. Desencanto ou apostasia? In: _____. **Os Românticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 56-57.

confusos, paradoxais e contraditórios é, sem dúvida, perceber que o passado, quando se apresenta ao presente por meio da história, não é uma seqüência uniforme e linear de acontecimentos, sentimentos e razões, com um final feliz ou melancólico. Estes são por demais poderosos e, simplesmente, nos fazem esquecer os momentos onde tudo ainda estava no campo da possibilidade, tanto a vitória como a derrota.

Podemos ir além e percebermos que o “desencanto” e a “apostasia” só são possíveis de serem compreendidos e melhores situados pelo fato de estarem ligados à poderosa experiência do “engajamento”. Na realidade, o “engajamento” em relação a determinados valores dentro da luta e do conflito político, ao contrário do que possa parecer, também carrega seus lapsos de dúvida e de hesitação, e que não tem necessariamente um fim.

Estas nossas preocupações iniciais advêm justamente quando concentramos as nossas preocupações em relação a Fernando Peixoto. Ele foi uma das figuras mais atuantes da cena teatral brasileira desde o final da década de 1950, quando iniciou a carreira artística em sua cidade natal, Porto Alegre. Indo para São Paulo na década seguinte, fez parte como ator e diretor de dois grupos teatrais representativos daquele momento, o Arena e o Oficina. Na década de 1970, optou por um trabalho mais independente como diretor, atuando em diversas companhias como no *Studio São Pedro* e na *Othon Bastos Produções Artísticas*, tendo mais opções e possibilidades de escolha. No mesmo período também atuou no cinema e na televisão, onde pôde aumentar as suas possibilidades de ação e de trabalho, sempre buscando contribuir para o debate, a resistência e a luta contra a ditadura militar no Brasil que estava em vigor desde 1964. É interessante nos atentarmos a um depoimento de Peixoto, do ano de 2002, lembrando a sua trajetória artística nestes diferentes momentos, em que ele demonstra sua preocupação em relação ao que estava acontecendo nos palcos brasileiros:

Enfim, resumindo: essa trajetória toda, de 1970 a 1980, foi sempre uma tentativa de provocar reflexões na platéia, de fazer com que o público tivesse uma capacidade de reencontrar a si mesmo, de rediscutir os problemas do seu cotidiano, aquilo que ele às vezes nem percebe, e repensar certos valores, procurando sempre uma postura dialética, no sentido de provocar esse diálogo vivo entre o espetáculo e o espectador; para que a platéia saísse de lá grávida de valores novos, de dúvidas novas, para que pudesse enfrentar e, quem sabe, transformar e melhorar a sociedade.²

² GARCIA, Silvana. (Org.). **Odisséia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002, p. 89.

O que temos acima é uma demonstração das idéias e dos valores que Fernando Peixoto, vinte anos após o fim do período mencionado, busca salientar como essenciais e constantes em seus trabalhos teatrais naquela conjuntura. Efetivamente não podemos deixar de mencionar que ele se tornou um dos principais difusores e estudiosos da obra, do teatro e do pensamento do dramaturgo alemão Bertolt Brecht em nosso país, sendo para ele uma referência essencial em suas diversas atividades. Além disso, fazia parte, desde a juventude, dos quadros do PCB (Partido Comunista Brasileiro) que, obviamente, tinha um peso considerável nos anos do regime militar devido às suas ações de oposição e de reivindicações pelo retorno das liberdades democráticas.³ O que nos instiga é justamente a possibilidade de examinarmos de maneira mais próxima e detalhada o que há por trás deste “engajamento”, desta aparente certeza existente nas ações suas como artista, que tinha como preocupação efetivar um diálogo fecundo e dialético entre palco e platéia, na busca pela transformação do homem e da sociedade.

Dos “espaços” que estavam abertos para Peixoto no Brasil na década de 1970, o palco foi um dos que ele teve para expressar os seus valores, o seu descontentamento e suas intenções como artista e como intelectual. Mas ele também esteve em outros “espaços” que foram amplamente utilizados pelos setores oposicionistas e engajados da sociedade em nosso país. No caso específico de Peixoto, seu trabalho como crítico teatral nos “jornais alternativos” *Opinião* e *Movimento* entre os anos de 1973 e 1979 constatamos mais um lado de seu “engajamento”, ligado ainda ao palco, mas de uma outra perspectiva: a de alguém que assiste determinados espetáculos, acompanha o trabalho dos atores e dos diretores, critica o que vê como entrave para os seus objetivos e que reconhece o valor daquilo que vai de acordo com as suas perspectivas. Obviamente as sua opção, aquela que considerava necessária e verdadeira (como a que cita em 2002) não foi a única. Do mesmo modo que ele atacou, ele recebeu a contrapartida daqueles que estavam em outros campos em disputa. Na realidade, podemos afirmar que o “engajamento” só é possível num determinado momento onde existem outras opções e, que estas opções, sejam divergentes tanto em suas origens como em seus fins. Por isso, a necessidade de uma defesa

³ Para dados e referências mais aprofundados sobre a trajetória de Fernando Peixoto no teatro, no cinema e na televisão: PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. Fernando Peixoto: um artista engajado na luta contra a ditadura militar (1964-1985). **Revista Fênix** – Revista de História e de Estudos Culturais, v. 3, ano 3, n. 4, p. 1-34, Out-Nov-Dez 2006. Disponível em: <<www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 27 mar. 2008.

intransigente de determinados pontos de vista. Todos sabem que isto é fundamental para que não sejam simplesmente eliminados e esquecidos.

O pensador italiano Antonio Gramsci, ao pensar sobre as diferentes correntes artísticas existentes num determinado momento histórico, aponta justamente sobre a dificuldade de estabelecermos certezas e considerações em relação ao que ainda viria, assim como um juízo hierárquico para definir as manifestações mais importantes de um período:

Um determinado momento histórico-social jamais é homogêneo; ao contrário, é rico de contradições. Ele adquire “personalidade”, é um “momento” do desenvolvimento, graças ao fato de que, nele, uma certa atividade fundamental da vida predomina sobre as outras, representa uma “linha de frente” histórica. Mas isto pressupõe uma hierarquia, um contraste, uma luta. Deveria representar o momento em questão quem representasse esta atividade predominante, esta “linha de frente” histórica; mas como julgar os que representam as outras atividades, os outros elementos? Será que estes também não são “representativos”? E não é “representativo” do “momento” também quem expressa seus elementos “reacionários” e anacrônicos? Ou será que deve ser considerado representativo quem expressa todas as forças e elementos em contradição e em luta, isto é, quem representa as contradições da totalidade histórico-social?⁴

Mesmo Gramsci não respondendo diretamente as questões que faz sobre como avaliar objetivamente o que é ou não representativo um determinado momento, ele traz um dado importantíssimo para a análise do tempo histórico: a de que ele jamais é “homogêneo”, mas que em seu interior temos disputas em questão e que é bastante complexo, sendo necessário determinarmos com exatidão o valor de cada um. O pensamento e as críticas de Peixoto podem ser analisados sob um viés similar. Suas críticas em *Opinião* e em *Movimento* não foram concebidas para expressarem a totalidade de uma época. Podemos dizer, que nem mesmo a totalidade do pensamento do crítico, que não se limitou apenas a publicar seus artigos nos dois jornais durante um período de pouco mais de seis anos. Mas, o próprio fato dele estar dentro de um jornal específico, como observamos em nosso trabalho, já significava uma série de compromissos intelectuais e políticos subseqüentes, sendo possível o destaque e a compreensão de uma série de razões e comprometimentos.

Neste caso, as críticas vão, pouco a pouco, iluminando sobre certos temas que eram fundamentais naquela conjuntura como, por exemplo, a função social e política do

⁴ GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 65. v. 6.

teatro na sociedade brasileira, a importância da crítica teatral e a questão do “nacional-popular”, sendo que boa parte do setor teatral interessava-se por tais definições. Mas, ainda que estas críticas fossem colocadas numa determinada linha de tempo lógica, é importante dizer que elas não seguiam nenhum planejamento prévio. Fernando Peixoto, no decorrer de seu trabalho nos jornais, foi estabelecendo uma série de temas que iam sendo trabalhados aleatoriamente, no sentido de que seu trabalho como crítico visava muito mais responder imediatamente o que ele via como relevante no espaço de uma semana, quinze dias, pensando na frequência da publicação dos jornais. Devemos levar em consideração, ainda, o caráter “descartável” que estes periódicos significavam para o público leitor em geral. As críticas não traziam de maneira completa respostas ou conceitos definidos. Na maioria das vezes tratavam de autores e espetáculos isolados, de situações específicas. Na realidade, o trabalho de compreender o “engajamento” de Peixoto, no final da década de 1970 por meio de seus textos, passa exatamente por um processo de montagem a partir de diferentes “peças” que fomos reunindo e organizando, tentando estabelecer os pontos de contatos que melhor contribuíssem para especificarmos os diferentes embates e dilemas que ele foi vivendo no decorrer destes anos.

A organização do nosso trabalho obedeceu a seguinte ordem: no primeiro capítulo, intitulado *Tempos urgentes, a experiência da “imprensa alternativa”: jornais Opinião e Movimento*, buscamos demonstrar o que significava justamente estar dentro destes jornais, apontando os aspectos diferenciais da questão econômico-financeira, a sua originalidade em relação à “grande imprensa”, a questão de seu funcionamento interno e das relações desta “imprensa alternativa” com os grupos de oposição ao regime militar brasileiro. Além disso, um aprofundamento na história da trajetória dos dois jornais e da ligação quase fraternal entre ambos, buscando delimitar tanto suas origens como o papel que buscavam exercer naquela conjuntura específica, onde ter problemas com a “censura” começava a ser uma parte “integrante” e até mesmo importante para a “personalidade” destes periódicos. Efetivamente, nosso trabalho buscou como referências os debates sobre o papel da imprensa brasileira demonstrar as diferentes visões em torno de conceitos comuns, como no caso da “imprensa alternativa”. Neste sentido autores como Maria Aparecida Aquino, Bernardo Kucinski, Raimundo Rodrigues Pereira, Beatriz Kushnir Ana Paula Nascimento Araújo, Heloísa de Faria Cruz, Maria Luiza Tucci Carneiro e Boris Kossoy.

No segundo capítulo, O debate de Fernando Peixoto e sua concepção sobre o cenário teatral brasileiro em meados da década de 1970 nas páginas do jornal Opinião, buscamos demonstrar algumas referências fundamentais e que foram constantes no trabalho crítico de Fernando Peixoto, como a influência de Bertolt Brecht e do crítico francês Bernard Dort. Acompanhamos a discussão exaustiva que ele faz em torno da “cena teatral alternativa” que começava a ganhar força naquele momento e que também foi um dos temas mais candentes que sua geração, instigando uma série de artistas e intelectuais na discussão dos limites e da relevância destas manifestações no cenário teatral brasileiro, na questão do engajamento e das aspirações coletivas da sociedade. Ao mesmo tempo, o crítico não economiza as suas críticas para demonstrar o estágio de apatia e de repetição existente nos espetáculos apresentados no Brasil, principalmente em sua resistência aos “clássicos” como Nelson Rodrigues e o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), a falta de criatividade e de ousadia decorrentes de uma série de limitações que foram impostas historicamente e que eram urgentes de serem eliminadas. Além disso, o tratamento cuidadoso, mas ao mesmo tempo crítico em relação às possibilidades do “teatro popular”, principalmente quando levamos em conta a preocupação de Peixoto em tornar o teatro numa atividade que tenha amplitude e capacidade de transformação social. Faz parte de nossa análise as críticas de Fernando Peixoto em relação ao seu próprio trabalho como diretor, que são bastante valiosas ao delimitarmos os seus referenciais políticos e estéticos, a chave para compreendermos as outras críticas feitas durante a sua estada dentro do Opinião e, posteriormente, no Movimento. Finalmente, a importância e a função da crítica teatral naquele momento. Percebemos que para Peixoto, a sua atividade como crítico ultrapassava a simples descrição do que era visto em cima do palco. Ele tinha uma pretensão maior e bem mais atuante em relação à sociedade em geral.

Em nosso terceiro capítulo, *A tensão e os tempos de crise na crítica teatral de Fernando Peixoto no jornal Movimento*, se temos alguns temas gerais semelhantes aos do segundo capítulo, como a crítica ao cenário teatral brasileiro em geral e, também, aos “clássicos” que continuavam travando todo um movimento teatral ligado a expressões mais conseqüentes, populares e engajadas, o que temos, na verdade, são novos enfoques que Peixoto buscou ressaltar e até mesmo aprofundar neste novo jornal. Além disso, notamos uma visão bem mais crítica e sombria em seus textos sobre a situação e a sobrevivência do teatro brasileiro, visto por ele como “irresponsável”, “mentiroso” e “mistificador”. Uma outra preocupação diz respeito à profissão de ator – num momento em que o teatro perdia

paulatinamente as suas preocupações políticas e artísticas e passava a ser mais uma empresa preocupada em obter público e lucro da maneira mais rápida possível – de como este profissional deveria agir no sentido de direcionar os seus esforços em prol de uma resistência a estas formas de mercatinlização da arte no país. Mais uma vez, temos a crítica aos espetáculos que Peixoto assiste nestes anos e, efetivamente, demonstra cada vez mais o nível de discussão que ele tentava estabelecer com a cena teatral brasileira, já se aproximando do final da década de 1970. Se no *Opinião*, temos a questão da crítica como uma preocupação mais pulsante, no *Movimento* temos um debate mais aprofundado sobre a função do encenador, das novas atribuições e *status* que vão adquirindo, da responsabilidade em relação ao que é colocado sobre o palco. Por fim, uma continuação do debate sobre a participação das “classes populares” no teatro brasileiro, no sentido da utilização do conceito de “nacional-popular” como uma saída urgente e necessária para a superação das barreiras nas quais o teatro brasileiro se via envolvido.

Para conseguirmos estabelecer uma reflexão mais conseqüente em relação aos vários temas presentes nas críticas de Fernando Peixoto, tivemos que recorrer à uma série de críticas, depoimentos e entrevistas de personalidades essenciais da história do teatro brasileiro como Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld, Yan Michalsky, Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes, Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa, Gianfrancesco Guarnieri, Chico Buarque, Hermilo Borba Filho, Nelson Rodrigues, Procópio Ferreira, Amir Haddad, Carlos Henrique Escobar, Maria Helena Küner e Pedro Bloch.

Ao refletirmos especificamente sobre a questão do “engajamento político”, tanto jornalístico como artístico, pontos fundamentais para compreendermos a figura de Fernando Peixoto naquela conjuntura, Bertold Brecht, Bernard Dort, Antonio Gramsci, Eric Bentley, Terry Eagleton, Walter Benjamin, E. P. Thompson e Carlos Alberto Vesentini têm um peso preponderante em nosso trabalho por nos inspirarem numa determinada construção de história que passa distante das generalizações e das homogeneizações.

Obrigam-nos a buscar sempre uma perspectiva crítica em relação à função transformadora do teatro na sociedade, assim como os impasses que o mesmo ainda não conseguiu superar e muitas vezes se ilude acreditando que pode revolucionar o mundo dentro de uma sala de espetáculos. Demonstra a importância dos intelectuais na organização da cultura e da ligação orgânica dos intelectuais com as classes populares como condição *sine qua non* para uma comunicação efetiva entre artistas e público.

Problematizam sobre o real valor do “engajamento político” em nosso tempo, ao mesmo tempo em que nos auxiliam no entendimento das várias formas como esse “engajamento” se expressou e buscou justificar-se. Refletem sobre os impasses, os riscos e os recuos das opções políticas na história, sobre o peso e o impacto sentimental que causam naqueles que entram numa batalha onde qualquer resultado é possível. Estimulam a análise sobre a luta que ocorre pela interpretação do próprio passado e salientam a responsabilidade crucial do historiador em todo este processo de aceitação e negação daquilo que normalmente é oferecido como “fato”, principalmente quando compreendemos que o passado não é uma simples seqüência de acontecimentos interligados mecanicamente.

As críticas de Fernando Peixoto sobre o teatro brasileiro nos jornais *Opinião* e *Movimento* na década de 1970 são documentos valiosíssimos por serem expressões “quentes”, “vivas” e “imediatas” das aflições, combates, vitórias e derrotas de uma determinada concepção teatral. Na realidade, se existe algo fundamental, que está presente em cada página de jornal e que desde já podemos mencionar, é o registro da “experiência”. Benjamin já nos alertava sobre o tempo passado, onde “cada segundo era a porta estreita pela qual podia passar o Messias”. E esta noção é fundamental para a construção do discurso histórico que busca apreender a urgência da espera deste segundo. O “engajamento” de Peixoto em torno de uma determinada concepção teatral e política, naquele momento, representava exatamente um momento onde suas idéias tinham uma ressonância considerável e ainda estavam no campo da possibilidade, como projetos que podiam ser colocados em prática. Notamos que sua permanência e resistência nestes valores exigiram dele reflexões conseqüentes no sentido de se situar e, especialmente, não se iludir com as vitórias esparsas. Elas eram poucas e restritas demais quando ele pensava em tudo aquilo que o teatro brasileiro poderia ser. Seria pretensão excessiva por parte de Peixoto, que colocava em seus textos as “tarefas” a serem feitas pela classe teatral? Que não hesitava em criticar os “clássicos” e que exigia a “consciência de classe” por parte dos artistas brasileiros? Sem dúvida, em alguns momentos, este “engajamento” vai parecer carregado de um sentimento de superioridade por parte do crítico. Mas, também, vamos perceber que a luta que se travou dentro do teatro brasileiro naquele breve período era pulsante e intensa. Não havia como escapar ou tornar-se neutro numa atmosfera tão densa de conflitos, sentidos e experiências.

Esse jornal seria parte de um gigantesco fole de uma forja que aticasse cada fagulha da luta de classes e da indignação popular, para daí fazer surgir um grande incêndio. LÊNIN, Vladimir Ilich.

Vladimir Ilich Lênin – Que Fazer?

CAPÍTULO I

**TEMPOS URGENTES E A EXPERIÊNCIA DA
OPOSIÇÃO NA “IMPREENSA ALTERNATIVA”:
JORNAIS *OPINIÃO* (1973-1975) E
MOVIMENTO (1975-1979)**

1.1 – OPOSIÇÃO E ENGAJAMENTO NA DÉCADA DE 1970: SOBRE POSSIBILIDADES E AÇÕES

No jornal *Opinião* do dia 25 de março de 1977, Luiz Costa Lima, em um texto intitulado “Jornalismo cultural e imprensa nanica”, fez as seguintes observações sobre as particularidades do que se convencionou chamar de “imprensa alternativa”, sobre seus temas, seu funcionamento, seu método e sua linguagem:

Não nos enganemos: não somos menos repressivos por falarmos de assuntos contrários ao que declara o manual de boas maneiras da repressão instituída. Através deste conflito de assuntos, cria-se, no máximo, uma superfície temática antagônica. No fundo, entretanto, ela se alimenta de e estimula uma mesma sintaxe: a sintaxe do imperativo peremptório.⁵

Na continuidade do texto, Lima procura abalar os pilares que sustentavam esta imprensa que tinha como uma de suas principais premissas ser o oposto da chamada “grande imprensa”. Ao questionar as certezas e as verdades sobre a forma de produção deste segmento jornalístico “alternativo”, ele faz uma crítica severa aos modos de como até então ele tinha se perpetuado e sobrevivido, não se livrando de contradições e de traços tipicamente autoritários. Mesmo referindo-se às escolhas, aos engajamentos, às lutas que travaram na década de 1970, em pleno regime militar, em meio à censura e repressão, faz o seguinte alerta em seu artigo:

As conseqüências disso não poderiam ser mais graves: é assim que se criam condições perpetuadoras de um sistema repressivo que tenderá a permanecer mesmo que desapareçam as instituições políticas que o fizeram circular. Para essa situação contribui, por outro lado, a própria idéia, assegurada pelos manuais de comunicação, que se tem da linguagem jornalística: meio neutro de divulgação, mediação entre o real e o anônimo público dos não especialistas. Tomar a linguagem da imprensa como meio de divulgação – e não como uma forma, ainda que incipiente de produção e de difusão do saber – dá ao redator uma confortável boa consciência e, aos donos do jornal, uma evidente vantagem: seu produto é mais facilmente colocável, porque facilmente digerível.⁶

O texto continua apontando os dilemas da “imprensa alternativa”. Ser o oposto do existente e do hegemônico não seria o bastante para afirmar a existência de algo “novo” e, principalmente, “revolucionário”. Este raciocínio parte do pressuposto de que o signo

⁵ LIMA, Luiz Costa. Jornalismo cultural e imprensa nanica. **Jornal Opinião**, 04/02/1977, p. 24.

⁶ Ibid.

definidor dessa mudança se concentraria na “linguagem” utilizada por esses meios de comunicação, na alteração de seus mitos, de seus clichês e de suas formas habituais de expressão.

Nesta citação, ao chamar a atenção para o “imperativo peremptório” como forma de expressão da imprensa em geral, há uma constatação de que o autoritarismo seria uma marca constante na sociedade e que, os “projetos alternativos”, não apenas jornalísticos, mas, também, políticos, não estavam livres deste estigma. Daí a necessidade, caso houvesse o real interesse, de uma auto-reflexão por parte da “imprensa alternativa” em relação ao seu papel diante da conjuntura em que estava inserida: uma mudança profunda na forma de dizer e de se expressar. A urgência de uma tomada de posição clara, mas acima de tudo, democrática, capaz de ampliar as perspectivas e percepções, reconhecer e assimilar as diferentes formas de lutas que existiam naquela realidade histórica. Questionar os valores existentes, mexer com as verdades e os velhos hábitos. Uma forma de comunicação nova que ultrapassasse, segundo o autor, a simples “superfície temática antagonica”.

Lima ainda questiona as idéias de “neutralidade” e “isenção”, extremamente caras à imprensa em geral. Pelo fato de permitirem uma sensação de bem-estar ético e moral, estas “atitudes” são constantemente propaladas nos editoriais dos jornais. Porém, cabe aqui alguns questionamentos iniciais: a escolha da “realidade” que vai ser publicada ou não, já demonstra algum tipo de juízo de valor, graus de importância e de relevância. A linguagem em sua expressão carrega intenções, valores e preconceitos, ou seja, determina e contribui de maneira considerável a maneira de ler e de compreender o que foi lido. Não é gratuita a mensagem que Luiz Costa Lima deixa no final de seu texto, onde busca alertar a imprensa para a quebra de “antigas” formas:

Parece-me assim que, para ser eficiente, o jornalismo cultural necessita tanto pôr em questão a dicotomia jornal-universidade, entendidos normalmente como os espaços de difusão e da especulação. Enquanto, ao contrário, a preocupação com a linguagem parecer uma herança acadêmica, coisa de gramáticos e formalistas, estaremos dando condições para que se perpetuem os esquemas autoritários, quer em sua forma “liberal”, quer em sua forma “asiática”. O primeiro defende seus lucros, dando ao mercado o que ele mais facilmente pode digerir. O segundo defende seus privilégios, ensinando ao mercado o que ele deve querer. Para o êxito de ambos, entretanto, uma mesma condição se impõe: que se extirpe a função interrogativa. Pois interrogar é a primeira maneira de contrariar o estabelecido.⁷

⁷ LIMA, Luiz Costa. Jornalismo cultural e imprensa nanica. **Jornal Opinião**, 04/02/1977, p. 24.

A capacidade de questionar o habitual, o cotidiano, o tradicional. O que temos com a discussão acima é uma espécie de síntese de todo um debate que ocorria, não apenas no campo jornalístico, mas nos diversos níveis da sociedade, principalmente em relação à quebra do autoritarismo nas suas mais diferentes esferas. Em nosso país, golpe perpetrado pelos militares em 1964, juntamente com todo o aparato repressivo e autoritário, em especial o AI-5 em 1968,⁸ contribuiu para a exacerbação deste clima opressivo. Este visou eliminar qualquer oposição ao regime utilizando-se da força e do poder, também político. Obrigou as “esquerdas” a uma série de definições quanto à forma e os meios de continuar exercendo o seu papel nos estreitos limites de estipulados.

Os anos de 1970 no Brasil são emblemáticos para as “esquerdas” pelo fato de ocorrer o desmembramento e o surgimento de novas perspectivas políticas, novos caminhos e novas lutas que vão se fazendo possíveis e relevantes num cenário que, de qualquer maneira, avistava uma possibilidade de abertura. Ana Paula Nascimento Araújo em *A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970* faz a seguinte análise de todo esse momento da história do país:

Estudar os anos 1970 no Brasil é voltar-se para um quadro de grande pujança, marcado pela vivência cotidiana de um confronto político que se dava em diferentes níveis: dentro do regime militar, conflito entre uma “linha dura” e os adeptos de uma “distensão lenta e gradual”; na sociedade, uma disputa por todos os espaços possíveis, da mídia às ruas. Grandes campanhas, como a luta pela anistia ou contra a carestia, que mobilizavam o que havia de organizado na sociedade (movimento estudantil, a Igreja progressista, movimentos sindicais – estes bem fortes na época, principalmente os sindicatos de trabalhadores assalariados de classe média, como bancários, professores, jornalistas, arquitetos etc.). Lutas políticas que pressionavam contra os limites da legalidade. Além disso, fervilhava uma produção política e teórica não apenas nas universidades, mas também nos movimentos organizados. Some-se a isso

⁸ “Os poderes atribuídos ao executivo pelo Ato Institucional Nº 5 podem ser assim resumidos: 1) poder de fechar o Congresso Nacional e as assembleias estaduais e municipais; 2) direito de cassar os mandatos eleitorais de membros dos poderes Legislativo e Executivo nos níveis federal/estadual e municipal; 3) direito de suspender por dez anos os direitos políticos dos cidadãos, e reinstituição do ‘Estatuto dos Cassados’; 4) direito de demitir, remover, aposentar o pôr em disponibilidade funcionários das burocracias federal, estadual e municipal; 5) direito de demitir ou remover juízes, e suspensão das garantias ao Judiciário de vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade; 6) poder de decretar estado de sítio sem qualquer dos impedimentos fixados na Constituição de 1967; 7) direito de confiscar bens como punição por corrupção; 8) suspensão da garantia de *habeas corpus* em todos os casos de crimes contra a Segurança Nacional; 9) julgamento de crimes políticos por tribunais militares; 10) direito de legislar por decreto e baixar outros atos institucionais ou complementares; e finalmente 11) proibição de apreciação pelo Judiciário de recursos impetrados por pessoas acusados em nome do Ato Institucional Nº 5. Os réus julgados por tribunais militares não teriam direito a recursos. Todas as disposições do ato permaneceriam em vigência até que o Presidente da República assinasse decreto específico para revoga-lo”. ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil** (1964-1984). Petrópolis: Vozes, 1984, p. 131.

uma influência de idéias e práticas políticas inovadoras que vinham do cenário internacional. Junto com elas, surgiam movimentos de novo tipo, os chamados “movimentos de diferença”. Era esse o pano de fundo da década de 1970 no Brasil.⁹

A busca de formas alternativas de contestação e de resistência ao regime ditatorial por diversos setores da sociedade era uma saída diante do cenário de repressão institucional que estava em vigor na década de 70 e que se estendeu até meados da década seguinte. O bipartidarismo entre o ARENA, ligado ao governo militar, e o MDB, único meio político e legal de se fazer oposição, é significativo ao demonstrar o grau de homogeneização político-institucional que a ditadura pretendeu impor sobre o país. Neste contexto, mesmo com os riscos advindos da repressão, as ações cotidianas ganhavam uma nova conotação. Os movimentos sindicais se reorganizavam desatrelados da máquina governamental, pretendendo maior autonomia no estabelecimento das reivindicações. Manifestações e ações populares contra o arrocho salarial, a inflação e a carestia impuseram uma nova pauta de discussões e de necessidades da população em geral. A Igreja Católica e seus quadros ligados à Teologia da Libertação estimularam a criação das CEB's (Comunidades Eclesiais de Base) que buscavam conciliar a fé com a ação política na busca de uma sociedade mais fraterna e igualitária.

Os “setores médios” engajados politicamente também se viram envolvidos com todo esse momento. O texto “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar” de Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis busca elucidar as diversas formas de comportamento, táticas e atitudes destes setores da sociedade que, dentro de seus limites e opções, buscavam fazer a sua parte:

Nesse ambiente, fazer oposição podia significar uma infinidade de coisas. De fato, as formas de participação e o grau de envolvimento na atividade de resistência variavam desde ações espontâneas e ocasionais de solidariedade a um perseguido pela repressão até o engajamento em tempo integral na militância clandestina dos grupos armados. Entre esses dois extremos, ser de oposição incluía assinar manifestos, participar de assembléias e de manifestações públicas, dar conferências, escrever artigos, criar músicas, romances, filmes ou peças de teatro; emprestar a casa para reuniões políticas, guardar ou distribuir panfletos de organizações ilegais, abrigar um militante de passagem; fazer chegar à imprensa denúncias de tortura, participar de centros acadêmicos ou associações profissionais, e assim por diante.¹⁰

⁹ ARAÚJO, Ana Paula Nascimento. **A utopia fragmentada**: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 15.

¹⁰ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). **História da vida privada no Brasil** – contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 327-328. v. 4.

As considerações feitas por Almeida e Weis revelam, dentro de um espectro muito amplo, uma variedade de atitudes que se caracterizavam, naquele momento, por ser de “oposição”. A luta armada, situada no ponto radical alcançado pela “esquerda”, até as ações ocasionais e esporádicas, ligadas a uma “causa justa”, são os limites apontados pelos autores dentre as várias possibilidades de “engajamento político”. A intenção desta parcela da população era, de alguma maneira, modificar a situação brasileira, seja por meio da ação, seja por meio da reflexão, contribuir para o estabelecimento de uma nova ordem mais justa e, principalmente, democrática. No campo destes setores oposicionistas, a imprensa tornava-se, apesar da censura constante que vetava textos inteiros, uma saída bastante utilizada para a difusão de idéias e conceitos, para a discussão de temas e notícias que tinham a necessidade de serem lidos, discutidos e colocados em questão.

Efetivamente, com o advento do regime militar, como qualquer campo da sociedade, a imprensa também fez a sua escolha. De um lado, tínhamos jornais e jornalistas, partes de poderosos grupos de comunicações e que, tanto por questões de sobrevivência, como por questões ideológicas e de valores, evitavam o confronto direto com o regime militar sabendo do perigo e dos riscos, se adequavam aos limites impostos pelos governos ditatoriais. Havia em seus quadros jornalistas “domesticados” que mantinham uma postura segura dentro destes limites. Do outro, iniciativas eram gestadas naquele momento por um grupo heterogêneo e amplo, advindo de diversos setores da sociedade, numa tentativa de fazer frente e oposição àquela situação: a “imprensa alternativa”.

1.2 – A “GRANDE IMPRENSA” E A “IMPRENSA ALTERNATIVA”: ENTRE ESPAÇOS DE ACEITAÇÃO E DE CONTESTAÇÃO

Antes de nos determos sobre o significado do termo e da particularidade da “imprensa alternativa” no Brasil na década de 1970, convém salientar o papel essencial que a imprensa, de maneira ampla e influente, exerce em nossa sociedade em geral, não apenas como meio de informação mas, como afirma o pensador italiano Antonio Gramsci em seus escritos sobre jornalismo, uma função educativo-formativa. Esta possibilidade de ação não passou despercebida, como veremos posteriormente, pelos setores que travavam as

disputas políticas dentro do país; por isso a relevância de tal aprofundamento. Inserido dentro de uma vasta estrutura ideológica, o jornal exerce um papel consistente e real dentro da sociedade:

A imprensa é a parte mais dinâmica desta estrutura ideológica, mas não a única: tudo o que influi ou pode influir sobre a opinião pública, direta ou indiretamente, faz parte dessa estrutura. Dela fazem parte: as bibliotecas, as escolas, os círculos e os clubes de variado tipo, até a arquitetura, a disposição e o nome das ruas. [...] Um tal estudo, feito com seriedade, teria uma certa importância: além de dar um modelo histórico vivo de uma tal estrutura, formaria o hábito de um cálculo mais cuidadoso e exato das forças ativas na sociedade.¹¹

O pensador italiano, ao refletir sobre as “forças ativas na sociedade” dá uma importância considerável aos elementos culturais e educativos. Sua constatação parte principalmente do momento em que ele redige estas análises. Efetivamente, ao pensar na luta política contra o fascismo italiano nas décadas de 1920 e 1930,¹² Gramsci compreende que esta forma de poder não se efetiva e se mantém por uma simples questão político-partidária. Como um pensador marxista, que não almejava apenas uma resistência ao regime de governo instaurado naquele momento por Benito Mussolini (também analisado como uma reação conservadora contra as forças sociais e políticas das quais ele fazia parte), mas sim a própria tomada e a instauração de um novo poder, percebe a necessidade de se preocupar com outros “campos de luta”. Estes se localizam nos mais diferentes aspectos da vida e do cotidiano da população em geral, sendo por isso justificada a sua atenção nos aspectos menos “óbvios”. Essa mudança, ou melhor dizendo, diversificação de foco, alerta-nos e chama-nos a atenção para a necessidade de uma análise das estruturas ideológicas, no caso o jornalismo, no sentido de que este exerce uma força influente e decisiva na opinião pública, na manutenção ou na oposição de determinado poder. Há implícita a compreensão de que nada é isento ou neutro diante da realidade. Pelo contrário,

¹¹ GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 78-79. v. 2.

¹² Em 15 de março de 1924. no jornal *Ordine Nuovo*, Gramsci elabora o seguinte perfil do lides fascista Benito Mussolini: “Temos na Itália, o regime fascista, temos a testa do fascismo Benito Mussolini, temos uma ideologia oficial na qual o *chefe* é divinizado, é declarado infalível, é preconizado organizador e inspirador de um Sacro Império Romano renascido. Vemos publicadas nos jornais, diariamente, dezenas e centenas de telegramas de homenagem das grandes tribos locais ao *chefe*. Vemos as fotografias: a máscara mais endurecida de um rosto que já vimos nos comícios socialistas. Conhecemos aquele rosto, conhecemos aquele girar de olhos nas órbitas que no passado devia, com a sua mecânica feroz, aterrorizar a burguesia e hoje o proletariado. Conhecemos aquele punho sempre fechado para ameaçar. Conhecemos todo este mecanismo, todo este arsenal e compreendemos que ele possa impressionar e mover as regiões precordiais da juventude das escolas burguesas; ele é realmente impressionante também visto de perto”. FIORI, Giuseppe. **A Vida de Antonio Gramsci**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 240.

tudo passa por construções e escolhas racionais e extremamente cuidadosas na definição do lugar em que um determinado grupo social opta em ocupar, principalmente da relação que terão com este poder instituído.

Mas antes de simplesmente defender uma luta fragmentada e difusa, Antonio Gramsci, afirma sobre a necessidade de uma orientação específica no direcionamento dos embates. Salienta a importância da confluência e da unidade dos fins e, principalmente, dos meios a serem utilizados para alcançar os objetivos de seu “grupo social”. Neste caso, torna-se essencial, buscarmos ainda em Gramsci, o conceito de “intelectual”, que teria um papel fundamental neste processo.

Sendo um dos conceitos mais discutidos e difundidos do autor, ele parte de uma premissa básica de que todos, relativamente, são “intelectuais”, porém apenas alguns exercem esta função dentro da sociedade. Seja pelos limites culturais e políticos, seja pelas dificuldades inerentes da própria função, há obstáculos consideráveis das “classes subalternas” em organizarem a sua própria “cultura”, ou seja, aquela que represente suas aspirações e concepções de mundo. De certa forma, esta “cultura” acaba se tornando fragmentada e, principalmente, estancada por aqueles que, tradicionalmente, estão no poder. Neste sentido, a formação de um grupo “intelectual” advindos da massa e capazes de alterar este quadro “conservador” é uma das preocupações fundamentais de Gramsci em seus escritos. Remete-nos diretamente para a necessidade de criação de intelectuais advindos das “classes subalternas”, num primeiro momento, e posteriormente, para a capacidade deste ser reconhecida, ser aceita e influente dentro da sociedade como um todo:

Por isso, seria possível dizer que todos os homens são intelectuais, mas nem todos os homens têm na sociedade a função de intelectuais (assim, o fato de que alguém possa, em determinado momento, fritar dois ovos ou costurar um rasgão no paletó não significa que todos sejam cozinheiros ou alfaiates). Forma-se assim, historicamente, categorias especializadas para o exercício da função intelectual; formam-se em conexão com todos os grupos sociais, mas sobretudo em conexão com os grupos sociais mais importantes, e sofrem elaborações mais amplas e complexas em ligação com o grupo social dominante. Uma das características mais marcantes de todo grupo que se desenvolve no sentido do domínio é sua luta pela assimilação e pela conquista ‘ideológica’ dos intelectuais tradicionais, assimilação e conquista que são tão mais rápidas e eficazes quanto mais o grupo em questão for capaz de elaborar simultaneamente seus próprios intelectuais.¹³

¹³ GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 18-19. v. 2.

A imprensa, por seu papel na sociedade, pode ser tratada neste viés, sendo mais um dos locais específicos desta luta “intelectual” e “política”. Mas, como dito anteriormente, não podemos esquecer da sua ligação com os diferentes grupos sociais. Este pode ser o primeiro ponto que podemos levantar sobre o tipo de imprensa que vai se efetivar na década de 1970 no Brasil e vai ser chamada de “imprensa alternativa” contrapondo-se à chamada “grande imprensa”. Podemos afirmar que a “grande imprensa” é relacionada aos tradicionais grupos editoriais que por razões de sobrevivência comercial e política (a publicidade em suas páginas era, na maioria das vezes, o sustentáculo principal), mantinha uma postura sempre cuidadosa e normalmente diplomática com o poder político. Em grande parte, representava os interesses dos setores “liberais” e “conservadores” da sociedade, sendo, por isso bastante resistente ao embate direto e incisivo contra os militares no poder desde 1964. De qualquer maneira, o governo militar impunha uma linha política-econômica pautada na “Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento” que correspondia bem aos seus interesses.¹⁴ A “grande imprensa” também passou por sérias dificuldades em relação à censura, mas sua capacidade de sustentação financeira e sua possibilidade de negociação eram mais favoráveis à continuidade de seu papel. Já no caso da “imprensa alternativa” o que temos é um quadro diferenciado no que diz respeito aos grupos que estavam por trás destas iniciativas. Em primeiro lugar, grupos intelectuais que percebiam a possibilidade de fugir do controle ostensivo e cauteloso existente na “grande imprensa”, podendo exercer com maior autonomia um trabalho mais crítico e original. Grupos das mais diferentes matizes: desde “liberais-democratas”, contrários aos rumos do regime militar brasileiro, desde quadros do PCB, passando por representantes de diversos movimentos da sociedade que começavam a ganhar expressão política naquele momento como sindicalistas, negros, homossexuais, feministas, entre outros. A “imprensa alternativa”, com sua tentativa de independência dos contratos publicitários ao ter como sustentação financeira as assinaturas e as vendas em bancas de jornais, permitia uma escolha e um direcionamento mais específico de suas reportagens. Por isso mesmo advieram as dificuldades tanto em relação à sobrevivência econômica, como em relação à perseguição constante da censura. Neste ponto, as disputas jornalísticas entre “grande imprensa” x “imprensa alternativa”, que se efetuavam de maneira gradativa e constante na década de 1970 são emblemáticas por trazerem em suas

¹⁴ ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil** (1964-1984). Petrópolis: Vozes, 1984, p. 33-48.

páginas concepções jornalísticas e políticas. O jornal tornava-se, de fato, um elemento essencial a ser utilizado na produção e transmissão de informações e de idéias, fazendo parte de uma luta que não estava limitada nas páginas destes veículos de comunicação, mas que estava presente em toda a sociedade, em todas as instâncias, em todos os lugares.

A “imprensa alternativa” torna-se, diante deste quadro de disputa, uma opção diferenciada, tanto para quem nela escreve como para quem a lê. A problematização do termo que caracteriza esse campo da atividade jornalística é imprescindível para apreendermos as diferentes maneiras de como ela se apresentou, os seus significados, impactos e contradições, principalmente se levarmos em conta as complexas e múltiplas formas de ação política e de engajamento daqueles anos. Por caber dentro do conceito as mais diferentes formas jornalísticas, a expressão “imprensa alternativa” adquire uma série de significados, cada um buscando referendar um certo ponto de vista ao vislumbrar uma série de iniciativas no campo da imprensa na década de 1970.

De maneira detalhada e com a experiência de ter participado ativamente da “imprensa alternativa” da época, Bernardo Kucinski em seu livro *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*¹⁵ faz um inventário das diversas iniciativas que surgiram na década de 1970 no país como os jornais *O Pasquim*, *Bondinho*, *Ex*, *Versus*, *Coorjornal*, *Repórter*, *Opinião*, *Movimento* e *Em Tempo*. Com uma visão detalhada e, por isso mesmo heterogênea, transparece uma visão menos idealizada e mais realista do funcionamento destes jornais. Mostra a vitalidade destas iniciativas no interesse de ultrapassarem os limites impostos pelo poder e pela “grande imprensa” e, ao mesmo tempo, suas fragilidades no confronto contra o regime militar na conquista por novos leitores e pelas disputas internas dentro das redações. Porém, logo no início de sua obra ele faz a seguinte consideração sobre o significado desta opção “alternativa” de fazer jornal, ao contrário da “grande imprensa”:

Em contraste com a complacência da grande imprensa para com a ditadura militar, os jornais alternativos cobravam com veemência a restauração da democracia e do respeito aos direitos humanos e faziam a crítica ao modelo econômico. Inclusive de seu aparente sucesso, durante o chamado “milagre econômico”, de 1968 a 1973. Destoavam, assim, do discurso triunfalista do governo ecoado pela grande imprensa, gerando todo um discurso alternativo. Opunham-se por princípio ao discurso oficial.¹⁶

¹⁵ KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. 2. ed. (rev. e ampl.) São Paulo: Edusp, 2003.

¹⁶ Ibid., p.14.

Por mais que sua visão no decorrer de sua obra não seja complacente com este setor da imprensa, Kucinski, inicialmente, trabalha com a diferenciação temática e com a atitude mais precisa e incisiva dos jornais “alternativos” nas cobranças e nas exigências em relação ao governo instaurado. Fazia parte de um grupo dissonante que trazia uma “outra realidade” para as páginas dos jornais, sendo alternativos por essa razão. Consequentemente, temos o oposto, a “grande imprensa” atrelada aos interesses do regime militar e que pouco fazia em prol de uma discussão mais aprofundada e crítica dos acontecimentos e da realidade brasileira. Neste sentido, o impacto e a forma de expressão de ambas estão ligados a opções que foram feitas de maneira consciente, demarcando assim um campo de luta.

Maria Aparecida de Aquino em *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)* difere em seu trabalho pelo fato de focar a ação da censura governamental e a resistência dos jornalistas do *Estado de São Paulo*, um jornal ligado à “grande imprensa” e do jornal *Movimento*, relacionado à “imprensa alternativa”. A autora faz uma importante análise das relações sempre contraditórias destas publicações com o poder e demonstra, ao mesmo tempo, as várias formas encontradas pelos jornalistas para conseguirem exercer a sua profissão num momento delicado e tenso por qual o país passava. A definição tanto de “grande imprensa” como de “imprensa alternativa”, é essencial em seu trabalho e ela também faz uma análise importante ao delimitar os campos de ação e formas de funcionamento destas duas opções. Sobre a primeira ela afirma:

Qualifica-se de grande imprensa – e aqui o termo aparece por oposição a uma imprensa de menor porte – os órgãos de divulgação cuja veiculação pode ser diária, semanal ou mesmo que atuem em outra periodicidade, mas cuja dimensão, em termos empresariais, atinja uma estrutura que implique na dependência de um alto financiamento publicitário para a sua sobrevivência. À grande imprensa, como aliás, de modo geral, à toda imprensa convencional de conotação liberal (de pequeno, de médio e de grande porte) está no tamanho do empreendimento e na divulgação que possui. A grande imprensa conta com esquemas de distribuição nacional e mesmo, às vezes, com uma veiculação que abrange algumas praças internacionalmente.¹⁷

Nesta perspectiva, a autora aponta não apenas uma questão de opção política, mas amplia o significado da “grande imprensa” ligada e dependente financeiramente às verbas

¹⁷ AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968/1978)** – o exercício cotidiano da dominação e da resistência *O Estado de São Paulo* e *Movimento*. São Paulo: EDUSC, 1999, p. 17; p. 37.

publicitárias e com um sistema empresarial de distribuição que consegue abarcar boa parte do mercado, tanto interno como externo. Esta estrutura, por sua sobrevivência estar ligada a determinados setores econômicos, acaba tendo uma tendência liberal e conservadora, temerosa em correr riscos que implicariam em sua falência. Justifica-se, em grande parte, sua submissão e sua aceitação das ordens impostas pelo governo militar como resultado e opção destas empresas editoriais.

Ao tratar do conceito de “imprensa alternativa”, Aquino busca as seguintes peculiaridades, utilizando como exemplos típicos os dois jornais que são centrais em nosso trabalho, o *Opinião* e o *Movimento*:

A imprensa alternativa é uma opção na medida em que ocupa, de variadas formas, o espaço deixado pelo tipo de imprensa que segue o modelo convencional. Pode ser organizada em termos empresariais (como, por exemplo, o semanário *Opinião*, de propriedade do empresário e deputado Fernando Gasparian) ou como propriedade coletiva de um grupo de jornalistas e representantes de grupos sociais diferenciados (o caso típico foi o de *M*, constituído como uma sociedade anônima, com o capital bancado por uma grande quantidade de acionistas). A alternativa não se pretende neutra, assumindo-se a serviço da defesa de interesses de grupos como, por exemplo, partidos, sindicatos, associações, minorias raciais e sexuais, e mesmo entidades religiosas. Faz um jornalismo engajado, orientado a não separar a informação da opinião. Sua sustentação financeira advém basicamente da venda em bancas ou de assinaturas (caso de *Opinião* e *M*), de seus associados (imprensa sindical e de associações), dos filiados (como na partidária) e de fiéis (como na religiosa). Como alternativa à imprensa convencional, de uma maneira geral, seu esquema de produção de informações busca recuperar a figura do jornalista/repórter que constrói pela pesquisa a matéria a ser veiculada, tentando fugir da homogeneização da informação que ocorre nas empresas dos países economicamente mais poderosos ou dos grandes grupos jornalísticos nacionais.¹⁸

Novamente, para classificar o tipo de imprensa ela utiliza como parâmetro a sua sustentação financeira. Mesmo que o jornal *Opinião* tivesse uma certa familiaridade com o funcionamento dos grandes jornais, os restantes, em sua maioria, eram vendidos por meio de assinaturas e em bancas, advindo daí a sua principal receita. A organização coletiva do trabalho é também somada ao aspecto que caracteriza a “imprensa alternativa”, decorrendo daí, toda uma idéia democrática de debate e de reflexão que este tipo de funcionamento possibilitava. Mas, outro ponto é salientado e é essencial em nossa reflexão: o engajamento em prol de determinadas causas, de determinados grupos, que utilizavam os “jornais

¹⁸ AQUINO, Maria Aparecido de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968/1978)** – o exercício cotidiano da dominação e da resistência *O Estado de São Paulo* e *Movimento*. São Paulo: EDUSC, 1999, p. 122-123.

alternativos” como meio de expressão e de debate. De partidos, normalmente de “esquerda”, que estavam na ilegalidade e que com a abertura política reiniciam um trabalho de divulgação de idéias, às minorias que vêm na criação de “alternativos” um caminho aberto para a defesa e divulgação de suas causas, assim como de sindicatos e de grupos religiosos. Aqui, o discurso da neutralidade não será o dominante. O uso conjugado de informação mais opinião exige do repórter/jornalista/columnista uma postura mais atuante e conseqüente diante dos acontecimentos e fatos, sendo impossível se esconder por trás dos mesmos.

Novamente, há nas considerações de Aquino (que neste ponto se assemelham com a de Kucinski) sobre a diferenciação entre as “imprensas” deste período no que diz respeito às notícias publicadas. A autora, no decorrer de sua obra, sempre chama a atenção para este fato que indicava, por parte de jornalistas e editores “alternativos”, uma postura de desmistificar toda a idéia de desenvolvimento, progresso e harmonia social propalados pelo regime militar. Novamente, a idéia da não-neutralidade é desmontada a partir da escolha de uma notícia que seria publicada ou não, assim como o teor crítico da mesma.

Buscando também uma definição própria para o termo “imprensa alternativa”, mais preocupada em traçar uma linha contínua entre as iniciativas deste segmento nos anos 70 com outras que iniciavam-se na década de 1980, principalmente aquelas ligadas aos movimentos populares (sindicatos, associações de bairros, comunidades eclesiais de base) e com a abertura política, Regina Festa no seu texto “Movimentos sociais, comunicação popular e alternativa” aponta para a seguinte perspectiva:

O termo *imprensa alternativa* é de domínio comum da sociedade brasileira e identifica um tipo de jornal tablóide ou revista, de oposição, dos anos 70, cuja venda era feita em bancas ou de mão em mão. Eram publicações de caráter cultural, político e expressavam interesses da média burguesia, dos trabalhadores e da pequena burguesia. Eram espaços nos quais grupos de oposição ou frentes políticas emitiam uma corajosa condenação ao regime político.¹⁹

Mais uma vez o aspecto da sustentação financeira é ressaltado: a questão de estes jornais necessitarem de um montante de vendas e de assinaturas para se manterem, caso contrário, correriam o risco de terem sérias dificuldades, já que os contratos publicitários eram insuficientes e limitados. Outro aspecto colocado é a postura oposicionista que

¹⁹ FESTA, Regina. Movimentos sociais, comunicação popular e alternativa. In: FESTA, Regina; SILVA, Carlos Eduardo Lins da. (Orgs.). **Comunicação popular e alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986, p. 16.

permeia estas iniciativas. Sem dúvidas, este segmento era uma escolha utilizada para a publicação de temas (culturais e políticos) e de idéias que normalmente não cabiam, por uma série de restrições e temores, nos grandes jornais.

Mas o que chama a atenção para a análise de Festa, é a ligação que ela faz entre o conteúdo da “imprensa alternativa” com determinados segmentos da sociedade, no caso, a pequena e média burguesia juntamente com os trabalhadores. Partes destes setores sociais viam nos “jornais alternativos” a possibilidade de assumirem uma postura crítica e condenatória ao regime militar, sendo, na opinião da autora, uma espécie de canal aberto que ultrapassava os limites da imprensa brasileira.

Raimundo Rodrigues Pereira, com passagens pela revistas *Veja*, *Senhor*, *Realidade e Isto É*, também um dos mais destacados jornalistas da “imprensa alternativa”, sendo editor-chefe dos jornais *Opinião* e *Movimento*, num texto intitulado “Vive a imprensa alternativa. Viva a imprensa alternativa!...”, publicado no ano de 1986, faz uma longa análise sobre os pontos que caracterizariam a “imprensa alternativa”. Buscando, de certa maneira, desmontar alguns mitos em torno da conceituação do termo, ele afirma que ela sobreviveu e que continuaria tendo um papel vital para a permanência da crítica e da contestação. Assim, o autor elabora sua reflexão em quatro pontos:

- a imprensa alternativa que surgiu nos últimos anos no Brasil *não* foi um mecanismo de correção da outra imprensa, nem só existiu para que esta se corrigisse. Enquanto a grande imprensa brasileira tomava o rumo de monopolização impulsionada pelo grande capital nacional e internacional e, a despeito de divergências de setores seus com o regime político, o apoiava, a imprensa alternativa foi expressão da média burguesia, dos trabalhadores e da pequena burguesia, defendeu interesses nacionais e populares, portanto, condenava o regime;
- a grande imprensa tradicional não retornou e nem retornará, com a liberalização, a um papel *normal* de dar voz a todos os interesses e promover mudanças, já que é, cada vez mais, expressão de interesses de grupos monopolistas que cada vez menos têm condições de apresentar aos leitores um apanhado completo, organizado e educativo dos acontecimentos correntes; logo, os jornalistas dentro dessa imprensa serão, cada vez mais, pessoas fadadas a verem sua criatividade, o seu espírito crítico, seu temperamento *coisificado* e *alugados*;
- a imprensa partidária popular e proletária que se tenta firmar no país hoje, não só é a herdeira das lutas travadas por uma imprensa alternativa formada por várias correntes de opinião unidas há algum tempo atrás, como ela é uma das grandes esperanças de que a luta contra o regime militar que se vem travando há praticamente duas décadas não se transforme num acerto entre os grandes capitalistas e fazendeiros nacionais e internacionais. Isto porque a imprensa alternativa anterior, dirigida pelos médios empresários e pela pequena

burguesia, não conseguiu resistir às duras condições impostas pelas forças mais reacionárias no poder, que souberam combinar o terror político com a repressão ditatorial, a pressão econômica e as manobras institucionais, às quais só se pode resistir com elevado grau de organização e espírito de sacrifício;

- a imprensa alternativa não prosperou nos anos do fechamento político, “como fogo-fátuo da noite do autoritarismo”; além de ter sido violentamente atingida pelos atos de repressão mais violenta – como a censura prévia, até 1978 – e o terror político contra as bancas de jornais – de 78 a 81 especialmente – foi com a abertura que a imprensa alternativa prosperou, que multiplicou o número e a tiragem dos jornais populares e abriu o espaço para o *salto qualitativo* que representam os jornais partidários, a despeito do enfraquecimento – e mesmo o desaparecimento – dos principais jornais populares de frente.²⁰

O primeiro ponto abordado por Pereira diz respeito ao caminho diferenciado e distinto que percorreu a “imprensa alternativa”. Em suma, ela nada deve à “grande imprensa”, não surge e nem vem tomar um lugar deixado por esta. Esta concepção parte do princípio de uma independência desta imprensa, considerada como expressão dos interesses “nacionais-populares” dos setores da média e pequena burguesia juntamente com os trabalhadores, ao contrário da “grande imprensa” com seu caráter “internacionalista” e “entreguista”.

A segunda observação é uma constatação de certos limites existentes em relação à “grande imprensa” que jamais cumpriu e jamais cumpriria um papel muito diferente do que vinha fazendo até então. Pelo fato de estar ligada a grupos empresariais, com uma necessidade crescente de capital, ela sempre manteria um determinado padrão para agradar a todos aqueles que a financiavam. Nestes jornais, a crítica e uma visão diferenciada dos fatos são praticamente impossíveis por alterarem uma ordem no campo da transmissão da informação. Nota-se, quando o autor faz um alerta aos jornalistas sobre os riscos que correm de verem seu trabalho “coisificado” e “alugado”, a existência de uma postura contrária, também, ao próprio funcionamento organizacional. Em sua opinião, como empresas, este segmento da imprensa exige uma série de acomodações por parte de seus funcionários que obedecem e cumprem regras. Neste ambiente seria impossível qualquer ousadia sem o risco de ser punido.

Após estas observações, o autor no terceiro item considera a imprensa popular e operária, que vinha iniciando um papel específico de oposição no período pós – abertura

²⁰ PEREIRA, Raimundo Rodrigues. Vive a imprensa alternativa. Viva a imprensa alternativa!... In: FESTA, Regina; SILVA, Carlos Eduardo Lins da. (Orgs.). **Comunicação popular e alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986, p. 55-56.

política, como herdeira da “imprensa alternativa” da década de 1970. Contudo, a diferença destes “herdeiros” para os seus “antepassados” seria no campo da convicção política na depuração de seus quadros e na capacidade de resistência. Ao levantar a questão do fim dos “jornais alternativos”, relacionados com a censura, “à pressão econômica” e às “manobras institucionais”, estes acabam não permanecendo em seu intento inicial. Ainda que Pereira não ataque diretamente, percebe-se uma crítica velada aos diretores destes jornais que, por pertencerem à “classe burguesa” da sociedade, cederiam mais facilmente às chantagens, não tendo mais nenhum interesse em continuar o trabalho de oposição.

Concluindo sua análise, o autor constata que a “imprensa alternativa” não havia desaparecido com o momento da abertura política no país, mas que continuava na década de 1980 cumprindo um papel semelhante e com “avanços qualitativos”. Cabe salientar que Raimundo Rodrigues Pereira, participante ativo deste momento na elaboração de “jornais alternativos”, tenta justificar esta sua visão pelo fato dela ser, no fim das contas, uma continuidade mais específica de uma luta política. Não podemos esquecer que a luta política dentro da década de 1970, principalmente com a derrota dos setores mais radicais da luta de esquerda, com a repressão violenta do estado, vão se amparar na batalha pelo retorno das liberdades democráticas.²¹ Já no período de abertura, estes diversos grupos que existiam amortecidos nestas frentes amplas de oposição, vislumbravam a chance de colocarem seus pontos de vista de modo mais incisivo, com aspirações hegemônicas e convincentes à maioria da população. Nesta perspectiva situam tanto as análises de Festa como a de Pereira.

Efetivamente, todos os autores acima mencionados nos apresentam determinados aspectos relevantes que diferenciariam a “imprensa alternativa” da “grande imprensa”. Os dois primeiros, Kucinski e Aquino, buscaram localizar aquelas manifestações como frutos expressivos e importantes de um determinado período político-social brasileiro, a década

²¹ É emblemático um documento do PCB intitulado “Resolução Política (novembro de 1978) sobre a necessidade da democracia e da luta no campo político em contraponto à um tendência “foquista” e “armada”. Este debate existente dentre das “esquerdas”, especialmente no duelo entre o PCB e o PC do B serão melhor aprofundados no II e III capítulos: “A construção de uma democracia de massas, porém, não é apenas a erradicação desse passado autoritário do qual o atual regime militar-fascista representa a culminação. É também, e sobretudo, a base para um crescente aprofundamento da democracia – entendida como um todo político, econômico e social – com a permanente incorporação de novos grupos e camadas sociais na vida política do país. Esta incorporação, ao fortalecer o bloco democrático e favorecer a hegemonia da classe operária em seu interior, cria condições mais favoráveis para se avançar rumo ao socialismo sem guerra civil nem insurreição armada, possibilidade que mais interessa à classe operária e aos comunistas”. RESOLUÇÃO POLÍTICA (novembro de 1978). In: CARONE, Edgar. **O P.C.B. (1964-1982)**. São Paulo: DIFEL, 1982, p. 195.

de 1970. Um, trabalhando a questão da diversificação temática e dos grupos que faziam parte destes jornais; a outra salientando a forma de funcionamento e, principalmente, a negação de uma pretensa “neutralidade”, havendo por isso a marca constante do “engajamento” nas mais diversas causas. Festa e Pereira, ao concentrarem suas atenções na ligação destes jornais com determinadas “classes sociais”, enfatizam uma continuidade existente entre estas manifestações nos anos de 1970 e as existentes nos anos de 1980. Ao contrário dos dois anteriores, esta continuidade não se limitava apenas ao caráter “alternativo” e “engajado”, mas ganhava no aspecto qualitativo e na diversidade de iniciativas que encontravam um terreno mais livre e por isso menos restrito no período pós-abertura.

Todos, de certa forma, acabam nos apresentando um conceito de “imprensa alternativa” mais fluido e heterogêneo do que algo estático e solidificado. E esta concepção é extremamente importante pelo fato de nos obrigar uma leitura mais aprofundada das especificidades existentes em cada jornal, no caso do *Opinião* e do *Movimento*, onde Fernando Peixoto exerceu um trabalho sistemático como crítico teatral na segunda metade da década de 1970. Compreender estas iniciativas no que diz respeito às suas pretensões neste quadro da imprensa brasileira é, também, compreender a concepção do que é ser oposição naquele momento da história.

1.3 – OS “JORNAIS REVOLUCIONÁRIOS”: AS RELAÇÕES E OS CONFLITOS ENTRE O PODER E A IMPRENSA “OPOSICIONISTA” E “ALTERNATIVA” NO BRASIL

Efetivamente há um interesse e uma preocupação dos governos, principalmente os de estirpe autoritária, em vigiar e controlar a imprensa, principalmente aquela que trás em suas páginas críticas e projetos que destoem das linhas gerais pregadas pelos mesmos. Pelo fato de nosso trabalho se concentrar na “imprensa alternativa” brasileira na década de 1970, que tinha aspectos diferenciados em seu funcionamento, nas temáticas e nas idéias apresentadas, a censura imposta pelo governo militar a estes meios de comunicação muito revelam sobre as distinções e as conseqüências das várias posições tomadas nos diferentes momentos da história brasileira. Ao mesmo tempo, o tipo e a força da repressão imposto

quanto ao que pode ser ou não publicado, são indicações pertinentes na busca de um significado real e concreto do que era permitido e aceito em relação à atividade jornalística, principalmente a de oposição.

Ao se concentrarem nas várias formas que os governos se importaram e buscaram direcionar o que estava sendo veiculado nos jornais, Maria Luiza Tucci Carneiro, ao fazer um levantamento juntamente com Boris Kossoy dos diversos jornais confiscado pelo Deops durante o governo de Getúlio Vargas na década de 1930, faz a seguinte observação ao analisar a imprensa brasileira desde o século XIX:

O jornal – assim como a literatura, a fotografia, a música, o teatro, a caricatura e o rádio – sempre se apresentou como alternativa eficaz de propaganda política. Adotado por todos os segmentos sociais desde a primeira década do século XIX, o jornal se apresenta como um dos mais importantes registros da memória política do país. Alguns deles inscreveram-se numa tradição de imprensa liberal e revolucionária; outros emergiram como tipicamente anti-lusitanos, nacionalistas ao extremo e, até mesmo, anticlericais. A partir das primeiras décadas do século XX surgiram jornais expressivos dos movimentos negro, anarquista, operário, sindicalista, comunista e antifascista. Estes – por suas características contestatórias – sempre encontraram barreiras para circular; o que não era tão comum com relação aos periódicos expressivos do pensamento da extrema direita que raramente viveram uma edição proibida. Quando isto aconteceu, a repressão não se fez tão radical.²²

Novamente vem à tona a importância da imprensa como elemento educador e propagador de tendências, idéias e ações na sociedade. Os confrontos entre governos e imprensa não é novidade e nem exceção na história brasileira. A utilização dela, seja pela “situação” como pela “oposição”, demonstra o poder de atrair em sua órbita determinadas tendências e, a partir disto, transformá-la num instrumento ao gosto daqueles que a constituem e a lêem. Como salientado na citação acima, os grupos e seus jornais com características contestatórias, de oposição, por razões óbvias, sempre enfrentaram mais obstáculos para a circulação de suas idéias do que aqueles que mantinham-se conformados e, porque não, coerentes com suas idéias de adequação às diretrizes do poder.

Na busca das origens destes conflitos no país, Carneiro faz um interessante paralelo. Ao demonstrar os “inimigos” perseguidos pela censura, ela consegue diferenciar em duas fases o teor autoritário dos regimes que utilizaram deste instrumento, na maioria das vezes legalizada e institucionalizada, para manterem suas estruturas ideológicas:

²² CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Imprensa irreverente, tipos subversivos. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris. (Orgs.). **A Imprensa confiscada pelo Deops: 1924-1954**. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Arquivo do Estado, 2003, p. 20.

1ª fase (1808 – 1924): quando o confisco dos jornais esteve sob a responsabilidade da Intendência da Polícia do Rio de Janeiro. Nesta fase detectamos a gênese do jornalismo político militante, inicialmente portavoz de propostas reformistas republicanas e que, nas últimas décadas do século XIX, somou forças com outros segmentos defensores da revolução social. A partir de 1907, com a promulgação de duas leis de expulsão – o Decreto nº 1641, de 7 de janeiro de 1907 e o Decreto nº 4247, de 6 de janeiro de 1921, o Estado instrumentalizou-se de forma a inibir a ação dos militantes estrangeiros em território nacional, ato que atingiu inúmeros editores, jornalistas e tipógrafos envolvidos com o movimento operário, anarquista e antifascista.

2ª fase (1924-1983): quando, a polícia de São Paulo foi reorganizada pela Lei nº 2.034, de 30 de dezembro de 1924, criando e subordinando a Delegacia de Ordem Política e Social ao Gabinete de Investigações e Capturas. Sob o olhar e ação vigilante do DEOPS ficou, dentre outros segmentos da resistência, o periodismo dito ‘revolucionário’. O auge do confisco aos periódicos ditos de esquerda ocorreu durante as ditaduras de Getúlio Vargas (1930-1945) e Militar (1964-1978).²³

Existiram constantes tentativas dos governos na história brasileira, principalmente de calarem ou pelo menos silenciarem temporariamente os discursos dissonantes. Esta censura na maioria das vezes vinha acompanhada de justificativas que a referendavam e que lhe davam subsídios para ela entrar em ação. Este detalhe é vital para compreendermos que nesta discussão os pontos de vista opostos são colocados frente a frente. Se por um lado, temos um governo que pelas mais variadas razões declara-se como defensor de uma determinada ordem social, moral e econômica e que, por isso, detém o modo de como tudo deve funcionar, de outro, temos grupos, na maioria das vezes não contemplados e desamparados por esse governo, que buscam em suas organizações e manifestações artísticas, jornalísticas, etc, uma alternativa que supere o estabelecido.

Ao apontar a “2ª fase” desta repressão aos periódicos, a autora levanta dois momentos de extrema rigidez por parte dos governos: as ditaduras de Getúlio Vargas nas décadas de 1930-1940 e do regime militar de 1964-1984. Ambas guardam algumas semelhanças no quesito da perseguição: suas forças repressivas se concentraram especialmente nos periódicos “revolucionários” e de “esquerda”.

Apesar destas duas nomenclaturas, “revolucionários” e “esquerda” serem utilizadas de maneira generalizante e de forma incriminatória pelos governos autoritários, elas significam uma série de manifestações, idéias e atitudes que devem ser historicamente analisadas. Não apenas dentro de uma linha do tempo, diacrônica, mas nas diferentes

²³ CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Imprensa irreverente, tipos subversivos. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris. (Orgs.). **A Imprensa confiscada pelo Deops: 1924-1954**. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Arquivo do Estado, 2003, p. 21.

situações, locais e sujeitos que se utilizam destes termos, sendo interessante notarmos como adquirem diferentes valores e sentidos dentro de uma mesma conjuntura.

Ao tratar especificamente dos jornais confiscados pelo DEOPS (Departamento Estadual de Ordem Política e Social) na ditadura Vargas, Carneiro nos apresenta alguns possíveis significados que estes termos assumiam no período, especialmente pelo aspecto físico e externo os periódicos censurados. Os temas e os assuntos tratados nestes jornais também oferecem uma percepção sobre o que era considerado “revolucionário”, “subversivo”, de “esquerda”, etc.:

Vozes desconexas bradavam por seus direitos. O confisco dos jornais avaliados como subversivos se fazia com base em certos elementos lingüísticos presentes, na maioria das vezes, nos enunciados da primeira página. Ao invadir a residência de um intelectual ou uma tipografia, o olhar do investigador procurava por livros, fotografias, boletins e jornais nacionais e internacionais que evidenciassem uma proposta revolucionária. Ao ‘ler’ os documentos panfletários produzidos pelos grupos revolucionários, as autoridades policiais procuravam por indícios que lhes permitissem interpretar a postura desviante do suspeito. Aliás, é no formato, composição, papel e conteúdo político que se faz a diferença entre o jornalismo empresarial e o jornalismo revolucionário. O projeto gráfico de um jornal clandestino, por exemplo, trazia elementos que poderiam atestar uma proposta revolucionária: o nome do jornal, órgão a que representava, epígrafes, vinhetas, logotipos, manchetes e conteúdo das matérias, fotografias e ilustrações.²⁴

Esta diferenciação física apontada pela autora é de extrema importância. Ao colocar entre aspas o ato de leitura do censor, indica uma peculiaridade existente nestes jornais oposicionistas: a presença e a permanência de determinados aspectos culturais, principalmente lingüísticos, por parte dos imigrantes que estavam por trás destes jornais. Ou seja, o censor, antes mesmo de apreender os discursos presentes, coisa que muitas vezes não conseguia fazer pelo fato de ignorar a língua em que o jornal era publicado, buscava elementos externos e mais imediatos. Até a qualidade do papel era um demonstrativo das intenções “subversivas”. Além disso, os “revolucionários” apresentavam diferenças consideráveis na exposição das notícias, assim como na organização dos textos e das imagens.

Paralelamente, os conteúdos das matérias eram pontos-chave na avaliação por parte da censura. Estando atenta a isso, procurava a proposta “revolucionária”. Este termo, na perspectiva do poder estabelecido (que por ironia se nomeava “revolucionário”) era

²⁴ CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Imprensa irreverente, tipos subversivos. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris. (Orgs.). **A Imprensa confiscada pelo Deops: 1924-1954**. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Arquivo do Estado, 2003, p. 41.

considerado de maneira negativa, tendo o seu conteúdo preenchido por uma série de estigmas e perigos que suscitavam temor e receio em boa parte da população.

Por outro lado, esta “imprensa revolucionária” buscava em sua argumentação, justificar suas atitudes e pontos de vista perante seus leitores. Temos, de maneira inversa, um discurso que vê o governo como inimigo a ser questionado e derrubado. Há uma construção, também negativa, em torno do significado e das ações deste último. A imprensa, portanto, utilizada por grupos com interesses diversos e discordantes na construção efetiva de campos de luta:

A estratégia de se criar fantasmas coletivos fazia parte tanto da propaganda articulada pelos grupos de direita como da esquerda. Por um lado, o Estado lançava mão de imagens anticomunistas para ‘construir’ a idéia de ‘perigo vermelho internacional’, por outro, os comunistas e os anarquistas criticavam a postura fascista do governo representado através de seus instrumentos repressivos (leis, exército, polícia).²⁵

Na mesma linha e retomando ao tema da repressão sobre os “jornais alternativos” na década de 1970, a censura no período do regime militar criou e encontrou suas justificativas morais e jurídicas visando controlar a produção jornalística. A preocupação com o “perigo vermelho internacional”, o comunismo, o espectro que não rondou apenas na Europa, mas representou uma ameaça ao capitalismo industrial e financeiro no século XX também em terras latino-americanas, foi escolhido como um dos principais inimigos a serem combatidos. A censura nos mais variados campos da produção artística e cultural, nesta conjuntura, acaba sendo uma importante arma no combate às idéias “esquerdizantes”. Convém salientar que esta definição de “esquerda” pouco diz sobre a diversidade temática, estética e política existente neste setor jornalístico. Porém, “didaticamente” ela servia para enquadrar de maneira generalizante qualquer enfoque diferenciado do que era considerado o “correto”. Desta maneira, ela recairá com grande intensidade sobre a “imprensa alternativa” promovendo desfalques, prejuízos e tensões entre as pessoas envolvidas nesta atividade.²⁶

²⁵ CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Imprensa irreverente, tipos subversivos. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris. (Orgs.). **A Imprensa confiscada pelo Deops: 1924-1954**. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Arquivo do Estado, 2003, p. 41.

²⁶ “O controle da imprensa, do rádio e da televisão tem sido extremamente importante na lógica global do Estado de Segurança Nacional. Uma das necessidades essenciais de um Estado repressivo é limitar o fluxo de informações à disposição da população, ocultar abusos de poder e impor um silêncio que não só limite a oposição como aumente o sentimento de isolamento e medo necessário ao impacto de uma estratégia de governo pelo terror. Desse modo, a censura tem sido amplamente utilizada para manter vastos setores da população desinformados e, portanto, incapazes de participar politicamente de maneiras efetivas. A censura tem sido feita de duas formas, no Brasil: a censura a priori, pela qual a rede policial do

Movimento, símbolo e modelo de “jornal alternativo” para Aquino, a censura imposta desde o início de suas atividades gerou uma série de negociações, avanços e recuos, que os jornalistas deste periódico tiveram que fazer para conseguirem um mínimo de liberdade jornalística. Este processo é relevante em nossa análise por salientar duas noções: a que diz respeito às características desta imprensa, e, principalmente, por demonstrar o que desejavam por em debate e que, por circunstâncias maiores, viam-se impedidos.

Assim são descritos os processos e relações entre censores e censurados, no caso de o “*Movimento*”:

Em relação à imprensa alternativa, diversos foram os órgãos de divulgação submetidos à censura prévia, de modo que o *boom* alternativo deste momento histórico acaba por se confundir com a própria periodização censória. O *M* entretanto apresenta um interesse especial, pois o programa que o embasa e sua concepção de imprensa permitem a um só tempo estabelecer os limites de sua resistência (forjou-se na luta contra o que o Estado autoritário brasileiro pós-64 representava essencialmente, tendo nascido já censurado) e indicar o significado de uma imprensa de fato alternativa – abrangência da cobertura dos fatos, jornalismo engajado e montagem de uma estrutura interna de co-gestão administrativa e funcional. Além disso, é interessante atentar para o que a memória construiu em relação à imprensa alternativa. Ela vinculou umbilicalmente este tipo de jornalismo à censura, justificando o término de sua fase áurea com base na hipótese da inexistência de motivações para a sua continuidade, a partir da extinção da repressão. A sobrevivência do *M* além dos limites da atuação censória transformou-se em importante forma de aquilatar a relação imprensa alternativa $\times$ censura e a reação do Estado autoritário à sua manutenção.²⁷

Percebemos a existência de uma relação extrema, conflituosa e impositiva. Como a própria autora afirma, a existência da “imprensa alternativa” ficou vitalmente ligada à repressão. Esta percepção, causada principalmente pelo que ela denomina de “memória”, permite uma determinada visão sobre a produção interna destes jornais. Estar sob o signo da repressão passa a ser uma parte intrínseca do funcionamento destes jornais. Um repressor, que ao mesmo tempo contribui (ainda que por linhas tortas e por frases apagadas) para definir a essência tramada dentro deles.

Aparato Repressivo transmite ordens diretamente aos órgãos de informação, proibindo a publicação ou transmissão de certos assuntos, fatos ou opiniões, e a censura a posteriori, que envolve a proibição de venda de jornais e revistas ou a transmissão de programas gravados na televisão ou no rádio”. ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil** (1964-1984). Petrópolis: Vozes, 1984, p. 212.

²⁷ AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968/1978)** – o exercício cotidiano da dominação e da resistência *O Estado de São Paulo e Movimento*. São Paulo: EDUSC, 1999, p. 23.

A sobrevivência posterior do jornal *Movimento* até o ano de 1981, na opinião de Aquino, serviu para destruir a idéia da ligação umbilical com a censura. Esta percepção pode ser completada pela visão de Pereira, analisada anteriormente, que nos meados da década de 1980 partia para a opinião de que esta busca pelo “alternativo” não havia terminado com o fim do regime, mas continuava, se diversificava e tinha dado um salto qualitativo. De certa forma, ambos os autores tentam demonstrar não apenas uma postura alternativa, mas, principalmente independente por parte destes jornais que tinham capacidade e autonomia organizativa, estrutural e pessoal de continuarem exercendo um papel de crítica e de luta por transformações na sociedade brasileira.

De toda maneira, dentro do regime militar, algumas concessões por parte dos jornais eram básicas para se verem livre do jugo desta censura, ainda que isso não fosse garantia plena de que teriam sossego para que os jornalistas exercessem o seu ofício de acordo com os seus interesses. Como afirmam Almeida e Weis, algumas premissas eram necessárias para que tivessem uma autonomia maior dentro dos limites impostos:

Para a negociação ser ao menos admissível, o órgão ou a empresa jornalística tinha de dar evidências prévias de boa-fé, demonstrações cabais de não estar aliada aos inimigos do regime. O que excluía liminarmente a imprensa alternativa sob censura, obrigada ainda por cima a mandar os originais à Polícia Federal em Brasília, para tornar inviável sua operação industrial e matá-la de inanição. O semanário *Opinião* foi produzido sob censura prévia desde seu oitavo número, em janeiro de 1973, até deixar de ser publicado, em abril de 1977. *Movimento* sofreu censura prévia durante 153 semanas, a contar do número de estréia, em julho de 1975. Nesses quase 3 anos, segundo os editores do jornal, foram proibidas, na íntegra, 3093 matérias.²⁸

A censura com seus parâmetros avaliativos, de toda maneira, tinha o poder de vetar e alterar qualquer matéria que apresentasse algum tipo de discordância. Esta interferência, a tentativa de alterar os sentidos e os direcionamentos, além de desvirtuar a intenção inicial destes “alternativos”, tinha outros objetivos: o estrangulamento econômico²⁹, a censura prévia e a apreensão, muitas vezes ocorridas, de jornais já

²⁸ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). **História da vida privada no Brasil** – contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 354-356. v. 4.

²⁹ “A exigência de entrega de originais, na quarta-feira, a um semanário posto à venda na segunda-feira da semana seguinte e que encerrava sua edição aos sábados, evidentemente torna impossível a feitura de um jornal com atualidade. **Opinião** é um semanário político, que se submete às leis e às determinações das autoridades, por que seu objetivo é sair e não criar dificuldades à sua própria existência. Se persistirem as exigências mencionadas, acabará sua resistência econômica, exaurida no aumento de despesas extraordinárias e sacrificada na diminuição e perda de leitores, desinteressados pela redução de páginas e qualidade de matéria – desatualizada e sem motivação”. SILVA, Hélio; MACHADO, José; CARBONE,

impressos ou em bancas³⁰, a pressão ideológica, a necessidade do uso por parte dos jornalistas de subterfúgios, de uma linguagem mais diplomática e cuidadosa (não no campo da responsabilidade com o que estava sendo publicado ou não, mas pelo receio de que pudesse chamar a atenção dos olhares dos censores)³¹; e o afastamento do público leitor, que paulatinamente perde o interesse por estes periódicos na medida em que não conseguem atingir integralmente o grau desejado de contestação, de crítica e de oposição.³²

Porém, não podemos considerar a censura como a única causadora do fim de vários “jornais alternativos” da época. Principalmente ao tratarmos dos jornais *Opinião* e *Movimento* temos que considerar, além desta influência externa, a questão do funcionamento interno destes jornais, o comportamento e as atitudes de editores e jornalistas. Sem dúvidas, oferecem-nos elementos extras para compreendermos os diversos fatores envolvidos em suas dissoluções.

As ações censórias incomodavam em suas atividades dentro das redações e eram, de qualquer maneira, entraves para um mínimo de organização necessária na elaboração de um jornal. Por mais contraditório que seja a censura agia e se apresentava de diferentes formas. Em alguns momentos ela era clara e objetiva, em outros não tinha uma linha coerente e coesa sobre o que censurar e que atitudes ter em relação ao material vetado. Um ponto que também deve ser colocado são as diferentes formas de negociação entre jornalistas e censores numa maneira de chegarem a acordos em busca de um “negócio” que fosse bom para todos.

Antonio. Relatório da Associação Brasileira de Imprensa. In: MACHADO, José Antonio Pinheiro. **Opinião X Censura** – Momentos da luta de um jornal pela liberdade. Porto Alegre: L&PM Editores, 1978, p. 144.

³⁰ “Minha mulher e o Deputado Chico Pinto, foram à Polícia Federal me procurar, acompanhados de alguns amigos nossos. Tentaram ver se, pelo menos, nos localizavam. Quando chegaram à Polícia Federal na rua Sete de Setembro, onde estávamos detidos, receberam a informação que não havia ninguém preso. Foram ao DOPS da Polícia Federal, que ficava perto da Praça XI, e lá também disseram que não havia ninguém preso. Minha mulher viu inclusive o caminhão que carregava os jornais apreendidos: ela perguntou pelo caminhão, apontou os exemplares de **Opinião**. Os policiais responderam que não era nada, ‘era só lixo’”. MACHADO, 1978, op. cit., p. 30.

³¹ “As páginas dos jornais e mesmo as notícias que não são divulgadas, já que somos um povo que se está habituando a ler nas entrelinhas, estão cheias de violações dos direitos humanos e se mancham com o sangue daqueles que colocam suas vidas a serviço da dignidade humana e da manutenção, a qualquer preço, dos elementos que compõe esta dignidade” “Projeto de Lei Nº 1370 de 1973”. Ibid., p. 75.

³² “Tais proibições, aliadas ao conturbador comportamento da censura federal, têm causado inúmeros prejuízos diretos e indiretos ao jornal. As edições apreendidas provocaram um prejuízo de aproximadamente 50 mil cruzeiros. Contudo, os prejuízos indiretos parecem mais significativos. Devido à natural queda da qualidade do jornal, é provável uma interrupção no seu crescente aumento de vendas, sendo até admissível um declínio”. Ibid., p. 143.

Para melhor esclarecer estas questões, um trecho da carta de Fernando Gasparian, proprietário do jornal *Opinião*, enviada para a ABI (Associação Brasileira de Imprensa) no dia 03 de fevereiro em 1975 numa forma de protesto contra as ações que seu empreendimento vinha sofrendo com a censura, é exemplar. Ao apresentar seus argumentos contrários a essa forma de repressão, demonstra as maneiras díspares de suas ações e de seus procedimentos:

Para apreciar as mudanças havidas nesse panorama, especialmente nos últimos meses desse primeiro ano do governo Geisel, poderíamos, nos arriscando à temerária tarefa de ordenar os sombrios desígnios da censura, dividi-la em dois tipos: a) uma **censura caótica**, aparentemente sem sentido algum, atingindo qualquer manifestação que contivesse críticas, mesmo por analogia, tanto a aspectos secundários do regime vigente como a aspectos do que parecia ser um esdrúxulo padrão de pensamento cultural, econômico e político dos órgãos de repressão; b) uma **censura previsível**, que impedia tanto uma posição de crítica aberta a certos atos do governo no campo econômico, político e cultural, como quaisquer críticas aos mecanismos estruturais de funcionamento do regime, o AI-5, o decreto 477, a política salarial, a política de favorecimento ao capital estrangeiro, a institucionalização do autoritarismo militar, e evidentemente, a censura, as torturas e outros atos de arbítrio.³³

Gasparian ao denunciar a existência de uma “censura caótica” e de uma “censura previsível”, aponta para uma situação mais complexa e difícil para a manutenção e para a sobrevivência desta imprensa. Se já era árdua a tarefa de elaboração da pauta dos temas e das notícias, trabalhar dentro dos limites impostos para não serem incomodados, ainda que testando os limites na busca de fazer valer a vontade do jornal, quando esta censura fugia da “normalidade” causava mais confusão e transtornos. São exemplares as situações ocorridas nos “jornais alternativos” que viam censuradas matérias que tinham sido publicadas na “grande imprensa”.³⁴ Por mais paradoxal que seja, a idéia de não saber os limites possíveis sobre o que publicar, ficando muitas vezes ao sabor das vontades e,

³³ MACHADO, José Antonio Pinheiro. **Opinião X Censura** – Momentos da luta de um jornal pela liberdade. Porto Alegre: L&PM Editores, 1978, p. 135.

³⁴ “A censura prévia ao jornal **Opinião** sempre teve um caráter discriminatório. Inúmeras matérias proibidas tinham sido amplamente divulgadas pela imprensa brasileira. Outras foram editadas pelo jornal **Le Monde**, com quem **Opinião** mantém convênios – e ainda outras correspondem a assuntos culturais, como é o caso de um longo estudo sobre Freud, publicado no **New York Review of Books**, com trechos absurdamente cortados, e uma série de entrevistas com cineastas brasileiros. Um dos anúncios de **Opinião** promovendo a venda de livros também sofreu censura. Foi proibida a publicidade de livros de Celso Furtado. E na última edição, todas as matérias de “Tendências e Cultura” foram vetadas”. SILVA, Hélio; MACHADO, José; CARBONE, Antonio. Relatório da Associação Brasileira de Imprensa. In: *Ibid.*, p. 143.

obviamente, de perseguições particulares, a “censura previsível”, por mais grotesca que fosse, tinha mais lógica e permitia aos jornalistas vislumbrar algumas brechas neste meio.

Em seu livro *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*, Maria Helena Moreira Alves, demonstra o grau de organização por parte dos militares na criação de um Estado autoritário e repressivo, ao mesmo tempo em que apresenta as reações e as oposições por parte da sociedade civil. Em relação à resistência, analisa o papel da imprensa brasileira em geral durante todo o período, principalmente após a promulgação do AI-5 em 1968, onde tem que enfrentar o seguinte dilema:

Com a promulgação do Ato Institucional Nº 5, a imprensa foi sufocada pela censura prévia e severas formas de controle. Sua reação assumiu duas formas: o surgimento de inúmeros semanários ou tablóides alternativos de oposição, criticando mais livremente as políticas econômica e repressiva do governo; e a lenta articulação de campanhas simbólicas de resistência à própria censura. A imprensa alternativa, com investimentos muito menores, podia assumir uma posição mais agressiva de oposição. A censura a pequenos jornais de oposição, como o semanário *Opinião*, era por vezes particularmente severa, mas esta mesma severidade estimulava a resistência e a organização, para a conquista da liberdade de expressão. A campanha simbólica consistia na publicação indireta ou disfarçada de informações, para leitura nas entrelinhas, e, de forma direta, na veiculação de comprovações da censura. Diversas técnicas eram utilizadas por jornais e revistas para mostrar ao público a severidade da censura prévia e o número de linhas ou artigos cortados de suas páginas pelos censores. Em alguns, um espaço em branco deixava claro que houvera veto. Outros publicavam um quadrilátero negro com um apelo à leitura e ao apoio à revista ou jornal. Uma das campanhas simbólicas mais imaginosas foi a do grande e respeitado jornal conservador *O Estado de São Paulo*, que estampava poemas, receitas culinárias ou fotografias de animais enjaulados no lugar dos trechos cortados pelos censores.³⁵

Mesmo generalizando a resistência da imprensa brasileira ao regime militar como se fosse algo encampado por todos os órgãos de informação, Alves salienta a particularidade do momento após o AI-5, ou seja, propiciou uma nova perspectiva de ação dentro do jornalismo, onde se tornava cada vez mais urgente uma tomada de posição. A própria “imprensa alternativa” é citada no texto como uma radicalização típica daquela situação política, correndo os riscos, pagando um alto preço, mas que teve o mérito de estimular uma prática de resistência que acabou se espalhando pelas diversas vertentes do jornalismo em nosso país. A ação da censura sobre os meios de comunicação é algo

³⁵ ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis: Vozes, 1984, p. 216-217.

relevante em suas observações, é um desafio a ser superado que ganha ares de criatividade e de ousadia, ainda que veladas.

Porém, ao tratarmos sobre a organização desta censura à imprensa que se efetuou no país nos “anos de chumbo” o livro de Beatriz Kushnir, *Cães de Guarda – Jornalistas e censores, do AI – 5 à constituição de 1988*, faz uma análise provocativa sobre as formas como jornalistas e censores se relacionaram durante os 20 anos da história recente do país por meio de acordos, colaboração e ajuda mútua, alterando um pouco a visão homogênea de Alves. Ela aprofunda no quadro político – jurídico – institucional do AI – 5 que referendou a censura como dispositivo legal no exercício do poder. A figura do censor, suas razões e suas perspectivas naquela conjuntura, também ganham peso em seu livro. É instigante a forma como ela apresenta os resultados de sua pesquisa:

[...] Esta pesquisa, no entanto, não se debruçou sobre a resistência. Não negligencia a sua existência, mas buscou focar um outro lado da problemática, sem, espero, desejar generalizar que todos colaboraram. Apenas quis mostrar que nem todos combateram.

[...] A vontade foi examinar para desmistificar tanto a noção generalizante de que os jornalistas argüiram o arbítrio como também a percepção de que o censor é, antes de tudo, um bilontra. É importante enfatizar, por conseguinte, que não se quis delatar, denunciar pura e simplesmente, mas “fazer conhecer” uma outra faceta da narrativa histórica contemporânea que oculta personalidades menos “nobres”.³⁶

Demonstrar que nem todos combateram. Sem dúvidas, o trabalho lança um novo olhar sobre esta instituição do regime militar. Ao invés da resistência, da crítica e da oposição a este dispositivo, ela mostra a aceitação, o enquadramento e o funcionamento dentro dos limites esperados, diluindo as idéias preponderantes, na maioria das vezes heróicas, sobre o jornalismo que era feito naquele período. Também é feita uma constatação que visa destruir uma idéia bastante comum na época de que o censor era alguém que não tinha capacidade, metas ou referências para exercer o seu trabalho. Por mais que parecesse “caótica” e “aleatória”, como percebida muitas vezes por editores e jornalistas, esta censura se efetuava dentro de uma organização planejada, dentro de padrões e regras que regiam as formas de controle. Era um mecanismo importante e bastante utilizado pelos governos, até aqueles considerados democráticos:

Nesse sentido, o importante a destacar nessa gama de decretos e leis por todo o período republicano era a busca por um lugar para a censura. Esse *entulho* não foi menosprezado pelo período autoritário, que procurou, em

³⁶ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda – Jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 27.

vários níveis de atuação, forjar uma legalidade. Para tal, também instituiu mecanismos que possibilitassem sua atuação, revestindo-a de um manto legal. Toda a crise se instalou por ocasião do processo de passagem do autoritarismo à democracia. Naquele instante, tanto a censura como os censores tornaram-se uma pecha, como muitos deles declaram nas entrevistas.³⁷

Pelo fato de não ser uma criação nova nas práticas políticas republicanas do país, a autora demonstra uma série de manifestações favoráveis por determinados setores da população brasileira à utilização deste controle coercitivo. Há de se lembrar que a censura tem em seus objetivos gerais manter uma vigilância na observação dos “valores morais” e também dos “bons costumes”. A partir desta concepção vaga de “moral” e de “bons costumes” surgem as diversas leituras subseqüentes da “ameaça comunista” que o golpe de 64 procurou alardear. Na realidade, a manutenção do poder e da linha política é algo muito valioso para correr o risco da crítica e da oposição. Daí advém toda uma preparação institucional para criar e aperfeiçoar o aparelho da censura que era, até bem pouco tempo atrás, uma situação envolta de uma aparente normalidade e com uma função específica, aceita e regulamentada na grade de funcionamento do Estado brasileiro. A abertura de concurso público para tal função até meados da década de 1970 confirma a importância e a organização institucional dada à atividade, sendo um importante dado a ser levado em conta na percepção do que foi feito naquele momento.

Também partindo desta visão contraditória e múltipla, Aquino apresenta três impressões generalistas que se têm sobre as relações entre a “imprensa” e o poder após o movimento armado de 64, sobre a forma como o Estado por meio de seus aparelhos repressivos se manifestavam, principalmente em relação à censura.³⁸ Uma primeira diz respeito à postura unilinear, distante, fria e anônima, onde o ato de proibir era apenas mais uma atividade burocrática. A segunda apresenta um estado único, coerente, linear e sem contradições internas e, por isso mesmo, sempre implacável em suas ações. E a terceira, trabalha com a visão de uma “imprensa indivisível” na luta contra a repressão, que soube de maneira heróica romper com os limites impostos. Na realidade, quando Kushnir e Aquino apontam em suas reflexões os aspectos menos mecânicos da relação entre estes dois campos em disputa, de certa forma valorizam as ações reais de resistência, mesmo

³⁷ KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda** – Jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004, p.130.

³⁸ AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968/1978)** – o exercício cotidiano da dominação e da resistência *O Estado de São Paulo e Movimento*. São Paulo: EDUSC, 1999, p. 21.

aquelas que muitas vezes passavam despercebidas, ao mesmo em tempo que criticam uma visão heróica e homogeneizante em relação à atitude dos jornalistas naquele momento.

Sobre esta tentativa de romper com as instâncias de poder, a busca de trazer a crítica e a transformação impressa nas páginas de jornais é algo que tem raízes profundas no jornalismo brasileiro. Ao buscarmos estas referências históricas, anteriores à “imprensa revolucionária”, anarquista e comunista do período do Estado Novo, temos mais informações a respeito do papel da imprensa, principalmente daquela que busca uma “alternativa” concreta na resolução dos dilemas e das contradições no tempo em existiram.

Sem cometer um anacronismo forçado ao chamar a atenção para uma série de periódicos que desde o século XIX promoveram substanciais mudanças na forma de publicar e de fazer jornalismo, vemos aspectos semelhantes com a “imprensa alternativa” da década de 1970. Efetivamente, cada manifestação jornalística teve sua particularidade e seu desafio dentro de sua época específica. O funcionamento interno, a concepção e a maneira de fazer jornalismo por parte de seus realizadores, as idéias propagadas e defendidas por cada um, a recepção que tiveram diante do público e do impacto dentro da sociedade devem ser colocadas em seus devidos lugares. Quando nos lembramos das falas de Pereira e de Aquino, ambos tentando mostrar que os “jornais alternativos” fazem parte de um processo que não surgiu por razões imediatas, mas que tinham história e que tiveram continuidade após o momento em que se achavam obrigatoriamente “necessários”, retornar à algumas iniciativas jornalísticas são extremamente instigantes.

Ao caracterizar uma imprensa que surgia no final do século XIX em São Paulo, Heloísa de Faria Cruz, em *São Paulo em papel e tinta – periodismo e vida urbana – 1890-1915*, faz a seguinte caracterização para uma nova maneira de fazer jornalismo, tanto no aspecto formal, tanto na importância social dos mesmos:

Embora típicas, as folhas e revistas domingueiras não são os únicos veículos inovadores da imprensa periódica na época. Ampliando o espectro social da cultura letrada, a pequena imprensa passa também a dar voz a personagens e espaços que até então eram raros ou mesmo exteriores aos círculos das elites e da cultura letrada na cidade. Através da e na imprensa de imigrantes, nas pequenas folhas e jornais de bairros e, principalmente, na rica imprensa operária do período, categorias de publicações que frequentemente se mesclavam, a hegemonia das elites letradas foi surpreendida e desafiada por interesses, projetos e concepções de novos sujeitos sociais. Nessas outras folhas, os conflitos e tensões engendrados pelas novas condições da luta social na cidade ganham

maior definição e nitidez. Nessas publicações, os desafios e perspectivas de luta das classes populares tornam-se visíveis.³⁹

Exercendo um papel social considerável e influente na representação de discursos e de vozes que não tinham outro meio de expressão, a não ser por meio destes pequenos jornais, eles atingiam horizontes mais distantes. A partir do momento que estes setores populares surpreendiam certo poder hegemônico, que tinha seus canais de comunicação e que, em outro momento, se viam ameaçados, os conflitos e as tensões sociais ganhavam novos elementos a serem inseridos no processo de resistência e de propaganda.

A visibilidade que estes jornais proporcionavam às lutas dos diferentes segmentos sociais do período é um dos méritos a serem creditados a essas iniciativas. Como canal de expressão, a elaboração de jornais tornava-se obrigatória para qualquer grupo que desejasse colocar suas idéias em debate. A possibilidade de ampliar questões que, de outra maneira, ficariam restritas a grupos numericamente limitados, era uma aspiração que perpassou por todos aqueles que utilizaram os diferentes meios de comunicação. No caso específico, esta imprensa no final do século XIX trazia à tona uma quantidade expressiva de grupos que, caso não dispusessem de tais meios, dificilmente incomodariam o poder vigente. Denúncias, pedidos de providência, defesa de idéias, debates, convocações para reuniões e greves, descrições de situações vividas, anúncios comerciais, piadas e charges são algumas dentre as várias maneiras de como diversos segmentos da população exerceram, por meio dos jornais, a possibilidade de ampliarem o seu raio de ação.

Levando em conta estas funções específicas deste segmento jornalístico, Maria Luíza Tucci Carneiro ao reunir os jornais apreendidos pelo DEOPS entre as décadas de 1920 e 1950, especialmente no Estado Novo, vai denominá-lo de “jornalismo político”. Desta maneira salienta a importância dos mesmos acima de questões cotidianas, e percebe neles, principalmente os analisados dentro de um conjunto quantitativo e qualitativo, uma aspiração maior, em busca de transformações mais profundas e decisivas na sociedade. Reconhece também o papel de mobilização e de confronto com a justiça brasileira, ligada, mantida e fortemente influenciada pelos governos ditatoriais. O ato de discutir e denunciar os constantes desrespeitos aos direitos humanos foi uma pertinente e necessária bandeira de luta levantada naquele período do “Estado Novo”:

Em texto e imagem, o jornalismo político denunciou as injustiças da justiça brasileira dedicada, em vários momentos a calar a voz dos

³⁹ CRUZ, Heloísa de Faria. **São Paulo em papel e tinta** – periodismo e vida urbana – 1890-1915. São Paulo: EDUC; FAPESP; Arquivo do Estado de São Paulo; Imprensa Oficial SP, 2000, p. 117.

rebeldes. Abriu espaço as escritores anônimos rompendo com os preconceitos de cor, gênero, classe e religião. Mobilizou – numa frente única em prol dos direitos humanos – estudantes, operários, intelectuais, artistas plásticos, músicos, caricaturistas e editores, dentre outros. Denunciou a podridão das prisões brasileiras, a inadimplência das autoridades policiais, a desobediência às leis trabalhistas, a expulsão de estrangeiros e a censura oficial.⁴⁰

A “imprensa alternativa” da década de 1970 exerceu um papel considerável como porta-voz de todo um segmento crítico e contrário ao regime militar imposto desde 1964. Nas suas páginas também temos uma gama variada de aspirações, tendências e idéias de grupos que vislumbravam nos jornais uma forma de exercer o seu papel como oposição, ampliando e demarcando o seu projeto político, social e cultural.

