

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE MESTRADO EM HISTÓRIA**

JOSÉ CARLOS HENRIQUE

**O TEATRO GOIANO NO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR: A
DRAMATURGIA DE MIGUEL JORGE**

Goiânia

2012

JOSÉ CARLOS HENRIQUE

**O TEATRO GOIANO NO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR: A
DRAMATURGIA DE MIGUEL JORGE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como requisito para obtenção do grau de Mestre em História, na área de concentração em História, Cultura e Poder.

Orientação: Dra. Albertina Vicentini

Goiânia

2012

JOSÉ CARLOS HENRIQUE

**O TEATRO GOIANO NO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR: A
DRAMATURGIA DE MIGUEL JORGE**

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para obtenção do grau de Mestre em História.

Aprovado em ____ de _____ de ____ pela seguinte banca examinadora:

Profª. Dra. Albertina Vicentini – PUC-GO
Orientadora

Profª. Dra. Maria Luíza F. Laboissière de Carvalho – PUC-GO
Membro

Prof. Dr. Estevão Chaves de Rezende Martins – UNB
Membro

Prof. Dr. Eduardo Gusmão de Quadros – PUC-GO
Suplente

AGRADECIMENTOS

A Deus pela força em superar os obstáculos do caminho.

Aos meus pais pelo apoio em todas as horas. Foram meu suporte nos momentos difíceis pelos quais passei até chegar aqui.

Aos meus colegas de Mestrado pelo convívio e horas de estudo e diversão. Em especial Lúcia por compartilhar das lutas diárias, das caronas, do convívio no vaivém a Brasília. Tantos almoços dentro do carro, tantos cansaços, tantas alegrias!

A todos do Programa de Mestrado em História da PUC-GO pelo carinho com que sempre me trataram. Em especial os professores e a secretária Camila.

À Albertina pela confiança em mim depositada, pelo convite para participar do intercâmbio na UnB e, sobretudo, pela orientação segura e por acreditar na proposta deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Estevão C. de Rezende Martins por ter aceitado fazer parte desta banca, pelas sugestões à pesquisa e por suas notáveis aulas no Programa de Mestrado da UNB. Foi um prazer conhecê-lo.

À Profª. Dra. Maria Luíza F. Laboissière de Carvalho por contribuir com este trabalho por meio de suas valiosas sugestões. O meu muito obrigado.

Ao escritor Miguel Jorge pela inspiração.

À CAPES/PROCAD pela oportunidade de participar deste Programa.

À Profª. Dra. Maria do Espírito Santo R. Cavalcante pela atenção de sempre.

Aos colegas do Mestrado da UnB pelos momentos de comunhão de experiências.

RESUMO

O presente trabalho propõe uma análise do teatro realizado no Brasil e em Goiás durante o Regime Militar e as formas de resistência que se efetivaram por meio de textos e encenações censuradas. No Brasil, destaca os grupos *Arena*, o *Grupo Opinião*, o *Teatro Oficina*, o teatro realizado nos Centros Populares de Cultura da União Nacional de Estudantes (*CPC da UNE*) dentre outros. Em Goiás, a análise abrange o teatro goiano no contexto da repressão, seus principais representantes e suas repercussões nos campos da cultura e das relações de poder estabelecidas. Norteando a análise, o trabalho ainda analisa a dramaturgia do escritor goiano Miguel Jorge e seus textos censurados à época: *O Visitante* e *Os Angélicos* (1973). Fundador do Grupo de Escritores Novos, que se tornou de extrema relevância no meio artístico goiano ao aglutinar diversas tendências literárias tornando-se um pólo importante de difusão de ideias culturais novas no recorte em questão, Miguel Jorge, por meio da recuperação da forma dramática simbolista do início do século XX, conseguiu plasmar diversas vozes que se levantaram contra as leis vigentes, utilizando-se da transfiguração da linguagem e do imagético.

Palavras-chave: Teatro, Ditadura Militar, Miguel Jorge, *O Visitante*, *Os Angélicos*.

ABSTRACT

The present work proposes an analysis of theatre realized in Brazil and in Goiás during the Military Regime and the forms of resistance that were conducted by the texts and reproach staging. In Brazil, highlights the groups like *Arena*, *Grupo Opinião*, *Teatro Oficina*, the drama realized in Popular Culture Centers of the National Union of Students (*CPC of UNE*) and others. In Goiás, the analysis covers the Goiás theatre in this connection of strong repression, their main representatives and their repercussions in the fields of culture and relations of power established. Guiding the analysis, the work still analysis the dramaturgy of Goiás writer Miguel Jorge and his texts censored in that period: *O Visitante* and *Os Angélicos* (1973). Funder of the Group of New Writers, that became of utmost relevance amid artistic Goiás to unite various literary trends becoming an important pole of diffusion of new culture ideas in this crop in question, Miguel Jorge, through the recuperation of Symbolist drama as the beginning of the twenty century, could shap diverse voices that raised against the laws, using the transfiguration of language and imaging.

Key-words: Theater, Military Dictatorship, Miguel Jorge, *O Visitante*, *Os Angélicos*.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 PEÇA TEATRAL <i>A BARRICADA</i>	86
FIGURA 2 CENA DA PEÇA <i>O VISITANTE DE CABÍRIA</i>	102
FIGURA 3 CENA DA PEÇA <i>O VISITANTE DE CABÍRIA</i>	103
FIGURA 4 ENSAIO DA PEÇA <i>O VISITANTE DE CABÍRIA</i>	104
FIGURA 5 ELENCO DA PEÇA <i>O VISITANTE DE CABÍRIA</i>	105
FIGURA 6 ENSAIO DA PEÇA <i>O VISITANTE DE CABÍRIA</i>	106
FIGURA 7 CAPA DE <i>O VISITANTE E OS ANGÉLICOS</i>	138
FIGURA 8 CONTRACAPA DE <i>O VISITANTE E OS ANGÉLICOS</i>	139

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 BRASIL - A CULTURA ENGAJADA EM FOCO: NOVAS FORMAS DE RESISTÊNCIA.....	13
1.1 O BRASIL NOS QUADROS DA DITADURA MILITAR: CONTEXTO POLÍTICO E CULTURAL DA DÉCADA DE 60.....	18
1.2 O TEATRO PEDE PASSAGEM: O ARENA CANTA A LIBERDADE.....	34
1.3 O TEATRO NO CENTRO POPULAR DA CULTURA DA UNIÃO NACIONAL DE ESTUDANTES (CPC DA UNE).....	42
1.4 GRUPO OPINIÃO: A FORÇA DO SOCIAL.....	47
1.5 O TEATRO OFICINA: UM PALCO PARA EXPERIMENTAÇÕES.....	50
1.6 A MARGINALIDADE NO TEATRO: PLÍNIO MARCOS E A CENSURA MORAL....	55
1.7 CHICO BUARQUE: <i>CALABAR</i> E <i>GOTA D'ÁGUA</i>	57
1.8 BREVE PANORAMA DA CENSURA NAS PEÇAS TEATRAIS DURANTE O REGIME MILITAR.....	59
1.9 <i>QUARUP, A PEDRA DO REINO</i> E <i>INCIDENTE EM ANTARES</i> : OUTRAS MANOBRAS ESTÉTICAS.....	63
1.9.1 <i>Quarup</i> : O romance engajado na década de 60.....	64
1.9.2 Ariano Suassuna e o <i>Romance d'a Pedra do Reino</i>	67
1.9.3 <i>Incidente em Antares</i> – A Ditadura como pano de fundo.....	69
2 ASPECTOS POLÍTICOS E CULTURAIS DA DITADURA EM GOIÁS.....	71
2.1 CULTURA X DITADURA EM GOIÁS: FORMAS DE RESISTÊNCIA.....	73
2.2 A CENA TEATRAL GOIANA: MARCAS DA REPRESSÃO.....	77
2.3 TEATRO DE EMERGÊNCIA: LOCAL ONDE OS IDEAIS SE CONCRETIZAVAM.....	79
2.4 TEATRO EXERCÍCIO: A OUSADIA EM CENA.....	82
2.5 TEATRO UNIVERSITÁRIO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS.....	87

3	<i>O VISITANTE, OS ANGÉLICOS: A OBRA MIGUELJORGIANA E A BURLA DA REPRESSÃO</i>	89
3.1	MIGUEL JORGE – APRESENTAÇÃO DO AUTOR.....	92
3.2	MIGUEL JORGE E SUA LITERATURA: ALTERNANDO LINGUAGENS.....	93
3.3	GEN:GRUPO DE ESCRITORES NOVOS-MIGUEL JORGE E A RENOVAÇÃO DA LITERATURA EM GOIÁS.....	95
3.4	A DRAMATURGIA DE MIGUEL JORGE EM CENA: UM HISTÓRICO EM EVOLUÇÃO.....	99
3.5	HISTÓRICO DAS PEÇAS CENSURADAS DE MIGUEL JORGE.....	100
3.6	<i>O VISITANTE</i> E <i>OS ANGÉLICOS</i> : MIGUEL JORGE E A BUSCA SIMBÓLICA DO PROTESTO.....	107
3.6.1	O drama – da tradição à modernidade.....	107
3.6.2	Esperando um visitante.....	113
3.6.3	<i>O Visitante</i> – por detrás do texto.....	116
3.6.4	<i>Os Angélicos</i> – o remorso como força motriz.....	127
3.6.5	Nas entrelinhas de <i>Os Angélicos</i>	129
	CONCLUSÃO	140
	REFERÊNCIAS	142
	ANEXOS	152

INTRODUÇÃO

O período da ditadura militar no Brasil foi marcado por uma forte censura a toda manifestação artística ou não que denunciasse de forma clara ou metafórica palavras, gestos e ações contrárias ao poder estabelecido. Neste contexto de forte repressão, o país se viu envolto em ações efetivas de encarceramentos, mortes e desaparecimentos diversos além de forte perseguição ideológica. Os textos teatrais foram duramente submetidos ao olhar de departamentos governamentais que tinham como objetivo riscar, substituir ou cancelar qualquer palavra ou sentença contrária ao pensamento vigente. O país se viu envolvido em um clima de tensão e perseguições variadas. Contudo, tivemos inúmeras demonstrações de movimentos contestadores que, com audácia, mostraram um viés de resistência e ousadia. A criatividade de muitos dramaturgos, atores e funcionários de equipes técnicas driblou os observadores e conseguiu plasmar suas ideias e pensamentos de diversas formas.

No Estado de Goiás, notamos essa contestação não somente na imprensa escrita e em manifestações estudantis, mas, sobretudo, por meio do teatro e da literatura. Tais linguagens artísticas foram utilizadas com o propósito da resistência às imposições de força e poder. Dentre os dramaturgos deste momento histórico, destacamos a singularidade e a força dos escritos de Miguel Jorge como fonte de análise.

A obra de Miguel Jorge é desafiadora. Romancista, contista, poeta e dramaturgo goiano, sabe utilizar a palavra certa para tecer pensamentos, ideias e ações de uma gama de personagens sedentos de voz.

A denúncia da opressão do poder, o sufocamento do progresso, o vazio do mundo contemporâneo povoam seu universo que encanta e assusta. Seus escritos desvelam a loucura, o absurdo, o surreal de cada um de nós. É um autor contemporâneo que transfigura sua linguagem e busca metáforas capazes de nos levar à reflexão de nossos atos e, conseqüentemente, ampliar a visão desnudada do outro e da sociedade. Para realçar com “cores fortes” o impacto no leitor, subverte a ordem, brinca com as palavras, domina a linguagem e a esmera com precisão. Seus *flashes* dialéticos revelam vivências sofridas que buscam interrogar o homem e entender sua alma angustiada.

Utilizando uma narrativa de tensão e magia, cria uma dinamicidade de imagens que revelam sempre fragmentos de tragédias a serem escritas. Produz uma sensação de cena ao vivo, cinematográfica, com impacto provocado pelo gesto criador.

Em cada uma de suas obras, surgem as faces da luta do homem contra o que o aprisiona. O apelo à linguagem poética se faz visível, captando o real-fantástico, o real-absurdo e o real-maravilhoso, construindo o homem que não se concebe sem sua outra face, sem o seu inconsciente. O leitor é chamado a participar deste processo de interpretação e transfiguração do real.

Na obra de Miguel Jorge, um pequeno estímulo desata um mundo de pesadelos fundindo elementos incompatíveis e promovendo excessos de toda a ordem. Todo pequeno impulso desencadeia uma crescente turbulência. A solidão, a incomunicabilidade, a angústia povoam suas narrativas e denotam a opressão e a violência. Forças opostas se reúnem e alheiam o que já existe. Desmoronam-se códigos tradicionais e se reelaboram outros, transfigurados.

O Simbolismo, o Expressionismo, o Cubismo e o Surrealismo servem como base para sua busca labiríntica da verdade e de novas formas de expressão. A narrativa passa a ser um campo experimental em constante metamorfose.

Seus personagens aparecem objetificados e alheios ao mundo e criam outro universo, desmantelando o tempo e o espaço. Fazem existir elementos caóticos, sobrepondo o sonho e o pesadelo para atingir uma nova linguagem literária.

Todo o estranhamento causado pela obra deste escritor exige do leitor uma visão crítica de sua linguagem elaborada e de quadros de denúncia político-social a fim de apreender melhor a energia que se desprende de seus textos.

Miguel Jorge foi um dos líderes do GEN – Grupo de Escritores Novos – movimento literário que se constituiu em divisor de águas no cenário cultural goiano a partir de 1963. Recebeu influências significativas de Kafka, Rilke, Samuel Beckett, Ionesco, Jung, Sartre e do cineasta Luis Buñuel. Dentro do GEN, propôs-se, juntamente com outros escritores do grupo, renovar, conhecer, discutir e confrontar ideias para “sacudir” o cenário literário da época, através de uma nova forma na arte de narrar e poetar.

Pretende-se, neste trabalho, ressaltar a relevância deste momento histórico junto ao momento ditatorial do país, mapeando a força das peças teatrais neste contexto e da obra do Miguel Jorge dramaturgo em particular. Mostrar como estas características citadas permeiam sua obra e como isto se reflete nas peças teatrais destacadas para análise. Como foi sua trajetória e sua contribuição para a cultura goiana. Daí a importância deste estudo que abarca, também, o surgimento e a atuação do Grupo de Escritores Novos (GEN).

No primeiro capítulo, faremos uma abordagem dos aspectos políticos e culturais do Brasil durante o Regime Militar, destacando os principais agentes responsáveis pelas transformações culturais do país, tecendo um painel dos grupos teatrais deste período e seu poder de atuação. Utilizaremos o período temporal de 1964-1979, embora ocorram no texto menções ao período subsequente até 1985, momento da abertura política.

No segundo capítulo, ressaltaremos as repercussões da repressão em Goiás com o teatro produzido neste momento e seus principais desdobramentos.

No terceiro capítulo, faremos uma análise da obra migueljorgiana deste período com destaque para as peças *O Visitante*, *Os Angélicos*, demonstrando os seus traços de resistência.

Para a pesquisa, também utilizaremos entrevistas diversas colhidas com o ex-deputado federal Aldo Arantes, o diretor e dramaturgo Hugo Zorzetti, o ator e diretor Mauri de Castro, a crítica teatral Carmelinda Guimarães, as críticas literárias Moema de Castro e Silva Olival, Maria Luiza Laboissière de Carvalho e o escritor Miguel Jorge assim como outros depoimentos relevantes e documentos diversos; livros de história do teatro no Brasil como *Panorama do teatro brasileiro* (2001) de Sábato Magaldi, *Teatro Brasileiro: tradição e ruptura* (2005) de Carmelinda Guimarães, *O palco amoldado* (1979) e *Teatro e Estado* (1992) de Yan Michalski, *Jogos para atores e não-atores* (2000) de Augusto Boal, *Memória do teatro goiano* (2005) de Hugo Zorzetti; para o desenvolvimento da análise das peças, o apoio principal será de Peter Szondi – *Teoria do drama moderno* (2001) e Anna Balakian (1985) – *O simbolismo*, especialmente em relação ao teatro da virada do século XIX para o XX, que oferece o recurso que julgamos fundamental para a avaliação das peças migueljorgeanas: a apropriação que o escritor faz das mudanças no discurso das narrativas teatrais no contexto da modernidade e sua transposição para as peças em análise.

1 BRASIL - A CULTURA ENGAJADA EM FOCO: NOVAS FORMAS DE RESISTÊNCIA

A partir do golpe militar de 1964, a classe artística se inclui entre as que enfrentaram os mais difíceis empecilhos. Dentre as artes, o teatro foi o que mais sofreu restrições neste período, tanto pelo considerável envolvimento político de seus praticantes, antes e depois do golpe, bem como devido às possibilidades, durante a apresentação, de improvisação e edição de falas não incluídas nos textos previamente aprovados pelos censores. O teatro brasileiro se viu colocado junto com os operários, clero e estudantes em posição frontal na denúncia dos abusos do poder então estabelecido. Dentre estes a detenção ilegal e a tortura de prisioneiros figuram entre as práticas mais repulsivas.

O estudo da censura evidencia como a produção artística no Brasil enfrentou sempre o poder e os interesses do Estado. A ausência de um mercado de arte fez com que dependesse sempre, desde o período colonial, do apoio do governo. Assim, a construção dos teatros, o financiamento das companhias e a sobrevivência dos artistas estavam relacionados à boa vontade estatal. Essa proximidade tolhia a liberdade dos criadores e tirava-lhes a possibilidade de reação. A censura, portanto, era um dos mecanismos de coerção contra o qual se tornava forçoso conviver. Durante o regime militar, no entanto, segundo Heloisa Buarque de Hollanda, em *Cultura e participação nos anos 60*, houve mudanças significativas nesse sentido:

(...) Mas se podemos dizer que o empenho pela mobilização é nesse momento traço distintivo da produção cultural, isso não significa postular sua uniformidade. De maneiras diferentes, envolvendo projetos diversos, imersa num clima de crescente debate, a cultura trabalhava a sensibilização política de seus novos consumidores. (...) A preocupação com a modernidade, que estivera presente nas teorizações e trabalhos das vanguardas dos anos 50, especialmente da poesia concreta, seria de certa forma retomada e redimensionada por alguns setores da produção artística. A tentativa de trabalhar novas linguagens dentro de projetos que levassem em conta a intervenção política marcaria a presença de novos interlocutores no debate cultural. (HOLLANDA, 1987, p. 26).

Heloisa Buarque de Hollanda (1987), nesse trecho, chama atenção para certas tendências culturais que ganharão corpo a partir deste momento, especialmente a experimentação formal e arte de resistência que passou a caracterizar o período. Também o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), que tinha feito furor entre os estudantes e intelectuais de esquerda buscando o povo nas portas de fábricas,

favelas dentre outros locais, faria contato com setores da classe média brasileira, que conheceria seu momento de radicalização nas passeatas de 1967/1968. Dentre as novas linguagens que surgirão no debate cultural, vão se destacar trabalhos com temáticas voltadas para o universo urbano: a TV, o *outdoor*, o futebol, a violência e certas questões ligadas ao imaginário da contestação da juventude em emergência na Europa e Estados Unidos.

A produção plástica apresentava inovações como experimentos e intervenções: começou a criar uma série de ambientes que envolveriam e até mesmo agrediriam os espectadores, objetivando conscientizá-los em relação às novas propostas. Exposições como as do artista plástico Carlos Vergara, que furava um buraco na parede e pedia aos espectadores que olhassem para ver o que havia nele, fazendo as pessoas se agacharem para observar frases que o convidavam a sair do comodismo, se tornaram exemplo dessas inovações.

Mas a década de 60 também se configurou em decisivo entroncamento de fatores para o entendimento do teatro até hoje vigente. Ainda não tivemos, em termos amplos e guardadas as produções históricas, outro período equivalente quanto à expansão da criatividade e abrangência numérica do fazer teatral. A cultura, a partir de movimentos de juventude, ditará os rumos que se seguirão.

O conceito de cultura tem sido reconstruído pela antropologia moderna, buscando desfragmentar as diversas reformulações que tem ganhado ao longo dos anos. Dentre as diversas abordagens, temos, entre as idealistas, a que considera *cultura* como sistemas simbólicos. Essa posição foi desenvolvida nos Estados Unidos principalmente pelos antropólogos Clifford Geertz e David Schneider. O primeiro busca uma definição de homem calcada na definição de cultura. Para ele, todos os homens são geneticamente aptos a receber cultura. O estudo da cultura é um estudo do código de símbolos partilhados pelos membros dessa mesma cultura. Em sua obra *A Interpretação das culturas*, ressalta:

A perspectiva da cultura como “mecanismo de controle” inicia-se com o pressuposto de que o pensamento humano é basicamente tanto social como público – que seu ambiente natural é o pátio familiar, o mercado e a praça da cidade. Pensar consiste não nos “acontecimentos na cabeça” (embora sejam necessários acontecimentos na cabeça e em outros lugares para que ele ocorra), mas num tráfego entre aquilo que foi chamado por G.H.Mead e outros de símbolos significantes – as palavras, para a maioria, mas também gestos, desenhos, sons musicais, artifícios mecânicos como relógios, ou objetos naturais como jóias – na verdade, qualquer coisa que esteja afastada de simples realidade e que seja usada para impor um significado à experiência. Do ponto de vista de qualquer indivíduo particular, tais símbolos são dados, na sua maioria. Ele os encontra já em uso corrente na comunidade quando nasce e eles permanecem em circulação após sua morte, com alguns acréscimos, subtrações e alterações parciais dos quais pode ou não participar.

Enquanto vive, ele se utiliza deles, ou de alguns deles, às vezes deliberadamente e com cuidado, na maioria das vezes espontaneamente e com facilidade, mas sempre com o mesmo propósito: para fazer uma construção dos acontecimentos através dos quais ele vive, para auto-orientar-se no “curso das coisas experimentadas”, tomando de empréstimo uma brilhante expressão de John Dewey. (GEERTZ, 1989, p. 57).