No decorrer de seu trabalho, Kucinski, ao analisar as diferentes iniciativas da imprensa alternativa do país (especificamente as que surgiram no período do final dos anos 60 até o final da década seguinte como os jornais *Pasquim*, *Bondinho*, *Versus*, *Coojournal*, *Repórter*, *Opinião*, *Movimento* e *Em Tempo*) deixa transparecer as diferentes perspectivas, opiniões e relações em que cada um tinha com o momento em questão.

A imprensa alternativa surgiu da articulação de duas forças igualmente compulsivas: o desejo das esquerdas de protagonizar as transformações que propunham e a busca, por jornalistas e intelectuais, de espaços alternativos à grande imprensa e à universidade. É a dupla oposição ao sistema representado pelo regime militar e às limitações à produção intelectual-jornalística sob o autoritarismo que se encontra o nexo dessa articulação entre jornalistas, intelectuais e ativistas políticos. Compartilhavam, em grande parte, um mesmo imaginário social, ou seja, um mesmo conjunto de crenças, significados e desejos, alguns conscientes e até expressos na forma de uma ideologia, outros ocultos, na forma de um inconsciente coletivo. À medida que se modificava o imaginário social e com ele o tipo de articulação entre jornalistas, intelectuais e ativistas políticos, instituíam-se novas modalidades de jornais alternativos.⁴¹

Especificando a maneira como estes canais de comunicação se diferenciaram entre si, o autor percebe uma espécie de “sentimento geral” que possibilitava a criação de tais jornais. De um lado, temos uma “esquerda” repreendida e esfacelada das mais diversas maneiras que buscava explicações para a sua derrota e que, ao mesmo tempo, via como uma opção imediata de resistência a participação nos periódicos alternativos. De outro,

⁴⁰ CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Imprensa irreverente, tipos subversivos. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris. (Orgs.). **A Imprensa confiscada pelo Deops: 1924-1954**. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Arquivo do Estado, 2003, p. 19.

⁴¹ KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. 2. ed. (rev. e ampl.) São Paulo: Edusp, 2003, p.16.

temos grupos intelectuais de variadas matizes que, diante do recesso democrático e da supressão da liberdade de expressão, percebiam a necessidade de defenderem seus ideais em canais que tinham, pelo menos no campo do discurso (a prática, é uma outra história, como veremos adiante) uma roupagem mais aberta e capaz de receber vozes descontentes. Na união destes interesses coletivos e partidários, juntamente com os particulares, transparece a tentativa de promover mudanças, que interessariam a ambos os grupos, ainda que não tivessem objetivos tão semelhantes.

1.4 – “ESQUERDA”, “ESQUERDAS”, “ALTERNATIVA”, “IMPrensa”

Ao tratar o termo “esquerda” no plural – “esquerdas” – Kucinski demonstra as diferentes formas de como o “jornalismo alternativo” se materializou, assim como as “tendências oposicionistas” que os nortearam, sejam elas no campo do comportamento e de afirmação como os jornais *Brasil Mulher* e *Nós Mulheres* (feministas), *Lampião d’Esquina* (gay), sejam na luta por direitos de setores da sociedade marginalizados e na situação dos trabalhadores brasileiros, *Repórter* e *Beijo*. Nesta mesma linha, a coexistência de jornais profundamente envolvidos com os movimentos de contracultura como o surrealista *Flôr do Mal* às tentativas de reagrupação de uma frente oposicionista ao regime militar por meio do *Opinião* e do *Movimento*.

Da mesma maneira, Ana Paula Nascimento Araújo em *A utopia fragmentada*, busca aprofundar as diferenças entre os termos “imprensa alternativa”, “esquerda” e “esquerda alternativa”, problematizando o significado de cada uma e as distâncias entre elas. Isto surge devido à necessidade de dar o devido valor aos diferentes tipos de jornais dentro da chamada “imprensa alternativa”. Se num primeiro momento de nosso texto, ao analisarmos algumas opiniões de Pereira e de Festa, houve a existência de uma linha comum que ligaria estes “jornais alternativos”, principalmente em relação ao papel que exerceram e continuavam a exercer nos anos 80, o reconhecimento da fragmentação nas perspectivas de Kucinski, Aquino e de Araújo é, sem dúvida, uma maneira de questionar algumas visões generalizantes. Sem anular a primeira perspectiva, há uma tentativa de mostrar as variadas formas como cada grupo político-social exerceu a prática jornalística

em suas peculiaridades. Ao mesmo tempo, são importantes espaços onde ficaram expostas as diferenças desta “esquerda” que, num momento inicial, pretendia-se totalizante:

A imprensa alternativa era uma *alternativa à imprensa oficial*, à chamada “grande imprensa”, que na época não assumia uma postura claramente de oposição ao regime. Já a esquerda alternativa, [...], pretendia ser uma *alternativa à esquerda tradicional*, mais especificamente ao PCB. Portanto, as duas expressões não são sinônimas.⁴²

A “imprensa alternativa”, desse modo, além da questão de ser alternativa à imprensa oficial, pode ser considerada como um conjunto de jornais e periódicos sustentados, geridos e publicados por dois setores políticos distintos: a “esquerda”⁴³ e a “esquerda alternativa”.⁴⁴ Cada uma, dentro de seus pressupostos, concebia seus jornais. Estes, não eram apenas veículos de informações e de idéias dos grupos, eram espaços de discussão e de afirmação e de resistência. Como veremos posteriormente, participar destas iniciativas requeria por parte de seus sujeitos uma determinada visão de mundo, uma atitude específica e diferenciada diante a situação brasileira.⁴⁵

⁴² ARAÚJO, Ana Paula Nascimento. **A utopia fragmentada**: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 131.

⁴³ A histórica disputa e cisão dentro da esquerda brasileira, entre o PCB e o PC do B no final da década de 1950 já demonstrava a o grau de diferenças, discussões e discordâncias entre estes grupos: [...] o partido foi relativamente pouco estudado, havendo pequeno número de trabalhos acadêmicos especificamente a seu respeito. O mais comum é encontrar a história do PC do B vista a partir da trajetória do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e associada a ela. Seja pela comparação, seja pela oposição, a história do primeiro aparece constantemente vinculada à do segundo, ficando, de certa forma, ofuscada. Certamente contribuiu para isso o fato de o PC do B ter surgido de uma cisão no interior do PCB, sendo que neste ficou a maior parte dos militantes. Além disso, a divisão não impediu que o partido de Luís Carlos Prestes se mantivesse como força hegemônica entre as esquerdas no período que antecedeu o golpe militar de 1964. Já o PC do B, com muita dificuldade, tentava estruturar-se orgânica e ideologicamente para diferenciar-se de sua matriz e aparecer como um alternativa viável entre as esquerdas. Entretanto, o fato de não ter ocupado, na primeira metade dos anos 60m um lugar destacado na política nacional não deve servir de empecilho para que sua história seja resgatada. Afinal, o PC do B acabou por protagonizar, nos anos seguintes, eventos importantes na história da esquerda brasileira e, como afirma a tradição marxista-leninista da qual fazem parte os dois partidos, se a história é a prova dos nove da política, o PC do B mostrou ter maior capacidade de manutenção de sua estrutura partidária diante das crises internas e das mudanças no país”. SALES, Jean Rodrigues. Partido Comunista do Brasil – Definições ideológicas e trajetória política. In: RIDENTI, Marcelo; Daniel Aarão Reis. (Org.). **História do Marxismo no Brasil**. Partidos e movimentos após os anos 1960. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 63.

⁴⁴ “As décadas de 1970-80 encerram, [...], a história do confronto entre duas concepções políticas que operam com categorias distintas: totalidade *versus* fragmentação; luta geral *versus* lutas específicas; sujeito universal *versus* sujeitos específicos; universalidade *versus* particularidade; indetidade *versus* alteridade. No Brasil, este confronto pode ser estudado e analisado através da “imprensa alternativa”: jornais feministas, imprensa negra, imprensa gay, publicações ligadas à causa indígena e jornais vinculados à organizações de esquerda”. Ibid., p. 113.

⁴⁵ “Na década de 1970, principalmente a partir de 1974, os pontos que determinavam os diferentes alinhamentos entre partidos e organizações de esquerda eram outros – embora alguns persistissem com novas roupagens. Na verdade, podemos classificar de três formas os pontos em torno dos quais a esquerda se dividia e se agrupava: a) uma questão estratégica: “reforma e revolução” (que era uma derivação da crítica à concepção das etapas); b) uma questão tática: a luta pelas liberdades democráticas; c) uma

Quando Araújo enumera as diferentes linhas em que se apresentaram os “jornais alternativos”, já transparece a existência de várias lutas, direitos e reivindicações. O reconhecimento e o mapeamento do lugar que ocupavam as várias iniciativas jornalísticas do período são relevantes por indicar pressupostos que nos auxiliam na análise dos temas e dos debates presentes nos vários segmentos sociais de então:

A imprensa alternativa congregava jornais de vários tipos: a) jornais de esquerda (que se vinculavam tanto a jornalistas de oposição quanto aos partidos e organizações políticas clandestinas); b) revistas de contracultura (que reuniam intelectuais e artistas “alternativos” ou “malditos” – os que produziam fora do esquema comercial); e c) publicações de movimentos sociais (englobando nesse campo o movimento estudantil, os movimentos de bairro e, principalmente, um tipo específico de imprensa alternativa – aquela vinculada a grupos e movimentos de minorias políticas, como a imprensa feminista, a chamada “imprensa negra”, os jornais de grupos homossexuais organizados, as publicações indígenas etc.).⁴⁶

Ainda que a pré-definição destes aspectos formais e políticos dos jornais ofereça riscos, por nos sugerir uma interpretação forçada e muitas vezes superficial, ela pode ser instigante por muitas vezes ir de encontro com a documentação analisada. Nas divisões feitas por Araújo pautando-se nos agentes que produziam estes materiais e de seus respectivos grupos; percebe-se que esta oposição era em relação tanto ao *status quo* como entre elas mesmas. Neste ponto é essencial delimitarmos as perspectivas de lutas que se apresentavam às “oposições”. Lado a lado, nesta “imprensa alternativa” da década de 1970, tivemos grupos de “esquerda”, diferentes em relação a seus objetivos, mas cujos jornais tinham e, comum, segundo a autora,

[...] uma visão tradicional da ação política que considerava que esses movimentos dividiam a oposição, introduzindo perturbadoras questões subjetivas e excessivamente específicas. A única forma de tais movimentos serem úteis à luta mais geral da oposição era mobilizar seus contingentes nas grandes campanhas políticas gerais, como a luta pela anistia ou contra a carestia. De modo geral, essa era a posição do PCB, do PC do B e do MR-8.⁴⁷

questão de filosofia política: como encarar e se relacionar com os movimentos específicos, a fragmentação e a valorização da subjetividade”. SALES, Jean Rodrigues. Partido Comunista do Brasil – Definições ideológicas e trajetória política. In: RIDENTI, Marcelo; Daniel Aarão Reis. (Org.). **História do Marxismo no Brasil**. Partidos e movimentos após os anos 1960. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 120.

⁴⁶ ARAÚJO, Ana Paula Nascimento. **A utopia fragmentada**: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 21

⁴⁷ Ibid., p. 128.

De outro, temos a “esquerda alternativa”, ainda que tributária do grupo acima descrito, partiu para uma tentativa de reformulação e adequação do Marxismo para a realidade em que vivia. Amparados em autores⁴⁸ que buscavam essa comunicação e atualização desta doutrina política e ao mesmo tempo críticos severos às diretrizes totalitárias da aplicação da mesma na URSS, em sua prática cotidiana amparavam-se outras experiências:

[...] enfatizavam a *especificidade* de suas questões e temiam a relação com partidos e organizações de esquerda. Para eles, o contato com a esquerda organizada poderia levar à diluição ou a uma relação utilitária de seu potencial de mobilização. Não se recusavam a participar de atividades comuns mas achavam necessário resguardar sua autonomia e preocupavam-se com a invasão de seus espaços (como congressos, atos públicos, revistas e jornais) pela esquerda organizada (principalmente pela esquerda mais tradicional; dentro dela. O MR-8 lhes despertava maior temor).⁴⁹

Devemos ficar bastante atentos a esse conflito interno dentro das “esquerdas”.⁵⁰ Os jornais, formados normalmente por grupos de pessoas que partilhavam de maneira

⁴⁸ “Os grupos e organizações dissidentes dos anos 1960 eram críticos em relação aos partidos comunistas e socialistas. Acusavam-nos de imobilismo, reformismo, cautela excessiva, burocratização, stalinismo etc. Mas ainda se mantinham dentro dos paradigmas gerais do marxismo. Buscavam inspiração em outras fontes: Trotski, Rosa Luxemburgo, Gramsci, Mao. Eram críticos de Stalin, do comunismo soviético e, até mesmo, da tradição leninista. Mas procuravam suas referências dentro da cultura marxista. Por isso mesmo, tais grupos e organizações se auto-intitulavam “Nova Esquerda” (tomando emprestado a expressão dos Estados Unidos e da Inglaterra). Novas esquerdas que tiveram trajetórias e destinos diferentes. Entre o esforço teórico de renovação do marxismo empreendido pelo grupo de intelectuais e historiadores ingleses fundadores da *New Left Review* e as inúmeras organizações armadas do Brasil, havia em comum a cultura marxista”. ARAÚJO, Ana Paula Nascimento. **A utopia fragmentada**: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 99. “[...] as principais características das novas esquerdas em todo o mundo ocidental: a valorização do cotidiano, do indivíduo, das relações pessoais, a valorização dos sentimentos e das emoções”. Ibid., p. 43.

⁴⁹ Ibid., p. 128.

⁵⁰ As visões tanto dos grupos moderados da “esquerda tradicional” como a dos revolucionários em relação à esquerda alternativa são paradoxais e exemplares da disputa existente naquele momento em nosso país:

* Uma visão tradicional da ação política que considerava que esses movimentos dividiam a oposição, introduzindo perturbadoras questões subjetivas e excessivamente específicas. A única forma de tais movimentos serem úteis à luta mais geral da oposição era mobilizar seus contingentes nas grandes campanhas políticas gerais, como a luta pela anistia ou contra a carestia. De modo geral, essa era a posição do PCB, do PC do B e do MR-8.

* Uma visão menos tradicional da luta política, sensível à questão da diferença e que procurava se relacionar com a especificidade desses movimentos, esforçando-se para não “aparelhá-los”. Mas também procurando trazê-los para o campo da luta mais geral contra o regime militar e por uma sociedade socialista. Era essa, por exemplo, a posição da APML e do MEP.

* A visão de muitos militantes desses movimentos, que enfatizavam a *especificidade* de suas questões e temiam a relação com partidos e organizações de esquerda. Para eles, o contato com a esquerda organizada poderia levar à diluição ou a uma relação utilitária de seu potencial de mobilização. Não se recusavam a participar de atividades comuns mas achavam necessário resguardar sua autonomia e preocupavam-se com a invasão de seus espaços (como congressos, atos públicos, revistas e jornais) pela

muito próxima de um mesmo conjunto de valores e de idéias, tiveram em seus textos a materialização explícita de tais enfrentamentos.

Ainda que existissem tentativas de diálogos e de aproximação, o clima entre ambos era de desconfiança, principalmente quando se referiam a determinadas práticas que não condiziam exatamente com os padrões estabelecidos por cada grupo em específico.

Por mais paradoxal que seja a idéia num primeiro instante, esta fidelidade ideológica foi em muitos casos (as experiências dos jornais *Opinião* e *Movimento* são exemplares neste sentido) a razão da ruína destes jornais, mesmo estes não sendo jornais nomeadamente “partidários”. Ou seja, ao invés de continuarem com uma proposta “apartidária”, muitos acabavam servindo secretamente como um “braço impresso” de diferentes tendências da “esquerda”, principalmente a “tradicional”. Ao destacar as razões para o fim destes, temos o impulso lógico de colocarmos a culpa na repressão imposta pelo regime militar. Com certeza, estar sob vigilância constante, “desde o nascimento” (situação inimaginável nos dias de hoje), numa área como a imprensa onde a rapidez, a novidade, a polêmica e a dinamicidade são necessárias, produziu transtornos incontornáveis para a continuidade e para a sobrevivência dos projetos, em especial na questão econômica. Aquino faz uma defesa que segue nesta direção:

Dessa forma, do mesmo modo como a imprensa alternativa floresceu nos duros anos do regime militar, é esse mesmo regime o responsável direto pela sua extinção. Embora não se possa estabelecer uma relação tão direta no que tange à formação de conglomerados jornalísticos, os governos militares têm sua parcela de responsabilidade nesse processo. [...] Abriu-se o caminho para a padronização e oligopolização na imprensa.⁵¹

Porém, por estes jornais terem sido ambientes restritos ao defenderem determinadas opções com o máximo de definição e coerência ideológica por parte de seus colaboradores, as discordâncias (que normalmente não se resolviam com debates e discussões) acabavam gerando um clima de insegurança e incompatibilidade dentro das redações. Se esta característica pode ser apontada como negativa, ou seja, como algo que se voltou contra eles mesmos, tentaremos demonstrar que o sectarismo não existia simplesmente por capricho e vaidade. Dentro destes jornais passou a existir uma lógica

esquerda organizada (principalmente pela esquerda mais tradicional; dentro dela. O MR-8 lhes despertava maior temor)”. Ibid.

⁵¹ AQUINO, Maria Aparecido de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968/1978)** – o exercício cotidiano da dominação e da resistência O Estado de São Paulo e Movimento. São Paulo: EDUSC, 1999, p. 17.

que, de certa maneira, acabava desembocando nestes radicalismos que, no fim das contas, enfraqueceu consideravelmente estas iniciativas.

1.5 – SOBRE A “INSPIRAÇÃO GRAMSCIANA” NO COTIDIANO DA “IMPREENSA ALTERNATIVA”

Na citação a seguir, Kucinski aponta um traço característico existente nos “jornais alternativos”, especialmente nos considerados de “esquerda”, que ele chama de “inspiração gramsciana”. Efetivamente, este modelo citado pelo autor acaba sendo paradoxal pelo fato de ter significado força e coerência, mas, ao mesmo tempo, foi razão de profundas contradições internas:

As estruturas de poder da imprensa alternativa explicitavam propósitos democráticos e participativos. Mas, invariavelmente, sucumbiam ante os métodos dos partidos clandestinos na sua luta pela conquista da hegemonia dos jornais. Seguiam-se os “rachas” e a formação de estruturas mais sofisticadas, igualmente impotentes frente às novas divergências. Havia entre as concepções vigentes uma forte inspiração gramsciana, entendendo os jornais como entidades autônomas, com o principal propósito de contribuir pra a formação de uma consciência crítica nacional.⁵²

A “inspiração gramsciana” é um dos pontos-chaves, segundo Kucinski, para se compreender o funcionamento dos “jornais alternativos” além dos propósitos democráticos e participativos. As trajetórias dos jornais *Opinião* e *Movimento*, além do combate contra o regime militar, foram marcadas pela existência de “grupos políticos” dentro de suas redações, com ligações externas com partidos e movimentos de “esquerda” que tentavam impor linhas editoriais que satisfizessem seus interesses, causando uma série de problemas de direcionamento e de coordenação editorial. Porém, antes de simplesmente apontarmos estes “problemas” como um contra-senso neste sistema diferenciado de expressão jornalística, convém aprofundarmos um pouco mais no significado do termo, sobre sua especificidade e suas implicações.

⁵² KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários**: nos tempos da imprensa alternativa. 2. ed. (rev. e ampl.) São Paulo: Edusp, 2003, p. 19.

O termo utilizado nos remete para uma série de anotações feitas por Antonio Gramsci na prisão entre os anos de 1934 e 1935 reunidas sob o título “Jornalismo”.⁵³ Os textos são orientações e reflexões específicas que o autor faz para a formação e o modelo de trabalho de um jornal que, antes de ser “informativo”, no sentido mais restrito do termo, estaria inserido dentro de uma luta política bastante específica. Acima de tudo, representaria uma determinada visão de mundo impressa em suas páginas. O que temos em suas análises é um jornal como parte integrante de um processo organizado e coerente, que buscava objetivos políticos e partidários (no caso o Partido Comunista Italiano) limitados e que visava educar e organizar intelectualmente a “classe revolucionária” no processo de tomada do poder. Levando em consideração as nossas reflexões prévias sobre a importância dos jornais e de suas ligações com determinados grupos sociais-econômicos, nada mais justificado que esta “classe” e seus “intelectuais” se utilizassem destes meios de comunicação para expressão de suas “concepções de mundo”:

O tipo de jornalismo considerado nestas notas é o que poderia ser chamado de “integral” [...], isto é, o jornalismo que não somente pretende satisfazer todas as necessidades (de uma certa categoria) de seu público, mas pretende também criar e desenvolver estas necessidades e, conseqüentemente, em certo sentido, gerar seu público e ampliar progressivamente sua área. Se se examinam todas as formas existentes de jornalismo e de atividade publicístico-editorial em geral, vê-se que cada uma delas pressupõe outras forças a integrar ou às quais coordenar-se “mecanicamente”.⁵⁴

Amparado nesta perspectiva de utilização do jornal como um elemento que satisfaria as necessidades de seu público e que, progressivamente, criaria e desenvolveria as suas necessidades, pressupõe uma iniciativa diferenciada. Cumpriria uma função educativa, concentrando em suas páginas um conjunto de forças visando compensar a dificuldade de acesso de boa parte da “classe trabalhadora” à informação e à reflexão crítica. Gramsci deixa claro o aspecto original de sua proposta comparada com as iniciativas jornalísticas em geral que, segundo sua opinião, não consideravam as “deficiências” na formação do leitor. Esta é uma primeira crítica que ele faz sobre o papel exercido pelos grandes jornais até então: elitistas, “mecanicistas” e destinados a uma pequena parcela de leitores (pelo menos até o limite daqueles que podiam adquiri-lo).

⁵³ GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 193-251. v. 2.

⁵⁴ Ibid., p. 197.

Algo deve ser ressaltado: na concepção de Gramsci, o jornal seria um dos meios utilizados dentro os vários possíveis para a luta política. Esta sua preocupação em sistematizar uma proposta jornalística parte da idéia pragmática de que dentro da luta política, o “partido”, a principal instituição de organização das massas, deve ter uma coerência ideológica rigorosa e coesa. Qualquer movimento contrário ou de oposição às premissas da organização partidária é visto como elemento desarticulador, que enfraqueceria as bases para a continuidade do processo de confronto com as outras forças político-ideológicas. Para cumprir sua tarefa “educativa”, o jornal deveria ter, conseqüentemente, este mesmo alinhamento dentro de seu corpo editorial.⁵⁵

Esta necessária “educação” pelo jornal parte do argumento da necessidade da “elaboração de uma consciência crítica” em relação aos seus leitores. Novamente, o pensador marxista italiano sabe das dificuldades deste processo. Metodologicamente, ele compreende as restrições da “classe trabalhadora” no acesso a determinados meios de comunicação, principalmente a escrita. Chamando a atenção para a realidade concreta que deve ser observada na elaboração deste instrumento ideológico e de classe, Gramsci aponta o trabalho na seguinte direção:

O trabalho educativo-formativo desenvolvido por um centro homogêneo de cultura, a elaboração de uma consciência crítica (por ele promovida e favorecida) sobre uma base histórica que contenha as premissas concretas para tal elaboração, este trabalho não pode limitar-se à simples enunciação teórica de princípios “claros” de método: esta seria uma mera ação própria de “filósofos” do século XVIII. O trabalho necessário é complexo e deve ser articulado e graduado: deve haver dedução e indução combinadas, a lógica forma e a dialética, identificação e distinção, demonstração positiva e destruição do velho. Mas não de modo abstrato, e sim concreto, com base no real e na experiência efetiva.⁵⁶

Nota-se na citação acima o sentido negativo que Gramsci vê nas práticas idealistas e “iluministas” de educação. Pelo fato das idéias e dos princípios destes surgirem “do ar”, sem uma base real e concreta, acabam desarticulados e distanciados da realidade, não

⁵⁵ Lênin em seu “Plano de um jornal político para toda a Rússia”, na polêmica contra o jornal *Rabótcheie Dielo* sobre os caminhos que deveriam tomar a revolução, busca justificar o papel ativo da imprensa na organização das massas revolucionárias: [...] Infelizmente, para *educar* pessoas para formar organizações políticas fortes *não há outro meio* senão um jornal para toda a Rússia. [...] Por outro lado, as massas jamais aprenderão a conduzir a luta política enquanto não ajudarmos a *formar* dirigentes para essa luta, tanto entre os operários instruídos como entre os intelectuais. Ora, tais dirigentes *apenas* podem ser educados iniciando-se na apreciação cotidiana e metódica de *todos* os aspectos de nossa vida política, de *todas as tentativas* de protesto e de luta das diferentes classes e por diferentes motivos”. LÊNIN, Vladimir Ilich. **Que fazer?** As Questões Palpantes do Nosso Movimento. São Paulo: Hucitec, 1978, p. 125.

⁵⁶ GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 206. v. 2.

resolvendo, portanto, nenhuma das contradições existentes na sociedade. Ainda assim, alerta sobre a complexidade da *práxis* que se contrapõe a este estado intelectual passivo. Este segundo ponto é outra premissa que perpassa por toda a sua obra: a tentativa de “elevar” a discussão do Marxismo sem cair nos extremos preguiçosos e nos inócuos lugares comuns.

As técnicas reflexivas que ele apresenta são, de toda maneira, uma tentativa de preparar intelectualmente as massas. Convicto de que as mudanças apenas ocorrem de maneira profunda e substancial caso alterem radicalmente os modos de pensar e de agir. De nada adianta as transformações se estas são amparadas e executadas por uma massa preparada “mecanicamente” e “inconsciente”. Este deslocamento do “senso comum” para o “bom senso”, conceitos caros do pensamento gramsciano, é também responsabilidade da atividade jornalística como instituição cultural e de transmissão de uma certa concepção de mundo. A imprensa faz parte de um processo que tende à expansão, ao alcance de um número maior de leitores possíveis. Além disso, uma atividade responsável politicamente pela interligação e organicidade de um grupo social, ao mesmo tempo, ampliando e aprofundando o debate em busca do fortalecimento das bases. É uma postura que visa dar ao jornal um valor mais específico e ativo num processo real que se altera dialeticamente. Demonstra as possibilidades dos jornais contribuírem para a transformação da realidade em questão, especialmente na questão da ampliação da ética, da política, e da moral de um grupo, no caso o proletariado, condição *sine qua non* para o processo revolucionário⁵⁷. Este último ponto não se resume numa tomada de poder, militarmente entendida, súbita e isolada, sem antes não ter ocorrido uma preparação ampla e total por parte daqueles que estão à frente deste processo. A simples subida de um determinado grupo ao poder, não significa, para Antonio Gramsci, a permanência e o direito de exercê-lo. Sempre existe a necessidade de um consenso que o ampare e que o fortaleça.

⁵⁷ “[...] Mas uma associação normal concebe-se a si mesma como ligada por milhões de fios a um determinado agrupamento social e, através dele, a toda a humanidade. Portanto, esta associação não se considera como algo definitivo e enrijecido, mas como tendente a ampliar-se a todo um agrupamento social, que é também considerado como tendente a unificar toda a humanidade. Todas estas relações emprestam caráter (tendencialmente) universal à ética de um grupo, que deve ser concebida como capaz de tornar-se norma de conduta de toda a humanidade. A política é concebida como um processo que desembocará na moral, isto é, como tendente a desembocar numa forma de convivência na qual a política e, conseqüentemente, a moral serão ambas superadas”. GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 231. v. 2.

Na elaboração deste consenso há a importante participação dos jornais, o que ele também denomina de “escola de adultos”.⁵⁸ Daí o porquê de se conhecer, racionalmente e funcionalmente, o público a quem se dirige para a construção de um “edifício cultural completo, autárquico”.⁵⁹ A delimitação de objetivos e de premissas são instrumentos vitais que devem estar bem claros para aqueles que fazem parte do jornal. Por mais que estejam ligados de maneira sólida a um “partido”, este jornal exerce uma função mais fluida e imediata, no “calor da hora” diante as situações presentes e cotidianas.

A idéia central, neste caso, é a capacidade do jornal, das pessoas que dele fazem parte, em conjunto reconhecerem de maneira profunda, constante e dialética a realidade em constante processo de transformação. Ao invés da solidez, a fluidez dinâmica de apreensão das necessidades que são formadas dentro de uma conjuntura específica⁶⁰. Porém, e aqui começamos a pensar de maneira mais próxima os “jornais alternativos”, a prática efetiva disso torna-se um grande nó difícil de ser desatado. Poderiam pensar mesmo na impossibilidade efetiva de tal feito devido pelo fato de existir um alto grau de subjetividade que surge com a situação, em que, dependendo da perspectiva encontraríamos uma gama variada de interpretações. Mas também podemos pensar, e isso é que Gramsci tenta nos levar a crer, é que a dificuldade de conceber tais operações é causada pela acomodação, falta de vontade, de inteligência e de superação. Perpassa por toda a sua obra uma quase obrigação por parte daqueles que precisam efetuar tais “ações”, a necessidade de uma preparação quase sobre-humana, capaz de superar as dificuldades inerentes ao processo de luta com uma incorruptibilidade realmente “revolucionária”. Um refletir constante sobre a realidade, sem abrir mão do método e da disciplina, e uma “ação política” sempre cirúrgica, eficiente e resistente.

Participar de tal atividade “intelectual” exigia do jornalista uma real afinidade, coerência e adequação ideológica com o grupo de qual fazia parte. Sobre o funcionamento

⁵⁸ GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 229. v. 2.

⁵⁹ Ibid., p. 197.

⁶⁰ “[...] Por certo, durante a elaboração do “plano”, as premissas necessariamente se modificam, já que, se é verdade que uma certa finalidade pressupõe certas premissas, é também verdade que, durante a elaboração real da atividade determinada, as premissas são necessariamente modificadas e transformadas, e a consciência da finalidade – ampliando-se e concretizando-se – reage sobre as premissas “adequando-as” cada vez mais. A existência objetiva das premissas permite pensar em certas finalidades, isto é, as premissas dadas só são tais em relação com certas finalidades imagináveis como concretas. Mas, se as finalidades começam progressivamente a realizar-se, o fato mesmo desta realização, da efetividade alcançada, modifica necessariamente as premissas iniciais, que porém não são mais... iniciais e, conseqüentemente, modificam-se também as finalidades imagináveis, e assim por diante”. Ibid., p. 197-198.

e a forma de trabalho apontados por Gramsci são interessantes e nos dão, pelo menos teoricamente, o perfil exigido para alguém estar dentro de tais jornais:

Cada um destes tipos deveria ser caracterizado por uma orientação intelectual muito unitária e não antológica, isto é, deveria ter uma redação homogênea e disciplinada; portanto, poucos colaboradores “principais” devem escrever o corpo essencial de cada número. A orientação redacional deve ser fortemente organizada, de modo a produzir um trabalho intelectualmente homogêneo, apesar da necessária variedade do estilo e das personalidades literárias; a redação deve ter um estatuto escrito, o qual, quando coubesse, impediria as improvisações, os conflitos, as contradições (por exemplo, o conteúdo de cada número deve ser aprovado pela maioria da redação antes de ser publicado).⁶¹

Este é outro trecho essencial para compreender o conceito de “jornalismo” em Gramsci. O que há na citação é uma forma de organizar da maneira mais coesa e precisa a redação do jornal. A importância de uma “orientação intelectual ‘muito’ unitária”, um corpo editorial “homogêneo”, “disciplinado”, numericamente limitado, a necessidade de uma produção textual, ainda que variada pelas particularidades estilísticas e literárias de cada um (a única originalidade permitida), a obrigação de um estatuto para impedir qualquer desvio no quadro geral previamente acertado e a aprovação da maioria para a autorização da publicação de uma matéria cria uma organização que exige de seus participantes, além do acima citado, uma postura rígida e vigilante. A improvisação, o invencionismo, a falta de método são elementos a serem combatidos internamente. Esta superioridade “orgânica” e “intelectual”, na concepção gramsciana, seria o canal para que realmente conseguissem atingir o objetivo esperado.

Fica visível nas observações acima uma brecha sedutora para o autoritarismo dentro das redações jornalísticas. Ainda que as exigências e as adequações sejam amplamente discutidas por todos, o fechamento em determinadas premissas são fundamentais para o grupo jornalístico em questão. Como dissemos anteriormente, existe um fim a ser alcançado e que, por isso, devem ser utilizados todos os meios possíveis para se alcançar este fim. Faz-se a necessidade de uma observação de tais determinações autoritárias, ainda que brevemente, para melhor situar estas idéias dentro de uma conjuntura maior.⁶²

⁶¹ GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 201. v. 2.

⁶² Antonio Gramsci pensa de maneira prática uma forma efetiva de se fazer uma “revolução” nos moldes socialistas, numa Europa pré-II Guerra Mundial, em meio ao advento dos movimentos Nazista, na Alemanha, e Fascista, na Itália. Este último, além de o ter colocado atrás das grades até a sua prematura morte, efetivou uma caçada violenta contra os grupos de “esquerda” italianos. Sem justificar o autoritarismo com o sinal invertido existente nas considerações do autor, deve-se salientar tais situações

Se existe um diferencial na obra de Antonio Gramsci escrita dentro do cárcere é que suas análises são baseadas em elementos reais, atuais para o momento em que foram concebidas e seus conceitos devem ser problematizados dentro de uma estratégia específica de luta.⁶³ Uma outra questão assinalada é que, ao adentrarmos nos “jornais alternativos” no Brasil na década de 1970, obviamente, deve ser considerado o momento político de repressão e de controle por qual o país passava. Por isso, a importância dos grupos e dos intelectuais de “esquerda” se fazerem e vencerem dentro desta imprensa. O grande problema, e neste ponto Kucinski não hesita em assinalar, é que tanto o jornal *Opinião* como o *Movimento* não eram e não pretendiam ser jornais “partidários”. Pelo contrário, representavam uma frente oposicionista bastante diversificada e plural contra o regime militar brasileiro. Nesta concepção pluralista qualquer tentativa “golpista” ou “repressiva” armados por grupos “partidários” dentro destas publicações acabava sendo mais um “entrave” que esta imprensa tinha que enfrentar.

Kucinski busca demonstrar o cotidiano destas iniciativas como imprevisíveis e cheio de surpresas. Nas histórias que vai compondo sobre os jornais, nos bastidores da produção, o autor nos passa uma visão menos idealizada e mais crua da realidade existente nas redações. Rachas, “golpes”, autoritarismo, censura interna e demissões faziam parte do jogo visando o controle e a manutenção de determinadas linhas de pensamento e prática que norteariam esses jornais. Concentra-se nestas situações o que há de mais “gramsciano” no que diz respeito ao funcionamento de uma iniciativa editorial. Não há dúvidas da necessidade do “grupo editorial” se manter coerente e firme na busca por determinados objetivos e, caso necessário, tomar atitudes visando a continuidade unitária destes objetivos. O dilema é que Gramsci não orienta que estes grupos façam isto nos jornais alheios, principalmente naqueles que não têm como paradigma este tipo de opção. Fica perceptível nas reflexões que o autor afirma sobre a necessidade de criação destas iniciativas.

conjunturais por elas se mostrarem extremamente radicais. Exigia uma postura rigorosa e efetiva de todos aqueles que desejavam superar o posto de “oposição” para tornar-se “situação”. Enfim, a necessidade da luta exigia do combatente ultrapassar a força do inimigo que estava no poder. E neste sentido, a coesão interna do grupo, era um dos primeiros objetivos para o resultado efetivo de tal empreitada: “[...] Não pode existir associação permanente, com capacidade de desenvolvimento, que não seja sustentada por determinados princípios éticos, que a própria associação determina para seus componentes individuais, a fim de obter a solidez interna e a homogeneidade necessárias para alcançar o objetivo”. GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 231. v. 2.

⁶³ “Na Itália, pela falta de partidos organizados e centralizados, não se pode prescindir dos jornais: são os jornais, agrupados em série, que constituem os verdadeiros partidos”. Ibid., p. 218.

Nos casos levantados por Kuckinski surge um problema claro, uma disputa desnecessária e um final melancólico. Demonstram a fragilidade que os jornais tiveram em chegar a pontos pacíficos em torno das interpretações da conjuntura brasileira no espaço reduzido das redações. Essa desarticulação é uma constante em todas as propostas descritas por Kucinski. O caso dos jornais *Opinião* e *Movimento* são exemplares desta situação tensa e insustentável:

O secretismo tornou-se traço cultural e, ao mesmo tempo, instrumento do jogo pelo poder, em contradição direta com o contrato social explícito dos jornais e seus mecanismos formais de democracia. Nem os membros do conselho, nem o proprietário formal de *Opinião* sabiam dos contratos do editor com o comitê central da AP e, depois, com o PC do B. Em *Movimento* teceu-se uma teia complexa de relações secretas com várias instâncias do PC do B, incluindo o recebimento regular de diretivas do comitê central captadas pelas ondas curtas da Rádio Tirana. E o jornal era conduzido politicamente não por seu editor ostensivo, e sim, secretamente, pelo seguidor ilustre do PC do B, Duarte Pereira, que redigia todos os seus editoriais – os famosos *Ensaio Populares* –, diretivas políticas e a maioria das pautas especiais, ainda que freqüentemente divergisse das diretrizes do partido. Somente o editor ostensivo conhecia todos esses vínculos. Tanto os ativistas ligados ao PC do B, como os que a ele se opunham, identificavam erroneamente as diretrizes políticas do jornal como tendo se originado no próprio comitê central. Nesse teatro de absurdo, em que os personagens escondiam-se atrás de máscaras, deu-se o grande “racha”: o confronto entre um imaginário stalinista e outro trotskista, cada qual acreditando combater um inimigo histórico. Cada qual revivendo, meio século depois, no microcosmo de um jornal alternativo, os símbolos da luta entre a III e a IV Internacional.⁶⁴

O “editor ostensivo” do *Opinião* e depois do *Movimento* citado de maneira incisiva no texto acima é Raimundo Rodrigues Pereira. Já tivemos a oportunidade, num momento anterior, de verificarmos as suas opiniões sobre alguns aspectos da “imprensa alternativa”. Sem dúvidas, é uma figura importante dentro deste cenário “oposicionista”, continuando até hoje numa vasta e prolífica carreira jornalística⁶⁵. Pelo texto de Kucinski, percebemos uma crítica às atitudes do mesmo, a falta de ética e de postura ao permitir contatos “partidários” dentro de um jornal, no caso *Movimento*, em que faziam parte de uma ampla frente de personalidades de oposição ao regime militar. A luta pelo retorno das liberdades democráticas, neste sentido, seria muito mais urgente e importante para o jornal

⁶⁴ KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários**: nos tempos da imprensa alternativa. 2. ed. (rev. e ampl.) São Paulo: Edusp, 2003, p. 20-21.

⁶⁵ ‘Atualmente, Raimundo Rodrigues Pereira exerce a função de Diretor Executivo da revista “Retrato do Brasil”, que se autodenomina como “Um projeto de comunicação popular no Brasil”.

do que, propriamente, estes contatos e adequações que geraram o conflito entre “trotskistas” X “stalinistas” e o fim do mesmo.

Quando Kucinski afirma que o “secretismo”, o jogo escuro e perverso dos bastidores da política, sempre propenso a golpes e a traições, foi a grande causa da falência destes “jornais alternativos”, ele defende a idéia que a capacidade de sobrevivência destes jornais residia justamente pelo fato de serem democráticos. Neste sentido, estes jornais tinham a intenção de serem abertos às diferentes opiniões e linhas de pensamento, interessados em promover o debate da situação brasileira por diferentes perspectivas, buscando apreender ao máximo as possibilidades intelectuais que estavam em jogo naquele período. Por isso mesmo acabavam sendo críticos contundentes ao regime militar brasileiro e de seu aparato repressivo e restritivo. Por isso mesmo dilemas acabaram surgindo: como lidar com a “diferença” e a “oposição” dentro dos jornais? É possível abarcar, democraticamente, todos os aspectos discrepantes das idéias dentro de um processo de luta e de tomada do poder? Mais uma vez podemos acrescentar uma reflexão de Antonio Gramsci sobre os desafios que este “corpo editorial” enfrentaria para manter-se coeso em suas finalidades:

[...] A coletividade deve ser entendida como produto de uma elaboração de vontade e pensamento coletivos, obtidos através do esforço individual concreto, e não como resultado de um processo fatal estranho aos indivíduos singulares: daí, portanto, a obrigação da disciplina interior, e não apenas daquela exterior e mecânica. Se devem existir polêmicas e cisões, é necessário não ter medo de enfrenta-las e supera-las: elas são inevitáveis nestes processos de desenvolvimento e evita-las significa somente adia-las para quando já forem perigosas ou mesmo catastróficas, etc.⁶⁶

Por mais sombrio que pareça o final da citação, especialmente sobre o perigo de adiar os “problemas” permitindo que eles se tornem “perigosos” e “catastróficos”, exigindo a necessidade de eliminá-los, sabe-se lá quando e como (provavelmente o mais rápido possível), é algo que pertence a uma tática que visa o fortalecimento do grupo e que, de certa forma, aconteceu tanto no *Opinião* como no *Movimento*. Na realidade, a “minoridade” é desconsiderada em prol de uma coletividade que se julga detentora da razão. Novamente, os fins justificam os meios. Sem dúvida, o grau de complexidade que existe nessas concepções políticas fizeram com que a “imprensa alternativa” carregasse um caráter inconstante e sempre suscetível a vontades nem sempre democráticas de seus editores que

⁶⁶ GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 232. v. 2.

pertenciam às mais variadas correntes político-partidárias de “esquerda”. Aliado a isso, um público cada vez mais restrito e por demais inconstante decorrente da fragilidade no processo de criação e de manutenção destas iniciativas.

1.6 – *OPINIÃO*: UM JORNAL “INTELIGENTE, ABERTO E DEMOCRÁTICO”

Ao detalharmos um pouco mais sobre a postura de *Opinião e Movimento* diante do cenário brasileiro, especialmente quanto ao regime militar, percebemos algumas distinções e características definidoras dos papéis exercidos por eles. Efetivamente, após nossas reflexões em torno do conceito de “imprensa alternativa”, esta acaba surgindo como uma das formas possíveis de se fazer oposição no país naquele momento.

O *Opinião*, criado no ano de 1972 pelo empresário Fernando Gasparian e encerrado no ano de 1977, teve uma trajetória conturbada com a censura e, também, com o seu editor-chefe, Raimundo Rodrigues Pereira. Apesar disso, foi durante aproximadamente cinco anos um importante irradiador de idéias e de debates que ocorriam dentro da oposição brasileira ao regime militar. Com partes e seções advindas de destacados jornais estrangeiros como o *Le Monde* (França), *The Independent* (Inglaterra) e *The New York Review of Books* (EUA), expressava uma oposição democrática e intelectualizada. Araújo faz uma caracterização interessante de tal experiência “alternativa”:

O *Opinião* apresentava uma face pluralista, politizada e, ao mesmo tempo, sofisticada. Seu editor e muitos dos jornalistas que nele trabalhavam eram polarizados pelo maoísmo de PC do B, na época, clandestino. No entanto, o jornal nunca chegou a ser um órgão doutrinário desse partido. Para driblar a censura prévia, que atingiu o periódico desde o oitavo número, em 1972, *Opinião* muitas vezes centrava sua edição em artigos de intelectuais nacionais e estrangeiros de prestígio internacional ou na reprodução de matérias retiradas de grandes revistas estrangeiras consagradas por um jornalismo crítico. Dessa forma, a tônica do jornal terminou sendo exatamente esta: um jornalismo intelectual, com artigos de autores de renome internacional e que se destinava a um público também eminentemente intelectual.⁶⁷

Ao centrar-se e destinar-se numa intelectualidade presente no país e no exterior, *Opinião* era uma espécie de reduto destas figuras que se viam sem meios de expressão na

⁶⁷ ARAÚJO, Ana Paula Nascimento. **A utopia fragmentada**: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 24.

“grande imprensa” (normalmente temerosa e restrita quanto às críticas ao regime militar). Como salientado acima, desde o oitavo número, o jornal viu-se obrigado a ter o seu material analisado previamente antes da publicação por parte da censura, uma consequência lógica ao optar por um caminho “alternativo”.

O editorial de sua última edição, a de número 230, no dia 1º de abril de 1977, temos, por parte de seus integrantes, um resumo do projeto e das dificuldades enfrentadas pelos mesmos:

Sabíamos e o afirmamos, no editorial de nosso primeiro número, há quatro anos e meio, que a independência de um jornal está intimamente relacionada à sua independência financeira e ideológica. Por isso, não nos filiamos a grupos de qualquer natureza, econômicos ou partidários, financeiros ou ideológicos. Nossos compromissos sempre foram – e continuarão sendo – com a defesa das liberdades democráticas, sem as quais não há desenvolvimento político; com a defesa de uma melhor distribuição de renda, sem a qual não há desenvolvimento social num país de mais de 100 milhões de habitantes; com a defesa do nosso patrimônio ecológico; com a defesa do nosso patrimônio ecológico, sem o qual não há melhoria de qualidade de vida; com a defesa da economia nacional, sem a qual não pode haver Nação; com a defesa dos Direitos Humanos, sem os quais não há sujeitos, mas súditos, e, por isso mesmo, não pode haver progresso. Estes são compromissos fundamentais e sem a prática deles não pode haver democracia.⁶⁸

Independente. Este pode ser mais um termo possível de ser utilizado, ainda que contraditório, na tentativa de caracterizar a “imprensa alternativa”. Efetivamente, esta independência temática de *Opinião*, segundo seus idealizadores, advinha de uma independência em relação aos contratos publicitários. Financeiramente, obrigava o jornal a atingir certo patamar de vendas em bancas e em assinaturas que fosse capaz de mantê-lo em sua “integridade” ímpar.⁶⁹

⁶⁸ MACHADO, José Antonio Pinheiro. **Opinião x Censura**: momentos da luta de um jornal pela liberdade. Porto Alegre: L&PM Editores, 1978, p. 13-14.

⁶⁹ Carneiro apresenta algumas formas de como os chamados “jornais revolucionários” da década de 1930 conseguiam se manter economicamente: “Os exemplares dos jornais confiscados pela Polícia Política de São Paulo entre 1924-1954 oferecem indícios que nos permitem traçar o perfil desta imprensa alternativa. Precariedade e improviso delineavam a produção dos jornais cuja periodicidade ficava condicionada aos avanços e recuos da repressão e a disponibilidade de recuos da repressão e a disponibilidade de recursos para financiar a publicação. Costumava-se, até mesmo, vender números de rifa e tómbola durante certos eventos políticos, com o objetivos de angariar fundos para sustentar o jornal. Alguns periódicos mal conseguiam ultrapassar o primeiro número; outros como foi o caso de *A Plebe* – vivenciaram longos períodos de silêncio”. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Imprensa irreverente, tipos subversivos. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris. (Orgs.). **A Imprensa confiscada pelo Deops: 1924-1954**. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Arquivo do Estado, 2003, p. 34-35.

No momento seguinte do texto, deixa explícito o seu caráter nacionalista ao apontar uma série de medidas para o desenvolvimento do país e para promover a distribuição de renda. Há no editorial, uma defesa pela conservação e utilização racional do “patrimônio nacional”, o conceito de “Nação” atrelado a um desenvolvimento da “economia nacional”. E, por fim, na defesa das liberdades democráticas como pressuposto para ao progresso. O próprio proprietário do jornal, Fernando Gasparian, traz uma definição extremamente diferente sobre o seu jornal em relação à visão generalizada sobre a “imprensa alternativa”, como obrigatoriamente engajada politicamente e contrária ao regime militar:

OPINIÃO não é um jornal sensacionalista. Procuramos sempre a objetividade e a isenção. Tanto assim que não recusamos nosso aplauso ao governo quando medidas acertadas o justificavam. Qualquer um se consideraria – e teria toda razão para fazê-lo – desobrigado de louvar um governo que sonega o direito de crítica e que só se olha no espelho que construiu para si próprio. Mas ao elogiarmos atos governamentais acertados estávamos contribuindo, independentemente do governo, para o processo de educação política necessária à prática democrática.⁷⁰

Chama-nos a atenção a forma como é apresentada pelo seu proprietário a proposta de trabalho do jornal. A procura pela objetividade e pela isenção, a crítica pautada nestes referenciais, assim como os “aplausos” dados ao governo quando este acertava, é bastante original por contrapor-se a uma visão mais “radical” e “engajada” que temos dessas manifestações jornalísticas. O elogio às ações governamentais quando positivas e a preocupação com o “processo de educação política” visando uma sociedade democrática choca-se com qualquer pretensão totalitarista e golpista em tal empreendimento por parte de seus jornalistas. Ainda, ao tratar dessa opção do jornal, mais objetiva e honesta diante dos acontecimentos dentro do regime militar brasileiro, eles fazem o seu voto de fé num dos pilares que sustentaram durante todo o tempo de publicação – a democracia:

É com a democracia, com a democracia substantiva, pluralística, sem adjetivos, que temos compromissos. Em nome destes, repudiamos os radicalismos, de direita ou de esquerda. Ao primeiro pagamos o nosso tributo, no atentado a bomba que sofremos na madrugada de 15 de novembro e que até hoje não foi suficientemente investigado por quem teria obrigação de fazê-lo; ao segundo pagamos o preço da incompreensão e até de calúnia contra nossas intenções.⁷¹

⁷⁰ MACHADO, José Antonio Pinheiro. **Opinião X Censura** – Momentos da luta de um jornal pela liberdade. Porto Alegre: L&PM Editores, 1978, p. 14.

⁷¹ Ibid.

Ao negar o radicalismo, tanto da “direita” como da “esquerda”, o jornal referendava sua postura legalista e amparada na proteção dos direitos individuais do cidadão. É interessante observar que este posicionamento gerou críticas de ambos os lados. Especialmente da “esquerda” como consequência da “incompreensão” e da “calúnia” que o semanário sofreu por manter sua intenção mais aberta e menos sectária no campo político. Isto podemos identificar numa parte do texto de Raimundo Rodrigues Pereira, “Viva a imprensa...”, em parte já trabalhado neste capítulo, em que ele faz a seguinte avaliação sobre o jornal *Opinião*:

De certo modo, o semanário *Opinião*, o mais famoso jornal alternativo da fase do regime militar, que viveu de 1972 a 1977 – e pertencia ao empresário nacional Fernando Gasparian, dono da falecida América Fabril, ainda após o golpe uma das maiores empresas brasileiras –, pode ter sido o canto de cisne dessa grande imprensa nacionalista. Por sinal, o seu desaparecimento está ligado não apenas à censura, mas também à crise surgida entre o empresário e a redação do semanário, que tinha ajudado a construir o jornal na crença de uma participação coletiva na direção do mesmo e que foi surpreendida com a demissão unilateral do chefe da equipe de jornalistas, em 1975.⁷²

Na citação acima, Pereira aponta, como Kucinski, o fim do jornal *Opinião*, ou o fato que o desencadeou, devido à uma cisão interna dentro do empreendimento. Mas ao invés de caracterizar esta cisão como algo negativo, ele justifica tal atitude criticando o proprietário do jornal, Fernando Gasparian, de não ter radicalizado a proposta “alternativa”, tornando coletiva a participação dos jornalistas na direção do semanário, como algo que tinha sido prometido(?) ou, pelo menos, esperado por parte de seus integrantes. O fato, na sua concepção, surpreendeu os jornalistas e o obrigou após a sua demissão, como veremos posteriormente, a partir para a formação de um novo jornal, o *Movimento*.

Esta demissão vista pelo mesmo como “perseguição” por sua postura “política”, é questionada por Kucinski numa citação já feita anteriormente. Na opinião deste último, a postura do editor era contrária aos “mecanismos formais de democracia” existentes no jornal. Além disso, a surpresa não foi da demissão em si, mas pelo desconhecimento de praticamente todos os membros do conselho e de Gasparian das ligações de Pereira com a AP (Ação Popular) e com o PC do B (Partido Comunista do Brasil).

⁷² PEREIRA, Raimundo Rodrigues. Viva a imprensa alternativa. Viva a imprensa alternativa!... In: FESTA, Regina; SILVA, Carlos Eduardo Lins da. (Orgs.). **Comunicação popular e alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986, p. 59.

No editorial da última edição de *Opinião* o que se vê é uma crítica severa ao regime militar e à sua censura implacável que minou consideravelmente as forças e o impacto do jornal. A postura de não tocar na questão da demissão e da saída de quadros importantes de seu corpo editorial, pode ser ligada a uma forma do jornal se mostrar “independente” da figura particular de um ou outro jornalista, ou seja, não se enfraqueceu por razões internas, mas sim por questões conjunturais e econômicas. A visão que tenta transmitir é que o jornal continuou ativo, mesmo sem determinadas figuras: as idéias e os objetivos “democráticos” valiam mais do que as vontades individuais ou partidárias. Distinguiu-se por isso pela inteligência e pela honestidade em reconhecer esta sua capacidade de dar o espaço àqueles que tivessem algo estimulante para um debate em torno da realidade brasileira, como bem salienta Gasparian:

Acho que **Opinião**, realmente, significou uma renovação na imprensa brasileira. Nossa preocupação foi fazer um jornal inteligente, aberto, democrático. Não havia uma linha política pré-determinada, rígida. Quem tivesse uma idéia inteligente a expor, era convidado a escrever. No jornal se expressaram as mais diversas opiniões.⁷³

1.7 – *MOVIMENTO*: UM JORNAL EM BENEFÍCIO DA “COLETIVIDADE”

Surgido após o racha no *Opinião*, o jornal-semanário *Movimento* tinha uma proposta mais “alternativa”, na medida em que seu funcionamento partia dos conselhos responsáveis pela produção do mesmo. Tendo como editor-chefe Raimundo Rodrigues Pereira, entre 1975 e 1981, também sofreu com a censura, já “nascendo censurado desde o seu primeiro número”.⁷⁴ Esta perseguição advém de sua postura crítica ao regime militar,

⁷³ MACHADO, José Antonio Pinheiro. **Opinião X Censura** – Momentos da luta de um jornal pela liberdade. Porto Alegre: L&PM Editores, 1978, p. 127.

⁷⁴ “Em relação à imprensa alternativa, diversos foram os órgãos de divulgação submetidos à censura prévia, de modo que o boom alternativo deste momento histórico acaba por se confundir com a própria periodização censória. O M entretanto apresenta um interesse especial, pois o programa que o embasa e sua concepção de imprensa permitem a um só tempo estabelecer os limites de sua resistência (forjou-se na luta contra o que o Estado autoritário brasileiro pós-64 representava essencialmente, tendo nascido já censurado) e indicar o significado de uma imprensa de fato alternativa – abrangência da cobertura dos fatos, jornalismo engajado e montagem de uma estrutura interna de co-gestão administrativa e funcional. Além disso, é interessante atentar para o que a memória construiu em relação à imprensa alternativa. Ela vinculou umbilicalmente este tipo de jornalismo à censura, justificando o término de sua fase áurea com base na hipótese da inexistência de motivações para a sua continuidade, a partir da extinção da repressão. A sobrevivência do M além dos limites da atuação censória transformou-se em importante forma de aquilatar a relação imprensa alternativa x censura e a reação do Estado autoritário à sua manutenção”. AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968/1978)** – o exercício

numa tentativa explícita de tornar-se um porta-voz exclusivo de uma oposição mais engajada politicamente.

Logo no primeiro número, em seu editorial, fica explícita a pretensão de *Movimento* ser um canal de comunicação mais amplo e popular, promovendo debates a partir das denúncias em relação à situação da sociedade brasileira:

[...] por exemplo, por trabalhadores sindicalizados, falasse de temas que pudessem interessar a esses trabalhadores e numa linguagem que pudesse ser entendida por eles quando os artigos, de uma forma ou de outra, chegassem até eles. Disso decorreu uma preocupação de *Movimento* em descrever as condições de vida das massas, apresentar a cena brasileira, a gente brasileira.⁷⁵

[...] apresentar, analisar e comentar os principais acontecimentos políticos, econômicos e culturais da semana; descrever a cena brasileira, as condições de vida da gente brasileira; acompanhar a luta dos cidadãos brasileiros pelas liberdades democráticas, pela melhoria da qualidade de vida da população; contra a exploração do país por interesses estrangeiros; pela divulgação dos reais valores artísticos e culturais do povo; pela defesa de nossos recursos naturais e por sua exploração planejada em benefício da coletividade.⁷⁶

Nesta lista de intenções nota-se um jornal que, em sua criação, propõe-se na defesa das liberdades democráticas, por um nacionalismo, não apenas econômico, mas também cultural e, na parte final da citação, temos a proposta da exploração dos recursos naturais “em benefício da coletividade”. Há a tentativa, desde a sua criação, de se fazer um jornal popular. Esta preocupação de tornar-se um amplo meio de comunicação passaria por uma tentativa, ainda que sugestiva, de elaboração de uma linguagem capaz de ser compreendida amplamente pela população. Esta ampliação do espectro de leitores é, em suma, o objetivo de qualquer manifestação jornalística que se pretendia, realmente, de oposição e que necessitava para efetivar-se do apoio quantitativo e qualitativo da massa.

Ao tratar das questões abordadas pelo *Movimento*, Aquino, que o considera a referência principal para analisar as possibilidades da “imprensa alternativa”, faz a seguinte sistematização do teor das matérias e temas publicados:

- 1) A questão da democratização da informação, o jornalismo engajado, a concepção não elitizada do que é publicado, sem neutralidade;
- 2) a exploração advinda do trabalho, preocupação com as massas, o nacionalismo. Colaboradores como intérpretes das ansiedades.

cotidiano da dominação e da resistência. *O Estado de São Paulo e Movimento*. São Paulo: EDUSC, 1999, p. 23.

⁷⁵ PEREIRA. Nasce um jornal apud Ibid., p. 122-125.

⁷⁶ Ibid.

3) Ao jornal contribuindo para a mudança da sociedade, revolucionária ao invés da “crença liberal” de opinião pública.

4) “concepção democrática” de convivência com antagonismo, *M* formou-se como uma “frente progressista” que, dentre outras coisas, pressupunha que o jornal pertencesse àqueles que o fizessem, sendo dotado de mecanismos (conselho editorial e conselho de redação) que garantissem a existência de uma democracia interna na redação. Entretanto, o fato desse objetivo de “frente” ser datado, preso a um determinado momento histórico muito específico, ao lado de uma paulatina definição, cada vez mais nítida de um projeto político, contribuem para a inviabilização desse projeto.⁷⁷

Os quatro pontos abordados por Aquino sobre o *Movimento* são emblemáticos no que diz respeito ao conceito de “imprensa alternativa”, ou pelo menos no que ela considera essencial para compreender tais manifestações. O primeiro seria exatamente a questão do engajamento. Claramente, esta opção do jornal lhe trouxe conseqüências de uma relação complicada com a censura, mesmo considerando que a sua trajetória iniciou-se num momento de abertura política no país. O segundo e terceiro se casam na medida em que ambos coincidem na pretensão da “esquerda” de promover uma “revolução” nos moldes socialistas no Brasil. As denúncias de exploração e das más condições de vida dos trabalhadores, juntamente com a crítica ao discurso “liberal” que via o retorno da democracia como o fim da luta. O jornal pretendia mobilizar além da questão democrática, possibilitando assim novas aspirações e desejos por parte daqueles que o fazia. Por último, a autora menciona a crise interna de *Movimento*, ao entrar em choque a idéia de “frente progressista e democrática” versus uma maior definição e depuração dos objetivos políticos do jornal, o que foi uma das causas do encerramento de suas atividades.

Ao contrário desse tipo de jornalismo que buscava uma gama variada de opositores para fazerem parte de seus quadros, que teve seu ápice na metade final da década de 1970, a autora reconhece uma mudança e uma necessidade de “fechamento” e “aprimoramento” das questões e dos objetivos de cada grupo, de cada partido:

Como se pode observar, muitas e variadas foram as cisões internas em *M*. Porém, além da discussão sobre o alcance efetivo que obteve a democracia interna no semanário, interessa posicionar o fato de que o projeto de abertura político e, dentro dele, o pluripartidarismo tornam a imprensa alternativa de “frente”, tal como a frente oposicionista do MDB, irremediavelmente datados, circunscritos àquele período histórico. Apontam para a necessidade, naquele momento, da constituição de jornais alternativos vinculados a partidos que, entretanto, sempre se

⁷⁷ AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968/1978)** – o exercício cotidiano da dominação e da resistência *O Estado de São Paulo* e *Movimento*. São Paulo: EDUSC, 1999, p. 191.

mantiveram em um patamar de público e de interesse despertado, muitas vezes inferior àquele representado pela imprensa alternativa na sua fase áurea.⁷⁸

De certa forma compreende-se que, a partir do momento do retorno das liberdades democráticas no país, grupos, com projetos e planos políticos diferenciados, que antes se agrupavam e se misturavam num amplo setor que podemos denominar de “oposição”, agora tinham a possibilidade de se verem novamente livres para colocarem no debate e nos jornais suas teses em torno do futuro do país.

O próprio editor da publicação, Raimundo Pereira em 1986, trata de diferenciar *Opinião* de *Movimento* a partir das seguintes constatações, especialmente organizacionais e de engajamento:

Desse processo de acomodação da imprensa burguesa de oposição e nesse espaço propiciado pelo fim do terror político em 1975 e nos anos seguintes é que surgem vários projetos de imprensa democrático-popular, organizados a partir de correntes de opinião oposicionistas e sob controle popular, sistematicamente de grupos da pequena burguesia. *Movimento*, surgido dos jornalistas do *Opinião*, em 1975, é o projeto político mais destacado; em torno dele unem-se cerca de 500 pessoas, 300 jornalistas, organizados de forma efetivamente *alternativa*, com uma sociedade de trabalhadores do jornal, um Conselho de Redação e um Conselho de personalidades políticas. Une várias correntes de esquerda, majoritárias nos órgãos de direção executiva, além de empresários nacionalistas em pequeno número e personalidades democráticas liberais, nos conselhos representativos.⁷⁹

O cenário descrito pelo autor realmente se destaca pela ampla presença de personalidades envolvidas no projeto *Movimento*.⁸⁰ Uma frente formada pela união de várias “correntes de esquerda majoritárias”, mais grupos de empresários, uma burguesia (sempre vista com desconfiança e resistência) e democratas numa “imprensa democrático-popular”. Até então, uma importante abertura para a “oposição” exercer o seu papel numa

⁷⁸ AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968/1978)** – o exercício cotidiano da dominação e da resistência *O Estado de São Paulo e Movimento*. São Paulo: EDUSC, 1999, p. 199.

⁷⁹ PEREIRA, Raimundo Rodrigues. Vive a imprensa alternativa. Viva a imprensa alternativa!... In: FESTA, Regina; SILVA, Carlos Eduardo Lins da. (Orgs.). **Comunicação popular e alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986, p. 64.

⁸⁰ Para se ter um exemplo o “Conselho Editorial” e de “Redação” de *Movimento* no final de 1975 era formado pelos seguintes nomes: (editorial) Alencar Furtado, André Foster, Audálio Dantas, Chico Buarque de Holanda, Edgar da Mata Machado, Fernando Henrique Cardoso, Hermilo Borba Filho e Orlando Villas-Boas; (redação) Aguinaldo Silva, A. C. Ferreira, Bernardo Kucinski, Elifas Andreato, Fernando Peixoto, Francisco de Oliveira, Francisco Pinto, J. C. Bernardet, Marcos Gomes, Maurício Azedo, R. R. Pereira, Teodomiro Braga, Sérgio Buarque de Gusmão, Juca Martins, Flávio de Carvalho e Flávio Aguiar.

tentativa de retorno à normalidade civil. Na tentativa de romper com qualquer outra forma de imprensa da época, especialmente com *Opinião*, Pereira continua em seu texto referendando esta diferenciação a partir dos seguintes tópicos:

[...] imediatamente antes da *abertura*, a imprensa popular avançava através de *frentes* políticas. Enquanto o *Opinião* fizera a denúncia do modelo de desenvolvimento dependente e reproduzira o *Le Monde*, e os colunistas liberais do *The New York Review of Books*, por exemplo, a receita que à época era a única possível pela imprensa legal para o público – tanto o operário comunista como a dona-de-casa católica progressista ou o burguês-liberal – *Movimento*, por exemplo, fez sob diversas formas e mesmo sob censura feroz a campanha da Constituinte, da Anistia e do Movimento contra a alta do custo de vida, que desembocou num manifesto de protesto com 1 milhão de assinaturas.⁸¹

Há a intenção por parte de seu antigo editor-chefe destacar o seu lugar como jornalista na “imprensa alternativa”. Enquanto um tratava de questões que estavam dentro do padrão aceitável pela censura e, além disso, se detinha a questões “distanciadas” da realidade brasileira, principalmente ao reproduzir “jornais liberais” estrangeiros, *Movimento* buscava expandir o seu público tratando de temas imediatos e com ampla participação da população como o protesto contra o aumento do custo de vida. Ou seja, buscava uma diferenciação profunda no trato de suas questões nacionais e em seu funcionamento, na relação entre aqueles que estavam na produção do semanário e aqueles que o liam.⁸²

Numa outra linha de raciocínio ao avaliar a experiência de *Movimento*, Araújo, assim como Kucinski aponta causas menos idealizadas para explicar a crise que ocorreu no jornal. Ela, de certa forma, vê a situação com um olhar crítico, pois vê este tipo de atitudes como um entrave muito grande para a busca de uma discussão mais efetiva e menos sectária das questões políticas:

A agudização da crise política dentro do jornal terminou por provocar uma grande cisão, em abril de 1977, quando jornalistas independentes e militantes de vários grupos políticos se retiraram. *Movimento* veio então a

⁸¹ PEREIRA, Raimundo Rodrigues. Vive a imprensa alternativa. Viva a imprensa alternativa!... In: FESTA, Regina; SILVA, Carlos Eduardo Lins da. (Orgs.). **Comunicação popular e alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986, p. 64.

⁸² Festa segue na mesma linha de pensamento ao mostrar o caráter mais “popular” do jornal *Movimento* em relação aos seus congêneres: “O *Movimento*, por exemplo, foi dos alternativos o jornal que levantou a bandeira da Constituinte, que denunciou o capital estrangeiro, noticiou as Comissões Parlamentares de Inquérito sobre as multinacionais, os cartéis, denunciou as aventuras da indústria farmacêutica, os escândalos da Jari, o caso Sharp, a vocação pecuária da Volkswagen, a história da compra da Light e em 79 denunciou: “Na prática, o Brasil já está nas mãos do FMI” (edição nº 281). Além disso, cobriu amplamente o movimento operário, camponês e popular através de reportagens, relatos, depoimentos, discussões, etc”. FESTA, Regina. Movimentos sociais, comunicação popular e alternativa. In: *Ibid.*, p. 17.

ser, efetivamente, um jornal que expressava os pontos de vista do PC do B. Mas transformar-se no jornal de um partido não resolveu o problema das crises e divergências internas. *Movimento* passou a expressar a luta interna do PC do B – acirrada, na época pelo processo de avaliação da guerrilha do Araguaia. A total subordinação de *Movimento* às questões políticas internas do PC do B terminou por inviabilizar o jornal. Em 1981, uma convenção nacional de trabalhadores do jornal aprovou a proposta de seu editor, Raimundo Pereira, de fechamento da publicação.⁸³

Por outro lado, a crítica de ambos os autores revelam que, de alguma forma, os autores de tais “golpes” (ainda que o nome de Raimundo Rodrigues Pereira seja considerado como o maior responsável por tais situações) tinham uma concepção *a la* Gramsci na forma de tratarem as dissidências e as discordâncias. Obviamente, quando tratamos a questão nestes termos não afirmamos que o utilizaram como uma cartilha fielmente a ser seguida. A realidade cotidiana (temos a possibilidade de apreendê-la nos mínimos detalhes?) apresentou-se de uma maneira bem menos “vitoriosa”, “gloriosa” e “racional” como a teoria pretendia alcançar. Falha da teoria? Ineficiência do jornal? Ou ambos equívocos?

Sem pretender responder tais perspectivas, o que nós afirmamos é que existia uma tentativa de fazer prevalecer opiniões e pontos de vistas que, para o bem e para o mal, diluíam-se entre a ação política e a vaidade individual. Os debates e as cisões dentro da própria “esquerda” materializava-se e criava aproximações – num primeiro momento – distinções e rachas (no momento em que puderam fazer-se como alternativas) numa realidade democrática.

Num momento muito próximo a estes momentos definidores, o próprio Pereira apresenta uma opinião que viria confirmar a necessidade de uma “imprensa partidária”, mais atenta com as possibilidades de luta política que se configuravam na abertura:

A imprensa alternativa, a imprensa popular, a de partidos populares tem de assumir um compromisso básico essencial com seus leitores, de apoiar-se na realidade objetiva, na vida concreta que os leitores têm diante de si e que pretendem compreender para poder libertar-se. A realidade objetiva é, e não pode deixar de ser, o ponto de partida. Se ela não está de acordo com os nossos gostos, pressupostos e programa, é claro que devemos pugnar por transformá-la. Mas, o primeiro passo para que isso seja possível é conhecê-la profundamente. O conjunto de crenças e opiniões iniciais que temos deve ser utilizado para pesquisar e divulgar o que é *novo*, determinar os seus aspectos positivos e negativos. Omitir os aspectos relevantes ou descrever uma realidade desfavorável com

⁸³ ARAÚJO, Ana Paula Nascimento. **A utopia fragmentada**: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 26.

palavras bonitas não facilita, antes dificulta o trabalho de transformá-la a nosso favor.⁸⁴

O conhecimento efetivo da realidade, numa demonstração bem estruturada de um raciocínio dialético, seria o ponto de partida para uma imprensa compromissada e habilmente capaz de exercer o seu papel, bastante semelhante às idéias gramscianas de jornalismo, em especial na parte em que utiliza-se do já existente para a produção de algo novo. Neste momento, para o jornalista, a imprensa popular não pode se efetivar sem um rumo político preciso, sem militantes numerosos, abnegados, disciplinados e combativos, que se disponham a sacrificar-se pelos objetivos populares.⁸⁵

O texto que nos serve de introdução ao nosso capítulo, de Luiz Costa Lima, é parte desta discussão sobre os projetos e rumos do “jornalismo alternativo” brasileiro. Demonstra preocupação e necessidade de fazer valer uma outra perspectiva que viesse de encontro com os anseios de muitos que viam estas “alternativas” tão repressoras como qualquer “grande” empreendimento da área. Fazia-se valer de uma opinião que tinha sua razão de ser: como enfrentar o “imperativo peremptório”?

Com certeza as idéias da necessidade do “imperativo peremptório” sempre prevaleceram entre algumas mentes que estavam dentro dos jornais *Opinião e Movimento*. Tiveram suas conseqüências que foram importantes tanto para formar, estruturar, como para desmembrar e dividir. Ainda que estes atos fossem justificados dentro de uma doutrina política específica, notamos que a aceitação dos mesmos não era um “ponto comum”. O que temos são interpretações e explicações que buscam maquiar ou destacar as contradições entre princípios e atitudes. Nestas oposições dentro do jornal temos a figura de Fernando Peixoto. Sua participação em ambos os jornais, *Opinião e Movimento*, não era aleatória e nem inconsistente, por isso mesmo possível de ser localizada e definida em seus diversos papéis. Vale lembrar que, no primeiro, exercia a função de editor da parte sobre Teatro. No segundo, além disso, era parte do Conselho Editorial, ou seja, participava organicamente do processo cotidiano de elaboração de ambos. Reconhecer, por meio de suas críticas, especialmente teatrais, o seu posicionamento e suas propostas diante da cultura do país, é uma forma entender o universo conflituoso e contraditório da “imprensa alternativa”. Este é o nosso objetivo na segunda parte do trabalho.

⁸⁴ PEREIRA, Raimundo Rodrigues. Vive a imprensa alternativa. Viva a imprensa alternativa!... In: FESTA, Regina; SILVA, Carlos Eduardo Lins da. (Orgs.). **Comunicação popular e alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986, p. 75.

⁸⁵ Ibid., p. 75.

*Se, em virtude das lutas, de
advertências, no aqui e no agora,
o colocamos no outrora – imagem
a repetir-se, a ameaçar-nos com a
catástrofe, com o semelhante, tal e
qual – o deslocamento lembra e
afirma que a catástrofe não é
aquele passado, aquela imagem
nele situada. O horror coexiste
conosco, visível à nossa volta. Ele
nos cerca, nos envolve. Não está
no foi e sim no é, agora.*

Carlos Alberto Vesentini – A teia do Fato

CAPÍTULO II

**FERNANDO PEIXOTO E SUA CONCEPÇÃO SOBRE O
CENÁRIO TEATRAL BRASILEIRO NAS PÁGINAS DO
JORNAL *OPINIÃO* (1973-1975)**

2.1 – JORNAL *OPINIÃO* E O CADERNO “TENDÊNCIAS E CULTURA”

A opção de um profissional em trabalhar dentro do que denominamos de “imprensa alternativa” na década de 1970, sob o regime militar e sob censura sistemática significava uma postura diferenciada e compromissada com determinados valores e questões. Esta postura correspondia a um determinado alinhamento com o jornal em que estava trabalhando e, principalmente, com os setores da sociedade a quem se dirigia este veículo de comunicação. Fernando Peixoto, nesta conjuntura específica, desenvolveu um trabalho sistemático como crítico teatral dos jornais *Opinião* e *Movimento*.

Apesar de sua atuação como ator e como diretor no teatro brasileiro,⁸⁶ desde o final da década de 1950 até os dias de hoje, ser costumeiramente a sua faceta mais reconhecida e analisada por uma série de trabalhos,⁸⁷ esta sua experiência na “imprensa alternativa” possibilita-nos uma análise diferenciada de sua trajetória profissional. Nestes jornais, ele está do outro lado do palco, como espectador. Desta maneira, sua função o permitiu discutir, apontar, comentar e questionar, a produção teatral nacional e estrangeira daquele período. Além disso, em seus textos, percebemos a existência de um projeto para o teatro no país, advindos de seu conhecimento do cotidiano desta atividade e de seu repertório intelectual.

⁸⁶ Participações como diretor: *Matar* (1959), *Pedro Mico* (1961), *O Cimento* (1964), *Canto Livre de Nara* (1965), *O Poder Negro* (1968), *Don Juan* (1970), *A Semana* (1972), *Frei Caneca* (1972), *Tambores da Noite*, (1972), *O Processo de Joana d'Arc* (1972), *Frank V* (1973), *Um Grito Parado no Ar* (1973), *Calabar* (1973), *Caminho de Volta* (1974), *A Torre em Concurso* (1974), *Arena Conta Zumbi* (1976), *Ponto de Partida* (1976), *Mortos sem Sepultura* (1977), *Coiteiros* (1977), *Terror e Miséria no III Reich* (1979), *Calabar, o Elogio da Traição* (1980), *Se os tubarões fossem homens* (1981), *Murro em Ponta de Faca* (1990), *Ardente Paciência* (1990), *A Farsa da Esposa Perfeita* (1993), *Maria Quitéria* (1993), *Parvacci* (2000), *Vidas Calientes* (2001).

Como ator, ainda em Porto Alegre participa de uma série de espetáculos montados no Curso de Arte Dramática na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tendo como orientação o diretor, teórico, cenógrafo e autor Ruggero Jacobbi. Após sua mudança para São Paulo em 1963, faz parte do grupo do Teatro Oficina, onde faz parte do elenco de peças como: *Pequenos Burgueses* (1964), *O Rei da Vela* (1967) *Galileu Galilei* (1968), *Na Selva das Cidades* (1969). No início da década de 1970, excursiona com o Teatro de Arena pelos EUA e América Latina com encenações de *Arena Conta Zumbi* (1970) e *Arena Conta Bolívar* (1970).

⁸⁷ Rodrigo de Freitas Costa (UFU), no ano de 2006, defendeu a dissertação de Mestrado intitulada **Tempo de resistência democrática: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto**, onde trabalha com a encenação da peça *Tambores da Noite*, de 1972. No ano de 2007 tivemos a defesa dos seguintes trabalhos: Maria de Abadia Cardoso (UFU), *Tempos sombrios, ecos de liberdade – a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: no palco, Mortos sem Sepultura*; Ludmila Sá de Freitas (UFU), **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri: o caso Vladimir Herzog (1975) (re)significado em “Ponto de Partida”** e Christian Alves Martins (UFU) **Diálogos entre passado e presente: Calabar – O Elogio da Traição (1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra**.

No jornal *Opinião*, Fernando Peixoto inicia o seu trabalho como colunista em março de 1973 com dois textos sobre o espetáculo que ele mesmo dirigiu: *Frank V* de Friedrich Dürrenmatt. Em julho de 1974 tornou-se o responsável pelos assuntos relacionados ao teatro na parte intitulada “Tendências e Cultura”. Este “caderno” tinha entre os seus responsáveis nomes como Sérgio Augusto e Jean-Claude Bernadet (cinema), Tárik de Souza e Ana Maria Bahiana (música), Ronaldo Brito (arte e literatura) e João Lizardo (xadrez). O editor do período era Júlio César Montenegro, anteriormente correspondente em Brasília.

Na dissertação de mestrado intitulada *Cultura em Opinião – As páginas de “Tendências e Cultura” (1972-1977)*, Eduard Marquart faz um levantamento extensivo dos artigos, dos colunistas e dos editores, além da forma e do funcionamento daquela parte do jornal específica do qual fazia parte Fernando Peixoto. Centrando-se principalmente nas características gerais da luta no campo cultural verificada naquelas páginas, ligada aos conflitos internos do jornal, ele faz a seguinte divisão temporal daquele “caderno”:

Para termos uma noção panorâmica, a primeira fase, então, abarca o período de outubro de 1972 a junho de 1974 (n. 0 ao n. 83); esse período corresponde ao que poderíamos pensar como a definição das atividades de TeC: segue-se à risca a proposta de noticiar os “acontecimentos culturais”, numa tarefa de monitoração, daí a presença massiva de reportagens e resenhas, ou seja, tipos de texto que comentam ou relatam a assistência de um show, espetáculo teatral, filme, ou a leitura de um livro — sendo que estes são sempre objetos culturais “novos”.

A segunda fase, que concerne ao breve espaço de junho de 1974 a janeiro de 1975 (n. 84 ao n. 116), é marcada pelo desaparecimento temporário da rubrica “Tendências e Cultura”, sem qualquer nota por parte do jornal. Em contrapartida, o material que normalmente aparecia sob a rubrica triparte-se nas seções “Assuntos” (entrevistas e/ou textos de maior fôlego), “Comentário” (resenhas) e “Movimento” (notícias, informes). Pode-se entender essa mudança como um esforço no sentido de retirar a cultura do lugar especial que lhe fora dedicado até então. Essa mudança, aliás, cria um problema metodológico para a minha pesquisa: se antes tínhamos limites relativamente bem definidos sobre o que viria a ser a cultura em *Opinião*, ou seja, o material abrigado pela editoria, definir o que venha a ser “cultura” agora passa a ser pura atribuição. Já não interessa ao jornal estabelecer o que é cultura ou não, ela está na ordem do dia, entre os demais fatos. Ou seja que, nessa nova ordem das coisas, discutir a leitura de um livro, comentar um filme, saber o posicionamento de determinado intelectual (leia-se escritor, cineasta, artista et alii) tem tanta importância quanto se discutir os rumos da economia e da política. A cultura, pode-se dizer, perpassaria todas essas esferas ou, numa formulação mais arrojada, seríamos dispensados da própria noção de cultura como algo distinto (relacionado apenas às “belas artes”, “belas letras”) das demais atividades intelectuais e sociais. O conceito de cultura se diluiria, e teríamos apenas acontecimentos. Em última análise: não

mais haveria nem tendências nem cultura, apenas “Assuntos”. Mas esse projeto falha.

A terceira e última fase, localizada entre janeiro de 1975 e abril de 1977 (n. 117 ao n. 231), sinaliza o retorno da rubrica TeC, e contém o momento mais crítico (leia-se tenso) da editoria. Essa tensão se deve à ascensão e revigoração do texto ensaístico, que se tornará um espaço possível para a problematização dos modos de representação e fabricação de cultura, seus *comos*. Trata-se de uma espécie de surto de TeC: nesse período ocorre um duro debate acerca da função do jornalismo cultural. Com exceção dessa última fase, que julgo ser a mais instigante, não farei uma análise detalhada desses três momentos.⁸⁸

Fernando Peixoto finaliza o seu trabalho efetivo no jornal em abril de 1975.⁸⁹ Em pouco mais de dois anos de trabalho no *Opinião*, Peixoto escreve quarenta e seis críticas no total, sob a assinatura de “Fernando Peixoto”, “F.P.” ou com o pseudônimo de “Andrea Sarti”,⁹⁰ numa tentativa de escapar do “lápiz vermelho” da censura.⁹¹ Ao seguirmos a “cronologia” acima podemos observar que ele participa dos três momentos do jornal. Pelo enfoque dado ao autor da dissertação, ele busca salientar o “caderno” “Tendências e Cultura” no destaque que este têm como seção independente ou não dentro do corpo do jornal, buscando apreender a partir daí os movimentos internos da redação do *Opinião* assim como a busca do que ele chama de “jornalismo cultural”.⁹² Na realidade, ao

⁸⁸ MARQUARDT, Eduard. **Cultura em Opinião** – As páginas de “Tendências e Cultura” (1972-1977). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Lucia de Barros Camargo, para obtenção do título Mestre em Literatura, 2003. Disponível em: <<http://www.cce.ufsc.br/~nelic/Dissert_Eduard/Part1/tendencias_e_cultura.htm>>.

⁸⁹ Ainda, no dia 08/04/1977 Fernando Peixoto publica uma análise sobre a situação do teatro brasileiro intitulado “A recusa da inércia”.

⁹⁰ Andrea Sarti é o famoso e querido discípulo de Galileu na peça “Galileu Galilei” de autoria do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Peça esta que foi encenada em 1968 pelo teatro Oficina de São Paulo e que Fernando Peixoto, dentre os vários personagens que faz na peça, faz o papel de Andrea Sarti moço.

⁹¹ Pelos “mapas” apresentados por Marquardt em sua dissertação notamos uma diferença no levantamento do número de artigos de Fernando Peixoto no *Opinião*. Em primeiro lugar ele distingue os “autores” “Fernando Peixoto” e “Andrea Sarti”, como se fossem dois colunistas diferentes, não levando em conta a utilização deste pseudônimo. Em segundo lugar, mesmo somados os textos dos dois autores em sua contagem, 24 do primeiro e 10 do segundo, temos o total de 34, 12 a menos do que conseguimos localizar no arquivos da Biblioteca do Senado de Brasília (DF).

⁹² Sobre o conceito de “jornalismo cultural” que Nesquardt buscou reconhecer dentro de “Tendências e Cultura”: “Nesse movimento estabelecido pela velocidade com que informação e cidade têm de se relacionar, e que por conseqüência requer, através do jornalismo, um discurso que se adapte a essa mesma velocidade, a versão segregadora de cultura (cultura-valor) é que requer a necessidade de cultura-mercadoria. A cultura, nesse procedimento, aparece como refém da informação, convindo veicular somente discursos objetivos, claros. No jornalismo cultural, tratar de cultura objetivamente significa fazer de uma editoria de cultura *press release* dos “acontecimentos culturais”, ou seja, convertendo-a em parte do processo de circulação das coisas da cultura, a linha de montagem do fenômeno cultural — para nos valermos da crítica de Ronaldo Brito. O que se pode aventar, em todo caso, é que se reconhecemos em TeC a versão cultura-valor como predominante, ou seja, a cultura como um componente emancipador do

reconhecer a cultura e a arte como expressões sociais que contribuíram para a “emancipação do sujeito”, nos remetem a uma concepção elevada das mesmas, um papel específico desta parte do jornal em criticar e expor pontos de vistas combativos e contra a “mercantilização” da arte. Peixoto imprime a sua marca neste sentido em relação ao teatro brasileiro no final dos anos 70. Mas, antes de simplesmente ser um crítico retilíneo e uniforme, percebemos que os dilemas apresentados em suas críticas são bem mais complexos, demonstrações de certeza e incertezas que se ligavam de maneira viva e direta com a atividade teatral brasileira daquele momento.

2.2 – FERNANDO PEIXOTO, BERTOLT BRECHT E BERNARD DORT: “A ÚNICA CERTEZA É A DÚVIDA”

Um primeiro ponto já nos chama a atenção na análise deste material: a influência e a importância do dramaturgo, poeta e diretor teatral alemão Bertolt Brecht. É interessante começarmos com um trecho de uma crítica onde Peixoto utiliza referenciais brechtianos para analisar algumas encenações que ocorriam no ano de 1973 e ligadas, principalmente, ao movimento da chamada “contracultura”.⁹³

sujeito, a tônica esquerdista tenta de alguma forma opor essa cultura-valor à lógica da cultura-mercadoria. Para tentar exemplificar, não são poucos os textos que se opõem ao modo como os mercados editorial e fonográfico passam a definir o valor — ou seja, o valor se define por uma questão de mercado; textos sobre o aumento do consumo da literatura best-seller; ou ainda textos que tratam do empobrecimento das obras e conteúdos veiculados pela televisão”. MARQUARDT, Eduard. **Cultura em Opinião** – As páginas de “Tendências e Cultura” (1972-1977). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da Profª Drª Maria Lucia de Barros Camargo, para obtenção do título Mestre em Literatura, 2003. Disponível em: <<http://www.cce.ufsc.br/~nelic/Dissert_Eduard/Part1/tendencias_e_cultura.htm>>.

⁹³ “[...] Mais ou menos a partir de 1967, o movimento de *contracultura*, que estava tendo em todos os países do Ocidente importantes desdobramentos teatrais, contestando virtualmente todas as convenções tradicionais através de experimentação ousada de novas gramáticas de escrita cênica e de novos relacionamentos entre público e espetáculo, começou a atingir a cena brasileira. Reforçado pelo tempero do *tropicalismo*, este movimento encontraria entre nós condições sob certos aspectos particularmente favoráveis. Uma geração excepcionalmente criativa de jovens encenadores e cenógrafos estava alcançando a maturidade, pronta a esposar uma causa na qual se pudesse engajar. Ora, no mundo inteiro a revolução cênica da segunda metade da década de 60 foi obra, antes de mais nada, justamente de diretores e cenógrafos capazes de reformular o espaço cênico e a sua utilização, e neste sentido o nosso teatro estava particularmente capacitado a dar ao movimento internacional, como de fato acabou dando, uma contribuição significativa. Por outro lado, uma ampla faixa da juventude, recém-impedida de qualquer participação política, e ansiosa por encontrar uma válvula de escape para o seu natural impulso de contestação, acharia um caminho gratificante em manifestações que, embora basicamente apolíticas, constituíam um questionamento radical do código de valores e da visão do mundo que a geração anterior lhe havia legado. Finalmente, estes espetáculos, justamente por não assumirem uma posição explícita em

Resta saber até que ponto esses espetáculos se afastam da análise da realidade nacional e terminam numa contemplação passiva, abstrata e anti-histórica, individualista e inútil, demitindo o teatro de sua responsabilidade social. Cumpre mesmo verificar até que ponto o teatro tem o dever, preconizado neste século, sobretudo pelas formulações fundamentais de Brecht, de assumir seu papel na transformação do homem e da sociedade.⁹⁴

Efetivamente, por mais que a citação acima demonstre uma atitude de questionamento, de dúvida, sem afirmar categoricamente a respeito do caráter “passivo” ou não dos espetáculos analisados, ao utilizar o dramaturgo alemão como contraponto, deixa clara a sua concepção de teatro como instrumento responsável pela “transformação do homem e da sociedade”. Opinião extremamente importante para a compreensão de Peixoto como artista e crítico teatral.

A postura engajada e compromissada com a sociedade, naquele momento, não significava uma opção aleatória, significava um teatro diferenciado em diversos níveis. Neste sentido, podemos mencionar que Fernando Peixoto, foi e ainda é um dos principais difusores da dramaturgia e das idéias de Bertolt Brecht⁹⁵ no país. No decorrer de seu trabalho como crítico no *Opinião* ele expõe uma série de razões que justificariam a importância de Brecht, “talvez o maior dramaturgo dos tempos modernos”⁹⁶ no teatro brasileiro da década de 1970. A combinação de qualidades do dramaturgo e encenador alemão que ele aponta como o “cinismo dialético”,⁹⁷ o humor,⁹⁸ a “lucidez”, a “agressividade e força criativa”,⁹⁹ a “inteligência e sensibilidade da vida social, artística e política de seu tempo”,¹⁰⁰ o “contraste e o choque, a incerteza e as opções, a

relação à realidade política imediata, pareciam reunir razoáveis condições de passar pelo crivo de uma censura preocupada com a caça às bruxas políticas de um teatro, a seu ver, aliado à mentalidade *subversiva*”. MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979, p. 14-15.

⁹⁴ PEIXOTO, Fernando. Teatro brasileiro, experiências. A saída, onde está a saída? **Jornal Opinião**, 17/12/1973, p. 20.

⁹⁵ De autoria de Fernando Peixoto sobre o diretor e dramaturgo alemão Bertolt Brecht: *Brecht: vida e obra* (1968), *Brecht: uma introdução ao teatro dialético* (1981), *Ópera e Encenação* (1986), *Brecht no Brasil* (org.) (1986). Juntamente com Wolfgang Bader, foi o coordenador geral da publicação das *Obras Completas* de Brecht em 1986.

⁹⁶ PEIXOTO, Fernando. O “diário de trabalho” de Brecht. **Jornal Opinião**, 22/04/1974, p. 17.

⁹⁷ Id. A ópera de um banco privado. **Jornal Opinião**, 19/03/1973, p. 19.

⁹⁸ Id. O “diário de trabalho” de Brecht. **Jornal Opinião**, 22/04/1974, p. 17.

⁹⁹ Id. O que mantém um teatro vivo. **Jornal Opinião**, 22/04/1974, p. 17.

¹⁰⁰ Id. O “diário de trabalho” de Brecht. **Jornal Opinião**, 22/04/1974, p. 17.

responsabilidade individual e a amarga experiência”,¹⁰¹ o uso de “teoremas”,¹⁰² da parábola e da linguagem épica¹⁰³ são bastante elucidativas para percebermos a amplitude e a importância deste pensamento para Peixoto.

A crítica ao espetáculo *O que mantém um homem vivo?* (elaborado a partir de colagens de textos de Bertolt Brecht, encenado por Renato Borghi e Esther Góes no Rio de Janeiro em 1974) demonstra o modo de trabalho e de análise de Peixoto. Dentre os vários aspectos positivos levantados, principalmente em relação à atitude reflexiva que a peça propõe, há um que diz respeito à necessidade de estar sempre em busca, num processo constante de reflexão:

Assim como Brecht mantém o pensamento vivo, a reflexão viva, a crítica viva. *O que mantém um homem vivo?* mantém espectadores e atores vivos. Num momento de perplexidade, o espetáculo mantém o teatro vivo. E mais que vivo, de pé, com sua dignidade, coragem. Com toda a convicção e o estímulo que Brecht nos lança, com sua provocação permanente, quando afirma que, de todas as certezas, *a única certeza é a dúvida*.¹⁰⁴

A dúvida significa a necessidade de respostas. Neste sentido o caminho em busca de respostas é dialético, com idas e vindas, erros e acertos. Torna-se necessária à atividade teatral inserir-se num processo constante, acima de tudo vivo, *leitmotiv* para a continuidade de trabalho que visasse um fim específico.¹⁰⁵ Em outra crítica, ao comentar sobre os diários de trabalho de Brecht, Peixoto reitera esta dimensão de constante transformação e procura afirmar que “[...] seu pensamento foi sempre ágil, contraditório e resultado de contradições. Nunca dogmático. Sempre em constante movimento. Sua obra recusa a metafísica e existe em função do tempo”.¹⁰⁶

Neste ponto, ao tratar de Brecht, de suas questões e de suas propostas teatrais, nos remetemos a uma série de textos escritos pelo crítico teatral francês Bernard Dort entre os anos de 1959 e 1970. Estes foram traduzidos e selecionados por Fernando Peixoto e

¹⁰¹ PEIXOTO, Fernando. . O “diário de trabalho” de Brecht. **Jornal Opinião**, 22/04/1974, p. 17.

¹⁰² Id. Um teorema do jovem Brecht. **Jornal Opinião**, 27/09/1974, p. 23.

¹⁰³ Id. A imprecação dos saltimbancos portugueses. **Jornal Opinião**, 25/10/1974, p. 21.

¹⁰⁴ Id. O que mantém um teatro vivo. **Jornal Opinião**, 22/04/1974, p. 17.

¹⁰⁵ “Primeiro espetáculo: uma declaração de princípios coerente – *O Que Mantém Um Homem Vivo?* Já o título é uma interrogação (existe melhor atitude para o teatro brasileiro hoje?) mas também uma afirmação, um programa. Primeiro autor: Brecht. O oposto de *Gracias Señor*: a retomada de posição frente ao teatro brasileiro, a favor da transformação, da crítica, da juventude, da polêmica. Da arte não como um fim em si mesma. Mas como atitude reflexiva”. Ibid.

¹⁰⁶ Id. O “diário de trabalho” de Brecht. **Jornal Opinião**, 22/04/1974, p. 17.

lançado pela Editora Perspectiva em 1977 com o título “O Teatro e sua Realidade”.¹⁰⁷ Sem dúvidas, o livro apresenta um quadro extremamente vivo e dinâmico da cena teatral ocidental desde o final do século XIX até meados do século XX, com o autor analisando uma série de pensadores, autores, dramaturgos, críticos e diretores como: Shakespeare, Émile Zola, Stanislávski, Goldoni, Pirandello, Ionesco, Genet, Adamov, John Arden. Mas, Brecht ganha espaço privilegiado na obra, sendo também para Dort a base e a referência para a proposta de um teatro diferenciado e renovador naquele instante histórico.

No texto de Dort, “Uma propedêutica da realidade”, percebe certa similaridade com o que Peixoto acredita ser a função do teatro e, especialmente, sobre o ponto em que o pensamento de Brecht se diferencia e avança em busca de soluções e propostas para a arte em geral:

[...] Sua dramaturgia nos propõe uma crítica histórica da vida cotidiana e da ideologia vivida. Brecht descreve o comportamento, a linguagem cotidiana e privada, um pouco a maneira dos naturalistas. Mas não se detém aí: coloca este comportamento e esta linguagem numa perspectiva histórica. Conclama-nos, homens da sociedade de hoje, a decifrá-los, a compreendê-los, referenciando-nos com nossa própria situação. Ou seja, a situação de homens resolvidos a transformar o mundo. Seu teatro é o lugar de uma tomada de consciência política: conflitos, contradições, alienações nele aparecem como maneiras erradas de viver a história. A não-comunicação entre os indivíduos não é um destino: é um fato social, portanto, modificável.¹⁰⁸

Nas linhas acima percebemos o ponto de convergência inicial do crítico francês com Fernando Peixoto – sobre a importância de um teatro que tenha como objetivo promover a tomada de consciência política e, a partir daí, a compreensão e a transformação da realidade. Mas, ainda que a dramaturgia brechtiana seja considerada capaz de efetivar tal ação, a importância da forma que ganha em cima do palco é vital, não havendo como dissociar o texto da cena onde ele está sendo representado e interpretado.¹⁰⁹ Em outro texto

¹⁰⁷ DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

¹⁰⁸ Id. Uma propedêutica da realidade. Ibid., p. 20.

¹⁰⁹ Como deixa explícito em suas considerações sobre o espetáculo *A grande imprecisão* diante das muralhas da cidade de Tankred Dorst, Peixoto deixa claro sobre as possibilidades formais de um espetáculo a partir das orientações brechtianas: “Em sua encenação de *A Grande Imprecisão* os Bonecreiros utilizam o que o texto de Dorst possui de formalmente brechtiano, para pesquisar uma linguagem épica. A encenação de Mário Barradas é um exemplo de assimilação dos ensinamentos de Brecht e de Manfred Wekwerth: a parábola é dividida em momentos, após um minucioso trabalho dramático; os momentos são expostos didaticamente no espetáculo, separados uns dos outros por cortes na ação, com os personagens mantidos estáticos em cena; para cada momento é pesquisado um significado visual e sobretudo gestual”. PEIXOTO, Fernando. *A imprecisão dos saltimbancos portugueses*. **Jornal Opinião**, 25/10/1974, p. 21-22.

do crítico francês, “A prática do Berliner Ensemble”, onde analisa o trabalho da companhia teatral alemã fundada em 1949 por Brecht e sua esposa Helene Weigel, temos uma amostra do significado e do impacto das propostas do dramaturgo e encenador alemão na questão cênica. Segundo o crítico a magia e a razão se coadunavam em espetáculos coesos e, principalmente, responsáveis por uma transformação profunda e conseqüente:

Daí a impressão de clareza, de inteligibilidade, propiciada por todos os espetáculos do Berliner Ensemble. Nada é deixado ao acaso da efusão ou da intuição. E se existe uma magia do espetáculo, ela se destina a não cegar, mas a compreender e a nos fazer compreender. O espetáculo é uma *leitura*.¹¹⁰

Convém prestarmos bastante atenção nas análises de Dort sobre o texto e o teatro brechtiano e, obviamente, sobre a importância destes para a cena teatral como um todo. Ao descrevê-los, ele salienta uma outra característica extremamente importante para acompanharmos e compreendermos o pensamento de Peixoto em suas críticas no jornal *Opinião*: a capacidade dos espetáculos em não “cegarem” os seus espectadores, mas de exigirem destes uma “leitura” da realidade. Além de o teatro servir como instrumento para a tomada de consciência e para efetivar uma certa leitura de mundo, em outra crítica de Dort, “Um realismo épico”, este ganha mais uma função nesta sociedade: a de ser poesia e o “lugar do conhecimento”:

Pode-se então falar de poesia, no sentido mais amplo do termo. O teatro, para Brecht, torna-se o próprio lugar do conhecimento: é mais que o instrumento de uma tomada de consciência, é a imagem de um trabalho alegre, de um parto coletivo. O teatro grego não celebrava, sobre as ruínas das antigas fatalidades, a consagração de uma cidade livre, libertada e reconciliada?¹¹¹

Consciência, leitura, poesia e conhecimento. O questionamento final da citação é a própria essência do teatro grego para Dort: um teatro vigoroso, intimamente ligado com a celebração da liberdade após as lutas e as fatalidades. Mas, pelo fato de fazer parte de um mundo vivo e ainda em luta, tem a necessidade de ser dinâmico e consciente dos desafios a serem superados. Ao fazer parte da coletividade contraditória e dividida, tem como papel uma ação emancipadora visando uma futura reconciliação entre estes “falsos opostos”.

Os dois pontos assinalados anteriormente por Fernando Peixoto, um teatro que recuse a metafísica e que exista em função do tempo onde está inserido, são essenciais para

¹¹⁰ DORT, Bernard. A prática do Berliner Ensemble. In: _____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 300.

¹¹¹ Ibid., p. 298.

compreendermos as opiniões e as propostas que ele fará no decorrer de seu trabalho como crítico e, que claramente, se aproxima muito dos textos de Bernard Dort. A criação de um teatro socialmente responsável e ligado à transformação do homem e de sua realidade é algo constantemente citado, sendo a sua principal preocupação. Isto fica bem claro em vários textos. Não devemos esquecer que a busca por este tipo de teatro passava, necessariamente, por uma série de debates e discussões em torno de como ele se tornaria real no Brasil, nos anos de 1970, sob o regime militar. Se havia algo que o incomodava, em primeiro lugar, e o fazia refletir seriamente naquela época, era sobre a “nova cena teatral” que surgia no país e que ia de encontro diretamente com suas opiniões e seus valores. Também pregava mudanças e transformações, era radical, polêmica e questionadora. Mas, para Peixoto, parecia passiva, abstrata e individualista. As divergências existiam e as críticas no jornal *Opinião* nos ajudam a compreender as distâncias e as discordâncias entre o crítico e esta tendência teatral.

2.3 – Fernando Peixoto e o advento da cena “alternativa”: “a saída, onde está a saída?”

Na “reportagem-informação” publicada no final do ano de 1973: “Teatro brasileiro, experiências. A saída, onde está a saída?”,¹¹² Fernando Peixoto iniciava assim a provocadora descrição sobre uma nova cena teatral que entrava em voga no país:

No Rio de Janeiro, principalmente, existem atualmente grupos teatrais que realizam um trabalho solitário, lobos da estepe fechados em salas pequenas, com apresentações para 10, 12 ou apenas para um espectador. Às vezes, parece que um certo masoquismo, provocado pela ausência de um público maior, dá a esses trabalhos quase anônimos a certeza de estar trilhando um caminho – por mais discutível que seja – certo e justo.¹¹³

Desde o título de sua reflexão, uma pergunta sobre onde está a saída para o teatro, a crítica é explícita. Um espetáculo que se mantinha com um número reduzido de espectadores, por mais que para esses grupos representasse algo significativo de que

¹¹² PEIXOTO, Fernando. Teatro brasileiro, experiências. A saída, onde está a saída? **Jornal Opinião**, 17/12/1973, p. 20.

¹¹³ Ibid, p. 19.

estavam no caminho certo, era uma grave contradição a ser enfrentada pelo teatro em geral e necessitava de uma maior compreensão.

Sem dúvidas, ele tem a percepção de que estas manifestações não são aleatórias e que não surgiram independentes e dissociadas da própria conjuntura. Elas têm fundamento real e surgem num momento específico da sociedade brasileira. Numa tentativa de entendê-las a fundo, Fernando Peixoto faz uma espécie de descrição particularizada das razões e dos sentidos destes grupos que buscavam uma outra forma de fazer teatro no país. Para isto, assiste espetáculos como *Drácula* de Bram Stoker sob a direção de Miguel Oniga, *Dysangelium* e *Dos Mistérios*, encenados pelo Centro de Pesquisa Ex-Teatro (Teatlab) sob a direção de Airton Kerenski, *Os Construtores de Império* encenado pelo “Teatro Macário”, *As Loucuras do Dr. Qorpo Santo*, dirigido por José Luiz Ligiéro Coelho e encenado pelo “Teatro Mágico” e *As Incelenças* de Luiz Marinho, dirigido por Luiz Mendonça no Teatro de Arena da Guanabara. Indo além das encenações, busca também investigar a origem e as justificativas dos grupos e de seus criadores que colocaram estes espetáculos em cena. Há ainda uma descrição sobre o funcionamento de um curso de teatro ministrado por Pedro Jorge, intitulado “Teatro Laboratório”, do grupo capitaneado por Rubens Corrêa que se transferiu para a área rural e do grupo “A Comunidade” fundado por Amir Haddad e Paulo Affonso Grisoli.

Ainda que fosse um espectador atento e aberto às novas experiências, não significava que ele aceitava de maneira irrestrita todo um movimento teatral que estava em cena naquele momento. Peixoto tem Brecht e Dort como referências críticas, principalmente ao chamar a atenção para o papel social e transformador do espetáculo teatral, não apenas no nível interno, mas principalmente em relação à realidade concreta e objetiva. É emblemático o advento de uma cena teatral que podemos chamá-la de “alternativa”. Ela não era uma opção vazia e inocente, significava para o crítico algo a ser questionado e discutido. Como bem salientado no capítulo anterior, por Araújo, não podemos ligar, necessariamente, os termos “imprensa alternativa” com a “esquerda alternativa” e, como veremos, com o chamado “teatro alternativo”.

Ao analisar primeiramente o “Teatro Laboratório” de Pedro Jorge, Peixoto não deixa de ironizar em relação à “aula/encenação” que assistiu. Coloca em dúvida o experimentalismo do grupo em questão, já mostrando, ainda que de maneira velada, o seu descontentamento com alguns aspectos da cena teatral que, em termos gerais, questionava a certeza, a inteligência e a razão do “homem moderno”:

Não interessa, entretanto, julgar o espetáculo, na medida em que se propõe a ser uma aula aberta ao público. Uma observação, entretanto, pode ser feita: além de trabalhar em emoções descontroladas, os alunos, em geral, se entregam a um transe hipnótico: quando perguntei a eles, no final [...], se depois de tantas repetições do mesmo tema não chegavam a, consciente ou inconscientemente, fixar algumas soluções cênicas ou chaves emocionais, um deles me respondeu que é impossível repetir duas vezes o mesmo trabalho e que, de qualquer forma, ele era absolutamente incapaz de lembrar o que tinha feito durante o exercício.¹¹⁴

Apesar de Fernando Peixoto tentar não exercer o seu papel de “crítico” pelo fato de ter assistido uma “aula”, ao conversar com os alunos ele não deixa de interpretar as respostas dos mesmos como sinais da irracionalidade do exercício, principalmente quando ele constata que estes não lembravam de mais nada do que fizeram antes. Este “transe hipnótico” limitado à apresentação, sem consequência e sem continuidade, com certeza, não era o ideal, em seu julgamento.

Sobre outro espetáculo, *Drácula*, dirigido por Miguel Oniga, ele aponta os aspectos problemáticos da encenação, questionando, já na primeira linha, o trabalho de “desconstrução” (aqui mais parecido com destruição) do texto de Bram Stoker feito pelo diretor:

[...] Do romance de Stoker restam alguns personagens e algumas situações, cenicamente resolvidas em termos de corpo, convulsões, gritos, panos brancos e pretos, correrias. A proposta tem seu sentido, mas a realização peca pela repetição de recursos, pela exploração limitada de algumas idéias fortes. Oniga não define uma posição crítica ou mesmo sensorial em relação ao vampirismo. *Drácula* é o corpo de tanga branca, o ator que espera, ajoelhado, a entrada dos espectadores na sala, segundo a moda grotowskiana. Mas não interessa aqui, como no caso anterior, uma crítica do espetáculo: ainda que seja necessário observar que a tentativa de sondar o indivíduo e seus demônios, ou o olhar novo no tema, dos mais fascinantes da mitologia literária, é limitado pela superficialidade e provavelmente pela inexperiência dos realizadores.¹¹⁵

Repetições, limitações, ausência de um posicionamento crítico, superficialidade e inexperiência. Não são poucos os problemas apontados por Peixoto nesta encenação. Por mais que o espetáculo pretenda desvendar alguns mistérios da existência humana, tudo se resolve na exacerbação do irracional, do corpo em seus aspectos mais primários em detrimento da razão. Em sua descrição, ao apontar algumas características “segundo a moda grotowskiana” existentes na interpretação, ele cita pela primeira vez em suas críticas

¹¹⁴ PEIXOTO, Fernando. Teatro brasileiro, experiências. A saída, onde está a saída? **Jornal Opinião**, 17/12/1973, p. 20.

¹¹⁵ Ibid.

uma concepção de teatro bastante polêmica e muito influente daquele momento: as propostas do encenador polonês Jerzy Grotowski. Como veremos no decorrer do nosso texto, ele será mais vezes citado, às vezes como problema, outras vezes como solução.

É interessante e elucidativo, em termos de comparação, transcrevermos aqui um trecho de uma crítica do ano de 1974, onde Peixoto elogia o trabalho da atriz Fernanda Alves que faz parte do elenco do espetáculo *A grande imprecisão diante das muralhas da cidade*:¹¹⁶

[...] esta lição de encenação brechtiana é aprofundada graças a uma interpretação extraordinária de Fernanda Alves, mostrando cada instante e cada elemento de seu personagem com inteligência e lucidez: uma interpretação controlada entre a emoção e o raciocínio, realizada com segurança e convicção.¹¹⁷

Se compararmos as formas de trabalho e de encenação dos atores do “Teatro Laboratório” e do espetáculo *Drácula* descritas até então, com as da atriz citada acima, a diferença é notória. De um lado, temos os aspectos sensoriais e irracionais do ser humano sendo transpostos para o palco. De outro, temos o controle intencional da “emoção” e do “raciocínio”. Sem dúvidas, o crítico é favorável à segunda proposta e vê com ressalvas a primeira. Já deixa claro a existência de diferenças entre uma perspectiva e outra e de seu posicionamento. Porém, antes de simplesmente cairmos numa concepção dual e irreconciliável entre as duas representações, podemos retomar o crítico francês Bernard Dort que também via com bastante desconfiança e dúvida os aspectos diferenciados da cena teatral “alternativa”, mas que tentou harmonizar estes diferentes “modos de encenação”. Como bom defensor da causa, ele aponta as características que o ator brechtiano deveria ter em seu trabalho, sendo o mais completo possível:

Uma das indisposições mais vivamente ressentidas na vida teatral atual nasce da inadequação da formação do ator às novas tarefas que deveriam ser as suas. E a espécie de frenesi com que muitos jovens se lançam na expressão corporal ou na imitação do Living Theatre é um sinal deste mal-estar. Acrescentemos ainda que a oposição radical que alguns estabelecem entre um pretenso ator brechtiano, que seria apenas intelectual, e um ator segundo o Living, que seria apenas físico, só faz confundir as coisas: se existe oposição, ela se situa no nível do

¹¹⁶ “A atual encenação da *Grande Imprecisão* é de Os Bonecreiros, um grupo português. Em Portugal, *bonecreiro* é uma espécie de saltimbanco. O grupo foi fundado em Lisboa em outubro de 1971. Dedica-se sobretudo a espetáculos populares (neste sentido *A Grande Imprecisão* é uma exceção), representando em praças públicas, nas ruas e no interior de Portugal. Antes da derrubada do salazarismo o grupo não era bem visto pelas autoridades[...]”. PEIXOTO, Fernando. A imprecisão dos saltimbancos portugueses. *Jornal Opinião*, 25/10/1974, p. 21.

¹¹⁷ Ibid., p. 22

significado de uma empresa como o Berliner Ensemble e a de um grupo (ou de uma tribo) como o Living Theater. Não ao nível das técnicas dos intérpretes, pois o ator brechtiano deve ser igualmente “físico” e representar com seu corpo tanto quanto o ator do Living.¹¹⁸

Dort, assim como Peixoto, demonstra a sua aversão à primazia “física” sobre o trabalho do ator, sendo necessário certo equilíbrio que o preparasse para enfrentar os vários desafios e papéis de sua profissão. De certa forma, ambos acabam tentando mostrar que a concepção brechtiana de teatro tinha, da mesma forma, um caráter extremamente vivo e emocional.¹¹⁹ O diferencial é que não se deixava levar inconscientemente e sem razão, principalmente porque tinha um objetivo a ser alcançado. Esta seria a grande inspiração.¹²⁰

Na continuidade da “reportagem-informação”, Fernando Peixoto faz os seguintes questionamentos sobre o real impacto destas encenações, mais voltadas para o indivíduo e, como ele mesmo afirma, irracional:

Pessoalmente a pesquisa de um indivíduo isolado do contexto sócio-econômico em que vive me parece uma postura inútil e freqüentemente mentirosa como processo de conhecimento da verdade. Mas na medida em que essa análise é realizada, até onde possui utilidade e sentido? São inúmeras interrogações que somente a verificação isenta de preconceitos pode dar respostas válidas. Propostas de teatro ou antiteatro somente

¹¹⁸ DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 400.

¹¹⁹ Peixoto em 1986, busca demonstrar as razões do “racionalismo brechtiano”, principalmente ligado à luta contra o lado “irracional” do regime nazista alemão: “[...] Já nos últimos anos de Weimar a dramaturgia assumiu uma postura decididamente racionalista, na medida em que o fascismo insistia no fator emocional. Mas comenta que foi justamente a forma mais racional de seu teatro, as peças didáticas, que provocou sempre as reações mais emocionais. Brecht insiste que a emoção tem sempre um fundamento de classe bastante determinado: se manifesta de maneira específica, vinculada a uma época. Não é intemporal nem universal. É um erro do teatro tradicional separar a razão do sentimento, eliminando a primeira: diante da menor tentativa de introduzir um elemento racional na prática teatral, os adeptos do teatro convencional começam a gritar, erroneamente, que se pretende eliminar os sentimentos e as emoções. Mas naqueles anos, o teatro ganhou um crítico vigilante e profundamente interessado na nova dramaturgia: o policial. Isto na medida em que esta nova dramaturgia se mostrou capaz de desvendar a verdade aos espectadores”. PEIXOTO, Fernando. O teatro de Brecht aqui hoje. In: BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil – Experiências e Influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 30.

¹²⁰ No “Dicionário do teatro brasileiro”, no verbete intitulado “Teatro Experimental”, Edelço Mostaço demonstra resumidamente o papel do ator e do público na vertente teatral brechtiana: “Na outra vertente, ligada à função e às condições atribuídas ao público, está o propósito de reconduzi-lo à participação. Duas alternativas galvanizam, aqui, uma multiplicidade de intentos, sendo uma delas mais explicitamente conduzida por Bertolt Brecht que, valendo-se da contextualização sociológica, quer recriar em cena as várias dimensões dos fenômenos sociais, inserindo suas personagens nos limites entre essas dimensões, assim exacerbando tanto sua objetividade quanto sua subjetividade. O ator desse teatro deverá, para dar conta dessas múltiplas dimensões abarcadas, entrar num permanente jogo consigo mesmo, alternando-se entre “ser” o personagem e exibir uma consciência supraficcional. A platéia é requisitada, desse modo, a igualmente desdobrar-se entre as considerações de seu imaginário e aquelas de suas reais condições de existência, através de uma dialética que objetiva a desalienação, processo em que a atividade sociopolítica é contraposta à passividade da recepção emocional”. MOSTAÇO, Edelço. Teatro experimental. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006, p. 140.

adquirem significado quando estudadas a partir de uma prática efetiva. Aqui o que nos interessa, sobretudo, é a divulgação de parte desse esforço dos mais jovens, utilizando inclusive, no nível da informação, suas próprias declarações de princípios.¹²¹

Novamente, os termos utilizados nesta citação para descrever e avaliar estes espetáculos são provocadores e contundentes. Fernando Peixoto denomina as “posturas” como inúteis e mentirosas, adjetivos que já causariam bastante controvérsia.¹²² Porém, no momento seguinte, “brechtianamente”, ele dá valor à “dúvida” em contraponto à “certeza”. Concordando ou não, estas manifestações não existiam por elas mesmas. Eram esforços organizados e, além de tudo, justificados dentro de uma lógica própria. Falar de “isenção de preconceitos” por parte do crítico talvez seja mais uma saída retórica utilizada por ele do que realmente uma solução para justificar o seu trabalho. Efetivamente ele se posiciona a todo instante e seu juízo de valor está presente desde a escolha dos espetáculos, até às construções de suas frases, os adjetivos que utiliza, a forma como os apresenta.

Mas, ainda sim, o crítico em seu desejo de nos “informar”, aponta e analisa os referenciais teóricos e práticos utilizados pelos artistas que estavam empenhados no “novo” fazer teatral. Aqui, ele tem mais cautela, mas mesmo assim a “dúvida” não deixa de estar presente em suas abordagens. Ao elogiar o espetáculo *Dysangelium* de Airtón Kerenski, ele cita novamente o nome do encenador polonês Gerzy Grotowski:

A seqüência da mesa de operações é dos momentos mais altos do teatro brasileiro moderno. Nada é gratuito, mas sim resultado de uma elaboração metódica. A utilização não somente do corpo mas também do som e da palavra adquire um sentido poético difícil de dimensionar. A condição humana se revela ao público com uma intensidade fascinante: quando os atores falam textos, conseguem uma dimensão poética e lógica difícil de ser atingida. É possível que o espectador não penetre no sentido

¹²¹ PEIXOTO, Fernando. Teatro brasileiro, experiências. A saída, onde está a saída? **Jornal Opinião**, 17/12/1973, p. 20.

¹²² As observações de Mariângela Alves de Lima já nos dá uma certa noção da controvérsia em torno do valor e do significado deste tipo de encenação: “Uma vez que a representação é o resultado da interferência de cada participante no processo criativo o espectador deve saber que está em contato, no mesmo espetáculo, com diferentes expressões individuais. Como contraponto ao ator perfeito, ao ator-Stradivarius, a cena apresenta o ator “visceral” que deve ir muito além do mero instrumento. Esse não é o ator que transmite uma emoção, mas aquele que vivencia a emoção em cena. Mesmo que esse ator não tenha disponibilidade para cultivar-se, as possíveis arestas podem ser compensadas com uma outra exigência que o ator faz a si mesmo. E que implica necessariamente num tremendo desgaste emocional e físico, em cordas vocais arrebentadas e numa avaliação da qualidade do espetáculo não pela comunicação racional que estabelece com o público, mas pelo trânsito das emoções que cruzam o espaço entre o palco e platéia. Ressalve-se o fato de que esse turbilhão de paixões não tem a menor intenção de minimizar o conhecimento que a arte proporciona, mas sim altera a veiculação desse conhecimento na ordem da percepção do espectador”. LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o Teatro. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. **Anos 70 – Teatro**. Rio de Janeiro: Europa Emp. Graf. e Edit., 1979-1980, p. 61-62.

das imagens oferecidas, mas percebe-as (perceber, para Grotowski, é uma forma de compreender a partir de símbolos) com admirável vigor.¹²³

Como dizemos anteriormente, por mais que Peixoto mantivesse uma postura nítida e crítica em relação aos espetáculos, particularmente no que ele cita acima, reconhece numa cena específica o que ele chama de um “dos momentos mais altos do teatro brasileiro moderno”. Isto não é pouca coisa, principalmente quando percebemos toda a construção negativa que ele faz deste tipo de encenação. Mas, ao contrário de *Drácula* de Miguel Oniga, onde os referenciais “grotowskianos” são utilizados mais como “moda” do que como estudo aprofundado, no *Dysangelium* o crítico destaca a elaboração meticulosa dos preceitos, onde tudo adquire um significado mais profundo, algo que não era notado por ele até então.¹²⁴

Peixoto, nesta tentativa de aprofundar ainda mais o seu conhecimentos sobre as manifestações teatrais acima citadas, também denominadas de “underground” e “marginais”,¹²⁵ parte para a discussão dos artigos de Luiz Carlos Maciel reunidos no livro *Nova Consciência – Jornalismo Contracultural (1970-1972)*,¹²⁶ chegando à seguinte constatação:

Em busca de alternativas para o homem contemporâneo está intimamente relacionada com certa prática do teatro jovem de hoje: explorar o espaço externo do cosmos e perder a alma ou tentar conquistar essa alma e explorar seu fundo escuro e desconhecido, buscando o espaço interno da própria mente, pesquisa do tempo provisório e mortal de cada um, apreensão do homem no interior de sua subjetividade. Esse tipo de proposta (exista ou não nos que fazem teatro a consciência integral de sua formulação) ilumina uma tendência do teatro experimental de hoje (não somente no Brasil). Sua exposição, feitos os devidos descontos, está implícita nas categorias estéticas articuladas por Jerzy Grotowski, para mais ou menos oculto de quase todos os espetáculos a que assistimos.¹²⁷

¹²³ PEIXOTO, Fernando. Teatro brasileiro, experiências. A saída, onde está a saída? **Jornal Opinião**, 17/12/1973, p. 21

¹²⁴ “Ao contrário de outros encenadores jovens que vivem as incertezas de uma experimentação desencontrada, Kerenski tem uma profunda segurança de seu trabalho e dos objetivos aos quais se propõe. É um homem inteligente, sensível, que esteve dois meses com Grotowski e realizou experiências teatrais fora do Brasil, antes de organizar seu grupo”. Ibid., p. 20.

¹²⁵ “Seria possível a eclosão de um teatro em termo de *underground*? É uma interrogação a ser verificada. Nesse sentido, assistir a alguns espetáculos “marginais” (com tudo que a palavra possui de indefinido) atualmente em cartaz no Rio e, ao mesmo tempo, ler os artigos de Maciel reunidos no livro *Nova Consciência* podem constituir uma singular tentativa de compreensão do problema”. Ibid., p. 19-20.

¹²⁶ MACIEL, Luiz Carlos. **Nova Consciência – Jornalismo Contracultural (1970 – 1972)**. São Paulo: Eldorado, 1973.

¹²⁷ PEIXOTO, Fernando. Teatro brasileiro, experiências. A saída, onde está a saída? **Jornal Opinião**, 17/12/1973, p. 20.

A importância da subjetividade e a compreensão do “homem” e de seu “interior”, subjetivo e desconhecido, são os aspectos mais destacados e mais justificáveis nos espetáculos que Peixoto denomina de “experimentais”. Ao utilizar tal nomenclatura ele nos remete a uma série de correntes artísticas que tiveram no início do século XX o seu surgimento e que foram essenciais para a compreensão dos desafios que teatro ocidental enfrentou,¹²⁸ chegando até à vertente do “teatro espontâneo” do russo Nicolas Evreinoff, que exerceria uma influência considerável nos rumos do teatro a partir dos anos 60, como salientado por Edelço Mostaço no *Dicionário do Teatro Brasileiro* no verbete “Teatro Experimental”:

Naquilo que concerne ao intérprete, esta proposta vai repercutir mais intensamente nos anos de 1960 junto a dois poloneses: Jerzy Grotowski que, através do método da auto-penetração, ambiciona um ator-santo cujo ofício aproxima-o de um oficiante místico, radical ultrapassagem do estágio de verismo psicológico de matriz stanislavskiana; e Tadeuz Kantor, que anuncia nos seus espetáculos o desaparecimento do ator. São ambas experiências ligadas à noção mais ampla de laboratório – um espaço teatral de pesquisa incessante-, no qual o processo de criação encontra-se colocado acima dos resultados e o espectador é nele admitido sob certas condições.¹²⁹

Peixoto reconhece a influência e o poder das formulações de Jerzy Grotowski, que ele denomina de “papa mais ou menos oculto”, nas encenações que assistiu. A partir deste reconhecimento e desta constatação, ele parte para o seguinte questionamento: como e de que forma Grotowski estava sendo assimilado pelos encenadores brasileiros? Qual a importância de sua influência para o teatro naquele momento por qual o país passava? Assim são direcionados os seus ataques sobre as idéias que então vigoravam:

Mas até que ponto essa nova consciência do teatro brasileiro tem raízes numa compreensão límpida e criativa de Grotowski? Até que ponto tudo não passa de uma fuga da realidade? De uma covarde omissão? Até que ponto esse mergulho desenfreado nas insondáveis camadas irracionais do ser humano não passa de um fascinante capítulo da própria racionalidade

¹²⁸ No verbete “Teatro Experimental” escrito por Edelço Mostaço no “Dicionário do Teatro Brasileiro”, ele apresenta três diferentes “linhas”. A primeira ligada ao francês Antonin Artaud e seu “teatro da crueldade”, que pretendia “pela via da exacerbação dos sentidos, fazer um retorno à sua condição coletiva, da comunidade anterior à estamentada partição burguesa”. A outra, tem no alemão Bertold Brecht que “valendo-se da contextualização sociológica, quer recriar em cena as várias dimensões dos fenômenos sociais, inserindo suas personagens nos limites entre essas dimensões, assim exacerbando tanto sua objetividade quanto sua subjetividade”. MOSTAÇO, Edelço. Teatro Experimental. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006, p. 139-141.

¹²⁹ MOSTAÇO, Edelço. Teatro Experimental. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006, p. 139-140.

do homem? Por que tudo isso acontece no mundo hoje e encontra entusiasmo e entrega também no Brasil de hoje? Até que ponto esse teatro não constitui “um saudável arejamento de nossos hábitos mentais e de nossas características de pensamento”? Ou, ao contrário, não passa de uma atitude elitista, alienada e mistificadora, fuga de um confronto com os problemas efetivos do homem e da sociedade?¹³⁰

Novamente, ele incorpora em sua crítica a “dúvida brechtiana” ao levantar as possibilidades e os caminhos que o teatro brasileiro estava seguindo e escolhendo como o viável para a sua sobrevivência. Ainda sim, não deixa de questionar o aspecto “niilista”, de fuga da realidade, o aspecto irracional, elitista, alienado e mistificador. Não podemos esquecer, e sempre é bom reafirmar, que a posição de Fernando Peixoto, pessoalmente, é contrária a esta vertente em vários aspectos. O projeto teatral que ele acredita como válido passa por outras questões e por outros paradigmas. Só pelo fato de questionar a razão do relativo sucesso que estas propostas têm no Brasil, um país de tradições culturais singulares e com diferentes necessidades, já demonstra certo descompasso entre o teatro e a realidade em que está inserido. Mais provocador, questiona a própria leitura destes artistas sobre Grotowski. A utilização dele não seria apenas mais uma forma de fugir, covardemente, do enfrentamento real que se impunha na relação entre arte e sociedade?

Na crítica “Grotowski: teatro ou terapia”, publicada em julho de 1974, Fernando Peixoto tenta em seu estilo polêmico e contestador compreender de maneira “límpida” e realista as formulações do encenador polonês. Nesta crítica busca mostrar um pensador menos “vazio” (se apenas levasse em consideração suas propostas a partir do que assistiu nos espetáculos brasileiros) e mais “conseqüente”. Acaba nos apresentando uma imagem diferente de Grotowski:

São também muitas as lendas existentes em torno do encenador polonês, na verdade ele não é um profeta, nem nunca pretendeu pregar sua religião, nem propor dogmas e regras de trabalho – é um encenador asceta e meticuloso, com extraordinário e rigoroso sentido da escritura teatral, que pesquisa, numa figuração não realista, uma forma efetiva e profunda de conhecimento do homem.¹³¹

No trecho acima, há o reconhecimento mais amplo da obra, das orientações e da importância do polonês dentro da conjuntura teatral daquele momento. Porém, Peixoto busca apresentar esta tendência sem o exagero e o fanatismo comum a muitos de seus seguidores. Em sua opinião, por mais que a encenação “grotowskiana” não se pautasse

¹³⁰ PEIXOTO, Fernando. Teatro brasileiro, experiências. A saída, onde está a saída? **Jornal Opinião**, 17/12/1973, p. 20

¹³¹ Id. Grotowski: teatro ou terapia? **Jornal Opinião**, 15/07/1974, p. 13.

pela figuração “realista”, ela também não era solta no ar, vazia, impulsiva e irracional.¹³² Ela exigia um cuidado e uma consciência muito grande em relação aos objetivos a serem alcançados. Além disso, em outro momento da crítica, ele chama a atenção pelo fato de muitos brasileiros ainda terem um conhecimento restrito e ultrapassado em relação às experiências teatrais, da utilização de noções já superadas pelo próprio Grotowski em seus trabalhos mais atuais.¹³³

Porém as confusões em torno do significado das encenações coordenadas por Jerzy Grotowski em seu grupo, o “Living Theatre”, assim como as elaboradas por outros empreendimentos empenhados nesta mesma perspectiva teatral nos EUA como o “Open” e o “The Performance Group”, não deixam de existir:

Na verdade, representação e tentativa de salvação pessoal se confundem em muitos dos mais polêmicos espetáculos produzidos pelos grupos acima mencionados (sobretudo o “Living”, o “Open”, e também o “The Performance Group” de New York, em seus trabalhos mais recentes). A própria insistência na instituição da vida comunitária, como condição e princípio básico para o trabalho [...], deixou inúmeras vezes os críticos em dúvida: o objetivo destes grupos é fazer espetáculos novos ou encontrar, de forma ingênua e neo-romântica, uma nova forma de vida social?; ou em que medida ambas as propostas, na prática que realizam, efetivamente, coexistem? Até onde este individualismo institucionaliza a fuga e a omissão?¹³⁴

Aqui é levantada uma outra questão bastante controversa em relação a estes grupos: a alternativa e a opção de viverem em comunidade, sendo isto uma condição essencial para o trabalho. Tema brevemente explorado na “reportagem-informação” “Teatro brasileiro, experiências. A saída, onde está a saída?”, ao dar o exemplo de Rubens Corrêa e de um grupo de atores que haviam se transferido para uma área rural, a atitude acaba sendo igualmente questionada, seja pelo viés do “neo-romantismo”, seja pela fuga, simples e direta que esta atitude significava.

¹³² “[...] É contemporâneo para sondar em profundidade a lógica do comportamento e do pensamento, chegar às camadas mais reprimidas, ao motor secreto, o sistema de signos da representação deve apelar diretamente à experiência de hoje (dá uma importância especial à forma, como cristalização de signos exatos: para Grotowski o princípio da expressividade do ator reside em permanente combinação de espontaneidade e disciplina). Assim, cada encenação de um clássico é uma meditação sobre o presente”. PEIXOTO, Fernando. Teatro brasileiro, experiências. A saída, onde está a saída? **Jornal Opinião**, 17/12/1973, p. 20.

¹³³ “[...] Aliás, o terrível é que grande parte dos brasileiros só conhece Grotowski através da leitura de seus primeiros artigos e entrevistas, material em certo sentido, já velho e superado pelo próprio Grotowski em suas realizações mais recentes”. Ibid.

¹³⁴ Id. Grotowski: teatro ou terapia? **Jornal Opinião**, 15/07/1974, p. 13.

De maneira didática e elucidativa ao apresentar seus próprios referenciais, Fernando Peixoto põe em xeque algumas características das “novas formas teatrais”, apontando alguns elementos diferenciais e contraditórios que deveriam ser postos em debate antes de serem simplesmente aceitos e utilizados pelos encenadores e diretores brasileiros:

O problema é complexo. Ardorosamente assumido pelos que defendem uma postura ontológica e metafísica para o teatro, Grotowski surge paradoxalmente num país socialista, a Polônia, e trabalhando subvencionado pelo governo e com absoluta liberdade de pesquisa. Por outro lado não tem sentido condenar ou sacralizar os ensinamentos e a prática de Grotowski sem uma compreensão do contexto em que a mesma se origina. Sua utilidade para outras culturas pode, evidentemente, ser colocada em questão: é indiscutível que a tarefa social do teatro latino – americano, é estética e humanamente válido e necessário para nossa sociedade, por exemplo, não pode se resumir numa pesquisa de comunhão do ator com o espectador que procure absolutamente isolar o acontecimento teatral de sua realidade sócio-econômica.¹³⁵

Neste ponto, a crítica é clara ao demonstrar que a conjuntura e o ambiente de criação vivenciados por Grotowski são muito diferentes do mundo latino-americano. Compreender as suas particularidades serve como base e medida para avaliar o seu real valor num outro tempo e, principalmente, num outro lugar. Por mais que sejam válidas e úteis as diretrizes em torno de “uma postura ontológica e metafísica” para o teatro, isto não é o bastante para a realidade brasileira, com todos os seus problemas nos diversos âmbitos da sociedade. O teatro tem como papel algo que vai além e, principalmente, não ficar isolado das estruturas.¹³⁶

Algo nos chama a atenção ao lermos este fragmento: ao apontar como paradoxal o fato da teoria “grotowskiana” surgir dentro de um país socialista. Significava que Peixoto acreditava que nestas condições especiais surgiria algo mais “compromissado com a transformação da realidade” e não uma fuga “baseada” na “irracionalidade”? Será o teatro uma “superestrutura” ligada de maneira orgânica e fechada à “estrutura” de sua

¹³⁵ PEIXOTO, Fernando. Grotowski: teatro ou terapia? **Jornal Opinião**, 15/07/1974, p. 13.

¹³⁶ Na década de 1980, o diretor e ator Amir Hadad questiona a interpretação dos críticos quando estes afirmavam sobre a influência de Grotowski em seu trabalho, afirmando que determinadas formas e técnicas advinham muito mais de um desespero pessoal por qual estava passando: “[...] Acho que a vanguarda é caudatária do sistema. Falavam que meu teatro sofria influência de Grotoviski, não era nada, era desespero. Eu contorcía o meu corpo porque não sabia botar os meus sentimentos. Eu contorcía a minha expressão porque eu não sabia botar o meu prazer no jogo. No governo Médici, eu me contorci demais, porque era horrível. Por momentos se confundiu com a vanguarda, que chamavam de expressão corporal, liberação de afeto, não era, era prisão de afeto”. HADDAD, Amir. A censura faz parte do cotidiano. In: KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 163.

concepção? Caso fosse assim, não seria mesmo algo contraditório termos no Brasil, um país com sérios problemas econômicos, sociais e sob um regime militar, um teatro individualista e restrito, “grupos teatrais que realizam um trabalho solitário, lobos da estepe fechados em salas pequenas, com apresentações para 10, 12 ou apenas para um espectador”?¹³⁷

Não é apenas ele que levanta estas questões colocando em xeque a real dimensão e significado daquele tipo de teatro que estava sendo feito no país. Um exemplo emblemático de um homem de teatro que se preocupou com o advento do “experimentalismo” foi Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, que também buscou em seus trabalhos e em suas discussões demonstrar os limites e os perigos da nova cena “radical”. Mesmo não tendo certezas absolutas, ele não abriu mão de seus referenciais. Pelo contrário, buscou demonstrar o seu posicionamento e as razões de sua contrariedade. No livro “Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo”, Rosangela Patriota apresenta os conflitos que o dramaturgo enfrentou nos anos 60 e 70:

Embora sua dramaturgia contivesse as marcas da dúvida e da sensação de impotência diante das situações vivenciadas, o autor, estrategicamente, não as tornou públicas. Ao contrário, procurou responder às contestações feitas pelo jornalista Luiz Carlos Maciel, nas mais diferentes oportunidades. Alertou para a necessidade de a “classe teatral” se “unir” para continuar existindo cultural e socialmente. Tornava-se uma opção política e profissional, de sua parte, conquistar espaços significativos no mercado de bens culturais. Para tanto, a produção artística deveria ser feita com base em temas e propostas estéticas que possibilitassem a identificação do público com este trabalho. A partir deste encaminhamento, pôs em dúvida as “experiências de vanguarda”, pelo fato de elas limitarem a esfera de ação político-social de suas proposições. No entanto, a “resistência democrática” deveria dar respostas em vários níveis. Entre eles, era preciso criticar a opção política que localizava na “luta armada” a única atitude eficaz contra o recrudescimento dos governos militares.¹³⁸

É interessante perfil de Vianinha apresentado por Patriota. Demonstra o grau de complexidade desta disputa. Por um lado, o dramaturgo colocava em suas peças dilemas sobre o melhor caminho a ser seguido pelo teatro e pela sociedade brasileira naquele instante. Por outro, “publicamente”, não os tornava públicos. Optou por um caminho que o permitisse ganhar terreno nos mais diversos campos de difusão cultural e, principalmente,

¹³⁷ PEIXOTO, Fernando. Teatro brasileiro, experiências. A saída, onde está a saída? **Jornal Opinião**, 17/12/1973, p. 19.

¹³⁸ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 152-153.

tentar aglutinar as diferentes concepções de arte e de política numa frente oposicionista contra a ditadura militar.¹³⁹ Mas, de um ponto ele não abria mão: a questão do contato e da ampliação numérica e qualitativa do público que assistia teatro no Brasil. Estas experiências “vanguardistas”, na maioria das vezes, assustavam e impeliavam os espectadores, causando estranheza em relação ao que estava sendo feito, principalmente quando isto se tornava radical e cada vez mais hermético.¹⁴⁰

Bernard Dort também fazia semelhante alerta ao afirmar categoricamente que estes grupos: “Esvaziam o político muito mais do que o questionam. O teatro-choque é um teatro de auto-satisfação”.¹⁴¹ Discordava da proposição “teatro é vida”, muitas vezes propalada pelos artistas ligados à estas tendências e, mais uma vez, utilizando o pensamento brechtiano, assegurando que o dramaturgo alemão “[...] manteve e mesmo aprofundou esta distinção: teatro não é vida; o teatro apenas reproduz, representa a vida, não se confunde com ela”.¹⁴² Por fim, o crítico francês estabelecia o seguinte entendimento sobre o papel do teatro: “O teatro é essencialmente mediação – mediação com vistas a uma ativação ao espectador”.¹⁴³

Em seu livro “A Ideologia da Estética” o crítico literário inglês Terry Eagleton faz, também, uma espécie de balanço das pretensões e das tentativas de “destruição” (quase sempre infundadas) no campo da cultura em geral, da tendência posteriormente

¹³⁹ Em seu emblemático texto de 1968, “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”, Vianinha já apontava a necessidade de um frente de resistência no teatro brasileiro, procurando aplacar um pouco as divergências deste setor artístico e prol de um ideal comum: “Não estamos querendo dizer com isso que, de agora em diante, a classe teatral deve viver num mar de rosas. Claro, as posições estéticas devem ser afirmadas, aprofundadas, defendidas, mantidas na sua independência; porém reconhecendo, proclamando, defendendo, precisando das conquistas estéticas alcançadas no outro setor. A luta pela vanguarda não é uma corrida. Me parece que vanguarda é ser expressão de todos que, de uma ou outra maneira, almejam determinadas e decisivas conquistas a cada determinado momento. A noção de luta entre um teatro de “esquerda”, um teatro “esteticista” e um teatro “comercial”, no Brasil de hoje, com o homem de teatro esmagado, quase impotente e revoltado, é absurda”. VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha** – Teatro, televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 124.

¹⁴⁰ No mesmo texto, Vianinha ao defender um teatro profissional, questiona as críticas oriundas dos grupos “experimentais” e “alternativos”: Ninguém aqui está formulando posição contrária à experimentação. “O que não podemos é tomar a posição de fazer do teatro brasileiro um imenso laboratório, desligado de suas condições comerciais, de seus atrativos para o público. Como se fosse melhor não existir o que já existe, para não começar do começo. O teatro brasileiro não é um agrupamento neurótico cuja saída é uma imensa psicanálise de grupo, um *mea culpa* gera e orfeônico; é um teatro profissional que cumpre profissionalmente a indescritível tarefa de montar de 80 a 100 espetáculos por ano no Rio e em São Paulo sem auxílio praticamente nenhum”. Ibid., p. 124-125.

¹⁴¹ DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, p. 399.

¹⁴² Ibid., p. 326.

¹⁴³ Ibid.

denominada de “pós-moderna”. Apesar do impacto e das polêmicas, Eagleton apresenta as fragilidades destas ao apresentar a seguinte análise que faz no início da década de 1990:

O pós-modernismo tem sido audacioso no questionamento das concepções tradicionais de verdade, e seu ceticismo frente às pretensões de uma verdade absoluta e monológica tem produzido efeitos radicais genuínos. Ao mesmo tempo, essa corrente tem mostrado uma tendência crônica a caricaturar as noções de verdade produzidas por seus adversários, criando alvos de palha de conhecimento transcendentalmente desinteressado para ter o prazer de destruí-los ritualmente. Uma das armadilhas ideológicas poderosas do humanismo liberal tem sido a de assegurar uma relação supostamente intrínseca entre a verdade e o desinteresse, e é importante que os radicais a critiquem. A não ser que tenhamos interesses de algum tipo, não teríamos por que nos importar em descobrir qualquer coisa. Mas é simples demais imaginar que todas as ideologias dominantes operem necessariamente com conceitos de verdade absolutos e auto-idênticos, que um toque de textualidade, de desconstrução ou ironia auto-reflexiva possa desmontar. Uma oposição assim simplista ignora a complexidade própria dessas ideologias, que são bastante capazes, de vez em quando, de incluir a ironia e a auto-reflexão entre suas armas.¹⁴⁴

Podemos pensar sobre estas questões em relação às próprias opiniões que Peixoto apresentava no jornal *Opinião*. As suas críticas advêm da tentativa de demonstrar as conseqüências que aquele tipo de cena poderia representar para o teatro brasileiro em geral, ligado à conscientização e, a partir daí, à transformação da sociedade por meio de homens “conscientes”. Ao pensar “brechtianamente” a desconstrução que esta cena “alternativa” e “experimental” tentava imprimir no panorama teatral brasileiro, esta acabava parecendo infundada e superficial.¹⁴⁵ As críticas escritas por ele são expressões deste seu embate: simultaneamente demonstra o valor de suas propostas e de suas idéias, aprofundando-as na medida do possível da maneira mais coerente possível e, ao mesmo tempo, aponta as falhas e as contradições de seus rivais.

De toda maneira, na continuidade da discussão sobre os paradigmas “grotowskianos”, Peixoto reconhece a contemporaneidade e a validade desta aproximação

¹⁴⁴ EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993, p. 273.

¹⁴⁵ Numa debate com a participação de Fernando Peixoto, Chico Buarque e Paulo Pontes sobre os alcances e os limites da encenação de *Gota D'Água* (de autoria dos dois últimos) na perspectiva “nacional-popular” há a seguinte colocação de Paulo Pontes sobre a necessidade de superar esta “cena alternativa”: “[...] Mas para quem está marginalizado do progresso, da civilização, do bem estar, mesmo a razão mais estreita é de profunda eficácia para se aprender onde está. O povo precisa da razão como uma lâmina. Qualquer teatro popular tem de ser um teatro fundado na possibilidade de se aprender o mundo com clareza. [...] É preciso ter fé na linguagem organizada, na sua possibilidade de compreender o mundo. O quadro é complexo e não é mais com dois e dois são quatro que você compreende as coisas. Mas ao invés de negar a razão precisa é descobrir uma razão mais complexa, uma linguagem mais rica”. PEIXOTO, Fernando. Subúrbio e poesia. **Jornal Movimento**, 02/02/1976, [s/p].

das “camadas mais reprimidas” do indivíduo, em seus aspectos mais incongruentes, secretas e ligadas ao tempo presente. Mas, a sua aplicabilidade numa realidade como a brasileira passa por uma necessidade de re-apropriação. Ao contrário da simples transposição, deslocada, sem crítica e sem reflexão, Peixoto, por meio da “dialética”, aponta uma possibilidade de como conduzir este processo:

Mas um trabalho de Grotowski no Brasil pode ter um significado cultural de extrema importância, desde que seja cautelosa e “antropofagicamente” digerido. Mesmo que ele nos venha falar num “teatro pobre”, resultado de sua opção de linguagem estética, quando nós teremos que lhe falar de um “teatro pobre”, resultado de uma verdade sócio-cultural inseparável de nosso cotidiano de vida e produção artística. Precisamos de um teatro de comunicação histórica e de reflexão crítica, mas não há razão para não aproveitar um confronto polêmico com uma proposta de comunhão visivelmente marcada por uma posição próxima do místico. E ainda que seja quase impossível separar o significado do intenso treinamento físico do corpo e da voz do ator, proposto por Grotowski, de seu irrecusável significado ideológico, também neste sentido é possível aproveitar sua estadia entre nós para um enriquecimento mais consistente de nossos próprios e incertos caminhos de cultura.¹⁴⁶

Ao utilizar o termo “antropofagicamente”, Peixoto remete diretamente à “antropofagia oswaldiana” da “Geração de 22”.¹⁴⁷ Basicamente, seria o apreender em sua totalidade o “elemento externo” à nossa realidade, no caso a experiência “grotowskiana”, para num momento posterior utilizar dela apenas o necessário, o interessante e o possível. Não há como negar as diferenças básicas que existem entre um “teatro pobre” como opção e um “teatro pobre” como situação, como bem salienta. Por isso, existem elementos que devem ser “devorados” e “digeridos”, mas sem prejuízo ao compromisso com a realidade. Neste caso, obrigatoriamente deveria se enfrentar a questão da preparação integral do ator e a do aprofundamento de sua realidade. De toda maneira, esta forma de encenação assinalava uma possibilidade de um maior conhecimento do homem contemporâneo. Tarefa essa que Peixoto tinha uma preocupação especial.

¹⁴⁶ PEIXOTO, Fernando. Grotowski: teatro ou terapia? **Jornal Opinião**, 15/07/1974, p. 13.

¹⁴⁷ “[...] A síntese antiilusionista deságua numa estética popular na qual as categorias do bom e mau gosto, do impuro e do puro desaparecem, descartando-se as preocupações psicológicas, resultando numa visão política do homem brasileiro e na recriação poética da realidade em que vive. Nessa realidade, os componentes não se harmonizam, mas, ao contrário, conservam suas características básicas, travando-se um diálogo que se torna altamente produtivo. Assim, quando nossos índios devoraram (literalmente) o Bispo Dom Pero Fernandes Sardinha, teriam dado o primeiro passo para essa festa anárquica e debochada”. FRAGA, Eudinyr. Teatro e Antropofagia. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006, p. 33.

2.4 – POR UM NOVO TEATRO BRASILEIRO: A LUTA CONTRA A “INEFICÁCIA”, A “INUTILIDADE” E A “REPETIÇÃO”

Dois espetáculos apresentados no Brasil chamaram a atenção de Fernando Peixoto no ano de 1974: a encenação de *Yerma* (Federico García Lorca), pela companhia de “Nuria Espert”, sob direção de Victor Garcia, e encenação de *A Gaivota* (Anton Tchecov), sob produção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e dirigido por Jorge Lavelli. Ambos os diretores, argentinos e radicados na França, tiveram seus trabalhos analisados nas seguintes críticas publicadas no jornal *Opinião*: “A ‘Yerma’ de Victor Garcia” (18/03/1974), “O ventre de ‘Yerma’ e o vôo da ‘Gaivota’ (29/04/1974) e “Duas gaivotas” (31/01/1975).

Mesmo apresentando certas diferenças entre as encenações, as impressões de Peixoto, de maneira geral, são bastante positivas. Em sua análise ele deixa explícito os pontos que considera essenciais para um bom espetáculo:

[...] São dois espetáculos totalmente distintos, enquanto estilo e linguagem e opção cênica Mas revelam um ponto em comum: em ambos os casos o espetáculo resulta de uma reflexão pessoal sobre o texto, nasce de uma interpretação, certamente discutível, de um universo social e ideológico. E tudo se traduz, no palco, em termos cênicos. Sem dúvida o espetáculo de Lavelli é mais orgânico, possui uma elaboração gestual mais complexa e fascinante, e penetra no texto com mais profundidade [...], enquanto Garcia limita-se na criação de um universo poético, que não revela as dimensões do poema trágico de Lorca, mas apreende unicamente o clima sensual e obsessivo do texto.¹⁴⁸

Ao ressaltar a reflexão complexa e aprofundada de Garcia e Lavelli ao colocarem os textos em cena, há uma valorização, por parte do crítico, do que podemos chamar de “consequência cênica”, o oposto da gratuidade e do irracionalismo percebido em muitos espetáculos no país naquele período. Não deixa de ser reveladora as ressalvas que faz sobre *Yerma* pelo fato do diretor, Victor Garcia, limitar-se “clima sensual e obsessivo do texto”, perdendo assim a chance de explorar outras dimensões que o texto oferecia. Mas demonstra em sua análise o que estes diretores têm em comum:

Nem Garcia nem Lavelli estão preocupados com a realização de um teatro fundamentado em motivação psicológicas: mas se o problema nem se coloca para o primeiro, para o segundo a análise psicológica está transformada e teatralmente pesquisada – não hesita em colocar um filho

¹⁴⁸ PEIXOTO, Fernando. O ventre de “Yerma” e o vôo da “Gaivota”. *Jornal Opinião*, 29/04/1974, p. 24.

falando sobre a mãe enquanto assume a posição fetal, assim como não hesita em fazer o jovem escritor, incapaz de exprimir um universo mais amplo, incapaz de libertar-se de sua mediocridade, falar enquanto dá a volta sobre si mesmo, com os braços presos ao corpo, aprisionado e impotente, como um animal ferido.¹⁴⁹

A constatação de que ambos não se preocupam apenas e exclusivamente com as “motivações psicológicas” é algo digno de nota e de apreciação. Quando existe a preocupação em abordá-las, como no caso de Lavelli, Peixoto nos descreve algumas partes do espetáculo e do trabalho dos atores que consegue expressar cenicamente a proposta do diretor neste sentido. Ainda completa com a seguinte afirmação:

[...] Lavelli é um encenador exato, que constrói sua linguagem racional com precisão e minúcias. Conseguiu de atores pouco habituados a este tipo de trabalho (o gesto pesa mais, e exprime mais, que a “inspiração” ou a emoção) um resultado espantoso. Neste sentido, aliás, *A Gaivota* é um acontecimento no teatro nacional.¹⁵⁰

Não podemos desconsiderar a opinião acima. Ao colocar *A Gaivota* como um dos pontos altos da cena teatral do ano de 1974, Peixoto nos faz perceber a capacidade de Lavelli em utilizar de maneira criativa e consciente o material, tanto textual como cênico, não descartando as “novas tendências” que já eram uma realidade visível. Explica-se, assim, a competência de conseguir articulá-las e construir um espetáculo tocante e inovador.

Na realidade, ao abordarmos com mais atenção as críticas de Fernando Peixoto, percebemos que ele luta em duas frentes. Como já vimos, até então, de um lado ele tenta compreender, mesmo com ressalvas e desconfiança, a cena “experimental” que surge no país ligada ao movimento da “contracultura”. De outro, e aqui ele também não economiza seu poder de fogo, busca desmistificar e contestar o “tradicional”, o “clássico” do teatro brasileiro. As críticas escritas por ele em relação à dramaturgia de Nelson Rodrigues são exemplares pela sua postura hostil, justificando sua controvérsia a tudo que soe velho e conservador, impedindo a continuidade do processo de transformação do teatro brasileiro. São valiosas pelo conteúdo e pelo teor de seus comentários.

Numa crítica publicada no *Opinião* no dia 08 de abril de 1974, “Nelson Rodrigues. O maior poeta dramático do Brasil?”, o título já é uma forma direta de questionamento e de provocação. Peixoto versa sobre o mais recente texto lançado pelo

¹⁴⁹ PEIXOTO, Fernando. O ventre de “Yerma” e o vôo da “Gaivota”. **Jornal Opinião**, 29/04/1974, p. 24.

¹⁵⁰ Ibid.

dramaturgo após quase dez anos sem produzir textos para o teatro. Sem dúvida, é um acontecimento considerável pelo próprio respeito e autoridade que o seu autor, Nelson Rodrigues, já havia alcançado no panorama teatral brasileiro desde a década de 1940, com a encenação de um de seus textos mais emblemáticos, *Vestido de Noiva*.¹⁵¹ A nova peça intitulada *Anti-Nelson Rodrigues* é assim descrita por Fernando Peixoto:

O Anti-Nelson Rodrigues é uma fotonovela que repete os chavões provocativos e irreverentes que o próprio Nelson criou e cultivou em peças anteriores. É uma inútil tentativa de redescobrir a fórmula do êxito através do escândalo. Uma estrutura teatral franciscana, uma trama esquemática que, para utilizar uma expressão do próprio Nelson, tem a profundidade de um rio que uma formiguinha pode atravessar com a água na canela. Nada resta do impacto poético e teatral revelado na linguagem inesperada de suas primeiras tragédias. Nada do vigor metafísico mais efetivo de um expressionismo surpreendente no panorama literário brasileiro dos anos 40.¹⁵²

Sem dúvidas não é uma crítica elogiosa sobre o trabalho do consagrado dramaturgo em questão. Ao denominar a peça como uma “fotonovela”, Peixoto critica a pobreza, a superficialidade e a gratuidade do espetáculo. Um texto repleto de elementos já utilizados em experiências anteriores e que, efetivamente, não tinham mais o impacto e o vigor que tiveram em seus momentos originais (um mérito que a crítica não deixa de reconhecer).¹⁵³ Ainda, a falta do chamado “cinismo dialético”, a ausência de formas, de temas instigantes e reveladores sobre o próprio presente são algumas das falhas apontadas. Mas não são apenas esses os pontos negativos levantados do texto em questão. Na mesma crítica há, além disso, uma porção de argumentos por parte do crítico na tentativa de desnudar esta obra:

[...] Diante de seus personagens Nelson se compraz com o prazer mórbido de desnudar a violência e o pecado de cada um. *O Anti-Nelson*

¹⁵¹ “*Vestido de Noiva* é uma das peças melhor estudadas do teatro brasileiro. Principalmente quanto ao aspecto formal. A originalidade de seu ponto de partida (o delírio de uma moribunda), a invenção dos três planos em que se desenvolve (o da realidade, o da memória e o da alucinação), as possíveis influências do rádio e do cinema na sua forma incomum, o estonteante malabarismo do autor que jamais se perde nesse aparente caos, tudo isso já foi acentuado, dito e redito pela crítica nacional, que se manifestou sobre a peça com um entusiasmo e uma abundância que não lhe conhecíamos”. PRADO, Décio de Almeida. *Vestido de Noiva*. In: _____. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 03.

¹⁵² PEIXOTO, Fernando. Nelson Rodrigues. O maior poeta dramático do Brasil? **Jornal Opinião**, 08/04/1974, p. 21.

¹⁵³ “Nelson Rodrigues começou assim sua carreira teatral, sacudindo os alicerces do vazio e ligando seu nome ao processo de desenvolvimento cultural do teatro brasileiro. *Vestido de Noiva* (1943) parecia um casamento indissolúvel. Neste sentido Nelson precedeu o aparecimento do grupo paulista Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) que correspondia à implantação de um nível cultural superior no teatro nacional”. Ibid.

Rodrigues, neste nível, é a amostragem de um mundo não transformável, onde vivem animais sórdidos, incapazes de amor, agentes e vítimas do mal, ridiculamente nostálgicos de uma pureza total. É verdade que respiram numa sociedade determinada pelo dinheiro. Mas o que os dilacera, mais que tudo, é o pecado oculto de cada um, sua natureza metafísica inata.¹⁵⁴

Em sua opinião, a obra de Nelson Rodrigues não valeria mais como “um quadro expressivo da sociedade ou do ser humano”. Neste sentido, a concepção de “mundo não transformável” do dramaturgo e sua crença na “natureza metafísica inata” da humanidade são dois aspectos extremamente problemáticos para Peixoto, que tem de uma visão diametralmente oposta. Podemos acrescentar mais uma questão posta pelo crítico que reitera a sua oposição à obra de Rodrigues. Ao citar um depoimento que este deu para um jornal, Peixoto se admira e fica estupefato frente à visão do dramaturgo sobre o teatro brasileiro das décadas de 60 e 70: “[...] o teatro brasileiro cretinizado por Marx e Brecht, passou a ser uma promessa eternamente adiada. Queixou-se, com nostalgia, do tempo em que os jovens faziam teatro pelo teatro, arte pela arte”.¹⁵⁵

Por mais que a crítica em relação aos “seguidores” de Marx e Brecht seja de maneira generalizada na fala de Rodrigues, obviamente Fernando Peixoto, por ser um brechtiano declarado e ligado ao PCB, a sente de maneira peculiar e não o perdoa por isso. A resposta que dá a essa opinião não é apenas no nível individual, mas de toda uma geração política e teatral que estava em ebulição naquele momento e da qual ele fazia parte. O trecho seguinte é polêmico e discutível, mas tinha sua lógica e correspondência nesta disputa teatral:

O teatro brasileiro, dramaturgia e espetáculo, evoluiu nos últimos anos, voltando-se para um confronto direto com a vida real. Tornou-se em seus melhores momentos, um instrumento de conhecimento do real, de sondagem das contradições objetivas da sociedade. Foi um processo que aconteceu sem Nelson Rodrigues, ou mesmo contra ele.¹⁵⁶

Há na afirmação acima a constatação do distanciamento e da ruptura ocorridos no final da década de 1950 no teatro brasileiro. Nelson Rodrigues era o passado que de maneira “reacionária” atacava o presente com concepções anacrônicas e infundadas, consideradas superficiais e anacrônicas. Querendo ou não, Rodrigues já era um clássico,

¹⁵⁴ PEIXOTO, Fernando. Nelson Rodrigues. O maior poeta dramático do Brasil? **Jornal Opinião**, 08/04/1974, p. 21.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ibid.

mas era o dramaturgo que simplesmente havia passado as últimas duas décadas numa “torre de marfim” e, por isso mesmo, perdeu o seu valor, como afirma Peixoto, no processo “evolutivo” ocorrido naqueles anos.

Não há como negar a postura diferenciada de Peixoto diante os críticos em relação a Nelson Rodrigues. Não há em suas críticas o habitual respeito que estamos acostumados a perceber ao tratar-se do dramaturgo em questão.¹⁵⁷ De toda forma ele reconhece o impacto que teve os seus primeiros trabalhos, principalmente na questão da linguagem utilizada e da estética “expressionista”, mas é pragmático ao situar a sua importância no decorrer da segunda metade do século XX. Uma coisa era o tipo de espetáculo realizado em 1943, numa era anterior ao Teatro Brasileiro de Comédia. Outra coisa, na opinião do crítico, era a fórmula ser repetida 30 anos depois e querer que fosse algo surpreendente e que trouxesse alguma contribuição coerente e transformadora.

O crítico Sábato Magaldi, em um texto de 1992, explica de maneira peculiar a unanimidade artística que Nelson Rodrigues desfrutou durante o período do regime militar e após a sua morte em 1980:

Sofremos ainda hoje as consequências da ditadura militar, sobretudo do Ato Institucional n. 5, de 13 de dezembro de 1968, e da insatisfatória política de cultura dos vários governos. A censura e mais tarde a falta de verbas dificultaram a montagem dos autores brasileiros. Muitos nomes, desestimulados pelas circunstâncias desfavoráveis, recolheram-se ao silêncio. Nesse panorama, pela solidez de sua obra, que já não assustava aos bem-pensantes, Nelson Rodrigues passaria a reinar, quase solitário. A década de 80 consagrou-o, nos mais diversos quadrantes, e todos os meses ao menos uma peça de sua autoria freqüenta o cartaz.¹⁵⁸

¹⁵⁷ É extremamente interessante uma crítica escrita no ano de 1953 por Décio de Almeida Prado sobre a peça *A Falecida* de Nelson Rodrigues. Nela, percebemos que esta unanimidade crítica e artística estava longe de ser compartilhada por todos os críticos, principalmente entre os contemporâneos do dramaturgo. De certo modo, podemos até mesmo perceber uma similaridade com as críticas de Fernando Peixoto no que diz respeito à repetição de temas e a pretensa vontade de chocar o público com coisas relativamente banais: “A peça deseja chocar-nos por sua audácia, mas causa-nos antes a impressão de ingenuidade de quem acaba de saber como as crianças nascem e corre a proclamar aos quatro ventos a sua indignada descoberta, como um desafio à hipocrisia. Haverá em Nelson Rodrigues, cuidadosamente oculto, um fundo de puritanismo ferido, um desconsolo adolescente perante a crueza da realidade, que necessita desabafar dizendo em voz alta o que os outros não dizem? Se não, porque essa revolta, esse ar de triunfo, ao revelar fatos que ninguém desconhece e que não têm, efetivamente, a menor importância? A quem estará desejando punir com a descrição das supostas fraquezas e mazelas humanas? O caso é que ele, julgando-se o indivíduo mais livre de preconceitos, é, na verdade, o mais preso, o mais tolhido, ligado que está à necessidade de se afirmar, estética e moralmente, pela oposição, contando o valor de uma obra de arte pelo grau de mal-estar que provoca nos outros”. PRADO, Décio de Almeida. *A Falecida*. In: _____. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 11.

¹⁵⁸ MAGALDI, Sábato. A peça que a vida prega. In: _____. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 40.

Querendo ou não, a reflexão de Magaldi acaba se encontrando com a de Peixoto justamente ao afirmar que a dramaturgia rodrigueana em seu início, assustadora e transgressora para os padrões teatrais brasileiros, já estava bem acomodada e aceita pela crítica e pelo público. Conseqüentemente, não exercia mais nenhuma função “revolucionária” ou “inovadora”, era um clássico que se repetia; este era o grande perigo. Além disso, o fato de sua hegemonia e consagração nos palcos ocorrer durante o período do regime militar e na década de 1980 era emblemático: significava a distância de Rodrigues em relação às lutas que determinados setores do teatro travavam, onde foram censurados, perseguidos e muitas vezes obrigados a alterar os seus caminhos artísticos.

A luta artística e política do crítico contra uma cena “individualista” e “irracional”, e, de outro lado, contra um teatro “clássico”, “fossilizado” e “conservador”, não é gratuita. Obviamente, ao demonstrar as contradições e os limites destas manifestações, a partir de seus pontos de vista e de seus referenciais, pressupõe sua preocupação em defender e estimular uma outra frente de trabalho artístico que ele buscava alimentar e fazer crescer: a perspectiva “nacional-popular” ligada aos setores de oposição à ditadura militar denominados de “resistência democrática”.

Não é uma tarefa simples apreender o real significado, o impacto e a consequência desta opção artística na segunda metade da década de 1970. A questão vai além da censura e da perseguição por parte dos militares e dos “setores conservadores” da sociedade civil a esta modalidade do fazer teatral. Como percebemos, este confronto ocorria dentro da “classe teatral”. Diretores, atores, críticos e dramaturgos, sejam em espetáculos, sejam nas páginas dos “cadernos de cultura” dos jornais, “alternativos” ou da “grande imprensa”, colocavam à prova os seus valores e seus pressupostos buscando interferir ativamente nestas discussões sobre os rumos da arte brasileira.

Fernando Peixoto estava inserido neste redemoinho de idéias e de concepções de mundo. Em suas críticas percebemos todo um processo de luta para a construção de uma manifestação teatral que assumisse de maneira integral o seu papel na transformação do homem e, conseqüentemente, da sociedade. Neste momento, surgem alguns desafios cruciais para estes artistas: como fazer um teatro que chegue ao “povo”? Que seja “sentido”, “compreendido” e “feito” por ele? E que, principalmente, o “transforme” de maneira consciente e crítica?

No jornal *Opinião*, Fernando Peixoto faz considerações relevantes na análise e na definição desta forma popular de fazer teatro. A figura do dramaturgo e do escritor Ariano

Suassuna é extremamente emblemática no cenário teatral brasileiro, especialmente pelo “caráter popular” existente em seus trabalhos e por isso mesmo o interesse particular do crítico em analisar a sua obra. O impacto da encenação do *Auto da Compadecida* no Rio de Janeiro no ano de 1957 é assim descrita por Peixoto, rememorando o fato:

Lembro a noite de estréia: uma platéia perplexa, a grande maioria fascinada pelo que parecia ser o nascimento de um verdadeiro teatro popular nacional, uma minoria até revoltada diante do vigor e da aparente falta de respeito de uma poética popular que vigorosamente destruía a ilusão de criar um teatro brasileiro a partir da colonizada aculturação de textos estrangeiros.¹⁵⁹

O impacto advindo das qualidades formais e dramáticas presentes no texto e, sem dúvidas, de seu sucesso tanto no Brasil como no exterior, acabou por fixar um “parâmetro inalienável no teatro nacional”.¹⁶⁰ O potencial existente nesta forma de escrever e de fazer teatro criou uma expectativa muito grande em relação às próximas peças do autor. A própria definição de Peixoto sobre a obra de Suassuna demonstra bem o trabalho aprofundado de pesquisa e de reflexão do dramaturgo que o permitiu chegar a uma síntese consciente, coerente e habilmente elaborada:

O teatro de Suassuna se debate entre o realismo e a imaginação, entre a verdade social e a verdade religiosa. E procura ser uma síntese entre a assimilação crítica de uma cultura clássica, sobretudo a comédia greco-latina e os clássicos do teatro espanhol e português, e uma cultura popular brasileira autêntica, o romanceiro nordestino.¹⁶¹

Do mesmo modo, Magaldi, dez anos antes da crítica de Peixoto, em relação ao espetáculo *A Pena e a Lei* fazia uma reflexão sobre a obra de Ariano Suassuna destacando o encontro entre o erudito e o popular, o tradicional com o que há de mais novo:

A Pena e a Lei é uma sùmula do teatro. Síntese de fontes populares e de exigente inspiração erudita, *Commedia dell’Arte* e auto sacramental, sátira de costumes e arguta mensagem teológica, divertimento nordestino e proposição de alcance genérico, herança de valores tradicionais e saída para uma vigorosa dramaturgia coletiva, história concreta e vôo para regiões abstratas, mamulengo e metafísica, a peça inscreve-se, sem favor, na vanguarda incontestável do palco moderno. Honra seu autor e a inventividade da literatura dramática brasileira.¹⁶²

¹⁵⁹ PEIXOTO, Fernando. Fábulas Nordestinas. **Jornal Opinião**, 11/03/1974, p. 19.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² MAGALDI, Sábato. *A Pena e a Lei: Auto da Esperança*. In: _____. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 75.

Aqui não há uma distância muito grande entre as análises dos dois críticos sobre Ariano Suassuna, mesmo tratando de peças e de tempos diferentes. Ambos apontam para a riqueza e para a inventividade existentes em sua obra. Se Magaldi acredita estar diante de uma peça de “vanguarda”, Peixoto, mais reservado, vê a possibilidade de uma comunicação mais dinâmica e expressiva entre palco e platéia, além da capacidade nata de alcançar efetivamente a sensibilidade das “classes populares”. Mantendo a sua forma crítica diferenciada, indo contra o óbvio e o “clássico”, Peixoto aponta os limites da obra de Suassuna ao analisar outra peça sua, neste caso, *O Casamento Suspeitoso*:

Como se autodefine, através de um personagem, no final de *O Casamento Suspeitoso*, Suassuna é um moralista incorrigível. E seu teatro traduz uma visão religiosa, católica, mas nem por isso isenta de indagação e crítica a uma estrutura social fechada. Condenar comportamentos “eternos” e “universais” do homem, sem identificá-los com uma situação histórica determinada, é o objetivo e a limitada conclusão de sua apreensão da realidade. O que não invalida, mas diminui o vigor popular e polêmico de suas obras.¹⁶³

O trecho acima nos remete à crítica que Peixoto faz ao que ele chama de “mundo não transformável” que transparece nos textos de Ariano Suassuna. Ao apontar nos textos do dramaturgo e escritor paraibano a existência de personagens com características “eternas” e “universais”, descolados da história e do mundo de qual fazem parte, ele acabava questionando mais um “clássico” do teatro brasileiro. A análise do homem em seu tempo é um viés, na construção da obra artística, constantemente assinalado por Peixoto como necessário e urgente. A superação do “campo vazio da metafísica” (metafísica aqui compreendida como constância e homogeneidade nas ações e na vida dos homens, independentemente do lugar e do tempo em que vivem) permite uma nova concepção de mundo, livre de qualquer “ilusionismo”, de “falso moralismo” e, principalmente, aberto para a possibilidade de transformar o homem e o mundo onde vivemos. A ausência destas idéias nas obras de Suassuna tinha conseqüências consideráveis e simultaneamente desfavoráveis; era mais um entrave para a real emancipação das “classes populares” a partir do momento em que permaneciam com uma determinada visão de mundo, cristalizada, sem crítica e sem contestação.

Ao tratarmos mais uma vez da “reportagem-informação” “Teatro brasileiro, experiências. A saída, onde está a saída?”, na qual Fernando Peixoto descreve e analisa uma série de manifestações teatrais do período, principalmente ligadas ao

¹⁶³ PEIXOTO, Fernando. Fábulas Nordestinas. **Jornal Opinião**, 11/03/1974, p. 19.

“experimentalismo” e à “vanguarda”, é interessante a relação do último diretor analisado nesta crítica, o pernambucano Luiz Mendonça, com Ariano Suassuna.

Não é por acaso que o espetáculo dirigido por Mendonça, *As Incelenças*, baseado em duas peças do dramaturgo, também pernambucano, Luiz Marinho, intituladas *A Incelença* e *A Afilhada de N. S. da Conceição*, fecha a “reportagem-informação”. Percebemos que Peixoto tenta demonstrar outra possibilidade artística, mais voltada à realidade brasileira no sentido de buscar inspiração e elementos para a produção de um “teatro vinculado às raízes populares”.¹⁶⁴

[...] são textos simples, diretos, que captam o linguajar e a vida do povo, suas crenças, seus mitos, fantasias, danças, rezas. O espetáculo é ágil, vivo, mas às vezes desarticulado. Nem sempre é possível saber onde está o centro da ação. Falta clareza de encenação ou de disciplina dos intérpretes? Mas Mendonça consegue captar a sensibilidade popular de forma quase direta. Seu espetáculo é o depoimento de quem acredita no povo, em sua simplicidade. Realiza um teatro vinculado às suas experiências anteriores e procura manter viva a chama do teatro popular.¹⁶⁵

As críticas negativas de Peixoto em relação ao espetáculo parecem ofuscadas frente às qualidades reconhecidas por ele. A simplicidade, o caráter direto da apresentação e a utilização de elementos do cotidiano popular são os grandes méritos do dramaturgo e do encenador. Ao colocar como o valor do espetáculo a capacidade de apreensão da “sensibilidade” e da “simplicidade” popular, percebemos uma concepção quase ideal deste tipo de teatro, que no caso, seria detentor de uma “pureza” e uma “sinceridade” impossíveis de serem repetidas ou de serem transpostas em outra situação.

Mas este debate em torno deste tipo de teatro não se encerra apenas no reconhecimento do caráter “popular” destas encenações. Uma edição especial do *Opinião* do dia 29 de julho de 1974, contendo um entrevista concedida à Luiz Werneck Vianna pelo dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, antes de seu falecimento, e uma resenha crítica de Peixoto sobre o livro “Teatro del Oprimido y Otras Poéticas Políticas” de Augusto Boal, ainda lançado apenas na Argentina, são importantes referências para a compreensão da concepção e do projeto de Fernando Peixoto sobre a produção teatral brasileira daquele momento.

¹⁶⁴ PEIXOTO, Fernando. Teatro brasileiro, experiências. A saída, onde está a saída? **Jornal Opinião**, 17/12/1973, p. 21.

¹⁶⁵ Ibid.

Mesmo escrevendo apenas o prefácio da entrevista,¹⁶⁶ Peixoto faz um pequeno histórico da trajetória artística de Vianinha em vários momentos da recente história do teatro brasileiro. Ressalta o seu trabalho do Teatro de Arena no final dos anos 50 na superação de um teatro “europeizante” do TBC, a sua contribuição como um dos artistas mais combativos do Centro Popular de Cultura e a importância de alguns textos seus como *Corpo a Corpo* (1971) e *Rasga Coração* (1974), onde o crítico afirma que este último estrearia no teatro carioca no mês de outubro.¹⁶⁷

Se há um tema constante na entrevista concedida por Vianinha é o impacto da “vanguarda” na cena teatral do país, ligadas principalmente ao “experimentalismo” e às formas “alternativas” de expressão, anteriormente analisadas por Peixoto no *Opinião* em seu texto “Teatro Brasileiro, experiências...”. Vianinha salienta a questão do “empobrecimento” e da atitude “escapista” existente nestes espetáculos. Mas, sabe das dificuldades de simplesmente negar esta “nova” possibilidade artística que surgia nos palcos. Sua resposta diante deste desafio é um exemplo das várias possibilidades em relação ao dilema de incorporar ou não estas posturas:

Julgo que o momento atual requer a absorção de novas formas, muitas delas propostas pela vanguarda. Segundo imagino, em arte é necessário aproveitar todos os recursos no que têm de bom. Não posso descartar, em nome da luta pela afirmação cultural e pelo descobrimento da consciência social brasileira, qualquer contribuição, venha de onde vier. Para isso,

¹⁶⁶ Fernando Peixoto, ao comentar sobre a entrevista de Vianinha para o *Opinião*, revela também as condições da publicação da mesma e sobre a necessidade de usar o pseudônimo “Andrea Sarti”: “Que na verdade começou em 16 de julho de 1974, quando eu estava de cama, inventando recursos para suportar a monotonia de uma hepatite, e a televisão interrompeu sua programação para dar a notícia: Vianinha estava morto. Acompanhei o enterro pelo vídeo. Escrevi uma matéria rápida (nem guardei cópia), imediatamente enviada para o semanário *Opnião*. Acabou sendo publicada drasticamente reduzida. Restou apenas uma “nota de abertura”, quase só o registro de falecimento, porque o *Opinião* ganhou, inesperadamente, uma matéria infinitamente mais valiosa: uma entrevista, realizada poucos meses antes de Vianinha viajar para os Estados Unidos em sua última esperança de vencer o câncer (na ocasião, ele assinalou a ironia histórica: caberia aos americanos a hipótese de salvá-lo...). A entrevista foi feita por Luís Werneck Vianna e acabou sendo editada como se tivesse sido feita por nós dois (na época, eu era obrigado, para não ter tudo que escrevesse sumariamente vetado pela censura à imprensa, a assinar ‘Andréa Sarti’). PEIXOTO, Fernando. Cinco *encontros* com Vianninha. In: _____. **Vianinha** – Teatro, televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 11.

¹⁶⁷ A peça, imediatamente censurada, foi encenada apenas cinco anos depois em 1979. Sobre o processo de publicação e encenação de *Rasga Coração*, Patriota faz uma interessante análise sobre os caminhos que percorreu e sobre as expectativas da classe teatral em geral em torno da liberação da mesma: “Para além das qualidades do texto e do arbítrio do qual fora vítima, no que se refere a seu autor, estava-se perante alguém que havia consolidado uma obra que se tornara pública e que poderia servir a interpretações particulares, já que a sua morte prematura não comprometeria o seu passado a partir de ações futuras. Em outros termos, Vianinha não poderia externar a sua opinião sobre a redemocratização, e a condução do processo em 1979. Contudo, ele se constituiu em sujeito social por sua obra e por sua trajetória, carregadas de significados, de ações e intenções, que foram resgatadas, atualizadas e reinterpretadas”. PATRIOTA, Rosângela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 93.

torna-se necessário instrumentalizar o teatro com meios eficazes para dar conta do complexo contraditório do real – o que implica numa poética ainda por elaborar, mas que não dispensará o passado recente e mesmo remoto. [...] Os artistas participantes, podemos reivindicar estar e ter estado sempre na vanguarda. Acredito que além da vanguarda formal, que transfigura o estético em mundo real, persiste uma outra, na qual me incluo, que intensifica a autonomia da arte extremamente para ligá-la profundamente à realidade.¹⁶⁸

A resposta de Vianinha é emblemática ao nos remetermos para as colocações que Fernando Peixoto fazia nas páginas do jornal *Opinião*, onde ele demonstra a possibilidade de análise em relação às contribuições desta “nova” geração. Além disso, a parte onde o dramaturgo afirma ser parte de uma “vanguarda” é uma das afirmações mais simbólicas. Ele busca valorizar a própria ação que exercia dentro do teatro brasileiro na década de 1970.¹⁶⁹ Mas ao contrário da “outra” vanguarda, a ruptura com o passado não se dava de maneira gratuita, pelo simples prazer de contrariar, de ser diferente. O teatro é uma arte, acima de tudo, histórica, não tinha como descartar toda uma tradição que ainda poderia ser útil à “nova” geração. A “vanguarda”, para Vianna, também estava em buscar uma arte responsável, coletiva e “engajada” pela transformação do homem e da sociedade, em participar ativamente do presente histórico e em superar as contradições existentes na realidade.¹⁷⁰

¹⁶⁸ PEIXOTO, Fernando. Oduvaldo Viana Filho (1936 – 1974). **Jornal Opinião**, 29/07/1974, p. 14.

¹⁶⁹ “Vianinha proclamou, mais de uma vez, a sua recusa da vanguarda, para ele sinônimo de arte importada e passível de crítica por fechar-se em formalismo. Entende-se que essa posição fosse menos a de um intelectual estreito que a de um militante engajado em nunca perder de vista o conteúdo ideológico. Porque, como se sabe, há vanguarda e vanguarda, e no teatro Maiakóvski e Brecht, entre outros, representaram a vanguarda formal e política. Vianinha, por algumas declarações e atitudes – como a da recusa de assistir no Stúdio São Pedro à excelente montagem de sua peça *A Longa Noite de Cristal*, que teria traído o realismo em benefício de uma discutível postura vanguardista –, poderia confundir-se, para observadores superficiais, com um mero acadêmico, sem criatividade própria. Basta ver a liberdade formal utilizada em *Papa Highirte* para concluir que ele foi um dramaturgo moderno, sensível aos mais avançados meios expressivos de seu tempo”. MAGALDI, Sábado. Papa Highirte. In: _____. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 171.

¹⁷⁰ No texto “A ação dramática como categoria estética”, Vianinha demonstra sua contrariedade em relação ao “experimentalismo”: “O teatro brasileiro de alguns anos para cá inverteu essas tendências. Perdeu sua aspiração de participar na criação e fixação de um novo projeto. Preferiu mergulhar na oceanidade, no mundo desagrupado, atomizado – no mundo sem saída, sem necessidades estruturais de reorganização – no mundo da libertação interior da pressão real, a terra da individuação. Um teatro que promove uma verdade interiorizada. Aparentemente, lá estão neste teatro de hoje as representações vigorosas de um projeto novo – indicadores exigentes de novos comportamentos, relacionamentos, aferições etc. Afirmamos que não existe novo projeto porque no momento em que eu deixo à impulsividade, ao instinto, à verdade interiorizada imanente em cada um de nós o encontro de um novo mundo, no momento em que cindo o homem em consciente e inconsciente – nada mais estou fazendo que pedir que a sociedade deixe-se tomar exatamente pelo mundo da a-historicidade, pelas representações mais profundamente arraigadas de insociabilidade. Estou permitindo as representações de libertação as mais subcutâneas possíveis, que virão à tona como espelho da história tal como ela é e não tal como ser

Com uma postura sempre combativa e, muitas vezes polêmica, Vianinha não se furtava de “cobrar dos diretores a ‘encenação correta’ dos textos, divergir, publicamente, de interpretações diferenciadas de seus trabalhos, e, sobretudo, reafirmar a primazia da interpretação do dramaturgo sobre a do diretor”.¹⁷¹ Além desta fidelidade que exigia como dramaturgo em sua comunicação com o público,¹⁷² a defesa do chamado “Teatro de Autor”, Rosângela Patriota, acrescenta mais um tópico que diz respeito à preocupação dele em resgatar por meio do teatro as “[...] experiências de camadas populares da sociedade brasileira, tanto urbanas quanto rurais”.¹⁷³ Por fim, apresenta a marca de sua trajetória nos textos e nos palcos brasileiros:

No horizonte destas perspectivas, Vianinha protagonizou embates em prol de um teatro brasileiro, que deveria apresentar-se como resposta a uma concepção “alienada” de teatro. Esta “alienação” teatral deve ser interpretada como sinônimo de encenação de autores estrangeiros pelo TBC. Para tanto, conclamou artistas e críticos a se engajarem no projeto de construção de um “teatro nacional”. Buscou estabelecer um coletivo em suas proposições e, nesse sentido, parece que foi atendido, tanto mais que os críticos teatrais conclamaram o público a prestigiar o Arena e a sua proposta de trabalho, construída em torno da busca de uma nova dramaturgia e de um novo teatro.¹⁷⁴

Seguindo a trajetória de Vianinha apresentada acima, sobre a luta para a formação de um “teatro nacional” ligado às aspirações “coletivas” e “populares”, a iniciativa do “Teatro de Arena” (que, como dito anteriormente, Vianinha fez parte ativamente) é uma das mais conseqüentes do período. As orientações do diretor, ator e teórico do teatro Augusto Boal, fundador e um dos principais diretores desta proposta, são referenciais.

humano já pode projetá-la. As representações não são produzidas pelo tenaz estudo das condições de luta, pela pertinácia e pela astúcia, não exigem o prazer e a dor do autodomínio”. VIANNA FILHO, Oduvaldo. A ação dramática como categoria estética. PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha** – Teatro, televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 138-139.

¹⁷¹ PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 85.

¹⁷² Vianinha não economiza as críticas em relação à encenação de Celso Nunes no ano de 1970 de “A longa noite de Cristal”, principalmente em seu aspecto “irracional”: “[...] A tendência da encenação para o espetáculo de invenção, para o ritual, não me abalariam, se não houvesse nesta tendência um irrefreável apelo ao voluntarismo, que é a morte do rigor e da assiduidade na luta pela transformação da realidade. Há um novo teatro que aparece à procura da comunicação infraverbal, sensorial. A palavra gasta, inutilizada pela massa de meios de comunicação. O pensamento lógico-utilitário reflete o empobrecimento das forças criativas do homem e as reprime. Daí então um teatro imaginativo, não contínuo, não lógico-conceitual, mas denso em informações e apreendimentos inconscientes, subjacentes”. VIANNA FILHO, Oduvaldo. Análise de uma divergência (uma entrevista). In: PEIXOTO, 1983, op. cit., p. 132.

¹⁷³ Ibid., p. 86.

¹⁷⁴ Ibid., p. 85.

Nelas há a demonstração lógica e prática de um fazer teatral organicamente ligado ao tempo, às pessoas e ao lugar, preocupado com o homem, seus conflitos e seus dilemas.

Fernando Peixoto percebe no pensamento e na prática de Boal uma saída consciente e bem fundamentada que poderia contrapor-se tanto às correntes “vanguardistas” como às “tradicionais”. Exigiria dos contendores uma reflexão mais concreta sobre os problemas e sobre as possibilidades do teatro brasileiro naquele momento histórico. O trecho a seguir demonstra este conflito. Novamente, há uma crítica aberta e direcionada, sem rodeios e metáforas:

[...] seu livro e seu pensamento podem ser discutidos em muitos pontos (muitas vezes é necessário errar para depois acertar). Mas constituem um estímulo fascinante para quem compreende que o teatro brasileiro atual, salvo raríssimas e quase desconhecidas experiências isoladas, não passa de uma atividade inócua e ineficaz. Ou entregue a códigos inúteis. Sobretudo porque repousa em caminhos já trilhados, recusando a pesquisa e a revisão de conceitos, preferindo a omissão e a acomodação, insistindo numa linguagem gasta, num método de análise que não consegue senão constituir-se no veículo de divulgação de idéias velhas, problemas menores. Seus pontos de partida e de chegada já são conhecidos. E se mantém cada vez mais distante do povo.¹⁷⁵

Sem afirmar a infalibilidade das propostas de Boal para o teatro, é óbvio que elas são preferíveis à “inocuidade”, a “ineficácia”, a “inutilidade” e a “repetição” existente em muitos espetáculos até então. Novamente, a crítica tanto ao “experimentalismo” como ao “conservadorismo” existente nos palcos do país. Peixoto, então, busca aproximar esta arte do que ele chama de “povo”, objetivo final de uma arte que se diz transformadora. Além disso, a irracionalidade individual e abstrata não conseguia, em sua opinião, responder à angústia e à necessidade real da população pelo fato de utilizar códigos restritos, excessivamente abstratos e sem repercussão com a realidade vivida por grande parte da população brasileira.

A resposta reside numa outra concepção de mundo e esta, para Peixoto, se encaixa mais em seus valores e em seus limites como artista e crítico. Por isso mesmo a sua descrição entusiasmada e idealizada das propostas de Augusto Boal em relação às conseqüências e às transformações que a produção de uma arte consciente e engajada poderia causar:

Para Boal o teatro deve constituir num ensaio para a libertação, arma de descolonização. Ele afirma que o espectador é menos que um homem. E que é preciso humanizá-lo e restituir-lhe a capacidade de ação, em toda

¹⁷⁵ PEIXOTO, Fernando. Boal y los oprimidos. **Jornal Opinião**, 11/04/1975, p. 23.

sua plenitude. Deve vir a ser um sujeito, não um simples objeto inerte diante de um espetáculo fechado em si mesmo, que traz em si sua verdade absoluta e definitiva. O espectador deve tornar-se um ator. Em igualdade de condições com os intérpretes, que também devem tornar-se espectadores. O espectador do teatro popular que ele propõe e procura realizar deverá deixar de ser uma vítima passiva das imagens acabadas que lhe são impostas pelo teatro institucionalizado.¹⁷⁶

Não são casuais e nem irrelevantes as expectativas e as possibilidades descritas acima. Há um peso muito grande em cada termo utilizado por Peixoto para demonstrar o poder da arte, especialmente de uma arte que tenha objetivos claros e que se esforça para alcançá-los. Há, no fazer teatral de Boal, a tentativa de emancipação do espectador, do passivo para o ativo, do que assiste imobilizado e do que entra em cena.¹⁷⁷ O contrário também ocorre a partir do momento que os atores se tornam espectadores e buscam apreender os anseios de todos. Convém assinalar que estes anseios não são rompantes fechados e subjetivos: eles tratam das necessidades reais, políticas, econômicas e culturais. Rompe a barreira imaginária que separa artista e público. Resumindo, todos contribuem para o espetáculo. Por isso mesmo, tão expressivo e tão revelador dos desafios que o teatro brasileiro, na opinião de Peixoto, necessitava enfrentar.

¹⁷⁶ PEIXOTO, Fernando. Boal y los oprimidos. **Jornal Opinião**, 11/04/1975, p. 23.

¹⁷⁷ “No início dos anos de 1970, Augusto Boal, de acordo com a ótica estabelecida em seu *Teatro do Oprimido*, propõe uma classificação conceitual para teatro popular, opondo-o não mais ao erudito, mas sim ao não-popular, dividindo-o em três grandes grupos: 1) *Teatro do povo e para o povo* (de propaganda; didático; cultural); 2) *Teatro de perspectiva popular, mas para outro destinatário* (de conteúdo implícito; de conteúdo explícito); 3) *Teatro de perspectiva antipopular, cujo destinatário é o povo* (de caráter antipopular explícito; de caráter antipopular implícito). Enquadram-se na primeira categoria os espetáculos produzidos pelo povo e apresentados em feiras, ruas, praças públicas, sindicatos etc., objetivando, ou estimular uma greve, propor um programa de reivindicações, auxiliar um candidato à eleição etc., através de uma cena que se desenvolve numa estrutura simples e num estilo direto (propaganda), ou abordar temas mais genéricos, mais de forma crítica, valendo-se de variadas técnicas de encenação (didático), ou ainda levar à comunidade um teatro mais sugestivo que direto, utilizando, para tanto, uma cena apoiada em ampla temática, universal ou nacional, disposta cenicamente de forma a contemplar a fruição estética por parte do público (cultural). Boal ressalta a importância da segunda categoria, uma vez que ela, atendendo à visão popular, a propaga, explícita ou implicitamente, para outros agrupamentos sociais; para o mesmo autor, somente estas duas categorias merecem ser chamadas de popular, uma vez a terceira, além de evitar temas importantes para a sociedade e sugerir, explícita ou implicitamente, a manutenção dos valores sociais, econômicos e políticos, reduzem os conflitos ao universo da personagem, neutralizando uma possível reação coletiva. A distinção entre teatro popular e o não-popular, é, portanto, para Augusto Boal, mais de natureza ideológica do que estética”. GARCIA, Silvana. Teatro político. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de, (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006, p. 248.

2.5 – AS FRONTEIRAS E OS DILEMAS NA BUSCA POR UM TEATRO “NACIONAL E POPULAR”

A crítica do dia 03 de junho de 1974, onde é analisado o espetáculo *Viva o Cordão Encarnado*, de Luiz Marinho e dirigido por Luiz Mendonça (os mesmos responsáveis por *As Incelenças*), é extremamente interessante pelo fato de Peixoto perceber, mesmo não tendo respostas imediatas, as potencialidades e as dificuldades a serem enfrentadas pelos artistas que optavam por um teatro ligado ao que ele chama de “nacional e popular”:

O significado e a viabilidade de um teatro nacional e popular é um tema que está voltando a ser discutido. Inúmeras tentativas estão sendo realizadas mesmo em centros dominados pela produção do teatro comercial, como São Paulo e Rio. A expressão “teatro popular” implica uma série de problemas bastante complexos. Numa análise rigorosa seria necessário começar pela definição do conceito de povo.¹⁷⁸

Percebemos a existência de um complexo e disputado cenário teatral naquele momento no país. O teatro “nacional-popular”, concebido pelo crítico como necessário e fundamental para a transformação social, tinha mais um “inimigo” para se contrapor: o teatro “comercial”. Além disso, mais um problema se apresentava que era a necessidade da conceituação de “povo”, condição imprescindível para iniciar um trabalho artístico que tivesse uma amplitude maior e mais coerente.

Mas, mesmo entre os grupos e os produtores deste tipo de teatro que Peixoto denomina de “popular”, não existia um consenso, uma clareza conceitual e prática que os unissem. Mantendo o seu estilo implacável de análise, ele faz questão de ressaltar as “confusões” e os “erros”, assim como as “conseqüências” advindas desta falta de unicidade:

Entre os que fazem teatro, as posições diante do teatro popular são várias: muitos confundem teatro popular até mesmo com as habituais temporadas populares, realizadas no fim de carreira de praticamente todos os espetáculos produzidos em S. Paulo e Rio. Não passam entretanto de *liquidação* de mercadoria: é o público habitual de teatro que estaciona os seus carros diante dos teatros e assiste a espetáculos a 5 ou 10 cruzeiros. Para muitos a comédia é em si uma espécie de teatro popular, assim como para outros o simples fato de mostrar o povo em cena implica em definir o espetáculo como popular. Por mais absurdo que pareça, estas posições existem.¹⁷⁹

¹⁷⁸ PEIXOTO, Fernando. A vitalidade do “Cordão Encarnado”. **Jornal Opinião**, 03/06/1974, p. 19

¹⁷⁹ Ibid.

Mesmo demonstrando o que “não é”, já podemos delinear algumas referências que Peixoto tem ao tratar desta forma teatral. Para começar, teatro “popular” não queria dizer teatro com ingressos mais baratos. Essa atitude, que à primeira vista parecia bastante razoável, pecava pelo primarismo, pois não alterava de maneira significativa a questão do acesso. A questão de ir ou não a um espetáculo não se limita apenas no aspecto “financeiro-econômico”, ela passa por outros fatores como o costume, o interesse, a distância, o hábito, o gosto, entre outros. Fazer “comédias” também não era uma saída muito inteligente. Pelo contrário, demonstrava para Peixoto um profundo desconhecimento da própria realidade vivida pelas pessoas. Elas não vão a uma peça apenas para rir, por mais que isso seja uma boa razão a ser considerada. Também colocar o “povo” em cena, simplesmente, não resolveria a contradição. O “povo”, neste caso, não é o “ator” e, principalmente, não é o “público”. Esta tentativa não passaria de uma “ilusão”, pois o real conhecimento deste “universo popular” continuaria desconhecido e distante.¹⁸⁰ Por outro lado, outras opiniões existentes e assinaladas por ele acabam sendo mais paradoxais e, como as outras, não resolvem o problema em questão e atestam de maneira clara a acomodação e o desinteresse de certos setores do teatro brasileiro:

Para outros, o teatro popular é uma tarefa impossível, uma aspiração fora dos alcances do realizável. Alguns alegam certos motivos de ordem técnica para a realização de um teatro para o povo, outros alegam razões históricas: o teatro popular só pode ser feito pelo povo e só existirá na medida em que o povo tenha em suas mãos os meios de produção de espetáculos.¹⁸¹

¹⁸⁰ Maria Hele Küner, em 1975, tecia uma série de considerações em relação ao distanciamento da classe teatral com o “povo” naquele período: “É exatamente por ignorar ou menosprezar o que nela há de *específico* e compartimentado (ou seja, o caráter de classe das criações culturais) que a linguagem atual só excepcionalmente tem conseguido traduzir as aspirações, necessidades, valores, a forma de percepção e visão de mundo, a experiência, enfim, que os trabalhadores e o povo em geral têm da própria condição. Especificidade que não se atinge ou substitui por uma simplificação ou barateamento de esquemas do grupo “superior”, pela busca de adequar às regras e modelos ou mesmo aos critérios estéticos populares conteúdos simplificados ou esquematizados de uma outra forma de pensamento e visão. Fazer de uma arte um leito de Procusto não justifica uma mutilação que muitas vezes vai amputa-la no que ela tem de mais essencial: a capacidade de descobrir e aprofundar num grupo humano a consciência que seus membros têm de si mesmos; reconhecer em si e em sua realidade as possibilidades de inovação e os meios de afirmar criativamente sua presença; de unificar, em uma síntese que se possa tornar fecunda, suas aspirações, necessidades, interesses, valores, pela superação de uma percepção estreita e imediatista e abertura a relações humanas e sociais mais amplas; e de extrair dessa síntese unificadora de perspectivas e ampliadora de visão as forças que lhe permitam ultrapassar os obstáculos que o impedem de chegar à realização, com todo, de um projeto humano comum”. KÜHNER, Maria Helena. **Teatro popular**: uma experiência. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975, p. 67.

¹⁸¹ PEIXOTO, Fernando. A vitalidade do “Cordão Encarnado”. **Jornal Opinião**, 03/06/1974, p. 19

Se nas proposições citadas no trecho anterior temos, pelo menos, uma vontade (ainda que limitada em seus vários aspectos) de resolver a questão, nesta temos argumentos que impediriam qualquer tentativa de fazer um teatro, inicialmente, “popular”. Mesmo não discorrendo sobre as justificativas “técnicas”, os entraves “históricos” são exemplares para Peixoto demonstrar dialeticamente que, caso não se faça as primeiras tentativas de tornar o teatro uma arte mais acessível e compreendida numa escala maior, é impossível fazer com que esse povo “tenha em suas mãos” os meios para produzir seus próprios espetáculos. Neste processo de emancipação, como já pudemos perceber em suas críticas, o teatro teria um papel fundamental. Ele não seria apenas o fim, mas, principalmente, o meio.¹⁸²

No trecho seguinte, continuando na mesma questão, Peixoto reconhece e aponta quem é o “público” que assiste teatro no Brasil. Esta constatação indica, em seu ponto de vista, a dificuldade de se fazer uma cena “nacional-popular”:

As contradições são muitas: alguns continuam a experimentar a pesquisa do teatro popular no coração de centros urbanos, mostrando a um público burguês um tipo de espetáculo que só poderia travar diálogo efetivo com uma platéia efetivamente popular. Em tudo isso, uma coisa é certa: para muitos o teatro popular é o próprio significado do teatro. Ou seja, sem buscá-lo não existe sentido em pesquisar uma cultura nacional. Um espetáculo como *Viva o Cordão Encarnado!*, texto de Luiz Marinho encenado por Luiz Mendonça, atualmente em cartaz no Rio, parece efetivamente demonstrar que somente a partir de uma visão popular da realidade nasce no palco a alegria e a vitalidade teatral.¹⁸³

O raciocínio acima tem sua lógica. Qual o significado de fazer um teatro embasado na “cultura popular” se quem vai assisti-lo não é o “povo”, e sim o público “burguês”? Tal reflexão não é de forma alguma gratuita e tem sentido ao percebermos as dificuldades levantadas pelo próprio crítico no tratamento da questão, onde possibilidades e impossibilidades acabam se confundindo e se contrapondo, impedindo um caminho dinâmico e transformador.