David Schneider possui uma abordagem distinta, embora esta se assemelhe em muitos pontos à de Geertz. Para este autor, cultura passa a ser um sistema de símbolos e significados que compreende categorias ou unidades e regras sobre relações e modos de comportamentos. Assim, os homens passaram a constituir a cultura representando simbolicamente todos os aspectos da realidade, criando os sistemas de símbolos que expressam como que uma segunda realidade. Dessa forma, a experiência subjetiva dos homens desenrola-se num espectro bastante amplo de sensibilidade. Ela é uma sensibilidade valorativa, ética, estética, religiosa, dentre outras. E toda a produção decorrente dessa atividade subjetiva irá se expressar objetivamente por meio dos bens culturais, de natureza simbólica. Para Estevão Martins, em *Cultura e Poder*:

Os antropólogos culturais, afinal, promoveram uma espécie de reengenharia do conceito de cultura para escapar do confinamento em uma categoria elitista e abranger, em suas características definitórias, todos e quaisquer integrantes de uma comunidade, de um grupo ou de uma sociedade dada. Nesse sentido, entende-se o sucesso obtido por Clifford Geertz ao enunciar o óbvio, ao menos para os que não se haviam mantido no simplismo antropológico: a cultura não é um acréscimo ornamental de sofisticação supérflua de um ou de outro indivíduo – a cultura é um elemento constitutivo da condição humana. (MARTINS, 2007, p. 42).

Martins, desta forma, ressalta que faltaria um predicado importante ao ser humano se lhe faltasse cultura. A forma cultural, percebe-se, é constitutiva da humanidade. Uma condição necessária, mas não suficiente que permite a identificação do caráter humano (individual e coletivamente).

A prática da atividade subjetiva e o usufruto dos bens simbólicos que dela decorre, no entanto, são condições fundamentais para uma existência autenticamente humana. Assim, o pleno desenvolvimento das capacidades subjetivas é mediação insubstituível de humanização.

Pierre Bourdieu é considerado um dos principais representantes da sociologia da cultura porque vai se dedicar à elucidação dos mecanismos sociais que originam a criação artística, tentando explicar os diferentes modos de consumo da cultura (no sentido restrito), abordando a visão dos grupos sociais. Trata a cultura no sentido antropológico, recorrendo a outro conceito, o *habitus*. Na obra *O senso prático*, ele explica essa concepção:

(os *habitus*) são sistemas de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, a funcionar como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas a seu objetivo sem supor que se tenham em mira conscientemente estes fins e o controle das operações necessárias para obtê-los (...).(BOURDIEU, 1980, p. 88).

Assim, para Bourdieu, o *habitus* é o que caracteriza uma classe ou um grupo social em relação aos outros que não partilham das mesmas condições sociais, permitindo aos indivíduos se orientar em seu espaço social e adotar determinadas práticas que estejam de acordo com sua vinculação social. É também incorporação da memória coletiva, em seu sentido próprio. Cada pessoa, por seus gestos e suas posturas, revela o *habitus* profundo que o habita, sem se dar conta de que os outros tenham, necessariamente, consciência disso.¹ Para Kathryn Woodward, em *Identidade e Diferença*:

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais podem falar. (WOODWARD, 2000, p. 17).

Dentro do contexto da História Cultural, Sandra Jatahy Pesavento destaca a importância de se trabalhar a cultura sob uma nova ótica:

(...) Se a História Cultural é chamada de Nova História Cultural, como o faz Lynn Hunt, é porque está dando a ver uma nova forma de a História trabalhar a cultura. Não se trata de fazer uma História do Pensamento ou de uma História Intelectual, ou ainda mesmo de pensar uma História da Cultura nos velhos moldes, a estudar as grandes correntes de ideias e seus nomes mais expressivos. Trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo. A cultura é ainda uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se

¹ Na narrativa, isso pode ser demonstrado pela figura do autor implícito, que se caracteriza pela articulação de todos os elementos da obra. Este controlador do universo ficcional decide, à distância, e indiferente, o tratamento dado à ação na narração. O afastamento ou a aproximação do personagem, a adoção do ponto de vista e a clarividência do narrador dependem do ponto de vista de sua onisciência. Teremos a presença de uma voz que enunciará os fatos e se colocará com maior ou menor objetividade, dependendo do grau de proximidade do personagem e do leitor. Segundo Wayne C. Booth (1980), o autor implícito se assemelha a um regente de orquestra que coordena e executa as opções feitas (dentro da obra), elucidando o *habitus* social através de seus personagens e histórias.

apresentam de forma cifrada, portanto já significado e com uma apreciação valorativa. (PESAVENTO, 2008, p. 15).

Dessa forma, Pesavento demonstra que a presença da História Cultural acaba assinalando uma reinvenção do passado que se constrói em nossa contemporaneidade, em que o conjunto das ciências humanas acaba encontrando pressupostos em discussão, trabalhando o resgate de sentidos que se manifestam em palavras, discursos, prática dentre outros.

Segundo Pesavento (2008), a História Cultural evidenciou o indivíduo como sujeito da História ao recompor histórias de vida, particularmente daqueles que vieram das camadas populares. Para a pesquisadora, as práticas sociais podem se valer de discursos, silêncios, ausências, imagens. Captar a subjetividade e as sensibilidades seria um dos desafios dos pesquisadores dessa área. O que requer cuidados da parte de quem se aventure a desvendar o simbólico, que veja além do que está cifrado, do que é mostrado.

A relação específica entre Estado autoritário e cultura é estudada por Renato Ortiz em *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, que expõe as contradições que envolvem o binômio:

(...) É interessante notar que as críticas ao controle estatal tenderam a se dirigir quase que exclusivamente ao aspecto da censura. Acredito que isto se deve ao fato de a censura ter adquirido, no momento em que a repressão era brutal, um significado político que parecia condensar todo o autoritarismo do regime. Ela representava uma bandeira política concreta em torno da qual se agrupava o movimento democrático. (...) Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada. Por isso a censura encontrará resistência até mesmo na área empresarial. O Congresso Nacional da Indústria Cinematográfica (1972) e a Associação Carioca de Empresários Teatrais (1973) vão assim se pronunciar, embora timidamente, contra a censura. O rigor excessivo do censor acarreta também, para os empresários, consequências negativas para o funcionamento do mercado cultural. (ORTIZ, 1986, p. 88 - 9).

Observa-se, assim, que o governo militar acaba se ressentindo desde o seu início de uma política cultural para o país, pois os atos governamentais acabaram sendo marcados exclusivamente pela negatividade. Após o golpe militar, é promulgada uma série de leis e de portarias ministeriais que acabam instituindo o controle de diversas áreas sociais ao mesmo tempo que eliminam atividades culturais e pedagógicas consideradas subversivas. A presença do Estado autoritário se exerceria por meio dessa normatização da esfera cultural. As leis tinham o objetivo de disciplinar e organizar os produtores e a produção bem como a

distribuição dos bens culturais, regulamentando a profissão de artista e técnico e regularizando o incentivo financeiro às atividades culturais.

1.1 O BRASIL NOS QUADROS DA DITADURA MILITAR: CONTEXTO POLÍTICO E CULTURAL DA DÉCADA DE 60

O processo ditatorial no Brasil iniciado em março de 1964 acabou sendo resultado de uma crise que já se gestava no chamado Estado Populista Nacional, remontando à história política brasileira posterior ao primeiro governo Vargas.

Durante o período chamado *República Democrática Brasileira* (1945 – 1964), o Estado Populista instaurado por Getúlio, já na época do seu primeiro governo, manifestou, em várias ocasiões, a profunda incapacidade de resolver os problemas criados pelas demandas da sociedade civil de cunho ora popular, ora burguês. Isso acabou desencadeando um processo de instabilidade nas instituições públicas de poder político que, no limite, buscavam sobreviver às pressões de grupos econômicos nacionais e estrangeiros que agiam no corpo político do Estado. Tais grupos refletiam uma cisão existente no pensamento político brasileiro acerca do modelo de desenvolvimento adotado no país. Dessa forma, tínhamos os grupos de tendência nacionalista, que compartilhavam a ideia de que a economia brasileira deveria ter seu crescimento pautado em certa independência frente ao capital externo. Em momento nenhum, isso significou uma negação, por parte desses grupos, à entrada de capital internacional na economia brasileira; ao contrário, o capital externo era tido como imprescindível para o crescimento da economia brasileira. As ressalvas com relação a esse capital situavam-se na questão dos termos de sua entrada, ou seja, a economia brasileira não deveria submeter-se ao capital internacional, mas utilizá-lo com o objetivo de prover um desenvolvimento nacional independente.

Já outro grupo, de vertente liberal internacionalista ou, para a esquerda nacionalista, “entreguista”, não manifestava maiores preocupações com relação ao ingresso desse capital. Para ele, era inevitável que o país fizesse uso do capital externo enquanto condição de seu próprio desenvolvimento. Não obstante, para os internacionalistas, não impor limites à entrada de investimentos externos no Brasil significava não garantir ao Estado o controle sobre os setores básicos da economia que, no limite, poderiam ser geridos pela iniciativa privada internacional, aliada ou não dos grupos econômicos nacionais, sem, no entanto, ameaçar a soberania nacional.

O controle sobre a máquina estatal tornou-se, assim, imprescindível, a esses grupos. De forma que o Estado passou a ser palco e mediador desse conflito que acabou provocando, em diversos momentos, crises institucionais graves, que ocorriam quando a cúpula que ocupava o poder de Estado tendia a incorporar majoritariamente as demandas requeridas por um grupo específico. Um exemplo que simbolizou de forma bastante clara esse “impasse” foi o suicídio do presidente Getúlio Vargas, ocorrido em agosto de 1954, e os fatos que o cercavam.

Naquele momento, o Estado populista comandado por Vargas ameaçou um processo de radicalização com relação à sua política econômica de cunho nacionalista que vinha sendo boicotada pelos grupos econômicos internacionais e nacionais por conta, principalmente, da opção nacionalista protagonizada por Getúlio quando da criação da PETROBRÁS, que foi entendida pela oposição liberal como uma opção de fato pelo nacionalismo radical. Deve-se, ainda, ressaltar a oposição das correntes liberais ao trabalhismo do Ministro do Trabalho João Goulart. O então ministro, ao propor aumento substancial ao salário mínimo, acabou causando intensa reação de setores das classes dominantes nacionais e dos investidores externos, provocando sua imediata demissão.

Posteriormente, ocorre a forte reação dos grupos liberais de oposição liderados pela UDN (União Democrática Nacional) e seu maior representante, Carlos Lacerda. O resultado dessa reação – o suicídio de Vargas e a opção de Juscelino Kubitschek pela “saída internacionalista” – manifestou quão frágil foi o Estado populista brasileiro no que se referia à sua capacidade de equacionar as pressões e as demandas da sociedade civil.

No que se refere à relação entre Estado populista e a massa da população brasileira, este também se mostrava ineficiente na opinião dos grupos de direita. Tais grupos vinham se manifestando desde o final do Estado Novo no sentido de que o populismo, ao incorporar as massas trabalhadoras à política nacional, sob o pretexto de legitimar-se e de exercer o controle sobre elas, acabava por criar a possibilidade de uma onda de manifestações de esquerda que tenderiam a romper com os limites traçados pelo “pacto populista”.

Os setores dominantes brasileiros identificaram o suposto momento de rompimento do “pacto populista” com a crise desencadeada pela renúncia de Jânio Quadros, em 25 de agosto de 1961. A posse do seu vice João Goulart (07/09/1961) ocorre somente sob a ordem política parlamentarista. O parlamentarismo imposto a Goulart, enquanto tentativa, por parte dos setores sociais conservadores, de neutralizar a atuação do poder do Executivo, já simbolizava, em 1961, uma tentativa de rompimento à direita da política populista. Após a

ratificação, via plebiscito, da suspensão do parlamentarismo (23 de janeiro de 1963), o governo Goulart acenaria para uma política nacionalista nos moldes varguistas e acabou por provocar a união dos setores sociais dominantes que, sob a liderança dos militares, romperam com a frágil e instável ordem institucional brasileira. Situado no nível da retórica, o nacionalismo presente no discurso de Goulart direcionava a discussão sobre os problemas da economia brasileira no período para a delicada área do debate político-ideológico, cujo tom e dimensão eram dados pela Guerra Fria.

Os militares protagonizaram, destarte, um movimento que refletia principalmente o descontentamento do conjunto das classes dominantes e de setores das classes médias brasileiras com o governo Goulart, que, naquele momento, esforçava-se para implantar suas Reformas de Base (reformas agrária, administrativa, fiscal, eleitoral, urbana, dentre outras). Para eles, a política populista, iniciada na Era Vargas e praticada por Jango como forma de conquistar o apoio popular às suas reformas, significava uma ameaça ao equilíbrio social em que repousava a democracia liberal brasileira. O debate político no Brasil tendeu, desde a renúncia de Jânio Quadros, a uma polarização ideológica crescente e mobilizadora, tanto para a direita liberal aliada aos grupos internacionais quanto para a esquerda nacionalista. Para o agravamento do debate contribuíram, enquanto consequência da crise econômica que se manifestava desde o início da década de 60, a estagnação econômica e a inflação.

Nos meses que antecederam ao golpe, podia-se notar uma forte mobilização das esquerdas objetivando forçar o governo de Goulart a incorporar, pelo menos no nível da retórica, suas reivindicações.

Porém, bastou o discurso para que os demais setores avaliassem o populismo como um mal a ser extirpado, pois, no entendimento do conjunto das classes dominantes, o nível de politização da classe trabalhadora mostrava a necessidade do rompimento do chamado “pacto populista”.

A intervenção militar na vida brasileira no período que se seguiu ao golpe foi brutal. O Estado ditatorial atuou e exerceu controle sobre praticamente todas as esferas da sociedade brasileira. Após o golpe, no intuito de ampliar o poder do Executivo, os militares foram suspendendo aos poucos a participação política do poder Legislativo e do Judiciário. Por meio da promulgação do primeiro de uma série de Atos Institucionais, iniciaram uma mudança radical nas regras da conturbada política democrática praticada no Brasil.

O primeiro militar a assumir a Presidência da República após o golpe foi o Chefe do Estado Maior do Exército e coordenador da conspiração militar que derrubou Goulart,

General Castelo Branco, apoiado pela maioria dos golpistas civis e militares. Castelo Branco assumiu no dia 11 de abril de 1964.

Dentre os principais objetivos do governo Castelo Branco estavam tirar definitivamente de cena os grupos organizados de esquerda que haviam conseguido ampliar sua esfera de atuação no Brasil principalmente durante o governo Jango, bem como estabilizar a economia reorganizando o sistema financeiro e a dívida externa.

Em outubro de 1965, o governo baixou o AI-2 (Ato Institucional 2), objetivando tornar mais difícil qualquer vitória eleitoral da oposição através da abolição dos partidos políticos então existentes. Os militares optaram por um sistema político bipartidário, representado pelo MDB (Movimento Democrático Brasileiro) - partido da oposição “consentida” - e pela ARENA (Aliança Renovadora Nacional) - partido do governo. Em 1967, o governo impôs uma nova Carta Constitucional ao país, ampliando o poder do Executivo. Esta nova carta tornava indireta a eleição para Presidente da República e sintetizava os Atos Institucionais impostos até então pelos militares.

O governo Castelo Branco entregou, assim, grandes poderes aos seus sucessores, concedendo instrumentos extremamente arbitrários ao Executivo e neutralizando qualquer tentativa de contestação ao regime pelas vias legais.

O regime militar tendeu, gradualmente, à ditadura pura e simples. O golpe fatal dado aos seus opositores decorreu do chamado Ato Institucional n.5 (AI-5), editado no dia 13 de dezembro de 1968 pelo sucessor de Castelo Branco, o presidente Arthur da Costa e Silva. O AI-5 acentuou a militarização do regime e resultou de uma série de manifestações de várias frentes de oposição à ditadura que vinha se avolumando desde o início de 1968.

Os estudantes (universitários e secundaristas) constituíam, sem dúvida, a vanguarda do movimento de contestação, manifestando-se na forma de greves, comícios, passeatas, choques com as forças repressivas.

Portanto, o ambiente político que culminava com o AI-5, estava extremamente tenso e desfavorável ao governo. As manifestações dos setores oposicionistas deveriam ser combatidas com nova acentuação do autoritarismo. Esse Ato Institucional concedeu plenos poderes ao Presidente da República para perseguir e punir aqueles que vinham se manifestando: decretava o recesso do Congresso Nacional e demais casas legislativas, intervenções em estados e municípios, cassava direitos políticos de qualquer cidadão, decretava o confisco de bens, suspendia garantias constitucionais referentes às liberdades de

reunião e de associação, estabelecia a censura da imprensa, da correspondência, das telecomunicações e das diversões públicas dentre outras.

A partir de dezembro de 1968, a ditadura militar brasileira pôde ampliar a repressão sobre a sociedade civil, legalizando diversas práticas coercitivas, como, por exemplo, a tortura.

O governo do General Emílio Garrastazu Médici (1969-1974) representou o período mais autoritário dessa ditadura. Dentro do seu contexto, a repressão política foi um traço característico. Houve certa autonomia cedida aos órgãos que compunham o aparelho repressivo do Estado brasileiro, que passaram a atuar contra os setores de oposição de forma absolutamente implacável.

O sistema repressivo do regime militar, em especial no período Médici, contava também com os Centros de Operações de Defesa Interna (CODI) e o DEOPS (Departamentos de Ordem Política e Social) e, no início, com a Operação Bandeirantes (OBAN).

Dentre as funções do CODI, estavam as de fazer o planejamento coordenado das medidas de defesa interna, como as psicológicas, e coordenar os meios a serem utilizados nas medidas de segurança.

Já a OBAN visava perseguir e “desmontar” os grupos armados de oposição ao governo, agindo sempre de forma violenta. Esse sistema repressivo foi usado para combater os chamados inimigos ideológicos do regime, bem como a luta armada no Brasil.

Em termos políticos, o período Médici, se compararmos com outros governos militares, representou um momento de aparente tranquilidade e estabilidade políticas. Por um lado, o governo fazia pleno uso do AI-5 para calar a oposição por meio da repressão e da censura e, por outro lado, experimentava o chamado “Milagre Econômico”, mostrando ao país que o futuro promissor havia enfim chegado. Implantou-se um modelo relativamente estável de dominação burguesa, caracterizado pelo caráter tecnocrático da administração pública, quando o Estado passou a fazer uso de políticas que iam ao encontro de sua base social de apoio, beneficiando a burguesia internacionalizada, o grupo militar, as classes médias ascendentes.

Dessa forma, nesta conturbada década de 60, para a esquerda restava apenas a via da militância cultural, protestando, pois,

(...) Durante o período 64-80 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva ou impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamentos ou de obras artísticas. São censurados as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o

cinema ou a indústria editorial. O ato repressor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção. O movimento cultural pós-64 se caracteriza por dois momentos que não são na verdade contraditórios; por um lado ele é um período da história onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais, por outro ele se define por uma repressão ideológica e política intensa. (ORTIZ, 1986, p. 89).

Conforme se observa nas colocações de Ortiz (1986), a censura se centra em um discurso ideológico que busca resolver as contradições internas associadas a uma política de Estado. Nesse contexto, pode existir a prática cultural, mas liberdade de criação fica restrita, monitorada.

De maneira que, pela intensa militância política, uma parte do movimento bossanovista evoluiu rapidamente em direção da chamada “canção de protesto”. Apresentando letras de conteúdo político e social, tornou-se também um instrumento de conscientização das classes populares. Esse processo de descaracterização da Bossa Nova em favor de um engajamento político ficou evidenciado por alguns exemplos, como: as músicas compostas por Carlos Lyra para as peças *A mais-valia vai acabar*, *Seu Edgar*, e o *Show Opinião*, onde o sertão foi valorizado através da interpretação de Nara Leão e, posteriormente, Maria Bethânia, cantando *Carcará*.

CARCARÁ

(João do Vale/José Cândido).

Carcará, pega mata e come
Carcará, não vai morrer de fome
Carcará, mais coragem do que hôme
Carcará, pega mata e come
Carcará, lá no sertão
É um bicho que avôa que nem avião
É um pássaro malvado
Tem o bico volteado que nem gavião
Carcará, quando vê roça queimada
Sai voando e cantando, Carcará vai fazer sua caçada
Carcará come inté cobra queimada
Mas quando chega o tempo da invernada
No sertão não tem mais roça queimada
Carcará mesmo assim não passa fome
Os burrêgo que nasce na baixada
Carcará, pega mata e come
Carcará, não vai morrer de fome
Carcará, mais coragem do que hôme
Carcará, pega mata e come
Carcará é malvado é valentão
É a água de lá do meu sertão
Os burrêgo novinho não podem andar
Ele pega no imbigio inté matar
Carcará... (BRANDÃO, 1990, p. 65).

Podemos notar também no programa *O Fino da Bossa*, com Elis Regina, na TV Record de São Paulo, desde 1965, um maior destaque a canções engajadas². A partir de então, aparecem os grandes festivais da música popular, organizados pelas principais emissoras de TV.

O primeiro destes festivais acontece com a TV Excelsior de São Paulo. Os vencedores foram Edu Lobo e Vinícius de Moraes com a música *Arrastão* na interpretação de Elis Regina.

No ano seguinte, a TV Record deu sequência ao acontecimento organizando o segundo festival, havendo empate entre as músicas *A Banda*, de Chico Buarque, e *Disparada*, de Geraldo Vandré. Em 1967, na mesma emissora, Edu Lobo novamente vence, dessa vez, com a música *Ponteio*. Havia ainda o Festival Internacional da Canção, que revelou nomes como Milton Nascimento.