Sem resposta imediata, Peixoto aponta o mérito do espetáculo de Marinho e de Mendonça pelo fato deles buscarem nas manifestações populares, no caso da peça os “pastoris nordestinos”, a essência de seus trabalhos. A diferença destes residiria, também,

¹⁸² Numa outra crítica posterior, Peixoto volta a criticar as “popularizações” dos espetáculos: “Uma série de indagações podem ser colocadas: porque *somente em dezembro?* (um paternalista prêmio de festas aos menos favorecidos?) Por que não tentar levar os espetáculos nos próprios subúrbios já que uma cultura popular efetiva só poderá nascer dos problemas concretos da comunidade à qual se dirige?”. Id. Uma política para o teatro. **Jornal Opinião**, 02/09/1974, p. 20.

¹⁸³ Id. A vitalidade do “Cordão Encarnado”. **Jornal Opinião**, 03/06/1974, p. 19

na maneira como são postos em cena, de maneira sincera, coerente e sem qualquer vestígio de artificialidade.¹⁸⁴

[...] *viva o Cordão Encarnado!*, neste sentido, é um espetáculo de extrema importância: não só para tomar contacto com uma das fontes mais autênticas de um possível caminho para a existência de um teatro popular verdadeiro, descondicionado de outras influências culturais, como pelo que representa em si – um momento de vitalidade, alegria, humor, realizado com senso de teatralidade.¹⁸⁵

A crítica em relação ao espetáculo é positiva. Mesmo demonstrando a contradição enfrentada por esse tipo de teatro em relação ao público “burguês” que o assiste, ele acaba sendo um “possível caminho” para um teatro popular “verdadeiro”, isento de influências estranhas que não fariam parte de sua essência. Ao superar o problema das “fontes” a serem utilizadas na elaboração de tais peças, o que era um desafio aos artistas que se interessavam por tal perspectiva teatral, o caminho trilhado já poderia ser considerado como um grande avanço naquela situação.

Mas se há uma intenção nestas reflexões de Peixoto é a de incentivar e provocar um movimento em prol de algo que vai além do aspecto puramente “popular”. Querendo ou não, algo a mais deveria ser incorporado. Que não tivesse limites regionais e específicos de uma cultura fragmentada e local, mas que tivesse força e amplitude capaz de suscitar nas “classes populares” uma consciência ampla, unitária e transformadora. No caso, o chamado “teatro nacional-popular” seria um ponto a ser perseguido. Para isso, as melhores forças intelectuais e artísticas deveriam estar concentradas para executarem tal tarefa. Peixoto estabelecia a terceira frente de sua luta no jornal *Opinião*.

Esta vertente teatral “nacional-popular” tem sua razão de ser especialmente quando pensamos nas conseqüências que o golpe de 64 e a instituição do AI-5 em 1968 acarretaram na arte brasileira em geral. Ao lado da opção por esta tendência, havia, por parte de artistas, intelectuais e críticos, um sentimento de que era necessário encontrar um

¹⁸⁴ Uma das maiores preocupações Antonio Gramsci era justamente buscar uma comunicação efetiva dos “intelectuais” com o “povo”. Neste processo, deve-se prestar atenção para a cultura popular como integrante fundamental no processo de elaboração e para o advento de uma “nova literatura”: [...] A premissa da nova literatura não pode deixar de ser histórico-política, popular: deve ter como objetivo elaborar o que já existe, não importa se de modo polêmico ou de outro modo; o que importa é que aprofunde suas raízes no húmus da cultura popular tal como ela é, com seus gostos, suas tendências, etc., com seu mundo moral e intelectual, ainda que atrasado e convencional. GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 264. v. 6.

¹⁸⁵ Ibid., p. 19.

meio capaz de questionar toda a situação que o país estava passando.¹⁸⁶ Neste ponto, para Fernando Peixoto, há um consenso em relação a dois espetáculos ocorridos na década de 1970 e que foram considerados exemplares tanto na questão temática, como no sucesso que obtiveram em suas apresentações frente à crítica e ao público: *Gota D'Água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque de Holanda (1975) e *O Último Carro*, de João das Neves (1976).¹⁸⁷ O crítico ainda acrescenta, além dos dois, *Ponto de Partida*¹⁸⁸ de Gianfrancesco Guarnieri.

Contudo, Fernando Peixoto não via com bons olhos a situação do teatro brasileiro em geral. Querendo ou não, ele sabia que existia um longo e difícil caminho a ser percorrido para se chegar a uma situação favorável com o advento e com a consolidação de uma cena teatral “nacional-popular” ampla e que fosse capaz de combater as outras “tendências” que estavam em disputa naquele momento. Com suas críticas tentava compreender e impulsionar uma forma de fazer um teatro que se relacionasse ativamente com o tempo presente, responsável por uma transformação social e política, de resistência à ditadura, que tivesse a participação popular não apenas como público, mas como criadores, com temas e formas que tivessem sentido e significado para amplas camadas da população brasileira. As manifestações pontuais que buscavam cumprir esse papel eram importantes, mas estavam longe de ter uma influência hegemônica. No capítulo seguinte, ao trabalharmos com as críticas de Peixoto no jornal *Movimento* sobre os problemas do

¹⁸⁶ “Com o AI-5 e o acirramento do autoritarismo e da repressão, a partir de 1968, a possibilidade de realização de trabalhos coletivos nos moldes anteriores, assemelhados aos do CPC ou do Arena, tornou-se cada vez mais remota. Embora o período posterior ao AI-5 tenha correspondido a uma fase de maior amadurecimento da geração revelada no final dos anos 50, a censura se encarregou de banir dos palcos a maior parte da produção dramatúrgica de esquerda. A idéia de uma representação artística capaz de identificar a nação ao povo, essa nova fase, passou a se fazer dentro de trabalhos individuais de dramaturgos cujos parâmetros de criação haviam sido forjados na fase anterior ao golpe”. BETTI, Maria Silva. Teatro Nacional e Popular. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006, p. 195.

¹⁸⁷ Sobre a relação dessas peças com o “nacional-popular”: “Igualmente dignas de nota, dentro desse mesmo período, são duas outras peças de enorme repercussão: *Gota D'Água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque de Holanda (1975) e *O Último Carro*, de João das Neves (1976), cujo enredo se desenvolvia inteiramente no interior de um trem do subúrbio. *Gota D'Água* apresentou uma particularidade no que diz respeito à sua autoria: foi escrita a partir do texto teledramatúrgico de *Medéia*, que Vianinha havia recriado três anos antes, para o programa *Caso Especial*, da Rede Globo de Televisão, com base na tragédia clássica. O trabalho, que a morte prematura de Vianna não permitiu transpor para o teatro, havia sido fruto de seu crescente interesse na tragédia como expressão de questões sociais e políticas, figuradas no enredo através da transposição das personagens e do conflito para os morros e as favelas cariocas da época contemporânea”. Ibid., p. 196.

¹⁸⁸ Espetáculo dirigido por Fernando Peixoto no ano de 1976 e produzido pela Othon Bastos Produções Artísticas e Documenta Produções Artísticas. Cenografia e figurinos de Gianni Ratto. No elenco, Gianfrancesco Guarnieri, Martha Overbeck, Othon Bastos, Sérgio Ricardo e Sônia Loureiro.

teatro brasileiro, teremos a oportunidade de aprofundarmos um pouco mais na questão do “nacional-popular”.

2.6 – FERNANDO PEIXOTO, O CRÍTICO, E A REFLEXÃO SOBRE O TRABALHO DE FERNANDO PEIXOTO, O DIRETOR

Durante o período em que Peixoto atuou sistematicamente no jornal *Opinião*, ele, como crítico, menciona três trabalhos seus como diretor. O primeiro é *Frank V*¹⁸⁹ de Friedrich Dürrenmatt em julho de 1973, já brevemente aludido no início do capítulo, o segundo *A Torre em Concurso*¹⁹⁰ de Joaquim Manuel de Macedo, numa crítica intitulada “A Torre em Concurso: No Império, pela República” do dia 20 de maio de 1974, e o espetáculo, *Caminho de Volta*¹⁹¹ de Consuelo de Castro, “No túmulo das agências de publicidade” do dia 25 de outubro de 1974.

Estas três críticas em especial são interessantes por demonstrarem Fernando Peixoto, crítico, refletindo sobre o trabalho de Fernando Peixoto, diretor. Sem dúvidas, são análises que apresentam justificativas em relação às suas escolhas e ao método que utilizou no trabalho de levar um texto à cena. Ainda, evidencia o sentido de seu trabalho num momento conflituoso em que ele tenta prosseguir com o seu projeto artístico, apresentando um encenador/crítico com idéias e que trilhou um caminho em busca daquilo que considerava necessário.

Especificamente ao trabalhar os dois primeiros espetáculos, há uma tentativa explícita de demonstrar a importância e a opção de encenar tais textos, tanto pelo aspecto temático como pela biografia dos dramaturgos.

Ao escrever sobre *Frank V*, por exemplo, Peixoto busca elencar algumas razões que justifiquem sua encenação. No caso, a análise que faz sobre o dramaturgo suíço Dürrenmatt, é uma espécie de ligação entre passado/presente e como um texto escrito no

¹⁸⁹ Espetáculo dirigido por Fernando Peixoto no ano de 1973 e produzido pelo Theatro São Pedro. Cenografia e figurinos de Gianni Ratto. No elenco, Beatriz Segall, Esther Góes, Sérgio Mamberti e Umberto Magnani.

¹⁹⁰ A direção do espetáculo foi dividida entre Fernando Peixoto e Osmar Rodrigues Cruz. Foi produzido por Carlos Miranda e Orlando Miranda, com música de Sidney Miller. No elenco figurava Ankito e Oscarito.

¹⁹¹ Espetáculo com cenografia de Gianni Ratto. No elenco, Othon Bastos, Martha Overbeck, Antonio Fagundes e Armando Bógus. Produzido pela Othon Basto/Martha Overbeck Produções Artísticas.

início do século XX, em outro país, em outra realidade, pode, com as devidas adaptações, ser encenado no Brasil dos anos 70:

[...] Aliás hoje cada vez mais os personagens trágicos se tornam cômicos. E cada vez mais o bobo da corte se torna um personagem trágico. Dürrenmatt se coloca como descendente de Aristófanes, que foi o primeiro a realizar a comédia da sociedade, atacando as bases do Estado grego. Para ele os princípios básicos do teatro ocidental deveriam nascer das postulações práticas de Aristófanes e da “comédia ática antiga”, não dos três trágicos gregos, Ésquilo – Sófocles – Eurípedes, como acontece. Ele reivindica o sarcasmo e o grotesco afirmando que somente diante deles é que os poderosos de nossos dias chegam a tremer.¹⁹²

Torna-se evidente a sua preocupação em trabalhar textos de autores que tenham um espírito dissonante, combativo e que o permita questionar e demonstrar as contradições existentes em seu tempo. A peça acima trata do funcionamento de um banco e de seus “banqueiros-gangsteres”;¹⁹³ é uma crítica explícita ao sistema capitalista em sua lógica e em seu funcionamento. A “comédia” aqui, para Peixoto, ganha um outro aspecto mais profundo e válido ao ligar Dürrenmatt com os comediógrafos gregos. O “sarcasmo” e o “grotesco” como elementos não apenas para o riso puro e simples, mas como arma contra os “poderosos”, independentemente do lugar e do tempo onde estão.¹⁹⁴

Demonstrando ainda este seu raciocínio na escolha dos textos, ao analisar *Caminho de Volta* de Consuelo de Castro, uma peça que se passa inteiramente dentro de uma agência de publicidade em crise, retratando funcionário e patrão dentro deste ambiente frio e perverso, ele faz o seguinte comentário:

¹⁹² PEIXOTO, Fernando. Um protestante que protesta. **Jornal Opinião**, 19/03/1973, p. 19.

¹⁹³ Id. A ópera de um banco privado. **Jornal Opinião**, 19/03/1973, p. 19.

¹⁹⁴ Num depoimento feito por Peixoto sobre sua trajetória artística no teatro brasileiro, ele faz as seguintes observações sobre o espetáculo: “[...] *Frank V*, do Dürrenmatt, tradução de Carlos Queirós Teles e de Tereza Linhares. Resumindo, o espetáculo é a história de um banco em crise. Os banqueiros, a estrutura econômica toda é um gangsterismo violento, com assassinatos e todos os tipos de violência que se pode imaginar, e no final o governo assume esses gastos todos, estatiza o banco e tudo volta... É uma comédia... Curioso, estando aqui diante do Sérgio de Carvalho, que está montando exatamente esse tema e optou pela comédia. O Dürrenmatt diz uma frase que eu reproduzo num artigo que está no programa, assim: “No momento atual acabou a tragédia. Nós temos de usar a comédia. É a comédia que vai revelar o trágico. É a comédia que vai mostrar a tragédia da sociedade”. GARCIA, Silvana. (Org.). **Odisséia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002, p. 85.

No mesmo depoimento, Fernando Peixoto destaca a crítica positiva de Bernard Dort em relação ao espetáculo, especialmente sobre o trabalho de direção: “Eu tive uma crítica extraordinária de um dos maiores críticos do teatro francês e do mundo, Bernard Dort, que veio a São Paulo e assistiu ao espetáculo, e disse que tinha vários problemas com o texto, justamente o cômico do espetáculo, mas que achou a direção de uma exatidão que o surpreendeu. Porque realmente nós procuramos fazer um espetáculo bastante cômico, sim, muito divertido, mas mantendo um relacionamento de diálogo permanente, brechtiano. Era uma forma de analisar a realidade capitalista e a realidade socialista em 1973”. *Ibid.*, p. 85-86.

Na atual dramaturgia brasileira, em que predominam os textos que omitem um confronto crítico com a realidade social, *Caminho de Volta* de Consuelo de Castro é uma das raras exceções. Escrita em 1973, a peça desnuda implacavelmente o mundo das agências de publicidade, o túmulo onde o homem enterra a sua potência intelectual, colocando-se a serviço da mentira e da criação de falsos valores e falsas necessidades. É também uma reflexão sobre a alienação do homem no trabalho: trabalho que não é satisfação, mas simples meio de satisfazer necessidades externas a ele. Exercido dessa forma, inverte a relação fundamental: enquanto ser consciente, o homem faz de sua atividade vital, de sua “essência”, apenas um meio para a sua “existência”.¹⁹⁵

A apresentação de suas razões é interessante, pois demonstra duas preocupações de Peixoto: a primeira, a crítica ao capitalismo como um sistema que inverte a relação do homem com o seu trabalho. A segunda diz respeito a uma crítica que faz à dramaturgia brasileira do período: a falta de textos corajosos que tocassem nos problemas sociais de nosso país. Sem dúvidas, tal afirmação generalizante pode ser entendida como radical e superficial. Porém, ao pensarmos nela inserida num momento de luta e de contestação que o crítico fazia questão de ressaltar, seja em seu estilo de escrita, como nas opções que fez ao eleger determinados aspectos em suas análises, ela pode ser compreendida mais como provocação do que como uma constatação real e objetiva.¹⁹⁶

Num texto publicado no mês de setembro de 1974, sobre os problemas a serem enfrentados pelo SNT (Serviço Nacional de Teatro), os recuos e avanços de um documento redigido pelo mesmo intitulado “Plano de Ação Cultural”, Peixoto faz uma afirmação semelhante ao tratar da dramaturgia brasileira:

Há um ponto discutível no item dramaturgia: o documento afirma que os autores nacionais encontram cada vez menor acesso junto aos produtores, sentindo a “contundente” concorrência dos autores estrangeiros. Em certo

¹⁹⁵ PEIXOTO, Fernando. No túmulo das agências de publicidade. **Jornal Opinião**, 25/10/1974, p. 22.

¹⁹⁶ Fernando Peixoto não economiza suas críticas sobre o texto de Consuelo de Castro. Numa carta ao cenógrafo Joel de Carvalho, publicada posteriormente no livro *Teatro em pedaços* ele demonstra seu descontentamento principalmente em relação à estrutura do texto: “Esta idéia: o espetáculo é espetáculo, me leva a querer (o caso desta peça agora é um pouco complicado) um cenário obviamente fragmentado, apenas o útil, e este útil realista em fragmentos, mas permanentemente teatral, o diabo da peça (você, lendo, deve ter percebido de cara) é que a estrutura da mesma é velha, século passado, causa e efeito, tudo fechadinho no aquário do palco, etc. Não é fácil romper com isso, pois é da essência da estrutura e brigar com estruturas assim geralmente a gente perde, a não ser que o material fosse excepcional para ser reescrito cenicamente, o que não é o caso. [...] daí a idéia [...] para abrir a porra do texto, situá-lo dentro de uma verdade histórica mais real”. Id. A carta que Joel não recebeu. In: _____. **Teatro em Pedaços**. São Paulo: Hucitec, 1979, p. 187-189.
Sobre *Caminho de Volta* (1974) de Consuelo de Castro e a crítica em torno da publicidade, do “Milagre Econômico” e dos posicionamentos dos setores médios no Brasil na década de 1970 ver: RODRIGUES, Victor Miranda Macedo. **Caminho de Volta (1974) de Consuelo de Castro: os setores médios em tempos de crise**. 2006. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

nível, apesar dos problemas da concorrência, a situação atual parece demonstrar que o acesso aos produtores não é mais um problema central (salvo em casos específicos, a maioria está convencida da eficácia do autor nacional). O fundamental é a qualidade da dramaturgia brasileira de hoje, que é lamentável, em vista de dados concretos: a temática está limitada, a discussão da realidade cerceada.¹⁹⁷

O problema do teatro brasileiro não se reduzia apenas à questão cênica. A produção dramatúrgica também passava por desafios que exigiam uma reflexão mais aprofundada. Fugindo do senso comum, ele afirma a necessidade da classe teatral brasileira de enfrentar os problemas sem ficar colocando a culpa na concorrência dos textos estrangeiros. O que ele chama de dados concretos, condicionadores desta produção limitada, significava um desafio a ser superado. A censura seria um dos principais pontos a serem vencidos.

Ao refletir sobre o seu próprio trabalho como encenador da peça *A Torre em Concurso*, um texto escrito em 1863 por Joaquim Manuel de Macedo, Peixoto demonstra mais uma vez as suas preocupações sobre a função do teatro diante a sociedade brasileira. Porém, sabe das limitações artísticas e financeiras que são impostas a ele, como diretor. Quase se justificando, ele faz a seguinte observação:

O teatro brasileiro não tem à sua disposição uma tradição crítica. Um encenador que procura um texto do século passado precisa partir do zero e experimentar a crítica histórica no ato de fazer o espetáculo. Não confronta sua visão com interpretações críticas existentes. E as condições de produção, dentro dos esquemas vigentes, implicam em limites de tempo, determinados por responsabilidades econômicas: a estrutura do texto não é experimentada em suas possíveis alternativas. O justo seria pesquisar cada ação, cada movimento, cada fala, cada detalhe, cada gesto. Diante dessa impossibilidade, o espetáculo resulta apenas a reflexão crítica de uma primeira aproximação do texto.¹⁹⁸

Abrindo o jogo para o leitor, Peixoto tenta escapar do misticismo envolto na produção teatral. Não há nada de genial ou romântico. Pelo contrário, há um trabalho que tenta vencer alguns desafios históricos, como no caso apontado por ele - da falta de uma tradição crítica - que o permitisse compreender o texto em seus vários momentos, principalmente no momento de sua criação. Mesmo assim, ele busca mostrar o espetáculo como algo refletido, elaborado, pesquisado. Esta valorização que faz é uma forma de chamar a atenção para a sua prática teatral, que tem um fim, um objetivo. Na seqüência de

¹⁹⁷ PEIXOTO, Fernando. Uma política para o teatro. **Jornal Opinião**, 02/09/1974, p. 20.

¹⁹⁸ Id. "A Torre em Concurso". No Império, pela República. **Jornal Opinião**, 20/05/1974, p. 19.

seu texto, ele aponta uma série de fatores que devem ser levantados no processo de encenação como a organização e a sistematização concreta e realista do trabalho:

Resta, portanto, arriscar uma proposta cênica. Apanhar como um documento histórico, com seus valores implícitos, suas contradições mais nítidas, suas limitações ou aberturas. E procurar, numa prática marcada pela pressa em estreitar, aferir sua contribuição ao pensamento dramático, definir suas linhas gerais, acentuar seus pontos positivos ou negativos, aceitá-los como circunstanciais e históricos. E resta, nesta tentativa de reflexão sobre um momento histórico particular, uma das tarefas mais fascinantes que se impõe a um teatro que se propõe a ser uma atividade crítica responsável, esboçar uma solução cênica imediata, resultado de um confronto entre a realidade de um século com a realidade de outro século. Este confronto é evidente, não está isento de falhas graves. Mas é a proposta cênica possível.¹⁹⁹

A solução que encontra no desafio de encenar um texto do século XIX é exemplar. Ao invés de tentar fazer uma “reconstituição histórica” da peça, buscando com exatidão figurinos, cenários e falas, respeitando solenemente o texto e, principalmente, o autor, ele propõe uma “encenação crítica”, que corresponda ao momento em que ela está sendo encenada. A busca da “arte pela arte” não tem para Peixoto nenhuma utilidade prática. Partindo do princípio de que o texto é um documento histórico, seria inútil simplesmente apresentá-lo de maneira estanque e estática, limitá-lo a um exercício de erudição. Cabe ao diretor reconhecer e perceber as possíveis brechas para o confronto com o tempo presente. Neste sentido, nada é gratuito e a pesquisa aprofundada serve como instrumento para enriquecer ainda mais os seus aspectos positivos.

Como já pudemos perceber, Fernando Peixoto busca, pelo menos em seus textos, não conceder àquilo que não se encaixa em seus valores. Discute abertamente e sem subterfúgios os problemas que percebe no meio teatral. Não perdoa o “velho” que não reconhece o “novo” e nem o “novo” que não reflete sobre a realidade em que está inserido. Reconhece as dificuldades e os limites de seu trabalho, mas é consciente da necessidade de fazê-lo, por uma simples questão: alguém deve continuar este caminho que já foi aberto no teatro brasileiro. As respostas e as soluções não vêm de imediato, mas é um trabalho coletivo, dialético e sempre responsável.

¹⁹⁹ PEIXOTO, Fernando. “A Torre em Concurso”. No Império, pela República. **Jornal Opinião**, 20/05/1974, p. 19.

2.7 – O CRÍTICO E A REFLEXÃO SOBRE A CRÍTICA TEATRAL: “SENSIBILIDADE E ASTÚCIA PARA VENCER ALGUMAS ARMADILHAS”

Suas análises sobre o trabalho dos críticos ligados à cena teatral brasileira são, também, demonstrações explícitas de seus objetivos e de sua concepção sobre a atividade como um todo, feito de diversas partes que são essenciais para alcançarem um fim determinado. Ao tecer algumas reflexões no início de 1974 sobre o crítico Anatol Rosenfeld,²⁰⁰ que havia falecido no ano anterior, ao mesmo tempo em que Peixoto tece elogios a este, ele não oculta o seu descontentamento em relação à crítica teatral brasileira em geral, da qual ele mesmo fazia parte. Sem furtar-se da discussão, demonstra as incongruências e os impasses que viviam, citando nomes e figuras emblemáticas do meio artístico:

Anatol foi talvez o ensaísta e crítico mais penetrante que o moderno teatro moderno enfrentou. A análise crítica dos críticos é ainda um capítulo vazio. De 1950 até hoje tivemos, é verdade, uma contribuição indiscutível, mesmo em seus aspectos discutíveis, dos trabalhos jornalísticos de intelectuais honestos como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi ou Yan Michalski. Mas Anatol foi, sem dúvida, o crítico mais sensível, a inteligência mais aberta e polêmica, mais vigorosa e impiedosa, mais combativa que o teatro brasileiro, compreendido como uma prática incerta e caótica, experimental e confusa, teve que enfrentar. O seu julgamento nunca foi gratuito ou dogmático. Rosenfeld manteve em sua atividade intelectual uma posição crítica corajosa, ousada, combativa, estética e politicamente consciente e coerente.²⁰¹

Mesmo reconhecendo a “honestidade” de nomes clássicos da crítica teatral brasileira, ele caracteriza como “discutível” o trabalho feito por eles. Ainda que não forneça as considerações necessárias para justificar tal adjetivo, no momento em que trata de Rosenfeld, ele demonstra os valores que admira e que vê como útil para aquela atividade. Diante de uma realidade teatral “incerta”, “caótica”, “experimental” e “confusa”, há a necessidade de uma análise que vise, não apenas destruir, mas abrir novas possibilidades a partir de uma visão concreta dos problemas, sem condescendência ou “protecionismos nacionalistas” e “primários” em prol do teatro brasileiro.

²⁰⁰ Intelectual alemão (1912-1973) que veio para o Brasil ainda na década de 30. Exerceu a função de crítico teatral nos principais jornais do país e lecionou na área das artes cênicas em várias instituições como a EAD e a ECA em São Paulo, sendo uma das maiores influências de Fernando Peixoto.

²⁰¹ PEIXOTO, Fernando. Anatol Rosenfeld e o teatro alemão. **Jornal Opinião**, 04/02/1974, p. 16.

Por fim, Peixoto salienta, a partir do trabalho de Rosenfeld, as suas convicções sobre a importância da atividade crítica como parte integrante de uma “totalidade” teatral. Desta maneira, ao elogiar, deixa clara a função e a forma que ele deseja conferir ao seu próprio trabalho como crítico:

[...] Sempre que se detinha na reflexão crítica de um espetáculo (ou de uma proposta de trabalho), Anatol exercia sua atividade com firmeza, defendendo, com argumentos objetivos, valores concretos e solidamente fundamentados, situando a produção artística em seu contexto histórico-político, analisando suas contradições e consequências, nunca encarando um espetáculo ou um texto teatral como um fenômeno isolado, mas, ao contrário, procurando relacioná-lo com outras manifestações dos difíceis caminhos de um processo sócio-cultural colonizado e em formação.²⁰²

Efetivamente, inspirado também em Rosenfeld, Peixoto buscou em seu trabalho definir um teatro brasileiro, mesmo com todas as suas contradições e seus limites, que dialogasse diretamente com a conjuntura em que estava imerso. Tendo em vista esta característica, suas críticas tornavam-se instrumentos de uma luta artística que, ao eleger diretores, dramaturgos, espetáculos e críticos como referenciais, demonstrava, conseqüentemente, a sua perspectiva de trabalho naquele momento em especial. Além disso, demonstrava nos textos por meio de seus raciocínios, de suas questões e de suas experiências, os próprios pontos de vista.²⁰³

Os adjetivos que utiliza para caracterizar Rosenfeld ajudam-nos a compreender a busca constante pela objetividade e pela análise contextualizada que sempre fazia em relação aos espetáculos, sem titubear ou evitar os confrontos. Um exemplo típico da abordagem crítica de Rosenfeld em relação ao teatro brasileiro está num texto intitulado

²⁰² PEIXOTO, Fernando. Anatol Rosenfeld e o teatro alemão. **Jornal Opinião**, 04/02/1974, p. 16.

²⁰³ O crítico norte-americano Eric Bentley, num de seus textos mais polêmicos onde questiona a validade do “teatro político” aponta para algumas coisas, menos nobres e intelectuais, que podem influenciar o trabalho do crítico: “É verdade que os críticos teatrais têm levado as suas demonstrações de psicologia de massas a videntes excessos, no intuito de defenderem os seus pontos de vista antiintelectuais; mas o teatro é um fenômeno social, ainda que de uma maneira que os críticos raramente mencionam. Por exemplo, quem quer gozar uma sensação artística sozinho, lê um livro. Quem vai ao teatro quer gozar um prazer artístico em companhia de outras pessoas – não tanto em companhia dos estranhos sentados em outras filas, mas dos amigos que vieram junto com ele. O teatro não é necessariamente um ponto de encontro. Não existe um limite máximo do número de espectadores, mas eu diria que o limite mínimo é dois. Para saborear o prazer teatral é preciso saber fazê-lo em companhia de pelo menos outra pessoa. Mesmo o crítico, que faz questão de assistir ao espetáculo num estado de desligamento do conjunto da platéia, costuma ser fortemente influenciado pela sua mulher – não pelas suas opiniões, é claro (pois ele é um sujeito astuto, cauteloso, sempre precavido), mas com certeza pelos seus sorrisos, suas expressões fisionômicas e seus suspiros de ‘essa não!’ etc. Essa influência é igualmente forte quando se exerce no sentido contrário; ou seja, o crítico que detesta a sua mulher inverte os julgamentos que ele julga ela tenha feito”. BENTLEY, Eric. Os prós e contras do teatro político. In: _____. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969, p. 114.

“Irracionalismo Epidêmico”. Provavelmente esta crítica agradou muito a Peixoto pelo fato de tratar sarcasticamente a “cena alternativa” que se estabelecia no início da década de 1970:

O mingau verbal acima compõe-se de trechos da entrevista de um jovem que cultiva o *kaos*. É verdade, os trechos citados são “descontínuos”, mas isso não faz a mínima diferença. Deve até agradar ao citado, já que investe, embora de modo contínuo, contra a desprezível continuidade linear. Esse tipo de entrevista – gênero papo-legal – é um sarro, te diverte paca. Certos periódicos, alguns de mérito, se dedicam assiduamente a essa modalidade, trazendo muita informação para quem está por fora. Mas nem sempre discriminam suficientemente. Tornam-se, por vezes, veículos dos disparates de caras que curtem, numa transa violenta, uma originalidade que, de tão curtida, acaba totalmente uniforme. Não há nada mais indiferente que o “diferente”. Incrível como esses individualistas antilineares se massificam na linearidade tipográfica e como sua suposta espontaneidade vira clichê no “jargão do espontaneísmo”, hoje artigo de supermercado. Com que rapidez a investida antioisificada se coisifica, pô. Já Weisengrund-Adorno, ao analisar o “jargão da autenticidade” de Heidegger, verificou tratar-se de um sistema (não falou ainda, ou não mais, de “estrutura”) que usa como princípio de organização e desorganização.²⁰⁴

Na citação acima, notamos a referência que Rosenfeld faz aos periódicos que tinham como objetivo a propagação destas idéias que, em sua visão, eram contraditórias em si mesmas, sendo mais fruto de um esvaziamento no campo das idéias, onde a “espontaneidade” tornava-se mais um “discurso estabelecido”, por isso não havendo nada de original neste sentido. A sua contrariedade com a “cena alternativa” advém justamente de uma irracionalidade e desorganização que a seu ver era gratuita, simplista e inócua. A linguagem utilizada na crítica, com gírias e “clichês” discursivos dos “individualistas antilineares”, só faz aumentar a sensação de ironia e até mesmo desprezo por esta concepção teatral. Não deixa de ser um ponto bastante próximo do que Peixoto, pouco tempo depois, buscava demonstrar, assim como em outra crítica, “Individualismo e Coletivismo”, onde ele apresenta resumidamente a sua concepção de teatro:

Embora pouco dado ao otimismo, não vejo o futuro de uma forma tão sinistra e apocalíptica como as utopias negativas o pintam. Não vejo, tampouco, o indivíduo e o coletivo como alternativas que se excluam. Somente as soluções verdadeiras em favor do coletivo podem resultar em benefício verdadeiro para o indivíduo. Isso exige organização e racionalidade no uso das ciências (entre elas, as ciências política e econômica) e da técnica. Racionalidade, obviamente, não significa a manipulação dessas disciplinas em função de fins irracionais, mas de fins

²⁰⁴ ROSENFELD, Anatol. Irracionalismo Epidêmico. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/Editora da Universidade de Campinas, 1993, p. 208.

racionais, isto é, de valores éticos e sociais, de fins, portanto, que favorecem o ente humano, tanto em nível individual como coletivo. A razão, no sentido descrito, se realmente empenhada, não pode senão atuar em favor do homem, que é o portador da razão. Essa razão o homem só desenvolve, como ser social que é, no seio do coletivo. De outro lado, só o indivíduo possui consciência, ou seja, a capacidade de optar, criticar, criar. Indivíduo e coletivo se complementam, o que significa que tanto o individualismo como o coletivismo, enquanto valorizações unilaterais do indivíduo ou do coletivo, devem ser considerados excessos.²⁰⁵

Pelo exposto, o que temos é uma profunda consciência da função do teatro na sociedade contemporânea no sentido de aglutinar em suas preocupações a técnica, a “política” e a “ética”. Buscar compreender o “indivíduo” como ser social e “coletivo”. Rosenfeld desfere um golpe direto contra o que denomina de “irracionalismo” e de “individualismo”, mas também ao “coletivismo”, pois ao se considerarem excludentes acabam se isolando num radicalismo inócuo e que não promove nenhum avanço na compreensão do homem em seu meio.²⁰⁶ Fernando Peixoto, como já analisamos anteriormente em seus textos, buscava o equilíbrio (principalmente quando tentava compreender determinadas manifestações). Sabia que o seu papel estava ligado à uma postura mais incisiva e que exigia dele um senso crítico que buscasse destituir a “cena alternativa” de uma validade social mais profunda.

Mesmo saindo do *Opinião* no ano de 1975, Fernando Peixoto, dois anos depois, escreve para o jornal um artigo intitulado “A recusa da inércia”. Em suas críticas analisadas até então percebemos uma luta constante no sentido de construir uma cena teatral brasileira “nacional-popular”, compromissada com a emancipação das classes populares e ligada naquele momento à chamada “resistência democrática”.²⁰⁷ Esta foi uma

²⁰⁵ ROSENFELD, Anatol. Individualismo e Coletivismo. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/Editora da Universidade de Campinas, 1993, p. 216-217.

²⁰⁶ Conclusão semelhante nos apresenta Bernard Dort: “[...] O objeto da atividade teatral é cada vez menos o de trazer o mundo para o palco, dar deste mundo uma imagem perfeita e acabada, dizer sua verdade aos espectadores. Tende muito mais a colocar os espectadores no estado de poderem eles mesmos descobrirem esta verdade fora do teatro. E a levá-los, pelo teatro, a ter um domínio sobre o mundo. Desta forma o teatro nos propõe uma propedêutica da realidade. Nele o real é apresentado (não importa sob que forma) não como um dado universal e imutável, mas como uma tarefa a ser realizada, como uma *antiphysis*”. DORT, Bernard. Uma propedêutica da realidade. In: _____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 34.

²⁰⁷ Rosângela Patriota faz um levantamento de uma série ações que buscavam escapar da repressão que, juntamente com a pluralidade de manifestações, era a prova de um certo ideal comum contrário ao regime militar: “Não há dúvidas: a ausência de participação e de canais para expressão eram relativizadas nas artes, e, esse sentido, a proposta de redemocratização passou também pelo campo estético. Significativamente, apesar do autoritarismo das relações políticas e sociais, no universo do engajamento artístico a pluralidade fez-se presente, pois concomitantemente ao trabalho de Oduvaldo Vianna Filho houve o Teatro Oficina, em São Paulo, o Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro, dramaturgos como Vicente

frente que se caracterizou pela luta contra a ditadura militar dentro dos limites e das possibilidades de contestação, mas sempre com o objetivo de rompê-los. Porém, temos neste texto uma análise diferenciada do que ele havia feito até então.

Ao selecionar e analisar três espetáculos que estavam em cartaz no ano de 1977, *Gota D'Água* de Chico Buarque e Paulo Pontes, *O Último Carro* de João das Neves e *Ponto de Partida* de Gianfrancesco Guarnieri, ele revela uma outra situação vivida pelo teatro brasileiro, especialmente aquele que buscava um confronto crítico com a realidade:

[...] Produções realizadas em diferentes condições, três diferentes propostas de dramaturgia (respectivamente, a reelaboração de uma tragédia clássica, o estudo quase naturalista do comportamento dos homens, e a parábola como instrumento para a revelação da verdade), três diferentes propostas de encenação. Mas sem dúvida, neste instante em que o testemunho do esforço pela difícil resistência de uma cultura crítica assinala-se tanto no nível da prática como no nível da discussão teórica, são três espetáculos unidos por uma idêntica capacidade de lançar idéias e debater com a platéia uma série de problemas que pareciam afastados do palco brasileiro. À partir de seus específicos pontos de partida, os três, mergulham na força potencial da linguagem cínica e com uma generosidade não isenta de eventual fragilidade, mas irrelevante diante do vigor que possuem, se situam como centro de reflexão, contribuindo para a necessária ampliação qualitativa do debate ideológico, na procura do restabelecimento das liberdades democráticas.²⁰⁸

Há no texto acima o reconhecimento, por parte do crítico, das dificuldades encontradas até então na continuidade desta cena teatral. Mesmo seguindo caminhos diferentes, as três peças são momentos que provam o vigor e o potencial desta opção artística, que por mais que tivesse “afastada dos palcos” e não tivesse o reconhecimento que ele julgava necessário, ainda não se via derrotada.²⁰⁹ Pelo contrário (e aí entra a outra

Pereira, Leilah Assumpção, Isabel Câmara, Consuelo de Castro, Néelson Rodrigues, além da vinda do Living Theatre ao Brasil, bem como espetáculos que se ancoravam nas experiências teatrais do Teatro Brasileiro de Comédia, isso sem arrolar os grupos de teatro independentes. / De forma curiosa pode-se dizer, apesar de referenciais históricos, estéticos e ideológicos totalmente diferenciados, estes nomes todos podiam ser arrolados no campo da oposição, que foi múltipla e apresentou um horizonte de preocupações, contribuindo, assim, para a formação de segmentos sociais extremamente críticos”. PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 17.

²⁰⁸ PEIXOTO, Fernando. A recusa da inércia. **Jornal Opinião**, 08/04/1977, p. 16.

²⁰⁹ Por mais que Fernando Peixoto apresentasse tais espetáculos como indispensáveis naquele cenário teatral brasileiro, esta opinião não foi unânime, como veremos no próximo capítulo. Na mesma crítica, Peixoto demonstra este aspecto em relação à estes espetáculos: “No nível do pronunciamento da imprensa, nenhum dos três espetáculos chegou a provocar, por insuficiência dos críticos (ou por censura dos jornais), uma discussão mais conseqüente. O elogio e o adjetivo serviram, sem dúvida para promover o êxito, mas a análise ideológica, a problematização crítica, a capacidade de estudá-los enquanto propostas, foram raramente assumidas. Pouco antes de falecer, Paulo Pontes, vivamente preocupado com o significado da atividade cultural em nosso instante histórico, lamentava que *Gota D'Água* não tivesse

diferença), se até dois anos antes, a censura no teatro era implacável em suas ações, proibindo espetáculos e vetando autores, especialmente aqueles ligados a uma prática resistente e contrária à ditadura militar (como os autores acima citados, por exemplo), havia agora novos elementos a serem discutidos: o restabelecimento das liberdades democráticas. E isso não era pouca coisa. Significava, em termos gerais, a possibilidade de toda uma geração colocar em cena aquilo que bem entendesse, sem preocupações com o “lápiz vermelho” dos censores. Peças que pudessem efetivar aquilo que Peixoto sempre afirmou como necessário em suas críticas, como a questão da responsabilidade dos artistas e da transformação social.

A possibilidade de “ampliação qualitativa do debate ideológico”, representada de certa forma pelos espetáculos acima citados, era uma saída possível para a “crise” existente no teatro brasileiro. O cenário descrito por Peixoto não era animador e necessitava, urgentemente, de uma solução:

Reduzido aos estreitos e imponderáveis limites do permitido, enfrentando uma censura que além de existir, ainda oscila segundo a subjetividade de quem a executa, o teatro que se realiza hoje no País, especialmente em nível profissional, sobrevive entre a escolha da mistificação e da mentira, como caminho para não ser perturbado, buscando unicamente o lucro e transformando o espectador num passivo receptáculo de idéias pré-estabelecidas e imutáveis, portanto domesticadoras e anestésicas, ou então, assumindo os riscos mas também a responsabilidade social, opta pelo esforço de, numa situação historicamente circunstancial mas adversa, tentar problematizar o público, através de espetáculos que, enraizados na consciência nacional-popular, confrontem a realidade de forma crítica, provocando o diálogo e a reflexão transformadora do público. O primeiro naturalmente é sem espinhos, enquanto que o segundo, apesar do estímulo do desafio, para os que sabem que a verdade é concreta e que existirão sempre maneiras de colocá-la na cena desde que a esperança de emancipação cultural e libertação social não seja sufocada pelo desânimo ou pela apatia, implica em sensibilidade e astúcia para vencer algumas armadilhas.²¹⁰

Não é a primeira vez que ele questionava o que estava sendo feito no teatro brasileiro naqueles anos, empregando os termos “mistificação” e “mentira”. Por mais que a censura fosse um entrave a ser considerado neste momento, ela não era a única determinante para a “crise”. Na realidade, percebemos que sua preocupação não se resumia apenas à censura, mas sim à capacidade dos dramaturgos e dos diretores em romperem o

provocado, sobretudo na imprensa, o tipo de debate ideológico que o texto sem dúvida alguma suscita”. Ibid.

²¹⁰ PEIXOTO, Fernando. A recusa da inércia. **Jornal Opinião**, 08/04/1977, p. 16.

cerco com inteligência e responsabilidade. Novamente, temos aqui o crítico chamando a atenção para a responsabilidade dos próprios artistas em buscarem soluções para os desafios atuais. O “teatro comercial” é aqui citado e criticado – tanto pelos motivos de sua existência como pelas conseqüências daquele momento de “distensão”. A sua preocupação com o público era visível e, ao citar o termo “nacional-popular”, ele sabia exatamente aonde queria chegar. O último trecho da citação acima é uma demonstração sincera de Fernando Peixoto em relação ao poder da atividade teatral como prática cultural e política.

Efetivamente, não podemos buscar respostas imediatas nas críticas de Peixoto. Ainda que tenha exercido uma atividade sistemática, o que temos é um conjunto de opiniões, questionamentos e análises que visavam alcançar uma prática teatral diferenciada. Mesmo sendo, na maioria das vezes, respostas imediatas, quase que instantâneas em relação ao cotidiano teatral brasileiro, elas são capazes de nos demonstrar uma série de elementos que faziam parte do debate intelectual de alguns setores da sociedade brasileira.

Trabalhar com as críticas de Fernando Peixoto passa por uma outra questão de extrema importância que é a de refletir sobre o teor, a relevância e a necessidade do seu comprometimento com a causa que sempre defendia. Em primeiro lugar, percebemos que ele não estava sozinho (quando observamos suas críticas em relação ao teatro brasileiro) e pelo fato de ter um espaço dentro da “imprensa alternativa” significa que as suas idéias não estavam fora de lugar. Por mais que não tenhamos a exata noção de como eram recebidas, elas eram escritas, publicadas e, possivelmente, lidas. O crítico também não estava isolado numa “torre de marfim”, fazia parte de um determinado grupo e segmento artístico-teatral em que acreditava em determinados projetos e atuava em várias frentes: no palco, na TV, no cinema e nas páginas dos jornais.

Fica claro o “espírito” existente nas críticas de Peixoto: em primeiro lugar, o espaço que ele ocupava nas páginas do *Opinião* não era para fazer publicidade ou elogios gratuitos a parceiros ou colegas de profissão. De fato, o que temos é uma rigorosa e severa descrição do cenário teatral brasileiro, um confronto direto com aquilo que ele não concordava e um alerta constante sobre a necessidade de um trabalho engajado, consciente e coerente com os anseios da população.²¹¹ Assim, sua crítica não era descompromissada e

²¹¹ “A quem se dirige o Teatro Engajado? Não a todo o mundo. Ele tem inimigos; e os homens que admiram os inimigos, ou se sentem de alguma maneira solidários com eles, só podem desligar-se e ir embora. Os inimigos não podem constituir um bom público. E os aliados? Pode-se sustentar a tese de que eles não precisam ser catequizados. Mas a propaganda pode preencher as finalidades do ritual, uma das quais é

limitada às páginas de jornal. Ela almejava interferir diretamente naquilo se fazia nos palcos, na prática. Neste ponto, o trabalho dele no semanário acaba nos remetendo à do crítico francês Bernard Dort.

No texto “Uma propedêutica da realidade”, também publicada no livro “Teatro e sua realidade”, Dort afirma sobre a necessidade de fazer os espectadores “[...] descobrirem esta verdade fora do teatro e levá-los, pelo teatro, a ter um domínio sobre o mundo. Desta forma, o teatro nos propõe uma propedêutica da realidade”,²¹² ele deixa claro o que ele entende como papel daqueles que estão ligados à atividade teatral, defendendo uma crítica mais ampla e baseada na realidade circundante:

Por conseguinte, a noção de criação e a noção de obra dramática devem ser submetidas a uma revisão. Mudou o centro de gravidade da atividade teatral: ele não mais reside no palco nem unicamente na obra; situa-se de certa forma na intersecção do palco e da platéia ou, melhor ainda, na junção do teatro e do mundo. Impõe-se uma concepção do trabalho de dramaturgia. Ou mais exatamente, o que deve ser questionado é o trabalho teatral e não apenas o trabalho de dramaturgia. É verdade que este continua a ser o trabalho de um escritor, mas não mais pertence exclusivamente a ele. Deve ser tomado como responsabilidade por outro: a peça é escrita para se transformar em representação. A obra teatral não é elaborada somente no silêncio e na solidão do gabinete de trabalho, mas também no próprio teatro, com a colaboração do autor, do “dramaturgo”, do diretor e dos atores. Talvez seja nesta direção que devemos procurar aquilo em que pensamos sempre que usamos a expressão “teatro total” (desta vez será “total” não em razão da fusão dos meios de expressão cênica, mas por resultar de uma elaboração coletiva). Uma obra teatral deste tipo não poderia tampouco permanecer fechada, encerrada ciosamente em suas próprias significações. Ela existe pelo que significa para um público dado, num local e num momento precisos. Ao mesmo tempo, é infinitamente modificável: é rica de outros sentidos, de outras respostas e, sobretudo, de outras possíveis perguntas.²¹³

Há, na citação de Dort, uma alteração no enfoque que comumente é dado pelo crítico teatral. Ao invés de se limitar apenas ao momento da representação de uma peça,

fortalecer as pessoas dentro das convicções que possuem e prepará-las para novas lutas. Mas acredito que a platéia ideal para o Teatro Engajado não é nenhum dos campos militantes, e sim a massa humana que está no meio, e que pode ter uma vaga simpatia para com a causa apregoada no palco, mas que se encontra numa atitude um tanto entorpecida e apática. Os integrantes dessa massa podem concordar, mas não estão realmente engajados; e a missão do Teatro Engajado não consiste em se pronunciar *a favor* do Engajamento, mas em levar as pessoas a se engajarem. Creio que a maioria de todos nós pertence a êsse tipo de público, e que o Teatro Engajado pode contar, por conseguinte, com uma freguesia suficientemente ampla”. BENTLEY, Eric. O teatro engajado. In: _____. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969, p. 175.

²¹² DORT, Bernard. Uma propedêutica da realidade. In: _____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 34.

²¹³ Ibid., p. 35.

existe a necessidade de direcionar o seu olhar para a zona de contato existente entre o palco e a platéia. Da mesma forma, não se resume à dramaturgia, mas ao trabalho coletivo, onde todos os envolvidos, técnicos, artistas e críticos, têm uma responsabilidade vital para que o espetáculo seja colocado em cena e tenha os seus objetivos alcançados. Deixa entendido que a encenação de um texto nunca se repete, mas que é posta à prova a cada momento em que é levado ao palco. É um processo de avanços e recuos, uma dialética constante que oferece respostas, mas sempre suscita perguntas.

Em outra reflexão intitulada “As duas críticas”, ao apresentar as funções clássicas normalmente relegadas à crítica teatral: “[...] policiamento estético, constatação e, sobretudo, publicidade”,²¹⁴ ele faz um apanhado histórico desta atividade na França nos séculos XIX e XX. Também, de modo mais direto, Dort chama a atenção para o caráter interno e externo que deve ser levado em conta numa representação teatral:

Critérios internos não são suficientes para definir a atividade teatral. Ela é também função de critérios externos. Fazer teatro é dirigir-se sempre a alguém, mais exatamente a um grupo ou a uma coletividade, numa situação política e social precisa. Também neste terreno houve uma evolução considerável. Por um lado o público ao mesmo tempo cresceu e se diferenciou: hoje não mais existe um único público – aquele público burguês em nome do qual falava a crítica do século XIX – mas, sim, *vários públicos*.²¹⁵

Mais uma vez as reflexões de Peixoto e Dort entram em confluência ao afirmarem sobre a necessária relação do teatro com o público. Relembrando as críticas do primeiro, ao assistir espetáculos em salas pequenas e com um público numericamente limitado, o que temos é uma confirmação e justificação de suas ressalvas, a defesa de um teatro voltado para uma “coletividade”, não para a “individualidade”. Daí tornar-se imperativa a reflexão sobre a conjuntura política e social. A existência de “públicos” obriga-os a estarem atentos às novas necessidades e às novas exigências que são feitas. Sem esta compreensão a arte ficaria cada vez mais restrita e, em consequência de seu isolamento, resultaria a sua própria morte.

Segundo a opinião de Dort a crítica teatral não é inútil. Ao que ele chama de “crítica de consumo”, substituída pela publicidade direta e simples, deveria se contrapor com um novo modo de análise, que conseguisse em sua essência abarcar vários aspectos e significados. A sobrevivência desta função dependeria desta mudança:

²¹⁴ DORT, Bernard. As duas críticas. In: _____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 53.

²¹⁵ Ibid., p. 55.

Ela será ao mesmo tempo crítica do fato teatral como fato estético e crítica das condições sociais e políticas da atividade teatral. Vamos defini-la de um lado como crítica semiológica da representação teatral e de outro lado como crítica sociológica da atividade teatral. Neste caso o crítico se encontraria numa posição nova em relação ao teatro. Estaria igualmente dentro e fora. É possível encontrar uma aproximação desta função naquilo que os alemães chama de “dramaturgo”. Sem dúvida podemos ter dúvidas sobre o trabalho de alguns “dramaturgos” nos dias de hoje. Mas a exigência de um verdadeiro trabalho dramático se faz sentir cada vez mais. E que é este trabalho dramático senão uma reflexão crítica sobre a passagem do fato literário ao fato teatral? Uma espécie de crítica antecipada. Aqui o vínculo entre uma nova definição da crítica e do aparecimento da encenação moderna aparece com clareza.²¹⁶

O “novo crítico” que é sugerido nos textos de Dort é, no aspecto semiológico e sociológico, o que Fernando Peixoto tentou ser e foi em diversos aspectos? Sem dúvida, a experiência simultânea de Peixoto como diretor é algo a ser considerado ao lermos as suas reflexões. Ele tem uma percepção cênica diferenciada por conhecer o “caminho das pedras” para se chegar até a situação almejada. Suas análises não se resumem a espetáculos, atores e diretores. Elas se estendem aos dramaturgos, ao público e principalmente à situação estética e política do teatro brasileiro na segunda metade dos anos de 1970. Um bom exemplo disso são suas reflexões sobre a cena teatral “alternativa”. Ele não se prende às questões sensoriais e imediatas. Busca meditar sobre uma série de razões e resultados que aqueles tipos de manifestações causariam naquele determinado momento no país. Do mesmo modo quando questiona o “clássico” Nelson Rodrigues: uma coisa é um espetáculo ser bem feito e bem produzido, outra é verificar se toda esta produção tem alguma utilidade e valor naquilo que basicamente interessa: a transformação política e social. Ao colocar em evidência o “teatro nacional-popular”, com suas pretensões artísticas e políticas, entendemos a sua própria função como crítico. Não há como a crítica dissociar o espetáculo do público que o assiste, todos os três estão organicamente ligados, sendo um necessário para a sobrevivência do outro.

O próprio Bertolt Brecht é transcrito e citado em outra reflexão de Dort no sentido de demonstrar a necessidade tanto de um novo fazer teatral como de uma nova forma de fazer crítica.

[...] Brecht recusa tanto uma crítica das formas como uma crítica dos conteúdos: a nova crítica, que reclama, terá de “estudar as representações que os artistas se fazem do mundo, a ação dos homens, etc. [...] e quais são as falsificações da verdade que resultam da utilização de certas

²¹⁶ DORT, Bernard. As duas críticas. In: _____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 57.

formas estéticas (antigas). Deve ser materialista e deduzir uma forma de arte de seu objetivo prático.²¹⁷

“Forma” ligada ao “objetivo”, “materialismo” e busca da “verdade” sobre os homens e sobre suas ações no mundo. Em boa parte destas premissas Fernando Peixoto procura ancorar a sua atividade crítica. Aqui, novamente, compreendemos um pouco mais o universo crítico que ele vai criando nas páginas do jornal e as exigências em torno de um teatro que tenha responsabilidade com aquilo que faz, sem mentiras ou qualquer tipo de mistificações. Portanto, as críticas não são de forma alguma neutras, imparciais ou inocentes. O que transparece é a figura de um intelectual ligado a determinado grupo social e político, dentro de um jornal “alternativo”, com certa honestidade e coerência com um conjunto de idéias e de reflexões que nos permite localizá-lo em dado campo de disputa repleto de lados e de possíveis situações.

Pelo fato do trabalho do crítico não ser inocente e, muito menos, neutro, faz com que Rosangela Patriota, ao analisar a dramaturgia de Vianinha e especialmente as críticas em torno do texto *Rasga Coração* (1974), chegue a um determinado impasse sobre como trabalhar com estas reflexões. Como são documentos históricos, valiosos e imprescindíveis para a apreensão de elementos de um espetáculo, acabam se tornando mais poderosos que os próprios objetos aos quais eles estão se referindo:

Nesse sentido, pode-se dizer que, na maioria das vezes, o trabalho do crítico indica os “temas” e os “lugares” em que a História do Teatro deve ser pensada. Ela realiza, além disso, uma seleção estabelecendo o que deve figurar para a posteridade ou não. Talvez este seja o grande impasse para o historiador que se propõe a pensar as produções artísticas como documentos de pesquisa, sem que com isso ele aniquile o trabalho do crítico [...].²¹⁸

Ao resolver o impasse ela se remete à trajetória e às próprias reflexões do dramaturgo. Além disso, faz um mergulho profundo ao texto dramático, construindo assim um olhar original e bastante consciente da ligação do documento com o tempo em que ele é criado. Como alertado acima, o crítico em seu trabalho faz uma escolha de determinados espetáculos, escritores, atores e diretores que acabam, após um período de insistência, de repetição e de convencimento ganhando adjetivos, qualidades e defeitos que muitas vezes são dissociados da realidade, perdendo o seu caráter “crítico”.

²¹⁷ DORT, Bernard. As duas críticas. In: _____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 340.

²¹⁸ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 89.

Como já percebemos, o crítico não tem um compromisso imprescindível com a história que será escrita posteriormente. Apesar da consciência de seu poder, no sentido de selecionar e, conseqüentemente, ocultar determinadas manifestações, o seu objetivo é mais imediato e direto. Fernando Peixoto tem um interesse focado em questionar aquilo que vê com desconfiança e desaprovação naquele determinado momento de luta. Se nesta queda de braço sua idéia vai ganhar ou perder, é algo impossível de ele saber. O que existe é a convicção de estar agindo de acordo com seus paradigmas. Além disso, o que influencia o seu trabalho é a possibilidade de ir além das páginas, propor algo que seja posto em prática e que tenha um resultado maior.²¹⁹

Não podemos esquecer a preocupação de Peixoto em fazer valer as suas opiniões e querer, a seu modo, corrigir a cena teatral do país. O crítico Décio de Almeida Prado, na introdução de uma coletânea de seus textos, expõe aspectos que são inerentes ao seu próprio trabalho. Nesse caso, há por trás da crítica uma função educadora, como ele mesmo salienta ao relembrar o seu empenho pela profissionalização do teatro brasileiro desde o início da década de 1940:

Daí o tom algo didático, algo expositivo, de muitas crônicas, principalmente das primeiras, quando o nosso teatro estava longe de possuir a maturidade estética atual: em vez de criticar, expliquei uma peça, situei um autor, servindo de intérprete junto ao público, ganhando em alcance social, em ação sobre o meio, o que porventura perdi, sem o menor remorso, em pureza estética. Em tais casos o que predominou, creio, foi o desejo de servir ao teatro da melhor maneira possível. Pelo mesmo motivo, se nunca procurei, também nunca fugi ao dogmatismo. Embora tenha uma noção muito clara da relatividade de todos os juízos estéticos, aceitando e acatando os alheios com o maior prazer, não vejo como se possa fazer obra de crítica, como se possa dizer isto é bom ou isto é mau, sem um mínimo de crenças, que serão talvez erradas mas são as nossas, sem um mínimo de idéias em que se acredita e que se deseja compartilhar com os outros. O dogmatismo, como no caso do magistério, pode não estar na índole do indivíduo mas está na função exercida. Quem

²¹⁹ O crítico norte-americano Eric Bentley, no prefácio de 1967 de *O teatro engajado*, onde reúne uma série de críticas suas, escritas entre os anos de 1950 e 1960, faz uma interessante observação sobre as expectativas do público em relação à crítica e aos limites da mesma: “A nossa cultura, e muito especialmente a sua parte acadêmica, dá muito valor àquilo que resiste ao tempo, e tende a respeitar o crítico pelo dom que ele possa ter de transcender o momento em que escreve. Assim sendo, a simples incapacidade de alguém dar respostas às perguntas condicionadas pelo momento em que escreve chega a ser considerada como um importante mérito: homens impotentes podem sempre se elogiados pela sua castidade. É claro que existem boas e más maneiras de se responder às perguntas que o momento atual coloca diante de nós, e deveríamos ser gratos aos escritores cujas respostas nos pareçam duradouras: Deus sabe que êsses escritores não são numerosos”. BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969, p. 17.

ensina, ensina alguma coisa. Quem critica, critica em nome de alguma coisa.²²⁰

Mesmo tratando de um momento diferenciado e importante da história da crítica no Brasil, Prado faz confissões pessoais e elucidativas sobre o teor histórico de sua atividade, sempre ligada às necessidades do presente. Esta ligação intrínseca justificaria o seu didatismo e até mesmo o excesso de compreensão e convivência em relação aos espetáculos. Um crítico abnegado, que abre mão de determinados enfoques e discussões por compreender os limites tanto do teatro como o do público brasileiro. Mas esta visão construída em relação à própria atividade é logo superada ao afirmar sobre a relação “incestuosa” entre crítica e dogmatismo. Mas, sem a escolha e sem a defesa de um ponto de vista, a crítica perderia a própria função dentro do cenário artístico. Mesmo sem ter a “verdade duradoura” como muitos gostariam que tivesse, ela apresenta uma “escolha” que tenta ser justificada racionalmente.²²¹

Determinar a função da crítica é, portanto, algo necessário quando pensamos em sua existência e em sua relevância no debate cultural, principalmente no período final do regime militar em que Peixoto está vivendo e trabalhando dentro da imprensa alternativa. O crítico Eric Bentley traz uma análise bastante interessante sobre a função crítica na sociedade, que serve de contraponto inicial ao valor habitualmente dispensado à ela:

O crítico é somente um juiz. Um juiz não ajuda ninguém a cometer o crime, nem tampouco a se abster de cometê-lo. Sua sentença – tardia demais para influenciar diretamente os atos em questão – tem um valor (se é que o tem) não para o réu, mas para a sociedade em que está em liberdade. Insinuei, anteriormente, que o crítico teatral não deve ser modesto a ponto de afirmar que ele é o “homem da rua”. (Aliás, entre a sua poltrona na platéia e a sua cadeira na redação ele só conhece o interior de um táxi.) Insisto, agora, em que ele não deve, tampouco, pleitear para si o direito de influenciar os autores. Se, excepcionalmente, ele chega a exercer esse tipo de influência, e se ela é salutar tanto melhor; ele está realizando um trabalho acima e além da sua obrigação. Mas o que

²²⁰ PRADO, Décio de Almeida. Introdução. In: _____. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. XXI.

²²¹ O crítico Eric Bentley no texto “Que é o teatro” de 1956 aponta a grande motivação do crítico em sem trabalho – “o amor ao alvo”: “Mas antes que isso possa ser feito, precisamos examinar os nossos preconceitos. Se tantas das minhas críticas, como também de outras pessoas, referem-se ao fato de determinados artistas não terem atingido o alvo, é evidente que temos refletido sobre o que seria esse alvo. Na realidade, crítica destrutiva só se justifica como decorrência do amor pelo alvo não-atingido, da mesma forma que os elogios têm a sua justificativa no amor pelo alvo atingido. Mesmo se o nosso objetivos reside apenas em criticar o crítico, precisamos saber qual é o alvo do seu amor, e, mais precisamente, o que esse objeto tem *de especial* para justificar tal amor”. BENTLEY, Eric. Que é o Teatro? In: _____. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969, p. 54.

êle faz de modo regular e imperativo se limita a contribuir para criar o clima de opinião dentro do qual os autores vivem.²²²

Sem dúvidas as observações acima demonstram, por um lado, uma visão bastante cética do trabalho do crítico. O seu trabalho é em cima de algo que foi feito, um espetáculo que já foi encenado. Não tem como “influenciar” neste sentido. Mas por outro lado, Bentley reconhece a importância da crítica pelo viés da “liberdade de opinião” e pela manutenção de um debate constante entre as obras artísticas e suas condições de produção. De certa forma, se pensarmos neste papel dentro da sociedade brasileira no final dos anos de 1970, isto não é pouca coisa. Além disso, não podemos esquecer que Fernando Peixoto, além de crítico, era naquele momento diretor teatral. Ou seja, não se limitava a ter uma visão restrita do espetáculo teatral.

Gramsci também exerceu durante algum tempo a função de crítico teatral na Itália entre os anos de 1910 e 1920.²²³ Com base em sua experiência e preocupado com os rumos da cultura em seu país durante o período fascista, mesmo preso, ele salienta em seus cadernos do cárcere o papel da “crítica cultural” como integrante necessária em uma sociedade em vias de transformação. Ao analisar o trabalho do crítico literário do italiano Francesco De Sanctis no século XIX, reconhece certos aspectos que são essenciais para este tipo de atividade, principalmente se pensarmos na função que a mesma tem no processo de luta e de transformação de uma determinada realidade:

[...] neste tipo devem se fundir a luta por uma nova cultura, isto é, por um novo humanismo, a crítica dos costumes, dos sentimentos e das concepções de mundo, com a crítica estética ou puramente artística, e isso com fervor apaixonado, ainda que na forma do sarcasmo.²²⁴

Os textos gramscianos sobre o papel da crítica e da arte nas sociedades em geral, pelo próprio histórico de luta empreendido por ele no início do século XX, sempre se referem à responsabilidade social por parte de artistas e de intelectuais. No início do trecho acima, percebemos o teor revolucionário existente no trabalho cotidiano de vários setores da população, principalmente daqueles que se propõem a tais papéis. Mas as características finais são as que mais chamam a nossa atenção: o pensador italiano deixa claro que, num momento de luta e de oposição, existe a necessidade do “fervor apaixonado” e do

²²² BENTLEY, Eric. O teatro norte-americano (1944-1954). In: _____. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969, p. 26-27.

²²³ Em relação às críticas de Gramsci publicadas no jornal italiano *Avanti* entre 1916 e 1920: GRAMSCI, Antonio. **Literatura e Vida Nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 191-265.

²²⁴ Id. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 66. v. 6.

“sarcasmo” para que surta efeito todas as ações no campo da cultura. Pode-se acrescentar aqui mais uma questão à respeito do trabalho do crítico e, em especial de Fernando Peixoto. O caráter sempre polêmico e incisivo de seus textos (concordemos ou não com suas opiniões) não pode estar ligado ao fervor advindo do combate ocorrido naquele momento, nas páginas dos jornais?

Por outro lado, ao afastar o trabalho crítico de uma imediatez acalorada, Gramsci, em outro momento, aponta três características fundamentais no exercício desta função: a sinceridade, a espontaneidade e a disciplina. Ainda que num primeiro momento pareçam inconciliáveis (especialmente os dois últimos)²²⁵ ele demonstra ser possível tal esforço, caso tenha um objetivo a ser alcançado e que tais termos estejam situados numa conjuntura específica:

A sinceridade (ou espontaneidade) é sempre um mérito de um valor? É um mérito e um valor se disciplinada. Sinceridade (ou espontaneidade) significa máximo de individualismo, mas também no sentido de idiosincrasia (originalidade, neste caso, é igual a idiotismo). O indivíduo é original historicamente quando dá o máximo de relevo e de vida à “socialidade”, sem a qual ele seria um “idiota” (no sentido etimológico, mas que não se afasta do sentido vulgar e comum). [...] Há um conformismo “racional”, isto é, correspondente à necessidade, ao mínimo esforço para obter um resultado útil; e a disciplina deste conformismo deve ser exaltada e promovida, deve ser transformada em “espontaneidade” ou “sinceridade”. [...] É demasiadamente fácil ser original fazendo o contrário do que todos fazem; é uma coisa mecânica.²²⁶

O trecho acima deixa no ar algumas questões problemáticas ao pensarmos na figura do intelectual e de sua pretensa liberdade em questionar tudo o que vê. Em primeiro lugar, fica claro que o intelectual tem uma ligação óbvia com determinados setores da sociedade e que, por isso mesmo, ele tem determinados compromissos e limites em sua ação. Não é a primeira vez que isso aparece em seus escritos.²²⁷ Após isso, num jogo de

²²⁵ Gramsci, num momento posterior de seu texto, define da seguinte maneira o que ele entende como “verdadeiro conformismo”: “[...] O problema é este: qual é o “verdadeiro conformismo”, isto é, qual é a conduta “racional” mais útil, mais livre, na medida em que obedece à “necessidade”? Ou seja: qual é a “necessidade”? Cada um é levado a fazer de si o arquétipo da “moda”, da “socialidade”, e a apresentar-se como “exemplar”. Portanto, a socialidade, o conformismo é resultado de uma luta cultural (e não apenas cultural), é um dado “objetivo” ou universal, do mesmo modo como não pode deixar de ser objetiva e universal a “necessidade” sobre a qual se eleva o edifício da liberdade. Liberdade e arbítrio, etc.”. GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 249. v. 6.

²²⁶ Ibid., p. 248.

²²⁷ “Todo grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político [...]”. Id. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 15. v. 2.

palavras aparentemente antagônico, Gramsci chama a atenção para a necessidade da “sinceridade” ser “disciplinada”. Ao pisar num terreno pantanoso (fica implícita a necessidade de uma “coerção”²²⁸ que limite determinados aspectos que não correspondam à necessidade da luta), ele busca sair desta situação ao demonstrar a necessidade de organização racional, principalmente no “calor da emoção”, para não perder o foco. Existe a necessidade de resultados rápidos, não sendo o momento para reflexões sem rumo, contraditórias em si mesmas. Gramsci pensa especificamente em sua luta no Partido Comunista Italiano e no jornal “L’Ordine Nuovo”, que fundou e onde foi um opositor ferrenho do regime fascista e de Benito Mussolini.

De certa forma, mais uma vez podemos pensar na atividade crítica exercida por Fernando Peixoto. As exigências que fazia em relação ao trabalho dos colegas, a busca de um teatro socialmente útil e capaz de exercer um papel transformador na sociedade são exemplos de como o crítico, em sua função, exige um determinado conformismo e disciplina em relação ao seu objeto analisado, no caso, o teatro brasileiro. Não podemos nos esquecer que Peixoto, sempre que podia, fazia uma crítica incisiva em relação aos espetáculos “experimentais”, que reuniam uma quantidade ínfima de espectadores e não tinha nenhuma ligação orgânica com a realidade social brasileira. Na realidade, como para Gramsci, ele não via nenhuma originalidade naqueles grupos ao fazer o “contrário”. Original seria algo que teria relevância, seria diferente e, além de tudo, capaz de comunicar efetivamente com as massas, não mero exercícios “idiotas”, isolados em si mesmos.²²⁹

²²⁸ Para Gramsci a “coerção” é um termo presente em qualquer situação social, conscientemente ou inconscientemente: “A coerção social! Quanto se deblatera contra esta coerção, sem pensar que se trata de uma palavra! A coerção, a orientação, o plano são simplesmente um terreno de seleção dos artistas, nada mais; e que são selecionados para finalidades práticas, isto é, num campo onde a vontade e a coerção são perfeitamente justificáveis. Caberia examinar se a coerção não terá sempre existido! Se é exercida inconscientemente pelo ambiente e pelos indivíduos, e não por um poder central ou por uma força centralizadora, deixa por isso de ser coerção? Trata-se sempre, no fundo, de “racionalismo” contra o arbítrio individual. Então, a questão não diz respeito à coerção, mas ao fato de se tratar de racionalismo autêntico, de real funcionalidade, ou de um ato de arbítrio: eis tudo. A coerção só é tal para quem não a aceita, não para quem a aceita: se a coerção se desenvolve segundo o desenvolvimento das forças sociais não é coerção, mas “revelação” de verdade cultural obtida com um método acelerado”. GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 250. v. 6.

²²⁹ “Os ‘lugares comuns’ pelo avesso. Para muitos, ser ‘original’ significa apenas inverter os lugares-comuns dominantes numa certa época: para muitos, este exercício é o máximo da elegância e do esnobismo intelectual e moral. Mas o lugar-comum invertido permanece sempre um lugar-comum, uma banalidade. O lugar-comum invertido talvez seja ainda mais banal do que o simples lugar-comum. O *bohémien* é mais filisteu do que o comerciante interiorano. Daí aquele sentimento de tédio que advém da freqüência de certos círculos que se acreditam de exceção, que se apresentam como uma aristocracia distanciada da vida ordinária. O democrata é maçante, mas muito mais o é o autoproclamado reacionário que exalta o carrasco e, quem sabe, as fogueiras”. Id. **Cadernos do Cárcere**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 141. v. 4.

A luta pela transformação teatral efetivada por Peixoto tinha objetivos claros e, por uma questão de análise, tinha um momento certo para ser posta em prática: a busca por um “teatro nacional-popular” no final da década de 1970. Por isso afirmava em suas reflexões a necessidade do teatro brasileiro modificar-se para sobreviver. Em relação à sua postura como crítico, ele sabia que naquele momento, sob um regime militar que utilizava da censura como meio de cercear as idéias oposicionistas, havia uma necessidade de aprofundar o máximo possível nos aspectos da cultura brasileira.²³⁰ Estes conhecimentos seriam imprescindíveis para que sua crítica tivesse fundamentos convincentes e capazes de demolir o “velho” e o pretensamente “novo”.

Neste sentido, as reflexões de Gramsci acenam para a capacidade do crítico em reconhecer que não é todo dia que se produz uma obra-prima e, também, que a arte nem sempre caminha para o rumo que necessariamente acredita-se que ela vá tomar. Assim como as de Bentley apontam para uma manutenção de um nível de discussão em torno de questões artísticas e políticas dentro da sociedade. Por isso mesmo, a necessidade de ter uma amplitude maior e mais realista do momento em que está lidando. Mesmo tratando de obras literárias, o fragmento a seguir, cabe bem quando pensamos no ímpeto e na ousadia existente tanto nas críticas de Peixoto no jornal *Opinião* (analisadas neste capítulo) como nas críticas do *Movimento*, que vêm a seguir:

[...] Precisamente por isto, a atividade crítica normal não pode deixar de ter um caráter preponderantemente “cultural” e ser uma crítica de “tendências”, a não ser que se torne um contínuo massacre.

E, neste caso, como escolher a obra a massacrar, o escritor a demonstrar como alheio à arte? Este parece ser um problema negligenciável, mas, ao contrário, se refletirmos do ponto de vista da organização moderna da vida cultural, é um problema fundamental. Uma atividade crítica que fosse permanentemente negativa, feita de demolições, de demonstrações de que se trata de “não-poesia” em vez de “poesia”, tornar-se-ia aborrecida e revoltante: a “escolha” pareceria uma perseguição ao indivíduo ou poderia ser considerada “casual” e, portanto, irrelevante. Parece certo que a atividade crítica deva ter sempre um aspecto positivo, no sentido de que deva ressaltar, na obra examinada, um valor positivo, o qual, se pode não ser artístico, pode ser cultural; e, neste caso, não

²³⁰ “[...] Apresentam-se casos extremos: o de quem acha que jamais houve algo de novo sob o sol e que o mundo inteiro é como a aldeia, mesmo na esfera das idéias; e o de quem, ao contrário, encontra “originalidade” a todo momento e considera original qualquer ruminção por causa da saliva nova. O fundamento de toda atividade crítica, portanto, deve se basear na capacidade de descobrir a distinção e as diferenças por baixo de toda superficial e parente uniformidade e semelhança, bem como a unidade essencial por baixo de todo aparente e superficial contraste e diferenciação”. GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 69-70. v. 6.

contará tanto o livro singular, salvo casos excepcionais, mas sim os conjuntos de obras classificados segundo a tendência cultural.²³¹

Se, como crítico, Peixoto tem a possibilidade de escolher quem serão “massacrados”, ele, ao mesmo tempo, tem a opção de eleger aqueles que serão “preservados” e “elogiados” em seus textos publicados. Obviamente, a destruição pura e simples perderia o sentido e seria, possivelmente, desacreditada. É necessário ir além, reconhecer os avanços, mesmos aqueles feitos em terrenos nada favoráveis. Transparece aqui uma última característica que gostaríamos de salientar, que é o risco que correu ao fazer opções claras e sinceras em relação ao teatro brasileiro naquela segunda metade da década de 1970. Ao questionar, num de seus primeiros textos, a saída para o impasse em que a classe teatral estava inserida, ele construiu gradativamente a sua resposta nos textos subseqüentes: “teatro nacional-popular”. Isto significou uma tomada de posição num ambiente repleto de caminhos, como já pudemos perceber.

Peixoto continuava desempenhando a sua função como crítico teatral no jornal *Movimento*. Ele, por princípios, permanecia dentro da “imprensa alternativa”. Esta, ainda, era uma saída viável para vários intelectuais que tinham um posicionamento diferenciado em relação à situação vivida pela sociedade brasileira. Ele, como crítico, continuava na luta com suas armas. Começava a visualizar novos desafios que surgiam no cenário teatral brasileiro. Na parte a seguir, tentaremos perceber, a partir de suas críticas neste jornal, a sua atitude diante destes desafios, a sua persistência na busca de um teatro socialmente responsável e a sua decisão diante da realidade que a cada dia se mostrava desalentadora e atroz.

²³¹ GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 106. v. 6.

*Escrever críticas de teatro é pior
do que pisar em ovos: é pisar em
corpos vivos e fazê-los
sangrar.[...] Às vezes tenho a
sensação de que o exercício da
crítica teatral é a arte de fazer
inimigos e de não influenciar
pessoas.*

Eric Bentley – O teatro engajado

CAPÍTULO III

**TENSÃO E TEMPOS DE CRISE NA CRÍTICA
TEATRAL DE FERNANDO PEIXOTO NO JORNAL
MOVIMENTO (1975-1979)**

3.1 – JORNAL *MOVIMENTO*: A CONTINUIDADE DE UM PROJETO CRÍTICO NA “IMPREENSA ALTERNATIVA”

Fernando Peixoto acompanha o grupo de jornalistas, capitaneados por Raimundo Rodrigues Pereira, que saem do *Opinião* no início de 1975 e decidem fundar um novo periódico, o semanário *Movimento*. Neste, foi um dos editores assistentes da seção cultural, juntamente com Flávio Aguiar (editor), José Miguel Wisnik, Jean Claude Bernadet e Maria Rita Kehl. Foi o responsável pelas críticas e análises teatrais e, fez parte, também, do “Conselho de Redação”,²³² exercendo uma função mais ampla dentro do jornal.

Ao reunirmos suas críticas que vão do ano de 1975 ao ano de 1979 (sessenta e sete artigos no total) temos um vasto e abrangente material, textos que faziam parte de discussões e de disputas em torno de visões e interpretações sobre a arte e o teatro que se produzia no país. Havia uma vontade constante por parte do autor de colocar seus pontos de vista de maneira franca e direta, provocando a dúvida, a polêmica e, conseqüentemente, o debate.

Mesmo não sendo uma preocupação apenas em seus textos no jornal *Movimento*, ele acaba analisando com mais profundidade o que ele chama de “teatro comercial”, que dentro do complexo panorama teatral daquele momento era considerado um entrave a determinados direcionamentos que ele acreditava serem necessários para a consolidação de uma cena “nacional-popular”. Efetivamente, teremos neste novo jornal uma série de temas e de discussões já trabalhados anteriormente no *Opinião*, como a influência de Brecht, a crítica aos clássicos e à tradição teatral brasileira representada principalmente por Nelson Rodrigues, pelo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e em relação a Procópio Ferreira. Mas estes questionamentos vão paulatinamente ganhando contornos diferenciados, sendo aprofundados e redefinidos na tentativa de responder ativamente aos desafios do presente. Em *Movimento* a questão do “nacional-popular” é bem mais defendida e debatida, assim como o papel do ator e do encenador neste processo de resistência.

²³² Dele faziam parte os seguintes nomes: Aguinaldo Silva, A. C. Ferreira, Bernardo Kucinski, Elifas Andreato, Francisco de Oliveira, Francisco Pinto, J. C. Bernadet, Marcos Gomes, Maurício Azedo, R. R. Pereira, Teodomiro Braga, Sérgio Buarque, Juca Martins, Flávio de Carvalho, Flávio Aguiar.

3.2 – A IRRESPONSABILIDADE, A MENTIRA E A MISTIFICAÇÃO: A SOBREVIVÊNCIA DO TEATRO BRASILEIRO POR UM MILAGRE

No início do ano de 1976, Peixoto chega a uma intrincada constatação sobre o teatro brasileiro. Numa crítica ele afirma que o teatro sobrevive graças a um “milagre”. Ainda que ele utilize um termo religioso para expressar a sua opinião, ele não concede nenhum poder sobrenatural as razões desta sobrevivência. Pelo contrário, ele não abre mão de descrever os fatores reais e concretos que ajudariam a compreender esta situação:

O processo de desenvolvimento do teatro brasileiro está fundamentalmente apoiado na prática cega e no risco inevitável. Não existe uma reflexão teórica conseqüente. E isto não apenas no nível da discussão crítica, do estudo de tendências ou posturas que se definem no plano ideológico, da análise articulada como crítica da linguagem ou aproximação do que seria a manifestação estética. O espetáculo como mercadoria, o produto como planificação, a sondagem de mercado, o conhecimento da composição do público real ou potencial, estes e outros fatores indispensáveis para uma ação coerente e responsável (inclusive para a produção da cultura) são inteiramente desconhecidos. Hoje o teatro no país continua sobrevivendo por milagre. Mas seria justo mergulhar na estrutura deste milagre para desmistificar seus elementos e conhecer a verdade dos problemas. E das vitórias parciais e quase acidentais.²³³

Ao levantar tais “temas” para análise, ele indica um caminho para superar estas contradições. Há, em certo sentido, uma crítica em torno do desconhecimento, da ignorância e da despreocupação por parte de seus companheiros de profissão. Um dos primeiros pontos que surge é a necessidade de um exame mais detalhado das diversas forças ideológicas, políticas e estéticas que agiam sobre o teatro, ou seja, uma consciência profunda dos significados de espetáculos, que, efetivamente, não eram soltos no ar. O conhecimento do público “real” e, principalmente, o “potencial”, também entra em suas preocupações por serem informações relevantes no trabalho de ampliação quantitativa e qualitativa do mesmo. E, por fim, analisar as conseqüências de produzir e fazer teatro, engajado e politicamente responsável dentro de uma sociedade de mercado, sendo o próprio espetáculo uma mercadoria a ser consumida. Como superar estas condições, estes limites, estas contradições?

Os entraves percebidos por Peixoto são muitos e as respostas não são dadas imediatamente. Em 1977, pouco mais de um ano após a crítica anterior, o problema do

²³³ PEIXOTO, Fernando. Os mistérios do milagre. *Jornal Movimento*, 16/02/1976, p. 16.

“teatro comercial” faz parte das preocupações do crítico e ele busca uma maneira de contrapô-lo. Aqui já se inicia uma polêmica em torno do significado e do valor desse tipo de teatro, principalmente em relação ao espaço limitado de ação e do impacto perante a popularização do mesmo. Sua análise busca detalhar a função de uma figura que se torna indispensável para o funcionamento do teatro brasileiro: o “empresário”. É interessante o esclarecimento que faz de determinados pontos desta situação:

[...] O que poderia ser discutido, entretanto, seria o significado em relação ao espetáculo, de ser empresário, em diferentes períodos. O que existe hoje de novo, em certo sentido, é o fato de que, até poucos anos atrás, nem sempre era certo ou fácil esquematizar as relações de produção, no setor do teatro profissional, numa simples e mecânica divisão que colocasse, como simplesmente opostos, patrão e empregados. O que evidentemente não implica em imaginar que a contradição não existisse. Mas ela assumia características inesperadas, muitas vezes bastante complexas. Desafiando uma constatação superficial ou imediata. Na análise histórica do papel nem sempre antagônico que assumiram estes dois pólos de uma contradição irrecusável, certamente encontraremos resposta para as diferentes fases da história recente do teatro brasileiro profissional. Assim como uma explicação mais nítida para a situação atual.²³⁴

Mesmo não sendo nova a distinção que ele apresenta entre “patrão” e “empregados”, ela se expressava no final da década de 1970 de uma maneira diferenciada, com interesses nitidamente antagônicos.²³⁵ A separação, símbolo desse profissionalismo, é vista de maneira negativa pelo crítico pelo fato de que o objetivo de um lado não é mais, necessariamente, o objetivo do outro. As relações se tornam exclusivamente “profissionais” e pautadas por questões financeiras, perdendo assim todo um conjunto de elementos que poderiam enriquecer e complementar a atividade teatral. Na realidade, o problema apontado por Peixoto não é a figura do “empresário” em si, que sempre existiu no esquema teatral, tendo uma função útil e necessária para o seu funcionamento. O

²³⁴ PEIXOTO, Fernando. O produtor e o produto. **Jornal Movimento**, 09/05/1977, p. 16.

²³⁵ O crítico Yan Michalski apresenta um quadro fragmentado do teatro brasileiro na década de 1970 que acaba tendo que se amparar na figura do “empresário” para a sua continuidade: “[...] Já as companhias de teatro ligadas a um esquema empresarial – basicamente os diferentes “filhotes” do TBC – desintegraram-se, enquanto companhias estáveis, bem antes de 1971. O que sobrar, de agora em diante, será basicamente apenas o sistema de produção avulsa: o detentor do capital – que pode ser um produtor profissional, mas na maioria das vezes é um ator ou diretor consagrado que assume também a responsabilidade financeira do empreendimento – contrata a equipe para um espetáculo específico que pretende montar; terminada a carreira da peça, cada um vai cuidar de sua vida e procurar novos compromissos profissionais. É evidente que estas características da produção terão repercussões sobre os aspectos artísticos da vida teatral, da mesma forma como, até então, a existência de grupos permanentes cujos integrantes se haviam escolhido em nome de uma definida afinidade, determinara as linhas mestras dos resultados artísticos do seu trabalho”. MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 48.

problema refere-se aos “novos” empresários que vinham dando uma outra orientação, enfoque e objetivos para o que era feito naquele momento.

A “nostalgia” em relação à antiga forma de produção percebida na próxima citação advém mais do processo que estava em desenvolvimento e que foi bruscamente impedido de prosseguir, do que de uma situação estabilizada propriamente dita. A interrupção de um movimento pela substituição de outro, totalmente diferente, é algo que causa apreensão e dúvida. O que se nota é quase uma perda de sentido, mais profundo e conseqüente da atividade teatral feita a partir deste momento, com estas preocupações:

Pois nos últimos anos, sem dúvida, o empresário vem sendo mais facilmente reconhecido como sendo aquele que, finalmente define uma postura ideológica na produção teatral. Não porque somente agora ele objetivamente tenha esta posição. Mas porque somente agora está se fortalecendo e crescendo um novo tipo de empresário, desvinculado de qualquer tipo de responsabilidade ou compromisso com o significado sócio-cultural da produção. [...] Um empresário, portanto, que assume, em suas últimas conseqüências, o papel de investir capital, passando a atuar, no mercado da produção artística, como um capitalista interessado unicamente no acúmulo de capital e no aumento de seu lucro. O que, evidentemente, implica em tratar o público como “cliente”. Considerá-lo como um receptáculo anestesiado e passivo de idéias que domesticam ou suprimem sua capacidade de ser sujeito de seu pensamento. Sufocar, assim, qualquer tentativa de fazer da expressão artística um processo vivo de diálogo e reflexão, debate e discussão, perplexidade e dúvida, descoberta e conhecimento. Neste caso, problematizar seria um pecado inadmissível.²³⁶

Os termos utilizados pelo crítico ao caracterizar o “novo” empresário e a maneira como este trata tanto o espetáculo como o público vai de encontro diretamente com toda a sua concepção artística, que já pôde ser percebida no decorrer do nosso trabalho. Este “empresário” que tem o lucro econômico como objetivo final acaba por perder parte de sua função dentro da “cultura”, como alguém que provoca, instiga e, principalmente, arrisca. Passa a ser um agente do mercado, oferecendo algo fácil, já testado e aprovado anteriormente, sem romper e sem buscar nada que destoe de um gosto comum e tradicionalmente aceito.

Sem dúvidas, a maneira como é descrito o tratamento “comercial” dado à atividade artística gera um desconforto à primeira vista. O público, nesta perspectiva, também é tratado indistintamente, apenas como alguém que compra um ingresso e que consome um produto. Desaparece qualquer intenção que busque dar um novo significado à

²³⁶ MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 17.

arte teatral. É óbvio que não podemos esquecer que uma peça, seja qual for o seu objetivo final, sempre precisou de um suporte financeiro não apenas para a sobrevivência do espetáculo, mas para a sobrevivência dos artistas e das pessoas envolvidas com o mesmo. O cerne da questão levantada por Peixoto está em eleger prioritariamente a questão econômica, como a única considerável ao escolher e colocar um texto em cena.

Não obstante, Fernando Peixoto demonstra a necessidade dos grupos e das companhias teatrais brasileiras, que buscam fazer um teatro diferenciado e socialmente responsável, de estarem preparados para enfrentar tal situação sem perderem a razão de seus projetos:

A situação, entretanto, não chega a ser totalmente trágica. É, sobretudo, nova. Isto porque alguns produtores, mais lúcidos, são diferentes dos outros. Não teria sentido colocar todos os gatos no mesmo saco. E também alguns atores conscientemente resistem, produzindo, não sem dificuldades, seus próprios espetáculos. Aprenderam, inclusive, a fortalecer as suas pequenas empresas, para torná-las mais resistentes a uma disputa de mercado que se torna, sem dúvida, mais feroz. Sem isso, suas propostas ideológicas, de oposição ao sistema, seriam neutralizadas. Esta passagem, verificável na prática do teatro profissional brasileiro de hoje, de um estágio econômico deficiente e pobre para uma fase profissional superior, sem dúvida é um fato irretorquível.²³⁷

Fazer voltar a “roda da história” não é a pretensão de Peixoto. Ele reconhece a passagem de uma determinada situação para outra e que, por causa disso, novos elementos surgem e são incorporados. Por isso, a ênfase que ele dá à “lucidez” e à capacidade de “resistência” por parte de alguns produtores. Estes artistas e suas produções tornam-se imprescindíveis no processo de continuidade, de pesquisa e de embates. São, em última análise, os que salvam o teatro brasileiro de se tornar uma “tragédia completa”.

Esta opinião de Peixoto sobre a necessidade de mudanças na cena teatral brasileira não difere muito do crítico francês Bernard Dort. No texto “Teatro político: uma revolta copernicana” ele se refere novamente às reflexões brechtianas. Estas seriam importantíssimas ao apontar formas diversas de enfrentar a crise de um teatro cada vez mais distante e descompromissado com as questões políticas e sociais. Apostando numa profunda transformação de idéias e valores, ele faz a seguinte observação:

Certamente uma tal reforma no conjunto de teatro não pode ser realizado do dia para a noite. É um empreendimento para longo prazo. Mas acredito que ela esteja em vias de se realizar, entre as incertezas e as provocações de todas as espécies. Em todo caso, ela representa, para o teatro atual – para todo teatro político de hoje – um caso de vida ou morte. Face

²³⁷ PEIXOTO, Fernando. O produtor e o produto. **Jornal Movimento**, 09/05/1977, p. 18.

às mudanças que se produzem na nossa vida social e face à multiplicação dos meios de comunicação (que são também meios de interpretação e de disfarce da vida social), ou o teatro se modifica e oferece aos homens a possibilidade (artística, é óbvio) de colocarem em questão sua própria existência cotidiana e as imagens que elas fazem do mundo, ou então permanecerá e se tornará, cada vez mais, um simples meio de divertimento: o local e a ocasião de um jogo sem conseqüência, um destes estabelecimentos “culinários” de que Brecht escarnecia há cerca de cinquenta anos. Agora não há mais escapatória: os homens de teatro e os espectadores conscientes o sentem. A questão de um novo teatro político não é uma entre outras. É sobre ela que nosso teatro joga sua cartada decisiva.²³⁸

Nas previsões de Dort, o teatro como “diversão” (e porque não pensarmos, à maneira de Peixoto, o “teatro empresarial”) não conseguiria abarcar todas as necessidades de um público que, segundo ele, estava mais consciente, exigente e não hesitaria em abandonar uma arte estática, imediatista e fragmentada. Além disso, um outro fator concorrente é colocado nesta equação: as outras formas de “diversão” que se consolidavam a partir da segunda metade do século XX como o cinema e a televisão. Eram mais baratas e práticas tanto no acesso como na recepção. A opção por um “teatro político”, dinâmico e humano, neste caso, não era mais uma no “cardápio das tendências artísticas”, seria a própria arte, viva e transformada.

Não era a primeira vez que Fernando Peixoto reconhecia a importância de resistir com um teatro politicamente engajado contra os valores mercadológicos que tomavam conta do teatro brasileiro naquele momento. Num artigo escrito em fevereiro de 1977, intitulado “A necessária resistência do teatro empresarial”, ele já chamava a atenção para o valor de tal atitude no próprio título. No texto, ele continua apontando os dilemas a serem superados:

É igualmente evidente que, dentro do fechado sistema atual, com o risco sempre de ser por ele totalmente anestesiado ou absorvido, o teatro profissional, impedido de ser livre como deveria ser, tem um campo de ação limitado por precisas dificuldades econômicas. A bilheteria é um risco sempre. Quando dela depende quase tudo, é evidente que o inevitável risco assume proporções assustadoras, pois um fracasso pode determinar a falência de uma empresa. Diante da bilheteria, cabe ao empresário saber como agir, segundo seus projetos, que muitas vezes estão em contradição com a tarefa de empresários, com certo equilíbrio: nem tanto ao mar, nem tanto à terra. O que não significa que, necessariamente, como o determinismo do raciocínio radical equaciona, precise abdicar de sua possível dignidade, de sua utilidade específica

²³⁸ DORT, Bernard. Teatro político: uma revolta copernicana. In: _____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 405.

enquanto instrumento de cultura social ao lado das emergentes forças populares.²³⁹

Há no trecho final a razão pela qual se faz a exigência de um teatro digno e útil socialmente: a “emergência das forças populares”. O teatro, aqui compreendido, faz parte da mudança que o crítico percebe na realidade. Ele é razão e consequência, não se desvinculando do movimento e das transformações. Outra vez, a questão da sustentação financeira é posta em debate. O aspecto da bilheteria tem um peso muito grande em todo esse processo e não pode ser desconsiderado, ainda mais se tratando de um teatro que se dispõe a ser “nacional-popular”. Mas há no trecho acima algo novo, em se tratando da habitual intransigência de Peixoto percebido em boa parte de suas críticas, tanto no *Movimento* como no *Opinião*: a preocupação do “empresário” em manter a sua “dignidade”, sabendo medir e calcular as suas ações.

Mas essa postura “equilibrada” e a incorporação de elementos “comerciais” na produção de espetáculos não seria uma concessão²⁴⁰ visando apenas a sobrevivência que, de toda maneira, continuaria precária e sempre subsistente? O raciocínio de Peixoto vai além, faz parte de uma estratégia, algo inevitável que será superado:

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

²³⁹ PEIXOTO, Fernando. A necessária resistência do teatro empresarial. *Jornal Movimento*, 23/02/1977, p. 15.

²⁴⁰ Em seu depoimento ao Serviço Nacional de Teatro no ano de 1976, Gianfrancesco Guarnieiri faz uma interessante análise sobre o termo “concessão”, alterando a conotação radical do termo, mostrando a possibilidade de estar inserido em seu próprio tempo, com todas as suas contradições, e consciente dos limites de seu papel: “Em primeiro lugar, o termo concessão, para mim, tem outra conotação, entende? Eu acho que a gente não concede nunca na medida em que você está conquistando outro tipo de negócio. Eu não concedo se eu estiver escrevendo a lápis, simplesmente, porque eu tenho máquina. E estou escrevendo a lápis porque eu quero. Então, não chamo de maneira nenhuma, a esse ato, de concessão. Concessão, para mim, quer dizer quando falo a palavra concessão, eu estou me referindo a outra atitude. É no sentido de conceder para o outro lado. Eu estou concedendo, se fizer uma pornochanchada, por exemplo. Eu concedo se eu escrevo o que eu não sou. Se eu for escrever um texto pra uma pornochanchada, eu vou estar mostrando o que eu não sou, fazendo o que eu não gosto. Aí, sim, estou concedendo. Se eu gostar de escrever aquilo, então, escrevo aquela pornochanchada, e não tem problema nenhum. Porque eu concedo realmente é na medida em que eu faço aquilo que é oposto a mim, aquilo que não dá. Então, a gente está desligando o autor do seu tempo. Porque a gente quer que este autor esteja caminhando paralelamente a seu tempo, sem sofrer influência dele, da época em que vive, de tudo o mais”. BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Secretaria da Cultura. Serviço Nacional de Teatro. *Depoimentos V*. Rio de Janeiro, 1981, p. 87.

sistematicamente as precárias bases nas quais hoje, circunstancialmente, se situa e se dimensiona.²⁴¹

A crítica a certo tipo de teatro “empresarial” continua, e os adjetivos utilizados para qualificá-lo como “mentira” e “mistificação” são exemplares por demonstrarem de maneira franca a forma como Peixoto enxergava estas iniciativas. Por outro lado, ele afirma que certas “concessões” são necessárias diante da situação complexa e desafiadora. Mas, estas concessões teriam um prazo marcado para acabar, quando efetivamente surgissem melhores condições de produção. Neste ponto, ao mencionar a possibilidade de um “teatro empresarial” preocupado com sua função artística, cultural e política naquele momento do país, ele tenta demonstrar a necessária continuidade da luta e da resistência, sem ficar preso aos entraves econômicos e comerciais. Mas como manter um teatro “autêntico” e “socialmente responsável” e, além de tudo “popular”, tendo como sustentação financeira a bilheteria, algum patrocínio da iniciativa privada ou um financiamento por meio do Estado? A questão é complexa e contraditória. O próprio posicionamento de Peixoto e do tipo de teatro que defende foi, também, duramente criticado naquele período pelo fato de não conseguir romper e aprofundar “radicalmente” na busca por um teatro livre e autenticamente “nacional e popular”.

Neste ponto, é importante salientarmos uma experiência teatral significativa daquele momento, do qual Fernando Peixoto fazia parte e defendia, denominada de “Teatro de Resistência”. Ao colocarmos frente a frente esta forma de expressão com o “teatro comercial”, fica evidente a distância entre as duas, e compreendemos a dificuldade do crítico em ver com bons olhos a adequação da arte em ser apenas um produto comercial, de venda rápida e de lucro fácil para os seus produtores:

O termo *teatro de resistência* refere-se a uma diversificada produção que, durante os anos mais duros da ditadura militar instaurada em 1964, procurou dar prosseguimentos a uma dramaturgia de motivação social, na linha dos Seminários de Dramaturgia promovidos pelo Teatro de Arena no final da década de 1950. A necessidade de mobilização diante da realidade do país encontrou no teatro um lugar de aglutinação dos setores mais politizados da sociedade, de afirmação de idéias proibidas e de ponto de partida para ações de protesto contra a repressão. A censura que, de 1965 a 1980, faz cortes, impede estréias, retira espetáculos de cartaz, prende artistas, mantendo a atividade teatral sob permanente vigilância policial, transforma a criação cênica e, em especial, a dramaturgia

²⁴¹ BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Secretaria da Cultura. Serviço Nacional de Teatro. **Depoimentos V**. Rio de Janeiro, 1981, p. 15.

engajada em uma arte de cifrar conteúdos para metaforizar a denúncia social.²⁴²

O texto acima deixa explícita a noção de que este teatro teve variadas formas de expressão, onde cada grupo, diretor, ator, crítico, dramaturgo, etc., tentava fazer a sua parte, dando a sua contribuição para o debate e para a reflexão. Tinham aspirações em comum como a luta pelo retorno das liberdades democráticas e a vontade de participar das decisões sobre os rumos políticos do Brasil. A preocupação com um teatro “engajado” politicamente, voltado para a denúncia e com um espírito opositor, mesmo com a censura, com as dificuldades de expressão (a metáfora foi uma das ferramentas mais valiosas no intuito de driblar a repressão),²⁴³ falta de apoio e de um público incerto, para estes artistas era uma questão moral, um compromisso inadiável, urgente e necessário.

Como dissemos anteriormente, os limites deste “teatro de resistência”, dentro do circuito comercial eram constantemente lembrados por determinados críticos e artistas daquele momento. As críticas apontam esta contradição desde o “Teatro de Arena”, uma referência neste campo do engajamento político e que é interpretado do seguinte modo por Edelço Mostaço:

[...] O longo caminho que vai da realização de *Eles não usam black-tie* ao *Teatro Jornal* vem demonstrar que o projeto político do Arena, desde os seus primórdios, só poderia ser cumprido integralmente com a efetiva assimilação do público popular à sua platéia regular. O Arena usou e abusou da expressão *povo* e *popular*, mas enquanto permaneceu isolado em seu teatro no centro da cidade a concreção de seu ideário permaneceu vazia e mistificante, tergiversando a partir de estilos, fases, sistemas e soluções estéticas sobre um público classe média (especialmente os estudantes) que mistificando acreditou-se *povo*, e dentre a mitologia reinando acreditou-se *popular*. O próprio Núcleo só encontrou sua verdadeira forma estética e política quando abandonou as fórmulas do

²⁴² TROTA, Rosyane. Teatro de Resistência. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006, p. 269.

²⁴³ A utilização da parábola em *Ponto de Partida* de Gianfrancesco Guarnieri em 1976 é constantemente lembrado como um dos momentos mais paradigmáticos do teatro brasileiro do século XX: “E a realidade brasileira mais ampla – a de um país sufocado pelo medo e pela tirania – foi pateticamente sintetizada por Gianfrancesco Guarnieri numa das suas obras mais inspiradas e poéticas, *Ponto de partida*, lançada em São Paulo. Indignado com o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, que no ano anterior chocou a consciência da nação, Guarnieri sabia que era cedo ainda para enfocar esse assunto através de uma abordagem direta. Criou, então, uma aldeia vagamente medieval, na qual o poeta e humanista local amanhece misteriosamente enforcado na praça e onde o inquérito que se segue põe a nu a impiedosa e hipócrita mecânica que torna o crime impune. No ótimo espetáculo dirigido por Fernando Peixoto, o próprio Guarnieri realizava, no papel de um simplório pastor de cabras que sabe das coisas, mas sabe também o quanto é perigoso saber das coisas, o mais impressionante desempenho de sua carreira de ator, ao lado de um também inspirado Othon Bastos”. MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 68.

oprimido, passando à criação coletiva para a elaboração de seus espetáculo *A Epidemia e Os imigrantes*.²⁴⁴

A crítica de Mostaço em relação à trajetória do Arena é negativa no sentido de que este grupo não superou e não aprofundou no seu trabalho artístico aquilo que normalmente propalavam. Segundo o autor, a ilusão de estar fazendo um “teatro popular” não era apenas equívoco de seus integrantes, mas também de seu público que advinha basicamente de setores médios e intelectualizados da sociedade brasileira.

Um outro texto bastante crítico em relação a esse teatro é o de Mariângela Alves de Lima. “Quem faz o Teatro”, publicado no livro “Anos 70 – Teatro”. Ao contrário de Peixoto, que buscou diferenciar a sua opção cênica com outras iniciativas “comerciais”, a autora coloca ambos no mesmo nível de subordinação e, também, de concessão aos ditames do mercado:

O período que vai de 74 a 78 é onde surge com maior nitidez a contraposição de dois modos de produção teatral. De um lado há a empresa, juridicamente estabelecida e produzindo um teatro perfeitamente assimilável aos objetivos do Estado. Essa empresa não chega a ser uma companhia: para cada espetáculo organiza-se um elenco sob a responsabilidade e supervisão muitas vezes estrita de um produtor. Há pouco a falar sobre isso. Basta olhar os anúncios, a coleção de “tijolinhos” dos jornais para obter uma imagem bastante precisa desse tipo de teatro. Os esforços mais bem intencionados para transmitir uma “mensagem” através dessas obras estão suficientemente louvadas pela crítica, enquanto as obras mais declaradamente omissas estão suficientemente relegadas ao seu merecido esquecimento. O fato é que a produção isolada, nos seus melhores momentos, não chega a constituir um fator que abale ou modifique de alguma forma a linguagem disponível do teatro. Muda o texto, mudam os atores, mas os grandes espetáculos são mais ou menos aquela coisa que a gente já sabe o que é antes de ter chegado lá.²⁴⁵

Na realidade, o texto de Lima faz parte de uma corrente de pensamento crítico do teatro brasileiro que naquela conjuntura via a formação de grupos estáveis, onde a produção coletiva dentro de espaços alternativos e realmente populares seriam muito mais relevantes do que o simples teor político e ideológico de um texto ou de uma determinada

²⁴⁴ MOSTAÇO, Edelço. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 125-126 apud PATRIOTA, Rosângela. História, memória e teatro. A historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela (Orgs.). **Política, cultura e movimentos sociais**: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2001, p. 200.

²⁴⁵ LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o Teatro. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. **Anos 70 – Teatro**. Rio de Janeiro: Europa Emp. Graf. e Edit., 1979-1980, p. 57-58.

encenação.²⁴⁶ A falta de criatividade e de perspicácia por parte dos “artistas engajados” era apontada como uma das principais causas da falência desta opção,²⁴⁷ a mesma que Peixoto considerava viva por um “milagre”. Pelo fato de estarem presos por uma censura constante e por questões de sustentação financeira por meio da bilheteria, esta vertente do teatro tinha todo o impacto de suas propostas absorvidas, amortecidas, sem continuidade e sem superação.

Já em meados da década de 1990, em outro artigo sobre o teatro na década de 1970, Mariângela Alves de Lima descreve a forma de ação estética e artística do TUOV (Teatro União – Olho Vivo) que, em sua opinião, seria a materialização do chamado “teatro popular”:

Em 1969 surge o União e Olho Vivo (TUOV), tendo como ponto de origem a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Sempre como um grupo amador, o TUOV identifica-se como um grupo de “conscientização”, para quem a discussão a partir do teatro interessa mais que o próprio teatro. Tem uma organização itinerante extremamente ágil, com equipamentos adaptados para o transporte, e cumpre, melhor do que qualquer outro grupo, o objetivo de alargar as fronteiras do teatro em direção a platéias cada vez mais distantes. Faz espetáculos em paróquias, escolas, centros comunitários, clubes esportivos, circos e salas de sindicatos. O tema constante dos seus espetáculos, como convém a um grupo nascido sob as arcadas, é o da violação dos direitos civis. De 1973 a 1974 este trabalho torna-se especialmente arriscado graças à hegemonia dos bolsões “sinceros, mas radicais” – para usar um expressão de Geisel -, que controlam o aparelho repressor do governo militar.

Os dribles do União e Olho Vivo evidenciam a relativa liberdade que esses grupos conseguem ao se movimentar em direção a seu público. Enquanto a imprensa, as emissoras de televisão e rádio e as casas de espetáculo estão sob rígido controle da censura, esse teatro itinerante consegue pôr em pauta assuntos como o direito de greve, a necessidade da livre negociação salarial, a violência policial e o imperialismo. O que

²⁴⁶ “Dentro desse panorama a formação de grupos não representa apenas uma alternativa, mas sim uma postura antagônica cuja base envolve tanto uma nova forma de pensar a arte como uma nova forma de organização social. A linguagem é o campo da experimentação, mas o fim é atingir, através desse labirinto, novos conteúdos”. LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o Teatro. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Europa Emp. Graf. e Edit., 1979-1980, p. 58.

“Deve haver uma obscura razão para esse movimento em direção ao círculo exterior das cidades. As antenas são propriedade do artista e ele é que sabe como sintonizá-las. Mas uma coisa que até o governo pode perceber é que, onde a arte está agora, se inicia um movimento provavelmente incontrollável de pessoas confinadas ao largo não só do espaço central da cidade como dos bens que a sociedade utiliza discriminadamente. O teatro pelo menos já está acontecendo e não se parece em nada com o que conhecemos até agora”. Ibid., p. 73.

²⁴⁷ “Neste sentido, porque é pouco maleável e não dispõe de caminhos alternativos, a empresa teatral foi mais duramente atingida pelas interferências da censura na década de 70. Inventou menos do que poderia ou desejaria porque não teve alguns recursos sacados do bolso do colete, ou seja, a vivacidade de compreender que mesmo dentro do buraco pode-se discurrir sobre o buraco”. Ibid., p. 68.

não está no espetáculo emerge depois nas conversas com os espectadores.²⁴⁸

Pela descrição que a autora faz em torno desta iniciativa em particular parece muito próxima de um teatro que havia conseguido superar os impasses do “teatro empresarial”. Ao popularizar, não apenas o acesso aos espetáculos, mas a participação concreta das comunidades em suas produções e a distância relativa dos olhos da censura em razão da liberdade estrutural que estes grupos gozavam, pode parecer que conseguiram encontrar a saída para todos os dilemas neste sentido. Se no final da década de 1970 Lima questiona a validade das produções teatrais engajadas dentro do circuito comercial, ela caba tendo que refletir também, quinze anos depois, sobre a falência e o desaparecimento destes grupos.²⁴⁹ Querendo ou não, a distância entre “artistas” e “povo” foi um dos maiores problemas enfrentados por esta geração.

Neste sentido, dentro da linha que considerava mais efetiva e responsável, Peixoto continuava com sua pesquisa, sua crítica e seu trabalho para superar tais contradições. Ao aprofundar na necessidade de um teatro “verdadeiro”, que assumisse a “perspectiva das classes populares” ele clama por um compromisso sério e objetivo. As diversas “resistências” durante a ditadura deveriam se tornar constantes, mais consistentes e coerentes para que não tivessem fim com o abrandamento das pressões políticas. Querendo ou não, a luta pelo retorno da democracia seria apenas uma parte de algo muito maior e abrangente. Por isso, reconhecer o teatro como “político” em sua essência, independente da percepção e da opção daqueles que estão envolvidos com ele, seria uma forma de demonstrar o beco sem saída em que se encontravam. Ou assumiam a responsabilidade inescapável de sua profissão, ou estariam fadados a uma espiral de ilusão e falso contentamento.

Num ensaio de Dort sobre o “teatro aristotélico” e de seu possível opositor, o “teatro brechtiano”, ele completa a reflexão acima sobre a essência política da atividade

²⁴⁸ LIMA, Mariângela Alves de. Os grupos ideológicos e o teatro da década de 1970. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Patê; et al. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994, p. 242-243.

²⁴⁹ “[...] Penso que desapareceram (a exceção é o TUOV) porque sua linguagem não expressava as novas configurações do concreto. Por sua marca de origem, os grupos ideológicos trabalham para um público popular. E este popular assumiu dimensões monstruosas, a da horda que sitia os grandes centros urbanos, A militância socialista não a “conscientizou” a tempo. E o capitalismo periférico e dependente marginalizou-a da vida econômica e política. No início da década de 1980 já estará mais do que claro que quem fala a essa massa é a televisão, oferecendo-lhe uma sedativa combinação de informações distorcidas e fantasias compensatórias. Diante disso o teatro é pouco”. Ibid., p. 247.

teatral, apontando para um erro comum que seria a dissociação ou oposição entre uma e outra:

Quando se fala em teatro político, pensa-se em teatro engajado, teatro didático, tomada de posição. Creio que isso é colocar mal o problema, ou, em todo caso, restringi-lo de maneira abusiva. É preciso não esquecer: “político”, em sua acepção mais ampla, designa tudo “o que se relaciona com os interesses públicos” e por teatro é preciso entender não apenas a obra dramática e o seu conteúdo, mas também a peça tal como é representada diante de um certo público e para um certo público – a obra em sua forma cênica. A partir daí, tudo muda: a interrogação não se aplica mais unicamente às “mensagens” deste ou daquele autor dramático, mas abrange todo o teatro no coração mesmo de seu exercício.²⁵⁰

Um teatro, em qualquer conjuntura, está ligado ao interesse público e do público. Fica evidente que a encenação é o momento máximo da criação, onde um texto dramático se expande e reverbera, adquire uma nova roupagem, cumprindo o seu papel num ambiente coletivo e aberto à sua mensagem, à sua crítica não enquanto teoria, mas como prática. Preocupar-se com a atividade teatral não apenas nos seus aspectos imediatos de luta, mas superar este momento visando um outro onde as propostas iniciais possam ser desenvolvidas, é outra característica marcante e que Peixoto, também, buscou salientar. As reflexões seguintes sobre a profissão de ator são reveladoras em relação à sua visão de luta e de seu compromisso. Deixam transparecer a concepção da política como algo inerente ao “fazer teatral” nos diferentes espaços, para diferentes públicos, mas sempre conscientes.

3.3 – O ATOR: “UM TRABALHADOR ENFEITADO COM LANTEJOULAS COLORIDAS”

Além da questão econômica, para Fernando Peixoto o fenômeno do teatro “empresarial”, acaba por interferir e modificar de maneira direta o próprio trabalho dos atores. Como lado mais fraco da relação entre “patrão” e “empregado”, a situação destes profissionais é também analisada de maneira detalhada nas críticas no jornal *Movimento*.

Uma afirmação constante presente em seus artigos diz respeito à necessidade dos atores se conscientizarem que são “trabalhadores” e que “vendem” a sua força de trabalho

²⁵⁰ DORT, Bernard. A vocação política. In: _____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 365.

dentro de um sistema econômico “explorador” e “excludente”. Por mais que isso hoje pareça um discurso um tanto quanto datado, Peixoto considerava isso importantíssimo. Seguindo algumas considerações de Bertolt Brecht, num texto de junho de 1976 intitulado “Trabalhadores da ribalta”, o crítico chama a atenção para a seguinte situação:

Num texto sobre o significado da profissão de ator, Bertolt Brecht dispensou, com inteligência, a distinção entre as diferentes motivações que podem justificar o exercício da atividade por um ator ou atriz, para colocar o problema em seu aspecto essencial: “Em primeiro lugar vou falar da tua profissão, da indústria do espetáculo, da atividade que você escolheu exercer, não importa porque razões, esperamos que elas sejam as melhores. Na verdade é indiferente o que você pretende fazer nesta profissão. O que você deve saber é o que farão de você.”²⁵¹

Ao sintetizar o problema, “saber o que farão de você”, em relação à profissão do ator naquela conjuntura, Peixoto enfatiza a responsabilidade dos atores em aceitarem ou não as condições que lhes são impostas, cabendo a eles definirem o papel que assumiriam na sociedade: resistirem ou se deixarem levar. Este alerta que o crítico faz não é gratuito e tem uma razão bastante clara: a dificuldade que esses profissionais tinham em se conscientizarem de sua situação como “classe”, como trabalhadores assalariados interferia diretamente e negativamente no processo de luta e de união. O trecho a seguir é uma descrição desse dilema vivido pelos artistas, que se viam confusos e divididos:

[...] os chamados “artistas” vivem um conflito básico, que vivenciam muitas vezes até mesmo de forma consciente ou inconscientemente masoquista: são empregados assalariados mas se recusam a se considerarem como tais. E estão presos a uma série de outros objetivos que em suas vidas é fundamental – em alguns a realização de algum projeto cultural ou social em termos de cultura, em outros a realização narcisista ou a desmedida busca da fama e do reconhecimento público. Para atingirem estes dois últimos projetos, aceitam tudo. Ou quase tudo.²⁵²

Duas perspectivas de trabalho são apresentadas e, em cada uma, atitudes diferentes sobre o significado do que é ser ator. Se temos uma ligada a um projeto cultural amplo e coletivo, que visa contribuir na discussão e na construção de uma arte socialmente responsável, temos outra visão, individualista e restrita, que visa apenas a fama e o sucesso, independente dos meios utilizados para alcançar tal objetivo, lhes restando “[...] um irreal espírito de inútil sacrifício ou a ânsia total de aparecer, brilhar, estrelar, etc”.²⁵³

²⁵¹ PEIXOTO, Fernando. Trabalhadores da ribalta. **Jornal Movimento**, 28/06/1976, p. 18.

²⁵² Ibid.

²⁵³ Ibid.

Para Peixoto, pior do que um artista não se considerar como um “trabalhador” é um artista que busca apenas satisfazer a sua vaidade, não se importando, ou simplesmente, esquecendo de todas as possibilidades existentes em sua profissão. A partir do momento em que o ator não analisa estas questões ao exercer o seu ofício, ele torna-se um objeto barato, aceitando “salários irrisórios”,²⁵⁴ dificultando ainda mais o processo de luta da classe teatral contra a “comercialização” e a “mercantilização” absoluta.

Um dos textos mais provocativos de Fernando Peixoto em relação à situação dos atores e da necessidade de conscientização intitula-se “Tapando o sol com lantejoulas”, publicado no mesmo período da crítica anterior. Novamente, utilizando-se do pensamento de Brecht, ele reafirma que a profissão do ator é como outra qualquer, sem vantagens ou privilégios. Em última instância pertencem à “classe trabalhadora” e, como tal, deveriam agir.²⁵⁵ Ao utilizar-se deste raciocínio, ele abre o jogo de maneira franca, combatendo o que considera como “ilusão”:

[...] Não existe *promoção*, mas sim, *exploração*. O curioso é que isto acaba refletindo na carreira do ator (um objeto manipulado) ao menos em dois níveis: a ilusão do êxito e suas conseqüências, e o aumento de cartas dos telespectadores. O que acaba provocando aumento de salários, papéis melhores, melhor situação diante dos empresários de televisão. E, em caso de aproveitamento em teatro ou cinema, dose cavalgar de coragem para o referido “astro”, às vezes até ingenuamente, pedir melhores condições de trabalho, ao menos em termos salariais (em relação aos padrões vigentes). Assim, a via-láctea artística se amplia cada vez mais. Tudo não passa, salvo raríssimas exceções, e isto vem desde Hollywood (ainda o sonhado paraíso utópico deste mundo estreito), de produtos artificialmente fabricados. Mas tudo isso funciona também como narcótico ou entorpecente: o ator acaba esquecendo, deliberadamente ou não sua condição essencial – um trabalhador, como outro qualquer. Às vezes até mesmo um mau trabalhador, mas enfeitado com lantejoulas coloridas.²⁵⁶

²⁵⁴ PEIXOTO, Fernando. Trabalhadores da ribalta. **Jornal Movimento**, 28/06/1976, p. 18.

²⁵⁵ “[...] O poeta e dramaturgo alemão insiste em que o ator é como um empregado qualquer, “como aquele, por exemplo, que a gente chama para servir uma bebida num bar”. Os que participam da produção de teatro, cinema ou televisão possuem esta consciência elementar? Ou estão definitivamente afogados pelo “êxito pessoal” discutível? E em que medida agem segundo este conhecimento, quando o possuem?”. PEIXOTO, Fernando. Tapando o sol com lantejoulas. **Jornal Movimento**, 26/07/1976, p. 18. Em outro momento, no ano de 1977, Peixoto reitera esta concepção brechtiana do trabalho do ator e da necessidade de conscientização na luta contra a exploração: “[...] Num texto sobre a profissão, Brecht deixou de lado por um instante as razões e objetivos que levam alguém a se dedicar a esta atividade, concentrando-se na análise do que será feito deste alguém: ‘você é pago (e empregado) segundo a quantia que você devolve ao proprietário ou segundo uma reputação que ele pode reconverter em dinheiro. [...] É bom que você saiba que você é um empregado como outro qualquer. Como aquele, por exemplo, que a gente contrata para servir bebidas. Mas evidentemente isto não é tudo. Aquele que possui consciência de ser submetido pode alguma coisa contra sua submissão’”. Id. O produtor e o produto. **Jornal Movimento**, 09/05/1977, p. 17.

²⁵⁶ Id. Tapando o sol com lantejoulas. **Jornal Movimento**, 26/07/1976, p. 18.

A descrição acima é uma das críticas mais duras de Fernando Peixoto sobre a situação dos atores dentro de um mercado de trabalho que visava apenas o “lucro”. O ator como um trabalhador explorado, manipulado, enganado, iludido, entorpecido e que, por razões banais como o aumento do número de cartas que receberia dos fãs e melhores salários comparados com os de seus companheiros, se esqueceria de seu “papel” e de sua situação.

Mais uma vez, o crítico tenta demonstrar, com exemplos e situações percebidas por ele, o grau de “banalização” e de “exploração” sofrida pela profissão. Mais um elemento entra neste cenário e exerce um poder de influência e de atração irresistível e também negativo: a televisão:

[...] os teatros vendem diversão. E para alguns, não todos, tem sentido inclusive uma frase que o teatro poderia roubar das capas dos discos: “teatro é cultura”. O que o ator tem a oferecer em troca do salário que lhe permite viver, ao produtor que o contrata? Certamente, seu trabalho. Que acaba traduzido em mais ingressos vendidos. O ator realiza uma interpretação de extremo valor, fazendo do espetáculo um êxito, ou, mesmo se isto não acontecer, talvez consiga trazer público por sua reputação, justa ou injusta, enquanto ator. Hoje no Brasil, por exemplo, os produtores não dispensam a forçada inclusão no elenco de dois ou três nomes famosos na televisão. Motivos óbvios: não se trata de reconhecimento de talento, mas de reconhecimento de “celebridade”. Esta colocação abre um novo problema: o “astro” de televisão traz público ao teatro? É discutível, se examinarmos os exemplos disponíveis. Salvo exceções, evidentemente. [...] Para começar, a condição de “astro” é essencialmente falsa. Só uns poucos narcisistas se auto-iludem com a ilusória aparência de um sucesso forjado. Se estudarmos o problema com certo cuidado, algumas conclusões saltam aos olhos. Não é o trabalho de um ator ou atriz na televisão que lhe confere a privilegiada condição de “astro” ou “estrela”. O público, aliás, neste sentido, diariamente come (melhor, engole) gato por lebre. O “status” nasce de revistas tipo “Amiga”, “Capricho”, “Ilusão”. Revistas que vivem e sobrevivem graças a uma operação das mais fáceis: promove-se determinado ator ou atriz e, com apoio na mentira e na mistificação, vendem-se milhares de exemplares.²⁵⁷

Novos aspectos são questionados por Peixoto. Em primeiro lugar, o ato de discutir se o teatro é “cultura” ou é “diversão” demonstra para ele a confusão e a ingenuidade dos debates e das reflexões. Para ele, este dualismo que tentam colocar é falso e a simples separação não resolve nenhum problema, pelo contrário, tende a perpetuar a “crise existencial” em relação à função do teatro na sociedade. Separar “cultura” e “diversão” é fazer com que o teatro perca a sua própria característica natural que o mantém vivo.

²⁵⁷ PEIXOTO, Fernando. Tapando o sol com lantejoulas. **Jornal Movimento**, 26/07/1976, p. 18.

Também é colocado em cheque os parâmetros utilizados para avaliar a qualidade do trabalho de um ator. Neste ponto, a crítica concentra-se no raciocínio dos produtores teatrais em colocar no elenco “astros” que estão trabalhando na televisão, como se isso fosse um atestado incontestado de sua qualidade. Na realidade, esta atitude é fruto da necessidade imediata de chamar o público, vender ingressos e lucrar o máximo possível. Se é uma boa peça ou não, isso acaba virando um mero detalhe. E por fim, há uma crítica visceral sobre o mercado editorial que visava a “criação” e “glamourização” dos artistas, completando este círculo vicioso em que os atores estavam inseridos e acabavam sendo limitados e estereotipados.

Chamar a atenção para a necessidade dos atores terem “consciência de classe”, era uma tentativa de agrupar esta classe em torno de objetivos comuns. Era, também, uma forma de resistência e de luta para modificar uma determinada situação que, para o crítico, era degradante e contraditória. Valorizar a profissão de ator e, conseqüentemente, salvar teatro brasileiro da crise, era uma tarefa urgente a ser feita. No final do texto “Tapando o sol com lantejoulas” Fernando Peixoto indica um movimento que ganhava força e expressão na segunda metade da década de 70, o sindicato:

[...] Cabe somente aos atores acelerar esta marcha. Fazer do sindicato algo mais que a prestação de serviços assistenciais elementares. Sem quadros, enquanto número e quantidade, um sindicato não existe. Não possui força ou representação efetiva junto aos patrões ou à Justiça do Trabalho. O Ministro do Trabalho vem sempre mencionando o movimento sindical como necessário ao atendimento (e mesmo conciliação) entre as partes adversas que definem um contrato trabalhista. Por que, neste sentido, não fortalecer o sindicato, atendendo ao apelo do Ministro? Já dizia o velho D’Artagnan: “Um por todos e todos por um”.²⁵⁸

O modo como Peixoto concebe a profissão de ator distancia-se de romantismos e de idealizações. É um trabalho concreto, com uma determinada função econômica e social que necessita de mecanismos de união, de organização e de direcionamento para garantirem os seus direitos e estes servirem como base de novas reivindicações. A “luta de classes” se efetivaria a partir do momento em que tivessem condições concretas, qualitativas e, principalmente, quantitativas. Em outro texto seu, ao relatar o processo de regulamentação da profissão de ator que corria em Brasília, ele declara a existência de inimigos concretos que sempre travavam qualquer iniciativa deste tipo. Novamente as

²⁵⁸ PEIXOTO, Fernando. Tapando o sol com lantejoulas. **Jornal Movimento**, 26/07/1976, p. 18.

empresas de televisão²⁵⁹ eram aquelas que menos tinham interesse na solução desses problemas pelo fato de todos os encargos, principalmente os trabalhistas, ficarem sob a responsabilidade das mesmas.²⁶⁰ Salienta ainda a importância de um sindicato que tivesse iniciativas diferenciadas, indo além das questões mais comuns e elementares, como a ampliação do mercado de trabalho existente, „que sempre foi um desafio a ser resolvido, e a função do ator no teatro na sociedade brasileira daquele momento.

Na luta contra a crise, alguns atores acabavam buscando alternativas que visassem diminuir o impacto das transformações do mercado e da diminuição das oportunidades, produzindo trabalhos mais conseqüentes e instigantes. Observemos a análise de Peixoto sobre o posicionamento de Fernanda Montenegro e Fernando Torres à frente de uma companhia teatral profissional. Ele menciona elementos que demonstram a difícil sobrevivência de um teatro que buscasse ir além dos lucros da bilheteria:

Muitos produtores já se entregaram abertamente à realização de espetáculos desvinculados de qualquer compromisso com o significado social e/ou cultural do teatro. Outros ainda recusam a acomodação ou a abdicação de suas preocupações mais sólidas. E escolhem, assim, a política da alternância no nível do repertório: um ou dois espetáculos para faturar, depois um para arriscar o que foi ganho. Caminham em cima de armadilhas, conhecendo, menos ou mais, os perigos e as tentações. É uma forma de sobrevivência, dentro de um compromisso que julgam inevitável. É verdade que também esta política de repertório é incerta: muitas vezes os textos imaginados como sucessos garantidos resultam em fracassos imponderáveis. E, menos vezes, um texto difícil acaba despertando inusitado interesse no público.²⁶¹

²⁵⁹ PEIXOTO, Fernando. Ator existe? **Jornal Movimento**, 21/06/1976, p. 16.

²⁶⁰ Até mesmo a questão de reprise de novelas é analisada por Fernando Peixoto como uma forma de exploração ao máximo promovida pelos canais de televisão do trabalho e da imagem do ator: “[...] Que talvez possa se tornar uma fórmula a ser comercialmente explorada, a partir de agora, com extraordinárias vantagens econômicas para a empresa, que ocupa o espaço apenas para faturar, nada dispendendo em termos de produção. E reduzindo ainda mais o mercado de trabalho. E os intérpretes de *Selva de Pedra*? Além do possível prazer (ou não) de reverem em suas casas um trabalho antigo, ganham o quê com o “compacto” no vídeo? Nada”. Id. Tesouro escondido na selva de pedra. **Jornal Movimento**, 06/10/1975, p. 26.

“Os problemas de proteção ao direito de intérprete se acentuaram quando os meios de divulgação e exploração do trabalho artístico foram ampliando-se e diversificando-se. E os conflitos trabalhistas, neste sentido, principalmente as injustiças flagrantes, estão na televisão. Esta diversificação, informa o Sindicato do Rio, não veio ampliar o mercado de trabalho, mas restringi-lo “com a formação de redes e conglomerados de empresas que, de posse de uma produção artística, passaram a explorá-la comercialmente em *tudo território nacional e fora dele*, durante anos seguidos, multiplicando a riqueza empresarial, sem permitir, no entanto, aos artistas interessados, acesso à cobrança de seus direitos”. Como? É fácil: o direito do intérprete legislado seria uma ameaça à política econômica das empresas. Mas resta o poder coercitivo: quem assina um contrato (na Globo, por exemplo) cede seus direitos de intérprete. É claro que alguém pode não concordar em ceder. A solução também é simples: fica sem trabalho. E assim uma selva de pedra se transforma numa selva de ouro. Para a empresa é evidente. O ator só recebe a pedra mesmo”. Ibid.

²⁶¹ Id. Um ato de ousadia. **Jornal Movimento**, 03/05/1976, p. 18.

Ao chamar a atenção para a estratégia de “alternância no nível do repertório” adotada pela companhia, acaba nos remetendo às observações feitas por ele em relação à postura “equilibrada” na produção de espetáculos que faz em 1977.²⁶² Mas, existe um problema nesta estratégia: como saber o que o público quer assistir, o que define o sucesso ou o fracasso de um empreendimento? A resposta para tal questão, com certeza, resolveria o dilema no momento de escolher um texto a ser encenado, permitindo o planejamento e a racionalização de todo o processo de produção. Evitar-se-ia prejuízos e possibilitaria uma continuidade artística e política. Surpresas sempre ocorreriam, porém elas deveriam ser evitadas o máximo possível e, para isso, a busca de dados e de estudos concretos em relação ao público seria uma necessidade imperativa. Na continuidade de sua crítica, Peixoto alerta para tal situação de insegurança e de improvisação que os produtores teatrais são obrigados a passar:

Sobretudo hoje, a escolha de repertório é um momento de extremo sofrimento para qualquer produtor que procure conferir a seu produto algo de digno. Estamos sem possibilidades de colocar no palco uma reflexão mais direta sobre o cotidiano de nossa existência, impossibilitados de realizar um teatro que efetivamente provoque a reflexão num nível mais agudo e transformador.²⁶³

Na realidade, a crítica que ele faz em relação à dificuldade encontrada pelos produtores em escolher e definir uma peça a ser encenada é, justamente, porque as soluções encontradas, na grande maioria das vezes, sempre partem de improvisos. O fato de não ter um conhecimento definido sobre o que escolher acaba tornando a atividade teatral um empreendimento de alto risco. Os entraves para conseguir promover um teatro

²⁶² Um depoimento de Peixoto no início da década de 1970 aponta para a necessidade subvenção estatal ao teatro no Brasil, a exemplo de outros países no mundo como França e Alemanha: “Um argumento geralmente utilizado é o de que não compete ao Estado fazer concorrência ao mercado mantido pela iniciativa privada. Mas ninguém nega ao Estado a obrigação de produzir em áreas nas quais o capitalismo privado não se aventura. É evidente que mesmo este é um tema polêmico: basta passar os olhos pelos debates atualmente travados entre os que atacam ou defendem as empresas estatais. É um argumento facilmente contestável: não teria sentido, é evidente, o Estado lançar-se na produção comercial; mas, sim, mergulhar em campos de atuação que as empresas privadas cada vez mais recusam – entre outros, a vigência do teatro nacional clássico, as produções demasiado caras e por isso comercialmente inviáveis do grande repertório internacional, o espetáculo de pesquisa ou experimental, etc. Ao contrário de entrar no nível da concorrência, tratar-se-ia de preencher o dilacerado processo cultural brasileiro com um tipo de produção, textos nacionais ou estrangeiros, que o empresário privado sistematicamente recusa pelo que implicam em gastos ou riscos. Seria, inclusive, levantar os alicerces de um efetivo teatro nacional e popular, a exemplo de outros países”. MICHALSKY, Yan; TROTTA, Rosyane. **Teatro e Estado**. As Companhias Oficiais de Teatro no Brasil: história e polêmica. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec / Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992, p. 232.

²⁶³ PEIXOTO, Fernando. Um ato de ousadia. **Jornal Movimento**, 03/05/1976, p. 18.

diferenciado e sobreviver economicamente dentro do circuito comercial não era algo tranquilo. Se por um lado tínhamos críticas em torno dessas tentativas, Peixoto se esforçava para provar a viabilidade das mesmas. A sua “política” de “alternância” não era concessão e, tampouco, um fim ideal. Fazia parte de um processo gradual e consciente.²⁶⁴

3.4 – FERNANDO PEIXOTO E SUA CRÍTICA AO TEATRO BRASILEIRO: “[...] PENSAR O PROBLEMA A PARTIR DE DADOS NOVOS, CONCRETOS”

Retomando a crítica “Os mistérios do milagre” de fevereiro de 1976, encontramos uma descrição nada positiva sobre o cenário teatral do país naquele instante:

Neste sentido é sempre curioso examinar entrevistas ou declarações de homens de teatro (atores, encenadores, críticos, produtores) quando procuram teorizar timidamente. Quase ninguém possui dados concretos para falar, nem elementos para estruturar uma reflexão mais ampla. O que mais existe é uma nítida confusão entre o subjetivo e o objetivo, o primeiro sendo utilizado como alicerce para pensar o segundo. Quase todos ficam presos a seus conhecimentos particulares e parciais, possuindo como termo de comparação nada além de suas experiências pessoais. E não conseguindo, a partir destas, ampliar as colocações. Esta falta de perspectivas maiores conduz não apenas à generalizações perigosas, como também à repetição incansável de erros graves. O particular é tomado pelo todo, o acidental pela regra. E o comportamento da produção teatral no mercado, seu relacionamento com o comprador, seu vínculo com a cultura mais ampla produzida no país, são nuances que escapam à compreensão.²⁶⁵

²⁶⁴ Num depoimento prestado à Sônia Salomão Khéde, intitulado “Um intelectual censurado”, Carlos Henrique Escobar não economiza o seu poder de fogo contra este teatro empresarial engajado, ironizando a atuação de duas figuras emblemáticas do teatro brasileiro: Fernanda Montenegro e Paulo Autran: Esses movimentos da esquerda que começam a pintar, devem organizar as suas áreas culturais, organizar os seus teatros. É a única maneira de poder responder a isso. Fernanda Montenegro é maravilhosa e tal e coisa, mas é uma quitandeira. Se se apresentar um texto para ela, a primeira leitura que faz é no sentido de ser ou não comercial. Outro cara, o maio, do teatro, o Paulo Autran, pega o texto, querendo ver se a coisa é narcisística, se serve para ele, se o texto pega um público de nível cultural barato. Quer dizer, todo eles têm uma leitura atroz, empobrecedora da atividade cultural. Todos eles são estruturados para serem de certa maneira antiarte. Isso faz o jogo do achatamento, do empobrecimento. Se você me perguntar agora, quem não estaria fazendo essas coisas, eu ficaria parado. Existem algumas figuras tentando fazer teatro, o quadro ainda não é visível e bem delineado. ESCOBAR, Carlos Henrique de. Um intelectual censurado. In: KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincel e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 139.

²⁶⁵ PEIXOTO, Fernando. Os mistérios do milagre. **Jornal Movimento**, 16/02/1976, p. 16.

Só um milagre explicaria a sobrevivência do teatro brasileiro a partir da análise de Fernando Peixoto.²⁶⁶ A sua crítica não perdoa nenhum segmento profissional ligado à atividade quando afirma que quase ninguém consegue dar respostas e soluções satisfatórias à crise vivida. A falta de dados e do que ele chama de “conhecimento científico”²⁶⁷ da situação acaba gerando erros lamentáveis como o “subjetivismo”, ou seja, o uso e o abuso de impressões pessoais e desvinculadas de um processo maior. Além disso, a repetição de erros relacionada com a ausência de alternativas e de um pensamento mais elaborado e consistente da atividade teatral. Na continuidade de sua crítica, ele continua a disparar contra o imobilismo, a inconseqüência da classe teatral e, principalmente, contra um certo “voluntarismo”²⁶⁸ existente no meio:

O conhecimento não científico de uma realidade fantasiada por um impressionismo inconseqüente conduz inclusive à formulação de ações inúteis ou desvinculadas das reais necessidades do movimento. Mesmo quando os homens de teatro do país se debruçam sobre a chamada crise do teatro, os disparates saltam. Examinar a situação do teatro no Brasil, hoje, é pensar o problema a partir de dados novos, concretos.²⁶⁹

Uma das iniciativas mais discutidas no sentido de “popularizar” o teatro brasileiro foi a iniciativa das “kombis”. Estes veículos se deslocavam para diferentes locais da cidade

²⁶⁶ É interessante a reflexão do crítico Yan Michalski sobre o ano teatral de 1976, onde menciona *Gota D'Água*, *Último Carro*, *Muro de Arrimo* e *Ponto de partida* como alguns dos espetáculos que se destacaram naquele ano. Além disso a sua crítica é bem menos pessimista que a de Peixoto: “Mas, de repente, uma série de iniciativas inteligentes, mesmo se em geral pouco empenhadas na renovação da linguagem cênica que até recentemente constituía a preocupação suprema, descobre o difícil caminho para uma reflexão crítica sobre a atualidade nacional, superando as limitações criadas pela censura e cristalizando um discurso bastante claro para ser entendido pelo público, apesar do ainda necessário recurso da metáfora”. MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 67.

²⁶⁷ Peixoto reitera a sua opinião sobre a necessidade de dados concretos e científicos para enfrentar a crise teatral: “[...] Para meditar um pouco. É necessário, através de pesquisas mais científicas, encontrar dados concretos para eliminar o subjetivismo ou o voluntarismo. Só a partir do conhecimento do real, freqüentemente contrário ao que se imagina ou deseja, será possível encontrar um caminho de atuação conseqüente”. PEIXOTO, Fernando. Debate – Teatro Popular: O público das Kombis. **Jornal Movimento**, 23/02/1976, p. 15.

²⁶⁸ No campo propriamente da ação política no Brasil, o Partido Comunista Brasileiro, por seu empenho na luta pelo retorno da democracia, considerou a “luta armada”, engendrada por diversos grupos de esquerda naquele momento, de “voluntarismo” e/ou também de “aventurismo”: Entre 1967 e 1969, parte das esquerdas defende a tese de que a ditadura militar só poderia ser derrubada à força, o que leva grupos díspares, como a Ação Popular e o P.C. do B., a desenvolverem seus planos de guerrilha. Contra a tese *foquista*, posta em prática por estas e outras correntes, os comunistas continuam a defender a idéia de uma luta legal e ilegal junto às massas. O que é preciso é passar do aventurismo para ação contínua a favor de maior consciência de organização. A tese vai-se confirmar com as eleições presidenciais de 1974, quando todos os esforços partidários são canalizados a favor do partido da oposição, que é o MDB (Movimento Democrático Brasileiro). CARONE, Edgar. Introdução. In: _____. **O P.C.B. (1964-1982)**. São Paulo: DIFEL, 1982, p. 05.

²⁶⁹ . PEIXOTO, Fernando. Os mistérios do milagre. **Jornal Movimento**, 16/02/1976, p. 16.

e ofereciam ingressos mais baratos de espetáculos em fim de temporada. Ao mesmo tempo, foi feita uma extensa pesquisa para mapear o perfil do público que adquiria estes ingressos. Os resultados e a análise feita por Fernando Peixoto destes dados estão num texto do dia 23 de fevereiro de 1976, intitulado “Debate – Teatro Popular: O público das Kombis”.

A questão do barateamento dos ingressos já foi mencionada anteriormente num artigo seu no jornal *Opinião*. Mas, aqui, ele aponta com mais detalhes a razão de considerar tal atitude inútil, pueril e sem resultados práticos:

A certeza de que o teatro poderia ter um público mais numeroso e a convicção de que entre os obstáculos que impedem a conquista dessa platéia quantitativamente maior, o mais grave é o preço dos ingressos (que sofre aumentos inevitáveis com a permanente subida do custo de vida, encarecendo gastos de produção), há muitos anos os empresários organizam planos para o barateamento do consumo de seus produtos. Recebem sempre o rótulo de “campanhas de popularização do teatro”. No fundo todos sabem que, enquanto proposta de entrega do teatro ao consumo das classes menos favorecidas da sociedade, a medida não tem eficácia. E na busca de ampliação do público funciona apenas como solução paliativa.²⁷⁰

Fica evidente que ele não nega que a tentativa (paliativa) até consegue efetuar maior visibilidade à atividade teatral brasileira, ainda que isso não resolva o problema fundamental que é a “[...] entrega do teatro ao consumo das classes menos favorecidas”.²⁷¹ É curiosa e exemplar a história que ele conta de duas elegantes senhoras que aguardavam o “barateamento” para mandar o “chofer” comprar os ingressos.²⁷²

²⁷⁰ PEIXOTO, Fernando. Debate – Teatro Popular: O público das Kombis. **Jornal Movimento**, 23/02/1976, p. 15.

²⁷¹ Efetivamente essa sua opinião não deixou de ser controversa para muitos críticos no sentido que apenas o “consumo” do teatro pelas classes populares não atacava o problema maior da “produção”. Maria Helena Küner, questiona justamente isso, a visão de um “público passivo” que não podia agir sobre o palco: “[...] como pode uma arte pretender levar à consciência, se usar os próprios esquemas de massificação? Se a arte hoje não mais se aceita como expressão de uma elite (falo de *arte*, não de tudo que ainda é consumido sob esse rótulo) e se desdobra em experiências no sentido de maior abertura e participação, de uma comunicação mais ampla e autêntica, como pode colocar como finalidade de seu trabalho agir sobre o outro de modo a despertar *sua* reflexão e consciência de si, levá-lo a aprofundar *suas* experiências, construir *sua* escala de valores, estimular *sua* criatividade, descobrir *sua* realidade, tornar-se sujeito agente, se o trata como “espectador” ou ouvinte, recipiente passivo e oco, “massa” amorfa e maleável, pronta a ceder à pressão, como o fazem os dedos ágeis dos manipuladores que a modelam para nela imprimir a própria face?”. KÜHNER, Maria Helena. **Teatro popular: uma experiência**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975, p. 64.

²⁷² “O que vem acontecendo, numa proposta que confronta apenas o aspecto de variação de preço de ingresso, isolando-o de outros fatores determinantes (ainda que talvez com preço menor), são variações nada sutis do que ouvi na porta de um teatro do Rio no dia em que a campanha foi lançada, uma elegante senhora, na fila de uma bilheteria, com um folheto na mão, dizendo para outra: “é melhor hoje ir ao cinema. Dentro de 15 dias é mais barato. Vamos escolher aqui o que queremos ver e mando meu chofer

Mesmo reconhecendo não ter dados concretos para discordar da iniciativa das “kombis”, ele menciona o impacto econômico negativo que estes “descontos” geravam. Na maioria dos casos, os prejuízos acabavam desestimulando este tipo de ação, enfraquecendo aqueles grupos mais fortes e simplesmente matando aqueles já debilitados:

Mas mesmo os que discordam da solução das “kombis” não possuem dados concretos para contesta-la. Ou para se convencerem que estão errados. Um aspecto é sempre repetido: as peças que fazem grande sucesso são prejudicadas (a rentabilidade cai vertiginosamente com a baixa dos preços) e as que vão mal continuam mal não possuem quase atrativos para um público que, mesmo pagando dez cruzeiros, quer ver êxitos. E para muitos empresários há outro risco: já começa a formar-se um público que espera as semanas de “popularização” para ver o que lhe interessa. O problema tem sua complexidade”.²⁷³

Se não bastassem todos estes problemas, Fernando Peixoto levanta mais um que pode ser adicionado à lista: o profundo desinteresse da grande maioria dos artistas em acompanhar o que está sendo feito no teatro brasileiro em termos de espetáculos. O título da crítica que trata desse tema é uma irônica indagação: “Auto-suficiência ou desinteresse?”. O mote da crítica é a ausência quase total de público no II Festival Internacional de Teatro que ocorreu no Rio de Janeiro em junho de 1976. Por mais que o sucesso do evento tivesse sido prejudicado por problemas de divulgação e até mesmo por causa das fortes chuvas, mencionados no texto, Peixoto não aceitava isso como justificativa. O trecho abaixo demonstra a sua opinião sobre a necessidade da classe teatral refletir sobre sua atitude, de fazer um “exame de consciência”:

Este desinteresse dos que fazem teatro no Brasil (ao menos no Rio) é um ponto básico a ser pensado quando se reflete sobre o nível das produções locais. [...] A produção de teatro, entretanto, navega no escuro e sem vento. Isto para não ter que mais uma vez mencionar as imensas ondas que ameaçam, a cada instante, colocar o navio a pique, fazendo naufragar tudo de vez. Ou seja, nossos estímulos nascem e crescem aqui e talvez se esgotem aqui, dentro de cercas. Um espetáculo estrangeiro (sobretudo um festival), mesmo se não evidenciar um valor superior, sempre traz elementos novos para uma reflexão. Ou seja, traz novos dados para a compreensão da própria profissão e de seu exercício. Novos elementos para o questionamento da linguagem para busca de novos recursos ou solução de problemas. Mas a verdade da “classe teatral” ainda é, no país, muito mais os bares à noite, as badalações e o parasitismo.²⁷⁴

comprar os ingressos”. O chofer certamente não foi assistir aos espetáculos, pois deve ter ficado do lado de fora, esperando o “povo” que estava vendo teatro...”. PEIXOTO, Fernando. Debate – Teatro Popular: O público das Kombis. **Jornal Movimento**, 23/02/1976, p. 15.

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ Id. Auto-suficiência ou desinteresse? **Jornal Movimento**, 07/06/1976, p. 18.

Fica claro que para Fernando Peixoto o trabalho artístico era uma coisa séria, a ser estudado, debatido, aprofundado, distante de qualquer improviso ou brincadeira. Suas posturas e seus pontos de vista existentes nas críticas nos passam a imagem de um trabalhador incansável e rigoroso, um quase exemplo a ser seguido pelos seus colegas de profissão. A crítica acima chama a atenção justamente por isso. Querendo ou não, ela nos passa a impressão de uma classe teatral entregue às futilidades e diversões, enquanto ele, Peixoto, com sol ou, principalmente, com chuva, estava lá buscando conhecer mais sobre o teatro de outros países. Algumas vezes, percebemos uma pretensão excessiva por parte do crítico que se julga capaz de dizer o que as pessoas devem ou não fazer, sendo ele o único guardião da “verdade” e da “razão”. No trecho seguinte esta percepção fica mais evidente:

E assim, infelizmente, acontece o processo teatral nacional: enquanto a “classe” ocupa as mesas da “Fiorentina” ou do “Luna Bar” no Rio, quatro ou cinco atores estão junto com a ASA ou com o Sindicato nos encontros com o diretor do Conselho Nacional de Direito Autoral no Ministério de Educação tentando libertar a classe da exploração das grandes empresas de televisão e dez ou doze outros (ou os mesmos), sem qualquer tipo de deslumbramento colonizado, procuram observar de olhos abertos o teatro que os grupos estrangeiros nos trouxeram.²⁷⁵

Quase como um “censor”, ele impõe um “peso na consciência” da classe teatral brasileira. Enquanto uns poucos lutam para “libertar a classe da exploração das grandes empresas de televisão”, a grande maioria está nas mesas dos bares, não se importando (ou, quem sabe, estavam tentando esquecer?) com os sérios problemas por quais passava o teatro. Ele, neste caso, torna-se uma espécie de referência quase que solitária, mas ainda certo e orgulhoso dos valores e das convicções que tinha.

Mesmo assim, a cada argumento que Peixoto trabalha em suas críticas, principalmente em relação à sobrevivência de um “teatro engajado e comprometido politicamente”, as dificuldades são cada vez mais evidentes. Atores seduzidos pelo sucesso individual que a televisão oferece, a concorrência com outros espetáculos que apelam para o óbvio e o repetitivo, a falta de dados concretos em relação ao público na escolha de um repertório que possa ser encenado, o profundo desinteresse por parte dos artistas em participarem e acompanharem o que acontece de novo no teatro brasileiro e, obviamente, a censura por parte do regime militar que ainda exercia o seu poder de veto naqueles anos, tema este menos explícito em suas críticas por razões óbvias.²⁷⁶

²⁷⁵ PEIXOTO, Fernando. Auto-suficiência ou desinteresse? **Jornal Movimento**, 07/06/1976, p. 18.

²⁷⁶ Entrando na questão da censura sobre o trabalho do crítico e como isso alterou toda uma geração de artistas e pensadores do teatro, Michalski fez um depoimento extremamente instigante e revelador de seu

As críticas de Fernando Peixoto em relação aos espetáculos que assistiu durante estes anos, em que foi o responsável pela seção teatral do jornal *Movimento*, são importantes documentos que nos apresentam um “homem de teatro” atento ao que estava ocorrendo em seus mínimos detalhes. Ele tinha um objetivo: compreender, mas, principalmente, questionar, levantar dúvidas e suscitar o debate entre diferentes concepções artísticas. No seu trabalho, ele não se furtava de estar presente e abrir o jogo em relação às suas opiniões. Do mesmo modo, não ficava imune à crítica em relação à sua postura, principalmente quando se pensava em atitudes mais “radicais” do trabalho teatral.

Convém salientar aqui mais algumas questões em relação ao seu trabalho como crítico. Como vimos no capítulo anterior, Peixoto considerava a sua atividade vital dentro de um processo maior que dizia respeito à atividade teatral. Se por um lado, suas críticas estavam direcionadas no intuito de compreender e de alterar os rumos das artes cênicas no Brasil, comunicando-se abertamente com os responsáveis, ele se preocupava em justificar para o público-leitor suas opções. Querendo ou não, como um “educador”, como o próprio Décio de Almeida Prado se intitulava, ele se esforçava por fazer valer aquilo que dizia e aquilo que acreditava. O próprio Bernard Dort não deixava de fazer referência a esta característica necessária:

Mas o crítico pode ter ainda um outro papel: o de educar o público. Não no sentido acadêmico da palavra, mas iniciando-o na linguagem teatral, fazendo-o refletir em sua função: a função do público. Brecht gostava de afirmar que existem pelo menos três artes no teatro: a arte do autor, a arte do ator e a arte do espectador. O crítico pode ser aquele que ensinará ao espectador a arte de ser espectador.²⁷⁷

No trecho acima de Dort percebemos a “autoridade” com que Fernando Peixoto buscava exercer em seu trabalho nos jornais. Sua irritação com os colegas, a denúncia que

trabalho: “Um outro plano menos direto, mas tão grave quanto o primeiro foi a censura que se exercia sobre o meu trabalho de crítico, através da censura que era exercida sobre o teatro: não é sobre a imprensa e sim sobre o teatro, ou seja, limitando muito drasticamente o tanto daquilo que me era dado a ver. Quer dizer, o repertório, a própria linguagem dramaturgica, a própria linguagem cênica, ou seja, eu deixei, certamente durante estes dezessete anos de criticar muitos trabalhos potencialmente de maior interesse e que teriam ampliado o ângulo do meu trabalho de crítico, caso tivesse chegado ao palco. Ainda mencionaria um outro aspecto paralelo, lateral, que seria uma certa autocensura decorrente da evidente preocupação em não vender o peixe para o inimigo. Ou seja, a gente sabe que determinados espetáculos se empenhavam em driblar através de uma linguagem mais ou menos metafórica as intenções da censura, então, denunciar isso, ou até mesmo interpretar muito explicitamente o sentido dessas metáforas, podia corresponder a expor os artistas responsáveis por esses espetáculos a sanções graves”. MICHALSKI, Yan. O palco amordaçado. In: KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 114-115.

²⁷⁷ DORT, Bernard. As duas críticas. In: _____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 57.

fez em relação ao descaso destes com a atividade teatral demonstra esta sua faceta mais exigente. Do mesmo modo, quando criticava a atuação de certos empresários que não se preocupavam com o tipo de espetáculo que estavam bancando, contanto que tivessem lucro garantido. O tom de desaprovação e até mesmo a intransigência em alguns pontos de suas argumentações podem, num primeiro momento, parecer professorais, pedantes e autoritários. Logo uma questão nos vem à mente: quem é ele para dizer o que é certo e o que é errado, o que é melhor e o que é pior para o teatro brasileiro? Por acaso, é ele o dono da verdade e da certeza sobre os caminhos a serem seguidos nesta arte tão complexa? Ou não será ele apenas o portador de uma proposta já ultrapassada, vencida e antiquada perante os novos tempos, onde não cabia mais a sua visão?

Sabemos de suas opções e de suas nítidas influências, no caso Brecht, Dort e Rosenfeld. Também temos consciência de que, antes de se julgar o dono da verdade absoluta em relação ao teatro brasileiro, ele está defendendo uma determinada linha de ação. Da mesma maneira que ataca, ele é também atacado e seus pontos de vista duramente questionados por outros críticos e artistas daquele momento. Como se portar diante dessa situação? Ele busca demonstrar a sua “alternativa” para um teatro engajado politicamente. Neste sentido, a parcimônia e a moderação seriam o mesmo que anunciar a derrota, o fim das perspectivas em questão. Efetivamente não era o momento para tal atitude.

O crítico literário inglês Terry Eagleton em seu livro *A idéia de cultura* apresenta de maneira exemplar a figura do “intelectual engajado”, contrapondo à idéia do “homem culto”. O último, representante da “inteligência”, o outro, “radical” e intransigente. Sem dúvidas, as diferenças entre ambos apresentados pelo autor são bastante elucidativas e demonstram o perigo e os limites de se fazer certas exigências “moderadas” e “conciliadoras”, principalmente em determinados momentos de tensão e de comprometimento integral a alguma causa:

Não é, na verdade, apenas a cultura que está aqui em questão, mas uma seleção particular de valores culturais. Ser civilizado ou culto é ser abençoado com sentimentos refinados, paixões temperadas, maneiras agradáveis e uma mentalidade aberta. É portar-se razoável e moderadamente, com uma sensibilidade inata para os interesses dos outros, exercitar a autodisciplina e estar preparado para sacrificar os próprios interesses egoístas pelo bem do todo. Por mais esplêndidas que algumas dessas prescrições possam ser, certamente não são politicamente inocentes. Ao contrário, o indivíduo culto parece-se suspeitosamente com um liberal de tendências conservadoras. É como se os noticiaristas da BBC fossem o paradigma da humanidade em geral. Esse indivíduo civilizado certamente não se parece com um revolucionário político, ainda que a revolução também faça parte da civilização. A palavra

“razoável” significa aqui algo como “aberto à persuasão” ou “disposto à concessões”, como se toda convicção apaixonada fosse *ipso facto* irracional. A cultura está do lado do sentimento em vez da paixão, o que quer dizer do lado das classes médias de boas maneiras em vez do das massas iradas. Dada a importância do equilíbrio, é difícil ver por que alguém não seria solicitado a contrabalançar uma objeção ao racismo com o seu oposto. Ser inequivocamente contrário ao racismo pareceria ser distintamente não pluralista. Já que a moderação é sempre uma virtude, um leve desagrado com relação à prostituição infantil pareceria mais apropriado do que uma oposição veemente a ela. E já que a ação pareceria implicar um conjunto de escolhas razoavelmente definitivas, essa versão da cultura é, inevitavelmente, mais contemplativa do que *engagé*.²⁷⁸

Eagleton põe em xeque a atitude aparentemente “neutra”, “compreensiva” e “aberta” existente no “homem culto”, para demonstrar a existência, mas principalmente, a necessidade de convicções políticas para que se possa partir para a ação. Tomar partido, neste caso, não é ter uma atitude passional ou irracional (que curiosamente nos remete à visão negativa de Peixoto sobre determinadas correntes artísticas “alternativas”), mas sim, uma questão de princípios num momento de disputa e de decisão. É complexo entendermos a intensa “razão” das “massas iradas”. Mas é justamente neste ponto (que tememos e que desabonamos) que reside o início de um processo transformador. Evidentemente temos do lado “conservador” uma defesa tão irada e intransigente como qualquer uma. Antes de ser o dono da verdade, percebe-se que Peixoto é alguém que busca defender um teatro socialmente responsável e conseqüente, ligado às classes populares. Fazia parte de uma corrente artística que buscava, por meio da crítica e da discussão, levar adiante um processo, ainda que incipiente, já anteriormente iniciado. Abrir concessões era, como já observamos anteriormente, aceitar que nada mais podia ser feito, que o jogo já estava perdido e que a única coisa a fazer era, civilizadamente, cumprimentar o vencedor e conformar-se com a derrota.

Novamente Eagleton, em outra obra sua, *Ideologia*, demonstra que o estudo desta categoria do conhecimento é de extrema importância para aqueles que se inquietam diante de todo processo de acomodação que ocorre em determinados momentos das sociedades. As dificuldades existentes em alterar uma ordem já estabelecida é o mote para a necessidade de se ter uma atitude sempre reflexiva, e principalmente, ativa:

Nenhum radical que examine friamente a tenacidade e a penetração das ideologias dominantes pode sentir-se esperançoso quanto ao que seria necessário para afrouxar seu domínio letal. Mas há um lugar, acima de

²⁷⁸ EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005, p. 32-33.

todos, em que tais formas de consciência podem ser transformadas, quase literalmente, da noite para o dia, e esse é a luta política. Isso não é carolice de esquerda, mas um fato empírico. Quando homens e mulheres, engajados em formas locais, inteiramente modestas de resistência política, vêm-se trazidos, pelo ímpeto interior de tais conflitos, para o confronto direto com o poder do Estado, é possível que sua consciência política seja definitiva e irreversivelmente alterada. Se uma teoria da ideologia tem algum valor, este consiste em auxiliar no esclarecimento dos processos pelos quais pode ser efetuada praticamente tal libertação diante de crenças letais.²⁷⁹

Lutar por um “teatro engajado” e “político”, que ultrapassasse as fronteiras da ditadura militar, era necessário para Fernando Peixoto naquele momento. Por razões estruturais, o “teatro de resistência”, por mais diversificado que fosse, parecia ter uma base consistente e talentosa para levar adiante este projeto. Era uma questão de convencer o setor artístico a continuar na luta por um processo de emancipação cultural e política das “classes populares”, não entregando os pontos, pensando que todos os problemas brasileiros acabariam com o fim do regime e da censura, ou se lançando de maneira desesperada a ações isoladas e sem sustentação estrutural adequada.

De toda forma, Peixoto é um crítico rigoroso em seus referenciais e, como vimos, severo em suas abordagens. Mas, como veremos a seguir, é alguém que se vê inserido num processo em constante transformação. Por isso mesmo não hesita em voltar atrás em suas opiniões, elogiar um espetáculo e discordar de seu final, criar uma expectativa em torno de uma peça, para logo depois se decepcionar com o que viu. Antes de ser o dono da verdade, o teor das críticas a seguir demonstra um intelectual sujeito a precipitações, erros de avaliação e preocupação em manter uma linha coerente sobre aquilo que pensava e julgava ser útil e necessário.

O espetáculo *Los Palos*, encenado em São Paulo pelo grupo espanhol *La Cuadra* em 1975 é um espetáculo observado de perto por Peixoto. Tema de duas críticas, “A Espanha chora e protesta” do dia 05 de agosto, e “Limite de um protesto” do dia 25 de agosto, a peça, elaborada a partir de uma montagem de textos sobre a morte do poeta Garcia Lorca, é analisada de maneiras distintas nos dois textos. No primeiro, de maneira bastante positiva, o crítico faz as seguintes observações:

Los Palos é um vigoroso lamento com música, sapateados flamengos, palavras e uma linguagem cênica poderosa: uma imensa grade que ao tempo assume o significado de cruz carregada pelo grupo espanhol e

²⁷⁹ EAGLETON, Terry. **Ideologia**. Uma introdução. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista / Editora Boitempo, 1997, p. 195.

troncos que o aprisionam. Trata-se de uma homenagem a Lorca, à partir de uma reflexão poética sobre sua morte. E sem incluir textos escritos pelo poeta, é feita com o material de sua linguagem: a poesia e a música. *Los Palos* impressiona sobretudo pela entrega total de seus intérpretes, pelo clima obsessivo que consegue criar e pelo rigor de sua linguagem visual.²⁸⁰

Vigoroso, utilizando-se da música e da dança, criando uma linguagem cênica poderosa por meio da entrega total dos intérpretes, clima obsessivo e rigor na linguagem visual. Poucas vezes nas críticas de Peixoto temos a reunião de tantos elogios em relação a um espetáculo. O conjunto dos elementos acima mencionados, sem dúvidas, impressionou o crítico que, como sabemos, buscava esta honestidade e força comunicativa nas peças que assistia. Sem contar que o próprio tema da peça, a morte do poeta e dramaturgo espanhol Lorca pelo regime ditatorial do general Franco na década de 30, na Espanha, cabia muito bem como referência e crítica à própria realidade brasileira, sob a ditadura militar desde 1964. Porém, vinte dias depois, as suas opiniões mudam de tom. Desde o título do texto, “Limite de um protesto”, já demonstra um Peixoto menos exaltado que faz as seguintes ressalvas:

Diante de um espetáculo extremamente bem realizado, e que cumpre sua proposta, como *Los Palos*, o que finalmente pode ser questionado é seu significado como teatro político. Ou seja, o conteúdo político do lamento. Justamente o que constrói a beleza visual e poética, todos os recursos de linguagem cênica mobilizados para este instante de sofrimento, acabam erguendo uma obra que não provoca o espectador no sentido de mobilizar sua energia emocional e racional para a transformação. O lamento nos atinge, mas ao mesmo tempo que nos comove, nos envolve com sua beleza e sua força e nos deixa passivos, ainda que talvez fascinados. A música nos apanha, mas não ouvimos as palavras. E a Espanha de hoje é muito mais. Mas não há sentido em culpar o espetáculo pelo que não pretende nem talvez se propõe a refletir sobre a realidade e a examinar os caminhos de sua transformação, são outras. Bem mais que a exposição da dor, um teatro realista e crítico deve desvendar suas causas, suas contradições e seu possível extermínio, e negar-se a anestesiá-lo o espectador.²⁸¹

Sua impressão inicial, onde ele ressalta a questão da beleza e da capacidade que o espetáculo tinha de envolver o público, é logo abrandada quando ele pensa na consequência do uso de tais elementos, mais especificamente, dos problemas que ele percebe no “conteúdo político do lamento”. É peculiar o momento onde afirma que a beleza, a força e a fascinante música utilizada na peça acabam gerando uma admiração

²⁸⁰ PEIXOTO, Fernando. A Espanha chora e protesta. **Jornal Movimento**, 04/08/1975, p. 20

²⁸¹ Id. O limite de um protesto. **Jornal Movimento**, 25/08/1975, p. 21.

inócua, sem ação e, principalmente, sem transformação. O teatro não é apenas emoção e fruição da beleza, é, além de tudo, um ato racional. No final, se corrigindo, relembra as funções de um espetáculo “realista e crítico”, que jamais poderia “anestesiá-lo o espectador”, ainda que ele mesmo tivesse se impressionado num primeiro momento.

O espetáculo *Porandubas Populares* de Carlos Queiroz Telles e encenado por Mário Masetti em agosto de 1975 é, também, tema de uma crítica no jornal *Movimento*. Fernando Peixoto vê com bastante entusiasmo a dramaturgia de Telles, tendo ele anteriormente dirigido dois textos seus, *A Semana* (1972) e *Frei Caneca* (1972). Porém, a encenação do espetáculo que ele assiste é apontada com muitas ressalvas.

O primeiro ponto levantado é o que ele chama de “defeito-qualidade”, quando o diretor torna-se “timidamente fiel ao texto”.²⁸² Mais dois problemas cênicos são analisados por Peixoto: a opção de alterar a estrutura da peça que acabou isolando as cenas, perdendo a organicidade e a lógica original e, por fim a representação “inconsciente” e “imprecisa”, principalmente por falta de conhecimentos técnicos dos atores, pautados na estética “circense” que poderia, pelo seu caráter “popular”, ser melhor aproveitada. Além disso, o final de dois espetáculos (*A Semana* e *Porandubas*) encenados por Masetti são questionados do seguinte modo:

E a dúvida perdura: ambos espetáculos, finalizando de forma “apoteótica” não correm o risco de terem suas melhores intenções apagadas? A maneira de encerrar espetáculos e textos permanece, em certo nível, um dos problemas fundamentais para serem pesquisados na prática pelo teatro brasileiro que se preocupe em não fazer com que o público deixe a sala de espetáculos sem levar para casa uma dúvida, uma incerteza ou material para uma reflexão que não se esgote facilmente.²⁸³

Novamente a crítica de Peixoto recai sobre a necessidade de um espetáculo que tenha impacto sobre a platéia, não apenas no momento da encenação, mas principalmente quando ela sai do teatro. A parte final de uma peça é essencial para que os objetivos sejam alcançados. O formato “apoteótico” utilizado pelo diretor, ao invés de incomodar o público e gerar questionamento e reflexão (condições essenciais em sua opinião), acaba por inutilizar todo o trabalho do espetáculo.

Um outro momento interessante de suas críticas são dois textos que tratam do espetáculo *Shakespeare’s People*, escrito a partir de um conjunto de sonetos e trechos de quase vinte peças, interpretado por cinco atores ingleses. Dentre eles, uma das figuras mais

²⁸² PEIXOTO, Fernando. São Paulo com açúcar e afeto. **Jornal Movimento**, 11/08/1975, p. 22

²⁸³ Ibid.

importantes do cenário teatral inglês, o ator Michael Redgrave. Dirigido por Alan Strachan, a apresentação ficou em cartaz durante dois dias, 04 e 05 de outubro de 1976 na cidade de São Paulo e foi promovida pela “Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa”.

O primeiro texto de Fernando Peixoto sobre esta encenação é do dia 04 de outubro, no mesmo dia em que a peça seria apresentada. Com o título “Inglês prá brasileiro ver”, notamos que havia uma grande expectativa em relação ao que seria apresentado. Mesmo considerando o ator Michael Redgrave dentro do rol dos “tradicionais” e “clássicos”, ele não vê, neste caso, nenhum problema por que seria uma oportunidade única de assistir “[...] a extrema força de sua técnica, a capacidade extraordinária de dizer a poesia shakespeariana com absoluta clareza e objetividade”.²⁸⁴ Além disso, o ator inglês era um “intelectual”, alguém preocupado com a sua profissão e extremamente racional em suas reflexões.²⁸⁵ O final do texto é positivo, carregado das melhores expectativas:

Redgrave pensa e seu pensamento certamente estará hoje e amanhã no palco do Municipal de S. Paulo. Com a quase certeza de que não nos confrontaremos com um recital acadêmico, mas com a possibilidade de revisar Shakespeare através de uma lição de correção e talento. *Shakespeare's People*, mesmo sendo um espetáculo estrangeiro, poderá se constituir num instante especialmente estimulante dentro de uma inesperada temporada nacional de teatro que (o mesmo, aliás, acontece no Rio, no momento), parece nitidamente trazer de volta a seriedade ao palco.²⁸⁶

Duas vontades foram expressas por Peixoto em relação ao espetáculo que seria encenado à noite: que não fosse um “recital acadêmico” e que despertasse no teatro brasileiro a “seriedade”. A primeira, representava a vontade de ver algo vivo, concreto e, porque não, popular. A segunda, serviria como lição de profissionalismo e de responsabilidade. Não havia como negar esta possibilidade visto que, como ele mesmo menciona, eram dois “monstros sagrados” do teatro que estavam no palco: Shakespeare e Redgrave.

Porém, uma semana depois, no dia 11 de outubro de 1976, numa crítica intitulada “Duas certezas e um erro”, Peixoto descreve o espetáculo acima de forma totalmente

²⁸⁴ PEIXOTO, Fernando. Inglês prá brasileiro ver. **Jornal Movimento**, 04/10/1976, p. 19.

²⁸⁵ “Quem conhece os seus dois livros sobre teatro [...] *Mask or Face* e *The Actor's Ways and Means*, sabe que estará diante de um ator que sempre evidenciou, em sua carreira em teatro e cinema, uma constante inquietação sobre o significado de sua profissão, não aceitando cômoda ou passivamente o êxito, mas utilizando-o para pesquisar, em si mesmo e nos companheiros de trabalho, constantes indagações sobre o que significa ser ator e quais as possibilidades de sondar uma técnica ou uma metodologia racional de trabalho para uma atividade que, erradamente, tem sido configurada ao reino da inspiração abstrata”. Ibid.

²⁸⁶ Ibid.

contrária às suas expectativas iniciais. As duas certezas do título referiam-se a importância do dramaturgo alemão Georg Büchner (ele faz uma crítica bastante positiva ao seu principal texto, *Woyzeck* de 1837) e do inglês William Shakespeare. O erro dizia respeito justamente ao espetáculo representado pelo grupo inglês:

[...] Na semana passada me referi à importância de vê-lo, sem esperar mais que uma apurada realização tradicional. Mas Shakespeare está morto em “Shakespeare’s People”. A vitalidade e o sangue ardente do poeta popular estão castrados por uma monótona leitura que define justamente os falsos valores impostos pela cultura burguesa inglesa: a beleza dos versos, a música das palavras e das frases, a inteligência e o humor, a complexidade dos sentimentos e emoções, acabam reduzidos a um fim em si mesmos. Não são o instrumento de uma análise do homem e da sociedade, nem mesmo traduzem a complexidade de um personagem ou de uma ação dramática. Os atores colocam o texto no simples nível do exercício ou virtuosismo vocal: tudo consiste em como dizer o texto, na “elegância” do falar, independente do significado mais profundo do mesmo, que nem é mesmo sonhando. A encenação não vai além de uma superficial organização dos trechos selecionados. Cinco excelentes intérpretes, sem dúvida. Mas o resultado é um sarau literário acadêmico e desgastado.²⁸⁷

Na crítica, Peixoto começa atacando os “falsos valores impostos pela cultura burguesa inglesa”, as opções cênicas que empobreceram o caráter popular de Shakespeare, transformando a apresentação numa simples demonstração de virtuosismo e de “elegância” por parte dos atores. Ao transformar o espetáculo num “sarau literário acadêmico”, perdeu-se a oportunidade de efetivar uma real análise, por meio dos textos e da encenação, do homem e da sociedade. Não podemos nos esquecer que este é, para o crítico, o grande objetivo do teatro, ter ressonância e vigor para efetivar transformações profundas naqueles que o assistem. Neste sentido, a coerência e os parâmetros que utiliza em suas análises é uma constante, sendo notável o seu esforço na continuidade de sua luta.

Na mesma crítica, ao tratar de *Woyzeck* (1837) do alemão Georg Büchner, dirigido pelo espanhol José Luiz Gomez com o grupo paulista *Teatro de la Plaza*, Peixoto demonstra o direcionamento que ele considera positivo. Não obstante, o próprio texto teatral é considerado por Peixoto como um dos grandes desafios da dramaturgia mundial. A maneira como esta companhia enfrentou as dificuldades, com coragem e qualidade, é algo que chama a atenção do crítico:

[...] Sua corajosa encenação evidencia uma maturidade espantosa, justamente diante de um dos textos mais difíceis da dramaturgia universal. “Woyzeck” encontra uma tradução cênica exata, seus detalhes

²⁸⁷ PEIXOTO, Fernando. Duas certezas e um erro. **Jornal Movimento**, 11/10/1976, p. 16.

e suas significações são expostos com extrema sensibilidade e lucidez. A tragédia de um proletário esmagado por uma sociedade que o trata como objeto e que se estrutura impiedosamente por cima de seu trabalho e de sua sufocada e desesperada existência cotidiana, até conduzir personagem e temática ao nível da tragédia, atinge dimensão gigantesca nas imagens frias do espetáculo de Gomez. A precisão da encenação mostra as conquistas mais recentes da linguagem cênica. O espetáculo espanhol, construído sem dúvida com sangue alemão, transforma-se, para o espectador, numa experiência fascinante de inteligência.²⁸⁸

Além da descrição acima, ao mencionar a maturidade e a inteligência da encenação, ele reconhece no espetáculo a marca do teatro alemão, especificamente a influência do grupo brechtiano “Berliner Ensemble”, que entre outras características decisivas, estariam “as mutações entre quadros realizadas com lentidão e num ritmo que incentiva uma reflexão específica, a pesquisa de interpretações científicas pelo que significam como registro de comportamentos sociais”.²⁸⁹ Sem dúvidas, ao mencionar a capacidade exata de transpor o texto para o palco, levando em conta a sensibilidade e, ao mesmo tempo a lucidez, Peixoto reafirma algo significativo sobre o “teatro brechtiano”. Demonstra que este está ligado às conquistas mais recentes no campo da encenação, não sendo algo antigo e ultrapassado, mas algo em constante elaboração.²⁹⁰ Ao fazer referência sobre a “experiência fascinante de inteligência”, sentida pelo espectador ao assistir um espetáculo nos moldes “brechtianos”, podemos acrescentar uma observação de Dort sobre a magia dos espetáculos feitos pelo Berliner Ensemble, comparados a outros grupos contemporâneos:

É nisto que o teatro brechtiano se separa do teatro tal como o praticamos habitualmente. No Berliner Ensemble, longe de se desgastar de uma só representação que distrai ou que exalta, a atividade teatral é sobretudo um ato de reflexão sobre a realidade, sobre nossa condição histórica. Brecht

²⁸⁸ PEIXOTO, Fernando. Duas certezas e um erro. **Jornal Movimento**, 11/10/1976, p. 16.

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ Fernando Peixoto, principal responsável pela publicação em 1986 de uma série de anotações e análises do diretor alemão Manfred Wekwerth do Berliner Ensemble, apresenta o trabalho do grupo a partir dos seguintes referenciais: “[...] Wekwerth ensina que a arte do encenador começa com sua capacidade de provocação, que a reflexão crítica pode ser um prazer intenso, que um trabalho coletivo necessariamente tem que fundamentar-se na discussão livre e democrática, que é imprescindível partir sempre do real e nunca dos preconceitos ou das armadilhas do hábito e da tradição, que a criatividade é um processo científico aberto ao constante debate, que a verdade é concreta e os dogmas representam a repetição da mentira, que o humor é indispensável e a dialética marxista é o único caminho para desvendar a complexidade de um texto e colocar na cena de forma divertida e instrutiva as relações que os homens estabelecem entre si na sociedade, que somos mais produtivos brincando do que suando. E que depende de nós, portanto, representar a verdade no palco; e a verdade no palco só será verdade se aparecer aliada à sua irmã, a beleza”. PEIXOTO, Fernando. Encenação e dialética. In: WEKWERTH, Manfred. **Diálogo sobre a encenação**: um manual de direção teatral. São Paulo: Hucitec, 1986, p. 10.

não deixou apenas uma obra e um método [...]: é uma prática e quase uma moral do teatro que constituem seu ensinamento mais profundo.²⁹¹

Notamos que Dort também assinala a precisão existente nos espetáculos do Berliner Ensemble, onde nada é gratuito, superficial ou excedente. Soma-se ainda a possibilidade de reflexão sobre a realidade, que mais uma vez surge como a grande razão de ser do teatro Peixoto, ao ressaltar em outro momento de seu texto a utilidade das “interpretações científicas” como “registro de comportamentos sociais”, compreende a atividade teatral imersa numa racionalidade capaz de demonstrar a própria verdade, útil e concreta.²⁹²

Neste ponto, compreendemos a sua resistência ao espetáculo dos espanhóis *La Cuadra* e, também, a crítica em relação ao espetáculo *O Duelo* do dramaturgo português Bernardo Santareno, encenado em São Paulo no ano de 1975 por Roberto Vignati. A afirmação de que o diretor, ao acentuar as paixões, “[...] faz seus intérpretes passarem por cima das palavras e das frases poéticas, trabalhando unicamente a chave da emoção: não traz para a cena os conflitos sociais nem articula imagens vivas de uma representação aberta”²⁹³ é digna de nota. Ressalta aqui a importância e o respeito ao “texto” a ser encenado, mantendo sempre a exatidão, a profundidade (impossível manter em meio à gritos e sentimentos exaltados) e o conflito, elemento gerador de qualquer transformação social.

Os elogios em relação às encenações do encenador espanhol Jose Luiz Gomes não se limitam ao trabalho feito em *Woyzeck*. Peixoto novamente se entusiasma com outro espetáculo seu, *Mockinpott* escrito pelo dramaturgo alemão Peter Weiss, encenado em São

²⁹¹ DORT, Bernard. A prática do Berliner Ensemble. In: _____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 307.

²⁹² Nas reflexões de Peixoto sobre a importância de Brecht no Brasil, já na década de 1980, salienta o papel da “ciência do materialismo histórico” na interpretação e transformação da sociedade ao lado de um certo equilíbrio com outras formas de encenação: “Hoje o teatro brasileiro, ou as diferentes e pluralistas formas de produção teatral que existem no País, após anos de violenta censura policial e agressiva repressão ao debate crítico, está empenhado numa retomada difícil e urgente: a busca da identidade nacional e popular, o espetáculo realista e crítico. Numa redefinição de seu significado social e cultural. Numa batalha inadiável pela libertação do colonialismo e da dependência cultural. Na permanente defesa das classes trabalhadoras na tarefa histórica de construção de uma sociedade livre e democrática, popular e socialista. Estamos conscientes de que o teatro é um instrumento poderoso para a reflexão crítica: uma manifestação do homem em sua historicidade concreta, espaço de discussão de comportamentos e atitudes vinculados à relações de produção. Certamente serão múltiplos e imprevisíveis os caminhos desta procura e os contornos ou limites deste trabalho. Mas é evidente que Brecht é uma presença inquieta e provocativa. Não um dogma sagrado, mas sim a necessidade de implantação da dúvida e da insatisfação: uma instigação ao pensamento dialético”. PEIXOTO, Fernando. O teatro de Brecht aqui hoje. In: BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil** – Experiências e Influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 25-26.

²⁹³ PEIXOTO, Fernando. Dois chicotes (o do patrão e o do servo). **Jornal Movimento**, 04/08/1975, p. 21

Paulo em 1976, que estava anteriormente em cartaz em Porto Alegre. Mesmo demonstrando a existência de certo “esquematismo” no texto, não deixa de apontar os pontos positivos e interessantes, principalmente quando remete à influência de Bertolt Brecht na encenação de Gomes. Ao mesmo tempo critica uma forma teatral já bastante discutida, especialmente no jornal *Opinião*, do teatro “irracional” e “abstrato”:

A construção dramática e rígida, como nos textos dramáticos de Brecht, e, paradoxalmente, como no desnudamento formal do “teatro de catequese”. Tudo obedece a um rigor matemático, quase cartesiano. Mas o texto, escrito em versos (conservados na montagem brasileira) não se preocupa com mergulhos de ordem psicológica ou em aprofundar “estados d’alma”. Visa demonstrar uma trajetória. E atém-se a esta proposta com disciplina espartana e jesuítica.²⁹⁴

O texto encenado, ainda que com ressalvas, tem características que satisfazem Peixoto em relação ao rigor e à disciplina, à opção em demonstrar uma trajetória, distanciando-se de qualquer elemento psicológico e egoísta. A “disciplina espartana” e “jesuítica” existente no texto, demonstrando a firmeza consciente de seu propósito, são dois elogios do crítico que expressam com exatidão o que ele considera mais valioso. Pelo fato de Gomez, o diretor da peça, ser influenciado fortemente pelo teatro alemão moderno, a crítica salienta mais aspectos positivos, completando assim um cenário quase ideal e absolutamente necessário naquele momento:

José Luiz Gomes conhece o teatro alemão moderno [...] e conhece a capacidade de fazer poesia, simplicidade, ingenuidade e violência, nasceram de terrenos aparentemente secos. Sua montagem tem criatividade permanente porque ele se lança no sentimental e no poético sem medo. E sem perder a lucidez de sua construção cênica.²⁹⁵

A preocupação de Peixoto em acabar com “falsos” dualismos também está presente nas duas citações acima. Convém lembrar o seu posicionamento crítico em relação à distinção habitual entre teatro como “cultura” e teatro como “diversão”. Aqui, ele segue o mesmo raciocínio e condena a distinção entre “razão” e “emoção” ao descrever os aspectos racionais existentes em *Mockinpott*, ao salientar o trabalho lúcido e criativo do diretor em se lançar no “sentimental e poético sem medo”. Sua “dialética materialista”, mais uma vez, se faz presente quando pensa sobre os problemas do teatro e, principalmente, na sua solução ao reunir as duas dimensões.

²⁹⁴ PEIXOTO, Fernando. De objeto a sujeito. *Jornal Movimento*, 05/04/1976, p. 17.

²⁹⁵ Ibid.

Em uma crítica do ano de 1977 ao espetáculo *Torre de Babel*, do espanhol Fernando Arrabal, dirigido por Luiz Carlos Ripper no Teatro Ruth Escobar em São Paulo, Peixoto faz mais ressalvas em relação à utilização sem parâmetros e discernimento dos aspectos sensoriais em detrimento dos racionais:

Sua concepção nasce antes de uma proposta, bastante rica e inventiva, de utilização do espaço cênico, do que de uma leitura dialética e materialista. O espetáculo, voltado para o espetacular, arrojado enquanto escrita cênica, atinge momentos de extrema força, pelo impacto das imagens e pela agilidade da cenografia, mas não assume uma postura ideológica reveladora. Tudo se passa mais no nível do mais imediato e desmedido recurso sensorial. E muito da matéria viva, fornecida pelo texto, ainda que de forma confusa e caótica, se perde, como os atores e a palavra, entre um efeito e outro. Sem dúvida a opção por uma linguagem de efeitos, ainda que forte, não é suficiente para o complexo universo de Arrabal. Onde o espetáculo justamente poderia corrigir, ele se omite, desviando-se para outro nível. Certamente é um tipo de proposta que não nasce do nada. A indefinição do texto, que para muitos se confunde com abertura, favorece qualquer tipo de leitura. Sem dúvida a escolha de Ripper é uma escolha possível. Até mesmo eficiente para o público ao qual se destina.²⁹⁶

Em alguns momentos, principalmente na parte inicial do trecho acima, verificamos algumas semelhanças com as críticas que Peixoto fez, dois anos antes, em relação a *Los Palos*, sobre o perceptível impacto visual e cênico. Porém, agora, ele não se deixa levar pelas impressões iniciais e demonstra uma série de erros cometidos pelo diretor. Um deles seria a falta de uma “postura ideológica reveladora”, fruto da confusão e excesso de efeitos cênicos. Outro diz respeito ao “imediato e desmedido uso do recurso sensorial” que não resolve, na prática, o “complexo universo de Arrabal”. Ao comentar esta “complexidade”, o crítico ressalta que isto não significa que o diretor possa interpretar o texto da maneira que bem entenda. E, muito menos, se esconder por detrás da “indefinição” existente no texto como justificativa para não resolvê-lo da maneira mais lógica. O encenador, em sua opinião, deve ter a capacidade de racionalizar e de desmistificar o texto, apresentando assim uma encenação coesa, compreensível e racional. No entanto, ele constata que a opção do diretor por uma estética pautada nos aspectos “irracionais” é possível e há um determinado público receptível a esta perspectiva. Esta consideração final é bastante interessante pelo fato de demonstrar, mais uma vez, o duelo que travava nas páginas dos jornais, sua constante preocupação com a existência desta situação e do entusiasmo que existia ao redor dela.

²⁹⁶ PEIXOTO, Fernando. Mais Babel do que torre. **Jornal Movimento**, 16/05/1977, p. 19.

Peixoto acha curiosa a parte final do espetáculo, onde a cortina reproduz um tabuleiro de xadrez. Ele questiona se, ao utilizar a referência de um jogo extremamente racional, não entraria em contradição com toda a utilização sensorial e irracional presente na encenação, onde, segundo a sua opinião, tudo ficou ofuscado e confuso. Ele faz a seguinte observação: “num tabuleiro o jogo teria sido mais nítido. Seria mais fácil identificar as pedras e seus deslocamentos. E não teriam sido esquecidos os peões”.²⁹⁷ Mais uma referência à necessidade de refletir sobre o problema do “nacional-popular”, aprofundar nos problemas e nos dilemas de uma sociedade e de uma classe em luta e em contradição, não apenas em relação à ditadura militar, mas à necessidade da continuidade de um processo coletivo em prol de transformações mais profundas e radicais. O teatro, ligado a estas aspirações, seria mais uma peça neste quebra-cabeça complexo e, até então, indefinido.

3.5 – O DILEMA DOS “CLÁSSICOS” E A REFLEXÃO SOBRE OS CAMINHOS DO TEATRO NO BRASIL

A necessidade de refletir sobre um teatro que ultrapassasse a fronteira restrita de uma oposição factual e limitada, e que tivesse como inspiração a sociedade brasileira sob os seus mais diferentes prismas, o “nacional-popular” era um alerta constante nos textos de Fernando Peixoto. Quando se referia a algumas manifestações do teatro brasileiro, especialmente daqueles tratados como “clássicos” e, por isso mesmo, num estágio onde são “intocáveis” e “incriticáveis”, ele questionava esta sacralização. Sem inibição e de maneira direta questionava a função destes “clássicos”, demonstrando a distância e a total alienação dos mesmos com a realidade brasileira no final dos anos 70.

Assim como no jornal *Opinião*, a sua crítica recai mais uma vez sobre a figura de Nelson Rodrigues. Se antes concentrou a sua crítica aos textos em si, no início de 1976, em “Quebra-cabeça e cabeça quebrada”, ele faz uma reflexão a encenação no Rio de Janeiro de um dos mais conhecidos textos do dramaturgo, *Vestido de Noiva*, sob a direção do também consagrado diretor polonês, naturalizado brasileiro, Zbigniew Ziembinsky.

²⁹⁷ PEIXOTO, Fernando. Mais Babel do que torre. **Jornal Movimento**, 16/05/1977, p. 19.

A encenação de *Vestido de Noiva* em 1943 dirigida por Ziembinsky sempre foi considerada como um marco inicial do teatro brasileiro moderno, tanto no nível cênico como no textual. Desta maneira, criou-se uma lenda em torno deste espetáculo, envolvido por uma aura crítica que o tornou inquestionável.²⁹⁸ A intenção do diretor polonês em 1976, ao refazer o espetáculo da maneira mais fiel possível ao “original”, já era uma brecha para Peixoto levantar o problema da consequência e da importância de um espetáculo nestes moldes no Brasil naquela conjuntura:

O que teria efetivamente acontecido em 1943? A versão atual não foi realizada por Ziembinsky como revisão auto-crítica de um trabalho anterior, nem foi proposta como atualização, enquanto trabalho de encenação. A opção foi mais paradoxal: a reconstituição “histórica” de um espetáculo montado trinta e dois anos antes. Neste nível o novo *Vestido* se propõe como peça de museu. E lança uma dúvida: seus realizadores acreditam no seu vigor enquanto expressão ainda nos dias de hoje ou propõe um espetáculo que deverá ser assistido com a sensibilidade e as referências culturais de 1943? Exigir do espectador a segunda postura é negar todo o significado dinâmico e vivo do teatro como ato público que começa, existe, e se esgota cada vez que é feito. Inclusive porque um espetáculo concebido dessa forma encerra uma contradição invencível (que um filme produzido há várias décadas e assistido hoje, por exemplo, não possui): por mais que procure ser, não é nem será aquilo que foi. Ziembinsky pode sem dúvida lembrar e voltar a propor sua direção original. Mas é bem provável, e seria lamentável se não fosse assim, que sua concepção de teatro hoje, trinta e dois anos depois, seja outra.²⁹⁹

A “reconstituição histórica” proposta por Ziembinsky gera uma série de questionamentos por parte do crítico. Qual a utilidade de uma “peça de museu” naquela conjuntura teatral brasileira? Um espetáculo de 32 anos atrás, encenado nos mesmos moldes, teria sentido, seria compreendido e sentido pelo público? Ou exigir-se-ia do público, na metade da década de 70, uma sensibilidade dos anos 40? Peixoto responde as questões do seguinte modo: o teatro em sua totalidade é vivo e dinâmico, “por mais que

²⁹⁸ “[...] Com efeito, o texto trazia um sopro absolutamente novo para o nosso palco, com a sua linguagem que parecia extraída viva do vocabulário cotidiano da pequena classe média carioca, contrastando com o diálogo empostado e artificial que prevalecia até então na dramaturgia nacional; e com a sua visão moderna da estrutura dramática, substituindo a tradicional narrativa linear por nervosos cortes inspirados na técnica do cinema, e espalhando a ação por três planos organicamente interligados: o da realidade, o da memória e o do delírio. Por sua vez, apoiada na moderna cenografia de Santa Rosa, a direção de Ziembinski, polonês que chegara ao Rio dois anos antes, propunha um conceito de linguagem cênica estilizada, a propósito da qual foram muito citadas as influências do expressionismo alemão, na qual impressionava sobremaneira o, para a época, revolucionário emprego da iluminação, e que explodiu como uma bomba no rançoso panorama da encenação brasileira da época”. MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 10-11.

²⁹⁹ PEIXOTO, Fernando. Quebra-cabeça e cabeça quebrada. **Jornal Movimento**, 09/02/1976, p. 14.

procure ser, não é nem será aquilo que foi”. A peça nestes moldes torna-se inútil no sentido de reflexão e superação, sendo mais uma “curiosidade” (ainda que questionável pela impossibilidade de tal efeito) de um momento histórico que já passou. Portanto, uma “peça de museu”. Além disso, por mais que o diretor se lembrasse dos caminhos que trilhou para colocar o texto no palco, ele não seria impassível às suas próprias mudanças em relação ao trabalho de direção.

Num momento seguinte da crítica, a análise recai sobre o “rigor estilístico” e a “estética importada” utilizada na encenação, em 1943 e obviamente em 1976, que na opinião de Peixoto, poderia ter sido substituída por uma postura “[...] mais espontânea, mais realista, mais debochada”.³⁰⁰ Se a encenação foi considerada como indiscutível para época, não teria ela valorizado excessivamente o texto, que para o crítico era superficial e esquemático? A partir de seus referenciais, Peixoto é implacável com Nelson Rodrigues e *Vestido de Noiva*:

Valorizado e escondido por um elaborado e criativo trabalho de encenação, o texto de Nelson Rodrigues, antes elogiado por Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, tornou-se, em certa medida, também um mito. Mas fácil de ser desmistificado, pois pode ser depois encontrado nas livrarias e lido. Apesar da agilidade do diálogo e da habilidade de uma estrutura que alterna três planos (presente, memória e imaginação – a história é contada à partir do cérebro de uma mulher acidentada que agoniza durante uma operação), sua fragilidade, assim como a gratuidade de suas obsessões, é nítida: por trás do quebra-cabeça de uma cabeça quebrada, resta pouco em termos de análise em profundidade do homem e nada em termos de sua definição numa estrutura social.³⁰¹

Respondendo às suas próprias indagações, o sucesso de Rodrigues como dramaturgo, na análise feita por Peixoto, não reside em seu talento como dramaturgo, mas num trabalho bem feito de direção por parte de Ziembinski, que acabou ocultando a fragilidade e superficialidade do texto. Mas, como vimos na citação anterior, nem a encenação passa incólume, sendo passível de reprovações. Mesmo sendo reconhecido e mitificado por artistas do porte de Bandeira e Drummond, não existem razões para Peixoto aceitar tais referências. Neste ponto, suas opiniões irredutíveis e desabonadoras acabam nos surpreendendo quando as comparamos com algumas análises críticas sobre o texto e sobre o espetáculo, especialmente uma intitulada “A peça que a vida prega”, de Sábato Magaldi, em 1992:

³⁰⁰ PEIXOTO, Fernando. Quebra-cabeça e cabeça quebrada. **Jornal Movimento**, 09/02/1976, p. 14.

³⁰¹ Ibid.

Hermilo Borba Filho, quase contemporâneo de Nelson, deixou-se marcar pela sua personalidade. Os primeiros experimentos de Augusto Boal lhe eram devedores, mesmo se o autor do *Teatro do Oprimido* enveredou mais tarde por outras direções, em grande parte opostas às abertas por Nelson. Jorge Andrade hesitava na forma de colocar, em *A Moratória*, os episódios passados nos anos de 1929 e 1932 (sucessão temporal linear ou uso do *flashback*?), e o levei a ler *Vestido de Noiva*, inspiradora da técnica original de sugerir que uma cena do presente parecesse preparar uma do passado. Oduvaldo Vianna Filho aproveitou inteligentemente a liberdade nas mudanças de planos para conceber a arquitetura tanto de *Moço em Estado de Sítio* como de *Rasga Coração*. Plínio Marcos nunca escondeu que, desbravado o caminho por Nelson, tudo ficou mais fácil para ele. Notam-se reminiscências de obras rodrigueanas em *Muitos Anos de Vida*, de Alcione Araújo. Praticamente a nova geração inteira aprendeu a fazer diálogo com Nelson Rodrigues.³⁰²

Ainda, que na questão da qualidade dos diálogos, ambos entrem em acordo, o restante da opinião de Magaldi traz uma nova perspectiva, praticamente contrária do que vimos até então. O mais surpreendente é o levantamento que faz de alguns autores como Hermilo Borba Filho, Augusto Boal, Vianinha e Plínio Marcos como influenciados diretamente por Nelson Rodrigues, ainda que com ressalvas. Não podemos esquecer que os três primeiros são dramaturgos bastante elogiados por Peixoto, tanto no *Opinião* como no *Movimento*, por serem ligados a um teatro que se aproximava muito de seus valores culturais e políticos. Ou seja, de um lado temos Magaldi demonstrando a amplitude e a assimilação da herança “rodrigueana” por toda uma geração, e de outro, Peixoto afirmando a pouca, ou quase nenhuma contribuição para o desenvolvimento do teatro nacional.³⁰³

No capítulo anterior tivemos a oportunidade de demonstrar algumas questões sobre a relação polêmica de Peixoto com a obra de Nelson Rodrigues, especialmente pelo conservadorismo, reacionarismo e críticas em relação à Brecht feitas pelo último. Mas o questionamento que o primeiro faz sobre a ausência de uma análise do homem dentro de uma estrutura social é uma justificativa, como crítico, de suas análises sempre negativas. O que não quer dizer que foi o único a questionar estes aspectos na obras de Rodrigues.

As críticas de Décio de Almeida Prado são instigantes para percebermos os diferentes juízos críticos existente sobre uma mesma obra e autor. A primeira, do ano de

³⁰² MAGALDI, Sábato. A peça que a vida prega. In: _____. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 39-40.

³⁰³ Mesmo publicada no *Opinião*, o trecho abaixo reforça a idéia que Fernando Peixoto tinha em relação à Nelson Rodrigues, questionando a sua contribuição: “O teatro brasileiro, dramaturgia e espetáculo, evoluiu nos últimos anos, voltando-se para um confronto direto com a vida real. Tornou-se em seus melhores momentos, um instrumento de conhecimento do real, de sondagem das contradições objetivas da sociedade. Foi um processo que aconteceu sem Nelson Rodrigues, ou mesmo contra ele”. PEIXOTO, Fernando. Nelson Rodrigues. O maior poeta dramático do Brasil? **Jornal Opinião**, 08/04/1974, p. 21.

1947, sobre *Vestido de Noiva*, por incrível que pareça, acaba nos ajudando a compreender a opinião de Peixoto sobre o papel da encenação de 1943, em ocultar os defeitos inerentes do texto, conseguir transformar a “vulgaridade” em algo “sublime”:

Em *Vestido de Noiva*, situações vulgares e desagradáveis, sem o deixar de ser, ganham todavia nova profundidade e significação em virtude da poesia que as invade. Tomemos em um único exemplo, o do velório, que é bem característico. O diálogo, os sentimentos expressos pelas personagens, não são apenas vulgares e convencionais: são, além do mais, falsos, porque mascaram segundas intenções, menos nobres ainda. Na vida real, a cena seria insignificante e lamentável. No palco, transportada quase para o plano do bailado, chega a nos comover, tal a força de seu pungente ridículo.

A beleza de *Vestido de Noiva* participa, portanto, até certo ponto, da beleza mórbida de algumas poesias de Baudelaire e da beleza amarga das caricaturas cruéis de Daumier. É um estudo do que há de menos límpido no coração do homem, esse amor ao pecado, ao remorso, à auto-punição, que já assinalamos anteriormente.³⁰⁴

Fica explícito na citação, o peso referente ao papel do encenador e dos atores em engrandecer um texto que, em outros meios, poderia correr o risco de passar por “vulgar” e “desagradável”, em alguns casos “insignificante” e “lamentável”. Talvez esteja aí um pouco da visão que Peixoto tem quando afirma que os textos de Nelson Rodrigues poderiam ser encontrados em qualquer livraria, lidos e podendo os seus problemas ser conferidos por qualquer leitor. Mas em outra crítica do ano de 1953, Prado já apontava algumas “falhas” existentes em algumas peças de Rodrigues, em especial *A Falecida*, que são interessantes quando comparamos com as assinaladas por Peixoto 20 anos depois:

[...] é verdade que *A Falecida* não inventa nada. É verdade que os homens têm ocasionalmente dores de barriga, que existem espinhas e mesmo cânceres, que os cavalos nem sempre se comportam com limpeza nos enterros de luxo. Mas o que isso prova? Todos esses elementos podem ser aproveitados pela literatura, mas sob a condição de servirem a uma idéia qualquer, não pelo simples e pueril prazer de dizer coisas proibidas, de escandalizar o próximo. Assim destituídos de um sentido maior, limitados a si mesmos, lançados no palco gratuitamente, fortuitamente, como aparecem em *A Falecida*, que interesse apresentam?³⁰⁵

Prado questiona a gratuidade existente numa série de elementos existentes nos textos de Rodrigues que acabavam, em determinadas encenações, sendo motivo de questionamento. A simples menção de fatos comuns, corriqueiros e biológicos da vida dos homens no intuito de chocar não era uma grande novidade. Pelo contrário, já demonstrava

³⁰⁴ PRADO, Décio de Almeida. *Vestido de Noiva*. In: _____. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 05-06.