Em 1968, Geraldo Vandré “incendiaria” a plateia do III Festival Internacional da Canção com *Pra não dizer que não falei das flores*, cantada como um hino de resistência. Porém ganhou a composição *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque. As vaias vieram imediatamente. Os jovens achavam que a música era alienada para um período tão instável. Na realidade, tratava-se de um hino à anistia:

SABIÁ

(Tom Jobim e Chico Buarque).

Vou voltar, sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá, é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma sabiá, cantar uma sabiá
Vou voltar, sei que ainda vou voltar
Vou deitar à sombra de uma palmeira
Que já não há, colher a flor
Que já não dá e algum amor
Talvez possa espantar
As noites que eu não queria
E anunciar o dia
Vou voltar sei que ainda vou voltar
Não vai ser em vão
Que fez tantos planos de me enganar
Como fiz enganos de me encontrar
Como fiz estradas de me perder
Fiz de tudo e nada de te esquecer

² Por volta da década de 1960, alguns artistas que participavam do grupo da bossa nova resolveram romper com os temas intimistas e partir para uma poética mais comprometida com a então realidade do país. Um tipo de música que trabalhasse com o moderno para chegar à juventude universitária engajada e com os segmentos mais pobres da sociedade, alvo preferencial das mensagens e denúncias veiculadas pelas poesias das canções.

Vou voltar, sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá, é ainda lá que eu hei de ouvir
Cantar uma sabiá
Vou voltar, sei que o amor existe
Eu não sou mais triste
E que a nova vida já vai chegar
E que a solidão vai se acabar
(BRANDÃO, 1990, p.67).

Paralelamente ao grande sucesso dos festivais, acontecia o movimento de música chamado Jovem Guarda. Seu marco inicial foi a gravação de *Estúpido Cupido* por Celly Campello. A partir de 1964, a Jovem Guarda começou a se desenhar. Ronnie Von gravou *Rua Augusta*, que mostrava as aventuras de um playboy sem caráter fugindo dos padrões do bom comportamento:

RUA AUGUSTA

(Ronnie Cord).

Entrei na Rua Augusta a 120 por hora
Botei a turma toda do passeio pra fora
Fiz curva em duas rodas sem usar a buzina
Parei a quatro dedos da vitrina
Hay, hay, Johnny
Hay, hay, Alfredo
Quem é da nossa gang não tem medo
Hay, hay, Johnny
Hay, hay, Alfredo
Quem é da nossa gang não tem medo

Meu carro não tem breque, não tem luz, não tem buzina
Tem três carburadores, todos os três envenenados
Só pára na subida quando acaba a gasolina
Só passa se tiver sinal fechado

Toquei a 130 com destino à cidade
No Anhangabaú eu botei mais velocidade
Com três pneus carecas derrapando na raia
Subi a galeria Prestes Maia
Tremendão

Hay, hay, Johnny
Hay, hay, Alfredo
Quem é da nossa gang não tem medo
Hay, hay, Johnny
Hay, hay, Alfredo
Quem é da nossa gang não tem medo
(BRANDÃO, 1990, p. 64).

Enquanto isso, começavam a se destacar nas paradas Roberto e Erasmo Carlos. O sucesso da dupla abriria caminhos para o aparecimento de novos artistas e de uma nova fase na música brasileira. Surge o programa *Jovem Guarda*, que influenciou a moda (cabelos

compridos, calças colantes bicolores e com boca de sino) e o modo jovem de falar e pensar. Era a cultura de consumo iê-iê-iê. Havia claramente uma divisão entre cultura engajada e cultura de consumo³. Esse movimento seguiu até 1968 quando foi ao ar o último programa.

Nas artes plásticas, pode-se constatar a influência da Pop Art de Andy Warhol. A expressão *pop art* vem do inglês “arte popular”. Esse movimento apareceu nos Estados Unidos por volta de 1960 e alcançou repercussão internacional. A fonte de criação para os artistas a ele ligados era o dia-a-dia das grandes cidades norte-americanas, pois sua proposta era romper qualquer barreira entre a arte e a vida comum. Os recursos expressivos da Pop Art são semelhantes aos dos meios de comunicação de massa, como o cinema, a publicidade e a tevê. Em consequência disso, seus temas são os símbolos e os produtos industriais dirigidos às massas urbanas: lâmpadas elétricas, automóveis, sinais de trânsito, enlatados e imagens das grandes estrelas do cinema norte-americano, que também são consumidas em massa nos filmes, tevês e revistas.

No Brasil, artistas como Lígia Clark, Carlos Vergara e outros valorizariam temas vinculados ao universo urbano. Como exemplos temos, no período de 1960 a 1964, as esculturas articuladas manipuladas pelo público propostas por Lígia Clark. Com elas, a artista indicava sua busca: a participação do espectador em seu trabalho por meio de objetos sensoriais (sacos plásticos, pedras, conchas, luvas, dentre outros) para despertar sensações e fantasias. Na vivência das obras- experiências de Lígia Clark, o homem urbano ficava impedido de sentir para recuperar a consciência de sua forma de sentir, para recuperar a consciência de suas formas de perceber o mundo e, sobretudo, para recuperar sua capacidade de partilhar suas percepções e sentimentos do mundo.

Na literatura, temos o fortalecimento do Concretismo, movimento literário que procurava reduzir a expressão verbal a signos concretos, representações visuais (gráficas) da mensagem. Um exemplo pode ser encontrado em Décio Pignatari:

³ A Jovem Guarda encontrava-se distante do universo pensante da maioria da intelectualidade e dos jovens universitários, preocupados com o papel da arte na conscientização das desigualdades sociais e resistência ao regime militar. Essa divisão se projetou, de início, entre os públicos dos programas *O Fino da Bossa* e *Jovem Guarda*. Mais tarde, foi transposta para os festivais, entre os defensores da música de protesto e os tropicalistas.

<i>Beba</i>	<i>coca</i>	<i>Cola</i>
<i>Babe</i>		<i>Cola</i>
<i>Beba</i>	<i>coca</i>	
<i>Babe</i>	<i>cola</i>	<i>Caco</i>
<i>Caco</i>		
<i>Cola</i>		
<i>Cloaca</i>		
(Décio Pignatari. In: <i>Noigrandes</i> , 5)		

As inúmeras transformações que o movimento concretista efetuou na linguagem poética revelaram-se também como tentativa de se apreenderem as profundas mudanças de percepção e sensibilidade que a experiência nos grandes centros urbanos provocava. Não no sentido da simples eleição de temas e problemas designadores dessas mudanças, mas do desejo de apresentá-los nos próprios modos de formar a linguagem⁴.

Já o cinema buscava a situação político-social do Brasil. Será *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, em 1967, o exemplo mais significativo do Cinema Novo. O filme mostra uma revisão crítica dos acontecimentos anteriores ao golpe: Eldorado é um país imaginário onde os interesses do povo são manipulados. Assim, o artista baiano passou a ser discutido nas rodas intelectuais francesas e o Cinema Novo respeitado lá fora, como nos relata a jornalista Cristina Fonseca “(...) Gênio ou louco, Glauber tinha de fato esse dom: quer seja nas declarações inusitadas, nos atos escandalosos e destemidos ou nos seus filmes muitas vezes herméticos, sempre soube deixar sua marca em nós”. (FONSECA, 1983, p. 33).

Em 1967, no Festival de Música Popular, na TV Record, Caetano Veloso e Gilberto Gil causam polêmica com as músicas *Alegria, alegria* e *Domingo no Parque*. Acompanhados pelas guitarras dos Beat Boys e d’Os Mutantes, incorporavam dados modernos atuais, realçando a mistura de elementos tradicionais da música popular brasileira com a modernidade da vida urbana e sua cultura de consumo. Havia uma estreita relação com os filmes produzidos por Glauber Rocha, o Concretismo e a Semana de Arte Moderna de

⁴ No Concretismo, o verso, principal elemento da poética anterior à poesia concreta, é duramente atacado, sendo desarticulado por meio de várias técnicas de fragmentação de palavras, ideias, frases.

1922, principalmente com o *Manifesto Pau-Brasil* de Oswald de Andrade. Nascia o Tropicalismo, criando uma estética antropofágica contemporânea⁵ que:

(...) procurava deglutir os movimentos vindos de fora no “primitivismo” da cultura popular brasileira, a partir de uma relação de contrastes entre o moderno e o arcaico, o místico e o industrializado, o primitivo e o tecnológico. Suas alegorias e sua linguagem metafórica criavam um humor crítico (paródia), que tentava superar a polarização entre as posições estéticas defensoras da cultura engajada e da cultura de massa. (BRANDÃO, 1990, p. 71).

A música *Tropicália* (1968), uma espécie de símbolo e síntese das ideias do movimento, exemplifica esse momento de aguçamento e de explicitação da função crítica da criação:

TROPICÁLIA

(Caetano Veloso)

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhos
Aponta contra os chapadões
Meu nariz
Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central
Do país
Viva a Bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça
O monumento é de papel crepom
 [e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde atrás da
 [verde mata

O luar do sertão
O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga
 [estreita e torta
E no joelho uma criança sorridente
 [feia e morta

Estende a mão
Viva a mata-ta-ta
Viva a mulata-ta-ta-ta-ta
No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa e fala nordestina
E Faróis

⁵ Na sua música experimental, os tropicalistas aplicaram conceitos literários a partir, sobretudo, da fonte oswaldiana de irreverência e iconoclastia. As conexões entre o Tropicalismo e o Modernismo no início foram intuitiva, mas tornaram-se deliberadas via contato entre músicos e críticos. O ensaísta Augusto Campos foi um dos que estabeleceram conexões entre o Tropicalismo e a Antropofagia de Oswald de Andrade.

Na mão direita tem uma roseira
Autenticando a eterna primavera
E nos jardins os urubus passeiam
[a tarde inteira

Entre os girassóis
Viva Maria-ia-ia
Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia
No pulso esquerdo o bang-bang
Em suas veias corre muito pouco
[sangue
Mas seu coração balança a
[um samba

De tamborim
Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores ele põe os
[olhos grandes

Sobre mim
Viva Iracema-ma-ma
Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma
Domingo é o fino da
[bossegunda-feira está na fossa

Terça-feira vou a roça.
Porém
O monumento é bem moderno
Não disse nada do modelo do
[meu terno

Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem
Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem
Viva a banda-da-da
Carmem Miranda-da-da-da-da
(BRANDÃO, 1990, p. 71-2).

Como podemos perceber, há uma colagem crítica do contexto brasileiro (dos “olhos verdes da mulata” e do “luar do sertão” ao “fino da bossa”, de Carmem Miranda à Banda, de Iracema a Ipanema). As rimas e a repetição em eco das sílabas finais dão uma sonoridade ímpar ao texto, que tem outra característica inusitada: frases longuíssimas, seguidas de versos curtos, em que um substantivo emerge sozinho, subitamente valorizado.

O disco-manifesto do movimento, *Tropicália* ou *Panis et Circensis*, lançado em 1968, soa revolucionário até hoje. Desse LP participaram Caetano, Gil, Gal, Bethânia, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam, Os Mutantes, Rogério Duprat e Nara Leão, ou seja, uma verdadeira salada musical.

Porém, a maioria do público não entendia o movimento. Seus integrantes eram odiados pela direita, por suas atitudes provocadoras e, por estarem longe da cultura engajada, pela esquerda.

A crítica aos tropicalistas quanto à falta de maior manifestação sobre os problemas do país se devia principalmente ao momento contestatório que se vivia.

No plano internacional, 1968 atinge o ápice de contestação dos movimentos de contracultura, acendendo a chama da rebelião estudantil.

O maio de 1968 francês tornou-se o centro desses acontecimentos. O *É proibido proibir* grafitado nos muros de Paris levou à união entre estudantes e trabalhadores no questionamento de todas as estruturas de poder: partidos, sindicatos, universidades, dentre outros.

Na leitura que faz desse período, o poeta e ensaísta Cláudio Willer coloca que 1968 é entendido como uma exteriorização mais evidente do que já vinha acontecendo desde meados dos anos 50:

Talvez o marco inicial seja a publicação de *Uivo*, de Alain Ginsberg, em 1956, uma obra revolucionária na época e o início de um movimento rebelde coletivo, que foi disseminando da geração beat. Houve, também, a recuperação de uma bibliografia rebelde, que incluiu obras como *Eros e Civilização*, de Herbert Marcuse (...) Evidentemente as ideias vêm antes dos acontecimentos. (Apud FAERMAN, 1988, p. 26-36).

Assim, o ensaísta destaca a importância de obras dos *beats* para os acontecimentos que eclodiriam no ano de 1968. Reforça a ideia que eles foram responsáveis por fazer uma revolução nas letras e cultura norte-americanas, colocando a poesia na rua, tornando-a viva. Ginsberg, dentre outros, ganhou proeminência na segunda metade dos anos de 1950, com obras que representavam uma reação ao formalismo então dominante nas letras. Eram tempos de conformismo, prosperidade econômica, caça aos comunistas, racismo, representados pelo consumismo desenfreado dos americanos⁶.

Para Alfredo Sirkis, que viria a escrever um livro famoso, *Os Carbonários*, sobre os episódios de 1968 e da guerrilha secundarista, e que à época participou do sequestro do embaixador suíço no Brasil, Giovanni Bucher e de outro embaixador da Alemanha, o aspecto político de 68 foi menos importante do que o cultural:

⁶ O termo *beat* se origina em 1957, com a publicação da obra *On the Road* (Pé na estrada), de Jack Kerouac. Tratava-se de um termo de várias conotações, que poderia sugerir uma purificação do espírito (beatitude) como também se referia a um estilo de vida aventureiro, em contraste com o consumismo americano do momento. Ser *beat*, por extensão, significava fluência, improviso, ausência de normas pré-estabelecidas na vida e na arte.

Tenho tendência a considerar que nós, jovens políticos radicais, fomos os “primos pobres” de uma maravilhosa efervescência cultural, artística e comportamental, cujo epicentro foi 68, que deixou marcas profundas e até hoje atuais, que mudaram o mundo, muito mais do que a luta política propriamente dita (...) O Cinema Novo foi primordial. A geração de músicos poetas que despontaram naquele período (Gil, Caetano, Chico, Milton, Gal, Rita Lee e tantos outros) reina até hoje, insuperada. (FAERMAN, 1998, p. 26-36).

Dessa forma, notamos que Sirkis (1998) destaca a amplitude que teve a cultura no ano de 1968 e suas repercussões posteriores. Para o escritor, o aspecto cultural foi mais importante porque movimentos artísticos, como o Cinema Novo, o Tropicalismo e demais repercutem ainda na atualidade sem perderam sua magnitude artística, a ponto de influenciar outras vertentes contemporâneas no teatro, na música, literatura e afins.

Já para Fernando Gabeira, participante de um grupo clandestino que sequestrou um cônsul americano, 68 foi muito mais político que comportamental ou cultural.

O questionamento cultural era bem mais tímido do que no exterior (...) As posturas mais abertas eram, em geral, assumidas por pessoas que não estavam na luta armada, e que eram vistas como desbundadas. Até na arte os mais engajados preferiam coisas que tivessem cheiro de realismo socialista, coisas nada parecidas com o *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque. O Tropicalismo, no conjunto, foi visto como desbunde. Enfim, os acontecimentos culturais passaram à margem da esquerda oficial. (FAERMAM, 1998, p. 26-36).

Para Gabeira, o aspecto político de 1968 foi mais significativo que o cultural devido às suas implicações pelo mundo. Para ele, no Brasil, o objetivo direto era o combate à ditadura militar e a meta, para muitos, o socialismo. Isso se via, em sua visão, nas palavras de ordem das passeatas. Já na França, estavam em jogo problemas ligados à ampliação das liberdades individuais. Na Alemanha, a característica era a busca de uma universidade crítica, mais aberta, corrigindo distorções que vinham desde a época do nazismo.

Nos Estados Unidos, 1968 colocava em marcha estudantes lutando contra a Guerra do Vietnã, contra o militarismo, o racismo, e havia as lutas das mulheres por mais liberdade. Fundiam-se a cultura e o protesto político através dos grandes festivais, como o de *Woodstock*, em agosto de 1969.

Como expressão da revolução juvenil americana, houve os protestos nas universidades e o cerco ao Pentágono, em protesto contra a Guerra do Vietnã, quando quinhentos mil jovens sentados à maneira indiana concentraram suas energias para o Pentágono levar. E explodir.

Na área teatral, no Brasil, havia inovações artísticas e a cultura engajada era forte. O teatro de Arena e o Grupo Oficina de São Paulo, a partir de espetáculos como *Eles não usam black-tie*, *Arena conta Zumbi*, *O Rei da Vela*, *Roda Viva* e outros, desempenharam papel renovador e crítico, com diretores engajados, como José Celso Martinez dentre outros.

No Rio de Janeiro, cerca de cem mil pessoas foi às ruas protestar contra o assassinato do estudante Edson Luís, pela polícia. Em São Paulo, aproximadamente novecentos estudantes, provenientes de todo o país, foram presos quando participavam do XXX Congresso da UNE.

Todo esse contexto fez com que o Tropicalismo durasse pouco. O confronto se deu durante o II Festival Internacional da Canção, ainda em 1968. Sob os ruídos das guitarras dos Mutantes, Caetano Veloso entra no palco do TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo) requebrando e vestindo roupas plásticas. “É proibido proibir”, canta, repetindo o lema dos estudantes franceses e a fúria repressiva da plateia. Vaiado, explode num discurso agressivo, atacando júri e público, denunciando o patrulhamento ideológico e o conservadorismo político-cultural das esquerdas.

O movimento tropicalista durou até dezembro de 1968, e se constituiu num rápido curto-circuito de ideias, pois a repressão política começava a se intensificar sobre os setores estudantil e intelectual, focos das agitações de massa contra o novo regime.

Na realidade, a partir da decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) pelo presidente Costa e Silva, e o fechamento do Congresso Nacional, em 13 de dezembro de 1968, iniciou-se um período de muitas cassações, prisões, torturas, assassinatos, além de um grande silêncio nos meios estudantis, sindicais, intelectuais e artísticos, que perdurou até meados da década de 70. Nem por isso, entretanto, deixaram de acontecer ações desafiadoras, como nos revela o despudor da atriz Leila Diniz, a manifestante do prazer, da liberação feminina. Quando a atriz deu a primeira entrevista ao *Pasquim*, em 1969, o país naufragava na ditadura. Suas declarações foram bombásticas. Seus palavrões serviram como desculpa para se criar a Lei da Censura Prévia, que ganhou o apelido de Decreto Leila Diniz. Acabou rompendo vários tabus ao abordar o amor livre, a repressão sexual. O que a transformou no maior símbolo da liberação feminina dos anos 60 e 70, antecipando tendências de comportamento.

Com o golpe institucional do AI-5, parte da produção cultural brasileira entrou em crise. Artistas, como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa, Glauber Rocha e muitos outros, exilaram-se ou foram

exilados. Na visão de Carmelinda Guimarães, a ditadura, ao provocar o deslocamento de artistas para o exílio, acabou fazendo com que fosse mais divulgado o que ocorria no Brasil:

Os artistas saíam de um país onde eles eram perseguidos e censurados e iam para outro e esta consciência fez com tomássemos conhecimento da realidade latino-americana porque cada um de nós iríamos nos fechar em sua própria realidade e depois outra coisa fantástica, por exemplo, nós tínhamos na França de Teatro que era o Festival de Teatro de Nancy, que abrigou todos os latino-americanos perseguidos e nós demos muito abrigo aos latino-americanos. Boal foi para Portugal, também trabalhou na Suécia. Eu dei aulas na Suécia para um grupo de exilados latino-americanos que fazia teatro para Boal. Eu ia dar aula de História do Teatro Brasileiro. (...) Então os brasileiros, não só os brasileiros, mas os latino-americanos iam encontrar. Augusto Boal foi para Portugal trabalhar com a Barraca logo após a Revolução dos Cravos e também trabalhou na Suécia com os exilados e eu fui dar aula pra estes exilados e eles iam montar *Murro em ponta de faca* do Augusto Boal. Foi um dos últimos textos dele⁷.

Em 1974, assume a presidência o General Ernesto Geisel, que inicia um lento processo de transição rumo à democracia. Seu governo coincide com o fim do milagre econômico e com a insatisfação popular. A crise do petróleo e a recessão mundial interferem na economia brasileira no momento em que os créditos e os empréstimos internacionais diminuem.

Geisel anuncia a abertura política lenta e segura. A oposição política começa a ganhar espaço. Porém os militares de linha dura, descontentes com os caminhos do governo Geisel, começam a promover ataques clandestinos aos membros da esquerda: em 1975, o jornalista Vladimir Herzog é assassinado nas dependências do DOI-CODI, em São Paulo. Em 1978, Geisel acaba com o AI-5, restaura o *habeas-corpus* e abre caminho para a volta da democracia no Brasil.

De 1979 a 1985, temos o governo de Figueiredo. A vitória do MDB nas eleições de 1978 começa a acelerar o processo de redemocratização. O General João Baptista Figueiredo decreta a Lei de Anistia, concedendo o direito de retorno ao Brasil aos políticos, artistas e condenados por crimes políticos. Os militares de linha dura continuam com a repressão clandestina. Cartas-bombas são colocadas em órgãos da imprensa e da OAB (Ordem dos Advogados do Brasil).

Em 1979, o governo aprova lei que reestabelece o pluripartidarismo no país. Os partidos voltam a funcionar dentro da normalidade, embora o país ainda vivesse numa verdadeira “corda bamba”, como nos versos de o *Bêbado e a Equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc (considerado um hino à anistia).

⁷ Depoimento gravado em sua residência em 27/09/2011.

1.2 O TEATRO PEDE PASSAGEM: O ARENA CANTA A LIBERDADE

As tendências que se manifestariam no âmbito político no Brasil, a partir do governo João Goulart, já faziam parte do teatro brasileiro desde os anos 1950.