³⁰⁵ Ibid., p. 11.

falta de criatividade pelo uso irrefletido de tais situações. Mas a crítica não para por aqui. Na continuidade, ele segue adiante chegando à seguinte conclusão:

A peça deseja chocar-nos por sua audácia, mas causa-nos antes a impressão de ingenuidade de quem acaba de saber como as crianças nascem e corre a proclamar aos quatro ventos a sua indignada descoberta, como um desafio à hipocrisia. Haverá em Nelson Rodrigues, cuidadosamente oculto, um fundo de puritanismo ferido, um desconsolo adolescente perante a crueza da realidade, que necessita desabafar dizendo em voz alta o que os outros não dizem? Se não, porque essa revolta, esse ar de triunfo, ao revelar fatos que ninguém desconhece e que não têm, efetivamente, a menor importância? A quem estará desejando punir com a descrição das supostas fraquezas e mazelas humanas? O caso é que ele, julgando-se o indivíduo mais livre de preconceitos, é, na verdade, o mais preso, o mais tolhido, ligado que está à necessidade de se afirmar, estética e moralmente, pela oposição, contando o valor de uma obra de arte pelo grau de mal-estar que provoca nos outros.³⁰⁶

As comparações que Prado faz nos leva a perceber certa infantilidade nos elementos polêmicos e pretensamente inovadores nos textos de Rodrigues, não havendo sentido utilizá-los indistintamente. Não há para o crítico como explicar tal atitude sem se remeter a um traço oculto de “puritanismo ferido” existente no dramaturgo, que surgia em seus textos como velhas “novidades”. Se isso causava surpresa dentro de uma encenação cuidadosa e inovadora, agora não surpreendia mais ninguém. O seu valor é questionado pelo crítico no momento em que ele afirma que a essência de uma obra de arte estava além e era bem mais complexa do que uma simples sensação de mal-estar que esta causaria em determinados públicos. Uma peça teatral deveria almejar bem mais do que isso. O que não difere tanto de Peixoto quando este exige uma leitura diferenciada da obra deste dramaturgo com olhar menos sacralizante e reflete sobre o poder de uma encenação sobre um texto.

Algo ainda chama a atenção de Peixoto ao refletir sobre a inserção de Nelson Rodrigues na história do teatro brasileiro do século XX. A consequência da encenação de *Vestido de Noiva* em 1943 para o teatro brasileiro e o impacto que gerou em toda aquela geração que foi a responsável direta pelo surgimento do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). Para ele, este tipo de teatro não foi uma “evolução” tão positiva como habitualmente os críticos costumavam reconhecer. Pelo contrário, representou a “vitória” de uma forma de fazer teatro que acabou impedindo o surgimento de outra ligada às questões “populares”:

³⁰⁶ PRADO, Décio de Almeida. A Falecida. In: _____. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno**, São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 11.

[...] O *Vestido* de 43 não terá sido o marco da ascensão da burguesia no teatro? Neste nível, o que terá significado para o desenvolvimento posterior do teatro brasileiro? Os elementos que trouxe como implantação de consciência de uma linguagem depois desenvolvidos no esteticismo eclético-burguês do TBC, não teriam ao mesmo tempo esmagado fontes estimulantes a partir das quais teria sido necessário edificar um teatro brasileiro? Ou seja, suas desorganizadas e “não culturais” manifestações nacionais e populares? Uma coisa é certa: o mito acabou. Deixou em seu lugar, involuntariamente, a dúvida. O que resulta melhor. E mais útil.³⁰⁷

Um movimento “clássico” do teatro brasileiro é, por Peixoto, analisado como a ascensão da “burguesia” ao teatro que resultou, conseqüentemente, no esmagamento das “forças populares” em sua emancipação cultural que, comparadas à estética importada do TBC, pareciam primárias e sem expressão. Ainda que afirme que o “mito acabou” e que restou a dúvida, as próprias perguntas que ele mesmo faz demonstram um raciocínio negativo em relação ao resultado que isso ocasionou ao estancar o surgimento de um teatro brasileiro, “nacional e popular”. Esta era mais uma culpa no currículo de Nelson Rodrigues e que o colocava numa situação sempre crítica para Peixoto: o fato de ter contribuído para o estabelecimento de uma “estética burguesa” no país com o advento posterior do TBC.

Com um enfoque similar, o crítico Yan Michalski analisa a história do Teatro Brasileiro de Comédia e faz uma crítica ao mesmo, pelo fato de ter permanecido “afastado” do Brasil, principalmente na década de 1950, em que foi um teatro voltado para as elites econômicas do país. Porém, não deixa de salientar o seu papel dentro de um processo de antítese em relação ao momento teatral anterior:

O que faltou a este teatro foi a capacidade de incorporar no seu trabalho a consciência de que ele estava sendo realizado no Brasil. Muitas vezes brilhantes na imitação de um padrão internacional de boa qualidade, todas estas companhias viviam de costas para o seu país: nenhuma preocupação com a realidade nacional, nenhum interesse pela dramaturgia nacional ou pela busca de um estilo de encenação e de representação que pudesse ser identificado como brasileiro, nenhum empenho em atrair ao teatro outras camadas de espectadores do que as elites econômicas e culturais que tradicionalmente o freqüentavam. E talvez as coisas nem pudessem, na época, ser muito diferentes: inicialmente tratava-se de romper, ainda que traumáticamente, com os hábitos de ranço e acomodação que haviam sido, na etapa anterior, característicos do teatro brasileiro; e quando esta meta já foi suficientemente alcançada para que uma atenção maior pudesse, em tese, ser dedicada à expressão nacional, faltou matéria-prima dramática de qualidade suficiente para sensibilizar o TBC (que só na reta final de sua trajetória despertou para o assunto) e as empresas congêneres.³⁰⁸

³⁰⁷ PEIXOTO, Fernando. Quebra-cabeça e cabeça quebrada. **Jornal Movimento**, 09/02/1976, p. 14.

³⁰⁸ MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 12-13.

Tânia Brandão também demonstra uma influência considerável do TBC no panorama teatral brasileiro, em meados do século passado, pelo fato de ter sido uma referência quase obrigatória para as companhias posteriores:

No entanto, parece impossível afirmar que as companhias de atores tenham escapado do ovo de Colombo proposto por Adolfo Celi ao TBC: o chamado “ecletismo pendular” do repertório, que consistia, mais ou menos na alternância de textos de qualidades “opostas”, digamos, textos de bilheteria compensando as perdas causadas por outros de puro valor cultural, de retorno incerto de capital.³⁰⁹

Como podemos perceber, as duas reflexões acima, a primeira de 1986 e a outra de 1994, tratam o TBC numa perspectiva analítica balanceada, onde os méritos e os dilemas são postos como necessários e imprescindíveis para o próprio desenvolvimento teatral do país. Obviamente, existem diferenças abissais entre os dois momentos mencionados acima e aquele em que Peixoto construiu sua crítica no jornal *Movimento*. De certa forma, a de Peixoto pode ser ligada a uma crítica escrita por Vianinha, possivelmente no ano de 1960 sobre o TBC:

[...] A cultura não existe como meio para a transformação social – como meio de investigação do homem – existe para aguçar um instrumento já dado, que precisa ser desenvolvido e preparado. O homem se sente bem vendo coisas belas – não moralizantes – abertas – corajosas. Ao homem bem vestido, o teatro e a realidade não têm nada que ver um com a outra – uma é concreta, dura, diária – o outro se dá de vez em quando – para o lazer – para as discussões acadêmicas – para a satisfação pessoal de ter teatro – de desenvolver um teatro numa terra civilizada – que precisa dessa aparência – para que o homem brasileiro não se sinta usurpado na sua dignidade, na sua existência.³¹⁰

Notamos que ambos, Peixoto e Vianinha, na defesa de seus pressupostos críticos e político, têm uma interpretação negativa ao se remeterem à companhia teatral paulista. Um teatro para poucos e de pouco valor no processo de transformação social. Com certeza, as décadas de 1960 e 1970 foram cruciais para o teatro brasileiro pelo fato desta preocupação política e engajada, urgente e explícita ser um ponto de enfrentamento obrigatório para aquela geração, negando-o ou aceitando-o. Em seu momento histórico, o crítico busca responder e corresponder com sua época, assumindo perspectivas incisivas que poderiam

³⁰⁹ BRANDÃO, Tânia. As modernas companhias de atores. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Patê; et al. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994, p. 224.

³¹⁰ VIANNA FILHO, Oduvaldo. O artista diante da realidade (um relatório). In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha – Teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 76.

ser repensadas num momento posterior. Ao comentar sobre as opiniões de Vianinha sobre o TBC, Fernando Peixoto, em 1983, acaba reconhecendo a intransigência sua e de seus companheiros ao analisar aquela atividade cultural:

Este tipo de posicionamento, rotulando sem maior aprofundamento o TBC como simples porta-voz de uma ideologia burguesa, marcou o trabalho de nossa geração nesta época. Não que fosse o contrário, mas caímos quase sempre, a partir de uma defesa de nossos projetos, em análises que sistematicamente ignoravam o estudo das contradições internas.³¹¹

Uma outra figura “clássica” do teatro analisada nas críticas é o ator Procópio Ferreira.³¹² Num misto de admiração e relutância, Peixoto relata o trabalho mais recente do ator que já tinha 78 anos (59 dedicados ao teatro) e que estava fazendo uma turnê pela periferia da cidade de São Paulo. Numa avaliação sobre o papel histórico de Procópio no processo de consolidação das artes cênicas no país no século XX, o crítico não faz elogios desmedidos e impensados. Pelo contrário, salienta as diferenças entre as gerações que buscaram e que ainda buscavam no palco o espaço privilegiado de suas manifestações:

[...] sem dúvida um repertório que mistura tudo. O pior, o melhor e o medíocre. Procópio interpreta Molière como interpreta Pedro Bloch. Não pretendo insinuar que coloque ambos no mesmo plano de valor. Mas, no palco, sua entrega é idêntica. Falta de discernimento crítico ou consciência profissional extraordinária? Tudo leva a crer na segunda hipótese. Pois para Procópio, o teatro é sobretudo o ato físico e concreto de representar. Nisto é insuperável: estar no palco, iluminado, diante de um público. E com uma missão: sucesso, através da capacidade de agradar este público. Se ser ator é assumir este desafio, Procópio é um vencedor.³¹³

Apesar do reconhecimento, talvez tardio do valor artístico e cultural de Procópio Ferreira³¹⁴ e de suas quatrocentas e vinte duas peças já encenadas, Peixoto não deixa de

³¹¹ PEIXOTO, Fernando. Quatro instantes do teatro no Brasil. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha – Teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 79-80.

³¹² Sobre o “Teatro de Ator”: “Essa denominação é empregada pelos historiadores do teatro brasileiro para caracterizar um período de cerca de quarenta anos, entre 1910 e 1950, quando a atividade teatral girou em torno de um artista dotado de carisma e poder financeiro como dono de uma companhia dramática. Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Jaime Costa, Dulcina de Moraes e Raul Roulien são os artistas mais representativos desse “teatro do ator”, também chamado de “velho teatro” pelo crítico e historiador teatral Décio de Almeida Prado, por não ter incorporado as inovações do teatro moderno, relativas à arte da interpretação e da encenação”. FERNANES, Nanci. Teatro do ator. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006, p. 44-45.

³¹³ PEIXOTO, Fernando. Procópio Ferreira na Periferia de São Paulo. **Jornal Movimento**, 01/03/1976, p. 17.

³¹⁴ “[...] Quando comecei a ver teatro, formado através do fascínio pelo TBC, aprendi desde cedo a considerar Procópio e tantos outros como atores menores, incultos, grosseiros, preocupados apenas em

apontar nele a coerência e a persistência artística e profissional de colocar em cena aquilo que o público quer ver. Mas a atitude de encenar “o pior, o melhor e o medíocre” e as características particulares daquele tipo de teatro, que tinha no ator a base de sustentação de todo o grupo, acabou sendo “ultrapassado” na década de 1950.³¹⁵ Portanto, a própria trajetória do ator Procópio Ferreira era um entrave ao pensar numa possível contribuição que ele poderia dar naqueles anos 70:

Procópio hoje teria a humildade de ser orientado ou dirigido? Ou seja, buscar um repertório dentro de seus valores, mais atual e mais rigoroso, que lhe permitisse inclusive uma demonstração mais acabada de seu vigor extraordinário como ator? Seria capaz de se deixar dirigir, fazer sua interpretação nascer de um trabalho coletivo, ser apenas parte de uma encenação?³¹⁶

Neste caso, para o crítico torna-se compreensível que Procópio e seu espetáculo *Esta noite choveu prata*, de Pedro Bloch,³¹⁷ esteja fora dos grandes centros e que encontre

fazer rir, figuras que denegriam a imagem sagrada do templo noturno. O desaprendizado não foi rápido, mas acabou chegando. E hoje há um grande ator, talvez isolado e cansado, nos teatros de periferia de São Paulo, 59 anos de coerência e dignidade”. PEIXOTO, Fernando. Procópio Ferreira na Periferia de São Paulo. **Jornal Movimento**, 01/03/1976, p. 17..

³¹⁵ “Até o fim dos anos 30 o nosso teatro estava, há muito, mergulhado num profundo imobilismo. Sua vida girava em torno de alguns astros e estrelas, dotados de fortes capacidades histriônicas e de grande facilidade de comunicação com o público, mas desinteressados em experimentar quaisquer caminhos que já não tivessem sido amplamente testados e explorados. Um repertório desambicioso, constituído na sua quase totalidade de comédias antiquadas e de revistas; espetáculos sem nenhum vestígio de concepção diretorial – a figura do diretor, no sentido moderno, praticamente não existia, sendo substituída pela função do ensaiador, que cuidava apenas dos aspectos mecânicos do espetáculo – e realizados sem nenhuma preocupação estética ou estilística; processo de ensaios sem qualquer margem para o amadurecimento do trabalho (os lançamentos sucediam-se, às vezes, a intervalos de apenas uma semana); o *ponto*, aceito como norma, isentando os atores da tarefa de decorar detalhadamente o texto; elencos escolhidos e orientados com o cuidado de não ofuscar o brilho histriônico pessoal do protagonista-empresário. Longe de assumir-se como uma força viva e atuante dentro da sociedade, o teatro contentava-se com o papel de mero divertimento escapista, submisso às acomodadas exigências do público, que preferia a repetição de uma redundante rotina a qualquer hipótese de um impulso inovador”. MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 10.

³¹⁶ PEIXOTO, Fernando. Procópio Ferreira na Periferia de São Paulo. **Jornal Movimento**, 01/03/1976, p. 17.

³¹⁷ Pedro Bloch, numa crítica de Décio de Almeida Prado sobre a peça *Irene* (1953), é caracterizado da seguinte maneira: “[...] Pedro Bloch, embora não destituído de habilidade nem de senso teatral, é primordialmente um autor de público, à cata de bilheteria, pronto a negociar com a vulgaridade sempre que necessário”. E, na mesma crítica, afirma: “[...] o nosso maior técnico do lugar-comum, matéria que manipular com inigualável maestria”. PRADO, Décio de Almeida. *Irene*. In: _____. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 68-69.
O depoimento de Pedro Bloch prestado ao Serviço Nacional de Teatro, no ano de 1975, mostra um dramaturgo seguro em relação a seu sucesso nacional e internacional, analisando isto como um mérito ímpar e inédito entre os dramaturgos brasileiros. Ao mesmo tempo transparece um autor consciente das críticas que recebia. O trecho a seguir é brilhante neste sentido: “[...] Guimarães Rosa me propôs um dia uma coisa altamente honrosa para mim: ‘Você quer escrever uma peça de teatro comigo?’ Eu digo: ‘Sou besta, João? Se a peça for boa, é tua. Se for ruim, é do Pedro Bloch’”. BRASIL. Ministério da Educação e

na periferia um público que ainda possa satisfazer. De toda forma, tentar compreender a figura deste ator e o tipo de teatro que ele representava não era o único dilema que Peixoto apontava em seu texto. Mais uma vez, o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) era tema de suas reflexões e era questionado de maneira crítica em relação à sua função neste desenvolvimento do teatro brasileiro.³¹⁸ Desta vez, sua afirmação reconhece alguns avanços do grupo paulista, principalmente na superação daquele tipo de teatro que Procópio fazia parte, mas, de outro lado, impedia o surgimento e consolidação de outras manifestações:

[...] hoje mesmo os críticos mais impermeáveis à compreensão do processo histórico, começam a entender que o tipo de teatro estetizante e burguês, representado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) paulista na década de 50 (sobretudo “simbolizado” no TBC) teve, é verdade, uma série de fatores historicamente fundamentais e positivos, mas trouxe também a sufocação de valores autênticos e populares de um tipo de manifestação teatral espontânea que, existia com absoluta razão de ser com a rude espessura de uma tradição cultural diferente da que seria “instaurada”. [...] Entre os mil erros daquele teatro tipo pré-TBC haviam dois bastante graves: a ânsia de agradar e a ausência de outros compromissos, levavam os atores um comercialismo desenfreado, a um repertório submisso, a formulas já testadas para agradar as platéias. Por outro lado, o *estrelismo* se alternava com o narcisismo ao ponto de fazer com que cada espetáculo fosse o instante de apogeu de um astro. Enfim, todo o poder ao grande astro. E isto vicia. E foi também contra isso que os meninos cultos da época se revoltaram, com justa razão neste ponto. Daí o TBC ter nascido como “coletivo” (o que é óbvio, durou pouco, transformando-se logo depois num saco de gatos).³¹⁹

As críticas em relação aos dois importantes movimentos teatrais brasileiros demonstram um Peixoto franco e objetivo. Cada momento histórico teve o seu teatro correspondente e, como qualquer outra manifestação, teve seu tempo e necessitou transformar-se ou ser, simplesmente, destruído. A importância dada pelo crítico ao processo histórico dialético permitia, de certa forma, que ele exigisse por parte da “classe artística” este constante repensar de sua prática e de suas idéias. Que não ficasse presa a

Cultura. Secretaria da Cultura. Serviço Nacional de Teatro. **Depoimentos V**. Rio de Janeiro, 1981, p. 73-74.

³¹⁸ “[...] Quando comecei a ver teatro, formado através do fascínio pelo TBC, aprendi desde cedo a considerar Procópio e tantos outros como atores menores, incultos, grosseiros, preocupados apenas em fazer rir, figuras que denegriam a imagem sagrada do templo noturno. O desaprendizado não foi rápido, mas acabou chegando. E hoje há um grande ator, talvez isolado e cansado, nos teatros de periferia de São Paulo, 59 anos de coerência e dignidade”. PEIXOTO, Fernando. Procópio Ferreira na Periferia de São Paulo. **Jornal Movimento**, 01/03/1976, p. 17.

³¹⁹ PEIXOTO, Fernando. Procópio Ferreira na Periferia de São Paulo. **Jornal Movimento**, 01/03/1976, p. 17.

determinadas concepções e repetições, mas que tivesse a capacidade de renovar-se e de acompanhar as exigências e as expectativas da sociedade. A franqueza e a objetividade utilizadas faziam parte da lógica de seu pensamento. Além do mais, como foi dito anteriormente, pelo fato destas manifestações terem sido hegemônicas, o “teatro de ator” e o TBC, acabou por impedir o avanço e o surgimento de outras formas teatrais por questões estruturais e estéticas. Talvez fosse o momento de superar esta fase na história do teatro brasileiro.

Num texto do dia 08 de março de 1976, ao refletir sobre as experiências cinematográficas de José Celso Martinez Corrêa, fundador do Teatro Oficina de São Paulo, Peixoto demonstra uma visão processual da história do grupo ao refletir um pouco mais sobre o passado recente do teatro brasileiro. Cabe lembrar que Peixoto, em 1963, se junta ao grupo e se torna uma figura influente como ator e um dos diretores até o ano de 1971, quando sai do grupo por uma série de divergências e inicia o seu trabalho como encenador em diferentes companhias teatrais brasileiras.³²⁰ No trecho abaixo ele busca demonstrar as diferentes influências que este grupo sofreu e as consequências advindas destas opções, questões pulsantes e que ele mesmo sentiu na pele. Mesmo crítico em relação à muitas delas, ele reconhece a capacidade de transformação e de constante busca por respostas aos desafios teatrais:

[...] mas a personalidade indomável de José Celso não se deixou, a não ser em momentos episódicos, abalar. Prosseguindo numa linha de trabalho discutível mas assumidas às últimas consequências, da qual os demais, em diferentes instantes, discordaram, manteve sempre a coerência de sua inquietação permanente e a coragem de revisar impiedosamente os seus trabalhos passados mergulhando nos próximos. Suas realizações mais seguras, hoje marcos do teatro brasileiro moderno, continham sempre a destruição das experiências anteriores. E ao mesmo tempo a força avassaladora de propostas novas. “Pequenos Burgueses” incorporava e negava a imaturidade do trabalho antes realizado dentro das propostas stanislavskianas. “Andorra” negava-o e caminhava em direção ao teatro épico brechtiano. “Os Inimigos” negava o realismo psicológico da primeira versão de “Pequenos Burgueses” e edificava a

³²⁰ Curiosamente o grupo Oficina é mencionado apenas em duas críticas e, mesmo assim, uma tratando de cinema (que utilizamos na citação a seguir) e outra sobre o espetáculo “Pano de Boca” de Fauzi Arap: “[...] Fauzi Arap afirma que escreveu *Pano de Boca* depois de assistir *Um Grito Parado no Ar*. Diante da peça de Guarnieri, sentiu-se excluído. E caiu agora no erro inverso: analisando as contradições do teatro brasileiro nos últimos anos, há um personagem omitido, o próprio Guarnieri. Ambos os textos, apesar de pontos de comum acordo, e de uma ampla generosidade que é comum aos dois, assumem posições fundamentalmente distintas. Em *Pano de Boca*, duas colocações básicas me parecem equivocadas: para Fauzi o inimigo está dentro de cada um. E, como consequência desta premissa a união que existiu antes dos últimos dez anos, em grupos como o Arena e o Oficina, foi falsa. Este perigoso deslocamento geográfico do inimigo é, no fundo, a origem de seu texto”. PEIXOTO, Fernando. Entre o pano e o grito. *Jornal Movimento*, 25/08/1975, p. 20.

pesquisa de um realismo crítico e seletivo mais consequente já incorporando a lição brechtiana. “Galileu Galilei” já trazia o germe da recusa do próprio racionalismo científico brechtiano, experiência radicalizada na montagem de “Na Selva das Cidades”, onde Grotowski era digerido e ao mesmo tempo questionado. O mesmo na experiência discutível, mas eloquente, de “Gracias Señor”, onde o próprio teatro, enquanto linguagem, era negado. A total entrega destes espetáculos, principalmente dos últimos, onde o cego desespero da procura é alimentado pela falta de perspectivas de trabalho e pelas dificuldades de explicitação de uma postura crítica consequente, gerou seus grandes momentos e erros.³²¹

O processo de trabalho do Oficina, a pesquisa, a capacidade de crítica e de renovação é um ponto fundamental para compreender a própria realidade teatral brasileira nos anos 60 e 70. Na apresentação de Peixoto, ele aponta três grandes correntes teatrais que fizeram parte da trajetória da companhia: Stanislawski, Brecht e Grotowski, cada um com suas características fundamentais, contraditórias e, no caso, concorrentes entre si. Mas, observando com atenção a descrição da história sucinta do grupo, ele deixa explícita sua opção entre as três: o do alemão Bertolt Brecht. A imaturidade da primeira fase do grupo com a utilização do “realismo psicológico” é logo superada pelo “teatro épico” brechtiano, responsável por um “realismo crítico e consequente” e pelo “racionalismo científico”. Porém, em “Galileu Galilei”, ocorreu o início de uma nova fase com a assimilação das premissas grotowskianas. Neste ponto, o crítico denomina de “discutível” a negação que o grupo promove em relação à linguagem teatral³²² e, mesmo com toda a visibilidade e polêmica geradas, foi responsável pelos grandes erros que acabaram por obrigar o diretor José Celso Martinez a uma reformulação de tudo que havia feito até

³²¹ PEIXOTO, Fernando. Um alfabeto novo. **Jornal Movimento**, 08/03/1976, p. 17.

³²² “A proposta de José Celso Martinez Correa por uma transformação intensa na história do espetáculo, no Brasil, é uma recusa radical das ideologias presentes no interior de todo um *teatro progressista* ainda comprometido com as ilusões do modelo político de antes do golpe militar de 64. Denuncia a coloração populista desse teatro. Por outro lado, não se satisfaz com a perspectiva de uma prática teatral que se volte apenas para o *agit-prop*. Quer ir além disso, polemizando o papel do artista criador, a autonomia do código cênico frente às ideologias de dominação, discutindo o sentido de um teatro revolucionário e suas relações com o público. Nos passos de um ideário emergente por volta de 1968, há toda uma coloração ainda que voluntarista e carente de um programa cultural melhor explicitado em suas táticas. Seu raciocínio vai assim um tanto a reboque de certa intuição política e artística para a revolta. Isto de modo algum desmerece o processo das iniciativas e as contribuições de José Celso à história do teatro, no Brasil. Um teatro localizado no coração da classe média radical e de quem é cúmplice – seu público privilegiado – só há de expressar desse modo a partida de seu nível de consciência mais avançado, nas suas contrariedades com determinadas condições de produção e de existência do fenômeno cultural. E se o marco da grande virada de José Celso tem essa coloração, por outro lado, expressa também toda uma angústia por rupturas com tais limitações, na direção de uma mudança de seu caráter de classe.” ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. **Anos 70 – Teatro**. Rio de Janeiro: Europa Emp. Graf. e Edit., 1979-1980, p. 20.

então. De certa forma o acirramento das divergências fez com que Peixoto deixasse o grupo ainda no início da década de 1970.³²³

Peixoto não hesita em explicitar a sua opção e não deixa de fazer a interpretação das situações abordadas. No meio de toda a discussão, ele arma a sua crítica de elementos brechtianos e, a partir deles, propõe uma reflexão plausível para a superação de um teatro abstrato, irracional e descompromissado com os rumos tomados pela sociedade brasileira, nem que seja criticando um movimento do qual ele mesmo fez parte, como o teatro Oficina. Definitivamente, para ele nada é intocável e sagrado.

3.6 – FERNANDO PEIXOTO E A FUNÇÃO DO ENCENADOR NO TEATRO BRASILEIRO NO FINAL DOS ANOS 1970

No ano de 1977, Peixoto é o responsável pela encenação de *Mortos Sem Sepultura*, obra de uma das figuras intelectuais mais influentes do século XX, o filósofo francês Jean-Paul Sartre. A peça, que narra a trajetória e os conflitos vividos por um grupo de prisioneiros franceses durante a ocupação alemã na II Guerra Mundial, tem uma série de temas e questões que foram essenciais para que ele decidisse pelo texto, como a questão da consciência política, da responsabilidade social e do sofrimento da tortura, assuntos que tinham ressonância com o regime militar brasileiro.

Em setembro deste mesmo ano, Peixoto elabora uma longa crítica onde discute e, principalmente, critica o “existencialismo sartreano”. Ao mesmo tempo analisa o texto *Mortos Sem Sepultura* em todas as suas potencialidades e, de forma especial, salienta o seu trabalho de tradução e de encenação. Logo no primeiro parágrafo de sua reflexão, ele já elogia a “auto-crítica” de Sartre ao chamar de “idiota” o termo “existencialismo”: “Uma auto-crítica lúcida, porque reconhece, implicitamente, a falência de uma atitude que ao combater, não supera os valores do que combate”.³²⁴ Peixoto, na continuidade do texto,

³²³ “[...] Eu não conseguia mais dialogar com o Zé Celso. Só que eu não queria brigar com ele, de jeito nenhum. Foi sempre e continua sendo um grande amigo. Ficou claro, quando parei no meio da rua, que, se eu continuasse no Oficina, ia dar briga, porque eu ia discordar de tudo. Ou, então, em vez de discordar, teria que aceitar coisas com as quais não concordava. E também ia dar briga. O melhor era se separar. Ítala tinha saído um pouco antes, durante o filme, logo depois ia sair o Renato, a Etti já tinha saído, enfim... Uma separação de casal... Isso foi em 1970”. GARCIA, Silvana. (Org.). **Odisséia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002, p. 83.

³²⁴ PEIXOTO, Fernando. Os mortos sem sepultura. **Jornal Movimento**, 25/09/1977, p. 17.

permanece apontando todas as contradições deste pensamento filosófico tendo como base o “marxismo dialético”. Questiona a possibilidade e a questão da “liberdade” frente a uma “sociedade de classes” e pelo fato do “existencialismo” estar sempre preso a uma “moral” abstrata, privilegiando sempre o “individualismo”, ao contrário do “coletivo social”.

Diferenças intelectuais a parte, é no trabalho de tradução e de encenação que Peixoto demonstra como superou tais discordâncias, contraponto o “existencialismo” do texto de Sartre com o “marxismo dialético” e com as concepções brechtianas que tanto elogiava:

Este espetáculo parte do desafio: a partir do texto de Sartre, com uma cenografia que inventa uma perspectiva inesperada, escrever uma encenação certamente pessoal que nem sempre aceita integralmente o texto e suas complexas colocações. Isto não implica em negar Sartre. Ao contrário, significa aceitá-lo como instigação e debate. Significa tomá-lo como ponto de partida para uma reflexão que não se limita aos postulados do existencialismo. Pensar com ele, a partir dele.³²⁵

Efetivamente, é nítida a distância que o diretor/crítico se posiciona em relação ao texto de *Mortos Sem Sepultura*. As observações que faz em relação à sua própria encenação partem de uma perspectiva pessoal, que não aceita o texto em sua totalidade e de maneira irrestrita. Mas, utiliza-o como ponto de partida para a elaboração de uma crítica que se expande em relação a outras “perspectivas” que a peça não alcançaria em seu formato original. O processo anterior que Peixoto faz em traduzir o texto já demonstra o processo de “filtragem” que ele faz para alcançar os seus objetivos:

Traduzido literalmente, o texto foi depois modificado: não apenas para ser engravidado de uma estrutura um pouco mais narrativa e mais teatral, mas igualmente para ser parcialmente contestado em si mesmo, na medida em que for sendo exposto.³²⁶

Também, ao descrever as opções que teve e que utilizou ao encenar o texto, Peixoto continua a demonstrar as suas diferenças e as suas atitudes para fazer um espetáculo que estivesse de acordo com as suas premissas e com a realidade brasileira.³²⁷ De toda maneira, sua atitude é cuidadosa ao abordar estas questões, mas não condescendente ou ingênua, como podemos perceber no trecho abaixo:

³²⁵ PEIXOTO, Fernando. Os mortos sem sepultura. **Jornal Movimento**, 25/09/1977, p. 17.

³²⁶ Ibid.

³²⁷ “[...] E eu consegui, com *Mortos sem sepultura*, discutir a tortura, a violência dentro das prisões: a peça se passa nas prisões durante o nazismo. Adaptei o texto, mexi muito, cortei muito, em função de uma coisa clara: havia necessidade de discutir a tortura no Brasil. A violência dentro das celas e o que significava tudo isso”. PEIXOTO, Fernando (depoimento) apud GARCIA, Silvana. (Org.). **Odisséia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002, p. 88.

Na peça, por nós traduzida em escrita cênica, interessou o confronto com Sartre e com a realidade de hoje. Para melhor discutir a última, foi necessário melhor discutir o primeiro. Neste nível, o espetáculo parte da aceitação de que um homem está morto desde o instante em que deixa de ser útil ao tempo em que vive, às necessárias transformações da sociedade da qual faz parte. E que, sem trair, é preciso viver sem eternizar as vitórias. Para um instante de incerta e necessária redefinição de valores, como o nosso, Sartre é um aliado não dispensável: porque muitas, inúmeras vezes, coloca a verdade, mesmo uma verdade que temos a ingênua tentação de recusar também nós em defensiva, porque nos coloca na parede, como outras inúmeras vezes esconde a verdade objetiva, privilegiando um mundo carregado de condenável subjetivismo fechado, as chamadas “crises existenciais”, mas justamente nestes instantes nos obriga a revisar nossos conceitos e forjar respostas conseqüentes. *Mortos Sem Sepultura*, em cena, é um convite ao debate livre. Uma tarefa que o teatro brasileiro não pode deixar de assumir.³²⁸

Suas opiniões continuam preocupadas com o papel e a responsabilidade do homem no processo de transformação da sociedade em que vive. Diplomáticamente, ele reconhece o momento peculiar da sua geração na “redefinição de valores”, aponta para o principal mérito da obra de Sartre que é buscar a “verdade” e, mesmo em seu “subjetivismo fechado”, obriga os seus opositores a buscarem respostas num nível elevado de discussão. Sem dúvidas, pensando no resultado final de todo estes embates, quem ganharia seria o teatro brasileiro, mais consciente e mais coerente em suas propostas e formulações. Mas, justamente ao demonstrar *a la Brecht* todo o processo de trabalho para colocar em cena *Mortos sem Sepultura*, ele acaba demonstrando uma outra faceta sua: a que preocupava em delimitar e até mesmo alterar, de acordo com os seus objetivos, os aspectos dos textos dramaturgicos que dificultassem uma apreensão real das contradições sociais e políticas do país.³²⁹

³²⁸ PEIXOTO, Fernando. Os mortos sem sepultura. **Jornal Movimento**, 25/09/1977, p. 17.

³²⁹ Fernando Peixoto dirigiu o espetáculo *Dom Juan* de Molière em 1970 tendo Gianfrancesco Guarnieri no papel título. Além disso, ambos traduziram o texto para o português, sendo o trabalho que fizeram bastante próximo do que Peixoto faria seis anos depois com *Mortos sem sepultura* de Sartre: “[...] É evidente que nossa compreensão estava historicamente situada. Hoje a tradução seria outra. Em 1970 vivíamos um determinado tipo de problemas e nossas opções se faziam dentro de um quadro preciso. Ainda que, naturalmente, discutível. Nosso método de trabalho foi o mais simples possível: Molière falava, nós respondíamos. De igual para igual, Nos concentrávamos nas idéias, mais que nas palavras. Estas seriam nossas. Sem complexos de superioridade ou inferioridade. Esta tradução não foi um fim em si mesma: foi realizada para servir de ponto de partida para uma posterior adaptação, que seria encenada. Foi uma etapa de trabalho. Com tudo que isto implica de provisório e circunstancial. Nesta tradução, sim, seríamos radicais, alterando, cortando, reescrevendo, reduzindo. Assim, a tradução assume todas as liberdades possíveis”. Id. Notas sobre ‘Dom Juan’ e crise no Oficina. In: _____. **Teatro em Pedacos**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 129.

Tendo em vista que cumpria um papel social extremamente útil e relevante,³³⁰ o processo de trabalho transcrito acima nos remete a duas reflexões de Bernard Dort que versam especificamente sobre o trabalho do encenador. Estas são relevantes por apreendermos alguns aspectos cênicos que Peixoto privilegiava em suas funções, tanto a de crítico como a de diretor. Em “Condição sociológica da encenação teatral”, Dort faz considerações em torno do poder e do limite desta última função no teatro do século XX:

A encenação moderna não está, como se afirma com frequência, exclusivamente partilhada entre a fidelidade ao texto e o desejo de autonomia. Está mais profundamente dividida entre a função de comunicação histórica e social e a tentação de absolutismo do encenador. Aspira a produzir um espetáculo aberto, cuja compreensão se baseie na instituição de uma certa distância entre todos os seus elementos e ao mesmo tempo sonha com um espetáculo fechado que, sob a autoridade do encenador provoque a comunhão entre platéia e palco.

Esta contradição é essencial: não poderia ser resolvida em proveito de uma ou outra de suas componentes fundamentais. Sem dúvida é ela que faz da encenação moderna uma arte, mais que um conjunto de técnicas. Pelo menos é ela que nos autoriza a estudar o teatro contemporâneo não do ponto de vista dos textos dramáticos, ou do ponto de vista da evolução dos processos cênicos, mas enquanto arte da representação teatral.³³¹

Quando revemos as descrições de Peixoto sobre as modificações que fez, desde o processo de tradução, até à redação final do texto que foi levado em cena na peça de Sartre, compreendemos que ele não estava preocupado com a exatidão em si e, tampouco, em subverter toda a ordem do texto, exercendo o papel de um encenador iconoclasta, egoísta e narcisista. Como bem salienta o texto de Dort, a grande angústia do diretor atual era em relação à efetiva “comunicação histórica e social” de seu trabalho, buscando a demonstração distanciada, mas ao mesmo tempo viva, atualizada e necessária de um determinado conflito social que se fazia presente na sociedade. As críticas de Fernando Peixoto demonstram essa postura contestatária como encenador. Ao voltar o seu olhar para os trabalhos montados no Brasil na segunda metade da década de 1970, ele busca

³³⁰ “O papel social do encenador na sociedade brasileira, sobretudo entre as décadas de 1960 e 70, foi exatamente político e de grande responsabilidade social. As encenações estiveram comprometidas com a reação ao regime ditatorial (teatro de resistência). Fazendo o uso de metáforas, agindo diretamente, ou através de um discurso subliminar, os encenadores não deixaram de destacar aspectos de brasilidade empregando elementos de uma contracultura. Pode-se destacar o emblemático trabalho de encenadores cujos processos criativos são distintos entre si, mas que mesmo assim não deixam de lado a afirmação de um caráter nacionalista, reação natural após um período marcado pelo modelo eurocêntrico”. TORRES, Walter Lima. Encenador. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo / Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006, p. 126.

³³¹ DORT, Bernard. Condição sociológica da atividade teatral. In: _____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 99.

compreender e defender esta comunicação sem subterfúgios ou qualquer tipo de alienação. Por isso, a arte da representação estava em balancear os diferentes aspectos formadores de um espetáculo, tendo superado os limites do texto.

Mas, será que após esta “filtragem” que Peixoto faz em relação à *Mortos Sem Sepultura* ele realiza efetivamente um debate livre e sem restrições? Quais as consequências de sua “tradução” no sentido de fechar o texto em determinados aspectos que ele julgava necessário? Estas questões surgem pelo fato dele ser alguém extremamente consciente de suas referências e que em suas críticas em relação ao teatro, percebemos até então, não fazia muitas concessões em relação àquilo que ia contrário aos seus valores. Faria o mesmo no caso da peça?

Prestemos atenção em outro texto de Dort, “A encenação, uma nova arte?”. Neste há uma afirmação que reitera os pontos abordados acima, quando o crítico francês aponta como papel do encenador moderno “o próprio espetáculo, seu sentido e sua forma, é questionado cada vez: antes de coordenar, o encenador escolhe, decide”.³³² Mais uma vez a questão da comunicação é reiterada e mais um atributo é acrescentado neste processo: a ausência da vaidade individual e a importância do trabalho coletivo:

No momento contentamo-nos em assinalar que se o encenador é sem sombra de dúvida, um artista, trata-se de um artista cuja missão é antes comunicar do que criar. Não apenas o encenador trabalha sobre dados já existentes e em larga medida invariáveis, como o texto e os atores, mas também se dirige a um público preciso e limitado: o público do seu teatro. Isso sem levar em conta o fato de que, pelas próprias condições de seu exercício, seu trabalho é mais coletivo do que estritamente individual.³³³

Novamente nos questionamos sobre alguns pontos ao lermos o trecho acima. Na parte onde Dort reconhece que a comunicação é mais importante do que a criação cênica devido aos dados invariáveis que o diretor é obrigado a seguir em relação ao texto, isto não entra em contradição com aquilo que Peixoto faz, ao modificar o texto de Sartre para levá-lo de maneira “correta” para o palco? Se levarmos em conta a questão da comunicação, talvez não seja tão surpreendente assim estas modificações. Devemos acrescentar que para Dort as funções do encenador e a do crítico teatral são muito semelhantes, “o encenador não agiria da mesma maneira que o crítico, que também cria sua obra a partir de outras

³³² DORT, Bernard. A encenação, uma nova arte? In: _____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 66.

³³³ Ibid., p. 68.

obras e numa troca constante e imediata com seu público?”³³⁴ Fica explícita nesta comparação que não há uma escolha definitiva da mesma forma como não existe um espetáculo imune a sugestões e a reelaborações, principalmente pelo caráter coletivo da produção do mesmo. Neste caso, as modificações efetuadas em *Mortos Sem Sepultura*, visando trazer à tona os seus elementos mais pulsantes e ligados à realidade nacional não é uma atitude tão restrita e impositiva como pode parecer num primeiro momento. Nesta perspectiva era algo útil e demonstrava a liberdade inerente ao trabalho deste diretor autônomo, que, ao mesmo tempo, era crítico.

Se há algo que é inquestionável para Fernando Peixoto é Bertolt Brecht. Em nenhum momento, tanto no *Opinião* como no *Movimento*, ele põe em dúvida a importância da obra e do pensamento do dramaturgo e diretor alemão. Seja ao vislumbrar uma “dimensão brechtiana” num espetáculo de mágica chinesa³³⁵, seja ao discutir e definir o papel do rádio³³⁶ e da televisão³³⁷ na sociedade ocidental. Para Peixoto, Brecht sempre está lá dando respostas, oferecendo caminhos e propondo críticas.

³³⁴ DORT, Bernard. A encenação, uma nova arte? In: _____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 68.

³³⁵ Esta comparação é feita numa resenha publicada no jornal *Opinião* de um livro do jornalista Cláudio Bojungo que fez uma viagem à China: “[...] Descobre uma dimensão brechtiana num espetáculo de mágica: depois de realizar os seus truques, tirando gansos de um vaso ou fazendo crescer flores artificiais com água saída de um lenço, o prestidigitador “revela o truque”. Não há mais lugar para mistérios ou metafísica: mesmo a acrobacia, o malabarismo ou a mágica contribuem para despovoar o mundo de seus pequenos demônios e em tudo os chineses encontram uma maneira de efetivar uma articulação didático-política”. PEIXOTO, Fernando. Pela porta aberta da China. **Jornal Opinião**, 20/12/1974, p. 22.

³³⁶ “[...] o dramaturgo e o poeta alemão desmascara o significado político da utilização do rádio. Propõe sua transformação de aparelho de distribuição em aparelho de comunicação: ou seja, deve não apenas emitir, mas também receber. (Não apenas fazer o ouvinte escutar, mas também fazê-lo falar). Assim ele defende a utilização do rádio como instrumento para promover entrevistas com o povo e com os dirigentes políticos, transmissão de sessões do Parlamento e transmissão dos grandes processos judiciais. Para que os tribunais fossem obrigados a tomarem decisões diante do conjunto da população. Para que povo e políticos finalmente dialogassem. E para que o trabalho destes últimos no exercício dos mandatos conferidos pelo voto popular fossem vigiados atentamente”. Id. Do monólogo ao diálogo. **Jornal Movimento**, 22/03/1976, p. 18.

³³⁷ “É oportuno mais que nunca meditar nas palavras que Brecht escreveu, nos anos 20, como advertência aos intelectuais que continuavam ingênuos diante da engrenagem capitalista que comprava suas forças de trabalho e criação: “convencidos de possuir o que realmente os possui, defendem uma engrenagem que não mais controlam; um aparelho que não existe meio, como acreditam, a serviço dos criadores, mas que, pelo contrário, voltou-se contra eles e portanto contra a sua própria criação (na medida em que isto apresenta tendências específicas e novas, não conformes ou mesmo opostas à engrenagem). O trabalho dos criadores não é mais que um trabalho de fornecedores e assiste-se ao nascimento de uma noção de valor cujo fundamento é a capacidade da exploração comercial”. E a origem do vício é igualmente apontada com lucidez pelo dramaturgo alemão: as engrenagens não pertencem à comunidade, os meios de produção não são propriedade dos que produzem”. Id. A televisão segundo Brecht. **Jornal Movimento**, 20/10/1975, p. 22.

Este seu fascínio e admiração por Bertolt Brecht é reiterado num texto em 1976 que lembra os 20 anos de sua morte. Se sempre percebemos em suas críticas, algumas ressalvas e alguns “poréns”, sempre buscando apontar as contradições e os possíveis erros de atores, diretores, dramaturgos e pensadores, o que temos nesta é uma longa descrição das qualidades e dos desafios que Brecht enfrentou e, de certa forma, conseguiu superá-los de maneira sempre inteligente, lúcida e racional. A história deste pensador e de seu pensamento contada por Peixoto é um elogio sincero, positivo e declaradamente a favor de suas idéias:

[...] Mas Brecht continua vivo. É um dos escritores fundamentais deste século por ter revolucionado teoricamente e praticamente a dramaturgia e o espetáculo teatral, alterando de forma irreversível a função e o sentido social do teatro. Utilizando a arte, concebida como resultado de um processo de criação coletiva, como uma arma de conscientização, destinada sobretudo a ser divertimento, mas de uma qualidade específica: quanto mais poético e artístico, mais momento de reflexão, verdade, lucidez, espanto, perplexidade, crítica.

Por sua contribuição essencial ao pensamento estético materialista e dialético (e também à sua ética). Sua concepção de um realismo crítico polêmico, corajoso, novo, isento de preconceitos e fórmulas velhas, isento da mistificação que hipnotiza e anestesia a consciência. Nunca propondo soluções, mas sobretudo fornecendo os dados para que o próprio público, agente da transformação, seja racionalmente conduzido a compreender a verdade, que para Brecht, como para Hegel, é sempre concreta.

Por ter sido um artista sensível a seu tempo, respondendo a cada colocação do movimento histórico deste século, atravessando o exílio sem nunca perder a esperança na vitória, as trevas e a repressão do nazismo e do fascismo, realizando uma obra que permanece vigente em nossos dias e que vale não apenas por si mesma, mas, também, pelo que ensina e estimula como método de trabalho ou reflexão. Documento vigoroso de um intelectual que exprimiu uma lúcida visão do mundo, uma análise crítica dos instantes em que viveu e trabalhou, perseguido e aplaudido, reproduzindo os mais cruciais paradoxos da história da sociedade contemporânea. Obra extraordinária, enquanto poesia e dramaturgia e enquanto reflexão teórica, que define um engajamento livre e consciente, expressão de um intelectual que, num mundo em que assumir a bondade pode ser perpetuar o mal, acreditou, até suas últimas conseqüências, na necessidade de transformar com urgência.³³⁸

Neste trecho vislumbramos claramente o conceito “brechtiano” de arte: a crítica ao “dualismo”, a criação de uma estética “materialista e dialética”, a importância do público, a lucidez de sua “reflexão teórica” e a necessidade de transformação prática por

³³⁸ PEIXOTO, Fernando. “Ele formulou projetos. Nós os aceitamos” Os vinte anos da morte de Brecht. *Jornal Movimento*, 23/08/76, p. 17.

meio do ato teatral.³³⁹ Não há como negar que a utilização de Brecht naquele momento da história do país representava, sem dúvidas, uma saída possível para os impasses que o teatro sofria diante de tanta hesitação e falta de perspectivas.³⁴⁰ De certa forma, a “necessidade de transformar com urgência” era também uma “necessidade” do país que vivia sob um regime militar desde 1964. A “arte” não poderia se isentar desta função, o teatro não poderia ficar restrito à gritos, contorções, misticismos e abstrações individualistas. Muito menos, se acomodar no “esteticismo burguês” ou “tradicional”.³⁴¹ Deveria ser, antes de tudo, vinculado às “classes populares” e “emergentes”, contribuindo para o processo de mudança da ordem social, política e econômica.³⁴²

Este ponto de vista em relação ao teatro ligado às “classes populares” pode ser ainda melhor compreendido quando observamos o tratamento que Fernando Peixoto

³³⁹ De certa forma o “distanciamento” brechtiano indica este *status* atuante que o público alcançaria no teatro. Assim Fernando Peixoto descreve esta técnica, já na década de 1980: “Brecht indica um novo caminho: a técnica do distanciamento. Retirar de um personagem ou de um acontecimento o que possui de conhecido, de evidente, de habitual, fazendo nascer em seu lugar o espanto, a surpresa, a curiosidade e a dúvida. O distanciamento implica assim a “historicização” dos personagens e dos acontecimento, que devem ser apresentados como históricos, portanto transitórios. Os homens que estão em cena não são imutáveis, vítimas de seus destinos. O espectador pode reconhecer e ver, por trás de cada personagem ou de cada situação, uma verdade e um processo histórico concreto: pode adotar uma atitude crítica permanente, assim como o homem de nosso século adotou esta atitude diante da natureza. O teatro passa a acolher o espectador enquanto homem que transforma o mundo. E com ele discute esta transformação permanente. Brecht insiste: o problema é saber como o teatro pode ao mesmo tempo ser recreativo e didático, como transformá-lo de feira de ilusões e de comércio de drogas em local de experiências novas, como ajudar o homem a transformar o mundo. A solução brechtiana, ele mesmo afirma, é apenas um caminho, que ele e tantos outros escolheram. E este caminho implica uma permanente atitude crítica para com a realidade e para com o próprio caminho. Um único princípio permanente intalterado: o de sempre subordinar todos os princípios à tarefa social que é necessário cumprir a partir de cada realização cênica”. Id. O teatro de Brecht aqui hoje. In: BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil** – Experiências e Influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 31-32.

³⁴⁰ No mesmo texto “O teatro de Brecht aqui hoje” Peixoto afirma: “[...] O projeto de Brecht foi, nos anos de resistência, uma esperança de postura crítica. Hoje precisamos dele como instrumento de estímulo ao trabalho transformador. Precisamos de Brecht com profundidade ainda maior, pois não temos mais o direito de nos contentarmos com a superfície das questões a serem enfrentadas”. Ibid., p. 25-26.

³⁴¹ Michalski não deixa de apontar alguns equívocos de certos encenadores ao montarem Brecht: “Os momentos equivocados não podem ser propriamente atribuídos ao pobre Brecht, e sim a uma interpretação ingenuamente rígida, ao pé da letra, e, portanto, em última análise, antibrechtiana, de alguns aspectos das suas teorias de encenação. O distanciamento, todos nós o sabemos hoje, não pode ser, sob pena de tornar-se insuportável, uma proposta de representação dogmática e estanque, desvinculada do contexto mais amplo de uma encenação, e do contexto mais amplo ainda da tradição cultural de um país, que repercute no temperamento interpretativo dos seus atores”. Yan Michalski (depoimento) apud BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil** – Experiências e Influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 226.

³⁴² O próprio Dort faz uma descrição que ilustra bem o objetivo do teatro brechtiano neste sentido de transformar aquele que o assiste: “[...] A representação brechtiana não tem conclusão: esta conclusão deverá ser feita, mas não para intervir no palco nem na platéia, mas, sim, na vida real. Deverá ser tirada pelo espectador, considerado como membro ativo da sociedade (revolucionador ou produtor)”. DORT, Bernard. Elogio do Método Brechtiano. In: _____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 327.

dispensa às formulações feitas pelo encenador e teórico brasileiro Augusto Boal. Desde o *Opinião*, numa crítica elogiosa ao livro “Boal y los oprimidos”,³⁴³ ele menciona a utilidade e a contemporaneidade das idéias prescritas no livro. No lançamento deste livro no Brasil, em 1975 (meses após o lançamento no mercado argentino), há uma reafirmação desta proposta como necessária ao teatro brasileiro. O trecho abaixo é da crítica “Teatro para valer”, escrita por Peixoto para o *Movimento* no dia 17 de novembro de 1975. É quase uma cópia idêntica da crítica por ele publicada no jornal *Opinião* em abril daquele ano, citada no parágrafo anterior, especialmente nas linhas abaixo:

O teatro como ensaio para a libertação, arma de descolonização e conscientização, tentativa de humanizar o homem, restituindo-lhe a capacidade de ação em toda plenitude. Ou seja, o espectador não como objeto passivo e inerte, diante de um palco que traz a mistificação ou que pretende encarnar a verdade absoluta, a ser ministrada ao público como num ritual religioso mágico. Em vez disso, o espectador transformado em ator, no sentido mais amplo da palavra. Em igualdade de condições com os intérpretes, que, por sua vez, devem ser transformados também em espectadores. Sobretudo porque o tipo de reflexão que pode ser estabelecido entre palco e platéia envolve homens situados num mesmo contexto social, que vivem os mesmos problemas, buscam as mesmas perspectivas, são vítimas das mesmas barreiras. Para Augusto Boal o teatro institucionalizado propõe imagens acabadas e definitivas. Diante delas o espectador está condenado a aceitar passivamente, sem condição de modificá-las e quase sempre também sem condição de contestá-las.³⁴⁴

O enfoque dado por Peixoto na leitura da obra continua apontando os mesmos elementos da crítica do *Opinião*. Até mesmo a ligação entre Boal e o pedagogo Paulo Freire é novamente mencionada no texto. Mas, o ato de chamar a atenção de um mesmo livro nos dois jornais (fato não repetido em momento algum na análise de seus textos em *Opinião* e *Movimento*) demonstra o valor que ele concedia ao texto e às formulações presentes nele. Da mesma forma que Brecht e suas idéias são constantemente utilizadas como base para analisar as mais diferentes manifestações culturais e artísticas, as concepções teatrais de Boal são aqui descritas com o intuito de colocá-las em debate, em discussão e em prática, como provocação em relação a tudo que estava sendo feito até então.

Sem dúvidas, o fato de ambos serem constantemente citados por Peixoto, sempre de maneira positiva, demonstra certas similitudes que permitem um diálogo mais ou menos no mesmo nível de preocupações e de objetivos, principalmente no que diz respeito a

³⁴³ PEIXOTO, Fernando. Boal y los oprimidos. *Jornal Opinião*, 11/04/1975, p. 23.

³⁴⁴ Id. Teatro para valer. *Jornal Movimento*, 17/11/1975, p. 17.

pretensão que ambos tinham em elaborar um teatro em prol da modificação social. Mas estas questões em comum não demonstravam um encaixe perfeito entre os dois. Neste caso, uma crítica de Magaldi escrita quase dez anos antes, em 1967, sobre a peça dirigida por Boal e encenada pelo Arena, *Arena Conta Tiradentes*, enfrenta as diferenças e as zonas de conflito entre estas concepções teatrais. Principalmente no que diz respeito à utilização, por parte do diretor, da técnica de “afastamento” ou de “distanciamento brechtiano” em textos que não foram elaborados levando em consideração este aspecto cênico:

[...] não há nada que pareça mais velho, no palco, do que a aplicação do “afastamento” brechtiano a uma peça qualquer, imaginada com outro espírito, quando o desempenho tradicional poderia valorizá-la sobremaneira.³⁴⁵

Este conflito apresentado por Magaldi é simbólico por demonstrar o método brechtiano passível de crítica, não apenas sendo a solução para todos os dilemas do teatro moderno e, especialmente, do teatro brasileiro. Há uma separação nítida entre a absorção mecânica e a avaliação crítica e até mesmo negativa de tais preceitos, principalmente quando a racionalização excessiva impede o que ele chama de “indisciplina contagiante de comicidade”, no caso referindo-se a outro espetáculo, *Arena Conta Zumbi*. O risco desta assimilação de Brecht acabou gerando o que o crítico denominou negativamente de “jeito de sempre do Arena”.

Na mesma crítica, Magaldi demonstra que o próprio Boal dava sinais de estar atento a tal situação e que buscava alterar algumas técnicas, especialmente ao analisar o reconhecido “Sistema Coringa”³⁴⁶, fortemente influenciado pelo “distanciamento brechtiano”³⁴⁷:

³⁴⁵ MAGALDI, Sábato. *Arena Conta Tiradentes*. In: _____. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 129.

³⁴⁶ “[...] A essa autocrítica de uma forma de atuação vivencial e emotiva corresponde a formulação do *Sistema Coringa*, uma técnica de distanciamento apoiada na teoria brechtiana. Variantes do Teatro do Oprimido vão sendo formuladas por Boal de acordo com a constituição dos grupos que orienta e são, até hoje, utilizadas por grupos e comunidades que recorrem ao teatro como meio de instrução e ferramenta de atuação social. Em todos esses casos, o alvo do ator não é a interpretação da personagem de acordo com o programa definido pelo dramaturgo e tampouco, a transubstanciação da personalidade em arte. É antes a *persona* social que comanda as soluções criativas, e esta se define, por sua vez, na relação com a situação de classe do público”. LIMA, Mariângela Alves de. Ator. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006, p. 44.

³⁴⁷ O próprio Boal descreve o grau de influência que Brecht exerceu na elaboração do “Sistema Coringa”: “Então foi aí que começamos elaborando o Sistema Coringa, que tinha pelo menos dois mecanismos que vinham de um influência brechtiana. Um mecanismo que era da não apropriação do personagem por um só ator. Todos os atores faziam todos os personagens. Em alguns casos menos o protagonista. Isto é, cada cena era representada por um ator diferente. Então isto permitia a nosso ver, naquela época, que o ator se

Onde Boal não se satisfaz com a lição de Brecht é no exclusivismo deste, que encerraria o perigo, na quebra permanente da ilusão, de afastar o espectador, no sentido comum do verbo. Ainda nesse particular há o desejo de aproveitamento dos dados positivos do método stanislavskiano, não para o preparo do ator, que passaria depois a distanciar-se da personagem, mas para se exercerem simultaneamente as duas técnicas. A função Curinga, da total abstração, com significado crítico, se contrapõe à função protagonista, da personagem que procura reconquistar a empatia do público, no caso Tiradentes. A síntese de estilos se completa com a síntese dos dois métodos fundamentais do teatro moderno – Stanislavski e Brecht unidos com o propósito de se vivenciar uma experiência e ao mesmo tempo comentá-la para o espectador.³⁴⁸

Quando observamos as reflexões acima, verificamos a defesa por parte de Magaldi em relação à junção do método do encenador russo Constantin Stanislavski com o do alemão Bertolt Brecht levando em consideração a avaliação que faz da complexidade do teatro naquela conjuntura em que, fechar-se numa proposta exclusiva significaria a perda de elementos que estavam sendo incorporados na arte teatral. Esta comunhão permitiria ao ator, no melhor dos dois mundos, vivenciar o personagem em toda sua profundidade e complexidade, atraindo a empatia por parte do público, e oferecer a este uma racionalidade e capacidade de reflexão crítica e distanciada.

Fernando Peixoto, ao demonstrar uma assimilação integral e profunda das propostas de Brecht, destaca uma similaridade muito grande com o pensamento de Boal. Peixoto percebe e compactua com os profundos significados políticos e estéticos de uma lógica embasada em objetivos próximos ao que formulava em suas críticas. Mas, além disso, demonstra a amplitude e o caráter “revolucionário” e, principalmente “popular” do pensamento e da prática teatral de Augusto Boal, sendo isto algo extremamente valioso quando pensamos nas preocupações do crítico transcritas nas páginas dos jornais.

Sem nos determos demasiadamente nas concepções de Boal sobre o teatro, ficam claras as suas preocupações com o conceito de “teatro popular” no início dos anos 70, não como algo “inferior” ou “mecânico”, mas como algo que tenha um valor intrínseco e que

emocionasse plenamente, verificasse todo o personagem e ao mesmo tempo o fato de que na cena seguinte já não era mais ele, era um outro, produziria um certo efeito de estranhamento. Este era um dos mecanismos, essa não-identificação de ator e personagem. O segundo mecanismo era o mecanismo da presença de um coringa que era uma espécie de um *meneur de jeu*, uma espécie de pessoa que maneja a cena e que ao mesmo tempo é o exegeta do espetáculo que está sendo mostrado, isto é, mostrávamos a peça e a exegese da peça através da personagem-função do “coringa”, que explicava, que retificava, que apresentava alternativas. Isto já foi uma influência brechtiana bastante séria no nosso trabalho e que criou toda esta séria *Arema conta...*”. Augusto Boal (depoimento) apud BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil – Experiências e Influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 252-253.

³⁴⁸ MAGALDI, Sábato. *Arena Conta Tiradentes*. In: _____. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 127.

pode ser difundido para outras “classes”, ocasionando profundas modificações nos modos de pensar e de agir de toda a sociedade. Ao aceitar o desafio na busca por este tipo de teatro, sensível e vinculado à perspectiva popular, Boal acaba se destacando e sendo um companheiro intelectual e artístico de Fernando Peixoto. Naquela conjuntura, onde esta forma de teatro encontrava todas as dificuldades possíveis, desde a concorrência do “teatro comercial”, passando pela censura, indo até aos ataques e protestos “simbólicos” oriundos dos grupos “alternativos”, a tentativa de estabelecer um diálogo e uma atitude de cooperação e de reconhecimento entre os diversos grupos intelectuais que tinham um ideal em comum era uma postura absolutamente natural.³⁴⁹

Desta forma compreendemos a atenção dispensada por Fernando Peixoto em relação ao dramaturgo, diretor, crítico e, também, membro do conselho editorial de *Movimento*, Hermilo Borba Filho. A forma como o descreve em duas críticas é a de um grande homem que buscou em seu trabalho aprofundar nas tradições e manifestações populares nordestinas, sendo que estas serviram de base para as suas produções cênicas e literárias. Mesmo com as contradições advindas de seu nascimento, um filho de senhor de engenho de Pernambuco, Hermilo promoveu uma verdadeira revolução na cena teatral em seu estado. O texto de junho de 1976 aponta para a grande lição que ele deixava para as gerações subseqüentes:

Transformando o movimento de teatro amador de Pernambuco não na cópia desfigurada e falsa do que é produzido nos grandes centros profissionais do país, nem no inútil exercício abstrato de procuras individualistas ou pseudo-vanguardistas. Mas, sim, na concretização cênica de valores verdadeiros de nossa cultura. Numa mesma luta pela busca de uma identidade cultural transformadora. Em cada espetáculo do nordeste que se empenhe num confronto crítico e conseqüente com a realidade da região e do país, feita a partir dos valores e da necessidade histórica do povo, voltado para a elaboração de uma cultura livre e libertadora, Hermilo estará vivo.³⁵⁰

³⁴⁹ Mais uma vez, Mariângela Alves de Lima, ao questionar o aspecto popular de uma série de projetos teatrais da década de 1970, aponta para os “pés de barro” do Arena e de todos os grupos inspirados por ele: “A partir do estímulo do Arena, e fortalecidos por circunstâncias históricas que exigiriam uma explicação à parte, em vários pontos do país (Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro e Salvador) formam-se outros grupos teatrais que, ao longo da década de 1960, esmiúçam nos seus espetáculos a herança histórica do capitalismo. Fazem ainda mais: propõe a seus espectadores um movimento em direção ao socialismo. Ao palpar diretamente sobre o destino do seu público, o teatro assume parte da tarefa que até então se reservava ao partido político, ao sindicato e ao ativismo clandestino. Por essa razão seu problema teórico constante será o de manter em equilíbrio as duplas atribuições de fazer arte e fazer história. Nesta balança, diga-se de passagem, o prato da história tende a pesar um pouco mais”. LIMA, Mariângela Alves de. Os grupos ideológicos e o teatro da década de 1970. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Patê; et al. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994, p. 235-236.

³⁵⁰ PEIXOTO, Fernando. Hermilo e o teatro vivo do Recife. **Jornal Movimento**, 14/06/1976, s/p.

O teatro “vanguardista” é mencionado e tem como contraponto um teatro vivo, calcado nos valores “autênticos” e “verdadeiros” de nossa cultura. A pesquisa e o trabalho de Hermilo representavam um legado importantíssimo que deveria inspirar um radicalismo ainda maior, de não apenas representar o povo no palco, seus problemas, suas contradições, mas o de, literalmente, colocar o povo em cena, algo até então difícil nos grandes centros de ser praticamente efetivado com sucesso e continuidade.

Em 1977, num caderno especial sobre Hermilo Borba Filho, um ano após o seu falecimento, Fernando Peixoto faz um depoimento intitulado “Teatro: Uma perspectiva Nacional-Popular”, onde descreve a trajetória e analisa criticamente o trabalho deste intelectual pernambucano. Novamente, retoma a questão de sua importância para abrir um caminho possível de ser trilhado pelo teatro brasileiro, o “nacional-popular”. A admiração por tal contribuição não é pelo simples fato de estar relacionado à “cultura popular”, mas pela capacidade desta de antecipar o próprio “teatro brechtiano”,³⁵¹ demonstrando uma sagacidade e enorme capacidade de transformação:

Seria oportuno e necessário ler o teatro de Hermilo. É inclusive um escritor que chegou ao teatro épico não apenas como compreensão intelectual, mas por íntegra vivência de homem de teatro, através da descoberta, que ele proclama, de que as manifestações mais espontâneas do teatro nordestino antecipam em muitos séculos o teatro anti-ilusionista de Brecht, por exemplo, com origens que se localizam em formas dramáticas populares como o teatro grego, a “comédia dell’arte” italiana, o teatro elizabetano.³⁵²

O teatro de Hermilo consolidaria ainda mais as opiniões tanto de Peixoto como a de Boal em relação à profundidade e à inovação existente nas manifestações teatrais populares. O próprio “distanciamento” brechtiano é percebido ao referir-se à capacidade destas manifestações de estarem atentas na desmistificação e na demonstração do processo de criação e de encenação³⁵³. Isto já era um grande trunfo para o fortalecimento desta

³⁵¹ Na citação a seguir, trecho de um depoimento de Hermilo Borba Filho ao Serviço Nacional de Teatro em abril de 1977, o dramaturgo faz algumas considerações sobre um “método brechteano” instintivo e natural nas encenações populares: “O TPN entrou nesta linha, numa linha anti-ilusionista, numa linha épica, um pouco brechteana, mas muito mais dos espetáculos despojados, sem pano de boa, sem separação de palco e platéia, com o intuito de praticar um teatro didático. Um teatro didático que corrigisse o espectador, na medida em que o espectador quisesse ser corrigido. De qualquer maneira. Um espetáculo em que desapareceria a célebre e terrível quarta parede dos palcos da cena italiana e o espectador pudesse participar do jogo, quer dizer, do espetáculo”. BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Secretaria da Cultura. Serviço Nacional de Teatro. **Depoimentos V**. Rio de Janeiro, 1981, p. 103.

³⁵² PEIXOTO, Fernando. Teatro: Uma perspectiva Nacional-Popular. **Jornal Movimento**, 06/06/1977, p. 21

³⁵³ Sobre o teatro épico brechtiano e o seu caráter anti-ilusionista: “No início do século XX, no âmbito do movimento expressionista alemão, os elementos narrativos volta a imiscuir-se na dramaturgia. Na mesma

perspectiva, ter em seu modo de expressão o germe de um “teatro político”, capaz de conscientização. A potencialidade revolucionária existente nestas manifestações era algo que não poderia ser desconsiderado naquele momento, final dos anos de 1970. Era uma possibilidade que contribuía decisivamente em todo o processo de busca por uma cena autenticamente nacional, ligada ao povo e aos seus desejos. Por mais que estivesse fora do eixo profissional Rio-São Paulo, a comunicação e o intercâmbio entre ambos seria uma importante tarefa a ser executada. Agora, mais uma etapa deveria ser vencida. Esta dizia a respeito da capacidade dos setores artísticos de se empenharem, de se organizarem num projeto amplo e hegemônico capaz de superar todas as barreiras e impedimentos existentes até então.

3.7 – PARA ALÉM DO “POPULAR”: A DEFESA DE UM TEATRO “NACIONAL-POPULAR”

Mesmo dois meses antes do espetáculo ser encenado em dezembro de 1975, Fernando Peixoto já via *Gota D'Água* de Chico Buarque e Paulo Pontes como um grande acontecimento na consolidação de um determinado teatro brasileiro crítico, responsável e popular. *Movimento* publicou com exclusividade um trecho da peça e, a apresentação de Peixoto, demonstra a sua expectativa em relação ao seu significado e ao seu impacto:

[...] O texto conserva a rígida estrutura clássica, mas sem submissão: reinventa a cada instante, sem nunca perder o elemento trágico do original grego, mas engravidando-o de um conteúdo social vigoroso. Análise penetrante do comportamento do homem brasileiro de nossos dias, *Gota D'Água* vence uma das mais complexas propostas do teatro contemporâneo: escrita em versos, sua poesia evidencia um extraordinário domínio literário que coloca imediatamente o texto entre os mais sensíveis da literatura dramática nacional. Mas o verso, para Chico Buarque e Paulo Pontes, não é uma prisão ou um limite à linguagem: eles encontram admirável fluência em diálogo de espantosa vitalidade e fascinante apreensão da gíria e da fala do povo brasileiro.³⁵⁴

Gota D'Água foi o texto e o espetáculo mais lembrado e elogiado por Peixoto em suas críticas em *Movimento*. Além da análise acima, foi citado em mais três momentos,

Alemanha, Erwin Piscator, movido pelo compromisso histórico de transformação social, formulou a teoria e uma nova prática do teatro épico, construindo espetáculos sobre diferentes planos históricos intercalados por legendas, projeções cinematográficas e elementos antiilusionistas na cenografia e no figurino. O épico voltou à cena teatral e o dramaturgo e diretor Bertolt Brecht encarregou-se de vincular decisivamente a forma épica ao teatro político”. PATRIOTA, Rosangela. Teatro épico. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo / Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006, p. 132.

³⁵⁴ PEIXOTO, Fernando. *Gota D'Água*. **Jornal Movimento**, 20/10/1975, p. 24.

sempre de maneira bastante positiva, sendo um verdadeiro marco da dramaturgia “nacional-popular”. Autores conscientes e criativos, que ao utilizar o texto de uma tragédia grega como base para uma “tragédia brasileira” – ambientada num morro carioca – souberam incorporar um “conteúdo social vigoroso”. Ao mesmo tempo em que utilizaram o “verso”, incorporaram elementos coloquiais da fala do “povo” na construção dos diálogos. Deste modo foi refutado o dualismo entre o “popular” e o “erudito” ao levantar esta última questão.³⁵⁵

Na outra vez que *Gota D'Água* foi citado por Peixoto, numa reportagem biográfica que ele escreveu sobre um de seus autores, o paraibano Paulo Pontes, que havia falecido no dia 27 de dezembro de 1975, aos 36 anos de idade, o crítico aborda a luta do dramaturgo até os últimos dias de vida na luta por um teatro “nacional-popular”, sendo ele um verdadeiro exemplo de lucidez e coragem diante de todas as adversidades.³⁵⁶ Além disso, descreve a parceria de Vianinha e de Pontes na Rede Globo de Televisão onde juntos escreveram o seriado *A Grande Família* e, no teatro, tentaram fazer uma adaptação de *Medéia* (anteriormente realizada pelos mesmos na TV), mas que foi impedida pela morte de Vianinha em 1974. Mesmo assim este projeto segue adiante com um novo parceiro, Chico Buarque:

Deste esforço comum nasceu “Gota D'Água”, que hoje tem mais de 300 representações e já foi vista por cerca de 250 mil espectadores. Uma cifra espantosa, que fascinava Paulo porque era a prova, na prática, de tudo que ele defendia com paixão e confiança: existe um público imenso para o teatro, desde que este abandone o subjetivismo e o elitismo, aproximando-se da construção de uma cultura nacional-popular. Toda sua obra como escritor e toda sua incansável participação como intelectual consciente de suas responsabilidades, fiel a seus primeiros compromissos, combativo e corajoso, coerente e lúcido, generoso e inflexível, foi esta procura.³⁵⁷

O fascínio de Pontes era o mesmo de Peixoto: 250 mil espectadores assistiram *Gota D'Água* no ano de 1976. Era a prova que faltava para mostrar que existia um público

³⁵⁵ Uma das formas como Antonio Gramsci apresenta o seu conceito de “nacional-popular”: “[...] falar ao povo como líder e como igual ao mesmo tempo, para fazer com que o povo participe da crítica de si mesmo e de suas debilidades, mas sem perder a fé na própria força e no próprio futuro”. GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 223. v. 6.

³⁵⁶ “[...] Paulo Pontes nunca temeu ser acusado de populista ou de mergulhar na superficialidade dos problemas. Quando, em suas primeiras peças, procurou revitalizar a chamada comédia de costumes, viu o significado da comédia de costumes como experiência próxima ao público popular, que passava a ser uma forma de vanguarda [...]”. PEIXOTO, Fernando. Paulo Pontes (1940–1976). **Jornal Movimento**, 03/01/1977, [s/p].

³⁵⁷ Ibid.

expressivo para o teatro “nacional-popular”, autêntico, verdadeiro e compromissado com as “classes populares”. Um espetáculo que serviria de referência, uma luz no fim do túnel para todos aqueles que enveredassem por tal opção cênica distanciada do “elitismo” e do “subjetivismo” apontados acima.

No dia 17 de janeiro de 1977, num balanço que Peixoto faz sobre a cena teatral do ano que havia passado, ele cita novamente *Gota D'Água*. Reitera a sua opinião anterior em que aponta o espetáculo como um estímulo fundamental na luta por um teatro conseqüente e em contato direto com a realidade brasileira. Ainda que mencione mais três peças, *Gota* é a primeira a ser enunciada:

É impossível, em considerações gerais, citar todos os espetáculos que de alguma forma configuram esta perspectiva de renovação. Mas alguns são expressivos pelo que traduzem e pelo que afirmam com eloquência. Nos dois centros de produção profissional, S. Paulo e Rio de Janeiro, a realidade social de hoje, difícil mas transformável, encontrou ao menos quatro surpreendentes instantes de reflexão em espetáculos diferentes enquanto temática, estrutura de dramaturgia e posicionamento de encenação, mas irmanados num esforço comum de encontrar frestas nas aparentemente inquebrantáveis muralhas que impedem que as salas de espetáculos se transformem em efetivos centros de debate: “Gota D'Água” de Paulo Pontes e Chico Buarque, “O Último Carro” de João das Neves, “Ponto de Partida” de Gianfrancesco Guarnieri e “Mumu, a Vaca Metafísica” de Marcílio Moraes.³⁵⁸

Peixoto percebe o que chama de “renovação”, o momento em que o teatro ligado à perspectiva “nacional-popular” estava mostrando ser capaz de fazer sucesso em relação ao público sem abrir mão da qualidade e do compromisso com as “classes populares”. Estes quatro espetáculos, aí incluindo *Gota D'Água* (uma gota “transformada em vital inundação”, segundo a sua própria afirmação) estavam conseguindo romper as barreiras, sendo momentos peculiares de debate e de reflexão crítica no final da década de 1970, agindo nas “frestas”, rompendo o cerco da censura.³⁵⁹

Mais uma vez *Gota D'Água* é citada. Desta vez no final de dezembro de 1977. Se no início do ano havia uma certa esperança em relação à cena teatral brasileira e aos

³⁵⁸ PEIXOTO, Fernando. Em busca da realidade perdida. **Jornal Movimento**, 17/01/1977, p. 15.

³⁵⁹ “Sob a égide de um Estado autoritário, intensificou-se a construção de uma estratégia que se tornou conhecida como “linguagem de fresta”. Nesse processo, o trabalho de Fernando Peixoto, ao lado de tantos outros criadores, como Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Chico Buarque de Hollanda, Antunes Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Flávio Rangel, Plínio Marcos, entre outros, alimentou significativamente o fortalecimento de uma cultura de oposição, que se tornou um dos sustentáculos de movimentos em prol da anistia, da redemocratização, das diretas-já etc.”. PATRIOTA, Rosângela. O fenômeno teatral como objeto da pesquisa histórica: o Brasil da década de 1970 e as encenações de Fernando Peixoto. In: MACHADO, Maria Clara; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Histórias e Historiografia: perspectivas contemporâneas de investigação**. Uberlândia: Editora da UFU, 2003, p. 63-64.

caminhos por quais ela trilhava, nesta crítica o próprio título deixa transparecer uma certa desilusão: “Em aparente estado de graça”. Este “melancólico panorama” é salvo por *Gota D’Água* juntamente com *Último Carro* de João das Neves. Pode parecer pouco, mas para Peixoto eles seriam estímulos para continuar no caminho aberto por eles:

Seria ainda necessário ressaltar que em S. Paulo estão ainda em cartaz dois dos espetáculos mais expressivos lançados em 76, “Gota D’Água” de Chico Buarque e Paulo Pontes e “O Último Carro” de João das Neves. A permanência de ambos atesta, sem dúvida, que o teatro nacional-popular e realista-crítico, que assumem e procuram desenvolver, retomando caminhos que já pareciam perdidos ou abandonados ou inviáveis, não é apenas uma simples hipótese de trilha para o teatro brasileiro: é uma certeza.³⁶⁰

O ano de 1977 terminava problemático para um possível “renascimento do teatro ‘nacional-popular’”, mesmo que qualitativamente ainda houvesse fortes representantes em cartaz. Mas, ao utilizar-se da expressão de “retomar caminhos que já pareciam perdidos ou abandonados ou inviáveis” para caracterizar a luta que estes espetáculos vinham travando, Peixoto nos remete à sua própria luta escrita nos jornais *Opinião* e *Movimento*. Sem dúvidas ele foi um defensor intransigente e sagaz deste fazer teatral num momento em que os “novos” inimigos surgiam e provocavam uma verdadeira transformação na forma de ver de produzir teatro no Brasil. Ver *Gota D’Água* e *Último carro* em cena era perceber, de certa forma, que o seu trabalho como crítico tinha dado resultados positivos e concretos, ele não estava errado e, principalmente, não estava sozinho.

Porém, a linha cênica e política que defendia estava longe de ser consensual e plenamente aceita. Novamente, pelo fato destes espetáculos fazerem parte do circuito comercial (a ênfase na bilheteria por parte de Peixoto ao remeter-se a *Gota D’Água*) eles estavam fatalmente comprometidos e prejudicados por uma série de incômodos e limites. Mariângela Alves de Lima, em “Anos 70 – Teatro”, não deixa passar a chance de mostrar os impasses daquela cena:

Mas o fato concreto é que a empresa teatral, que poderia ter trabalhado outros temas, limitou-se a funcionar com as peças disponíveis, com aquelas que escaparam às malhas da censura. Com uma economia periclitante e textos inócuos, a empresa teatral fez ainda menos do que o seu esquema de produção pode oferecer. Os bens herdados foram subaproveitados, e como a ousadia não é o seu traço distintivo, o panorama teatral foi marcado pela atuação dos grupos, ainda que os sucessos ocasionais de uma outra produção empresarial reativassem

³⁶⁰ PEIXOTO, Fernando. Em aparente estado de graça. *Jornal Movimento*, 26/12/1977, p. 17.

momentaneamente o interesse dos produtores pela continuidade das produções.³⁶¹

Lima é clara ao fazer o diagnóstico dos problemas em relação aos espetáculos empresariais que pegavam textos esparsos que haviam escapado da censura, sendo impossível qualquer tentativa de continuidade, ela cita como exemplo o espetáculo *Gota D'Água* para demonstrar a deficiência de seu papel cultural e político:

Para se ter uma idéia da importância do processo de produção basta lembrar que um texto tão importante como *Gota d'água* tem o mesmo impacto, quando encenado, de uma comédia de costumes do Sr. João da Silva. Ou seja, não tem impacto nenhum. O espetáculo fica muito tempo em cartaz, é sucesso de bilheteria, mas sai de cena sem deixar atrás de si um único herdeiro que possa aproveitar alguma idéia em outros trabalhos.³⁶²

Caso o teatro brasileiro continuasse no esquema empresarial de produção poderíamos nivelar por baixo todo e qualquer espetáculo produzido no Brasil, mesmo os textos mais interessantes, como *Gota D'Água*, que acabava perdendo o seu poder de transformação. Num depoimento do diretor Carlos Henrique Escobar, no início da década de 1980 intitulado “Um intelectual censurado”, ele vai além das críticas ao sistema de produção do teatro brasileiro como Lima fizera anteriormente. Escobar questiona a própria qualidade dos textos, nomeadamente *Gota D'Água* (Chico Buarque e Paulo Pontes), *Rasga Coração* (Vianinha) e *Último carro* (João das Neves), justamente aqueles que Peixoto via com mais entusiasmo:

[...] Quando se abre um teatro com a temática brasileira, com autor brasileiro, procurando uma massa maior, se mexe na arquitetura do teatro, tudo isso é formidável. Porém a direção que isso vai tomar, com tempo, vai reter o próprio movimento e a própria riqueza da história do teatro brasileiro. Esse movimento chegou rapidamente, está na década de 60, ou antes; a partir do golpe de 64, ele vai ser um movimento empobrecedor. Vou te dar um dado tentando enriquecer mais isso. É exatamente a partir de 64 que a esquerda vai fragmentar. Ela vai fragmentar e vai tentar quebrar a hegemonia da reforma no espaço da esquerda. A mesma coisa vai acontecer com respeito às áreas de cultura. Vai-se tentar criticar o tipo de oposição cultural que se fazia ao sistema. O que vai acontecer? O teatro controlado pela reforma vai tentar esmagar qualquer tipo de movimento que pintar. Tanto que a história do Teatro Oficina é um caso particular, e seria uma coisa não incluída neste movimento. É uma coisa heróica, é uma coisa que vai balançar, que vai ser a área onde se vai pesquisar e vai-se tentar renovar a atividade teatral. Pois bem, eu acho que esse controle, essa detenção desse movimento de renovação teatral

³⁶¹ LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o Teatro. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. **Anos 70** – Teatro. Rio de Janeiro: Europa Emp. Graf. e Edit., 1979-1980, p. 69.

³⁶² Ibid., p. 58.

continua na mão dessa gente. Então, não quero viver as emoções da censura como eles vivem, porque é uma farsa, porque eles negociaram com a censura. Faturaram comercialmente a censura: negociaram com o poder, porque o poder é a ditadura, para liberar durante a época. Conseguiram liberar textos, enquanto os grupos isolados não puderam, nessa época, tentar coisa nenhuma; na época de 60, 70, como hoje também a situação permanece a mesma. Faço também minha crítica à crítica, que não soube brigar com essa gente, e que até hoje continua valorizando coisas ruins. Eu gostaria até de citar textos ruins, não só para enriquecer mas parar tornar mais significativo isso. *Gota d'água*, por exemplo, é um escândalo. É de uma pobreza atroz de texto, uma pobreza atroz de espetáculo; no entanto, vai tentar fazer esse tipo de jogo. O *Rasga coração* tem uma situação especial, eu considero um texto pobre, e um texto politicamente equivocados, mas tem uma situação especial dentro da vida do Vianinha, num dado momento; a gente sabe reconhecer a situação heróica desse cara, a militância desse cara.

[...] O texto atroz e pobre, entretanto, recolheu todos os prêmios que o país pôde dar. São Paulo e Rio de Janeiro, como no caso de *O último carro*. Sai da frente: oito páginas de texto extremamente pobre, um espetáculo naturalista que reproduziu a nível de colagem uma situação da Central do Brasil, e, no entanto, de imenso sucesso na pequena burguesia. Recolhendo todos os prêmios da crítica e do Serviço Nacional de Teatro. É um escândalo, um rebaixamento de tudo. Não tem texto, não tem espetáculo, a concepção é atroz, porque ela é primitiva no que diz respeito à renovação da casa, do espetáculo, da montagem, de tudo. NO entanto, o João das Neves surge como uma grande figura. Enquanto isso, uma série de textos jovens que eu conheço que estão por aí, de grupos que estão tentando fazer alguma coisa, ficam completamente à margem.³⁶³

Nesta citação longa e complexa, ao tratar especialmente de *Gota D'Água* e *O último carro*, o diretor qualifica os textos como de uma “pobreza atroz”, sendo que apenas em relação ao último ele justifique tal opinião, sendo que sobre o primeiro fica uma dúvida sobre as razões de tal julgamento. Quando fala dos prêmios que *O último carro* conseguiu em 1976 e o sucesso de público de *Gota*, ao invés destas situações indicarem um caminho a ser trilhado, simbolizavam para Escobar o grau de adequação, comedimento e aceitação do *status quo*.³⁶⁴ Para ele não havia nada de “revolucionário” ou de “contestador” nestes

³⁶³ ESCOBAR, Carlos Henrique de. Um intelectual censurado. In: KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata**: dois momentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 135-136.

³⁶⁴ O depoimento de Chico Buarque do início da década de 1980, falando sobre a sua relação com o mercado, demonstra de maneira significativa as diferentes formas de expressão que cada um buscou justificar em relação à participação ou não dos processos de resistência: “Eu não sou totalmente independente do sistema, na medida em que gravo disco para uma multinacional, eu dependo de uma série de elementos que pertencem ao sistema, ao capitalismo; eu faço teatro e, evidentemente, não é para o povo – o teatro não se faz para o povo. Agora dentro do que eu acredito é quase um exercício para continuar vivendo, continuar atuando na medida do que posso. Não tenho ilusão de fazer dentro desse sistema um teatro popular, isso eu já disse em várias entrevistas”. HOLANDA, Chico Buarque de. Fui obrigado a tomar atitudes extra-artísticas em função da minha impossibilidade de trabalhar. In: *Ibid.*, p. 184.

textos. A estrutura de produção continuava e, mais uma vez, ele afirma em seu depoimento algo controverso: a questão de vários grupos teatrais faturarem comercialmente com a censura e negociarem com a mesma para conseguirem mais publicidade e, conseqüentemente, mais público. A própria crítica teatral em geral participaria deste esquema ao valorizar determinados espetáculos.³⁶⁵ Em última análise, Fernando Peixoto faria parte deste esquema denunciado por Escobar tanto como diretor quanto como crítico. Mas seria a atitude de Peixoto diante da cena teatral brasileira tão mesquinha e “comercial”?

Pelos seus textos jornalísticos, temos uma visão diferente e menos banalizada. Ainda que Peixoto não seja um radical em suas propostas, ele buscou um certo equilíbrio, “nem tanto ao mar, nem tanto à terra”, como condição de sobrevivência do teatro brasileiro.

Ele tem razões para pensar assim. Sua ligação com o Partido Comunista Brasileiro pode ser um dos pontos que justifique sua atitude. Em primeiro lugar, a contrariedade do Partido em relação à “luta armada”.³⁶⁶ E em segundo lugar, a participação do PCB na luta pela democracia como definido no VI Congresso do PCB.³⁶⁷

³⁶⁵ O dramaturgo Plínio Marcos fez uma observação na mesma linha sobre a negociação dos artistas com a censura: “[...] Na verdade, o teatro nunca lutou contra a censura. O teatro lutou para liberalização de algumas peças. Mas para o fim da censura eles não lutam, porque um teatro que é comprometido com o governo não vai correr o risco de lutar contra um órgão do governo. Ele se limita a tentar liberar algumas peças, mas nunca fazer um movimento maciço para tentar acabar com a censura no País. Isso, não. Ele, todas as vezes que entra em diálogo com o governo, é para pedir apoio, porque o teatro brasileiro está sempre falindo, eles estão sempre em crise, isso porque não é uma tribuna livre, onde se possa discutir até às últimas conseqüências o problema do homem; e a subvenção governamental, que é realmente constrangedora; e as companhias todas precisam dessa subvenção”. MARCOS, Plínio. *Moral e bons costumes: censurar uma peça contrária à tortura*. In: KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 189.

³⁶⁶ “Nesses primeiros anos do pós-64, o PCB vira-se obrigado a redefinir sua tática de frente única sob um duplo influxo. Enquanto, por um lado, defendia a centralidade das liberdades democráticas, antes de tudo intramuros, por outro ele também se faria presente numa espécie de segunda frente, recebendo influência de uma esfera propriamente intelectual. Num tempo em que a crise do socialismo real se propagava para dentro do próprio marxismo e evidenciava-se que este, como diria Bobbio, carecia de teoria política, observava-se, nas esquerdas brasileiras, o que se poderia chamar de batalha pela reabilitação da política. Necessária para resistir à ditadura, essa batalha tinha muito a ver com a discussão marxista a respeito das teses estruturalistas sobre o papel do indivíduo na história, sobre o determinismo e as certezas gerais, por esses temas passando o debate a respeito das possibilidades e limites dos tipos de ação imediata de resistência à ditadura”. SEGATTO, José Antonio; SANTOS, Raimundo. *A valorização da política na trajetória pecebista dos anos 1950 a 1991*. In: RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão. (Org.). **História do Marxismo no Brasil**. Partidos e movimentos após os anos 1960. Campinas: Unicamp, 2007, p. 31.

“[...] Sabemos o quanto essa ação direta de pequenos grupos isolados das massas ajudaram a ditadura a justificar as crescentes medidas de repressão policial e dificultaram aos comunistas sua ação mobilizadora, organizadora e educativa junto às massas trabalhadoras. Além de facilitarem a destruição física de quadros combativos, contribuíram para desencorajar a milhares de trabalhadores, deseducá-los e levá-los à passividade, à expectativa, à espera de novos e maiores atos de heroísmo individual”.

Sozinho não estava, mas era consciente das dificuldades enfrentadas por ele e por outros na luta pela democracia e por um teatro ligado a esta aspiração. Na realidade, nas críticas de Fernando Peixoto co-existiam momentos de esperança permeados por instantes de desilusão. Retomando o texto “Os mistérios do milagre” de fevereiro de 1976, há uma constatação negativa sobre a atividade teatral brasileira:

Um aspecto básico para a compreensão da situação do teatro brasileiro hoje, por exemplo, é o triunfo incontestável e retumbante do teatro comercial. Texto nacional (copiando o estrangeiro) e estrangeiro cópias e original estão presentes nos palcos. Vitória do espetáculo que diverte com o preço de mentir e enganar, institucionalizando a mistificação e a ilusão.³⁶⁸

Há uma distinção clara entre os diferentes “teatros” atuantes no final da década de 70. Como vimos nas citações anteriores desta crítica em particular, o cenário não era um dos mais animadores. No duelo entre as diferentes concepções, uma triunfava e criava novos padrões e comprometimentos: o teatro “comercial”. Por outro lado, suas próprias convicções eram atacadas por serem justamente “comerciais”. Como nas vezes anteriores, Peixoto não economiza as suas críticas. Mas, algumas questões surgem ao depararmos com esta afirmação: porque este teatro absolutamente comercial triunfou? A culpa seria dos artistas que se esqueceram de seu papel na sociedade brasileira? Uma oposição dividida e isolada, com projetos e concepções diferentes da arte teatral? Ou os artistas se viram de tal modo pressionados, cansados e desiludidos com aquela situação que não restava outra alternativa senão aceitar qualquer tipo de trabalho?

Neste ponto, o pensador marxista italiano Antonio Gramsci permite e oferece elementos importantes ao pensarmos justamente neste tipo de preocupações que Peixoto tinha em relação à realidade brasileira: a elaboração de um teatro “nacional-popular” e a participação e união dos “intelectuais” neste processo de luta. O advento de tal concepção

RESOLUÇÃO POLÍTICA do C.E. da Guanabara (março de 1970). In: CARONE, Edgar. **O P.C.B. (1964-1982)**. São Paulo: DIFEL, 1982, p. 104-105.

³⁶⁷ “O caráter prioritário da defesa das liberdades democráticas decorre da necessidade de que as amplas massas intervenham na vida política e no processo revolucionário. A luta pelas liberdades, desde os direitos de reunião, associação e manifestação, até a liberdade de imprensa e de organização dos partidos políticos, liga-se à luta de massas em todos os seus níveis, das reivindicações mais elementares às batalhas decisivas pelo poder. Cada vitória, pequena ou grande, ou mesmo derrota na luta pelas liberdades, incorpora-se à experiência das massas. É a própria experiência de luta que levará as massas a avançar em seus objetivos, formar e prestigiar suas organizações e seus líderes, intervir decisivamente nas ações políticas, que conduzirão à derrota do regime ditatorial.” VI CONGRESSO do P.C.B. (dezembro de 1967). In: *Ibid.*, p. 73.

³⁶⁸ PEIXOTO, Fernando. Os mistérios do milagre. **Jornal Movimento**, 16/02/1976, p. 16

artística, como vimos até então, não era um processo fácil de ocorrer. Pelas críticas, vemos Peixoto eufórico com algumas tentativas neste campo. Outras vezes, o percebemos angustiado e até mesmo descrente diante de um cenário cada vez mais distante daquilo que considerava ideal.³⁶⁹

Uma das maiores preocupações de Gramsci era o fato da Itália, até o início do século XX, não ter conseguido gerar uma cultura nacional ampla e popular. Até então, ao fazer um apanhado histórico das diferentes manifestações artísticas italianas, ele percebe um caráter sempre extremista: ou eram restritas a determinados grupos sociais ou demasiadamente cosmopolitas (mas ainda sim não-populares), como seria o caso das obras do “Renascimento”. Como consequência, por esta arte estar sempre limitada em sua produção e em sua recepção, ocorreu um fenômeno complexo e negativo em sua opinião: a separação entre os “intelectuais” e o “povo”. Isto não representava apenas o não-acesso a determinados “objetos culturais”, simbolizava todo o atraso de uma nação e um entrave para a consolidação de qualquer transformação mais profunda e radical. Portanto, uma de suas maiores preocupações era superar este atraso, desmistificando e demonstrando o grau de conservadorismo e idiotismo presente na cultura italiana de seu tempo. Ao mesmo tempo, propunha uma reformulação profunda nos mais diversos campos ligados à cultura, à educação e à política. Apenas assim poderia se efetivar, de maneira plena e, principalmente, consciente o seu objetivo final.

A ansiedade de Peixoto (considerando também as de Dort), em torno de uma comunicação efetiva e transformadora do teatro brasileiro com as “classes populares”, se liga intimamente com as questões gramscianas. Como já vimos, o crítico considerava uma série de fatores como positivos: as manifestações populares, principalmente as que estavam

³⁶⁹ Numa entrevista concedida ao jornal *A Voz da Unidade*, em novembro de 1980, Fernando Peixoto apresenta um conceito do que ele compreendia como “nacional popular”. Nota-se que ele continua preocupado com um contato “realista” e “crítico” com o público: “Tentando sintetizar, eu acho que a forma de fazer uma contestação, essa oposição em teatro, ela dá certo se manter *quatro elementos* que inevitavelmente temos que dizer separadamente, mas que são uma coisa só. Apenas não consigo dizer as quatro palavras juntas ao mesmo tempo (risos), ou não acho uma palavra para reunir junto os quatro. É o lado de confronto com a realidade, o realismo não como escola literária, mas o *realismo* como *confronto* com a realidade. Um teatro que tenha como tema o real, que pegue a sociedade real e procure examinar o comportamento dos homens dentro desta realidade. Por outro lado, mas junto evidentemente, não são coisas separadas, que faça a análise desta realidade do ponto de vista *crítico*. As palavras começa a se juntar e vira “realismo crítico” (risos)... É realismo, é crítico, eu acho que deve ser *nacional e popular*, mas sem querer reduzir a coisa a um “realismo-crítico-nacional-popular”. Eu acho que são quatro coisas que têm que estar juntas, formar uma unidade, eu penso que esta é a unidade da contenção teatral, do cultural. É um confronto crítico de uma realidade feito a partir de instrumentos e de uma consciência nacional, e a partir de uma *perspectiva popular*. Essa coisa toda misturada acho que dá uma definição do que eu gostaria que fosse o que fiz”. PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 71.

fora do eixo Rio-São Paulo que demonstravam um vigor e uma criatividade inusitados, tínhamos figuras empenhadas no meio teatral que se concentravam na resolução dos impasses em torno das fontes e das formas de expressão de um teatro politicamente engajado e, por fim, alguns espetáculos ligados à estas concepções, ainda que isolados e numericamente inferiores, mantinham-se em cartaz com relativo sucesso, demonstrando a possibilidade de continuar naquela direção. Todavia, Peixoto era consciente dos limites e das dificuldades destas manifestações e acabava tendo muita dificuldade de vislumbrar um cenário positivo, visto que o teatro passava por reformulações econômicas nos moldes de produção e por um esvaziamento político nos textos dramatúrgicos e nas encenações, ainda que existissem grupos que buscassem uma radicalização fora do eixo comercial. De todo modo, o “povo”, a não ser em suas manifestações exclusivas, não participava de maneira hegemônica do processo cultural brasileiro. Elucidar esta separação, mas ainda se ater nos pontos onde ainda existiam contatos, se tornava necessário para que não acabasse de vez com todo um movimento, ainda que frágil, mas que continuasse em seu processo.

Gramsci apresenta uma inquietação semelhante ao tratar da literatura italiana, e nos apresenta algumas razões desta separação que se efetuava num determinado momento histórico em seu país.³⁷⁰ Guardadas as devidas diferenças de enfoque e de situação, suas análises acabam lançando uma nova luz sobre as preocupações de Peixoto que eram expressas em suas críticas teatrais:

[...] Inexiste atualmente este contato, ou seja, a literatura não é nacional porque não é popular. Paradoxo da época atual. De resto, não há uma hierarquia no mundo literário, isto é, não existe uma personalidade eminente que exerça uma hegemonia cultural. Questão de por quê e como uma literatura é popular. A “beleza” não basta: é necessário um determinado conteúdo intelectual e moral que seja a expressão elaborada e completa das aspirações mais profundas de um determinado público, isto é, da nação-povo numa certa fase de seu desenvolvimento histórico. A literatura deve ser, ao mesmo tempo, elemento efetivo de civilização e obra de arte; se não for assim, a literatura artística cederá lugar à literatura de folhetim, que, a seu modo, é um elemento efetivo de cultura, de uma cultura certamente degradada, mas vivamente sentida.³⁷¹

³⁷⁰ Numa entrevista no final da década de 1970, Peixoto afirma a importância do estudo de Gramsci para melhor compreender o conceito de “nacional-popular”: “Eu acho que no fundo não está desligado de uma conceituação mais geral, digamos gramsciana. Gramsci, aliás, é uma referência política que hoje se torna, para nós, cada vez mais imprescindível. É simplesmente trazer a coisa ao nível da produção teatral. Quem quiser organizar um grupo de teatro político, hoje, deve pensar e repensar o que Gramsci escreveu sobre jornalismo”. PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 72.

³⁷¹ GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 39. v. 6.

Um primeiro ponto que nos chama a atenção é a consideração que Gramsci faz sobre a necessidade do termo “nacional” estar ligado ao “popular” – são adjetivos, complementares em relação à arte, não podem ser dissociados. O isolamento de um representaria homogeneização e elitismo, de outro, degradação e fragmentação. Fernando Peixoto, não se distancia tanto destas considerações quando afirma a necessidade de estar atento às manifestações populares do país pelo fato delas indicarem temas, formas e preocupações destas classes, sendo um ponto inicial importante na elaboração de algo mais amplo e transformador. Um segundo fator existente seria a confirmação do primeiro. A “beleza” não bastaria se estivesse afastada do modo de “sentir” e de “viver” de toda uma nação. Esta comunicação plena exercida pela arte, tanto no aspecto “estético” como no “intelectual”, forneceria uma série de elementos de ligação e coesão no sentido nacional, eliminando as rupturas e os abismos existentes entre os diferentes estratos da população.

Na superação destas dificuldades inerentes a este processo de aglutinação e síntese, em outro momento de sua reflexão Gramsci aponta a necessidade de transformação da chamada “arte popular” para uma forma diferente de expressão e de relevância, levando em conta que “[...] quanto mais seu conteúdo moral, cultural e sentimental for aderente à moralidade, à cultura, aos sentimentos nacionais, e não entendidos como algo estático, mas como uma atividade em contínuo desenvolvimento”.³⁷² Esta sua observação não é gratuita e aprofunda um pouco mais ao apontar a necessidade de um aprofundamento de tal concepção artística com base num esforço de torna-la genuína, tanto para quem a produz, como para quem a consome.

As críticas gramscianas sobre o caráter restrito e estático das manifestações “populares”, principalmente quando aponta sua incapacidade de suscitar de maneira coerente reflexões objetivas, inicialmente parecem um tanto preconceituosas e impositivas pelo fato de tentar superar determinados estágios culturais em busca de outros que julga superiores. Entretanto suas justificativas são bastante coerentes quando as aproximamos de seu ideal revolucionário e de sua tentativa de socializar certos elementos de uma cultura até então restritos e distanciados:

[...] Seria preciso estudar o folclore, ao contrário, como “concepção do mundo e da vida”, em grande medida implícita, de determinados estratos (determinados no tempo e no espaço) da sociedade, em contraposição (também esta, na maioria dos casos, implícita, mecânica, objetiva) às concepções do mundo “oficiais” (ou, em sentido mais amplo, das partes

³⁷² Ibid., p. 194.

cultas das sociedades historicamente determinadas) que se sucederam no desenvolvimento histórico. (Daí a estreita relação entre folclore e “senso comum”, que é o folclore filosófico.) Concepção do mundo não só elaborada e assistemática – já que o povo (isto é, o conjunto das classes subalternas e instrumentais de toda forma de sociedade que existiu até agora) não pode, por definição, ter concepções elaboradas, sistemáticas e politicamente organizadas e centralizadas em seu (ainda que contraditório) desenvolvimento -, como também múltipla. E múltipla não apenas no sentido de algo diversificado e justaposto, mas também no sentido de algo estratificado, do mais grosseiro ao menos grosseiro, se é que não se deve até mesmo falar de um aglomerado indigesto de fragmentos de todas as concepções do mundo e da vida que se sucederam na história, da maioria das quais, aliás, somente no folclore é que podem ser encontrados os documentos mutilados e contaminados que sobreviveram.³⁷³

Na realidade, o termo “folclore” utilizado por Gramsci adquire um significado negativo quando ele é contraposto com as chamadas “concepções de mundo oficiais” e, principalmente, quando não altera o seu sentido e o seu significado. Porque serão justamente destas idéias “contraditórias”, “grosseiras” e “indigestas” (ainda que históricas) e de suas relações com as diferentes camadas da população³⁷⁴ é que será possível elaborar uma nova visão de história e de mundo? A compreensão de tais aspectos é, sem dúvidas, uma das grandes contribuições do filósofo italiano para o pensamento marxista. Ao entender que este conjunto “bizarro” de idéias, sentimentos e razões fazem parte da vida destas pessoas, demonstrava que qualquer processo transformador e revolucionário deveria, obrigatoriamente, levar em consideração tais aspectos, dialeticamente, sem cair no erro fatal de tentar impor mecanicamente algo que não teria sentido nenhum para aqueles que estão inseridos no processo.

³⁷³ GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 133-134. v. 6.

³⁷⁴ “[...] Seria preciso estudar o folclore, ao contrário, como “concepção do mundo e da vida”, em grande medida implícita, de determinados estratos (determinados no tempo e no espaço) da sociedade, em contraposição (também esta, na maioria dos casos, implícita, mecânica, objetiva) às concepções do mundo “oficiais” (ou, em sentido mais amplo, das partes cultas das sociedades historicamente determinadas) que se sucederam no desenvolvimento histórico. (Daí a estreita relação entre folclore e “senso comum”, que é o folclore filosófico.) Concepção do mundo não só elaborada e assistemática – já que o povo (isto é, o conjunto das classes subalternas e instrumentais de toda forma de sociedade que existiu até agora) não pode, por definição, ter concepções elaboradas, sistemáticas e politicamente organizadas e centralizadas em seu (ainda que contraditório) desenvolvimento -, como também múltipla. E múltipla não apenas no sentido de algo diversificado e justaposto, mas também no sentido de algo estratificado, do mais grosseiro ao menos grosseiro, se é que não se deve até mesmo falar de um aglomerado indigesto de fragmentos de todas as concepções do mundo e da vida que se sucederam na história, da maioria das quais, aliás, somente no folclore é que podem ser encontrados os documentos mutilados e contaminados que sobreviveram”. GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 133-134. v. 6.

Da mesma forma, ainda que Peixoto não se declarasse abertamente crítico em relação às manifestações de cunho popular, ele também não se mostrava integralmente satisfeito e não as considerava, em momento algum, como o ponto final do teatro brasileiro. Pelo contrário, apontava para um tipo de teatro racional, realista e, nomeadamente brechtiano. Como já pudemos conferir, sua técnica exigia algo além da simples espontaneidade e emoção, exigia uma profundidade e uma capacidade de demonstração ímpar e extremamente conseqüente ao unir a razão com a emoção. A citação abaixo retirada de uma entrevista de Peixoto é emblemática ao afirmar ser possível a junção de Brecht e de Gramsci, principalmente quando percebe a necessidade dessa junção para atingir os seus objetivos:

Serão tão distintos mesmo? Será que, eventualmente, não se completam, em certos pontos? Não vejo contradição. Quando eu me refiro ao nacional, por exemplo, eu falo da pesquisa e desenvolvimento da própria linguagem teatral brasileira, sobretudo se ela começar a se desligar dessa platéia de classe média que consome a fórmula já desgastada. A forma teatral brasileira é colonizada, é dependente, tem muito pouco das verdadeiras raízes do espetáculo brasileiro. De um modo geral ela mergulha em formas de fora, poucas vezes mergulha no que seria algo ligado a uma forma nacional do espetáculo. Não se deve fazer Brecht alemão, é preciso descobrir o que é Brecht no Brasil. Como apanhar a proposta brechtiana e ligar isso ao sentimento nacional, à forma nacional? Quais são os indícios que existem na cultura brasileira que permitam a você fazer o que Brecht fez com a cultura alemã? Brecht foi nas feiras medievais alemãs buscar uma forma de teatro. Não estou dizendo que a gente vai transportar o bumba-meu-boi, para não ir mais longe, uma série de elementos que podem ser recuperados. É preciso estudar Hermilo Borba Filho. Não estou dizendo fazer folclore, pois folclore é, por definição, coisa do passado. Não estou negando a forma estrangeira também... Mas digo nacional como conceito ligado a uma libertação da dependência cultural, nacional como afirmação de valores de libertação e emancipação política e econômica.³⁷⁵

O que temos acima pode ser relacionado com a própria construção gramsciana sobre a necessidade de intelectuais que saibam e que conheçam o terreno onde estão pisando. Até mesmo a concepção de “folclore” de Peixoto lembra bastante a visão crítica do pensador italiano. Era urgente que os artistas se livrassem dos entraves “coloniais” e partissem para algo que fosse sentido e compreendido. Ao refletir sobre o relativo sucesso que os escritores russos faziam na Itália, Gramsci acaba demonstrando a falha dos intelectuais e dos artistas em não conseguirem expressar, pelo fato de não serem e de não se aproximarem do “povo”, os sentimentos “nacionais”. Este distanciamento tinha

³⁷⁵ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 72.

consequências sérias pelo fato de não significar nada em termos de modificações substanciais:

[...] Decerto, nada impede teoricamente que possa existir, inclusive hoje, uma literatura popular artística; o exemplo mais evidente é o do êxito “popular” dos grandes romancistas russos; mas não existe, de fato, nem uma popularidade da literatura artística, nem uma produção local de literatura “popular”, já que falta uma identidade de concepção de mundo entre “escritores” e “povo”, ou seja, os sentimentos populares não são vividos como próprios pelos escritores nem os escritores desempenham uma função “educadora nacional”, isto é, não se propuseram e nem se propõem o problema de elaborar os sentimentos populares após tê-los revivido e deles se apropriado.³⁷⁶

Novamente, sua reflexão considera possível e não-excludente o valor das manifestações artísticas que conseguem alcançar sucesso de público. Além disso, exercem uma função vital para Gramsci ao analisar as obras de arte: o caráter educativo, a superação de um determinado estágio contraditório de desenvolvimento cultural para outro mais orgânico e racional. Mas, pelo fato de serem escritores estrangeiros, demonstra a fragilidade italiana neste campo. Por maiores que fossem estas obras e estes escritores, eles não conseguiriam expressar de maneira completa e “nacional” as necessidades daquele momento histórico específico em que as “classes populares” eram impelidas a buscarem novas formas de expressão. Esta falta de identificação entre “escritores” e “povo” acaba gerando uma série de manifestações inócuas no campo cultural, tendo mais elementos desagregadores do que formativos de uma determinada consciência. Na continuidade de sua reflexão, o pensador italiano apresenta mais uma série de consequências negativas ligadas a este estágio complexo e contraditório da cultura italiana:

O que significa o fato de que o povo italiano lê preferencialmente os escritores estrangeiros? Significa que ele *sofre* a hegemonia intelectual e moral dos intelectuais estrangeiros, que se sente mais ligado aos intelectuais estrangeiros do que aos “patricios”, isto é, que não existe no país um bloco nacional intelectual e moral, nem hierárquico nem (muito menos) igualitário. Os intelectuais não saem do povo, ainda que acidentalmente algum deles seja de origem popular; não se sentem ligados ao povo (à parte retórica), não o conhecem e não sentem suas necessidades, suas aspirações e seus sentimentos difusos; mas são, em face do povo, algo destacado, solto no ar, ou seja, uma casta e não um articulação (com funções orgânicas) do próprio povo. A questão deve ser estendida a toda a cultura nacional-popular e não se restringir apenas à literatura narrativa: o mesmo deve ser dito do teatro, da literatura científica em geral (ciências naturais, história, etc.). [...] Tudo isso significa que toda a “classe culta”, com sua atividade intelectual, está separada do povo-nação, não porque o povo-nação não tenha

³⁷⁶ GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 40. v. 6.

demonstrado ou não demonstre se interessar por esta atividade em todos os seus níveis, dos mais baixos (romances de folhetim) aos mais elevados, como o atesta o fato de que procura os livros estrangeiros adequados, mas sim porque o elemento intelectual nativo é mais estrangeiro diante do povo-nação do que os próprios estrangeiros.³⁷⁷

Não havia nada mais crítico para Gramsci do que um intelectual ser mais “estrangeiro” dentro de sua própria casa do que um estrangeiro. Isto demonstrava o grau máximo da dissociação existente entre os grupos “intelectuais” e as “classes populares”. O desinteresse dos primeiros, satisfeitos dentro de suas “igrejinhas”, não era apenas uma questão de esnobismo e elitismo, visto que estes nem do “povo” advinham e muito menos se voltavam para ele. Era a expressão estrutural de uma sociedade que historicamente nunca havia se preocupado com as condições mínimas para que determinadas classes tivessem acesso a meios de produção e de recepção a tais manifestações. Como consequência da ausência do “bloco nacional-popular” e da fragmentação dos diversos setores responsáveis por esta ligação cultural, gerou um processo curioso de hegemonia cultural estrangeira que passou a ser expressão e referência em relação aos sentimentos e as necessidades do país.

Neste ponto, uma questão surge em relação às idéias contidas nas críticas de Peixoto nos jornais *Opinião* e *Movimento*. Se existem, realmente (como no exemplo do sucesso de *Gota D’água*, como na citação de Gramsci) “setores populares” ávidos para participar ativamente do processo cultural brasileiro, indo além da separação histórica e, de outro lado, artistas e intelectuais, no caso Fernando Peixoto, lutando para promover o advento de um teatro “nacional-popular”, pautado na sensibilidade das “classes trabalhadoras”, demonstrando as contradições e os dilemas da sociedade brasileira, qual a razão de suas análises serem tão melancólicas diante da realidade que se apresentava no final da década de 1970. Por qual razão esta determinada forma artística, tão responsável e racional não conseguia vencer a batalha contra os teatros “comercial”, “burguês”, “vanguardistas”, “alternativos” que em sua avaliação promoviam a “mistificação”, a “mentira”, a “irracionalidade” e a “alienação” e, acima de tudo, estavam condenados historicamente? Será que os intelectuais que estiveram engajados neste processo artístico não estavam distanciados do povo, aquele mesmo que eles acreditavam colocar no palco e educá-lo para tomar parte vital nas transformações de um futuro que estava por vir?

³⁷⁷ GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 43. v. 6.

A resposta da primeira pergunta fica explícita em todas as críticas publicadas nos jornais que vimos até então. Fernando Peixoto foi um intelectual que buscou de todas as maneiras demonstrar as várias dificuldades que o teatro brasileiro passava naquela conjuntura. Por meio delas, fica claro perceber que a linha de pensamento e de ação que ele defende não é a única. Várias outras se apresentavam para este duelo dentro da cultura brasileira, sendo possível o triunfo de qualquer uma, visto que naquele momento os caminhos ainda se mostravam abertos. Neste sentido, não é surpreendente que muita coisa fosse aparecendo no meio deste processo: novos projetos com outras perspectivas, radicalização na busca de formas cada vez mais irracionais e escapistas, outras radicais no sentido de abandonarem o circuito comercial e partirem para outros espaços e formas de produção, a abertura do mercado de trabalho na mídia televisiva, desilusões com a própria “esquerda” ou o simples abandono de qualquer pretensão artística. O esvaziamento deste projeto de um teatro “nacional-popular” pode ter ocorrido simplesmente pelo fato de outras opções se mostrarem mais vivas e mais convincentes. Neste caso, pode ser enquadrado como qualquer outro projeto em questão, nem melhor, nem pior, e que não conseguiu medrar, assim como outras propostas que também acabaram sendo deixadas de lado. De maneira direta, as críticas de Peixoto enfocam justamente este processo, que ele chama de “crise”, mas que significou decisões cruciais e vitais para os rumos que a arte tomaria dali para frente. A melancolia e o amargor de sua visão sobre o processo é plausível quando ele vê suas pretensões serem descartadas e percebe que o teatro brasileiro, num momento prestes de se ver livre da censura, não aproveitava a chance para seguir em frente com o processo de conscientização, denúncia e transformação, mesmo dentro dos moldes comerciais.

Em relação à segunda questão que surge em nosso trabalho, sobre a incapacidade deste “teatro nacional-popular” oferecer elementos consistentes e populares para a sua efetivação e continuidade, acaba se ligando com a terceira pergunta, sobre o distanciamento dos intelectuais desta determinada corrente artística com o próprio “povo”. Novamente, as reflexões de Gramsci demonstram a necessidade de qualquer movimento artístico em fazer uma “auto-análise” crítica, severa e consciente com o intuito de compreender, efetivamente, sem qualquer tipo de empolgação ou pretensão maior que a situação, a sua inserção, sua importância, sua capacidade de comunicação e de transformação diante da realidade. A descrição do processo do surgimento e da elaboração

de uma “nova cultura” demonstra ser muito mais do que a vontade e o esforço de intelectuais isolados e distantes da realidade que se apresentava:

Parece evidente que, para ser exato, deve-se falar de luta por uma “nova cultura” e não por uma “nova arte” (em sentido imediato). Talvez nem sequer se possa dizer, para ser exato, que se luta por um novo conteúdo da arte, já que este não pode ser pensado abstratamente, separado da forma. Lutar por uma nova arte significaria lutar para criar novos artistas individuais, o que é absurdo, já que é impossível criar artificialmente os artistas. Deve-se falar de luta por uma nova cultura, isto é, por uma nova vida moral, que não pode deixar de ser intimamente ligada a uma nova intuição da vida, até que esta se torne um novo modo de sentir e de ver a realidade e, conseqüentemente, mundo intimamente relacionado com os “artistas possíveis” e com as “obras de arte possíveis”.³⁷⁸

Uma coisa é *acreditar* fazer um teatro nos moldes do “nacional-popular”. Outra coisa é *fazer* este tipo de teatro. Se ele realmente existe ou existiu na prática levando em conta todas as suas significações e conseqüências é algo difícil de se afirmar. Talvez a “teoria” estivesse muito distante da “prática” vivenciada e percebida por estes artistas teatrais politicamente engajados no final dos anos 70, tanto do grupo de Peixoto como do grupo de seus críticos. De certo modo, as transformações abordadas acima exigiam dos partidários da “nova cultura”, uma profunda e ampla participação de vários setores da população. Na realidade, o que temos acima não diz respeito apenas a questões estéticas ou filosóficas de um determinado espetáculo, mas sim à luta pelo nascimento de uma “nova vida”, de um “novo mundo”, de um “novo homem” com a possibilidade de ter a história nas mãos e de fazer valer toda a luta de seus predecessores que se sacrificaram no passado. Esta aspiração por um teatro ligado organicamente às “classes populares” acaba, nas críticas de Peixoto, sendo muito mais fruto de uma vontade não saciada, do que uma descrição segura e certa do que efetivamente se via em cena, principalmente quando vemos que ele não concordava com quase nada que estava sendo feito no país. Sem dúvidas, não devemos esquecer que ao escrever suas críticas, ele *definia*, dentro de um universo praticamente *infinito*, aquilo que considerava importante e relevante para o seu público-leitor-espectador. Provavelmente concordava com muita coisa, mas a sua preocupação constante era em demonstrar os problemas, os defeitos e os limites de uma cena teatral com a qual não comungava e que tinha razões de sobra para isso. Por isso as demonstrações francas, sinceras e incisivas que fez durante todo o período analisado em nosso trabalho. Era algo que ele ainda podia fazer dentro de um espaço específico, a “imprensa

³⁷⁸ GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 70. v. 6.

alternativa” que também, como vimos na primeira parte de nosso trabalho, apresentou sérias dificuldades na continuidade de seu papel.

Mas não há dúvidas do esforço por parte de Peixoto na luta por esta “nova cultura”. Além de suas críticas buscarem sempre demonstrar o teatro inserido numa conjuntura precária e de difícil compreensão, ele não abdicou de seus pontos de vista, apesar de sempre colocá-los em xeque, permanecendo numa atitude dialética e, como ele diz, “brechtiana” - a possibilidade de sempre duvidar. Fernando Peixoto não “santifica” e nem “demoniza” a classe teatral em si. Ao mesmo tempo em que ele critica a atitude dos artistas que ficavam nas mesas dos bares se divertindo enquanto uma minoria estava na luta, defendendo e lutando pelos direitos, ele lembra de outros, pressionados pelas grandes empresas de comunicação, que acabavam entrando no jogo, sem nenhuma proteção ou regulamentação, iludidos por altos salários e pela quantidade de cartas que recebiam das fãs. Ao mesmo tempo em que via a classe artística como culpada de toda apatia, ele não se esquecia de toda a pressão que a mesma sofria inserida numa situação cada vez mais exigente e excludente.

Consciente desta situação, no início de 77, mesmo acreditando na possível reversão do quadro, ele delimita o alcance e a possibilidade destes artistas efetuarem um teatro compromissado, autêntico e crítico. Compreende a dificuldade e a irracionalidade de uma atitude extremista, sem cuidado e sem reflexão. Se haviam vitórias e sucessos como *Gota D'Água*, *O Último Carro* e *Ponto de Partida*, por exemplo, eram em razão da capacidade e da experiência de seus autores, produtores e diretores que sabiam até onde podiam avançar. Caso contrário cairia no erro que ele aponta da seguinte maneira:

Mas o teatro existente é o teatro permitido. Julgar qualquer tipo de produção fora desta perspectiva histórica concreta seria assumir uma postura falsa, marcada pelo radicalismo e pelo voluntarismo. Alguns caíram nesta armadilha. Isto, sobretudo, porque a crítica de teatro, apesar do esforço de alguns, continua perplexa diante de cada espetáculo que propõe valores concretos; não possui compreensão nem parâmetros para uma avaliação justa da linguagem de um espetáculo, conseguindo na melhor das hipóteses, esboçar uma abordagem que refere-se exclusivamente ao texto literário utilizado pelo encenador.³⁷⁹

“Nem tanto ao mar, nem tanto à terra”. Se há algo que Peixoto reitera em seus textos é esta atitude consciente da realidade, mas que, a o mesmo tempo, não abre mão de seus valores originais. Ainda que ele fosse, nas críticas, radical ao analisar uma série de

³⁷⁹ PEIXOTO, Fernando. Em busca da realidade perdida. *Jornal Movimento*, 17/01/1977, p. 15.

situações do teatro brasileiro, este radicalismo levado à cena seria inútil por duas razões simples: a primeira, um público ainda incipiente e limitado. A outra, a censura, que não permitia este tipo de espetáculo dentro dos limites comerciais. Portanto, qual a utilidade disso? Nenhuma, analisada pelo viés de que uma peça só é uma “peça” a partir do momento que é encenada e que conta com a presença do público. E por fim, o “radicalismo” e o “voluntarismo” não escapariam do isolamento e da falta de condições materiais para continuarem o seu trabalho.

A presença espontânea e regular do público nos espetáculos era um sinal de que as vitórias isoladas podia ser uma realidade hegemônica e constante. Isso explica a sua insistência, mesmo que já bastante amortecida, em abordar repetidamente as tarefas que um teatro coerente e conseqüente deveria efetuar. A repetição, um método pedagógico “gramsciano”, era a demonstração de um espírito combativo que tentava da maneira mais eficiente possível passar a sua mensagem:

Nos limites do possível, só aparentemente alargados, algumas vitórias parciais, (poucas), indicam, entre outras coisas, que existe um público pronto para prestigiar e estimular todo o espetáculo que a partir de um confronto crítico com a realidade discuta seus problemas específicos, trazendo para a cena a análise do comportamento dos homens numa determinada situação histórica, mergulhando nas raízes nacionais de nossa cultura. E que através de uma constante procura de linguagem, assuma uma perspectiva popular, propondo uma reflexão conseqüente. Esta busca de emancipação cultural, a luta pela defesa da identidade nacional cercada de inimigos por todos os lados, a retomada do povo e dos problemas das classes subalternas como substantivo do discurso teatral, marcaram 76 como um ano de batalhas incansáveis.³⁸⁰

1976 foi um ano de lutas. Não apenas por um teatro crítico, mas que retomou os problemas das “classes populares”, denominadas aqui, por Peixoto (não gratuitamente), de “subalternas”. Além disso, a preocupação em torno de um projeto pela emancipação cultural das massas. No final de seu texto, um chamado direto e claro para a continuação deste processo, urgente e necessário: “Hoje, mais do que nunca, existe um trabalho teatral exposto ao público. E existe uma tarefa de parcial libertação da cultura nacional, que ganha sentido e significado. E que exige o debate, a troca de experiências e idéias. Tarefas para 77”.³⁸¹

Novamente, em dezembro de 1977, na crítica já citada anteriormente intitulada “Em aparente estado de graça”, Peixoto reconhece que por mais que existissem alguns

³⁸⁰ Ibid.

³⁸¹ PEIXOTO, Fernando. Em busca da realidade perdida. **Jornal Movimento**, 17/01/1977, p. 15.

espetáculos que estavam diretamente ligados ao “nacional-popular”, tudo estava muito distante do ideal. Os números apresentados por ele são a prova de sua desolação. Continua provocador e polêmico apontando aquilo que não concorda e vê com ressalvas:

O ano de 77 chega ao fim com o movimento teatral em aparente estado de graça: 63 espetáculos em cartaz nos dois principais centros de produção do país (34 em S. Paulo e 29 no Rio). Mas quantidade não significa qualidade. Quatro ou cinco espetáculos em S. Paulo, e também quatro ou cinco no Rio, traduzem alguma inquietação ou ao menos vontade de tímida pesquisa de linguagem ou indireto confronto crítico com a realidade, dentro dos limites estreitos e constrangedores do permissível. Nada de especialmente significativo. Espetáculos que surgiram e desapareceram durante os outros onze meses do ano apenas reforçam, quando lembrados, este melancólico panorama.³⁸²

Dentre os 63 espetáculos em cartaz no eixo Rio-São Paulo, ele afirma que no máximo quatro ou cinco correspondiam a um teatro corajoso e engajado. Se refletirmos a partir destes dados, temos a impressão que Fernando Peixoto, como crítico, ficou numa situação próxima do isolamento. Pouca coisa que via o agradava e ficava cada vez mais difícil continuar a própria batalha que travava dentro do teatro brasileiro. Deve ficar claro que o “jornalismo” não era sua única profissão, tinha a possibilidade de utilizar de outros meios para colocar “em cena” aquilo que acreditava e via como necessário. Mas, por outro lado, as constatações “melancólicas” são ligadas diretamente às outras experiências fora das redações dos jornais.

Nesta crítica, a única grande novidade (ainda que de maneira breve e discreta) que ele via surgir na “nova geração” de artistas que despontavam naquele momento é o grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone*. Ao retomar o que ele chama de vivacidade e de ironia, fez com que ele acreditasse que, talvez, este poderia ser um caminho para o futuro. Sobre a questão da presença do público nos espetáculos, ele demonstra a sua experiência não deixando se enganar por “ilusões quantitativas”, que as próprias “kombis” não passavam de paliativos e que não resolviam em absolutamente nada a crise profunda que parte do teatro brasileiro passava:

Mas neste fim de 77, muitos teatros estão lotados. As bilheteria como o teatro, respiram em tenda de oxigênio: a chamada “Campanha de Popularização do Teatro” do SNT, que na verdade só populariza mesmo a “Kombi” (que vende os ingressos nas ruas), produto da Volkswagen do Brasil, mantém a ilusão de vida. É verdade que prova também que pagando apenas vinte e cinco cruzeiros, um quarto do preço normal do ingresso, o público (não o povo) comparece em massa, ao menos aos espetáculos que oferecem maior atração. Mas, em nível de estrutura

³⁸² Id. Em aparente estado de graça. **Jornal Movimento**, 26/12/1977, p. 17.

financeira, a campanha ratifica o engano, mistifica uma situação falsa. Em dezembro, já se torna uma tradição, o moribundo respira. 77 fica parecendo até que foi um mar de rosas. Não foi: não passou, em termos de teatro, de um mar de escombros. Mas, apesar de tudo, maior presença de público sempre é extremamente positivo.³⁸³

Teatros lotados graças às campanhas de popularização. A presença do público, não do “povo”. Para completar, uma quantidade ínfima de espetáculos conscientes e preocupados em promover uma reflexão crítica e transformadora. Ao tratar da inexpressividade existente na cena teatral brasileira ele refere-se aos próprios diretores que sem perspectiva de uma participação mais crítica e polêmica, acabavam retornando aos clássicos como Pirandello, Miller, Sartre, Beckett e Gorki. Ao colocar estes espetáculos em cena, sempre havia a possibilidade de trazerem aspectos e leituras sob uma nova ótica, ligada ao presente e ao momento em que viviam. Mas estes espetáculos significavam muito mais, significavam a falta de opção e de textos, como Peixoto afirma em sua análise:

Um movimento teatral vivo e livre deveria ter lugar para este válido e sempre necessário tipo de proposta. O terrível é que tudo se reduza a isso. Em todos estes espetáculos, a repetição, extremamente cuidada, até mesmo aperfeiçoada, de fórmulas já experimentadas. Nada que efetivamente ampliasse o debate ideológico, nada, ou quase nada, capaz de provocar uma reflexão crítica mais conseqüente e transformadora. Apesar da relativa qualidade, um teatro involuntariamente amortecido e sem virilidade. Portas fechadas, as vítimas sobrevivem, apenas. Num desgaste de energias sem dúvida irrecusável, mas também sem dúvida limitado. É óbvio que foram esforços. E que não cabe, aos que produzem e realizam espetáculos, a culpa desta relativa inutilidade. É o que tem sido possível fazer, enquanto a abertura é um sonho.³⁸⁴

Peixoto acaba fazendo uma auto-crítica em relação ao seu próprio trabalho quando lembramos que ele mesmo encena *Mortos Sem Sepultura* de Sartre em 1977. Como vimos num momento anterior, desde a tradução até a própria construção cênica, ele se esforça para dar ao espetáculo um ar mais “vivo” e “atual”. Da mesma forma que este tipo de teatro representava o que era possível fazer, as suas críticas sempre buscavam apontar o que poderia fazer mais ainda. Como assinalamos anteriormente, sobreviver, neste sentido, poderia até ser considerado uma vitória, mas não deixava de ser um dos efeitos da derrota (momentânea?) deste teatro “crítico”, “conseqüente” e “transformador”.

Rosângela Patriota, num determinado momento de seu livro sobre Vianinha e, principalmente sobre o significado da encenação de *Rasga Coração* em 1979 faz uma

³⁸³ PEIXOTO, Fernando. Em aparente estado de graça. **Jornal Movimento**, 26/12/1977, p. 17.

³⁸⁴ Ibid.

análise precisa e repleta de questões sobre o significado desta “desilusão” ocorrida em vários setores artísticos engajados durante o período da ditadura militar:

Apesar de todas as ressalvas, pertinentes ou não, ao processo de redemocratização, ocorrido em 1979, as liberdades constitucionais, paulatinamente, voltaram a fazer parte da vivência cotidiana do cidadão comum. Essa nova realidade produziu outros impasses: quais seriam as novas bandeiras de luta e de que forma encaminhá-las? Na verdade, não se pode esquecer que a dramaturgia da década de 70 foi profundamente marcada por temas e autores que, direta ou indiretamente, dialogaram com as discussões ocorridas no âmbito artístico, a partir de meados dos anos 50 e durante toda a década de 60. Não se deve ignorar que nesse universo estético e teórico surgiram dramaturgos, diretores, atores, atrizes e críticos afinados com os diversos trabalhos desenvolvidos no período. Eles foram considerados, no interior da história do teatro brasileiro, como responsáveis por uma nova maneira de interpretar a realidade, bem como faziam parte de um dos momentos de tentativa de “conscientização da sociedade”. Este projeto, no entanto, foi derrotado no âmbito da luta política, e a partir daí surgiram experiências qualificadas como “arte de resistência”. Assim, em razão de questões conjunturais, foram produzidas peças teatrais que exaltavam bandeiras como: “liberdade”, “participação”, “denúncia” e “alternativas de combate à repressão”.³⁸⁵

Os questionamentos da autora são de suma importância e têm um sentido semelhante quando apreendemos os dilemas apresentados por Peixoto em suas críticas. A questão sobre as “bandeiras de luta” que iam empunhar após a abertura política e como encaminhá-las a ponto de continuarem em seu processo de aprimoramento de suas qualidades e de seus objetivos. Estas manifestações engajadas politicamente não surgiram por acaso na década de 1970, mas tinham uma história e uma trajetória de quase vinte anos,³⁸⁶ onde durante todo este período propiciou a consolidação de uma cena teatral combativa e extremamente consciente de seu papel no processo de conscientização e transformação da sociedade. Deixaram uma marca indelével na história do teatro brasileiro, tiveram ressonância e sentido perante a crítica e ao público teatral brasileiro,

³⁸⁵ PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 49.

³⁸⁶ “Responsável pela renovação da dramaturgia e da encenação no teatro brasileiro desse período, a linha nacional e popular de criação no Arena teve como parâmetro inicial a peça *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, de 1958. A representação ali realizada do operário e da favela sugeria que o país real, despido de idealizações e de estereótipos, podia efetivamente ser representado no palco com as ferramentas estéticas do realismo dramático, e que isso se constituía no primeiro passo para uma crítica ao quadro de miséria, de alienação e de exploração da força de trabalho no país”. BETTI, Maria Sílvia. Nacional e Popular. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006, p. 194.

apesar de não terem conseguido ampliar o mesmo no ponto em que acreditavam ser possível.

O confronto com a idéia da “pós-modernidade” e a demonstração de sua falibilidade, presente tanto nos palcos como nas idéias e nas discussões políticas, demonstra o recrudescimento das aspirações revolucionárias pautadas na “luta de classes”. O advento de uma nova forma de ver o mundo “fragmentado”, “instantâneo” e “particular” são tiros certos à concepção pautada num processo homogêneo e unitário de conscientização e de luta política. O inglês Terry Eagleton em seu livro “A idéia de Cultura”, ao buscar as diferenças históricas dos significados de “civilização” e “cultura”, leva a discussão para o campo da arte, discutindo o confronto da arte “moderna” com a “pós-moderna”, o que muito nos auxilia para apreendermos o embate entre as diferentes visões artísticas do Brasil no final da década de 1970:

A história das conseqüências disso para as próprias artes – na medida em que se atribui a elas uma importante significação social de que, realmente, são por demais frágeis e delicadas para sustentar, desintegrando-se a partir de dentro ao serem forçadas a representar Deus ou a felicidade ou a justiça política – faz parte da narrativa do modernismo. É o pós-modernismo que procura aliviar as artes dessa opressiva ansiedade, instigando-as a esquecer todos esses ominosos sonhos de profundidade, deixando-as assim livres para uma espécie razoavelmente frívola de independência. Bem antes disso, entretanto, o romantismo havia tentado o impossível ao buscar na cultura estética tanto uma alternativa à política como o próprio paradigma de uma ordem política transformada. Isso não era tão difícil como parece, visto que, se o propósito toda da arte era a sua falta de propósito, então até mesmo o mais extravagante esteta era também em certo sentido o mais dedicado revolucionário, comprometido com uma idéia de valor como autovalidação que constituía o próprio reverso da utilidade capitalista. A arte podia agora modelar a boa vida não por meio de uma representação desta, mas simplesmente sendo si mesma, pelo que mostrava e não pelo que dizia, oferecendo o escândalo de sua própria existência inutilmente autodeleitante como uma crítica silenciosa do valor de troca e da racionalidade instrumental. Essa elevação da arte a serviço da humanidade, porém, era inevitavelmente autodestrutiva, visto que conferia ao artista romântico um *status* transcendente em desacordo com a significação política desse artista, e visto que, na armadilha perigosa de toda utopia, a imagem da boa vida veio gradualmente a representar sua real inacessibilidade.³⁸⁷

Para Eagleton, o ato de conferir certa significação e valor social (e, conseqüentemente, político) para a arte é típico do pensamento “moderno”, que forjou desde o final do século XIX, uma série de correntes estéticas e artistas compromissadas

³⁸⁷ EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2005, p. 29-30.

com a transformação dos homens em seu tempo. Contudo, estas atribuições eram frágeis e complexas de serem levadas adiante, representavam um desafio grandioso e sempre conflitivo em transpor para o campo artístico toda a complexidade e as contradições sociais. Ao voltar-se ainda mais no tempo, no caso para o “romantismo” do século XIX, o autor descreve uma série de radicalizações estéticas que atacavam diretamente a lógica de uma sociedade capitalista em consolidação (a arte pela arte, a fuga do mundo, a crítica silenciosa ao valor de troca). Porém, estas tentativas se mostraram limitadas pelo seu caráter autodestrutivo e escapista. A imagem ideal de que faziam delas mesmas não correspondia com a realidade concreta, que continuava a mesma em seu *trottoir*: dura, severa e impassível às admoestações. O “pós-modernismo” é analisado por Eagleton de maneira semelhante, pois ao retirar da arte este fardo de ser social e política, permite a ela uma independência “frívola” e sem objetivos, um retorno da “arte pela arte”. Porém, esta atitude (mesmo que não se julgue em tais termos, que é tão política como qualquer outra) não consegue expandir-se numa direção mais objetiva e real. Acaba se isolando e tornando-se cada vez mais misteriosa e isolada em seus manifestos e mistificada por elucubrações teóricas.

Efetivamente este é um conflito típico presente nas críticas de Peixoto. Aqueles espetáculos “irracionais”, “subjetivistas” e cada vez mais distanciados (no sentido negativo) de preocupações políticas não eram apenas manifestações artísticas isoladas. Faziam parte de uma concepção de mundo que surgia e que tinha implicações na definição da política brasileira após a abertura. Se Peixoto estava certo ou não, é algo que não cabe a nós afirmar visto que, passados quase trinta anos de sua última crítica publicada no jornal *Movimento*, talvez tenhamos uma visão negativa demais da realidade brasileira atual. Num depoimento que dá na revista “Cultura e Vozes” no ano de 2000, ele demonstra a continuidade de sua crítica em relação à arte, especialmente ao teatro, das dificuldades em encontrar bons textos para serem montados:

Na tentativa de comentar o que está acontecendo com a dramaturgia brasileira utiliza-se, hoje, o termo *crise*. Eu não sei se a palavra exata seria esta, porque ela é muito relativa. De qualquer modo, não se encontra hoje uma dramaturgia que esteja tratando da realidade brasileira, de um enfrentamento crítico, em relação ao cotidiano e à vida das pessoas. Lógico que isso não deve ser generalizado, porque existem textos que procuram dialogar com questões atuais, mas através de outros recursos, às vezes até usando a apelação.

Não estou com coisas muito concretas na cabeça, mas veja: não sou, hoje, um diretor de vanguarda, e não me encontro com a dramaturgia que está sendo produzida. Por isso, me pergunto: será que a palavra de hoje seria

crise? Prefiro dizer que há um *desencontro*, porque há produção dramática no Brasil, mas o que está sendo escrito não motiva a sua colocação em cena. Por exemplo: acontece comigo e com a maioria dos diretores de maior projeção hoje, de vanguarda, que são considerados a novidade, o novo, o mais perturbador; estamos todos buscando o quê? *Textos clássicos*. Por quê? Muitas vezes, parece-me que não estamos encontrando textos escritos dentro da linguagem cênica que desenvolvemos.³⁸⁸

O *desencontro* entre dramaturgos e diretores, assinalado por Peixoto no ano de 2000, é parte de um processo que, sem dúvidas, surgiu num momento de *crise*. E esta *crise* teve em suas críticas nas páginas de jornal uma expressão singular e extremamente significativa. Ao demonstrar, vinte anos depois, a crença num teatro realmente responsável e consciente de seu papel, transparece a possibilidade de ainda fazer algo diferente, apesar do cenário não ser mais tão propício como se imaginava anteriormente. A sua fala aqui se liga a um trecho extremamente significativo de Eagleton em *Ideologia*,³⁸⁹ ao mostrar a capacidade das pessoas se rebelarem contra o comum, o habitualmente aceito e o aparentemente inexorável:

[...] A crítica da ideologia, portanto, supõe que ninguém jamais está *inteiramente* iludido – que aqueles que se encontram sob opressão alimentam, *mesmo assim*, esperanças e desejos que só poderiam ser realizados de maneira realista, pela transformação de suas condições materiais. Se por um lado rejeita o ponto de vista externo da racionalidade iluminista, por outro compartilha com o Iluminismo essa confiança fundamental na natureza moderadamente racional dos seres humanos. Alguém que fosse totalmente vítima da ilusão ideológica sequer seria capaz de reconhecer uma reivindicação emancipatória sobre si; e é porque as pessoas não param de desejar, lutar e imaginar, mesmo nas condições aparentemente mais desfavoráveis, que a prática da emancipação política é uma possibilidade genuína. Não se trata de afirmar que os indivíduos oprimidos secretamente acalentam alguma alternativa pronta para a sua infelicidade; significa que, uma vez que se tenham libertado das causas desse sofrimento, devem ser capazes de olhar para trás, reescrever suas histórias de vida e reconhecer que aquilo de que desfrutavam agora é o que teriam desejado anteriormente, caso tivessem podido estar conscientes disso. Uma prova de que ninguém é, ideologicamente falando, um tolo completo, é o fato de que as pessoas ditas inferiores devem realmente apreender a sê-lo. Não é suficiente para uma mulher ou um colono serem definidos como uma forma de vida inferior: é preciso ensinar-lhes *ativamente* essa definição, e alguns deles revelam-se brilhantes bacharéis nesse processo. É surpreendente quão

³⁸⁸ PEIXOTO, Fernando. Teatro: Personagens do Teatro Brasileiro: Fernando Peixoto e Walderez de Barros. Entrevista concedida à Alcides Freire Ramos. **Cultura Vozes**. Petrópolis: Vozes. n. 3, ano 94, v. 94, 2000, p. 176.

³⁸⁹ EAGLETON, Terry. **Ideologia**. Uma introdução. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista / Boitempo, 1997.

hábeis, engenhosos e perspicazes podem ser os homens e mulheres em provar para si mesmos que são incivilizados e burros. Em certo sentido, é claro, essa “contradição performativa” é a causa do desânimo político; nas circunstâncias adequadas, porém, trata-se de uma contradição que pode levar uma ordem dominante à ruína.³⁹⁰

O trecho acima demonstra que por mais que as possibilidades de emancipação e transformação política estejam distantes de um ideal muitas vezes imaginado, Eagleton afirma que isto não é algo “natural” e muito menos “eterno”. Da mesma forma que ocorreu um longo e conflituoso processo de “aprendizagem” para que as pessoas conseguissem chegar a tal ponto de apatia e desinteresse, existe a vontade de alterar a situação de vida, ainda que os meios sejam “misteriosos” e “longínquos”. Há o desejo, a luta e a imaginação e por isso mesmo a possibilidade real de alterar um determinado quadro. A abertura política no final da década de 1970 era um processo que estava na proeminência de ser iniciado e Fernando Peixoto sabia disso. Talvez isso aumentasse a sua angústia pelo fato de que, justamente no momento em que poderiam encenar tudo que por anos ficou proibido, a realidade e a preocupação da “classe teatral” era outra. A vontade não era mais a mesma e outros caminhos, tão citados, criticados e combatidos por Peixoto desde *Opinião*, já eram percorridos. De toda maneira, suas análises e suas concepções expostas nos textos eram ao mesmo tempo um alerta e uma saída. Era inconcebível acreditar que todos os problemas, a partir dali, seriam resolvidos. Por isso, a confiança de que sempre algo poderia ser feito enquanto as contradições não estivessem resolvidas. Havia a possibilidade de ultrapassar uma determinada situação, da mesma forma que aquela havia superada uma outra anterior. Era tudo uma questão de continuidade, ainda que quase solitária, na defesa de seus valores. A continuidade de seu papel como um “intelectual” engajado no final da década de 1970.

³⁹⁰ EAGLETON, Terry. **Ideologia**. Uma introdução. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista / Boitempo, 1997, p. 13-14.

Como fazer, pois, para estudar a história? Devemos nos limitar aos fatos que são fecundos em termos de conseqüências? Mas, no momento em que tais fatos nascem, como se faz para saber sua fecundidade futura? A questão é realmente insolúvel.

Antônio Gramsci

CONCLUSÃO

Fernando Peixoto, ao optar participar da “imprensa alternativa” como crítico teatral no final dos anos de 1970, tinha a consciência tanto dos limites como o de seu campo de ação. Limites, por todas as dificuldades inerentes de fazer parte deste setor da imprensa, às dificuldades econômicas por quais passavam decorrentes dos mecanismos que o governo militar impunha, como a “censura prévia”, que acabava inviabilizando as publicações. Isto era bastante prejudicial ao lembrarmos que os jornais *Opinião* e *Movimento*, mesmo sendo considerados “alternativos”, não eram publicações amadorísticas e “marginais”. Ambas tinham um respeitado e influente conselho editorial e de redatores, dispunham de mecanismos de impressão e distribuição profissionais e tinham objetivos comerciais e mercadológicos. Efetivamente, a pressão que ambos sofreram neste campo já nos propicia uma visão inicial da força deste estado autoritário sobre estas iniciativas a ponto de causar abalos constantes e consideráveis.

Outro ponto deve ser salientado e, de certa forma, é um dado relevante quando se trata de entender os limites destas publicações em relação ao funcionamento interno das mesmas. Havia neles toda uma disputa dos diversos grupos de “esquerda” dentro dos próprios jornais que contribuíam ainda mais para uma situação conflituosa e tensa entre os seus integrantes. Estar dentro destas iniciativas (e continuar tendo um trabalho sistemático e coerente) representava enfrentar adversários internos e externos, exigindo um profundo senso de responsabilidade e de adequação a estes fatores. Por mais que a “imprensa alternativa” surja naquele momento como opção para aqueles jornalistas, artistas e intelectuais que não tinham espaço na “grande imprensa”, não se pode considerar, por causa dessa generalização, que este setor era algo genuinamente democrático e aberto a contestações e discordâncias. Ainda que suas bandeiras de luta tivessem a “democracia” como o grande objetivo, o que se tinha muitas vezes era uma nova relação de poder, ainda mais restrita e não menos violenta, entre os colegas de redação. Os “rachas” constantes e até mesmo “golpes” em busca do controle destas iniciativas eram coisas que faziam parte daquele jogo, algo quase intrínseco em um espaço onde as opções políticas e ideológicas não significavam apenas uma postura intelectual, mas de atitude e da própria concepção do funcionamento e da função do jornal. De toda forma, a variedade de “jornais alternativos” e dos diversos segmentos sociais “representados” por eles demonstrava o nível de separação e de distanciamento das bandeiras de lutas e de contestação que existiam na década de 1970.

Este último ponto levantado, sobre a variedade de lutas que se instaura na sociedade brasileira naquele momento, provavelmente, não impressionava Fernando Peixoto. A fragmentação, o individualismo, a irracionalidade e o “voluntarismo” eram coisas que ele combatia veementemente em seus artigos. A sua crítica não se concentrava na luta em si que estes diversos grupos travavam no campo da imprensa, mas era em relação à fragmentação de objetivos por parte dos setores mais amplos e de oposição da sociedade brasileira. Principalmente naquele instante de transição, no final dos anos 70, que apontava para a transição e para o retorno das liberdades democráticas. Ele acreditava numa união mais orgânica e coerente destes diversos setores sociais em busca de uma transformação radical, “nacional e popular”, capaz de aglutinar e de aplainar as discrepâncias dos setores oposicionistas dos quais também fazia parte. Era necessária uma centralidade de idéias que tivesse uma força capaz de se estender e de ultrapassar os ditames imediatos da crise. Ao escolher *Opinião* e *Movimento*, estes jornais, de certa forma, correspondiam à sua necessidade naquele momento em falar para um determinado público, principalmente aquele de que fazia parte: uma “classe média intelectualizada” e também de oposição que tinha, naqueles jornais, a possibilidade de entrarem em contato com uma perspectiva mais ao gosto de seu espírito “contestador” e “crítico”. Obviamente, a simples “consciência” da situação brasileira não era o bastante, era preciso ir além. Estes jornais, ainda lembrando de seus limites, sabiam que apenas eles não eram o suficiente, mas tentavam, a partir de suas orientações, fazer o seu papel. Além disso, *Opinião* e *Movimento* tinham características que acabavam por restringir um pouco mais a sua amplitude de leitores. Como já mencionado anteriormente, boa parte de seu corpo e conselho editorial era formado por importantes figuras acadêmicas, artísticas e políticas daquele momento no Brasil. Adiciona ainda que parte destes periódicos eram “completados” por jornais estrangeiros, o que “aumentava” mais o nível das discussões e dos debates travados nos jornais que tinham análises de conjuntura da política e da economia internacional. Efetivamente, ainda que as pretensões destes fossem analisar a sociedade brasileira como um todo em suas dissonâncias e contradições, seus redatores sabiam que a distância entre eles (os intelectuais) e o povo (seu objeto de preocupação e de análise) era grande e ainda impossível de ser vencida. De toda forma, dentro do círculo ao qual se dirigiam, eles eram peças importantes e correspondiam, na medida do possível, aos anseios dos mesmos.

Mas, tratando agora de seu campo de ação, nestes jornais se produziu uma série de textos e de reflexões que foram essenciais naquele momento de repressão. Demonstravam a existência e a resistência de um pensamento oposicionista, contestador e crítico em relação à realidade brasileira. A censura prévia existente em ambos os jornais era um bom indicativo do incômodo que seus textos e análises causavam nos militares e naqueles que apoiavam o regime ditatorial. Ainda que com todos os percalços, tinham um papel a cumprir e tinham conseguido abrir um espaço considerável no mercado editorial brasileiro, de um jornalismo que não tinha a intenção de ser imparcial em suas reflexões e restringir-se a noticiar fatos. Pelo contrário, buscavam demonstrar abertamente suas propostas e suas idéias, questionando habilmente a pretensão fria e factual da “grande imprensa”. Neste caso, a clara demonstração do direcionamento “político” de seus textos acabavam tendo dois lados que se complementavam. Por um, limitavam, restringiam e afastavam os leitores “apolíticos”, aqueles acostumados com um determinado jornalismo “neutro” e “indolor”. Mas por outro, ganhavam pontos ao demonstrar de maneira honesta, sem jogos de linguagem ou mensagens ocultas, o real motivo de sua publicação. De certa forma, os organizadores destes jornais sabiam que, aqueles que os liam, liam e sabiam exatamente o que estavam lendo. Não eram leitores desavisados ou simplesmente ávidos por informações, eram leitores que buscavam uma discussão mais profunda dos temas e que acreditavam em determinadas caminhos para solucionar os problemas que assolavam o país.

Efetivamente, o tempo destas publicações não se estenderia anos 80 adentro. Fosse por questões internas e econômicas, ou por razões de mudança na configuração e nas crenças políticas de seus leitores. Como apresentamos no primeiro capítulo, eles acabavam se definhando e perdendo a relação viva que tinham em relação aos acontecimentos e aos seus objetivos. Porém, pelo simples fato de não terem se mantido durante muito tempo não quer dizer que simplesmente que estavam errados. É um equívoco banal para um historiador, que tem os fatos subseqüentes aos acontecimentos em suas mãos, querer encontrar as razões para a falência destas iniciativas que eram, acima de tudo, frutos de escolhas intelectuais.

Nos anos 80, os encaminhamentos políticos se alteraram consideravelmente, partindo muito mais para a questão do retorno das eleições diretas, reforçando a pluralidade partidária e a liberdade de expressão no campo da imprensa, das artes e da cultura. Mesmo que estes aspectos sejam interessantes e serem citados no momento da

luta, para muitos daqueles que faziam parte inicialmente do *Opinião* e depois, do *Movimento*, eles acreditavam na possibilidade de uma radicalização do processo, a possibilidade de uma reviravolta política e econômica pautadas no socialismo que ainda era válido e possível. O que está em questão para nós, historiadores, antes de qualquer julgamento no sentido do “certo” ou do “errado”, é reconhecer que determinadas questões, posteriormente e apressadamente jogadas na “lata do lixo” da história como “derrotadas”, ainda estavam em jogo naquele momento, buscando resistir de acordo com as suas forças intelectuais e físicas até o momento quando partiriam para novas formas de expressão.

Da mesma forma, as críticas teatrais de Fernando Peixoto demonstravam a sua escolha política e artística, sempre inseridas numa conjuntura mais ampla onde não eram as únicas possíveis. No final de 1973, ele já descrevia uma série de tendências no campo da cultura que estavam em voga naquele momento e que entravam em conflito com suas reflexões sobre a relação orgânica da arte com a sociedade. Pelo fato de ser um brechtiano, ligado a um teatro que aspirava ser responsável socialmente e assumidamente focado na questão da resistência e da luta política, não é de se estranhar as suas críticas duras e severas ao entrar em contato com manifestações que tinham o centro das atenções o “indivíduo” em seu universo pessoal e subjetivo, com suas neuroses e crises ligadas a uma interioridade contraditória, repleta de fantasmas e de soluções consideradas “ilusórias”. Este avanço da cena “alternativa” no país fez com que Peixoto, seguidas vezes, refletisse sobre as razões para este tipo de manifestação estar surgindo num país onde os grandes problemas, em sua opinião, não estavam centrados no “indivíduo” e sim no sistema social e econômico que fazia os homens serem o que eram.

Na realidade, o advento desta nova tendência no campo das artes, não era um acontecimento isolado. De fato, só podia ser compreendida, mesmo com dificuldade, dentro de um mundo onde os valores e as tradições (filosóficas, políticas, ideológicas) gestados ainda no século XIX, como no caso do “marxismo”, e postos em prática durante vários momentos e em vários locais no século XX estavam sendo questionados pelo fato de não terem conseguido, na prática, livrar o homem de uma situação tenebrosa, ainda desigual e fortemente contraditória. Porém, dentro da própria perspectiva existente nas críticas de Peixoto, o que temos é uma defesa lógica e consciente no sentido de demonstrar, ainda, a validade e a atualidade destas preocupações num país miserável e repleto de desigualdades como o Brasil. Havia também a defesa de um teatro que buscasse trazer para o palco estas questões, e este foi um papel interessante e importante que ele

exerceu naquele momento. Ao invés da resignação, o que tínhamos eram tentativas de forte apelo racional, algumas vezes emocional, para que a classe artística brasileira se alertasse quanto aos perigos de abraçar estas concepções “mistificadoras” e que, para ele, não resolveria de forma alguma os dilemas que a sociedade enfrentava como um todo.

Desta forma, o teatro “nacional-popular” foi um dos pontos mais discutidos por Peixoto em suas críticas, tanto em *Opinião* como em *Movimento*. A todo o instante, percebemos a preocupação em não apenas ampliar o público que assiste aos espetáculos, mas também colocar no palco seus dilemas e suas necessidades, contribuindo assim para uma consolidação do teatro no Brasil que, em suas reflexões, passava por uma crise preocupante. A razão de sua preocupação é que, de um lado, o teatro se enveredava numa perspectiva isolada, irracional e inconseqüente. De outro, o teatro brasileiro, após a superação do estágio do “teatro de ator” da primeira metade do século XX, via-se ainda muito preso e limitado a uma “estética burguesa tradicional” *a la* TBC, que teve início ainda nos anos de 1940. Este padrão de qualidade europeu, acabou sendo durante muitos anos um entrave para o desenvolvimento de outras formas, mais populares e ligadas à uma estética genuinamente nacional. De certa forma, as críticas demolidoras que faz em relação aos “clássicos”, especialmente à figura de Nelson Rodrigues, é um dos momentos mais significativos ao demonstrar uma franqueza e uma sinceridade raras, possíveis dentro daquele momento de disputa e de contestação, onde todos os argumentos e ataques eram válidos no intuito de fazer valer a sua visão de mundo. Elas se enquadram num momento em que não é apenas ele, Peixoto, que trata os seus contemporâneos de maneira áspera e ruidosa – os outros lados agiam de maneira semelhante e buscavam fazer valer as suas perspectivas.

Além disso, esta crise teatral tinha outra conseqüência bastante séria e preocupante para Fernando Peixoto. A de transformar e limitar a atividade teatral em mais uma atividade comercial, onde as preocupações estéticas, artísticas e políticas se tornariam acessórias e dispensáveis, desde que um determinado espetáculo gerasse público e, principalmente, o lucro esperado. Inicialmente, não há problema algum de um espetáculo fazer sucesso em relação ao público. Isto é a intenção e a pretensão de qualquer artista que põe seu trabalho em cena. Acrescenta-se ainda que o sucesso significa uma comunicação efetiva e uma similaridade de interesses entre o artista e o seu público. Mas o grande problema vislumbrado pelo crítico acontece a partir do momento em que o artista, ao descobrir a “fórmula do sucesso”, se acomoda neste limite e passa a repetir

incessantemente aquilo que dá certo, não permitindo, nem a ele e nem ao público, superar e experimentar novos caminhos, novas possibilidades e novas lutas. A figura e a função do “empresário”, neste ponto de vista, é algo preocupante para Peixoto. Pelo fato deste cargo concentrar funções comerciais e artísticas causaria uma discrepância e um medo grande de ousar e de incentivar grupos e espetáculos que não corresponderiam, num primeiro instante, aquilo que não fosse obviamente um “fenômeno” de bilheteria. Desta forma, as iniciativas mais discrepantes e dissonantes acabavam sofrendo muito para conseguirem fazer frente à uma estrutura limitadamente econômica. Neste caso, o apoio e o patrocínio oficial não são descartados e acabavam sendo uma saída viável no sentido de proporcionar aos artistas e ao público espetáculos originais e menos “comerciais”, visando não apenas a diversão pura e imediata, mas um trabalho de conscientização e de educação.

A própria função do crítico é fundamental no processo acima descrito. Ao ampliar a sua análise para além da encenação, tanto para as condições de produção e de trabalho como para os dilemas do público, passando ainda pelas relações entre teatro e outras formas de comunicação naquele momento, Peixoto demonstra que a arte teatral exige um esforço bem maior do que aquele momento em cima do palco. Não é limitada a um conjunto de artistas, mas se estende para os diversos setores sociais e políticos, sendo por isso mesmo uma arte em constante transformação e ligada organicamente ao lugar e ao tempo em que é produzida. O crítico, neste caso, não se limita ao “teatro”, mas aos aspectos culturais e políticos da sociedade, não expressando apenas um juízo estético, pessoal e limitado. Consciente de seu papel tenta estabelecer uma comunicação entre artistas e seus respectivos públicos; num movimento dialético, tendo um substrato político e estético que ele defende, o crítico torna-se ainda um “educador”. As reflexões de Peixoto nas páginas dos jornais *Opinião* e *Movimento* são instigantes quando pensamos nesta faceta possível de seu trabalho. Muitas vezes transparece a figura de um “sentinela”, sempre atento e pronto a apontar os erros e as deficiências de sua geração, não hesitando em seus questionamentos sempre violentos e suas reflexões quase sempre negativas sobre o cenário teatral brasileiro em geral. Em alguns momentos o que temos é um discurso que nos apresenta um quadro desolador e moribundo. Efetivamente se estava assim para ele, não quer dizer que estava assim para os outros, porém era emblemática a percepção que ele tinha. Significava um distanciamento e uma incompatibilidade clara entre as diversas formas do fazer teatral no final dos anos de 1970. Seus referenciais, sempre preocupados com um trabalho sistemático e responsável em relação à função social e política do teatro

permitiam que ele tivesse essa visão, negativa, mas ao mesmo tempo combativa. Como uma “sentinela” de uma determinada causa em luta com outras concepções que simultaneamente apresentam suas “armas”, o crítico compreende que não há como ser diplomático e conivente naquele momento em especial. No “espírito da época” não cabia o meio termo, a paciência e a parcimônia. Este “não esperar acontecer” é algo que emerge nos textos e é justificável quando nos remetemos a algo que não dizia respeito somente ao sucesso de um espetáculo, mas da consolidação de uma determinada forma de fazer e apresentar estes espetáculos, da transformação, da ampliação e da participação do público que os assiste. Obviamente, ao escolher um lado para defender, mesmo este sofrendo mais baixas que o esperado, o compromisso e a coerência são elementos que devem ser levados em conta na construção destas críticas.

Estas críticas são documentos que carregam em suas linhas as lutas de um crítico teatral no final dos anos 70 e, também, as possibilidades ainda abertas naquele instante peculiar da história do teatro brasileiro. As propostas apontadas por Peixoto na questão da efetivação de um teatro “nacional-popular”, ainda que dentro do circuito comercial, demonstram que mesmo incipiente, havia artistas e público aberto para tais manifestações e que dependia da confluência de interesses e de práticas que tivessem este objetivo final. Várias críticas de Peixoto tentam demonstrar a existência de condições propícias para a continuidade desta linha teatral. Estas condições apresentadas são significativas por serem uma espécie de sinais que as coisas poderiam sair do modo como ele imaginava. Em primeiro lugar, uma riqueza e uma quantidade grande de manifestações teatrais populares, em várias regiões do país e com um alto nível de elaboração e de qualidade. Por mais que, muitas vezes, apontasse os limites das mesmas quanto à capacidade destas em escaparem de um caráter regionalista e limitado em seus anseios políticos, já era um sinal positivo quanto à receptividade do povo em relação à arte teatral. Em segundo, uma série de pensadores, de reflexões e de espetáculos numa linha de trabalho ligado ao “nacional-popular” já garantiam a sustentação e a continuidade de uma “evolução” cada vez mais consistente. De toda maneira, não iniciariam do zero e já podiam contar com uma reflexão já sedimentada e bastante poderosa e influente em suas formulações. E, por último, na opinião do crítico, da importância do teatro “nacional-popular” para a própria sobrevivência do teatro brasileiro, que em suas análises se via cada vez mais distante, restrito e deslocado em relação às necessidades do público. Para Peixoto, nada o incomodava mais do que a falta de comunicação entre o artista e o público. Ia além na sua

insatisfação quando constatava que este público, historicamente no Brasil, era limitado a uma parcela pequena e privilegiada do país. A questão qualitativa deveria, em suas análises, vir acompanhada da questão quantitativa, principalmente ao tratar de questões políticas, de oposição e de luta. As ressalvas que faz em relação às tentativas de “popularização” do teatro brasileiro, como por exemplo, o barateamento dos ingressos, demonstrava que isso não resolveria o problema em relação ao acesso da população. Na realidade, a escolha por assistir a uma peça teatral não passava simplesmente pela questão econômica, mas pelo interesse pelo que está sendo apresentado. Isto não dependia de preços mais acessíveis, mas sim de espetáculos que correspondessem às necessidades do público. Como já mencionamos, o seu trabalho como crítico apontava justamente para partes do processo que não se limitava ao palco, mas que buscava empreender uma compreensão e uma explicação racional e lógica diante daquilo que incomodava determinados setores da classe teatral.

Também é impossível não estabelecer a ligação das críticas de Fernando Peixoto na “imprensa alternativa” com o movimento da “resistência democrática”, na luta e no questionamento dos caminhos políticos que se iniciaram em 1964 com o golpe militar e até então, final dos anos 1970, estavam em vigor. Inicialmente elas fazem parte da luta por uma arte livre, por um teatro independente e autônomo para seguir o seu desenvolvimento, sem o risco de ser censurado ou impedido de expressar. Porém, por trás desta “intenção” inicial havia, por parte de Peixoto, uma percepção política de que a luta não se fazia por meio de arroubos individuais e não terminava simplesmente com o fim da ditadura militar. Ao invés de um “teatro de ocasião”, limitado a críticas circunstanciais, havia a necessidade de um teatro que ultrapassasse o limite do protesto e avançasse para o questionamento da sociedade capitalista como um todo, dos modismos, do mercado e do que ele chamava de “mentira” e de “ilusão”. Esta é outra razão para tamanha desilusão que ele tem em relação à cena teatral brasileira, principalmente nos artigos do jornal *Movimento*, onde o crítico percebe o enfraquecimento e o abandono das preocupações e dos projetos políticos e estéticos preocupados em contribuir para a transformação e para a conscientização da sociedade em geral. Neste ponto surge uma outra faceta em seus textos: a do “trabalhador incansável”, que por todos os meios e formas buscava alertar os seus colegas profissionais da urgência de levar a sério a atividade teatral no Brasil. Deixar de lado a improvisação, a falta de compromisso e a acomodação. São exemplares os seus textos quando, utilizando-se de Brecht, Peixoto afirma que os artistas são trabalhadores como outros quaisquer e que,

por isso mesmo, como classe, deveriam agir dentro dessa lógica e não como uma minoria privilegiada e culta, superior e livre dos dilemas e das contradições. Basicamente, os artistas recebiam salários, tinham patrões, sofriam a pressão do mercado, vendiam a sua mão-de-obra e o produto de seu trabalho, nada superior ou diferenciado da grande maioria da população. Por mais que tivessem os seus rostos estampados em capas de revistas e fossem perseguidos pelos fãs, isto tudo não passava de uma ilusão sinistra que dentro da lógica do mercado e tinha um prazo certo para acabar. A televisão, uma força que se tornava hegemônica ao atrair de maneira avassaladora estes artistas, tinha a sua parcela de culpa em toda a crise das artes cênicas, principalmente por ser prioritariamente comercial (e nada mais) e altamente rentável para aqueles que estavam inseridos em sua lógica. Acabava limitando o caminho de toda uma geração, desestimulando e enfraquecendo o ímpeto cultural e político que muitos traziam em sua formação. O valor da “consciência de classe” e de uma atitude coerente nesta direção, dentro deste processo de opções e de lutas, seria uma das coisas mais valiosas para enfrentarem de maneira consistente os dilemas de então. Mais uma vez, Peixoto apreende outros aspectos da atividade artística e coloca de maneira central algo que para muitos críticos poderia passar despercebido. De fato, o processo artístico para ele é bem mais complexo e, por isso mesmo, a necessidade de uma observação mais ampla de todos os movimentos.

Como já dito anteriormente, é muito intrincado apontar erros de análise e de conjuntura por parte de toda uma geração que fez parte da história do teatro brasileiro quando já temos, pelo menos em parte, uma visão mais nítida do processo histórico que se seguiu. Porém, simplesmente aceitar e acatar estas reflexões como verdade, heroísmo e coragem (possíveis quando analisados a partir da perspectiva em que estavam inseridos) é, por outro lado, permanecer numa zona inútil, repetitiva e narcisista. Quando nos aproximamos das críticas de Peixoto sobre o teatro e a cultura brasileira no final dos anos 1970 e do teor das mesmas, entendemos que não há como localizar exatamente e de maneira desapaixonada o bom e o mau no conflito político. O que nos é dado a perceber é um duelo de convicções, uma luta pelo poder, por fazer valer uma determinada concepção de mundo com pretensões hegemônicas e impositivas. Neste caso, o risco de serem aceitas ou não estava nos planos, não sendo nenhuma surpresa o isolamento e o decréscimo do impacto e da aceitação por parte da classe teatral nesta linha de ação. Podemos pensar, então, que o teatro “nacional-popular”, tão citado e almejado não seria muito mais o exemplo típico da histórica distância entre o “intelectual” e a “massa”? Não seria uma

tentativa impositiva, mecânica e forçada de um determinado grupo que imaginava ter a “história nas mãos” e, por isso mesmo, imaginava saber e conhecer as necessidades e as aspirações do “povo brasileiro”? Não sofreriam de uma certeza “solitária”, onde acabavam falando e sendo aceitos apenas pelo grupo do qual faziam parte, não se estendendo por fragilidade e falta de compreensão dos próprios limites, sejam eles estruturais e, principalmente, conceituais? Quando pensamos em todas as possibilidades existentes em nosso próprio presente, sabemos que nem sempre seguimos aquilo que realmente escolhemos e que, a cada instante, algo novo se apresenta, talvez mais simples, com menos sacrifícios, privações e nem sempre aparentemente melhor. É humanamente impossível viver de antemão algo que ainda não é. Para o historiador, a visão do passado e daqueles que lá viveram é sempre acompanhada de um complexo sentimento de imaginar saber aqui, o que lá não sabiam. Mas o “não-saber” não obriga o historiador a ter conviência, aceitar e não questionar, como se nada soubesse, de tudo aquilo que no passado se falou, se escreveu e se fez. Caso contrário o trabalho do historiador torna-se apenas um inventário de boas intenções e ações de um grupo que foi vítima da “maldade”, da “mesquinhez” e da “estupidez” do povo que não compreendeu o valor do que estava sendo dito e colocado nos palcos. De toda forma, estes artistas tinham a consciência do dilema que enfrentavam quando viam os seus anseios, por melhores que fossem, não serem considerados como os mais viáveis naquele momento; serem, conseqüentemente, substituídos por outros. Também tinham consciência que outros caminhos, por mais inconseqüentes, limitados e “comerciais” que fossem, permitiam avanços dentro de seus limites. Isso foi algo enfrentado por toda uma geração de artistas que tanto por escolhas pessoais, como políticas, se viram em busca de novas alternativas. De todo modo, pode-se justificar que este grupo não teve a chance e a amplitude de análise necessária para que suas idéias se tornassem hegemônicas. Efetivamente, como vimos nas críticas de Peixoto, esse grupo não tinha apenas um inimigo a enfrentar, mas uma série de desafios que acabaram por abafar de maneira inquestionável o vigor e a potência existente em suas origens. Mas não podemos deixar de salientar, e isto também é perceptível em seus textos, uma intransigência e uma certeza de estar com a razão que acaba nos passando a imagem de uma realidade que beirava a total decadência. O teatro brasileiro, no fim das contas, não acabou. Dentro do processo, sempre fluido e impalpável, artistas continuaram e ainda continuam a sua busca pela comunicação com o público, novas preocupações tomam conta dos palcos. Na realidade, afirmar que foram derrotados é algo estúpido, pois a continuidade

não significou o abandono total das questões levantadas pelas críticas, como se elas nunca tivessem existido ou no máximo se limitassem a serem uma curiosidade histórica e, por isso, objeto de estudo de um historiador qualquer. Aí estão os dois lados em questão, que ao mesmo tempo demonstra o brilhantismo desta geração e, ao mesmo tempo, os seus “pés de barro”. A entrega de corpo e alma por uma causa política acaba, muitas vezes aparecendo exagerada e intransigente, mas carrega em si a possibilidade de marcar não apenas aquele momento em que foi e esteve presente, mas de continuar como uma força irresistível durante o tempo em que ainda se espera por uma possível solução.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

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

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil** (1964-1984). Petrópolis: Vozes, 1984.

AQUINO, Maria Aparecido de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968/1978)** – o exercício cotidiano da dominação e da resistência *O Estado de São Paulo e Movimento*. São Paulo: EDUSC, 1999.

ARAÚJO, Ana Paula Nascimento. **A utopia fragmentada**: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

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

BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil** – Experiências e Influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1991. 3 v.

BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969.

BETTI, Maria Silva. Teatro Nacional e Popular. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006, p. 195.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Secretaria da Cultura. Serviço Nacional de Teatro. **Depoimentos V**. Rio de Janeiro, 1981, p. 15.

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

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

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes e Outras Histórias Contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Imprensa irreverente, tipos subversivos. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris. (Orgs.). **A Imprensa confiscada pelo Deops: 1924-**

1954. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Arquivo do Estado, 2003.

CARONE, Edgar. **O P.C.B. (1964-1982)**. São Paulo: DIFEL, 1982.

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

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

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

COELHO NETTO, J. Teixeira. **O intelectual brasileiro**: dogmatismos e outras confusões. São Paulo: Global, 1978.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CRUZ, Heloísa de Faria. **São Paulo em papel e tinta** – periodismo e vida urbana – 1890-1915. São Paulo: EDUC; FAPESP; Arquivo do Estado de São Paulo; Imprensa Oficial SP, 2000.

DELGADO, Maria M.; HERITAGE. (Ed). **Diálogos no Palco**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2005.

_____. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. Uma introdução. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista / Editora Boitempo, 1997.

_____. **Marxismo e crítica literária**. Porto: Afrontamento: 1978.

FARIA, João Roberto. **O teatro na estante**. Estudos sobre Dramaturgia Brasileira e Estrangeira. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

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

FERNANES, Nanci. Teatro do ator. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006.

FESTA, Regina. Movimentos sociais, comunicação popular e alternativa. In: FESTA, Regina; SILVA, Carlos Eduardo Lins da. (Orgs.). **Comunicação popular e alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986.

FIORI, Giuseppe. **A Vida de Antonio Gramsci**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

FRAGA, Eudinyr. Teatro e Antropofagia. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006, p. 33.

GABEIRA, Fernando. **O crepúsculo do macho**. 8. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada**: A experiência do CPC da UNE (1985-1964). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

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

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

_____. Teatro político. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de, (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. v. 4.

_____. **Cadernos do Cárcere**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. v. 2.

_____. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 6.

_____. **Literatura e Vida Nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GUIMARÃES, Carmelinda. **Teatro brasileiro**: tradição e ruptura. Goiânia: Alternativa, 2005.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

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

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

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

JACOBY, Russel. **Os últimos intelectuais**. São Paulo: Trajetória Cultural/EDUSP, 1990.

KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata**: dois momentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários**: nos tempos da imprensa alternativa. 2. ed. (rev. e ampl.) São Paulo: Edusp, 2003.

KÜHNER, Maria Helena. **Teatro popular**: uma experiência. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda** – Jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LÊNIN, Vladimir Ilich. **Que fazer?** As Questões Palpitantes do Nosso Movimento. São Paulo: Hucitec, 1978.

LEVI, Clóvis. **Teatro brasileiro**: um panorama do século XX. Rio de Janeiro / São Paulo: FUNARTE / Atração Produções Ilimitadas, 1997.

LIMA, Mariângela Alves de. Ator. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006.

LIMA, Mariângela Alves de. Os grupos ideológicos e o teatro da década de 1970. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Patê; et al. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994.

_____. Quem faz o Teatro. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. **Anos 70** – Teatro. Rio de Janeiro: Europa Emp. Graf. e Edit., 1979-1980.

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

MACHADO, José Antonio Pinheiro. **Opinião X Censura** – Momentos da luta de um jornal pela liberdade. Porto Alegre: L&PM Editores, 1978.

MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). **Política, cultura e movimentos sociais**: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: Edufu, 2001.

_____; _____. (Orgs.). **Histórias e Historiografia**: perspectivas contemporâneas de investigação. Uberlândia: Edufu, 2003.

MACIEL, Luiz Carlos. **Nova Consciência** – Jornalismo Contracultural (1970 – 1972). São Paulo: Eldorado, 1973.

MAGALDI, Sábato. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MARQUARDT, Eduard. **Cultura em Opinião** – As páginas de “Tendências e Cultura” (1972-1977). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Lucia de

Barros Camargo, para obtenção do título Mestre em Literatura, 2003. Disponível em: <<http://www.cce.ufsc.br/~nelic/Dissert_Eduard/Part1/tendencias_e_cultura.htm>>.

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

_____. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

MICHALSKI, Yan; TROTTA, Rosyane. **Teatro e Estado**. As Companhias Oficiais de Teatro no Brasil: história e polêmica. São Paulo / Rio de Janeiro: Hucitec / Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

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

_____. Teatro experimental. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Patê; et al. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PATRIOTA, Rosangela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. O fenômeno teatral como objeto da pesquisa histórica: o Brasil da década de 1970 e as encenações de Fernando Peixoto. In: MACHADO, Maria Clara; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). **Histórias e Historiografia**: perspectivas contemporâneas de investigação. Uberlândia: Editora da UFU, 2003.

_____. Teatro épico. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo / Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

_____. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela. Fernando Peixoto: um artista engajado na luta contra a ditadura militar (1964-1985). **Revista Fênix** – Revista de História e de Estudos Culturais, v. 3, ano 3, n. 4, p. 1-34, Out-Nov-Dez 2006. Disponível em: <<www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 27 mar. 2008.

PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha** – Teatro, televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Brecht uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

- _____. **Brecht: Vida e obra.** 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- _____. **Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro.** Rio de Janeiro: Fundacen, 1988. v. 9.
- _____. **Teatro em Movimento.** 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.
- _____. **Teatro em Pedacos.** 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. **Teatro em Questão.** São Paulo: Hucitec, 1989.
- _____. Teatro: Personagens do Teatro Brasileiro: Fernando Peixoto e Walderez de Barros. Entrevista concedida à Alcides Freire Ramos. **Cultura Vozes.** Petrópolis: Vozes. n. 3, ano 94, v. 94, 2000.
- PEREIRA, Raimundo Rodrigues. Vive a imprensa alternativa. Viva a imprensa alternativa!... In: FESTA, Regina; SILVA, Carlos Eduardo Lins da. (Orgs.). **Comunicação popular e alternativa no Brasil.** São Paulo: Paulinas, 1986.
- PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno,** São Paulo: Perspectiva, 2001.
- RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela; NASSER, Fernando. Personagens do Teatro Brasileiro: Fernando Peixoto e Walderez de Barros. **Cultura Vozes,** Petrópolis: Vozes, n.3, ano 94, v. 94, 2000.
- REIS, Daniel Aarão. **Ditadura Militar, esquerdas e sociedade.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.
- RESOLUÇÃO POLÍTICA (novembro de 1978). In: CARONE, Edgar. **O P.C.B. (1964-1982).** São Paulo: DIFEL, 1982, p. 195.
- RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão. (Org.). **História do Marxismo no Brasil.** Partidos e movimentos após os anos 1960. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RODRIGUES, Victor Miranda Macedo. **Caminho de Volta (1974) de Consuelo de Castro:** os setores médios em tempos de crise. 2006. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro.** São Paulo/Campinas: Perspectiva/Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- SALES, Jean Rodrigues. Partido Comunista do Brasil – Definições ideológicas e trajetória política. In: RIDENTI, Marcelo; Daniel Aarão Reis. (Org.). **História do Marxismo no Brasil.** Partidos e movimentos após os anos 1960. Campinas: Editora da Unicamp, 2007
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da vida privada no Brasil** – contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. v. 4.

SILVA, Hélio; MACHADO, José; CARBONE, Antonio. Relatório da Associação Brasileira de Imprensa. In: MACHADO, José Antonio Pinheiro. **Opinião X Censura** – Momentos da luta de um jornal pela liberdade. Porto Alegre: L&PM Editores, 1978.

SOUZA, Newton de. **A roda, a engrenagem e a moeda**. Vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

SUSSEKIND, Maria Flora. **Nelson Rodrigues e o fundo falso**. Brasília, Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Documentação e divulgação, 1977. (Ensaio vencedor do I Concurso Nacional de Monografias promovido pelo Serviço Nacional de Teatro).

THOMPSON, Edward Palmer. **Os Românticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

TORRES, Walter Lima. Encenador. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo / Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

TROTA, Rosyane. Teatro de Resistência. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006.

VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

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

WEKWERTH, Manfred. **Diálogo sobre a encenação**: um manual de direção teatral. São Paulo: Hucitec, 1986.

WOOD, Ellen Meiksins; FOSTER, John Bellamy. (Orgs.). **Em defesa da história** – Marxismo e pós modernismo. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

JORNAIS

OPINIÃO

PEIXOTO, Fernando. Um protestante que protesta. **Jornal Opinião**, 19/03/1973.

_____. A ópera de um banco privado. **Jornal Opinião**, 19/03/1973.

_____. Teatro brasileiro, experiências. A saída, onde está a saída? **Jornal Opinião**, 17/12/1973.

_____. “A Torre em Concurso”. No Império, pela República. **Jornal Opinião**, 20/05/1974.

_____. Anatol Rosenfeld e o teatro alemão. **Jornal Opinião**, 04/02/1974.

_____. Fábulas Nordestinas. **Jornal Opinião**, 11/03/1974.

_____. Nélson Rodrigues. O maior poeta dramático do Brasil? **Jornal Opinião**, 08/04/1974.

_____. O “diário de trabalho” de Brecht. **Jornal Opinião**, 22/04/1974.

_____. O que mantém um teatro vivo. **Jornal Opinião**, 22/04/1974.

_____. O ventre de “Yerma” e o vôo da “Gaivota”. **Jornal Opinião**, 29/04/1974.

_____. A vitalidade do “Cordão Encarnado”. **Jornal Opinião**, 03/06/1974.

_____. Grotowski: teatro ou terapia? **Jornal Opinião**, 15/07/1974.

_____. Oduvaldo Viana Filho (1936 – 1974). **Jornal Opinião**, 29/07/1974.

_____. Uma política para o teatro. **Jornal Opinião**, 02/09/1974.

_____. Um teorema do jovem Brecht. **Jornal Opinião**, 27/09/1974.

_____. A imprecação dos saltimbancos portugueses. **Jornal Opinião**, 25/10/1974.

_____. No túmulo das agências de publicidade. **Jornal Opinião**, 25/10/1974.

_____. Pela porta aberta da China. **Jornal Opinião**, 20/12/1974.

_____. Boal y los oprimidos. **Jornal Opinião**, 11/04/1975.

_____. A recusa da inércia. **Jornal Opinião**, 08/04/1977.

LIMA, Luiz Costa. Jornalismo cultural e imprensa nanica. **Jornal Opinião**, 04/02/1977.

MOVIMENTO

PEIXOTO, Fernando. A Espanha chora e protesta. **Jornal Movimento**, 04/08/1975.

_____. Dois chicotes (o do patrão e o do servo). **Jornal Movimento**, 04/08/1975.

_____. São Paulo com açúcar e afeto. **Jornal Movimento**, 11/08/1975.

_____. Entre o pano e o grito. **Jornal Movimento**, 25/08/1975.

_____. O limite de um protesto. **Jornal Movimento**, 25/08/1975.

_____. A televisão segundo Brecht. **Jornal Movimento**, 20/10/1975.

_____. *Gota D'Água*. **Jornal Movimento**, 20/10/1975.

_____. Teatro para valer. **Jornal Movimento**, 17/11/1975.

_____. Subúrbio e poesia. **Jornal Movimento**, 02/02/1976.

_____. Quebra-cabeça e cabeça quebrada. **Jornal Movimento**, 09/02/1976.

_____. Os mistérios do milagre. **Jornal Movimento**, 16/02/1976.

_____. Debate – Teatro Popular: O público das Kombis. **Jornal Movimento**, 23/02/1976.

_____. Procópio Ferreira na Periferia de São Paulo. **Jornal Movimento**, 01/03/1976.

_____. Um alfabeto novo. **Jornal Movimento**, 08/03/1976.

_____. Do monólogo ao diálogo. **Jornal Movimento**, 22/03/1976.

_____. De objeto a sujeito. **Jornal Movimento**, 05/04/1976.

_____. Um ato de ousadia. **Jornal Movimento**, 03/05/1976.

_____. Auto-suficiência ou desinteresse? **Jornal Movimento**, 07/06/1976.

_____. Hermilo e o teatro vivo do Recife. **Jornal Movimento**, 14/06/1976.

_____. Ator existe? **Jornal Movimento**, 21/06/1976.

_____. Trabalhadores da ribalta. **Jornal Movimento**, 28/06/1976.

- _____. Tapando o sol com lantejoulas. **Jornal Movimento**, 26/07/1976.
- _____. “Ele formulou projetos. Nós os aceitamos” Os vinte anos da morte de Brecht. **Jornal Movimento**, 23/08/1976
- _____. Inglês prá brasileiro ver. **Jornal Movimento**, 04/10/1976.
- _____. Duas certezas e um erro. **Jornal Movimento**, 11/10/1976.
- _____. Paulo Pontes (1940–1976). **Jornal Movimento**, 03/01/1977.
- _____. A necessária resistência do teatro empresarial. **Jornal Movimento**, 23/02/1977.
- _____. O produtor e o produto. **Jornal Movimento**, 09/05/1977.
- _____. Mais Babel do que torre. **Jornal Movimento**, 16/05/1977.
- _____. Teatro: Uma perspectiva Nacional–Popular. **Jornal Movimento**, 06/06/1977.
- _____. Os mortos sem sepultura. **Jornal Movimento**, 25/09/1977.
- _____. Em aparente estado de graça. **Jornal Movimento**, 26/12/1977.

ANEXOS

ANEXO 1

ARTIGOS E CRÍTICAS DE FERNANDO PEIXOTO NO JORNAL *OPINIÃO*

1973

A ópera de um banco privado	2º sem/1973
Um protestante que protesta	2º sem/1973
Teatro brasileiro, experiências / A saída, onde está a saída	17/12/1973

1974

Anatol Rosenfeld e o teatro alemão	04/02/1974
O que significa ser “artista” *	04/03/1974
Fábulas nordestinas*	11/03/1974
A “Yerma” de Victor Garcia*	18/03/1974
Nélson Rodrigues. O maior poeta dramático do Brasil?*	08/04/1974
Kung Fu – Da TV para os livros*	08/04/1974
O que mantém um teatro vivo*	22/04/1974
O diário de trabalho de Brecht*	22/04/1974
O ventre de “Yerma” e o vôo da “Gaivota”*	29/04/1974
“A Torre em Concurso”. No Império, pela República*	20/05/1974
Teatro em Portugal – A difícil sobrevivência*	20/05/1974
A vitalidade do “Cordão Encarnado”*	03/06/1974
Grotowski: teatro ou terapia?*	15/17/1974
Oduvaldo Viana Filho (1936 – 1974)	29/07/1974
Televisão: um caso realmente especial*	05/08/1974
A expansão da Embrafilme*	19/08/1974
MPB, capital São Paulo*	19/08/1974
“Margarida” aparece no exterior*	19/08/1974
Bienal de posters*	19/08/1974
O subtexto como texto*	19/08/1974
Revelando a “Margarida”	26/08/1974

Uma política para o teatro*	02/09/1974
Pelo avesso de “Avatar”*	16/09/1974
Um teorema do jovem Brecht	27/09/1974
Suely e Rosa	11/10/1974
O relato de Vitorio Mussolini sobre Benito, seu pai	11/10/1974
A imprecação dos saltimbancos portugueses	25/10/1974
No túmulo das agências de publicidade	25/10/1974
Brecht condensado	01/11/1974
Fredi Kleeman (1927-1974)	08/11/1974
Dentro das catacumbas líricas	08/11/1974
A estrutura da obra de Glauber Rocha	15/11/1974
Antes de entrar no teatro	29/11/1974
Machado de Assis: precursor da literatura do absurdo	13/12/1974
Pela porta aberta da China	20/12/1974
Sete reportagens	27/12/1974
1975	
Duas gaivotas	31/01/1975
Os pés de barro do teatro	31/01/1975
Fingindo tirar a limpo o caso Stavinsky	07/02/1975
Quem tem medo de Ingmar Bergman?	14/02/1975
Um intelectual nos cárceres da Inquisição	28/02/1975
Boal y los oprimidos	11/04/1975
1977	
A recusa da inércia	08/04/1977

*Artigos de Fernando Peixoto assinados sob o pseudônimo *Andrea Sarti*.

ARTIGOS E CRÍTICAS DE FERNANDO PEIXOTO NO JORNAL *MOVIMENTO*

1975

Dois chicotes (o do patrão e do servo)	04/08/1975
São Paulo com açúcar e afeto	11/08/1975
Um passo para a unidade	18/08/1975
Entre o pano e o grito	25/08/1975
O limite de um protesto	25/08/1975
Pescando pessoa humana	22/09/1975
Tesouro escondido na selva de pedra	06/10/1975
A televisão segundo Brecht	20/10/1975
Gota D'Água	20/10/1975
Chimarrão versus Marlboro	03/11/1975
As duas mortes de Pasolini	10/11/1975
Teatro para valer	17/11/1975
O ator dividido – Eugenio Kusnet (1898-1975)	01/12/1975
Memória curta	22/12/1975

1976

Inesperadas aventuras	12/01/1976
Quebra-cabeça e cabeça quebrada	09/02/1976
Os mistérios do milagre	16/02/1976
O público das Kombis	23/02/1976
Urubu com vertigem	01/03/1976
Procópio Ferreira na periferia de São Paulo	01/03/1976
Um alfabeto nvo	08/03/1976
Voz a preço de banana	15/03/1976
Mais um grito parado no ar?	15/03/1976
Do monólogo ao diálogo	22/03/1976
De objeto a sujeito	05/04/1976
Memória de um “Grande Momento”	12/04/1976
Um ato de ousadia	03/05/1976

Resumindo e omitindo	17/05/1976
Resumindo e omitindo	24/05/1976
Auto-suficiência ou desinteresse	07/06/1976
Hermilo e o teatro vivo do Recife	11/06/1976
Ator existe?	21/06/1976
Trabalhadores da ribalta	28/06/1976
Tapando o sol com lantejoulas	26/07/1976
O que os atores querem	16/08/1976
“Ele formulou projetos. Nós os aceitamos”.	23/08/1976
Depoimento de Antonio Pecci	20/09/1976
Quatro temas dos nossos dias	27/09/1976
À espera de mudanças	04/10/1976
Duas certezas e um erro	11/10/1976
Dentro do ventre do monstro	15/11/1976
Os caminhos da desonra	29/11/1976
O preço de todos nós	27/12/1976

1977

Paulo Pontes (1940-1976)	03/01/1977
Em busca da realidade perdida	17/01/1977
Em defesa do cinema brasileiro	31/01/1977
Mahagonny, uma ópera culinária	07/02/1977
Procurando caminho entre as armadilhas	28/02/1977
Uma bibliografia para 77	14/03/1977
Procópio Ferreira, sessenta anos de teatro	21/03/1977
O direito à própria imagem	04/04/1977
O produtor e o produto	09/05/1977
Independência e morte de um teatro uruguaio	16/05/1977
Mais Babel do que torre	16/05/1977
A necessária resistência do teatro empresarial	23/05/1977
Teatro: uma perspectiva Nacional-Popular	06/06/1977
A autópsia do cadáver do Classicismo	04/07/1977
O herói e o anti-herói: Bertolt Brecht	25/07/1977

Os mortos sem sepultura	25/09/1977
A luta nos bastidores	??/12/1977
Em aparente estado de graça	26/12/1977

1978

“Vim da terra vermelha, num pé de café nasci”	10/04/1978
Os limites de “Limite”	12/06/1978
Agora é que precisa ser artista	19/06/1978

1979

A descrição dos monstros	17/12/1979
--------------------------	------------

ANEXO 2

O TEATRO BRASILEIRO, EXPERIENCIAS

(A saída, onde está a saída?)

Ben Gurion, o profeta armado do renascimento judeu**A crise da energia: O fantástico xequê Yamani**

17 de dezembro de 1973

nº 58 Cr\$ 3,00

opinião

com a edição semanal brasileira do

Le Monde**GARRINCHA****O longo e tortuoso
caminho em busca da gratidão**

TENDÊNCIAS E CULTURA

Teatro brasileiro, experiências
A saída, onde está a saída?

As idéias de um encenador polonês, a indiferença pelo grande público, pitadas de orientalismo, novas formas de produção e, principalmente, muita dedicação seriam ingredientes de um elixir mágico para o nosso teatro?

O personagem de uma peça que está sendo encenada no Rio de Janeiro diz que "fazer teatro é sofrer num 'paraliso'". Esta vocação masoquista define muito do teatro nacional de hoje, quando produzir teatro significa, sobretudo, manter a idéia de teatro sem levar em conta o significado dessa idéia ou desse teatro. Evidentemente não é uma vocação que englobe o pessoal desse setor. Há poucos meses um produtor afirmou que para ele teatro é como sabonete: a escolha de um texto depende de uma espécie de pesquisa de mercado que mostraria que tipo de peça o possível público pagaria para ver. Mas isso é uma ilusão porque ninguém sabe o que o público quer e nem mesmo quem é o público. Desde seus origens, teatro é um diálogo com a comunidade. Quando não existem meios de estabelecer esse diálogo de forma efetiva, resta um comércio de muletas, incerto e sujeito a chuvas e trovoadas.

As duas visões — uma considerando o teatro um "paraliso" mesmo com sofrimento e a outra buscando o lucro do empreendimento — aparentemente ilustrariam duas concepções opostas: a primeira seria responsável pelo teatro artístico e a segunda pelo teatro comercial. Na verdade ninguém sabe exatamente o que significa espetáculo "artístico" ou "comercial". Mesmo companhias que escolhem encenar peças pela importância cultural do autor ou do tema tratado aceitam, como normal, na cotidiana batalha pela sobrevivência financeira, a lei da concessão: para manter uma produção "artística" é necessário regularmente produzir espetáculos "comerciais", de bilheterias compensadoras. E, por paradoxal que possa parecer, à primeira vista, para garantir uma produção "comercial" regular é necessário às vezes articular a produção de espetáculos "artísticos".

Em todo caso, comércio e cultura aparecem como palavras inconciliáveis e só essa contradição bastaria para revelar muito do significado conceitual de uma crise que estaria afetando o nosso teatro. O condicional é no caso muito mais uma precaução para quem está desiludido do meio teatral ou não sabe do que nele se passa, porque a situação do teatro brasileiro é tal que na opinião de muitos de seus profissionais não haverá outra saída a não ser o recebimento de verbas governamentais, com todas as implicações que isso possa acarretar.

Sondando a extensão

Para os iniciados no assunto, afirmar a crise não significa mais nada. O que importa é sondar sua extensão. Sobretudo através da análise do que ainda sobrevive. A crise tem algumas causas bastante conhecidas. Por exemplo, a falta de planejamento na distribuição de verbas oficiais, o alto nível do custo médio de produção, etc. Há pouco mais de dois meses a Associação Carioca de Empreendedores Teatrais enviou ao ministro Jarbas Passarinho um longo relatório mostrando a difícil situação dos produtores de teatro, que vem aumentando os custos de montagem das peças sem um correspondente aumento de público, e peticionando ao governo um fortalecimento da infra-estrutura teatral em vez de paternalismo. Os empresários de São Paulo assumiram posição semelhante. O ministro do Trabalho, Julio Barata, foi, há poucas semanas, procurado por representantes dos sindicatos de atores de São Paulo e da Guanabara para mais um episódio da batalha pela regulamentação da profissão de ator (1). Há muitos anos que os profissionais de teatro se redimem,



brigam, discutem, organizam projetos, procuram dirigentes do governo em busca de soluções a médio ou longo prazo. Geralmente tudo acaba em pedidos de verbas que, mesmo sem resolver, impedem um desfecho dramático. A crise em si não é apavorante e se sucedem ondas de otimismo e pessimismo.

Há vários pontos de referência no passado teatral brasileiro. Em outubro de 1948 foi fundado em São Paulo o Teatro Brasileiro de Comédia, TBC,

(1) Depois de muita luta foi promulgada a lei n.º 4.461 em maio de 1965, durante o governo de Castelo Branco, regulamentando as profissões teatrais: diretor, ator, cenógrafo, técnicos, maquinistas, etc. Havia um prazo de 60 dias para a regulamentação da lei por uma comissão interministerial, mas isso até hoje não foi feito, o que impede a lei de entrar em vigor. Entre as consequências dessa situação pode-se citar o pouco prestígio quando qualquer pessoa sem formação específica pode trabalhar no ramo, e a possibilidade que as empresas têm, principalmente as televisões, de contratar com menor salário atores não profissionais (grá-finos, por exemplo, para trabalhar nas novelas, além de submeter os seus desprotegidos contratados a diversas arbitrariedades, tais como, por exemplo, jornadas de trabalho de duração praticamente ilimitada, sem qualquer remuneração extra.

que, segundo o crítico teatral Yan Michalski em matéria no *Jornal do Brasil* comemorando os 25 anos de fundação do grupo, implantou no Brasil o conceito de verdadeira companhia permanente e formou uma brilhante geração de intérpretes, como Fernando Montenegro, Sérgio Brito, Italo Rossi, Tônia Carrero e a falecida Cécilia Becker. Financiado por industriais paulistas, quase propriedade do italiano radicado em São Paulo Franco Zampari, o TBC atendia ao esteticismo de seus financiadores contratando principalmente encenadores estrangeiros — Ziembinski, Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi — e praticamente não montando peças de autores nacionais, com exceção de Abilio Pereira de Almeida.

O declínio do TBC no final da década de 50 coincidiu com o começo da ascensão do Teatro de Arena, também em São Paulo, que, bem ao gosto da época, deu uma abertura para a dramaturgia nacional. Os diretores eram nacionais e para facilitar o aparecimento de peças escritas por brasileiros foi aberto um seminário permanente de dramaturgia.

Atualmente no Arena não estão mais os nomes de sua época de prestígio e o grupo está reduzido a um trabalho precário, segundo Yan Michalski.

A terceira das grandes companhias foi o Teatro Oficina de São Paulo que começou, profissionalmente em 63 e, depois de encenar peças como *Os Pequenos Burgueses*, *Na Selva das Cidades*, *O Rei da Vela*, *Galileu*

Galileu, praticamente "suicidou-se" este ano, deixando os palcos com a montagem de *As Três Irmãs*.

Essas três companhias (e mais as "filhas espirituais" do TBC: a Companhia Tonla-Celi-Autran, o Teatro Cécilia Becker, o Teatro do Setel) são exemplos de uma estrutura que poderíamos chamar de empresa estável; todas elas procuravam conservar, ao longo do seu trabalho, um elenco permanente, ou pelo menos um núcleo central fixo, e para a manutenção dessa característica dependiam vitalmente da bilheteria. E esse tipo de teatro, principalmente, que se esfacelou quase que totalmente no Brasil, perdendo sua importância sócio-econômica, e sendo substituído pelo regime de produção independente: não mais uma companhia e sim um empresário individual — para cada novo espetáculo —, na nova equipe e a dissolução da última apresentação. A dependência da bilheteria continuou a mesma, mas qualquer idéia de uma verdadeira continuidade de trabalho tornou-se muito mais problemática.