O nascedouro do Arena é a Escola de Arte Dramática de São Paulo a partir do ano de 1953. Dentre as características desse grupo estava a inspiração nacionalista, cuja preocupação não era apenas a temática brasileira, mas, sobretudo, o gesto, a configuração visual, a língua falada no país. No início, tratava-se de experimentar um novo tipo de espaço cênico que mudasse as constantes da cena, tornando o ator o principal elemento de composição do teatro, de maneira a criar uma relação mais próxima e menos artificial entre ator e público. Segundo a crítica teatral Carmelinda Guimarães, em *Teatro Brasileiro: tradição e ruptura* :

(...) As primeiras encenações do Teatro de Arena limitam-se a experimentar as possibilidades desse novo espaço, representando ora uma peça simbolista, ora uma peça minuciosamente realista. Aos poucos, entretanto, esse experimentalismo convida a outras associações artísticas e a uma radicalização das pesquisas. Aliado a um grupo de atores do Teatro Paulista de Estudantes, o Arena abre-se para outra vertente ideológica que altera o seu rumo. (GUIMARÃES, 2005, p. 26).

As colocações de Guimarães apontam para os novos rumos do Arena, que irão se manifestar na chegada de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho ao seu espaço teatral. Sua vertente ideológica tinha por objetivos, além de testar novos espaços, buscar um teatro inovador como proposta social, como organização empresarial, como temática e como relação com o público.

Atento às experiências dos norte-americanos, como Gilmor Brow e Margo Jones, que adaptaram peças de palco italiano para arenas montadas nos *campi* universitários dos Estados Unidos, o grupo da Escola de Arte Dramática, com a liderança do diretor de teatro José Renato Pécora, inicia a montagem da peça *Demora do Adeus*, de Tennessee Williams. A partir desse espetáculo, José Renato, juntamente com outros dois estudiosos do teatro, Décio de Almeida Prado e Geraldo Mateus, irá escrever uma tese sobre teatro em arena que será apresentada no I Congresso Brasileiro de Teatro, no Rio de Janeiro. Na referida tese, os autores chamam a atenção do público para dois importantes aspectos: a nova relação entre palco/plateia e o baixo custo de montagens, fator que se casava com as necessidades do grupo de jovens estudantes.

A partir da boa recepção da crítica brasileira, o grupo se encorajou e se lançou no cenário do teatro paulistano com a denominação de Companhia de Teatro de Arena de São Paulo. Já com sede própria, o primeiro espetáculo da companhia, *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens, ocorre em 11 de abril de 1953, no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. No repertório do primeiro ano, constam ainda mais dois espetáculos: a remontagem de *Demorado Adeus*, com direção de José Renato, e *Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Pena, dirigida por Sérgio Brito.

Como teatro ambulante, a companhia se apresentava em fábricas, clubes, colégios, dentre outros locais. Assim, uma nova relação palco/plateia se estabelecia: o público podia assistir aos espetáculos de pé, ao ar livre e ainda nada pagar.

Por cerca de dois anos, o Arena desenvolveu esse tipo de teatro ambulante. Em fevereiro de 1955, o grupo inaugura uma sede própria, localizada na Rua Teodoro Baima, nº 94, centro de São Paulo, com capacidade para 144 espectadores, um palco de pouco mais de 3 x 4 metros e dez refletores de 500 watts.

O convênio firmado pelo Arena com o Teatro Paulista do Estudante (TPE) forneceria novos ânimos às questões ideológicas do grupo. Vão se destacar no TPE alguns jovens atores ligados à esquerda brasileira com engajamento pelas lutas sociais: Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliaccio e Vera Gertel, que passam a integrar o elenco permanente do Teatro de Arena, reavivando a prática do teatro ambulante.

No acúmulo de diversas atividades, José Renato acaba dividindo a direção com Augusto Boal, que havia estudado dois anos na Columbia University.

Segundo Anderson de Souza Zanetti da Silva, em sua Dissertação de Mestrado em História *A estética da subjetividade rebelde na poética do teatro do oprimido*:

(...) No Arena, Boal não só encontra espaço para trazer à tona a figura do oprimido, que sempre lhe chama a atenção, como também transpõe sua própria condição de oprimido. Quer dizer, agora no Arena, Boal encontra condições propícias para libertar sua mente criadora para não deixar suas histórias das personagens oprimidas “morrerem em sua fantasia” mas para transformar a história de suas lutas em realidade, uma realidade artística. (SILVA, 2008, p. 28).

Percebemos por essas colocações que Boal já trazia para o Arena uma proposta de engajamento político com o qual se identificava. Na medida em que se encontra artística e politicamente, sua participação no Arena se torna cada vez maior.

Uma peça significativa de Boal deste período será *Revolução na América do Sul*, que revisita os múltiplos conflitos sociais do Brasil. Em quinze cenas, mostra os dilemas do trabalhador José da Silva, que não consegue se livrar da exploração do capitalismo das multinacionais e paga os *royalties* de tudo o que usa.

A partir de algumas experiências teatrais feitas e de observação de experiências teatrais feitas por outros grupos que se baseavam no *Teatro do Oprimido*, Boal vai aprimorando as vertentes deste tipo de teatro. Em sua obra *Jogos para atores e não-atores* ressalta:

O Teatro do Oprimido é teatro na acepção mais arcaica da palavra: todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam, somos todos espec-atores. O Teatro do Oprimido é uma forma de teatro, entre todas as outras. (BOAL, 2000, p. 9).

Então, na concepção de Boal (2000), o teatro do oprimido teria como base a ideia de que teatro é uma linguagem que, como outras, pode ser aprendida e utilizada por qualquer pessoa ou grupo. Dentro dessa proposta, trabalhava com exercícios e jogos de movimento, ritmo, memória, percepção. Momentos em que os participantes construíam imagens com o próprio corpo e/ou com o corpo dos outros, de forma a ilustrar um tema ou situação, servindo estas para análise da dominação que permeava essas relações.

É na influência dos movimentos políticos e sociais brasileiros dos anos 50 e 60, quando se tem na juventude o grande público de esquerda, que Augusto Boal irá se aproximar da poética marxista de Brecht e produzirá peças teatrais e artigos teóricos fazendo referências ao teatro alemão.

Aos poucos, o projeto político de Augusto Boal, de fazer do teatro um instrumento de luta social, acaba tornando-se o próprio projeto do Arena. No segundo semestre de 1967, a companhia passa por forte crise financeira. É aí que Gianfrancesco Guarnieri apresenta aos seus companheiros a peça de sua autoria, *O cruzeiro lá no alto*, que será rebatizada de *Eles não usam Black-tie* e estreada em 22 de fevereiro de 1958. O espetáculo traz para o palco a vida do operário brasileiro e os anseios individuais em oposição às necessidades da classe trabalhadora.

Na peça de Guarnieri, a figura do oprimido aparece objetivada na classe social dos operários. Ele opta pelo drama e consegue mostrar os conflitos pessoais do protagonista Tião e, ao mesmo tempo, o contexto social que também exerce influência sobre ele. Desnuda as

necessidades particulares do personagem central em conflito com o movimento grevista, desencadeado na fábrica em que trabalha seu pai como líder sindical:

(...) A opção de Guarnieri por atribuir ao proletariado brasileiro a condição de protagonista numa peça teatral com repercussão positiva entre o público e no meio teatral motivou a criação do Seminário de Dramaturgia do Arena. O Seminário objetivava fomentar o debate da produção teatral em torno das questões sociais e valores estéticos e ideológicos, além de incentivar a produção de peças nacionais e a revelação de autores. (SILVA, 2008. p. 32).

Já Jeanne Cristina Sampaio Botelho, em sua Dissertação de Mestrado em Letras intitulada *A escrita censurada na dramaturgia brasileira*, destaca:

A peça *Eles não usam Black-tie* aborda já em sua denominação, a delimitação ideológica com a qual o autor se identifica. A Black-tie (gravata preta, ou de terno e gravata) instaura a ideia de luta de classes, da desigualdade social, entre os operários que vivem na favela e seus superiores. O fato de a classe operária não usar Black-tie denota simultaneamente o posicionamento ideológico do sujeito que escreve e para quem este sujeito escreve. O ato de não usar Black-tie, além de representar uma classe social, representa a adoção e defesa de uma ideologia. (BOTELHO, 2007, p. 63).

Utilizando o pensamento de Botelho (2007) pode-se refletir que a figura do oprimido no personagem Tião denota uma opressão individual, que acaba envolvendo sua vida psicológica e subjetiva e, simultaneamente, uma opressão social, que diz respeito à sua condição de operário explorado. O fato de Tião optar por delatar seus companheiros de trabalho e furar a greve não indica uma ausência de consciência de classe, mas que essa consciência aparece de forma débil, como um traço de falência da consciência de classe do operário brasileiro.

Guarnieri segue a linha de um realismo crítico ao escrever as peças *Gimba* (1959) e *A Semente* (1961). A primeira mantém o universo do morro carioca e a segunda aborda as relações do Partido Comunista com o movimento operário, apresentando as divergências internas da esquerda, seus diferentes caminhos e suas propostas para mobilizar a classe operária.

Mas em *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967), de Guarnieri e Boal, aparecem novas técnicas interpretativas com um novo conceito de interpretação: o Sistema Coringa. Este se alicerça na construção de quatro técnicas básicas: desvinculação ator/personagem; ecletismo de gênero e estilo; narração coletiva; música como suporte de conceitos. Nessa técnica, diferentes atores podem interpretar mais de uma personagem. No processo que Augusto Boal chamava de interpretação coletiva, todos os

atores assumem a perspectiva de autor e narram a história como se ela tivesse sido escrita por aquele grupo e do seu ponto de vista⁸.

Boal e Guarnieri conseguem mostrar em *Arena Conta Tiradentes*, por meio da influência ideológica de esquerda, que as classes dominantes só se aproximam do povo em proveito próprio, para depois enganá-lo em detrimento de seu poder e interesses. Segundo Sirley Cristina Oliveira, em Dissertação de Mestrado em História – *A ditadura militar (1964-1985) à luz da inconfidência mineira nos palcos brasileiros. Em cena: “Arena conta Tiradentes” (1967) e “As confrarias” (1969):*

Ao retomar os ideais libertários e a figura heróica de Tiradentes em plena década de 60 – época do regime militar – pretendia-se suscitar na platéia, no público em geral, uma resistência aos acontecimentos políticos de 64. Boal e Guarnieri voltaram-se ao passado para falar à platéia brasileira sobre seus problemas: ditadura, repressão, censura, autoritarismo, golpe militar e resistência. Eram respaldados pelo ideal político voltado para a mudança, para a revolução política e social. (OLIVEIRA, 2003, p. 147-8).

Ao analisarmos as características desta peça, como ressalta Oliveira (2003), nota-se que, em *Arena Conta Tiradentes*, os autores imprimem uma leitura histórica que mostra a apatia dos inconfidentes mineiros diante das possibilidades da revolução. Para Boal, a revolução até tinha condições objetivas para se efetivar como, por exemplo, armas, dinheiro e propósitos definidos. Porém acaba fracassando. A peça, no entanto, convidava indiretamente o público a uma conscientização em relação ao contexto social do país, reforçando a mobilização.

Sandra Alves Fiúza, também em sua Dissertação de Mestrado em História – *Práticas de tortura narradas em Torquemada (1971) de Augusto Boal*, ressalta:

O trabalho envolvido na criação de Zumbi e Tiradentes foi muito diferente para Guarnieri e Boal. Se, como diz Guarnieri, houve uma grande interação no grupo (“elenco todo junto”, “entrosado”) em Zumbi, que resultou em um excelente espetáculo, em Tiradentes começam as divergências: o sistema coringa foi considerado por Guarnieri um fator de empobrecimento da peça; porque confundiu o público, que precisou gastar energia para localizar quem era quem. (FIÚZA, 2007, p. 80).

⁸ No sistema coringa, o procedimento consiste na utilização de uma “máscara permanente de cada personagem”. Não se entende aqui “máscara” como uma fantasia física que cobre o rosto do ator, mas um conjunto de modos de expressões gestuais e psicológicas imprimidas em cada personagem. O espetáculo deixava de ser realizado segundo o ponto de vista de cada personagem e passava, narrativamente, a ser contado por uma equipe de acordo com critérios coletivos.

Arena Conta Tiradentes foi composta com 30 cenas e 19 canções, havendo repetição de algumas dessas, que assumiam a variedade de movimentos da peça. Embora Fiúza (2007) ressalte as divergências entre Boal e Guarnieri no que se refere à construção dramática da peça, músicas, figurinos, estilos, cenários reforçavam a ideia de que era possível uma ação libertária. A mensagem visava não apenas provocar a reflexão no espectador, mas, sobretudo, uma atitude de resistência organizada. Desse ponto de vista, tornava-se clara aos espectadores.

Ambas as peças foram censuradas: *Arena Conta Zumbi* sofreu cortes e *Arena Conta Tiradentes* foi proibida e, posteriormente, liberada.

Outra modalidade muito utilizada pelo Arena era o *Teatro Jornal*. O grupo lia o jornal e, com a ajuda de alguns jogos teatrais, analisava por que determinada notícia estava na manchete. Assim, o objetivo era que grupos de escolas aprendessem as técnicas do *Teatro Jornal* e montassem peças que falassem da escassez escolar, associações de bairros, problemas locais, como saneamento básico e saúde. Os sindicatos abriam suas portas para que o grupo do Arena ensinasse as técnicas aos operários.

A quarta peça de Guarnieri, *O Filho do Cão*, encenada em 1964 no Teatro de Arena, tem como temática o trabalhador rural e as condições de vida do homem do campo, em particular aquele da região rural nordestina.

Em *Animália* (escrita meses antes do AI-5), destaca a alienação como mecanismo de manipulação, ou seja, como parte integrante de um sistema que visava ao aliciamento da classe média pelo poder e onde a televisão e a garantia de paz e ordem e de luta contra a corrupção e a subversão constroem um discurso altamente manipulador.

No ano de 1971, Guarnieri escreve *Castro Alves Pede Passagem*, narrando a vida do poeta Castro Alves, que, no panorama escravocrata de sua época, fez de seus poemas instrumento de luta pró-liberdade. Nessa época, ele desloca o foco do debate racional versus irracional para se deter sobre a importância da palavra como suporte fundamental para a apreensão da realidade social, e busca um reencontro com seu público, para reconquistá-lo para uma causa que acredita ser a mesma causa da liberdade que motivou Castro Alves, o Poeta dos Escravos. Segundo Ludmilla Sá de Freitas em *Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri : “O caso Vladimir Herzog”* (1975), dissertação de Mestrado em História :

(...) Deste período ainda se destacam *Botequim*, *Um Grito Parado no Ar* (1973) e *Ponto de Partida* (1976), parábola política que pela metáfora dialoga com a

realidade imediata: o assassinato do Jornalista Vladimir Herzog. Essas peças passavam claras mensagens de resistência e busca pela liberdade. Em sua busca do fazer teatral Guarnieri estabeleceu parcerias com pessoas que acabavam de partilhar da mesma indignação frente aos desmandos dos governos militares como o diretor Fernando Peixoto, responsável pela direção de *Um Grito Parado no Ar* e *Ponto de Partida*. (FREITAS, 2007, p. 38).

O objetivo destas peças, segundo Freitas (2007), era dialogar com a plateia, denunciar o arbítrio e encontrar brechas para mostrar o que acontecia no país (estrangulamento econômico, tortura, opressão, cerceamento da livre manifestação artístico-cultural), além de apontar dificuldades enfrentadas pelo teatro, visando construir uma arte de resistência democrática. Essas ações correspondiam aos anseios do artista e irão nortear sua produção nos anos de 1970. Em *Um Grito Parado no Ar*, a metáfora usada na peça se torna uma possibilidade de contestar e resistir a um sistema opressivo que acabava dificultando a atividade teatral ao intervir arbitrariamente na produção cultural do país. Isso se manifestava no rigor dos órgãos de censura e na adoção de uma política econômica que inflacionava os custos da produção teatral, inviabilizando o surgimento e a permanência de inúmeros grupos e companhias.

Ainda em 1971, Augusto Boal é preso e recolhido ao Presídio Tiradentes em São Paulo. É acusado de pertencer à Aliança Libertadora Nacional, sendo torturado. Após inúmeros manifestos por parte de artistas e personalidades do mundo inteiro, Boal consegue ser liberado para apresentar um espetáculo na Europa e, posteriormente, se exila na Argentina, onde morará por cinco anos, migrando por diversos países, como Estados Unidos, México, Colômbia, Peru e França, onde seguirá suas experiências teatrais e criará o que viria a ser denominado de *Teatro do Oprimido*, com uma poética predominante de protesto político e existencial contra o modo de vida opressivo estabelecido pela sociedade capitalista contemporânea. É esse “novo homem” de Marx, Lucács e de Paulo Freire que Boal quer ajudar a gestar com a poética teatral do oprimido⁹.

Numa das experiências, que recebeu o nome de *Teatro Invisível*, se propôs a fazer intervenções teatrais em lugares com grande afluência de pessoas sem que estas soubessem que o que estava ocorrendo era uma “peça de teatro”. Seria um teatro reivindicatório para desestabilizar uma ordem social injusta.

⁹ Para Marx (1993) a união entre o ensino e o trabalho seriam fundamentais para a construção de um novo homem. Na visão de Luckács (1979), o homem é partícipe da construção da totalidade social. São senhores de sua própria história. Paulo Freire (1989) ressalta que o ser humano é entendido como um ser que se faz, em suas relações no mundo, com o mundo e com os outros pelo trabalho livre. Estas ideias estavam de acordo com o pensamento de Boal no que se refere a um teatro que dava vozes às lutas sociais, conscientizando o homem como ser social.

Surge ainda o *Teatro-fórum*, que é uma forma mais acabada de *Teatro-debate*. O grupo monta uma cena com base num relato de alguém, que conta um problema poético ou social, e a partir dele é montada a peça. Ao final, todos que estão na plateia podem intervir e discordar do que foi representado. A pessoa discordante é convidada a subir ao palco e mostrar como teria agido diante do episódio. Isso ocorre sucessivamente até que ache uma saída plausível. Boal, em sua obra *200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro*, ressalta:

Toda a ação humana modifica a sociedade e a natureza. A arte e a ciência modificam a natureza de uma forma organizada, não-episódica, segundo as suas próprias leis. (...) A arte pode revelar a realidade a dois níveis: a dos fenômenos e o das leis que regem os fenômenos. O realismo – e ainda mais, o naturalismo – tende a apresentar os fenômenos, ocultando as leis; certo teatro de “ideias” tende a discutir as leis sem a produção de fenômenos (ideias abstratas). O problema básico do sistema “Coringa” consiste em “coisificar” as leis que regem os fenômenos. O operário pode informar-se da situação política de seu país através dos jornais (se souber interpretar os jornais das classes dominantes), e pode igualmente conhecê-la através da representação teatral. (BOAL, 1979, p. 22-3).

Analisando as posições de Boal (1979), nota-se que o Teatro do Oprimido aparece como instrumento de luta para aqueles que se sentem oprimidos tanto por não participarem da sociedade de consumo como para aqueles que estão inseridos nela e se sentem oprimidos por não superá-la. Assim, esse teatro auxiliava os oprimidos a identificar as causas sociais de opressão e, conseqüentemente, a tentar superá-las.

Ainda dentro da perspectiva das atividades do Arena não podemos deixar de nos referir a Oduvaldo Vianna Filho, que integrou o grupo entre 1956 e 1960 e que foi o seu mais vigoroso dramaturgo, que se firmou com os *Seminários de Dramaturgia*. Oriundo do Teatro Paulista do Estudante (TPE), nesse período e ao longo de sua breve vida, produziu textos que procuraram interagir com os momentos políticos e estéticos por ele vivenciados. Em 1958, escreve um ensaio visando construir uma periodização do teatro brasileiro contemporâneo, tendo como eixo a noção de “modernização”. Seu propósito era compreender o impacto das produções do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) no cenário teatral do período. Em 1962, por discordar das diretrizes do Arena, Vianinha rompeu com o grupo e liderou, no Rio de Janeiro, a criação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC). Para Vianinha, as criações do Teatro de Arena de São Paulo deveriam estar em consonância com um projeto maior de mobilização da sociedade brasileira, no sentido de dinamizar a “revolução democrático-burguesa” e estimular as transformações históricas que se faziam necessárias a partir das análises dos segmentos progressistas.

Yan Michalski em *O palco amordaçado* destaca o alcance da obra de Vianinha:

(...) Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes morreram muito antes de seus respectivos conjuntos de obras terem alcançado suas dimensões definitivas, sendo particularmente trágica a circunstância de Vianinha nunca ter podido ver encenadas, por culpa da censura, as suas obras-primas, *Papa Highirte* e *Rasga Coração*. De todos os dramaturgos consagrados antes de 1964, talvez Gianfrancesco Guarnieri tenha conseguido continuar a produzir com relativa regularidade e a evoluir qualitativa e estilisticamente. (MICHALSKI, 1979, p.46).

É após a morte de Vianinha que ocorre a liberação de sua peça *Rasga Coração*, sua última peça interdita pela censura. Michalski (1979) nos coloca a relevância deste dramaturgo e de sua obra para o teatro brasileiro. A peça acaba se tornando uma bandeira de luta em favor das liberdades democráticas. Mesmo proibida, foi bastante discutida e mencionada nos jornais daquele momento. Já Guarnieri acaba se destacando pela produção e pesquisa que continua a desenvolver nos anos posteriores. Mesmo já estando consagrado antes do golpe militar, sua busca por um teatro que retratasse realidades sociais do país continuaria a se fortalecer nos anos posteriores.

O Teatro de Arena foi desarticulado em 1971, em decorrência da edição do Ato Institucional n.5, que impôs severas restrições à atuação do grupo, e por causa de graves problemas financeiros. Para Milindre Garcia, em sua Tese de Doutorado em História Social – *Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar* (1964):

(...) O fato é que não se pode tratar de produção teatral e aparato censório no Regime Militar sem considerar as experiências do Teatro de Arena e a atuação de Augusto Boal: seja para partilhar de concepções semelhantes, a exemplo do Grupo Opinião, seja para contrapor-se à posição ideológica do Teatro Oficina. De qualquer forma, o Teatro de Arena situou-se no centro do debate político e na vanguarda da produção teatral. (GARCIA, 2008, p. 117).