Opções e surpresas

A crise tem provocado o desespero e a angústia de muitos, que, frustrados ou falidos, esgotados ou impotentes, se retiram para outras profissões (alguns profissionais do teatro cedem à tentação da televisão e compensam a mediocridade do trabalho com a ilusão do sucesso imediato e do contrato, apesar de mal pago, na maioria dos casos mais seguro e mais longo) ou desistem de tudo.

Outros formam companhias vampíricas, que se organizam apenas para sugar o dinheiro público das subvenções governamentais (geralmente distribuídas sem critérios nítidos) e depois de lucrar com o recebimento da verba (independentemente do resultado da bilheteria, já que são produções baratas), voltam

para o túmulo, de onde não deveriam ter saído.

Mas mesmo na situação atual, alguns empresários se fortalecem economicamente, dominando o mercado de produção segundo receitas previamente comprovadas — por exemplo, traduzindo obras estrangeiras que tiveram polpudas bilheterias nos países de origem — e fornecendo analgésicos à platéia.

O teatro amador não marca sua presença no panorama sócio-cultural do país, a não ser em momentos especiais (o que não quer dizer que não exista: é a única realidade teatral de muitos Estados e, para mencionar apenas o caso de São Paulo é preciso lembrar que 182 grupos se apresentaram este ano no festival de Teatro Amador do Estado — e os vencedores eram montagens de textos de Brecht, Gorki e João Cabral de Melo Neto). O que mais caracteriza o teatro amador brasileiro entretanto é ser um reflexo passivo do teatro profissional. Uma atividade amadora, no pleno sentido da palavra, isenta de maior liberdade em termos de criatividade própria. E o teatro estudantil, na medida em que existe, igualmente não tem peso considerável (o que pode não ser tão exato; talvez seja possível, embora improvável, descobrir grupos amadores ou estudantes escondidos, desenvolvendo algum trabalho criativo autônomo, livre de habitual subordinação aos critérios do teatro convencional dos grandes centros produtores; em termos de cultura, apesar de tudo, este país é, felizmente, uma caixa de surpresas).

Acreditando nessas possíveis surpresas, o profissional de teatro em involuntário recesso, Fernando Peixoto pesquisou o que se está fazendo fora das estruturas do teatro convencional no Rio e em São Paulo e apresenta alguns grupos experimentais que buscam novas formas estéticas de expressão teatral ou novas condições de produção, do tipo cooperativo.

Lobos fechados
em salas pequenas

No Rio de Janeiro, principalmente, existem atualmente grupos teatrais que realizam um trabalho solitário, lobos da estepe fechados em salas pequenas, com apresentações para 10, 12 ou apenas para um espectador. As vezes, parece que um certo masoquismo, provocado pela ausência de um público maior, dá a esses trabalhos quase anônimos a certeza de estar trilhando um caminho — por mais discutível e elitista que seja — certo e justo.

Essa opção por uma marginalização voluntária foi o caso do Oficina de São Paulo a partir da encenação de *Graciosa Senor*, que afirmava, através de poderosa linguagem teatral, a discutível morte do teatro. O canto de esne do Oficina foi a montagem de *As Três Irmãs* de Tchecov, uma das encenações mais vigorosas do teatro brasileiro moderno. No Rio o ator Rubens Correa e mais um grupo de atores e encenadores estão vivendo em comunidade num sítio perto de Nova Friburgo, dispostos a redescobrir um sentido para o teatro, profissão, há anos, de todos eles. Em entrevista ao *Jornal do Brasil* Rubens confessou: "Acho que estamos começando um teatro marginal". E afirmando que o teatro passa hoje por uma "crise de transformação", disse estar confiante — depois de experiências dentro dos esquemas habituais como *Hoje É Dia de Rock*, de José Vicente, e *A China É Azul*, de José Wilker — num novo texto de José Vicente escrito especialmente para o grupo, *História Geral de las Indias*. Rubens Correa pensa, o que é significativo como opção ideológica, numa adaptação cênica de *Sidarta* de Herman Hesse, a história de um brâmane em busca da felicidade absoluta. No caso de Rubens e seu grupo, trata-se de redescobrir o sentido da atividade teatral através da redescoberta de um sentido de vida pessoal e comunitária.

Já o mais experimental e inquieto



"Fui descobrindo a expressão corporal. Vi o material riquíssimo que temos dentro de nós para explorar. Vi e senti tudo de maravilhoso, de liberdade de criação, que podia descobrir a partir disso. Foi aí que imaginei o Teatro Laboratório". (Pedro Jorge)

dos encenadores profissionais do Rio, Amir Haddad (que em 1968, juntamente com Paulo Afonso Grisoli, foi um dos mentores de uma experiência de renovação dentro de um esquema marginal, o grupo Comunidade, realizador, disposto a um trabalho fora das prisões do teatro profissional, discute o sentido e a possibilidade de um teatro autenticamente marginal, pois teria que ser feito "por marginais e para marginais", possibilidade que não encontra no país.

A busca do fundo da alma

Seria possível a eclosão de um teatro em termos de *underground*? É uma interrogação a ser verificada. Nesse

continua na página 20

continuação da página 19

sentido, assistir a alguns espetáculos "marginais" (com tudo o que a palavra possui de indefinido) atualmente em cartaz no Rio e, ao mesmo tempo, ler os artigos de Maciel reunidos no livro *Nova Consciência* podem constituir uma singular tentativa de compreensão do problema. O autor já foi ator, encenador e crítico de teatro. Mas há poucos dias me afirmou que, para ele, o teatro brasileiro acabou há meia década. O livro, entretanto, não obstante a reiterada afirmação da falência dos valores culturais e ideológicos do mundo ocidental, sua condenação do avanço tecnológico e consequente defesa de uma prática religiosa primitiva, inspirada na filosofia e na religião oriental, valorizando o irracional como afirmação da individualidade do homem, é um livro onde a postura crítica se desenvolve paralelamente aos manifestos que procuram negar a Razão (agências a velha Razão). O que o livro possui de mais fascinante é justamente a contradição entre a velha e a nova consciência que se evidencia, em luta, dentro do próprio livro e do próprio autor. Esse é um intelectual que soube compreender as colocações fundamentais da crise do pensamento ocidental.

Essa busca de alternativas para o homem contemporâneo está intimamente relacionada com certa prática do teatro jovem de hoje: explorar o espaço externo do cosmos e perder a alma ou tentar conquistar essa alma e explorar seu fundo escuro e desconhecido, buscando o espaço interno da própria mente, pesquisa do tempo provisório e mortal de cada um, apreensão do homem no interior de sua subjetividade. Esse tipo de proposta (existia ou não nos que fazem teatro a consciência integral de sua formulação) ilumina uma tendência do teatro experimental de hoje (não somente no Brasil). Sua exposição, feitos os devidos descontos, está implícita nas categorias estéticas articuladas por Jerzy Grotowski (1), papa mais ou menos oculto de quase todos os espetáculos a que assistimos. Aqui não se trata, evidentemente, de condenar a busca de "inspiração" num encenador e teórico estrangeiro. A questão é discernir até que ponto, entre os modelos de fora, é justamente esse que tem algo a contribuir à realidade do teatro latino-americano.

O próprio Maciel, mesmo quando afirma que considera falado ao fracasso qualquer aspiração a uma cultura nacional com a pureza preconizada, por exemplo, pelo filósofo italiano Gramsci, não deixa de ressaltar que, apesar de tudo, acredita que "só as raízes nacionais podem propiciar energia e originalidade criadora a uma cultura". Mas adverte que exagerar esse aspecto é bancar a avestruz e enfiar a cabeça na areia: "A influência estrangeira deve ser assimilada de forma crítica e só a compreensão, não a ignorância vaidosa, torna a crítica possível".

Resta saber até que ponto esses espetáculos se apegam à análise da realidade nacional e terminam numa contemplação passiva, estranha, anti-histórica, indigesta e inútil, deixando o espectador com uma responsabilidade solitária. Também podemos verificar até que ponto o teatro tem o dever, precarizado neste século sobretudo pelas formulações fundamentais de Brecht, de assumir seu papel na transformação do homem e da sociedade.

(1) Criador e diretor do Teatro Laboratório, a mais famosa e discutida organização de teatro experimental do mundo, que funciona em Wrocław, cidade polonesa com 500 mil habitantes. Faz parte das concepções que orientam a experiência de Grotowski uma dedicação exclusiva ao teatro, encarado quase como uma religião: uma vida comunitária do grupo com treinamento intensíssimo do corpo e voz dos atores, que através do teatro expressam principalmente suas emoções mais recônditas; uma despreocupação com a bilheteria. Grotowski chega a limitar em 100 o número máximo de espectadores permitido por espetáculo, que ele prefere chamar de trabalho.

Sobre a influência de Grotowski ele próprio já disse que em seu teatro "há elementos de uma estética que me é pessoal e que não deve ser copiada por outros, pois os resultados não seriam autênticos nem naturais. Mas nós somos um instituto de pesquisa de arte do ator. Graças a essa técnica, o ator pode falar e cantar num registro muito amplo. Este é um resultado objetivo. O fato do ator não ter nenhum problema com a respiração, quando fala, também é um dado objetivo. O fato de poder utilizar diferentes tipos de ruídos físicos e vocais, que são muito difíceis para muita gente, também é objetivo". (Aliás, o terrível é que grande parte dos brasileiros só conhece Grotowski através da leitura de seus primeiros artigos e entrevistas,



"Já entendi que o espetáculo não é para entender, já entendi que não é para gostar, já estou entendendo o que não é para. Se dirige um negócio a outro. Se o cara quiser encontrar coerência vai encontrar. Mas isso não é o importante". (Miguel Oniga)

material, em certo sentido, já velho e superado pelo próprio Grotowski em suas realizações mais recentes.)

Colocar Grotowski como uma influência nefasta é uma maneira fácil e infantil de enfrentar o problema. Seu teatro é fundamentalmente, sua presença é uma afirmação histórica vigorosa. E o significado de suas pesquisas não se restringe à exposição estética das contradições de seu país. A lição de Grotowski é mais do que uma simples técnica.

Mas até que ponto essa nova consciência do teatro brasileiro tem raízes numa compreensão límpida e criativa de Grotowski? Até que ponto tudo não passa de uma fuga da realidade? De uma covarde omissão? Até que ponto esse mergulho desenfreado nas insólitas camadas irracionais do ser humano não passa de um fascínio capiloso da própria racionalidade do homem? Por que tudo isso acontece no mundo hoje e encontra entusiasmo e entrega também no Brasil de hoje? Até que ponto esse teatro não constitui um saudável arrojamento de nossos hábitos mentais e de nossas categorias de pensamento? Ou, ao contrário, não passa de uma atitude elitista, alienada e mistificadora, fuga de um confronto com os problemas efetivos do homem e da sociedade?

Pessoalmente a pesquisa de um indivíduo isolado do contexto sócio-econômico em que vive me parece uma postura inútil e frequentemente mentirosa como processo de conhecimento da verdade. Mas na medida em que essa análise é realizada, até onde possui utilidade e sentido? São inúmeras interrogações que somente a verificação íntima de preconceitos pode dar respostas válidas. Propostas de teatro ou antiteatro somente adquirem significado quando estudadas a partir de uma prática efetiva. Aqui o que nos interessa, sobretudo, é a divulgação de parte desse esforço dos mais jovens, utilizando inclusive, no nível da informação, suas próprias declarações de princípios.

Luta corporal entre duas consciências

Justamente no livro *Nova Consciência*, Pedro Jorge, diretor do curso intitulado *Teatro Laboratório* (que funciona na sala de uma academia de yoga em Copacabana), foi buscar o tema para um espetáculo/exercício

com o mesmo nome do livro.

Não se trata, deliberadamente, de um espetáculo, mas, sim, de exercícios públicos de alunos de um curso. O trabalho representa a batalha entre a Nova Consciência (representada por um ator vestindo apenas uma tanga branca, no estilo grotowskiano, que permanece no centro da sala vazia, em que os espectadores e demais atores estão sentados no chão, encostados às paredes, sob uma luz difusa, baixa, azulada, que às vezes aumenta ou diminui, mas criando sempre um clima onde domina a quase que completa escuridão) e a Velha (representada pelos demais atores que, um de cada vez, entram na cena para lutar, domar ou vencer a Nova, representando, portanto, os demônios da Velha e os demônios de si mesmos).

Mas essa contradição fundamental não é nunca aprofundada pela exposição de contradições nítidas e tudo acontece num clima geral de luta corporal maniqueísta (os alunos não tratam para a cena uma carga emocional específica, vinculada ao tema do sermão lido imediatamente antes de cada um dos sete episódios, mas, sim, uma carga sensorial e emocional abstrata e geral, ainda que, dependendo do vigor de cada um, violenta e às vezes criativa, enquanto convulsões de corpo, gestos e sons).

O exercício não é inteiramente livre: possui uma estrutura desarticulada mas presente e um final obviamente pré-estabelecido (Pedro Jorge, entretanto, afirma que nada é obrigatório: o aluno pode, inclusive, recusar-se a entrar na cena se no momento sentir-se incapaz de uma entrega verdadeira e forte), quando, após a leitura do sétimo sermão, alunos/atores e espectadores se tornam uma coisa só, os primeiros trazendo os segundos para o centro da sala, num ato de envolvimento.

Não interessa, entretanto, julgar o espetáculo, na medida em que se propõe a ser uma aula aberta ao público. Uma observação, entretanto, pode ser feita: além de trabalhar em embargos descontrolados, os alunos, em geral, se entregam a uma espécie de transe hipnótico; quando perguntai a eles, no final (depois do trabalho todos, alunos, professor e espectadores, são convidados a se sentarem no chão, formando um círculo, para discutir o que sentiram ou viram), se depois de tantas repetições do mesmo tema não chegavam a, consciente ou inconscientemente, fixar algumas soluções cênicas ou chaves emocionais, um deles me respondeu que é impossível repetir duas vezes o mesmo trabalho e que, de qualquer forma, ele era absolutamente incapaz de lembrar o que tinha feito durante o exercício.

Pedro Jorge está agora completando 10 anos de magistério de teatro: "Fiz dezenas de cursos, em escolas, faculdades, entidades, universidades. Fui um dos primeiros a ensinar teatro a futuros professores de teatro. Minha primeira influência acho que foi o teatro realista norte-americano, marcação, texto, cenário, figurinos, tudo. Mas a gente vai descobrindo sempre. Principalmente, aprendo ensinando. Fiz trabalhos com crianças, adolescentes, universitários. O Teatro Laboratório existe desde julho do ano passado. Eu vinha de algumas experiências, que continuo desenvolvendo, no campo do *sensibility training*. Já trabalhei em técnicas psicológicas e trabalho agora no Instituto de Psicologia Aplicada onde utilizo recursos dramáticos. Como aqui utilizo técnicas do *sensibility*. Depois, fui descobrindo Grotowski. Não vi nenhum de seus trabalhos, mas assisti a experiências, neste sentido, nos Estados Unidos e em Londres. Fui descobrindo a expressão corporal. Vi o material riquíssimo que temos dentro de nós para explorar. Vi e senti tudo de maravilhoso, de liberdade, criação, que podia descobrir a partir disso. Foi aí que imaginei o Teatro Laboratório".

Sobre seu trabalho: "Nunca afirmei que faço o método de Grotowski. Seria impossível. Duas aulas por semana. Muitas dificuldades culturais. Não tenho um grupo formado. São alunos que pagam mensalidades. De quatro em quatro meses organizo aulas públicas. Geralmente solicitamos uma doação dos espectadores, espontânea. Serve para custear bolsas-de-estudo. O que

me interessa é o interesse e a preocupação do aluno, estou disposto a dialogar em quaisquer termos.

Um ritual de vampirismo

Numa sala minúscula da Aliança Francesa de Copacabana, um grupo experimental, dirigido por Miguel Oniga, apresenta uma versão pessoal do extraordinário *Drácula* de Bram Stoker. "Eu peguei o livro — conta Oniga — peguei o texto, tinha uma idéia em cima, não quis adaptar, nem conheço nenhuma adaptação. Eu queria o que tinha de essencial, sabe? Eu queria a história, que o livro me dava contada de uma determinada maneira. Peguei o cerne, a história, e contei de outra maneira. Partii em busca de um negócio teatral. Só teatro. Sem ser um texto. Não tenho nada contra o texto. Mas não queria uma coisa que se pode pegar e ler em casa".

Miguel Oniga é jovem e nunca fez teatro profissional, o meu trabalho? Não sei. Nem frente! Não tem nada a ver comigo. Posso ir ver. Tem um amigo meu trabalhando. Eu estou fazendo o que faço porque é isso mesmo, também não é por oposição a nada". Fez um curso com Sérgio Brito e começou a se interessar pelo teatro. Teve um texto encenado pela escola de teatro, *As Armas*. "Fui convidado para ver os ensaios, fui ficando, conhecendo as pessoas. Aí resolvi eu mesmo montar o texto, separado. Fiz um grupo e consegui esta sala, com muita sorte. Começamos em 4 de maio e ficamos até o mês passado. Representando sexta, sábado, domingo, segunda".

Drácula é um espetáculo feito à luz de quatro velas, ou seja, em acentuada escuridão. Mas esse clima, propício às aventuras de vampiro, não é teatralmente utilizado em suas últimas consequências. Do romance de Stoker



"Estou convencido, aliás, de que o teatro chamado marginal, que se faz hoje no Rio, é um degrau para o teatro convencional. É um apêndice desse teatro. É uma espécie de palhaço. Justificamos nossa atitude de heresia agora para que tenhamos possibilidades de estabelecer uma espécie de ponte para o teatro convencional". (Ailton Kereniski)

restam alguns personagens e algumas situações, cênicamente resolvidas em termos de corpo, convulsões, gritos, panos brancos e pretos, correrias. A proposta tem seu sentido, mas a realização peca pela repetição de recursos, pela exploração limitada de algumas idéias fortes. Oniga não define uma posição crítica ou mesmo sensorial em relação ao vampirismo. *Drácula* é o corpo de tanga branca, o ator que espera, ajoelhado, a entrada dos espectadores na sala, segundo a moda grotowskiana. Mas não interessa aqui, como no caso anterior, uma crítica do espetáculo: ainda que seja necessário observar que a tentativa de sondar o indivíduo e seus demônios, ou o olhar novo no tema, dos mais fascinantes da mitologia literária, é limitado pela superficialidade e, provavelmente pela inexperience dos realizadores.

Sobre a possibilidade destes

espetáculos "marginais" constituem um movimento paralelo dentro do panorama do teatro brasileiro, com continuidade de trabalho e certa organicidade, Miguel, que afirma que não faz teatro profissional por opção ("não estou esperando ninguém me chamar, nem estou marcando passo. Estou à parte de propósito, perfeitamente"), afirma que não sabe se é um movimento ou não. Se for "não vai ter assinatura, você faz parte ou não faz, isso assim".

"Dos Mistérios" e "Dysangelium"

Numa sala vazia e escura da Aliança Francesa de Botafogo o Centro de Pesquisas Ex-Teatro (Teatlab) oferece (o termo é de Grotowski) ao público dois espetáculos de extraordinária importância, *Dysangelium* e *Dos Mistérios* (este inspirado nos *Mistérios da Missa* de Calderón de la Barca), realizados por Ailton Kereniski, encenador que possui, como poucos no país, um profundo e verdadeiro sentido de linguagem teatral, um domínio efetivo de uma escritura cênica, talvez discutível num nível mais rigoroso, mas profundamente verdadeira, coerente e honesta.

O grupo existe há quase dois anos. *Dysangelium* está em cartaz há um ano e meio; *Dos Mistérios* está sendo apresentado em sua segunda versão ("Resolvemos anular a primeira", afirma Kereniski, "porque nos parecia um tanto adolescente. Era a primeira fase de um trabalho. Nosso trabalho se divide numa fase de aquecimento, depois de aproximação e comunhão. Nossa primeira versão era inconscientemente selvagem. Aquilo não deveria ir a público. Deixamos de lado porque estávamos traindo. Foram oito meses de aquecimento. Estávamos nos enganando através de certas atitudes estéticas ou belas, apenas para compensar certas falhas teatrais nossas. Nesta segunda versão parámos para eliminar tudo que nos parecia um excesso").

Ao contrário de outros encenadores jovens, que vivem às incertezas de uma experimentação desorientada, Kereniski tem uma profunda segurança de seu trabalho e dos objetivos aos quais se propõe. É um homem inteligente, sensível, que esteve dois meses com Grotowski e realizou experiências teatrais fora do Brasil, antes de organizar seu grupo.

Sobre Grotowski, Kereniski afirma: "Nunca o citei. Leo Grotowski como Leo Meyerhold, Leo Meyerhold como Leo Stanislavski e Stanislavski como Leo Platão". Mas a presença do encenador polonês é tão marcante em seu trabalho que insistiu na aproximação, sem crítico por isso (eu já havia assistido *Dos Mistérios* e me preparava para uma experiência ainda mais radical, com *Dysangelium*). "Digamos que é uma aproximação espiritual. Evidentemente Grotowski me cativa. Não só ele, como também o Odin Theater, como Eugênio Barbo, como o Kamera Theater de Zurich também me cativa. Por quê? Porque a gente encontra um local de encontro. Um local onde a gente não é obrigado a representar. Um local de confronto. A gente é obrigado a se colocar, a se situar. Eu não mais como um homem de teatro. Mas eu, fundamentalmente, como ser vivo. Um local onde eu me sinto bem é a minha pátria. Temos assim um ponto de contato. Digamos, eu fui aluno de Grotowski. Eu não sou aluno de Grotowski. Digamos que tenho pontos de contato, como existem pontos de contato em todos os teatros do mundo. O que me interessa particularmente é o confronto. São esses elementos que a gente pode colocar aqui e agora, hoje. São elementos que podemos subsidiar para uma abertura e uma franquia nossas".

Dysangelium tem apenas um ator, Edgar Ribeiro, e ele é extraordinário, realizando um trabalho surpreendente com o corpo, os músculos e a voz. Ele possui domínio absoluto de si mesmo e seu ritual é mágico, contagiante, extremamente teatral e poético, indiscutível revelação de um ser humano entregue ao público, numa cerimônia densa e criativa, iluminada apenas por um refletor, no início, depois por uma simples vela (o espetáculo é

continua no página ao lado

continuação da página 20 lado

frequentemente interrompido por uma jovem que entrega ao ator, como um contra-regra de teatro chinês tradicional, os elementos de que, eventualmente, ele necessita para seu trabalho — por incrível que pareça, esta exibição apurada e quase perfeita de uma encenação grotowskiana, no melhor sentido da palavra, é cortada brechianamente). O espectador observa o ator. Não se identifica com ele. Estamos diante do teatro, com todo seu vigor. *Dos Mistérios* tem quatro atores e quatro velas. O trabalho dos quatro e o trabalho de Kerenksi é agressivo, dinâmico, provocante, adquirindo significados inesperados e surpreendentes, extremamente sensível, numa teatralização de temas religiosos e sexuais que chega às últimas consequências.

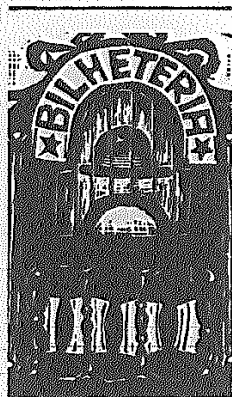
A sequência na mesa de operações é dos momentos mais altos do teatro brasileiro moderno. Nada é gratuito, mas sim resultado de uma elaboração metódica. A utilização não somente do corpo mas também do som e da palavra adquire um sentido poético difícil de dimensionar. A condição humana se revela ao público com uma intensidade fascinante: quando os atores falam textos, conseguem uma dimensão poética e lógica difícil de ser atingida. É possível que o espectador não penetre no sentido das imagens oferecidas, mas percebe-as (perceber, para Grotowski, é uma forma de compreender a partir de símbolos) com admirável vigor.

O texto de *Mistérios da Missa* de Calderón de La Barca serviu de ponto de partida, mas o próprio Kerenksi confessa que não deveria ter usado o nome de Calderón: "A peça não pareceu rica de elementos. Não como ilustração do texto, mas nos tocava profundamente. Em termos espirituais. Confrontar elementos de religiosidade que trazíamos. Apresentei a ideia, que eu trazia há mais de dois anos. Foi integralmente aceita. Mas não devíamos ter citado Calderón. Não existe mais nada do senhor Calderón. O que existe somos nós e a ideia que frutificou a partir dos *Mistérios da Missa*".

Kerenksi não aceita a ideia de teatro marginal: "Não busco comparação. Estou convencido, aliás, de que o teatro chamado marginal, que se faz hoje no Rio, é um degrau para o teatro convencional. É um apêndice do teatro. É uma espécie de paliativo. Justificamos nossa atitude de heróis, agora, para que tenhamos possibilidades de estabelecer uma espécie de ponte para o teatro convencional. Que, parece, seria o próprio canto de medusa, ou canto de serpias, do teatro dito como marginal. Mas esse não é o nosso compromisso, positivamente". Por outro lado, Kerenksi situa o teatro convencional, ou o teatro profissional, como definido em relação à bilheteria: "Tipifica-se o teatro profissional em relação à bilheteria. Você é profissional se você efetivamente obedece aos ditames da bilheteria, se você obedece a disposições trabalhistas, etc.". Mas esclarece em seguida: "Eu não posso, de maneira alguma, estabelecer, neste momento, uma posição contrária ao teatro profissional. Porque na realidade eu tenho preocupações não somente em relação ao meu trabalho, como em relação à própria ideia de teatro. Não posso ser efetivamente contra um teatro profissional, se este teatro leva a primeira imagem do teatro para lugares que nunca viram teatro. Um país de 90 milhões de habitantes, um país onde existem cidades que nunca foram tocadas pelo bafo quente do teatro! Não posso fazer com que este público que nunca viu teatro decida de ver um espetáculo convencional e tenha, digamos, um parâmetro de comparação. De qualquer forma, estou preocupado aqui, no nosso trabalho, mais com um fenômeno de ordem humana do que de ordem estética, digamos assim. Positivamente, não estamos fazendo teatro, em última análise. Mas, um local de encontro para que tenhamos aqui uma estréia. Portanto, um clima de envolvimento mentiroso para uma estréia. Assim, para categorizar, de maneira mais definitiva, situamos a

palavra "ex-teatro". Ou seja, fim ao teatro. A tudo aquilo que, o teatro profissional me traz para uma negação futura, que elimino do meu trabalho. A ideia de "teatro" está ligada no Brasil a de um teatro convencional".

Kerenksi não acredita numa ideia de popularização do teatro: "Essa ideia de irmandade, por exemplo. Me espanta. Eu acho uma ideia enganosa, mentirosa. Uma hipocrisia. Como é que se pode falar hoje em dia em termos de local de encontro? É um paradoxo. Como é que se pode falar em *Jesus Cristo Superstar*? Se falar em termos de encontro apenas para se justificar uma ideia mentirosa? Quando, onde, neste mundo em que eu vivo, existiu paz? A ideia de paz e amor é um blefe. Acredito, e isso é uma posição minha, pessoal, que é insustentável este equilíbrio atômico. Já não estou mais falando em termos de teatro. Em termos de vida mesmo! Acho que todos nós, caminhamos paulatinamente para o suicídio coletivo".



"Queríamos uma experiência de liberdade: atores, diretor, cenógrafo não estariam sujeitos à tutela de um produtor. O espetáculo não deveria ser para nós uma forma de ganhar a vida, mas sim de viver a vida. E expressá-la através do teatro". (Alberto Guzik, grupo Macário)

Três cooperativas (duas no Rio, uma em São Paulo) iniciam suas atividades: são três caminhos diferentes, três propostas que possuem pontos em comum (e aqui mais do que o resultado final dos espetáculos, nos interessa sobretudo informar como se articulam estas tendências). No momento, lutam por dois objetivos nítidos: sobrevivência financeira e, como consequência, continuidade de trabalho. Os três grupos denunciam o teatro profissional como viciado numa estrutura estratificada e sem flexibilidade para novas experiências: um teatro cansado, desgastado, que não faz mais que repetir fórmulas consumidas, que tem os olhos voltados para a bilheteria mas que não consegue, nem se interessa em, conquistar um novo público. Os três estão dando os primeiros passos de uma aventura incerta mas, nos poucos meses de existência de cada um, já adquiriram uma certeza: os obstáculos são imensos, as dificuldades crescem por todos os lados, mas, assim mesmo, o balanço do resultado obtido até o momento é animador — os primeiros erros, inclusive, servirão para evitar os próximos.

O grupo paulista é o Teatro Macário, organizado por um encenador profissional, Celso Nunes, contando com um crítico e professor de teatro entre os atores, Alberto Guzik, reunindo no elenco jovens que passaram (formados ou não) pela Escola de Arte Dramática ou pelo setor de teatro da Escola de Comunicações e Artes da USP (onde Celso e Alberto são professores). O grupo foi organizado em São Paulo em setembro de outubro

Preto, em julho, no VII Festival de Inverno (todos os componentes da cooperativa estavam lá como professores, monitores ou alunos): em São Paulo o espetáculo, a peça de Francisca Boris Vian *Os Construtores de Império*, foi apresentado no interior da XII Bienal (gratuitamente, para os que pagavam a entrada para ver a exposição; para isso o grupo recebeu ajuda financeira dos organizadores).

No Rio, um grupo de jovens, com pouca ou nenhuma experiência, saídos da Escola de Teatro da Guanabara ou tendo passado antes pelo grupo Comunidade (1968), tendo entre eles uma atriz profissional, Thalia Perez, reuniram-se com um jovem diretor recém-formado pela Escola, José Luiz Ligério Coelho, com uma atriz profissional como assistente de direção, Maria Esmeralda, e juntos organizam o Teatro Mágico, estreando com um espetáculo intitulado *As Loucuras do Dr. Qorpo Santo* (inicialmente só era encenado às segundas-feiras, no Teatro Gláucio Gil, numa segunda etapa, fez uma curta carreira no Teatro Miguel Lemos, alternando em cartaz com outro espetáculo; agora a peça é apresentada, em temporada popular — 5 cruzeiros o ingresso — novamente no Gláucio Gil).

Também no Rio, o ator e diretor pernambucano Luiz Mendonça, um dos poucos que ainda batalha pela vigência de um teatro vinculado às raízes populares, depois de quase 15 anos de experiências neste sentido, reuniu um grupo de atores com pouca experiência, outros antigos companheiros de teatro no nordeste, e também uma atriz profissional, Virginia Vaili, apresentando um espetáculo intitulado *As Incêndias*, duas peças do também pernambucano Luiz Marinho — *A Incêndia* e *A Afilhada de N. S. da Conceição*. O espetáculo, com 20 atores estreou no Teatro de Arena da Guanabara, no Largo da Carioca, numa tentativa mais direta de atingir um novo público: ingressos a preços populares e apresentações às 18h30m, para pegar quem sai do trabalho antes de voltar para casa (sobretudo público da Zona Norte do Rio; agora, numa segunda etapa, o espetáculo está na Zona Sul, no Teatro Opinião, em horários normais. Estes dois últimos grupos têm se apresentado também fora das casas de espetáculos: as peças de Qorpo Santo já foram encenadas em escolas e *As Incêndias*, em bairros populares).

Os olhos abertos e a evidência

Alberto Guzik narra a organização do grupo Macário: "O nome foi inspirado pela peça inacabada de Álvares de Azevedo (que o grupo pretende adaptar e montar). Um grupo de pessoas que buscavam desvincular-se dos esquemas profissionais correntes e insatisfatórios, que procuravam expressar sua inquietação por meio de uma pesquisa sobre a linguagem do teatro e da arte. Imaginávamos que apenas rompendo uma série de vínculos que representam sérios obstáculos para qualquer tentativa de reformulação poderíamos chegar ao experimental. Não quisemos criar um conjunto amador nem mais uma companhia profissional. O Teatro Macário seria realmente profissional no que se refere à qualidade do trabalho e aos métodos empregados para chegar a ele, diferindo apenas no que diz respeito à vinculação de seus componentes a cláusulas contratuais. Queríamos uma experiência de liberdade. Atores, diretor, cenógrafo não estariam sujeitos à tutela de um produtor. O espetáculo não deveria ser para nós uma forma de ganhar a vida, mas sim de viver a vida. E expressá-la através do teatro".

O repertório não revela uma preocupação por um teatro acessível a todos os públicos, mas dirige-se, mais especificamente, a uma certa elite intelectual, que mergulha com prazer nos labirintos da vanguarda (sobretudo francesa) e ao público universitário. Os *Construtores de Império*, que Guzik define como um exame da trajetória de um homem para a morte, é a história de uma família, pai, mãe, filha, empregada e um misterioso ser indefinido, boneco ou gente, o Schmirz, que é espancado por todos. (Segundo

ainda Alberto Guzik, "na montagem a opção foi imaginar o Schmirz como a consciência das personagens, esta consciência que esperamos permanentemente numa tentativa de negar sua existência real. Essa consciência que incomoda de tal forma que é preferível fingir não vê-la"). A família pouco a pouco vai desmembrando-se (no terceiro ato resta somente o pai e,



"Havia atores desempregados, um diretor novo, diante da inexistência de mercado de trabalho. Atores novos dificilmente seriam chamados para alguma coisa. A gente resolveu trabalhar junto. E pouco a pouco a gente descobre que fora do esquema profissional entre aspas existe uma série de vantagens". (Reynaldo Machado, Teatro Mágico)

naturalmente; o Schmirz), apavorada por um ruído misterioso e indefinido no texto, uma ameaça constante que faz com que todos aparentem agir de forma natural, mas sob uma escada sem princípio nem fim que os leva: cada vez mais, a salas mais vazias e menores. No espetáculo do grupo Macário nem tudo se detém: o Schmirz não invade o palco no final, como no texto, e não existe a transformação da cenografia, fundamental para a leitura visual da parábola da classe estrangulada (nem mesmo a escada ocupa um plano fundamental no cenário ou na movimentação dos atores). E, sobretudo, a concretização do "ruído" numa sirena policial nos leva a uma leitura confusa ou contraditória dos valores expostos com clareza no texto da classe ameaçada. Quizé afirma que a frase básica do texto, que serviu de fundamento para o espetáculo, teria sido "fechar os olhos ante a evidência é método que nunca deu resultado". A frase, aliás, é distribuída, numa pequena tira de papel, a todos os espectadores.

Dos três espetáculos referidos nesta reportagem-informação é fora de dúvidas que *Os Construtores de Império* é o mais realizado, em termos de domínio e expressão de uma linguagem teatral amadurecida.

A atualidade do século passado

Por que surgiu o Teatro Mágico? Afirma o ator Reynaldo Machado: "Basicamente por falta de mercado de trabalho. Inicialmente não havia intenção de formar um grupo. Havia atores desempregados, um diretor novo, diante da inexistência de mercado de trabalho. Atores novos dificilmente seriam chamados para alguma coisa. A gente resolveu trabalhar junto. E pouco a pouco a gente descobre que fora do esquema profissional entre aspas existe uma série de vantagens".

Reynaldo afirma que o grupo não pretendeu fazer um trabalho experimental, enquanto linguagem: "É experimental enquanto empresa. Também não partimos para ignorar o público que paga. Estamos tentando descobrir qual é o nosso público. Já vimos que o público normal, do esquema, não se interessa. Mas o público de universitários, os estudantes, estes sim. E cedo para definir nosso trabalho atávica. Mas existem dados: existe um público em potencial, no nível de escolas. E preciso conquistá-lo, fazer contatos buscar sobrevivência com este público que nos

entende. Fizemos espetáculos na Faculdade de Letras, sem recursos, mas tudo funcionou, foi excelente a reação. É claro que já cometemos muitos erros. É bom. A gente aprende pra não errar na próxima vez. O problema com faculdades é que eles querem o espetáculo lá".

O Teatro Mágico é uma cooperativa: os riscos são iguais para todos, o dinheiro que entra é dividido entre todos. Todos fazem tudo, há uma divisão de trabalho ocasional, para setores artísticos, como direção, atores, etc.

José Luiz Ligério Coelho dirigiu o primeiro espetáculo do grupo (sua primeira experiência profissional): "A solução para quem se forma é criar o próprio mercado de trabalho... Mas estou aberto para uma experiência profissional. Estou aqui porque aqui existe trabalho e boas condições de trabalhar. No início a gente viu muitos teatros. Encontramos Qorpo Santo. Mas achávamos distante da realidade que a gente vive. Eu queria uma coisa ligada à pobreza, ao fechamento de cada um dentro de si, dentro de seu individualismo, à importância de agir sobre a realidade. Continuamos procurando nas terminais achando que o Qorpo Santo era o certo. Reynaldo teve uma ideia: misturar a vida e a obra. Começamos a ver que a vida dele era tão fascinante quanto a obra. Dentro da sociedade em que viveu há um século foi um inovador, um marginal, um artista: Representou o que a gente de certa forma representa hoje. Um grande potencial criativo, mas impotente, a realidade o oprimia. E as peças são a consequência de sua forma de pensar, sua maneira de agir sobre a realidade".

O espetáculo tem duas partes. A primeira é baseada em acusações de um autobiografia de José Joaquim de Campos Leão (*Qorpo Santo* — 1829-1863). Ele nasceu e morreu em Porto Alegre: foi comerciante, professor, vereador, subdelegado de polícia, dramaturgo, poeta, jornalista, editor, tipógrafo, reformador da ortografia nacional, foi diversas vezes preso e internado como louco, mas realizou uma obra teatral surpreendente, antecessor das modernas correntes do teatro de absurdo muito antes mesmo do aparecimento de Alfred Jarry e seus *Ubu*. A segunda parte nasce do próprio relato dos depoimentos de três peças: *Matheus e Matheus* (12 de maio de 1866), *Hoje Sou um Amanhã* (15 de maio de 1866 — só é apresentado o primeiro ato) e *Eu Sou Vida. Eu Não Sou Morir* (16 de maio de 1866).

O momento mais forte teatralmente é quando o personagem Qorpo Santo entra no meio da representação de uma de suas peças e começa a falar o texto junto com os atores; sobretudo o final não é definido com clareza pelo espetáculo, ainda que a ideia seja clara: Qorpo Santo torna-se ator de última peça e quando o personagem que representa é morto é o próprio poeta que morre — neste momento vida e obra se juntam intimamente numa mesma imagem: "Mas o espetáculo, que não explora até as últimas consequências a vinculação entre as duas partes, é desigual, evidenciando a inexperience de muitos dos atores. Assim como certa simplicidade de recursos cênicos (não em termos de produção, mas em termos de linguagem). Ligério define o processo de seu espetáculo com extrema sinceridade: "A ideia não foi minha, foi gerada pelo trabalho. Mas o importante foi o que a gente fez, não tínhamos nos proposto a um trabalho de grupo. Mas aconteceu, sabe? Um dia eu não sabia resolver uma cena, aí o Reynaldo dirigiu, ou a Esmeralda dirigiu. E assim foi nascendo, resultado da inexperience da gente e também de uma coisa que a gente sentia como visceral, mas não tinha consciência do que era. Foi genial. Foi um processo que casualmente eu dirigi. E aconteceu um espetáculo".

A realidade da p...za

"Eu comecei a fazer teatro na minha terra, uma vila, lá, a Zazenda Ne...

22



"E assim foi nascendo, resultado da inexperience da gente e também de uma coisa que a gente sentia como visceral, mas não tinha consciência do que era. Foi genial. Foi um processo que casualmente eu dirigi. E aconteceu um espetáculo". (Lilgêro Coelho, Teatro Mágico)

continuação do página 21

granja da Madre de Deus, hoje Nova Jerusalém, um município de Pernambuco", conta Luiz Mendonça, diretor de *As Incelenças*. "Meu pai tinha sido ator, minha mãe atriz. Como ele era chefe político, nas festas de padroeiros a gente montava espetáculos. Num determinado momento o velho chegou com um número da revista *Alterosa* que tinha uma reportagem sobre uma *Paixão de Cristo* montada na Alemanha. Tentamos fazer aquilo lá mesmo. Era uma estação de água mineral, estação de repouso, ele tinha interesses comerciais. Escrevi uma peça, a mãe dirigiu. Espectáculo montado pela minha família, nove irmãos, nove atores, mãe dirigindo, o pai também de ator e mais os camponeses da localidade. (Hoje, informa Mendonça, o espetáculo da *Semana Santa* em Nova Jerusalém, dirigido por seu cunhado, rende 600 ou 800 milhas). Naquela mesma época, 1950 mais ou menos, Mendonça começou a fazer teatro em Recife. No Colégio Estadual de Pernambuco conheceu o professor Ariano Suassuna, que tinha escrito uma peça chamada *Auto da Compadecida*, que não conseguiu montar com o grupo de alunos. (Mas fez uma antítese, para nove pessoas, chamada *O Processo de Cristo Negro* e conseguiu realizar.) Mendonça veio para o Rio em 1957, para o Festival Nacional de Teatro de Amadores, organizado por Djalma, que sagrou nacionalmente a peça de Suassuna: mas conta que em Recife a *inteligência* do teatro pernambucano não queria que a peça concorresse no Rio. Fizeram um pré-festival e a montagem, dirigida por Clênio Vanderley, ficou em último lugar. Moço assim, Mendonça escreveu para Dulcina, contou o trabalho que realizavam, e conseguiu trazer o espetáculo que foi consagrado no Rio (enquanto o grupo primeiro colocado no pré-festival de Recife aqui recebeu o 16.º). Regressando a Recife, Mendonça foi iniciar uma experiência de teatro popular em Caruaru. Esteve depois, como ator, na televisão e fez parte do MPC: "Era um trabalho de pesquisa, de procura, não somente nas raízes do teatro popular, do teatro do povo, como também em termos formais, em termos de Brasil. Anualmente levávamos o Teatro de Arara. Faziam temporadas e ficavam trabalhando conosco. Foi um trabalho importante. Neste tempo lançamos o Luiz Marinho, autor das *Incelenças*". Mais tarde, para sobreviver no Rio Mendonça fez uma série de trabalhos no Teatro Opinião e no grupo Decisão. Finalmente organizou um grupo onde não existe a figura do empresário e todos ganham igual. A cooperativa começou em janeiro deste ano. Foi, inicialmente, um trabalho de procura de gente, exposta ao trabalho proposto: "Tentamos fazer um grupo de estudos, não descurando a ordenação da expressão do corpo, a

integração do pessoal da música. Tudo procura. Reunimos uma atriz com mais de 20 anos de teatro, Virgínia Valli, a gente sem experiência. Não foi fácil conseguir uma unidade. Havia gente familiarizada com o nordeste, outros não. Demos nossa experiência, eles deram a deles. Começamos acabando com a direção. A direção chegou cinco meses depois, para coordenar o que havia sido criado. Tudo fruto de procura. E um amorosismo, mas não no sentido do teatro amador que temos hoje no Brasil, desmoralizado. No sentido de procurar e sofrer até encontrar alguma coisa. No ano passado fiz uma experiência fascinante em S. Paulo: um grupo organizado pelo Sindicato de Atores, com *A Pena* e *a Lei* de Suassuna. A gente era muito bem pago e o ingresso custava barato. Percorremos cerca de 30 cidades do interior e vários bairros. Tentei refazer isso agora. Mas é difícil, sem uma infra-estrutura. Ir para os bairros, chegar aos sindicatos. Com toda a minha experiência, tive problemas. Mas sei que é possível. O grupo da fábrica e o da favela, que organizei, continuam. Todo mundo querendo fazer teatro. O caminho é lá. O público que vem aqui na Zona Sul está cansado.

O espetáculo de Mendonça reúne duas peças de Luiz Marinho: em *A Incelença* um velório é ponto de partida para uma análise das crenças populares, para a disputa da herança e para a exposição da prepotência do coronel, transformando-se, no final, numa festa; em *A Afilhada de N. S. da Conceição* a festa de casamento, onde inclusive aparece o Diabo, transformando-se em tragédia. São textos simples, diretos, que captam o linguajar e a vida do povo, suas crenças, seus mitos, fantasias, danças, rezas. O espetáculo é ágil, vivo, mas às vezes desarticulado. Nem sempre é possível saber onde está o centro da ação. Falta de clareza da enunciação ou de disciplina dos intérpretes? Mas Mendonça consegue captar a sensibilidade popular de



"Tentamos fazer um grupo de estudos, não descurando a ordenação da expressão do corpo, a integração do pessoal da música. Tudo procura. Reunimos uma atriz com mais de 20 anos de teatro e gente sem experiência. Não foi fácil conseguir uma unidade". (Luiz Mendonça, *As Incelenças*)

forma quase direta. Seu espetáculo é o depoimento de quem acredita no povo, em sua simplicidade. Realiza um teatro vinculado às suas experiências anteriores e procura manter viva a chama do teatro popular: "Mas o problema é a infra-estrutura. Não sei como continuar. Acho que vamos parar, se não conseguirmos uma subvenção. Não um tempo. Mas já existe uma certa separação de continuidade, ao menos um grupo disposto a isto. O trabalho no esquema profissional não me atrai. Do pessoal que tem trabalhado comigo, sei lá, 50 por cento está contra a empresa tradicional. Tem gente que se manifesta até contra o tipo de trabalho que a gente faz, mas não aceita proposta para trabalhar fora".

LIVROS NACIONAIS

John Updike Deuses gregos na América

O CENTAURO, John Updike (Record, 250 páginas, C\$ 20,00)

tituição das personagens atuais. Caldwell é exatamente contraditório. Um americano médio, que passou por muitas profissões e não se realizou em nenhuma, e nos seus últimos 15 anos está à frente de alunos em Olinger. Suas constantes depressões, seu clima de frio permanente, de morte a cada segundo, deixam no leitor um meio termo bem calculado, onde nem mesmo a morte, no final, pode ser sentida.

Apesar de dizer frases oportunas como "Uma coisa boa quando se tem um espírito simples é que só se pode pensar numa dor de cada vez", Caldwell é um amontoado de cacotias, indecisão e incapacidade, com uma certa preocupação filosófica.

Já quando se transforma em Quiron, merecido literário que infelizmente não ocupa mais páginas do que o outro, é um personagem completo. "A confiança em nós é comvente. Que foi que fizemos para merecer os adoradores que temos", ele ouve Vênus dizer. "Não é pelo que os deuses fazem que nós os adoramos" — responde. "É pelo que são".

Mais adiante Quiron fala das plantas, de suas propriedades curativas. Depois dá aulas a herbis como Jásio, Aquiles, Esculápio. Neste capítulo estão as passagens mais belas do livro e os personagens, aparecendo inteiramente mitológicos, perdem suas características culturais americanas, extremamente amargas e deprimentes.

No livro alternam-se capítulos com narrações do autor, retrospectivas de Peter, filho do professor, e as breves

passagens mitológicas. São capítulos tecnicamente bem montados uns sobre os outros. Mas em raros deles essas três fases se misturam. Daí *O Centauro* ser apenas um "ensaio" para o enredo fantástico que invadiria mais tarde os escritos de outros autores.

Mas a contação de Updike neste livro é bem natural e explicável: muito mais do que pela situação da literatura há 12 anos atrás, o livro sai de e para uma cultura que, das coisas do espírito, conhece principalmente a Bíblia e os magros e carnicados ministros que a deformam. Na época grande parte do movimento cultural girava em torno da aparição dos beatniks. Mas, ambientado no interior dos Estados Unidos, longe das grandes cidades cheias de vida, as personagens são por força extremamente conservadoras. E as tempestades de neve e frio constante parecem enregelar também qualquer fluxo criador.

Assim, não deixa de ser uma grande ousadia de John Updike, entrear sua história com mitos mediterrâneos, cheios de sol, de vida, de bucolismo e sentido humano. Com extrema perfeição, utilizando-se desses mitos, esse sol e essa vida mitológica, representam tudo o que aquele pessoal amargo gostaria de ser e não é.

E, do mesmo modo que é uma ousadia em termos de vanguarda, é um terreno firme e seguro: a mitologia grega é cultura, é coisa enraizada na história do homem ocidental, e, portanto, não pode ser contestada. Assim, o livro fica num misto de vanguarda e *best seller*, numa posição indefinida mas de onde o leitor pode retirar muita coisa curiosa. (Newton Cunha)

LIVROS ESTRANGEIROS

Meio século de rádio e televisão

A Universidade de Paris acaba de editar *Histoire du Radio et de la Télévision (Histoire du Radio et de la Télévision)* de Pierre Miquel, um grosso volume de 400 páginas, com encadernação vermelha e uma grande quantidade de fotografia em preto-e-branco e em cores. O autor é doutor em letras e diretor dos documentários da televisão francesa (ORFI).

O livro conta como nasceram e se desenvolveram o rádio e a televisão em todo o mundo. Fala dos inventores, dos pioneiros, das técnicas, das características próprias a cada país, do funcionamento, do financiamento, dos pagamentos. Pode-se pegá-lo e ler até o fim ou tomá-lo para folhear, parando num ou noutro capítulo. Enfim, trata-se de um instrumento de trabalho, de uma obra de referência permanentemente importante, embora não se possa compará-la a *Histoire du Cinema Mondial (Histoire du Cinema Mondial)* de Georges Sadoul (editora Flammarion).

Pierre Miquel apenas cita, aqui e ali, o que se refere à vocação artística: os programas e os que os fazem. Aliás é impossível fazer um balanço completo de emissões, na maioria efêmeras. A não ser que sejam escritos vários volumes. Mas o objetivo do autor é mostrar as grandes linhas de comunicação por uma compreensão das mentalidades contemporâneas.

A vocação das rádios e televisões não é menos universal do que a sua fabricação; a conformidade técnica é acompanhada por uma conformidade de conteúdo — escreve ele. Quer se trate de uma estação de rádio nos trópicos ou quer se trate de uma estação de rádio sensivelmente equivalente à das estações já existentes em outras partes do mundo: informação, distração,

aculturação, condicionamento.

Em todos os países, a curiosidade e o encantamento pelo rádio, e depois pela televisão, foram acompanhados por fenômenos semelhantes: a informação e o condicionamento das massas contando mais, sem dúvida, do que a distração e a aculturação.

A concorrência do rádio e da televisão à imprensa escrita, a luta mais ou menos aberta entre o monopólio estatal e as estações privadas, os problemas de publicidade, a rapidez da difusão desses meios entre o público, tudo isso criou evidentemente um fenômeno de massa, e os governos e grupos de pressão só podiam querer preservar o seu controle. O que Pierre Miquel traça no desenrolar cronológico do nosso século XX é a história política do rádio e da televisão.

A importância do poder do microfone (tinha sido um pouco esquecida). O autor relembra as correntes liberais e totalitárias que conduziram o rádio, e às vezes dele se apoderaram, nos anos 30. Na França, tanto para o ex-ministro "Georges Mandel como para Daladier (ex-primeiro-ministro conservador) e também, em grande parte, para Léon Blum (chefe do governo da Frente Popular) a informação devia estar, segundo a fórmula da época, a serviço da República, e preservar-se contra qualquer tendência de extrema-esquerda ou de extrema-direita. "Quanto a essa linha mestra, a maioria dos partidos estavam de acordo. No entanto, redobravam sua vigilância para que nenhum desvio fosse admitido".

Na Inglaterra, "a BBC tinha como ética uma imparcialidade política absoluta". Nos Estados Unidos, o

rádio liberal, recolhido a suas posições "isolacionistas", conheceu uma reviravolta espetacular em outubro de 1917 com o famoso "discurso da quarentena", pronunciado pelo presidente Roosevelt, um discurso de engajamento contra o fascismo e as ditaduras, que foi difundido por todas as estações americanas.

Nessa época, o rádio tem um papel considerável na União Soviética, na luta para o sucesso do regime soviético. Na Itália "o poder fascista não cessa de apertar os laços que o unem à rádio estatal". Na Alemanha, Hitler e Goebbels galvanizam e fanatizam as massas.

Os perigos desse condicionamento não escapavam aos dirigentes políticos das democracias, mas a luta era desigual entre a propaganda democrática e a propaganda nazifascista. Quando o escritor Jean Giraudoux foi nomeado por Daladier comissário-geral de Informação, para "explicar a guerra aos franceses" e combater as emissões de Feronnet, o "trator da rádio de Stuttgart", seu humanismo se revelou muito fraco.

O poder do microfone... Para sentir o papel do rádio na 2.ª Guerra Mundial deve-se recordar o chamamento do general De Gaulle, de 18 de junho de 1940, os discursos de Churchill ao povo britânico e, na França de Vichy, a voz do marechal Pétain e a escuta clandestina do rádio de Londres. O livro de Pierre Miquel tem páginas de exaltação sobre o rádio durante a libertação da França e sobre a reorganização da radiodifusão nacional.

continua no página 24

GRÉCIA E CHIPRE
Os golpes e a guerra
Os cientistas diante do governo

opinião

Cr\$4,00 nº 90 29 de julho de 1974 com a edição semanal brasileira do

Le Monde

ODUVALDO VIANNA FILHO
(1936-1974)



(uma entrevista inédita)

Companhias Globais (2ª parte)
**O MITO DA TECNOLOGIA
E DA POUPANÇA EXTERNA**

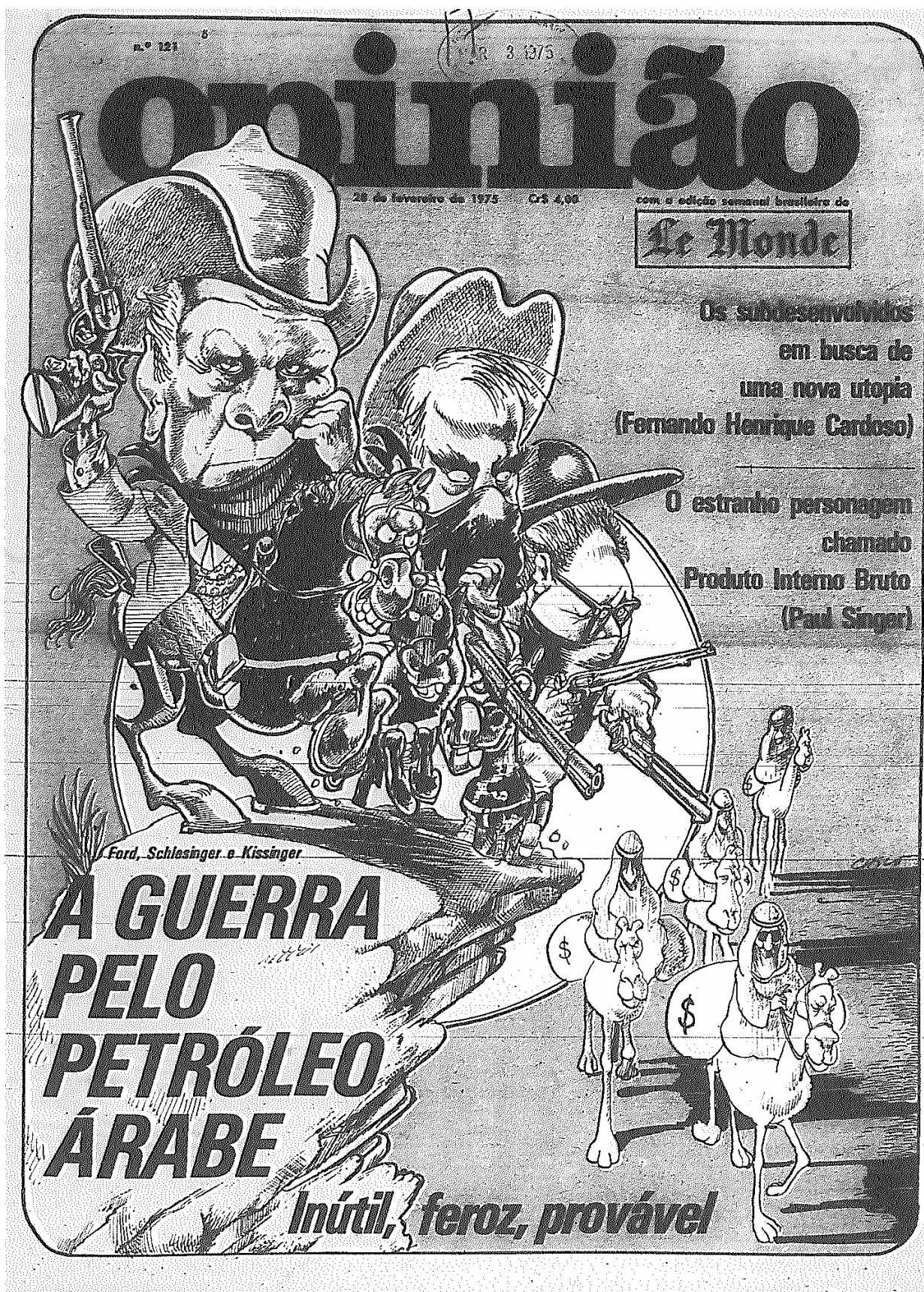
17
opinião

Cr\$ 4,00

n.º 106 15 de novembro de 1974

com a edição semanal brasileira do

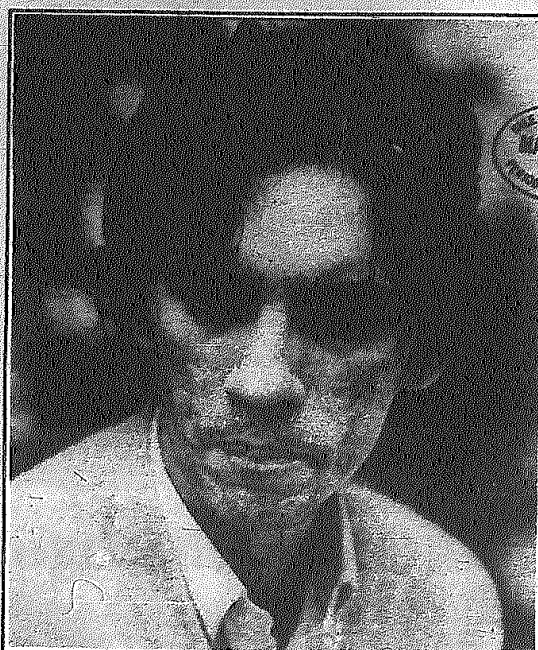
Le Monde



MOVIMENTO

PAULO PONTES

(1940-1976)



*“O povo precisa da razão
como uma lâmina”*

A CULTURA BRASILEIRA EM 1976

DE ONDE VEM A INFLAÇÃO
E QUEM PAGA POR ELA

CENA BRASILEIRA
A FAVELA ORDEM E PROGRESSO

Nº 79 Cr\$ 9,00 — 3 de Janeiro de 1977

PAULO PONTES

(1940 - 1976)

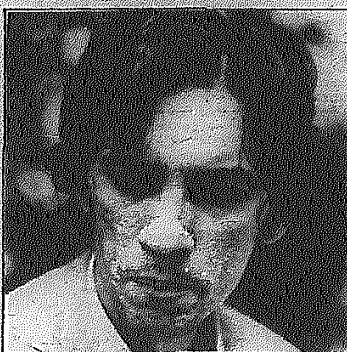
Nos últimos dias, sobretudo nas últimas horas, foi a luta de um cérebro vigoroso contra um corpo já esquelético que se desmontava por dentro. Paulo falava sem parar, palavras desencontradas mas evidência de uma dilacerante batalha da ansia de viver contra uma morte que se aproximava inevitável. Pouco antes de falecer às 11:50 hs do dia 27, teve um dramático instante de lucidez: chamou o médico, disse que ia morrer e queria ser salvo. Mas já era o fim. O sepultamento foi simples, acompanhado por uma multidão de intelectuais, jornalistas e artistas. Em poucas palavras, Flávio Rangel fez a despedida em nome dos companheiros de Paulo Pontes. O calix foi coberto de muitas flores, entre elas uma "corbeille" com palavras que exprimem o significado daquela vida que chegava ao fim com apenas 36 anos: "Ao Paulinho, dos seus companheiros do Centro Popular de Cultura".

Há dois anos atrás o mesmo Centro Popular de Cultura prestava sua homenagem póstuma a outro de seus líderes, Oduvaldo Vianna Filho, também vítima do câncer, com 38 anos, no instante em que sua obra dramática atingia a maturidade: "Rasga Coração" ainda não foi encenada mas já pertence a relação de clássicos da literatura dramática nacional. Desde 1962 Paulinho e Vianinha trabalharam juntos como amigos inseparáveis sobretudo escrevendo a quatro mãos a série "A Grande Família", para a TV Globo. Da amizade restou inclusive uma herança-tarefa: a morte impediu Vianinha de reescrever para teatro uma adaptação, que havia realizado para televisão, da "Medeia" de Eurípides. O trabalho seria retomado em 1975 por Paulo Pontes e Chico Buarque.

Deste esforço comum nasceu "Gota D'Água", que hoje já tem mais de 300 representações e já foi vista por cerca de 250 mil espectadores. Uma cifra espantosa, que fascinava Paulo porque era a prova, na prática, de tudo que ele defendia com paixão e confiança: existe um público imenso para o teatro, desde que este abandone o subjetivismo e o elitismo, aproximando-se da construção de uma cultura nacional-popular. Toda sua obra como escritor e toda sua incansável participação como intelectual consciente de suas responsabilidades, fiel a seus primeiros compromissos, combativo e corajoso, coerente e lúcido, generoso e inflexível, foi esta procura.

Para Paulo as circunstâncias do processo político brasileiro conduziram o teatro a um impasse de fuga e inutilidade, que deveria ser superado por um discurso claro, capaz de apreender criticamente a nova realidade, apontando suas contradições e sua especificidade. Ultrapassar os obstáculos impostos, o colonialismo cultural, a linguagem fechada para sensibilidades de exceção, o isolamento político a que foram submetidas as forças populares. Num artigo recente, Paulinho insistiu: "Estamos entinchados nas boutiques da Zona Sul, achando que temos sucesso quando somos vistos por 40 mil pessoas a 60 pratas, quando há, no Rio e em S. Paulo, em cada uma das cidades, cerca de 400 mil pessoas que querem ver teatro, mas não podem pagar este preço. Os boutiques da Zona Sul não lhes são acessíveis e a temática e a forma dos espetáculos não consultam suas sensibilidades".

"Gota D'Água" nasceu de uma opção: recolocar no palco a temática da multidão e não a perplexidade subjetiva de seus autores. "Eu tenho inquietações interiores para exprimir. Eu sou como todo homem de classe média de 36 anos, no Bra-



Paulo Pontes:

sil, um sujeito que tem suas neuroses, suas encucões. Não me custa nada sentar na máquina e escrevê-las, tentar botar pra fora e vomitá-las. Mas voluntariamente Chico e eu resolvemos abrir mão desse capital subjetivo". Esta consciência da necessidade de uma escrita voltada para a análise crítica de nossa realidade social, o empenho para a elaboração dos parâmetros de uma cultura nacional-popular, foram as preocupações centrais de seu trabalho.

Paulo nasceu em Campina Grande, na Paraíba, mas cedo transferiu-se para João Pessoa: "a minha escola de teatro foi o rádio. Eu via aqueles programas que se faziam aqui no Rio, numa época muito criadora do rádio brasileiro, a ponto de terem inventado programas de humorismo que eu não conheço em nenhum lugar do mundo. Haroldo Barbosa, Max Nunes, Sérgio Porto, Chico Anísio, Antonio Maria. Eu ouvia essa gente toda. Havia personagens brasileiros, a favela, o subúrbio, o Nordeste, o caipira, o interior de Minas e com uma agilidade narrativa encantadora. Eu era viado nesse troço e comecei a reproduzir a experiência dessa gente com o pessoal lá na Paraíba.

Ao mesmo tempo eu lia muito Shakespeare, Shaw, Ibsen, Tchecov e me lembro que essa leitura e meu trabalho em rádio tinham como centro um amor muito grande pelo jogo narrativo. Eu lia Shakespeare dando berro a cada descoberta narrativa. Desde que me entendo como homem de teatro, sempre procurei fazer teatro comprometido politicamente, mais reflexivo e tal, mas nunca o gosto pelo lúdico. Tudo que eu escrevo é muito simples. O material que eu uso é de lixo, é a rua, é o material pobre. Agora, o que é sofisticado é a elaboração do conteúdo. Demoro meses e meses nessa elaboração, tomando conhecimento da complexidade do fenômeno. Mas só trabalho com a temática da maioria. A dramaturgia confessional dos personagens de exceção não me interessa. Acho que teatro não é a arte da perplexidade. O teatro é a arte das coisas sabidas".

Neste nível, Paulo Pontes nunca temeu ser acusado de populista ou de mergulhar na superficialidade dos problemas. Quando, em suas primeiras peças, procurou revitalizar a chamada comédia de costumes, viu o significado da comédia de costumes como experiência próxima ao público popular, que passava a ser uma forma de vanguarda:

"Eu escolhi esta linguagem de comunicação com o público, tenho as condições básicas para me comunicar com ele, graças ao que aprendi em rádio, em televisão e em teatro mesmo. Pode ser que haja alguém que torça o nariz, achando que eu estou sendo servil ao gosto do público. Mas eu tenho muita certeza das razões que fazem do meu tipo de experiência teatral uma experiência importante, inquestionável e sobretudo digna".

Paulo soube, como poucos, compreender o significado do teatro feito no país até a década de 40. Reconhecia, numa dramaturgia que muitos eliminam por pobreza de recursos teatrais, uma forma de espetáculo brasileiro, com atores extraordinários efetivamente vinculados a uma visão popular, com capacidade crítica. Limitada, mas existente. Mesmo durante o Estado Novo o teatro de revista, com seus quadros de sátira política, onde a percepção crítica popular era uma realidade irrecusável, ergueu uma resistência. Da década de 50 em diante: "o teatro ficou um pouco à frente da consciência do público. Os problemas estavam ali, sendo vividos por todo mundo, mas o teatro brasileiro, ao invés de apresentá-los na superfície, investigava-os profundamente. Este teatro se caracterizava por estar à frente da sociedade brasileira".

A realidade dos últimos anos é trágica, com o teatro a "quilômetros atrás da sociedade brasileira". Paulo insistia em que o teatro que está sendo feito hoje no país "talvez seja o mais pobre deste século". Mas não se deixava abater por este tipo de constatação irretorquível. Ao contrário, a partir desta revisão crítica, inteligente e sensível, que compreende o teatro como um aspecto de uma crise bem mais ampla, descobria os caminhos do trabalho permanente em torno da emancipação da cultura nacional.

Nos últimos meses, devorando teses sobre sociologia e política, seu trabalho estava voltado para a análise, a discussão permanente, a estruturação de seminários e debates, o estudo incansável. Num de seus projetos que ficam inéditos, sua preocupação era estudar a defasagem entre o pensamento crítico do intelectual progressista brasileiro e uma realidade que se transformou, mas que ele, sentindo-se impotente e alimentando esta impotência, insiste em querer estudar a partir dos mesmos valores, dos mesmos conceitos, não revisados. Uma proposta crítica que tentaria fazer uma sondagem em profundidade em problemas vividos cotidianamente por todos. Inclusive por ele.

Muitas vezes discutimos juntos o que este espetáculo poderia ser: um porre imenso, numa noite como qualquer outra, num bar frequentado por intelectuais e artistas. Mas na verdade, um mergulho em profundidade no interior de todos nós, um questionamento crítico implacável e dilacerante, uma confissão e uma indagação provocante, capaz de abrir perspectivas de entendimento e transformação. Escrever foi apenas uma de suas atividades. Nos últimos meses, já minado pelo câncer que iria desfechar mais este terrível golpe na cultura nacional, Paulo Pontes era o exemplo vivo de instigação. Sempre o entusiasmo e o estímulo. A capacidade de liderança e a paixão pelo debate democrático. Com sua morte prematura, o teatro brasileiro perde um homem de permanente lucidez. Um combatente indestrutível, sensível ao cotidiano que exige a cada instante uma implacável mas necessária revisão de conceitos e de posições. (Fernando Peixoto)

QUANTO VALE UMA ASSINATURA DE MOVIMENTO?

A garantia de uma imprensa independente, democrática e combativa, na defesa dos interesses dos grandes grupos econômicos.

FAÇA AS CONTAS:

São 32 exemplares por ano, a preço de venda de Cr\$ 9,00. Portanto, Cr\$ 448,00. Como leitor, você também gratuitamente 16 exemplares distribuídos, a sua escolha (oferta válida apenas em território nacional). Logo, mais Cr\$ 90,00. Somando tudo, sua assinatura anual vale Cr\$ 538,00. Mas você pode fazer um bom negócio e ainda se manter bem informado, assinando Movimento por apenas Cr\$ 200,00.

VOCÊ PAGA 39 JORNAIS E RECEBE 62!

Movimento se tornou o único veículo de massa de nível intelectual e cultural Movimento para os trabalhadores e seus compromissos.

Desejo receber uma assinatura de Movimento:

Nome _____

Endereço _____

CEP _____ Profissão _____ Idade _____

Cidade _____ Estado _____

Estou enviando o cheque nº _____, em nome de Edição S/A - Editora de Livros, Jornais e Revistas, Rua Dr. Virgílio de Carvelho Pinto, 625, São Paulo, SP, CEP: 05415. Se o pedido de assinatura foi feito na Europa, o pagamento deve ser enviado para a Conto Postal CCP 23.605.35-E/M, Jogh, - Paris France. Preço da assinatura no exterior:

ANUAL US\$ 70/- SEMESTRAL US\$ 35/-

☐ ANUAL
Cr\$ 350,00

Desejo receber gratuitamente 16 exemplares distribuídos.

☐ SEMESTRAL
Cr\$ 175,00

Desejo receber gratuitamente 3 exemplares distribuídos.



CULTURA

Em busca da realidade perdida

O trabalho teatral em 76 esteve, mais do que nunca nos últimos anos, exposto ao público e aberto ao debate, o que significa um caminho para a verdadeira democratização de sua temática, de suas formas e de seu alcance

Fernando Peixoto

Em 1976 o teatro brasileiro conseguiu não apenas sobreviver, enquanto atividade vinculada ao processo sócio-cultural do País, como chegou também, em instantes não totalmente isolados, a retomar algumas de suas mais legítimas aspirações e alguns de seus mais necessários caminhos. Neste nível, 76 foi um ano de prática teatral.

Mas o teatro existente é o teatro permitido. Julgar qualquer tipo de produção fora desta perspectiva histórica concreta seria assumir uma postura falsa, marcada pelo radicalismo e pelo voluntarismo. Alguns caíram nesta armadilha. Isto, sobretudo, porque a crítica de teatro, apesar do esforço de alguns, continua perplexa diante de cada espetáculo que propõe valores concretos: não possui compreensão nem parâmetros para uma avaliação justa da linguagem de um espetáculo, conseguindo, na melhor das hipóteses, esboçar uma abordagem que refere-se exclusivamente ao texto literário utilizado pelo encenador.

Por outro lado, 76 foi também através da imprensa, um ano de tentativa de ampliação do debate cultural, no setor do teatro. O que ainda não foi encontrado são os métodos capazes de serem utilizados com eficácia para que a crítica e auto crítica libere-se de indícios idealistas e inconscientes radicalismos, superando a ingenuidade em busca de um questionamento maduro da prática teatral atual.

Nos limites do possível, só aparentemente alargados, algumas vitórias parciais, (poucas), indicam, entre outras coisas, que existe um público pronto para prestigiar e estimular todo o espetáculo que a partir de um confronto crítico com a realidade discuta seus problemas específicos, trazendo para a cena a análise do comportamento dos homens numa determinada situação histórica, mergulhando nas raízes nacionais de nossa cultura. E que, através de uma constante procura de linguagem, assuma uma perspectiva popular, propondo uma reflexão consequente. Esta busca de emancipação cultural, a luta pela defesa da identidade nacional cercada de inimigos por todos os lados, a retomada do povo e dos problemas das classes subalternas como substantivo do discurso teatral, marcaram 76 como um ano de batalhas incansáveis.

Procurando Frestas

É impossível, em considerações gerais, citar todos os espetáculos que de alguma forma configuram esta perspectiva de renovação. Mas alguns são expressivos pelo que traduzem e pelo que afirmam com eloquência. Nos dois centros de produção profissional, S. Paulo e Rio de Janeiro, a realidade social de hoje, difícil mas transformável, encontrou ao menos quatro surpreendentes instantes de reflexão em espetáculos diferentes enquanto temática, estrutura de dramaturgia, e posicionamento de encenação, mas immanentes num esforço comum de encontrar frestas nas aparentemente inquebrantáveis muralhas que impedem que as salas de espetáculos se transformem em efetivos centros de debate: "Gota d'Água" de Paulo Pontes e Chico Buarque; "O Último Carro" de João das Neves; "Ponto de Partida" de Gianfrancesco Guarnieri e "Mumu, a Vaca Metálica" de Marçal Moura.

Radiografia de um momento preciso, denúncia de condições sub-humanas de vida, análise dos escassos valores da classe média, debate sobre as contraditórias perspectivas populares e o significado do poder, através da retomada crítica de uma tragédia grega, do espelho dinâmico de uma estrutura dramaturgica realista, da parábola como instrumento para tornar reconhecível a verdade, do jogo do teatro quase de absur-



do, estas peças e espetáculos formam uma poderosa unidade.

Unidade reforçada ainda por outros espetáculos vistos durante o ano, como por exemplo a montagem de textos estrangeiros significativos como "Sera Cômico Se Não Fosse Sério" de Dürrenmatt e "A Mãe Solida Mansão" de Eugene O'Neill, ou ainda "A Margem da Vida" de T. Williams e "Malagony" de Brecht; e de textos nacionais como "A Maratona" de Jorge de Andrade em S. Paulo, "A Larga noite de Cristal" de O. Viana Filho e "Trivial Simple" de Nelson Xavier no Rio. Duas surpresas vieram de pontos quase extremos do País: o Rio Grande do Sul enviou "Mochofot" de Peter Weiss e o Maranhão enviou "Tempo de Espera". Duas provas de que a descentralização de produção é possível e necessária.

Mas este panorama não deve encerrar ilusões: são ainda exceções. A maior parte da produção profissional está entregue ao comércio. E, como diversas públicas passam inesperadamente a se constituir em negócio rentável, surge em cena a figura do intermediário, novos produtores para os quais o espetáculo é uma simples mercadoria. Assim, repertório e encenação passam a obedecer às leis de oferta e procura do mercado, que se amplia fundamentalmente na mentira e na mistificação, produzindo algumas peças nacionais, totalmente descaracterizadas. Por outro lado, a política oficial incentiva o fortalecimento das empresas. O que traz, apesar de distorções perigosas, irrecusáveis vantagens para o exercício de uma profissão que continua não regulamentada.

Mas, para alguns, o teatro profissional que se faz no Brasil, hoje, está irremediavelmente condenado como comprometido e acomodado, destituído de potencial crítico, definitivamente corrompido. É evidente que os espetáculos profissionais acima mencionados são a demonstração irrefragável de que esta posição crítica é fruto de um radicalismo que idealisticamente ignora as condições em que se produz arte no Brasil de hoje. Mas isto não invalida uma justa crítica que pode e deve ser feita à produção profissional. Hoje, mais que nunca, ela corre perigosos riscos de sufocar qualquer perspectiva cultural mais responsável. O êxito de bilheteria dos melhores espetáculos realizados em 76, por outro lado, prova que não existe incompatibilidade entre sucesso e produção cultural. Ao contrário, muita coisa parece indicar que a diversão que anestesia e entorpece, com algumas exceções, não desperta tanto interesse na plateia disponível hoje.

Os amadores: fora dos grandes centros

E também falso criar um antagonismo entre a atividade profissional e o teatro não-profissional. As contradições existentes são normais e, na verdade, a distinção entre a produção "responsável" e a produ-

ção "irresponsável", entre o confronto crítico com a realidade e a fuga diante desta mesma realidade e deste mesmo confronto, existem em ambos os movimentos.

Em 76, grupos amadores ou de estudantes escolheram, atuando em bairros ou periferia dos grandes centros, a tarefa necessária de buscar novas plateias e tentar, junto a este novo público, um novo tipo de relacionamento. Sobretudo fora do eixo S. Paulo-Rio, este trabalho reveste-se de excepcional importância quando assume ainda o indispensável papel de defesa das culturas regionais.

Numa mostra de teatro amador realizada em dezembro em Salvador e organizada pelo Serviço Nacional de Teatro do MEC, apesar de não estarem presentes alguns dos grupos mais representativos do país, alguns espetáculos atestaram um nível de reconhecível vigor de atuação: "As Folhas do Latex" de Márcio de Souza (Teatro Experimental do SESC, Manaus), "O Filho do Boi Coringa" de Bley Barbosa (Teatro Escola da Cruz Vermelha, Belo Horizonte), "Se Chovesse Vocês Estragavam Tudo" de Clovis Levy e Tânia Pacheco (Teatro Estudantil de Vanguarda, Santos) constituem exemplos de uma estimulante vitalidade teatral que dificilmente surge em nossos espetáculos profissionais.

As velhas e novas tarefas para 77

Diversos espetáculos de outros países foram este ano mostrados no Brasil, longe do academismo habitual das promotorias enviadas por embaixadas. Ruth Escobar conseguiu mostrar, em S. Paulo e Rio, um significativo festival internacional. Entre os espetáculos, alguns de excepcional importância, inclusive pelo tipo de proposta que traziam para o público e os que fazem teatro no país: "Caligula" de Camus (pelo Karagane Nemayoshi, do Irã), "Inouk, o Homem" (obra coletiva de um grupo islandês), "Alfama Serrallonga" (grupo "El Legión", Espanha), "Renga Ma" (grupo de Uganda, África), etc. Mas no nível de espetáculos internacionais, sem dúvida o instante decisivo da temporada foi uma extraordinária versão do "Woyzeck" de Büchner, dirigida por José Luiz Gomes (por um grupo espanhol, trazido pelo Instituto Goethe).

Outras coisas aconteceram: algumas peças premiadas pelo SNT do Ministério de Educação paradoxalmente continuaram inéditas (como "Razão Corção" de Oduvaldo Vianna Filho, "Invasão dos Bárbaros" e "Acidente de Trabalho", ambas de Consuelo de Castro); Plínio Marcos editou dois de seus melhores textos, "Barrela" e principalmente "Abajur Lúas", dos mais vigorosos instantes da literatura dramática brasileira de hoje; Miroel Silveira editou um valioso volume de pesquisa, "A Contribuição Italiana ao Teatro no Brasil", a Editora Abril lançou oportunamente uma coleção de teatro vendida em bancas, já tendo publicado alguns textos de grande importância; muitos debates sobre teatro foram promovidos em diferentes estados, sempre com um público jovem, inquieto e ávido de informações.

Por outro lado, a classe teatral voltou a unir-se em torno de reivindicações essenciais, inclusive abrindo os olhos para a necessidade de valorizar seus sindicatos e entidades de classe, graças principalmente ao trabalho desenvolvido no Rio pela atual diretoria do Sindicato de Atores e Técnicos de Diversões Públicas, presidido por Odílio Augusto; novos contatos foram estabelecidos entre artistas e técnicos e o Ministério de Trabalho, em novos capítulos da luta pela regulamentação da profissão, que neste ano teve um de seus mais vivos episódios; nos últimos dias do ano o teatro brasileiro perdeu um de seus homens mais lúcidos e participantes, o dramaturgo Paulo Pontes, que antes de morrer chegou a ver sua "Gota d'Água" transformada em vital inundação - mais de 250 mil espectadores em um ano em cartaz somente no Rio.

Hoje, mais que nunca, existe um trabalho teatral exposto ao público. E existe uma tarefa de parcial libertação da cultura nacional, que ganha sentido e significado. E que exige o debate, a troca de experiências e ideias. Tarefas para 77.

MOVIMENTO

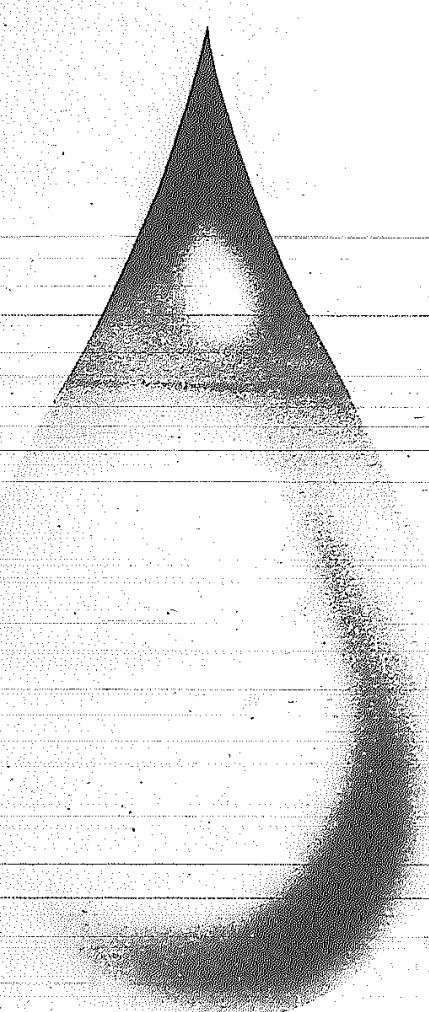
20 DE OUTUBRO DE 1975 Nº 16 Cr\$ 5,00

PAULO BROSSARD

Um liberal pelos direitos humanos 2ª parte / páginas 9, 10 e 11

GOTA D'ÁGUA

Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes
(trecho inédito da nova peça) página 24



JK na Academia
página 21

**Lembra-se
de "A Carne"?**
(o romance de Júlio Ribeiro
e suas versões) página 19

**A premiação
de Andrei Sakharov**
página 15

Brasil — China
A política do ping-pong/página 12

**A televisão
segundo Brecht**
Fernando Peixoto/página 22

**Os erros americanos
na Indochina**
Wilfred Burchett/página 18

Especial!

Você já sabe o que MOVIMENTO
pode fazer por você; veja o que você pode
fazer por MOVIMENTO/página 8

CULTURA

Debate: Teatro popular

O PÚBLICO DAS KOMBIS

Em dezembro o SNT lançou controversa campanha de popularização do teatro com a venda de ingressos em kombis: aqui estão algumas sugestões do público que foi lá compra-los

Fernando Peixoto

A certeza de que o teatro poderia ter um público mais numeroso e a convicção de que entre os obstáculos que impedem a conquista dessa plateia quantitativamente maior, o mais grave é o preço dos ingressos (que sofre aumentos inevitáveis com a permanente subida do custo de vida, encarecendo gastos de produção), há muitos anos os empresários organizam planos para o barateamento do consumo de seus produtos. Recebem sempre o rótulo de "campanhas de popularização do teatro". No fundo, todos sabem que, enquanto proposta de entrega do teatro ao consumo das classes menos favorecidas da sociedade, a medida não tem eficácia. E na busca de ampliação do público funciona apenas como solução paliativa. O que não impede que tenha alguns resultados, dentro de limites precisos. Muitas críticas partem inclusive dos próprios empresários, que ainda não encontraram uma maneira adequada para superar o impasse e para vencer contradições que são nitidas para quase todos. Em dezembro de 1975, no Rio, numa iniciativa da Associação Carioca de Empresários de Teatro, e contando com recursos do Ministério de Educação, foi realizada mais uma experiência, hoje alvo de discussões entre empresários e homens do governo encarregados de procurar o desenvolvimento da cultura no país: o Serviço Nacional de Teatro organizou mais uma "campanha das kombis" (venda de ingressos a Cr\$ 10,00 em bairros e subúrbios). Para alguns empresários a solução não passa de um inócuo presente de Natal que faz publicidade de seus espetáculos fazendo ao mesmo tempo publicidade de fatores alheios ao teatro. Sem atingir seus reais objetivos, ou seja, a conquista de uma plateia verdadeiramente popular.

O que vem acontecendo, numa proposta que confronta apenas o aspecto de variação de preço de ingresso, isolando-o de outros fatores determinantes (ainda que talvez com peso menor), são variações nada sutis do que ouvi na porta de um teatro do Rio no dia em que a campanha foi lançada: uma elegante senhora, na fila de uma bilheteria, com um folheto na mão, dizendo para outra: "é melhor hoje ir ao cinema. Dentro de 15 dias é mais barato. Vamos escolher aqui o que queremos ver e mando meu chofer comprar os ingressos". O chofer certamente não foi assistir aos espetáculos, pois deve ter ficado do lado de fora, esperando o "povo" que estava vendo teatro...

Mas mesmo os que discordam da solução das "kombis" não possuem dados concretos para contestá-la. Ou para se convencem que estão errados. Um aspecto é sempre repetido: as peças que fazem grande sucesso são prejudicadas (a rentabilidade cai vertiginosamente com a baixa dos preços) e as que vão mal continuam mal não possuem quase atrativos para um público que mesmo pagando apenas dez cruzeiros, quer ver êxitos. E para muitos empresários há outro risco: já começa a formar-se um público que espera as

semanas de "popularização" para ver o que lhe interessa. O problema tem sua complexidade. E um auxílio para sua compreensão (e para encontrar uma solução para o impasse e o descontentamento) pode ser o estudo de um documento raro e útil: o "Perfil do Público da Kombi", pesquisa realizada pelo jornalista Pedro Porfírio e pela psicóloga Berenice Fialho Moreira, trabalho realizado para o Serviço Nacional de Teatro. Foram tabuladas apenas 460 entrevistas (em Niterói, Tijuca, Central do Brasil e Copacabana). E uma pesquisa ainda falha, mas seu ineditismo torna-a valiosa para uma aproximação com a necessária compreensão de um mistério do teatro brasileiro: incompreensão, pela escassez de dados. Mas outras surpreendem porque vão de encontro ao pensamento habitual dos que fazem teatro ou lançam novas indagações. Na impossibilidade de uma análise mais profunda do extenso documento (42 páginas), impõe-se ao menos a divulgação de dados básicos ou de algumas conclusões fundamentais.

O Público e as Kombis — Em sua maioria, o público das kombis não é novo. Dois em cada três estão de volta ao teatro. Mas neste ano a maioria comprou ingressos nas kombis pela primeira vez. Houve entretanto uma pulverização: um crescimento quantitativo de compradores, mas uma queda no número de peças vistas por cada pessoa.

Em Copacabana, local onde habitualmente existe um público regular maior, aumentou a procura de ingressos baratos: o salto foi de 30% para 64%. O principal veículo de divulgação dos espetáculos é o jornal: os que lêem o roteiro das kombis (29,1%) e os que leram anúncios (17,5%) somam 46,6% contra 19,8% que se informaram pela televisão e 5,6% pelo rádio. 12,4% por indicação de amigo (e uma das "superstícies" existentes é que a melhor publicidade é feita "pela boca").

A televisão aparece isoladamente como veículo de maior percentual apenas em Madureira e Copacabana (se não forem somados roteiro e anúncio de jornal). Para este público, o que significa a campanha? A melhor forma de ajudar o teatro (52,7%), uma solução parcial (21,9%), a única forma de ir ao teatro (14,0%), uma solução de emergência (7,7%). E uma medida paternalista (3,7%).

Fatores para a Escolha do Espetáculo — Sem dúvida, resultados que surpreendem: 27,0% escolheram a peça pelo tema e 25,3% por terem lido a crítica. Apenas em terceiro lugar aparece a atração do elenco (17,9%) e em quarto o autor (12,9%). A propaganda influencia em 7,7%. E a indicação de amigos em 8,2%. A publicidade feita no momento das vendas (nas kombis) pesa apenas 0,1%. A lista de preferências em relação aos espetáculos em cartaz apenas confirma os borderaux das temporadas com preços normais. Com

insuficientes contradições internas à campanha: *A Gata do Lázaro* vendeu o maior número de ingressos (9710) mas aparece na lista de preferências em 9º lugar, enquanto "A Mandragora" lidera as preferências (9,9%) e é a quinta em vendas (7541). A pesquisa fornece uma explicação e as disponibilidades de ingressos, com aspectos positivos (uma peça ajuda a outra) e negativos (uma peça é imposta ao comprador por não encontrar o que queria ver). *Giola* tinha maior cota de ingressos à venda (500 por dia). Portanto, que que, por atraso de estréia não chegou a vender ingressos na campanha, e ocupou o 11º lugar como preferência, antes mesmo de ser lançada).

Atitude face ao teatro — A campanha não parece conquistar novos espectadores. Mais de dois terços (70,0%) disseram que vão sempre ao teatro. Um operação matemática, de projeção de média em relação aos 95 mil ingressos vendidos nas kombis em 1975, fornece a hipótese de cerca de 532 mil ingressos anuais. Ou seja, uma média mensal de 44.333 pessoas: número próximo ao estimado como público regular de um espetáculo no Rio. O que é o teatro para este público? 45,7%, o consideram uma forma de cultura (o maior índice neste nível registra-se em Méier e na Barra; onde a influência da crítica também pesa mais), enquanto 28,4% o apontam como diversão agradável, 15,7% como meio de conhecimento dos problemas do homem e 6,4% como um passatempo. O que afasta o público? O preço do ingresso é apontado como responsável (62,9%). Outros dados: 11,8% alegam falta de tempo, 6,9% reclamam que os teatros estão distantes de suas casas (os entrevistados do Méier lideram esta afirmativa) e 5,2% acham os espetáculos fracos (sobretudo os de Copacabana). Nota irônica: onde existe maior poder aquisitivo (na Barra) registram-se maiores reclamações contra os preços altos.

Teatro Zona Norte — Qual o problema do teatro? O maior índice é o econômico: 32,5% dos entrevistados reclamam menores preços. Enquanto 18,0% reclamam maior apoio governamental e 15,4% pedem menos censura (o índice dos que pedem maior censura é de 1,4% — neste item não se registram casos em Copacabana; pela ordem os maiores índices de pedido de mais censura vêm da Quinta da Boa Vista, da Tijuca e da Central do Brasil). Porque só existe teatro no centro na Zona Sul do Rio? Para 27,1%, a causa é o desinteresse do governo e para 24,2% é a falta de público que falta público na Zona Norte é de 19,9%. Os que mais se queixam do desinteresse oficial são os prejudicados: Central do Brasil, Tijuca e Niterói. O de Copacabana prefere se omitir (32,7%), deles afirmam não saber porque) e lidera

o grupo que menos atribui culpa aos órgãos governamentais. O Méier é quem mais culpa os empresários de teatro (31,6%) enquanto Madureira é a primeira a admitir a falta de público na Zona Norte (25,4%).

Outras Informações — O cinema é a grande atração do público entrevistado (3,5 filmes por mês), seguido de "comer fora" (enquanto programa de lazer), ir ao clube e, finalmente, ir ao teatro. Depois seguem-se futebol, boite, concerto, picnic e viagens. O picnic aparece como uma lazer típico da Zona Norte e a menor média de futebol foi declarada pelo público de Copacabana. Dos teatros do Rio, o mais conhecido é o João Caetano, localizado na Praça Tiradentes (onde as companhias profissionais costumam realizar, no fim das temporadas regulares, dias com preços populares), mas na Barra e em Copacabana o mais conhecido é o teatro Copacabana.

Diante da televisão é inescapada para muitos a atitude do público das kombis: 26,8% se interessam sobretudo pelos tele-jornais, 21,2% por filmes, 18,8% por programas de reportagens. E somente 15,2% por novelas. Esta última porcentagem coincide com a posição que o elenco pesa na escolha de um espetáculo para ser visto.

Informação Sócio-Econômica — Os entrevistados revelam seus grupos etários: 14,7% têm menos de 18 anos, 29,8% se situam entre 19 e 25 anos (idade universitária), 32,4% entre 26 e 36 anos, 17,4% entre 37 e 50 anos, 5,7% entre 51 e 65 anos, 0,4% com mais de 65 anos. Os mais velhos aparecem na Central e os mais jovens no Méier. Na maioria os entrevistados são mulheres (em Niterói, na Quinta e na Central os homens são mais numerosos). Os solteiros predominam com 60,9% e são maioria em todos os bairros (exceto da Barra). Mais da metade moram em apartamentos próprios e um pouco mais de um terço ao teatro em carro próprio. O que fornece mais elementos para identificar este público beneficiado pela "popularização". Apenas 0,7% moram em favelas. O maior percentual de casa própria e carro próprio é registrado em Copacabana (71,7%) e na Barra (64,1%). A composição do Méier, subúrbio, é também nítida: 7 em cada 10 moram em casa própria e praticamente 4 em 10 vão ao teatro em carro próprio. A renda familiar é estabelecida com dificuldades, quase por estimativa. É grande o número de pessoas que não respondem. Não há ninguém com faixa superior a vinte mil cruzeiros, sendo que 17,8% têm renda superior a oito mil e inferior a vinte mil, enquanto 49,1% declaram renda inferior a cinco mil (8,0% possuem renda até mil e quinhentos cruzeiros). Apenas 4,7% declaram ter nível primário de estudo, quase a metade afirma ter nível superior. O número de estudantes é de 33,9%, e o de professores de 12,4% (são as duas profissões mais constantes). Aparecem em seguida os funcionários públicos (1,6%), as donas de casa (6,3%), os comerciantes (3,9%), os bancários (3,2%), os advogados (3,0%) e os militares (2,7%).

Os profissionais liberais atingem um percentual de 13,6%. A presença de operários (minúscula servida em Niterói, Madureira e Quinta da Boa Vista. Os ferroviários aparecem apenas na Central do Brasil).

Sugestões dos Entrevistados — Uma grande lista de frases escritas pelos entrevistados é revelada em anexo no documento da pesquisa. Algumas: "Abrir teatro para o povo. Peças com bastante mensagem. Ajuda do governo. Teatros na Zona Norte; Quebra de certos tabus; Apresentação de peças em colégios; Melhorar o nível das peças, menos sexo, menos travestis, menos apelação, mais cultura; Menores preços também durante todo o ano. O governo deve incentivar mais: Teatro no subúrbio e textos com linguagem acessível ao povo; Maior apoio aos atores; Uma kombi mensal; Mais atores brasileiros; Escolas de teatro; Mostrar quadros das peças na televisão; Trabalho de base nas escolas desde a infância; Maior conforto nos teatros; Teatro ao ar livre; Pessoas bem educadas para esclarecer com boas maneiras ao povo que não vai ao teatro por não ter poder aquisitivo; Criação de grupos nas empresas para a compra de ingressos mais baratos; Promover palestras sobre teatro; Peças ao vivo nas grandes praças da cidade; Melhorar o nível; Um teatro sem pornografia; Melhorar o padrão, diminuir os preços e melhor direção; Menos gossurra; Mais inteligência e organização; Educação cultural de base; Formação do hábito nas escolas; Aluguel de teatro mais barato; Será preciso, antes, cultivar o povo; O Teatro deve procurar o público, não ficar à sua espera; Ir para o rádio, pois me parece o maior veículo de comunicação; Não descambiar para a pornografia, como aconteceu com o cinema; Encenar autores teatrais e peças antigas já consagradas; Aplicação do teatro ao ensino médio; Horário mais cedo; Programa de televisão explicativo; Peças menos pornográficas e mais teatro cômico-revista; Reconhecimento da profissão de ator; Maior número de professores de teatro; Educar o povo para o teatro, porque as pessoas ficam preocupadas com a maneira de vestir; Distribuição de ingressos gratuitos nas camadas de baixo poder aquisitivo; Profissionalizar a classe teatral; Evitar muitos assuntos sobre afinidades"; E mais outras. Para medir um pouco. E necessário, através de pesquisas mais científicas, encontrar dados concretos para eliminar o subvício do voluntarismo. Se a partir do conhecimento do real, frequentemente contrário ao que se imagina ou deseja, será possível encontrar um caminho de atuação consequente.

MOVIMENTO

O Banco Nacional
de Desenvolvimento Econômico
e a política de fortalecimento
da "indústria nacional"

O QUE É "INDÚSTRIA NACIONAL?"

Kissinger, multinacionais
e "desestabilização":

Entrevista
com o embaixador
da Guiana
no Brasil

Argentina :
as razões e as
fórmulas da
desnacionalização

O Brasil é
um país agrícola
ou industrial ?

**Poetas
Populares**

"O mundo
é minha escola;
o povo,
meu dicionário"



22 de março de 1976 nº 38 Cr\$ 6,00

MOVIMENTO

Com a edição semanal
brasileira de

SEM CENSURA!

História dos 3 anos da Censura em Movimento. Especial, 8 páginas.

NESTE NÚMERO:

A GREVE VISTA
POR 10 GREVISTAS

O CAPITÃO ESCRIVE DO CÂRCERE

Exclusivo: o capitão
Itamar, da prisão em
Porto Coimbra, fala
de nosso país

COPA: O JUDAS COUTINHO

por Plínio Marcos
e Mané Garrincha

FUTEBOL: É ÓPIO, OU NÃO É?

Roberto Drummond
Chico de Oliveira

O PAÍS DA MAIOR CONCENTRAÇÃO DE RENDA DO MUNDO (ADIVINHE QUAL É?)

por José Serra,
ex-presidente da UNE

PORQUE OS NAZISTAS NÃO MERECEM ANISTIA

pelo rabino Henry Sobel



MALUF, UM GOVERNADOR ACIMA DE QUALQUER SUSPEITA

O que você acha?
Maluf, o dissidente
paulista, é:

- Um democrata rebelde
- Um notório fascista
- Um estelionatário de alto coturno
- Um empresário de sucesso

Manaus, Santarém, Altamira, Macapá, Porto Velho, Rio Branco (via aérea) Cr\$ 20,00

Edição semanal - 12 de junho de 1978 - nº 154 Cr\$ 15,00