Por esses argumentos, observamos que no Teatro de Arena persistiu, de modo assistemático, a ideia de formar no país um teatro com bases nacionais-populares, independentemente das contradições que a proposta gerou.

1.3 TEATRO NO CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNIÃO NACIONAL DE ESTUDANTES (CPC DA UNE)

A criação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) remonta ao ano de 1961, na cidade do Rio de Janeiro, surgindo como uma entidade

de caráter político-cultural. No seu início, reuniu artistas que iniciavam suas carreiras, alguns intelectuais e estudantes de diferentes áreas. Nos anos em que atuou (1961-1964), acabou criando setores artísticos diversos, que tinham como objetivos a formação, criação e divulgação de uma cultura de valores populares. Durante seus quatro anos de atuação, o CPC da UNE idealizou e concretizou projetos culturais diversos, visando acelerar a tomada de consciência política das classes vistas pelos seus integrantes como exploradas. Assim, embora o CPC tenha sido definido pelos seus militantes estudantis como um órgão cultural, o grupo possuía uma administração independente e regimento próprio.

Segundo Carla Michelle Ramos Torres, em sua Dissertação de Mestrado intitulada *Em cena: o teatro no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) 1961-1964*:

(...) As diversas atividades realizadas pelo CPC da UNE, bem como as teses e as produções dos seus integrantes, tiveram como meta promover entre os mais variados setores sociais, a capacidade de avaliarem a realidade brasileira, o funcionamento da sociedade e os elementos que os mantinham em condições desfavoráveis. Por meio de atividades artísticas e informativas a entidade cepetista pretendia despertar no povo a lucidez política. (TORRES, 2008, p. 51).

O Centro Popular de Cultura funcionava na sede da UNE, localizada na Praia do Flamengo, no. 132, no Rio de Janeiro. A entidade conseguiu promover atividades culturais em bairros, sindicatos e universidades. No ano de 1963, o CPC da UNE possuía seis grupos de trabalho e um conselho diretor. Esse conselho era composto por um presidente, dois representantes de cada grupo de trabalho e um coordenador responsável pela parte administrativa. Havia o GT de Repertório (Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa), GT de Construção de Teatro (Carlos Miranda e João das Neves), GT de Cinema (Walter Pontes e Wilson Carvalho), GT de Espetáculos Populares (Paulo Hime e Francisco Nelson), GT de Produtora de Arte e Cultura (Teresa Aragão e Almir Gonçalves) e GT da Reestruturação (Ferreira Gullar e Mânulo Marat).

Na direção da entidade tivemos nomes como Carlos Estevam Martins (1961-62), Cacá Diegues (breve período de três meses) e Ferreira Gullar (1963-64).

Assim, mesmo com poucos recursos, mas com a colaboração de aproximadamente 200 pessoas, o grupo, em seus quatro anos de existência, realizou e participou de diversas atividades além da produção de algumas obras.

Além das diversas ações do CPC da UNE (área musical, cinema, fotografia, teatral), tínhamos a UNE-Volante¹⁰. A excursão promovida pelos estudantes fazia parte da campanha em favor da reforma universitária. Durante três meses do ano de 1962, a diretoria da UNE e os artistas do CPC viajaram pelas capitais brasileiras, exibindo peças e documentários, vendendo livros e discos, apresentando shows, com a finalidade de problematizar questões sobre o acesso às universidades, a política imperialista, as condições de vida dos trabalhadores brasileiros e a economia nacional. O trabalho dos cepetistas no teatro era de extrema importância, pois colocava a arte a serviço da campanha, fazendo de suas encenações um meio de politizar o público nas universidades.

Por meio da UNE-Volante, houve o estímulo para que fossem organizados, em vários estados do país, Centros Populares de Cultura, como os de São Paulo e Paraná. Em depoimento (Ver depoimento completo em anexo I), o Ex-Deputado Aldo Arantes nos fala da relevância deste projeto:

(...) a gente decide fazer, então, o que chamou UNE-Volante. Foi algo marcante na história do movimento estudantil brasileiro, porque como a gente tinha, eu estabelecia uma relação de muita amizade com o Governador Brizola. Eu exatamente o procurei pra que ele criasse condições pra que a gente fizesse da UNE-Volante, tanto que UNE-Volante começa em Porto Alegre e ele consegue como presidente da Varig, o avião, o transporte da Varig. Então, nós fomos transportados. São vinte e cinco membros, 20 do CPC e cinco da diretoria da UNE e nós fomos praticamente em todas as capitais do Brasil. Iniciamos em Porto Alegre, Curitiba, Florianópolis, São Paulo e Rio a gente não foi porque São Paulo era uma cidade grande demais. Não tinha muita expressão. No Rio era a sede da UNE. A gente saltou, mas o resto nós fomos no Brasil inteiro, focando basicamente no processo de mobilização política, na realização de Assembleia Gerais, documentos que eu tomei conhecimento, a Revista Movimento, que era a revista da UNE, quer dizer lá tem a informação, que evidentemente eu não me lembrava, mas reconstitui. Então eu participei de duzentas Assembleias Gerais pelo Brasil. Nós ficamos mais de dois meses viajando pelo Brasil e aí nós realizamos as Assembleias Gerais. Os estudantes realizaram manifestações do CPC. Então nós estávamos adotando, nós estávamos retirando a UNE da problemática do Rio de Janeiro - até então a UNE ficava muito ligada as questões de aumento de passagem. Toda problemática do Rio de Janeiro, colocamos a UNE na edição da questão nacional da educação, que era o problema da reforma universitária, mas também puxando outras questões nacionais e utilizando um método diferente que era um método exatamente no teatro, a cultura como instrumento de politização¹¹.

¹⁰ O CPC realizava excursões por todas as capitais do país que visavam realizar o contato direto da liderança estudantil com as bases universitárias, operárias e camponesas. Isso significou uma revolução nos métodos de atuação política tradicionais no meio estudantil. Inúmeras peças foram realizadas nestas ocasiões, como *Miséria ao alcance de todos* (Arnaldo Jabor), *Auto de 99%* (Carlos Estevam). Também havia exibição de filmes sobre os problemas econômicos e sociais da realidade brasileira, shows musicais e exposições fotográficas sobre reforma agrária, dentre outras atividades.

¹¹ Depoimento gravado em sua residência em 12/03/2010.

Um destaque desse período é a encenação da peça *Mutirão em Novo Sol*, na 1ª Conferência de Lavradores do Estado de São Paulo. Um texto que tratava do levante dos camponeses em Santa Fé do Sul, liderados por Jofre Corrêa Neto. A peça foi apresentada num tablado improvisado diante de aproximadamente 600 camponeses.

A inovação do trabalho cepetista fica evidenciada na reapresentação da peça *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, por operários do Centro Popular de Cultura de Santo André:

Em depoimento a Jalusa Barcellos, Gianfrancesco Guarnieri teceu algumas considerações sobre o trabalho do CPC paulista, destacando que o grupo que se formou em São Paulo não possuía ligação com a UNE. Já em relação ao Partido Comunista, observou que materialmente esse partido não ajudava em nada e que a ligação acontecia através de debates e encontros. O dramaturgo ainda comentou que as realizações dos cepetistas, nesse estado, ficariam limitadas a algumas atividades, como apresentações teatrais e exposições artísticas, devido ao forte trabalho que o Teatro de Arena fazia. (TORRES, 2008, p. 56).

Dessa forma, os Centros Populares de Cultura criados em vários estados brasileiros colaboraram para que surgissem projetos de arte e de educação em defesa de uma cultura nacional e popular.

Uma das figuras mais emblemáticas desse contexto dos CPCs foi ainda Oduvaldo Vianna Filho, como autor ou ator de peças. Vianninha concebia a arte como um meio capaz de proporcionar ao público condições para que pudesse entender a realidade e se posicionar diante dela. Pensava-a como manifestação daquilo que o povo estava vivenciando, arte representando a realidade vivenciada, levando às camadas populares instrumentos culturais que poderiam ajudá-las na elevação de sua consciência.

No período em que atuou no CPC da UNE, Vianninha escreveu a peça *Brasil-Versão Brasileira*, participou da redação do *Auto dos 99%* (1962) e escreveu *Filho da Besta*, *Torta do Pajeú* (1963) ou *Quatro Quadras de Terra* e ainda *Os Azeredo mais os Benevides* (1964). Esta última teve os ensaios interrompidos com o golpe militar, pois a UNE foi colocada na ilegalidade bem como sua sede incendiada. As demais peças foram encenadas em sindicatos, praças públicas e universidades.

A atuação de Vianninha se estendeu à produção de peças teatrais e argumentos a serem representados pela entidade cepetista; direção de *Eles Não Usam Black-Tie*, composição de músicas como *Comprador de Votos*; além de participar do lado de Ruy Guerra do quarto episódio do filme *Cinco Vezes Favela* e fazer parte da caravana da UNE-Volante. Segundo Aldo Arantes:

Então o CPC começa a se organizar. Tem o Oduvaldo Vianna Filho na área do Teatro, o Carlos Vereza também na área do teatro, também o Cacá Diegues no cinema, o Léon Hirszman também no cinema. Enfim, o Cecil Thiré. Então uma série de artistas de peso se incorporam ao CPC. O CPC, ele é uma experiência muito interessante que é uma confluência entre um teatro engajado, porque tradicionalmente a história do teatro brasileiro era, digamos, a cópia do teatro europeu, e a partir de um determinado momento começa a se elaborar um teatro voltado pra realidade do Brasil e voltado pra focar a situação das camadas mais pobres da população. Era um teatro engajado, era exatamente isso, chamado de teatro engajado. E então essa coisa se dá no teatro, se dá na música, na música com Carlinhos Lyra, que foi exatamente o autor da música que é a canção do movimento estudantil da UNE; “*A UNE somos nós, nossa força e nossa voz*”, do Carlinhos Lyra. Então havia um grupo, assim, muito interessante já em constituição e por outro lado nós tínhamos realizado o Seminário Nacional de Reforma Universitária em Curitiba. Foi a continuidade do primeiro Seminário realizado em Salvador na gestão anterior, oportunidade, inclusive, em que foi lançada a minha candidatura à Presidência da UNE¹².

Já Ferreira Gullar aproximou-se do CPC por intermédio do cineasta Leon Hirsman e se consolidou quando Vianninha propôs que se construísse um poema que pudesse servir de roteiro para a peça - *João boa morte, Cabra marcado para morrer*.

Com a saída de Carlos Estevam Martins da diretoria do CPC da UNE e a posse de Gullar, houve uma reavaliação das atividades, constatando-se que a apresentação de teatros com operários tinha fracassado em virtude da ausência de instrumentos de apoio mais sensíveis a esses trabalhadores e à estreiteza de visão da realidade.

Embora o CPC e a UNE tenham estado juntos em diversos momentos, houve instantes de desentendimentos. Como exemplo temos a censura por parte da UNE da peça *A Voz da Recusa* com a não participação dos artistas ceppetistas na segunda UNE-Volante. O referido texto teatral abordava crises e disputas de poder entre líderes estudantis, demonstrava atitudes irresponsáveis e autoritárias desses jovens e apresentava o movimento dos estudantes como espaço de conflitos e interesses divergentes.

Guarnieri, em 1953, era Presidente da Associação dos Estudantes Secundários (AMES). Em 1954, quando veio para São Paulo, era Vice-Presidente da União dos Estudantes Secundaristas Paulistanos (UESP), Secretário da União Paulista dos Estudantes Secundários (UPES) e Vice-Presidente da União Nacional dos Estudantes Secundários (UNES). Em 1955, os membros destas organizações, preocupados em atrair estudantes secundários para a participação ativa, resolveram criar um grupo de teatro amador que visitasse escolas e sindicatos. Os encarregados da tarefa foram Guarnieri e Vianinha, criando com o teatrólogo Ruggero Jacobbi o *Teatro Paulista* (TPE). Dentre as montagens do grupo destacam-se *Está lá*

¹² Depoimento gravado em sua residência em 12/03/2011

fora um imperador, de J.B. Priestley, e *O Impetuoso Capitão Tic*, de Labiche. Em seguida, uniram-se a Boal na efervescência do Teatro de Arena.

1.4 GRUPO OPINIÃO: A FORÇA DO SOCIAL

O Grupo Opinião formou-se em meados de 1960, quando o elenco do Teatro de Arena acabou se dividindo em dois: uns retornaram os trabalhos artísticos do Teatro de Arena em São Paulo enquanto outros se aproximaram de organizações culturais e entidades estudantis no Rio de Janeiro.

Com a dispersão dos quadros do CPC, utilizada como estratégia do regime militar visando desarticular os espaços de crítica da realidade brasileira, alguns integrantes migraram para a produção do *Show Opinião*, do qual fez parte Nara Leão e, posteriormente, Maria Bethânia, bem como João do Valle e Zé Kéti. Este espetáculo dará origem ao referido grupo.

Alguns meses depois do Golpe, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves e Pichin Plá se reuniram no apartamento de Ferreira Gullar e Teresa Aragão e optaram em reavivar o CPC como grupo teatral e com outro nome. A partir desse encontro, nasce o Grupo Opinião, que irá resgatar o compromisso ideológico de aproximar a intelectualidade do povo e acabará assumindo a liderança artística na luta contra o regime militar. Os sócio-fundadores convidaram Augusto Boal para dirigir o Show Opinião em co-produção com o Teatro de Arena. Para Regina Zappa em *1968 – Eles só queriam mudar o mundo* :

No fim de 1964, nascia a primeira semente daquilo que viria a ser uma das mais fortes trincheiras teatrais contra o regime militar, o Show Opinião dirigido por Augusto Boal e interpretado por Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia). Seria o núcleo carioca do Arena de São Paulo, reunindo gente como Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Oduvaldo Vianna Filho, Chico de Assis, Flávio Migliaccio, Vera Gertel e Isabel Ribeiro. Já nessa época vários textos foram proibidos. Uns, como *Os Inimigos e Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, sofreram interdições e foram depois liberados. Outros como *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, estrearam mutilados. (ZAPPA, 2008, p.58-9).

Nota-se que o surgimento do Opinião estava ligado à luta contra a opressão vigente no país, utilizando o teatro e a música como forças para manifestações de ideias. As interdições de peças teatrais foram constantes durante sua existência.

Em 11 de dezembro de 1964, o grupo remanescente do extinto CPC estreou o *Show Opinião* no Teatro Super Shopping Center, na Rua Siqueira Campos, em Copacabana, Rio de Janeiro. As condições eram precárias porque o *shopping center* e o teatro encontravam-se em construção. O teatro se compunha de um estrado de madeira no meio da sala e as cadeiras eram velhas.

A criação do *Show Opinião* se desenvolveu em três etapas. Em uma primeira, os escritores Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes entrevistaram os músicos Nara Leão, João do Valle e Zé Ketti, reunindo informações gerais sobre eles. Em seguida, ocorre a fase de seleção de entrevistas e fotos e confecção dos cartazes e roteiro. Depois, o trabalho com os músicos. Assim, cada trecho do texto era dito por causa de um improviso. Gravava-se tudo e depois escrevia-se. A próxima etapa era auxiliada por diversos artistas, dentre eles Cartola, D. Zica, Heitor dos Prazeres, Sérgio Cabral e Elton Medeiros, que transpunham trechos do espetáculo em partido alto.

Com direção musical de Dorival Caymmi Filho, o *Show Opinião* consistia de 33 músicas, desde samba de raiz a cancioneros populares, bossa nova, música cubana e hinos nacionais. Os protagonistas discutiam problemas brasileiros, como a desigualdade social, o preconceito de classe, a seca nordestina, o anticomunismo, as drogas, o subdesenvolvimento. A canção-tema do espetáculo se tornou uma síntese da resistência à Ditadura Militar:

OPINIÃO

Composição: Zé Kéti

Podem me prender
Podem me bater
Podem, até deixar-me sem comer
Que eu não mudo de opinião
Daqui do morro
Eu não saio, não
Se não tem água
Eu furo um poço
Se não carne
Eu compro um osso
E ponho na sopa
E deixa andar
Fale de mim quem quiser falar
Aqui eu não pago aluguel
Se eu morrer amanhã, seu doutor
Estou pertinho do céu. (BRANDÃO, 1990, p.40).

Nara Leão simbolizava a burguesia nacional que buscava os ideários de mudança e, por consequência, aliava-se às classes populares. Já Zé Kéti interpretava as classes

populares dos centros urbanos, o sambista carioca que circulava na zona sul. Como ressalta Heloisa Buarque de Hollanda em *Cultura e participação nos anos 60*:

(...) Por hora, tomavam forma os pontos de encontro – entre os quais Opinião era obrigatório – certos signos de uma “cultura de protesto”. Nascia o design do novo revolucionário. Nara Leão, ex-musa da “alienada” Bossa Nova, agora musa do protesto, de punhos cerrados, atraía as atenções do estudante, do intelectual, do jovem contestador de esquerda. Uma plateia cujo figurino definia o clima da época: o uniforme e a camisa de corte militar, as barbas à Fidel, a voga cor de cáqui... Em meio ao canto de carcará, a voz de Nara denunciava: “ Em 1950 havia dois milhões de nordestinos vivendo fora de seus estados natais; 10% da população do Ceará emigrou, 13% do Piauí, mais de 15% da Bahia”. E Ferreira Gullar, grave, declamava em off a “mensagem” do hino camponês Guantanamera. (HOLLANDA, 1987, p.24).

Conforme se percebe, determinados temas chamavam atenção e aproximava cantores e espectadores nos espetáculos do Opinião: o lavrador, a reforma agrária, a favela, a revolução cubana. O tom exortativo e mobilizante envolvia a todos no momento.

João do Valle representava os trabalhadores rurais que, embora sob o jugo dos latifundiários, não desfrutavam dos benefícios do próprio trabalho.

O *Show Opinião* acabou representando a reorganização dos grupos de esquerda, a união de núcleos distintos em torno de objetivos comuns e inspirou a criação de *Arena Conta Zumbi*, por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal em 1965, e *Liberdade, Liberdade*, por Flávio Rangel e Millôr Fernandes, no Teatro Opinião.

Em 21 de abril de 1965, estreia *Liberdade, Liberdade*, mantendo-se fiel aos princípios do *Show Opinião* de buscar o valor da liberdade. A peça saiu em turnê pelo Brasil: Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, entre outros Estados. Após a estreia de *Liberdade, Liberdade*, o Grupo Opinião irá se estruturar em companhia teatral e lançará as peças *Se Correr o Bicho Pega*, *Se Ficar o Bicho Come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar com direção de Gianni Ratto.

A atuação diversificada transformou o Teatro Opinião em um centro de resistência no campo da cultura. Em 1967, apresenta a peça *A Saída Onde Está a Saída*, uma adaptação de Antônio Carlos de Fontoura e Armando Costa. A peça discutia desde a bomba atômica, a Guerra do Vietnã aos conflitos do Oriente Médio.

Entre 1966 e 1967, promoveu-se um seminário interno de dramaturgia. Discutiram-se as peças *Moço Em Estado de Sítio*, de Oduvaldo Vianna Filho, *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, de Ferreira Gullar, e o *Último Carro*, de João das Neves. O objetivo era, na realidade, discutir a situação do país em um regime ditatorial.

Em *Liberdade, Liberdade*, o Teatro Opinião acabou sofrendo a invasão de quarenta homens armados com cassetetes e bombas na pressão dos órgãos policiais.

Com o encerramento das atividades do Teatro de Arena e do Grupo Opinião no final da década de 1960 e início da década de 1970, grupos universitários, como o Teatro da Universidade Católica (TUCA) e o Teatro da Universidade de São Paulo, assumirão as experiências nacionais-populares e aderirão à radicalização política.

1.5 O TEATRO OFICINA: UM PALCO PARA EXPERIMENTAÇÕES

O Teatro Oficina foi fundado em 1958, congregando estudantes de nível superior do Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Neste início, tinha caráter amador. No decorrer da década de 1960, no entanto, vai se destacar no cenário brasileiro por negar a estética tradicional do teatro, centrada no modelo aristotélico¹³, questionando a produção teatral nacional, que se caracterizava por uma estética importada ou pela cultura de esquerda, e também desafiar o público convencional do teatro, que irá se constituir de uma plateia burguesa, e propiciar a emergência da estética tropicalista, inspirada no movimento antropofágico de Oswald de Andrade. Isto se dava no momento em que o Tropicalismo expunha as indeterminações do país ao nível da história e das linguagens, devorando-as; reinterpretou em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos. Desvelou, pois, as relíquias do Brasil na qualidade de valores da sociedade industrial. Tanto em Oswald de Andrade quanto no Tropicalismo dá-se um procedimento antropofágico, mas naquele não passa de uma recusa às efusões do canto da terra dentro da lírica; no Tropicalismo, dá-se a passagem da sujeição à ação, sobressaem a crítica e a denúncia.

No início, o grupo Oficina apresentava-se em residências familiares. Com o dinheiro das apresentações, acabou por desligar-se do centro acadêmico para a fundação da companhia teatral, em 1961. Dentre as suas primeiras peças, destacam-se as de autoria dos próprios integrantes, como *Vento Forte para Papagaio Subir*, de José Celso Martinez Corrêa, *A Ponte*, de Carlos Queiroz Telles, *A Incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa, com

¹³ Aristóteles preconizou um teatro em que o objeto da imitação exigia a unidade de ação, tempo e lugar. Partindo desta leitura, a peça teatral não poderia focar mais de um assunto, a ação não poderia ultrapassar o tempo de vinte e quatro horas e o lugar poderia, no máximo, chegar ao tamanho de uma cidade. Este contexto incomodava os encenadores modernos que procuravam um teatro instigante, questionador.

direção de Amir Haddad, bem como peças de autores estrangeiros, como *O Guinchet*, de Jean Tardieu.

Durante a passagem da década de 1950 para 1960, o Oficina vai aderir às ideias existencialistas de Jean-Paul Sartre, montando: *As Moscas*, em 1959, e a *Engrenagem*, em 1960, com a tradução de Augusto Boal em parceria com José Celso Martinez Corrêa. A direção foi de Augusto Boal.

Ainda no final da década de 1950, o Teatro de Arena cedia o seu espaço físico para o grupo Oficina, que se apresentava em horários alternativos à programação oficial. Neste período, notava-se que as diferenças entre os núcleos teatrais do Arena e do Oficina situavam-se não somente na questão formal ou impasse político como também no plano da sociabilidade, o que não possibilitou a fusão dos dois grupos.

O grupo Oficina transformou-se em companhia teatral em 1961, com inauguração de sede na Rua Jaceguai, no antigo Teatro Novos Comediantes. A inauguração não assinalou, contudo, a ruptura definitiva com o Teatro de Arena, pois, em 1962, Boal ainda dirigiu *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, sendo esta a sua última contribuição com o grupo.

Foi nessa ocasião que Eugênio Kusnet ingressou no Teatro Oficina integrando o elenco e ministrando cursos de interpretação para turmas iniciantes e profissionais da área. Desse período, destacam-se: *Quatro Num Quarto*, de Valetín Kataiev (1962), *Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki (1963), *Sorriso de Pedra*, de Pedro Bloch (1963), *Andorra*, de Max Frisch (1964), *Toda Donzela Tem Um Pai Que é uma Fera*, de Gláucio Gill (1964), *Aconteceu em Irkutsk*, de Alexei Arbusov (1965), e *Os Inimigos*, de Máximo Gorki (1966).

A sucessão de apresentações de *Pequenos Burgueses* na década de 60 demonstra o processo de transformação do Teatro Oficina: de um realismo psicológico e social e uma versão distanciada para a incorporação do radicalismo antropofágico e servir de veículo a uma montagem anárquica.

O drama *Andorra* foi uma resposta ao golpe militar e a introdução do Oficina no universo brechtiano. Foi também utilizado na montagem o ensaio *Reflexões sobre o racismo*, de Sartre. Fernando Peixoto destaca esse período em seus depoimentos na *Coleção Aplauso*:

No caso da peça *Andorra*, estávamos com medo de não passar na censura, mas como era sobre judeus, passou. Nos ensaios com a censura fazíamos muitos truques. Na peça *Don Juan*, que dirigi, uma adaptação de Molière, feita por mim e pelo Guarnieri, que fazia o papel-título, no dia do ensaio com o censor, tinha uma cena que temia que eles cortassem, porque os diálogos eram muito fortes. No dia da apresentação para a censura pedi ao meu assistente, o Paulo Goya, que era um jovem

magro, bem jovem e que fazia participação no espetáculo: *Na hora em que começar o tal diálogo, se dependure naquela corda, nu de cabeça pra baixo*. Fiz a cena assim. Não deu outra, quando terminou o ensaio, o censor disse: *tudo bem, mas aquela cena do homem nu não pode ter. Claro que esta cena não era do espetáculo*. Mas aconteceu o que imaginei: na hora em que começou a cena, o censor ficou olhando para o homem nu dependurado no teto e não deu conta dos diálogos. (PEIXOTO, 2009, p. 65-6).

Em 31 de maio de 1966, houve um incêndio no Teatro Oficina. Visando a reconstrução foram revisitados antigos sucessos, como *Quatro Num Quarto*. A partir da reconstrução do teatro foi se delineando, também, uma ampla revisão de trabalho. É a partir deste momento que se busca a inspiração em Oswald de Andrade.

Em 29 de setembro de 1967, estreia *O Rei da Vela*, que sintetizou o projeto artístico do Teatro Oficina, que visava discutir o comportamento das plateias burguesas, questionar o engajamento artístico praticado por grupos expoentes do teatro nacional-popular, como o Arena e o Opinião, criticar o padrão estético propagado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), resgatar o espetáculo circense, a revista musical, os conceitos de ópera e a cultura brasileira a partir da Semana de 1922 e interrompida pela geração de 1945. O Oficina pretendia provocar as classes médias que frequentavam as salas de teatro. Assim, começou com a negação de tudo para só depois delinear um projeto próprio. Dentro dessa perspectiva de rupturas, a peça *O Rei da Vela* transformou-se num “manifesto” do Teatro Oficina e Oswald de Andrade, na sua fonte de inspiração. Em uma entrevista a Joana Alice Pinheiro Limonge para sua Dissertação de Mestrado em Arte intitulada: *Fazer um Múltiplo Brasileiro: José Celso Martinez Corrêa, Uzyyna Uzona – A montagem de Os Sertões*, o diretor declara:

A partir da descoberta do *Rei da Vela*, então a gente faz uma ruptura total com a cultura que tinha dado o golpe, era no fundo a mesma cultura que dizia que o teatro brasileiro tinha sido originado pelo Padre Anchieta, fazendo a lavagem cerebral dos índios. Oswald de Andrade não foi na devoração do Bispo Sardinha, então a partir disso, você recupera a cultura indígena, a cultura africana, você recupera a cultura mundial. (LIMONGI, 2008, p. 187).

Nessa época, agentes policiais invadiram o Teatro Oficina para apreender um canhão de madeira e um sorvete de plástico do cenário de *O Rei da Vela* e intimidar José Celso.

Em 1968, idealizou-se o espetáculo *Roda Viva* de autoria de Chico Buarque. A peça estreou primeiro no Rio de Janeiro, no Teatro Princesa Isabel, e em seguida em São Paulo, no Teatro Ruth Escobar. Para Milindre Garcia :

A direção de José Celso Martinez Corrêa, com cenografia e figurino de Flávio Império, transformaram o texto de Chico Buarque de cerca de 40 minutos de leitura corrida, que tratava da vida de um ídolo da canção popular manipulado pela indústria fonográfica e pelos veículos de comunicação, num espetáculo de quase 3 horas de duração, que aprofundava a crítica à sociedade de consumo representada pelos espectadores presentes e radicalizava o contato entre o elenco e plateia. (GARCIA, 2008, p. 135).

Vários elementos foram utilizados para mexer com a passividade da plateia: mímicas pornográficas, indumentárias de sacerdotes, uniformes de soldados, cenas de homossexualismo, símbolos da sociedade de consumo, fígado cru, dentre outros.

Em 17 de julho de 1968, cerca de 30 homens armados com revólveres, cassetetes e socos ingleses invadiram o Teatro Ruth Escobar e depredaram a casa de espetáculos. Além de destruir o cenário da peça, invadiram o camarim dos atores e agrediram o elenco e a equipe técnica.

Respaldada pela política do governo Costa e Silva, a ofensiva militar e paramilitar acabou transferindo os ataques das entidades estudantis e instituições civis para o teatro. Atores acabaram espancados, sequestrados, humilhados, teatros pichados, destruídos e bombardeados. Segundo Renato Borghi na *Coleção Aplauso*:

Nossos dramaturgos continuavam pagando o pato. Plínio Marcos proibido, Vianinha proibido, Dias Gomes proibido, Guarnieri proibido. Mas o teatro sempre reagiu à violência da censura. Outros autores escreveram a Feira Paulista de Opinião, retratando a violência militar sobre o trabalho intelectual e a manifestação livre do pensamento. Não esquecerei nunca do meu colega Renato Consorte vestido de gorila com uma farda militar, lápis vermelho numa mão e um texto teatral na outra, sentado num penico, cortando trechos enormes do referido texto. Claro que a peça estreou num dia e foi proibida no outro. Quando Cacilda Becker soube, ficou indignada: *Outra proibição é demais. Estão nos tratando como delinquentes. Não podemos mais aceitar passivamente este estado de coisas. Eu vou até lá!* A atriz comunicou o ocorrido ao seu elenco, interrompeu os ensaios e dirigiu-se rapidamente ao Teatro Ruth Escobar, onde estava a Feira Paulista de Opinião. O público já se aglomerava na praça em frente ao teatro, todo mundo indignado por não poder assistir à peça proibida. Cacilda entrou no prédio, confabulou com o elenco por uns quinze minutos e depois abriu ela mesma as portas do teatro e convocou o público a entrar com um pequeno discurso: *Esta peça está proibida em todo o território nacional. Entretanto, esta noite, nós vamos representá-la assim mesmo. Quem tiver coragem de me acompanhar que entre nesse recinto, pois este é um ato de desobediência civil!* Certa vez ouvi de Zé Celso uma frase lapidar: *No tempo de Cacilda tínhamos classe teatral, agora temos castas. Dói, mas é a pura verdade.* (BORGHI, 2008, p. 155-6).

Posteriormente, o Teatro Oficina montou a peça *O Poder Negro*, de Leroy Jones, com direção de Fernando Peixoto, que sofreu também graves problemas com a censura em Brasília.

Já a peça *Galileu Galilei*, de Bertold Brecht, estreou no dia da decretação do AI-5 (13 de dezembro de 1968), e discutia aspectos da política brasileira e até métodos de criação cênica. Já a peça *Na Selva das Cidades* assimilou as experimentações cênicas do diretor polonês Jerzy Grotowski, que criou o conceito de *Teatro Pobre*.

As contradições internas enfrentadas pelo grupo nesse período, entre adequar-se ao modelo empresarial vigente ou converter-se em grupo experimental de produção amadora, culminaram na saída de Ítala Nandi e Fernando Peixoto.

De 1970 a 1972, com sérios problemas financeiros, o Teatro Oficina remontou antigos sucessos como *Galileu Galilei*, *Pequenos Burgueses* e *O Rei da Vela*. Após a produção de *Grácias, Senhor* (criação coletiva) e contando com a hostilidade de organismos policiais e precária condição financeira, o Teatro Oficina investe na produção de *As Três Irmãs*, de Tchecov. Em 1972, Renato Borghi abandona o grupo.

Em 1974, o processo de desestruturação acabou culminando com a invasão do Teatro Oficina e a consecutiva prisão dos atores e posterior detenção de José Celso. No mês de maio, a polícia estadual invade o Teatro e prende os atores. Foram encontrados materiais tidos como subversivos na residência do diretor, como literatura socialista, o que levou à sua prisão e de mais quatro pessoas que estavam com ele.

Depois de vinte dias de prisão, entidades de representação e profissionais de teatro enviaram telegramas à Justiça Militar para demonstrar a importância de José Celso para o teatro brasileiro e solicitar sua liberação. Uma semana depois, a Delegacia de Ordem Política e Social - DOPS liberou-o. Com a conclusão do processo, ele partiu para Lisboa onde resgatou a experiência do *Oficina Samba* e apresentou alguns espetáculos. Seguiu após para Moçambique onde produziu o filme *Vinte e Cinco*, sobre a independência da colônia portuguesa em 25 de junho de 1975. Depois de quatro anos, retorna a São Paulo tentando reativar o Teatro Oficina como Uzyna Uzona. Seu teatro continuaria atuante, incorporando novos temas.

1.6 A MARGINALIDADE NO TEATRO: PLÍNIO MARCOS E A CENSURA MORAL

No ano de 1958, ao mesmo tempo em que temos a encenação de *Eles Não Usam Black-tie* no Teatro de Arena de São Paulo, no II Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Santos, o agitador cultural Paschoal Carlos Magno anunciava a revelação de um dramaturgo que, com apenas 22 anos de idade, acabaria sendo uma dissonância na dramaturgia brasileira, ao representar na prisão personagens violentando um garoto, ação que se desenvolvia em um espaço sórdido. Esta peça era *Barrela*, de Plínio Marcos. Na análise de Rainério dos Santos Lima em sua Dissertação de Mestrado em Letras – *Inútil pranto para anjos caídos – mimesis e representação social no teatro de Plínio Marcos*, destaca-se a simbologia dos personagens estigmatizados na obra deste autor:

Os sujeitos homoeróticos na dramaturgia de Plínio Marcos, como seres do gueto e da zona de prostituição, estão marcados e estigmatizados a identificarem-se pela sua sexualidade, as quais deixam de ser privadas e assumem a esfera pública. Na ética própria do gueto, esses sujeitos deslocam-se e transitam entre o universo feminino da prostituição e o universo masculino viril da criminalidade, definindo-se como sujeitos com identidades sócio-sexuais fragmentadas e estigmatizadas. (LIMA, 2008, p. 139-40).

Artista circense desde os dezesseis anos de idade, em 1958, Plínio Marcos recebeu um convite de Patrícia Galvão, a Pagú, para decorar e improvisar um marinheiro na peça infantil *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado. Depois das apresentações, o dramaturgo mostrou os escritos da peça *Barrela* para a líder anarquista, que reconheceu a força do texto e a encaminhou para Paschoal Carlos Magno, que incentivou o Centro dos Estudantes de Santos para que não deixassem de montá-la.

A primeira proibição aconteceu em 1959, com o envio do texto à Censura Federal. Com o auxílio de Patrícia Galvão e Paschoal Carlos Magno aconteceu a liberação para uma única apresentação no dia 1º de novembro de 1959, no Centro Português. Em seguida foi proibida pela Censura Federal, só sendo liberada depois de 21 anos.

Dentre as tentativas para montagem destacam-se a do Teatro Jovem, do Rio de Janeiro, que decide levá-la à cena sob a direção de Luiz Carlos Maciel. Após dois meses de ensaio, a peça foi proibida. Foram feitas três sessões clandestinas com o teatro cercado de policiais.

A peça também foi montada clandestinamente em 1979, quando um grupo de atores e artistas populares, sob a liderança de Plínio Marcos, acabaram se reunindo e

formando *O Bando*, para “comemorar” os 20 anos de proibição censória da peça, nos porões do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) cedido por Antônio Abujamra. Depois disso, foi montada em 1980 junto com *Lilás Abajur*, ambas liberadas pela censura.

Após o ano de 1968, o teatro de Plínio Marcos foi sistematicamente censurado. As peças *Dois Perdidos Numa Noite Suja* e *Navalha Na Carne*, que já haviam sido apresentadas em diversas regiões do país, foram interditas em todo território nacional. A censura na década de 70 aos seus textos foi ainda mais implacável, considerando-o um maldito que incomodava a Ditadura e a Censura Federal.

Plínio Marcos foi preso em 1968, sendo liberado pela interferência de Cassiano Gabus Mendes, então diretor da Televisão Tupi. Em 1969, foi preso no Teatro Coliseu, ao se recusar a acatar a interdição do espetáculo *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, em que trabalhava como ator. Após, foi transferido para o DOPS, em São Paulo, de onde saiu por interferência de diversos artistas. Foi detido para interrogatório diversas vezes.

Yan Michalski em sua obra *O palco amordaçado* comenta a relevância de Plínio Marcos no teatro brasileiro:

(...) Nesse sentido, é sintomático que o autor teatral mais proibido destes 15 anos tenha sido Plínio Marcos, que de todos os dramaturgos em atividade é o que mais se dedicou a analisar as condições em que vivem algumas das faixas mais sacrificadas da população brasileira. A veracidade do retrato que o artista esboçou da vida dessas faixas da população nunca foi questionada. O que foi contestado foi o seu direito de, uma vez feito o seu diagnóstico, trazê-lo à opinião pública. Este direito foi negado sob a implícita alegação de que, trazendo à luz uma imagem que, embora verdadeira, era “desprimorosa ao Brasil”, a obra poderia contribuir para um desgaste da posição daqueles que mantinham o Brasil no caminho dos “valores da civilização cristã e ocidental”. E quem se acostou facilmente a tapar deste modo o sol com a peneira, não tinha por que deixar-se perturbar pela evidência de que a sagrada indignação de Plínio Marcos diante das escandalosas condições de vida dos seus personagens, e a sua ânsia de levar a verdade que o indignou aos conhecimento do maior número possível de pessoas, era a seu modo plenamente representativa de uma outra visão, porventura mais autêntica, dos valores cristãos. (MICHALSKI, 1979, p. 21).

Aos poucos, no Brasil, foi-se formando um código moralista nos agentes do poder. Michalski (1979) evidencia a formação rigidamente conservadora daqueles que atuaram na conceituação, organização e execução do aparelho censor, pouco acostumados até então a lidar com os materiais de caráter cultural e artístico que foram confiados ao seu controle. Seus pontos de referência não abrangiam o universo ambíguo e permanentemente renovado da criação artística, dificultando a decodificação das simbologias e convenções da

linguagem teatral, o que os conduzia, frequentemente, a adotar atitudes extremamente arbitrárias.

1.7 CHICO BUARQUE: *CALABAR E GOTA D'ÁGUA*

Calabar, o elogio da traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra, foi escrita na fase mais repressiva da ditadura militar, visando discutir o conceito de “traição” a partir do mito histórico que se formou em torno de Domingos Fernandes Calabar, homem que auxiliou os holandeses a conquistar parte do nordeste brasileiro no século XVII. A peça deveria ter sido apresentada em 1973, mas, por ser censurada, só foi encenada em 1980. Além de condenar a ditadura, Calabar atacava a tradição cultural que possibilitava que discursos autoritários fossem assimilados de forma eficaz pela sociedade brasileira.

No começo da década de 1970, em pleno vigor do AI-5, a peça foi escrita e submetida à censura prévia, tendo sido aprovada para encenação. Os produtores Fernanda Montenegro e Fernando Torres, mais os autores, levantaram os recursos materiais e humanos necessários à montagem. O espetáculo seria encenado em novembro de 1973, mas, faltando poucos dias para a estreia, o texto foi apreendido para ser reexaminado. Três meses depois, a peça foi proibida, provocando o maior prejuízo jamais causado pela censura a uma produção isolada. Yan Michalski comenta:

(...) Outros produtores, intimidados passaram também a evitar a realização de investimentos mais volumosos em espetáculos que oferecessem risco de problemas com a censura. Além de atores e técnicos de Calabar, desempregados de uma hora para outra, pode-se considerar que dezenas de seus colegas de profissão acabaram sendo vítimas indiretas do golpe desferido contra o musical de Chico Buarque e Ruy Guerra. (MICHALSKI, 1979, p. 52).

A imprensa acabou sendo impedida de divulgar a proibição e de mencionar o nome *Calabar*. A capa do disco que continha a trilha sonora da peça também foi censurada e a palavra Calabar pichada de vermelho-sangue. O disco acabou saindo com o título *Chico Canta*. As músicas *Anna de Amsterdã* e *Vence na vida quem diz sim* só saíram como faixas instrumentais. A letra de *O elogio da loucura* foi vetada.

A peça *Calabar* ficou famosa como sendo a peça que mais marcou o golpe de misericórdia da censura sobre o teatro político do que por suas qualidades artísticas. Talvez por isso, a peça foi uma das primeiras a serem liberadas pela anistia, com a encenação em 1980. Tornou-se símbolo da repressão sobre o teatro. Sua proibição provocou pânico entre os

produtores, uma vez que passar pela censura prévia não significava mais a garantia da apresentação da peça. Segundo Elzimar Ferreira Nunes, em sua Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literatura intitulada – *A reescrita da história em Calabar, o elogio da traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra*:

(...) Ou porque o texto de Calabar era mais incômodo que os do Arena, ou porque Chico Buarque já era um artista bastante visado, ou porque o Regime houvesse chegado ao seu momento mais radical após o AI-5, a camuflagem de *Calabar* não passou pela censura com o mesmo sucesso de *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Encenada somente em 1980, quando a Ditadura Militar já dava sinais de esgotamento, a leitura alegórica da peça deve ter causado uma sensação de anacronismo ao público. (NUNES, 2002, p. 10).

A peça *Gota d'água*, de autoria de Chico Buarque e Paulo Pontes, foi escrita e estreada em 1975, em intertextualidade com *Medeia*, de Eurípedes, escrita em 431 a.C. Os autores, em comunhão com os problemas nacionais deste período, revitalizaram *Medeia*, transformando-a na tragédia da história brasileira. Isso fica evidenciado na presença conflitante do poder versus classe oprimida que norteia a obra.

Pode-se situar *Gota d'água* como um amadurecimento e refinamento de alguns anos de coerência ideológica e de luta engajada de seus autores, servindo-se, ambos, da produção cultural como meio de expressão de seus anseios. A peça, portanto, foi alimentada pela intenção de fazer refletir sobre a situação do país à época.

A ideia de escrever a peça inspirada na dramaturgia mundial partiu da encenação de *Medeia* realizada para a televisão, em 1972, sob a direção de Oduvaldo Vianna Filho, que tinha escolhido o texto da dramaturgia grega pensando em adaptá-lo às questões nacionais.

A preocupação com a palavra foi uma das preocupações de Paulo Pontes e Chico Buarque, aproveitando o cenário nacional que se modificava lentamente por meio do surgimento do jornalismo político e de teses de doutoramento que analisavam a sociedade do tempo.

Nas entrelinhas, foram colocadas situações que passaram, de certo modo, despercebidas pelos controles do AI-5. A obra denunciava a exploração exercida pelo Sistema Financeiro de Habitação, uma das bandeiras do regime militar.

A peça conseguiu estreiar em 8 de dezembro de 1975, no Rio de Janeiro, sob a direção de Gianni Ratto e com a atriz Bibi Ferreira no papel de Joana, tornando-se a “*Medeia brasileira*”.

Gota d'água foi escrita logo após o chamado “Milagre Econômico” (1969 a 1973), sob o comando do Presidente Garrastazu Médici, e quando já se tinha constatado o insucesso de obras, como a Rodovia Transamazônica, que nunca foi concluída, e a Usina Hidrelétrica de Itaipu. A dívida externa tinha acarretado um alto custo social, enquanto as camadas populares mantinham-se à margem do crescimento e amargavam a sua condição de pobreza e inferioridade. A Dissertação de Mestrado em Letras e Linguística de Eliana Maria Moreira Cavalcanti Lins – *Gota D'água – O abuso do poder e a eloquência múltipla da palavra* - aponta:

Gota d'água desenvolve duas histórias paralelas (...) uma de ordem passional e outra de ordem social. A primeira é o drama de uma mulher de meia idade que, após dez anos de convivência com um sambista com quem teve dois filhos, é traída por ele e, humilhada, trama uma vingança. Ele a deixa por Alma, filha de Creonte, o do Conjunto Habitacional Vila do Meio-Dia, encurralados devido às prestações de suas moradias com altos juros e correções monetárias, o que os deixa impossibilitados de honrar seus compromissos. (LINS, 2009, p. 20).

A peça se utiliza de alguns aspectos da cultura brasileira, como o samba, a macumba, o time de futebol, os ditos populares. Mas, sobretudo, trabalha com a desigualdade social, quando situações de sobrevivência e de baixa estima do povo são apresentadas.

Na tragédia brasileira, o coro da tragédia clássica foi substituído pelas muitas vozes dos vizinhos de Joana. Existe o coro feminino formado pelas amigas de Joana, que se solidarizam com sua dor, e o masculino, formado pelos amigos de Jasão, que se regozijam com sua ascensão.

Gota d'água aborda a tragédia sem divisão das categorias social e individual, pois acaba mostrando o homem como fruto da sociedade e a sociedade como fruto do homem.

1.8 BREVE PANORAMA DA CENSURA NAS PEÇAS TEATRAIS DURANTE O REGIME MILITAR

Os documentos administrativos deste período evidenciam pelo menos três fases da censura teatral na ditadura militar, assim constituídas: a primeira, de reformulação administrativa da estrutura censória entre os anos de 1964 e 1972; a segunda, de centralização da censura teatral a partir de 1967; e a terceira de descentralização entre 1975 e 1978.

Podemos perceber a sua forma ostensiva pelo aumento significativo de peças proibidas a partir do golpe militar. No ano de 1968, quando o Ministério da Justiça intensificou o plano de centralização da censura teatral, houve, por exemplo, como no

espetáculo I Feira Paulista de Opinião, oito análises de peças identificando supostas transgressões, como o descrédito nas instituições nacionais, desmoralização das Forças Armadas, prejuízo nas relações diplomáticas e comerciais entre Brasil e Bolívia e apologia ao regime cubano, exaltação das ações das guerrilhas, dentre outros. Desde 1968, a censura se concentrou nas peças teatrais que aludiam ao comunismo, criticando-o, como no Espetáculo *Os Cinquenta Anos que abalaram o mundo*, de Inez Barros de Almeida, ou exaltando-o, como Joaquim Branco fez na peça *Não Há Vagas*.

Nos fins de 1968, a peça *A caça*, do grupo teatral da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, foi censurada, alegando-se que ela visava atingir um público propenso à prática terrorista, ou seja, estudantes universitários que buscavam a subversão das estruturas sociais por meio do uso da violência.

A ascensão de facções autoritárias nesse período (fins dos anos 60), com a decretação do AI-5 e o início do Governo Geisel, intensificou ainda mais a prática da censura. Com o projeto de lei no. 5.536 buscou-se impedir que o meio teatral se transformasse em instrumento a serviço da desordem jurídica e instabilidade política. Essa nova lei possuía princípios contraditórios, porque acabava restringindo a censura classificatória por faixa etária às produções culturais que não oferecessem perigo à segurança nacional e ao regime democrático, que não ofendessem as coletividades e religiões, que não incentivassem preconceitos de raças e classes e nem prejudicassem a cordialidade entre os povos. Entre 1968 e 1969, em torno de 27 peças teatrais sofreram interdições censórias porque apresentavam conteúdo político e 13 porque evidenciavam aspectos morais.

Neste período em análise tivemos a peça *A Volta dos Que Não Foram* sendo censurada com a alegação de que apresentava um falso retrato do país e pregando “a teoria do valor do trabalho” de Karl Marx. Outra peça censurada nesta ocasião foi *Retrospecção*, por oferecer críticas à sociedade e à religião católica, estimulando a luta de classes. Outro caso significativo envolveu a peça *Liberdade, Liberdade* ou *Seleção de Textos*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, a partir de 1969, que foi acusada de utilizar linguagem simbólica com o intuito de conscientizar a platéia, desmantelando o poder constituído. Nesse mesmo ano, a peça *Auto dos Que Não São Quinta-Feira* foi acusada de abordar a coletividade e promover a reação por meio da violência. Também em 1969, o texto de Vicente Laurindo de Araújo, *Canto ao Homem*, na visão dos censores apresentava uma mensagem subversiva socialista que atacava o imperialismo norte-americano. No final do ano, também foi censurada a peça

Rogério, considerada inoportuna por explorar uma revolução sangrenta que visava implantar uma ditadura sindicalista.

Já no início da década de 1970, anunciaram-se com entusiasmo na imprensa mudanças na censura, que não passaram de especulações, ao contrário, desde que a chefia do órgão, acatando determinações superiores visando proteger os valores morais da sociedade brasileira de um plano da expansão do comunismo internacional, intensificou-a, agregando sentido político às questões morais com o decreto nº 1.077.

Em Goiás, ainda na década de 1970, as peças *O Visitante* e *Os Angélicos* (1973), do escritor Miguel Jorge, irá sofrer vários cortes. Nos textos em questão, a censura se centrou nas cenas que julgava ter algum apelo sexual. A parte realmente política foi ignorada, devido à presença de uma linguagem extremamente simbólica utilizada pelo escritor. O dramaturgo Hugo Zorzetti remonta um pouco à censura dessas peças em questão:

O Miguel Jorge teve algumas peças censuradas. Eu vi, eu conheço algumas peças dele, menos no palco. Eu conheço também o *Putein*. Conheço o texto, mas eu não vi, absolutamente, a montagem da peça. Eu sei que o Miguel era uma pessoa bem aguerrida, um intelectual sempre indignado, sempre se manifestava e deve ter sido muito perseguido, como realmente foi¹⁴.

Em meados de 1977, a atriz e produtora Tereza Rachel sofreu pressões com o texto da peça *A Mãe*, de Stanislaw Ignacy Witkiewicz, tendo que substituir a tradução da versão francesa pela tradução do texto original, pois a censura alegou que a tradução nacional da versão francesa apresentava mensagens revolucionárias e levava o público a “tomar consciência.”

Outra peça censurada foi *Golias em Circuito Fechado*, protagonizada por Ronald Golias, e reexaminada, considerando o humorista portador de “ideologias alienígenas” por meio da dissolução dos costumes.

Houve também proibição da peça *Belzebu, Queda de Uma Consciência*, de Ruy F. de Almeida, considerada de inclinação anarquista.

A peça *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade, foi considerada apologia ao consumismo e enaltecimento do regime soviético. Outra peça censurada no período foi *Jornada de Um Imbecil até o Entendimento*, de Plínio Marcos, que evidenciava a luta de classes e a crítica às autoridades constituídas.

¹⁴ Depoimento gravado em sua residência em 04/09/2011.

Da peça *Paz, Juventude e Liberdade* disseram tratar-se de uma “peça subversiva de ameaça à segurança nacional”. Em outro relatório, *Morte, Ressurreição e Morte de Quincas Buak Jones*, de Ivan Setta, foi considerada subversiva, pois apresentava métodos práticos de tomada de poder e derrubada do governo.

Em meados da década de 1970, a censura considerou a peça teatral *Trotsky no Exílio*, de Peter Weiss, uma propagação do consumismo e um manual de subversão.

Segundo a censura, a peça *Vigésimo Continente* continha uma linguagem cifrada e promovia o movimento da expansão do comunismo internacional.

Em meados de 1970, foi analisada a peça *Abajur Lilás*, acusada de utilizar a violência e a prática de tortura.

Leilah Assumpção teve sua peça *Roda Cor de Roda* (1974) dois anos proibida pela censura e *Amanhã, Amélia, Amanhã* (1975), liberada, mas com tantos cortes que a montagem era quase impossível. Anteriormente, e autora tivera a peça *Janela* (1964) proibida.

Em 1976, Consuelo de Castro teve sua terceira peça teatral censurada. A primeira havia sido *À Prova de Fogo* ou *A Invasão dos Bárbaros*; a segunda, em 1973, *Viagem de Volta* ou *Caminho de Volta*; e *Acidente de Trabalho*, que relatava a morte de um operário numa indústria siderúrgica, evidenciando (segundo a censura) as péssimas condições de trabalho dos operários e apresentando formas alternativas de organização social.

Outra peça censurada foi *O Rei Morreu, Viva o Rei* (1979), de Cesar Vieira, alegando-se que apresentava discriminação racial e conteúdo pornográfico.

No segundo semestre de 1977, foi interditada a peça *Moço em Estado de Sítio*, de Oduvaldo Vianna Filho, porque destacava o poder do povo e apresentava uma “política anarquista”.

Em meados de 1979, com a posse de João Batista Figueiredo na Presidência da República, o governo federal procura fixar novas diretrizes à censura, por considerá-la “elemento para a consolidação democrática”. Foi desativado o Decreto-lei no. 1.077, de 1977, extinguiu-se a censura de livros e revistas, regulamentou-se a Lei nº 5.536, de 1968, do artigo 15 em diante, e instituiu-se o Conselho Superior de Censura (CSC), que passou a rever recursos de espetáculos e diversões públicas bem como elaborar normas e critérios de orientação censória.

Em relação à “moral e bons costumes”, passou-se a tolerar o palavrão conforme a sua colocação no texto e adequação ao tema explorado. Permitiu-se também o nu, desde que sem preocupação lasciva, mas não o sexo no palco.

O texto político foi liberado desde que não fosse injurioso às autoridades constituídas.

No início de 1979, os censores estaduais ressaltaram a qualidade artística de *Liberdade, Liberdade* e a liberaram com classificação livre.

No início de 1980, os representantes do Conselho Superior de Censura (CSC) liberaram *Abajur Lilás*, de Plínio Marcos. Na sua avaliação, a proibição remetia “a ato passado, em descompasso com a realidade atual”.

Dessa forma, outras peças também foram liberadas após revisão.

Na gestão de Ibrahim Abi-Ackel no Ministério da Justiça (de janeiro de 1980 a janeiro de 1985), no entanto, desfizeram-se as expectativas de mudança, e o exercício da censura acabou restituindo o controle político das diversões, meios de comunicação e expressões artísticas em descompasso com o processo de abertura e várias peças foram censuradas posteriormente.

A pretensa prática subversiva e a suposta expansão do comunismo nortearam o exercício da censura política nos períodos de 1964/1968 a 1977/78 e 1982-84, ao contrário dos períodos de 1979 – 1981 e 1985-88. Da data de sua criação, em 1945, até o ano de sua extinção, a censura de diversões públicas passou de uma ação mais rigorosa e centralizadora de 1967 e 1968, para uma fase de instabilidade no final da década de 1970, até se transformar em uma prática de atividade burocrática e inexpressiva ao final da ditadura. Sua extinção se deu na Constituição de 1988.

1.9 *QUARUP, A PEDRA DO REINO E INCIDENTE EM ANTARES* : OUTRAS MANOBRAS ESTÉTICAS

Dentro deste contexto de forte repressão analisado, vários autores irão produzir obras de forma alegórica, visando burlar a repressão. Dentre eles, temos Antônio Callado, Ariano Suassuna e Érico Veríssimo. Na análise que se seguirá, buscaremos mostrar alguns elementos narrativos que, de forma peculiar, conseguiram evidenciar resistências diversas. Sobre alguns conceitos, como o de alegoria, fantástico, maravilhoso que se destacarão nesta exposição, nos deteremos com maior presteza quando da análise da obra do escritor Miguel Jorge, pois são apropriados pelo escritor nos seus escritos em análise no Capítulo 3.

Quarup, *A Pedra do Reino* e *Incidente em Antares* não são obras dramatúrgicas, porém, se utilizam de estratégias simbólicas para denunciar abusos diversos cometidos em nome do poder e servem de referência neste estudo.

1.9.1 *Quarup*: o romance engajado na década de 60

Quarup, romance do escritor Antônio Callado, foi publicado em 1967, em pleno regime ditatorial. A ação acontece num período de 10 anos: inicia-se no governo de Getúlio Vargas, na década de 50, e termina em 1964, em pleno governo militar, após a deposição de João Goulart e o início das torturas e perseguições do General Castelo Branco.

O título remete a uma cerimônia funeral, a festa quarup, ritual através do qual a tribo uilapiti retorna o tempo sagrado da criação da vida associado ao deus Maivotsinim. Um ritual que celebra os mortos e os traz de volta a vida.

Vários temas são abordados nesta obra: os conflitos indígenas do Norte, o golpe militar, a mobilização estudantil, a mudança de postura por parte da Igreja Católica diante das mazelas do país, a formação das Ligas Camponesas dentre outros.

Foi uma obra que inspirou diversos posicionamentos em uma época marcada pela repressão, como exemplifica Robêni Baptista Mamizuka:

(...) Eu me coloco como um desses leitores. Naquela conjuntura histórica, engajada, eu própria, nos combates sociais, imediatamente me apropriei da narrativa e engajei também *Quarup* em minha luta. Este engajamento foi um reflexo direto das exigências políticas da série social. A militância política voluntarista estava a reclamar um mínimo de respaldo escrito, inclusive para o estabelecimento de sua legitimidade. *Quarup* foi lido, então, como uma contribuição, a partir da ação escrita, para a consequente coesão de classes políticas de alianças e ação política comum. A denúncia contida nos diferentes discursos da narrativa, principalmente naqueles envolvendo a prisão de camponeses, chamavam à luta, num momento em que a tortura continuava sendo um dado presente no cotidiano. Por carecer de quaisquer limites, a tortura tinha um poder corrosivo potencializado. (MAMIZUKA, 1983, p.5).

O eixo da narrativa de *Quarup* se centra na vida e paixão do personagem Nando, um padre que se dilacera pela vida socialmente inútil que leva no convento, como introdutor diplomático ao Ossuário de Santa Tereza, em Olinda. No Ossuário, Nando conhece os personagens que acabarão mudando a sua vida, como Francisca, artista plástica que recompõe a vida de Santa Tereza por meio da pintura dos azulejos do Ossuário, e que desperta nele uma paixão silenciosa e inicialmente não assumida. Neste espaço, o casal de estrangeiros Leslie e Winifrede entram em sua vida. A mulher o inicia na prática sexual, enquanto o marido joga

por terra as teorias cristãs que até então explicavam coerentemente, para Nando, todas as coisas. O grupo de amigos se completa com Januário e Levindo (noivo de Francisca): dois estudantes trotskistas com a meta de atear a chama da revolução social em todos os engenhos do Nordeste brasileiro.

Pressionado pelo superior do convento e pelos novos amigos a assumir a militância junto aos índios, Nando decide-se pela fundação de uma comunidade cristã no Brasil Central, no Alto Xingu. Viaja de Recife para o Rio de Janeiro com o objetivo de implementar sua nova função junto às autoridades governamentais, dado que as terras da população indígena eram propriedade do Estado. Neste período, Nando conhece o grupo de Ramiro Castanho, do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), e se envolve com o uso do éter. A prática de cheirar éter acompanhará Nando no decorrer de toda a narrativa e produz nessa um movimento interessante: se, por um lado, a memória das imagens evocadas durante o uso do éter apaga a memória histórica do personagem, por outro lado cria uma nova dimensão de Nando, apontando a necessária ruptura com a ordem cristã que vai acontecer na narrativa.

Numa primeira fase de permanência entre os índios, Nando perde-se na aplicação de teorias e métodos próprios à educação no convento. Numa segunda fase, já expulso da ordem religiosa, Nando se entrega aos trabalho de pacificação de tribos indígenas como um verdadeiro missionário. No Xingu, dá-se o reencontro com Francisca e vivem sua primeira experiência amorosa. De volta ao Recife, Nando e Francisca se integram ao Movimento de Cultura Popular, alfabetizando camponeses. O amor por Francisca desloca-o da ação junto aos índios, lançando-o, mais tarde, para dentro das Ligas Camponesas do Nordeste e dos sindicatos rurais do Partido Comunista Brasileiro e daqueles controlados pela Igreja. Com o golpe militar de 1964, Nando é preso, juntamente com camponeses. Aparecem violentos combates verbais com os agentes da repressão – oficiais do Exército de Pernambuco – enquanto seus companheiros são barbaramente torturados:

A cela de Nando era tão pequena que tinha qualquer coisa de inacreditável. Na sua nuca uma dor viva, única lembrança positiva dos cachações que haviam levado ele e Januário ao chegar à prisão. Os soldados que os conduziam pareciam inteiramente calmos mas quando os dois transpunham o portão do Batalhão de Guardas tinham sido de repente empurrados aos trancos e socos sem maiores explicações. A cela em si nada teria de tão ruim assim, apesar de escura e estreita e apesar de oferecer ao repouso apenas um chão de cimento grosso. Terrível era a presença a um canto do balde de fazer as necessidades, fedorento mesmo quando “limpo”. Era preciso descobrir a hora exata em que um soldado viria buscá-lo, para só usar o balde pouco antes e não ter aquele cheiro saturando o ar escasso. (CALLADO, 1984, p. 446).

Depois de posto em liberdade e estando Francisca na Europa, refugiada, Nando passa a viver nas praias do Recife, ensinando a arte de amar aos pescadores e prostitutas. Dessa forma, expulso do convento, Nando continua, ideologicamente, padre, mantendo uma relação com as mulheres e os pescadores – os discípulos. Durante um banquete, simbolicamente, Nando oferta o corpo de Levindo – morto no início da narrativa – aos convidados.

Em sua vida de praia se origina sua primeira ação positiva de preservação da própria vida: a morte de dois agentes da repressão, com a ajuda de Manoel Tropeiro. Surge a necessidade da fuga rápida e Nando se embrenha na guerrilha, passando a se chamar Levindo. Assim, Nando desaparece devorado, simbolicamente, por Levindo – o mesmo que fora oferecido aos convidados da praia. Realiza-se o Quarup. Na fuga, Nando e seu amigo viajam para o interior de Goiás, visando lutar pela libertação dos oprimidos.

O leitor de *Quarup* pode ter, no decorrer da obra, uma dimensão da ruptura que está se operando naquele momento histórico no interior da Igreja Católica, que está sendo questionada para ser a voz dos fracos, dos pobres. A missão de libertar os oprimidos se configura, na narrativa, em torno da viagem de Padre Nando, que percorre socialmente e geograficamente o país, na tentativa de assimilar parte da ideologia proletária. *Quarup*, também, aparece em um quadro que revela a política de alianças de classes em que os grupos que tinham saído de cena sentem-se, a partir de 1967/1968, impelidos a retornar ao poder político. As formas propostas para alcançar esse poder acabam sendo formas de liberação, inclusive do corpo. A trajetória afetivo-sexual do homem comum e do homem da Igreja se configuram no padre Nando. Percebe-se que o vaivém da narrativa leva, finalmente, Nando do religioso ao político.

O romance pode ser dividido em duas partes: uma que focaliza a preparação e que pode ser lida como o desvencilhamento da “casca” da Igreja por parte do personagem, compreendendo: O Ossuário, O éter, A maçã e A Orquídea; e outra, que enfoca combates políticos e é composta pelos três capítulos finais: A palavra, A praia e o Mundo de Francisca.

A violência como algo condenável a corromper e desumanizar as relações entre os homens fica clara na narrativa, devendo ser realmente evidenciada, denunciada. Porém a denúncia que a permeia é envolvida pelo discurso do exemplo, da lição de moral, das fábulas picarescas. A consciência dos prejuízos da violência culminará no advento do homem novo, cuja função é apontar a direção da mudança que estava ocorrendo na sociedade brasileira.

(Esta ideia de um novo homem aparecerá, também, nos discursos de Boal, de Paulo Freire, de Lucács e Marx citados).

Quarup incorpora, enquanto conteúdo, a questão das minorias (raciais, sexuais, políticas), representadas pelo índio, pela mulher e pelo camponês. Com o indígena, Nando adota uma relação paternalista, que se manifesta no desejo de salvação do outro – o índio. O padre tenta reeditar a experiência da República Guarani, ansioso para colocar em prática a ideia comunista, que para ele era fundamental no homem. Esse quadro é, na realidade, um projeto assistencialista, que se completa no interior de preconceitos estigmatizados acerca dos índios e que os tornam objetos moldáveis.

As mulheres são quase sempre apresentadas como portadoras de ausência da vontade, de ação própria. A sua presença é determinada, exclusivamente, pelos personagens masculinos.

Em relação aos camponeses, Callado explora o trabalho de alfabetização de Francisca. A personagem faz da retórica a sua arma de luta. As primeiras palavras geradoras surgem da Declaração dos Direitos do Homem e da Constituição e, também, da própria Francisca, que domina a palavra.

A narrativa se esforça por conferir uma importância política ao elemento camponês e é do ângulo político que ele é mostrado. Há a ausência de consciência de classe da massa camponesa, o que justifica e legitima a presença dos militantes, de origem social diferente, das Ligas Camponesas, dos Sindicatos Rurais e do Movimento de Cultura Popular enquanto quadros políticos que levam a consciência da revolução e da organização aos camponeses.

1.9.2 Ariano Suassuna e o *Romance d'a Pedra do Reino*

A obra de Ariano Suassuna, *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue Vai e Volta*, foi escrita em um período de dez anos e publicada em 1971.

Foi inspirada em um episódio do século XIX, no município de São José do Belmonte, em Recife. Em 1836, uma seita tentou fazer ressurgir o rei Dom Sebastião – transformado em lenda em Portugal depois de desaparecer na África em uma batalha. Sob o domínio espanhol, os portugueses sonhavam com a volta do rei que restituiria a nação tomada pela força. O sentimento sebastianista ainda hoje é lembrado em Pernambuco, durante a

Cavalgada da Pedra do Reino, manifestação popular que acontece anualmente no local onde inocentes foram sacrificados pela volta do Rei.

Na década de 1970, com a descaracterização da cultura popular brasileira, Ariano Suassuna funda o Movimento Armorial. “Armorial”, em língua portuguesa, significa o conjunto de brasões, bandeiras e insígnias de um povo. Assim, Ariano propunha uma valorização da arte popular nordestina brasileira. É dentro dessa proposta que se construirá a narrativa da obra. Os textos de Suassuna estão repletos de fragmentos de folhetos populares. Suas peças são construídas a partir destes folhetos, num jogo entre o erudito e o popular.

Quaderna, personagem principal, intitula-se “Rei descendente, em linha masculina e direta, dos legítimos e verdadeiros reis brasileiros, os Reis castanhos e cabras da Pedra do Reino do Sertão”. Quando se encontrava na cadeia da cidade por subversão, no início da narrativa, rememora sua vida, que lhe parece um sonho repleto de acontecimentos gloriosos e grotescos. Acaba escrevendo uma Apelação Judicial e a ela anexa documentos, gravuras, sonetos, dentre outros, que considera peças importantes no processo ao qual responde em sua cidade, Taperoá. Na apelação, dirige-se, especialmente, aos magistrados e soldados, a quem chama de “raça ilustre” e atribui “o poder de julgar e prender os outros”, e também aos Poetas-escrivães e Acadêmicos-fidalgos, por intermédio da Academia Brasileira - Supremo Tribunal das Letras, da qual faz parte, declarando-se “Cronista-Fidalgo, Rapsodo Acadêmico e Poeta-Escrivão”. Ele tem mestres: de um lado, o Doutor, Poeta e Promotor da Comarca Samuel Wandernes, capitão de um Movimento Literário chamado Tapirismo Ibérico do Nordeste; de outro, seu maior rival, o Bacharel Clemente Hára de Ravasco Anvérsio, advogado, Filósofo e Mestre-Escola da Vila, alguém que também possui seu próprio Movimento Literário, O Oncismo Negro-Tapuia do Brasil.

Quaderna é um acadêmico que teve na sua infância muito contato com os contadores de história sertanejos e praticou também um pouco da arte da cantoria. Auto-denominava-se “um Poeta-escrivão, Acadêmico, ex-seminarista e Astrólogo Sertanejo”.

Dessa forma, Ariano cria um universo simbólico de elementos ibéricos e medievais através do resgate do Barroco. Faz uso da Idade Média e considera a Heráldica (arte ou ciência dos brasões), uma arte popular. Daí a estética da cultura do couro, da cultura do gado, os estandartes, os ferros de marcar, elementos que vêm das Cruzadas.

Quaderna é um sonhador e para muitos um louco. Para os fatos, Quaderna recorre aos poetas da literatura brasileira: Álvares de Azevedo, Gonçalves Dias, Augusto dos Anjos, Castro Alves, para ele poetas visionários, isto é, gente que prediz o futuro e vê visagens e

assombrações. Para as profecias enigmáticas, Quaderna recorre a profetas e visagens de cantores sertanejos que possuem uma vertente apocalíptica.

A personagem Quaderna possui uma ambição literária que o leva a se comparar aos grandes escritores, inclusive fisicamente. Ele se compara a Dostoiévski, Machado de Assis e, principalmente, aos escritores cegos, como Homero e Camões.

Quaderna vai para a prisão e sua dignidade de descendente real, profeta, cronista, acadêmico está em jogo. A personagem se isola, não para fugir, mas para viver uma série de aventuras de ter outra vez sua identidade, que é uma identidade híbrida, pois a cultura popular e erudita estão presentes na mesma personagem. Não há hierarquia entre elas, convivem juntas no mesmo sujeito social.

Suassuna recorre às festas populares, ao folclore nordestino, recorre à memória histórico-política do Brasil e ainda à história da literatura. Na memória histórica, tem como ponto de partida o movimento messiânico da volta de Dom Sebastião no episódio da Pedra Bonita, ocorrido por volta de 1836. Recorre também aos acontecimentos da história do Brasil das décadas de 1930-1940, em que Luís Carlos Prestes e Plínio Salgado formavam duas facções ideologicamente diferentes. Temos, ainda, várias gravuras que acompanham um texto explicativo ao longo da obra. São em torno de 26 ilustrações, à semelhança de xilogravuras que foram feitas, segundo o narrador, pelo seu irmão bastardo. A xilogravura é a arte de gravar em madeira. As figuras, de início, trazem para o texto o estilo visual do cordel.

1.9.3 *Incidente em Antares* – A Ditadura como pano de fundo

A obra *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, abrange um período de mais de cem anos. Inicia-se por volta da Guerra dos Farrapos, em 1833, e se prolonga até a ditadura militar (por volta de 1970). Desta forma expande a projeção dos fatos concretos da história passada e recente do Brasil e do Rio Grande do Sul.

Veríssimo toma acontecimentos e personagem da História e os projeta dentro do processo narrativo. A este enredo trabalhado com dados da História recente do Brasil e da ficção se juntam acontecimentos sobrenaturais que tecem um painel da situação social e política durante o regime militar.

Numa sexta-feira de 13 de dezembro de 1967, os mortos, insepultos em consequência de uma greve geral de trabalhadores que alcança até mesmo os coveiros da

cidade de Antares, abandonam seus caixões e, em praça pública, à luz do sol procedem ao julgamento dos vivos.

A ressurreição desses mortos é, evidentemente, um fato sobrenatural. E apesar de as autoridades do lugar empenharem-se em apagar da memória das pessoas o insólito acontecimento, no que, aliás, logram êxito, não restam dúvidas para o leitor sobre a veracidade da volta desses mortos e suas perambulações pela cidade. Estes julgam os vivos.

A longa primeira parte da narrativa está centrada nos dois clãs que se alternam no domínio político da cidade: Os Vacarianos e os Campolargos.

A polarização política do início dos anos de 1960 no Brasil e no mundo é muito clara no romance. Existem, de um lado, os conservadores reacionários pertencentes às camadas privilegiadas de Antares ou a elas ligados por laços de vassalagem política ou profissional. De outro, os desfavorecidos da sorte, aos quais se juntam, por solidariedade humanista, os intelectuais.

O julgamento desenrola-se não nos limites austeros de um tribunal regular, mas em espaço aberto, sob a luminosidade do dia, ante uma plateia livre para manifestações de indignação e desprezo, sob a condução de um promotor, o Dr. Cícero Branco, munido de provas documentais e testemunhais, além da força do próprio depoimento, tendo sido ele, em vida, integrante do grupo dos poderosos corruptos. O promotor redivivo convoca um por um dos mortos para que secudem as fortes verdades que dizem sobre o prefeito, o delegado, sobre o juiz de direito, enfim, sobre os “pró-homens de Antares”, como os designa o narrador em vários momentos.

Os mortos voltam aos seus caixões e são, finalmente, enterrados. Acaba a greve dos trabalhadores, que obtém vitórias precárias, pois não se sabe quanto tempo durarão, uma vez que o quadro político brasileiro é amedrontador e preocupante.

Incidente em Antares parodia o golpe de 1964, suas bases de apoio e eventuais políticas repressivas, valendo-se de recursos equivalentes, como os defuntos e os urubus.

Na época da publicação de *Incidente em Antares*, o governo do General Emílio Garrastazu Médici difundia slogans políticos como “Brasil, ame-o ou deixe-o” e prometia um crescimento econômico que se mostrou ilusório. O mundo literário encontrava-se impedido de propagar ideias que atentassem contra o Regime. O momento histórico justificava a paródia e a metáfora como recursos de denúncia social e política.

2 ASPECTOS POLÍTICOS E CULTURAIS DA DITADURA EM GOIÁS

Em 1961, Mauro Borges assume o governo do Estado de Goiás pela coligação PSD/PTB (Partido Social Democrático/Partido Trabalhista Brasileiro). Suas primeiras ações são dinamizadas para a elaboração do Plano de Desenvolvimento Econômico de Goiás – PDEG, criando diversas organizações estatais, dentre as quais o CERNE (Consórcio Empresarial de Radiodifusão e Notícias do Estado), IPASGO (Instituto de Assistência dos Servidores Públicos do Estado de Goiás), METAGO (Metais de Goiás) e IQUEGO (Indústria Química do Estado de Goiás).

Na realidade, a trajetória política de seu governo foi marcada pelo ludoviquismo e o getulismo. Daí que partiu para a dinamização do acúmulo de capital, tentando incorporar os trabalhadores rurais e urbanos, além de estudantes, dentro de uma ideologia nacionalista e desenvolvimentista. Nos setores de transporte, comunicação e energia elétrica, os investimentos foram maiores.

Vale salientar que a criação do IDAGO (Instituto de Desenvolvimento Agrário do Estado de Goiás) tentou minimizar a questão da ocupação da terra de Goiás por meio do sistema de combinados agrourbanos, na realidade uma reforma agrária.

Isto tudo acabou gerando a oposição dos setores mais conservadores da sociedade.

Em 1961, Mauro Borges apoia a posse de João Goulart, mas rompe com ele em 1963. Contando com o auxílio da Aliança Para o Progresso, apoia a sua deposição em 1964.

As razões que levaram o então Governador a essa ruptura com o Governo Federal estão melhor evidenciadas em seu discurso de posse como Senador da República em 1983:

(...) Havia criado a METAGO – Metais Goiás S.A., com o propósito de defender os interesses do Estado de Goiás e do Brasil no campo das atividades minerais e não recebi o mínimo apoio, senão, pelo contrário, tive as maiores dificuldades por parte do Governo Federal de então, além de desatenções em objetivos de maior significação pública. (TEIXEIRA, 1984, p. 13-4).

Na realidade, mesmo apoiando o Golpe de 1964, Mauro Borges acabou sofrendo pressões políticas vindas de membros da UDN (União Democrática Nacional), dentre eles: Olinto Meirelles, Emival Caiado e Ary Valadão, que articulavam com os militares uma intervenção federal em Goiás. Alegavam, dentre outras razões, que o governador estaria ligado a comunistas e aos camponeses, e que apoiara candidatos contrários aos militares no poder. Além disso, os grandes proprietários rurais se opuseram ao IDAGO, que controlava as

terras devolutas, dificultando a sua grilagem. Tanto os grileiros como os latifundiários não haviam assimilado o projeto populista e modernizante, agravando a sua oposição ao Governador, do que se seguiram muitos conflitos e dezenas de mortes de camponeses:

(...) De qualquer maneira, muitos deputados goianos começaram a conspirar contra Mauro Borges e, com esses argumentos, foi crescendo a força dos grupos de oposição e o Presidente acabou por decretar a intervenção por Decreto em 26 de novembro de 1964, tendo como interventor o Coronel Meira Bastos. No dia 7 de janeiro de 1965, a Assembleia Legislativa de Goiás, sob pressão militar, elegeu o Marechal Emílio Rodrigues Ribas Júnior Governador do Estado, com 82% dos votos. (POLONIAL, 1997, p. 116-17).

É o próprio Mauro Borges quem estabelece o quadro que se seguiu a essa intervenção no Estado de Goiás e a sua consequente deposição:

(...) Invasões de domicílios, prisões arbitrárias, torturas, sevícias, degradações, calúnias, infâmias e cassações. Tudo isto se consumou, como se o direito tivesse uma finalidade social de arbítrio, tendo-se relegado valores, tradições, sentimentos e submetidos conterrâneos e outros cidadãos, residentes em Goiás, a cruéis atrocidades e humilhações, sem lhes conceder – como se faz com o pior dos criminosos – a mínima oportunidade de defesa. (TEIXEIRA, 1984, p. 15).

Ainda em 1965, é eleito Otávio Lage, apoiado pelos militares, para o Governo do Estado. São fechados sindicatos, abandona-se a política de combinados agrourbanos, além das associações de trabalhadores rurais, criando-se condições para a consolidação do latifúndio em Goiás.

Este centralismo político, administrativo e econômico criou para as economias estaduais e municipais uma perspectiva de desenvolvimento incompatível com sua capacidade geradora de recursos. Estimulou-as a contraírem empréstimos, adaptando-se à era do milagre brasileiro. Em Goiás, até para se plantar arroz recorria-se a empréstimos externos.

No Governo de Leonino Caiado (1971-1975) foi criada a EMGOPA (Empresa Goiana de Pesquisa Agropecuária) e a CEASA-GO (Centrais de Abastecimento do Estado de Goiás). Ari Valadão (1978-1983) se concentrou nos Projetos Alto Paraíso e Rio Formoso, ambos polêmicos.

O que transcorreu de fato durante o regime militar foi uma modernização conservadora, com a repressão aos trabalhadores de campo, com a morte e desaparecimento de vários líderes camponeses, dentre os quais José Porfírio de Souza, desaparecido em 1973, e Padre Josimo Moraes Tavares, assassinado em 1986, dentre outros.

Seguindo a esteira do “Milagre Brasileiro”, foi instalado o DAIA (Distrito Agroindustrial de Anápolis) em 1976, além de expandido o capitalismo no norte do Estado, com apoio no setor agropecuário e tecnológico. Houve incentivos na modernização da agricultura, mecanizando a lavoura e o uso de insumos. O que decorreu de todo este processo foi o assalariamento dos trabalhadores rurais, seu conseqüente êxodo e a formação de uma agricultura de exportação.

A partir da década de 70, assistimos à divisão de trabalho entre os municípios goianos, se especializando cada qual em alguns tipos de produtos. O desenvolvimento não foi igual em todo o Estado, havendo diferenças entre o norte e o centro-sul.

No que se refere à educação, houve também a interferência autoritária do governo, com a cassação de professores e a conseqüente reestruturação do ensino, com um crescimento considerável de escolas profissionalizantes, principalmente do magistério:

(...) Um livrinho, muito pouco lido pelos homens públicos de Goiás, é, exatamente, aquele que trata das ‘Diretrizes Gerais e Setoriais da Ação do Governo Irapuan Costa Júnior’. Nele está escrito que o governo está conduzido no sentido de se produzir uma educação orientada para o trabalho, como uma única sociedade, que transforma para se tornar desenvolvida. (BITTENCOURT, 1979, p.217).

Aumentou também o número de rodovias estaduais, federais e municipais. Este processo sofreu fortemente a influência da construção de Brasília ainda na década de 60.

2.1 CULTURA X DITADURA EM GOIÁS : FORMAS DE RESISTÊNCIA

Sofrendo os reflexos da repressão que assolava o país e, particularmente, o Estado de Goiás, as cidades interioranas mais próximas aos grandes centros urbanos acompanhavam o desenrolar dos fatos e buscavam meios de adaptação à ordem vigente. Nem por isso, entretanto, deixaram de acontecer, durante esses períodos marcados pela ditadura militar, ações isoladas vindas de grupos de pessoas idealistas, questionando o momento conturbado que se vivia. Afinal, o que estava em jogo, além de uma forte censura a qualquer manifestação política e ideológica contrária ao regime ditatorial, eram a falta de manifestação política e ideológica e a falta de perspectivas que tais circunstâncias propiciavam em todos os meios.

Carecendo há muito de desenvolvimento em setores básicos, como educação, saúde e moradia, as populações ainda enfrentavam um restrito leque de opções culturais, já que caminhavam em “passos lentos” rumo ao desenvolvimento “natural”, ainda que

despontassem inquietações em pequenos núcleos dispostos a romper com “marasmo” que se estabeleceu:

As formas de alguns movimentos se projetarem variavam de acordo com o local e as circunstâncias peculiares a cada região do Estado. Em Goiânia, a censura puniu drasticamente qualquer ideia contrária à ordem estabelecida, como relata Gilberto Mendonça Teles: “Registra-se o assassinato do jornalista Haroldo Gurgel, repórter de *O Momento*, jornal que combatia violentamente a política situacionista. (TELLES, 1989, p. 57).

As ações no campo cultural eram realizadas, principalmente, por pessoas que demonstravam certo amadurecimento intelectual, com maior acesso aos meios de comunicação, informados das ideias vindas da Europa e do eixo Rio-São Paulo. Na realidade, embora fosse uma pequena parcela da população deslocada dos principais palcos de discussões políticas, tais núcleos buscavam plasmar formas de expressão de suas inquietações, utilizando como veículos a literatura, as artes plásticas, a música, a imprensa, transparecendo anseios e aspirações reinantes. Realmente foi um período em que a livre informação só conseguiu heroicamente sobreviver.

Em Goiânia, o jornalista Brasigóis Felício acabou sendo processado e seu livro *Diários de André* foi apreendido, alegando-se que era uma narrativa cáustica e atrevida, que expunha as mazelas e a podridão das grandes cidades, ao mesmo tempo em que debochava das leis vigentes:

(...) Todos os que lamentaram a minha loucura o fizeram porque como eu, louco, desnudava a pobreza que se escondia por detrás de seus trajes, e temiam as minhas mãos porque elas eram capazes de descascar uma fruta e escrever poemas. Eles temem os poetas, porque a poesia lembra a verdade que eles negaram conhecer. Os vendilhões do templo não nos perdoam, a nós poetas, a nossa humanidade. (FELÍCIO, 1974, p. 101-2).

Ações mais violentas também explodiram em muitos momentos, registrando o poder de contestação de uma juventude sedenta por mudanças. A imprensa desempenhou um importante papel nesse sentido:

(...) Outro fato que não posso omitir é a fundação do jornal *Cinco de Março*, que surgiu logo após violento encontro entre estudantes e membros da Polícia Militar, no governo José Feliciano, quando dezenas de estudantes saíram feridos e escorraçados. (TELLES, 1989, p. 57).

Podemos notar que, em todas as áreas artísticas, o cuidado com o que se produzia era fundamental. As artes plásticas sofriam pesada fiscalização, como bem demonstra o cartunista Francisco Carlos Fróes:

Naquela época tinha que saber o que ia fazer, inclusive o editor do jornal tomava parte. Para se publicar uma charge do presidente da República, antes era preciso que os órgãos de censura liberassem. No governo Médici, fiz uma charge quando o Brasil ganhou a Copa de 70. Era até elogiado, mas mesmo assim, para colocar a caricatura do Médici, antes tive que pedir autorização. (FRÖES, 1993, p. 6).

Mesmo sofrendo perseguições, os cartunistas da época aproveitavam-se da repressão para extravasar a sua crítica por meio de um humor sutil, driblando, quando possível, a censura:

(...) Sempre foi mais fácil fazer humor na Ditadura. O povo é hábil em descobrir charadas. Você pode apelidar alguém com um nome que não tem nada a ver, que o povo pega. É muito mais frutífero. Tanto que *O Pasquim* não conseguiu sobreviver após a liberdade ser restaurada. (GONÇALVES, 1993, p. 8).

Em Goiás, o principal espaço onde a arte se manifestava com intensidade era o *Jornal Cinco de Março*. Nomes como Jorge Braga, Francisco Carlos Fróes e Paulo Gonçalves fizeram história com suas charges bem humoradas.

Aparecem também, a partir da década de 70, os primeiros gibis goianos – *O Badião* e *o Romãozinho*.

No geral, no entanto, a cultura de Goiás teve pelo menos dois lados: de um, sofreu com a mão do sistema oficial da ditadura, que se organizou e tomou para si o espaço maior das manifestações artísticas; de outro, o movimento estudantil nas universidades e no Liceu de Goiânia.

Quanto ao primeiro, na música, por exemplo, houve grande interesse por parte dos órgãos oficiais em promover festivais voltados para a música erudita, embora se visse no cenário nacional o aparecimento de novas tendências de contestação:

O panorama musical goiano conseguiu enorme expansão com a benéfica influência do então Conservatório de Música da UFG (...). Com o apoio da Reitoria, do Governo do Estado e da Prefeitura Municipal, o Conservatório organizou em 1967, 1968 e 1969, respectivamente, dois Festivais de Música Erudita e um Concurso Nacional de piano, que tiveram repercussão nacional. (MENDONÇA, 1997, p. 364).

De forma que o que se produzia em termos musicais a essa época no Estado de Goiás estava voltado para um público bastante privilegiado. Raríssimas exceções havia dentro deste contexto.

Posteriormente, pelo Decreto-Lei de novembro de 1967, foi criado o Conselho Estadual de Cultura, somente instalado em julho de 1972, tendo como primeiro presidente o Acadêmico Altamiro de Moura Pacheco. Dentre seus objetivos, havia o estímulo

à criação artística e à preservação dos valores culturais goianos, bem como do seu patrimônio histórico. Sua importância, entretanto, acabou residindo no fato de se constituir num agente disseminador da arte, inspirando a criação de estudos, debates e de instituir o Troféu Jaburu, entregue aos destaques do meio cultural.

Registra-se a fundação da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás em 09 de novembro de 1969, um avanço para a época no que se refere a conquistas femininas, embora suas publicações não denotem nenhum sentido de contestação mais amplo ao regime militar, pautando-se em estudos voltados a temas ligados à arte, ou enaltecendo vultos históricos nacionais e personalidades internacionais, embora alguma preocupação com o social, explicitada em algumas poesias.

Publicações como a Revista da Academia Goiana de Letras também estavam mais voltadas a registrar posses de associados, discursos e trabalhos diversos, com pouca disposição a se tornar um veículo de divulgação de ideias contestadoras. Ao contrário, muitas vezes enaltecia quem estava exercendo ou exerceu o poder.

Ainda durante a década de 60, o Departamento de Cultura da Secretaria da Educação e Cultura de Goiás inaugura a primeira exposição de arte infantil da criança goiana, desenvolvida pela Escolinha de Arte Veiga Valle. Faziam parte das técnicas desenvolvidas a dramatização, a expressão corporal e o canto de cirandas. Foram desenvolvidos projetos de estudo do folclore goiano e da literatura clássica, como os contos de Grimm.

Ao analisarmos as obras infantis produzidas neste período, percebemos claramente a influência que a situação oficial política e social do país e do Estado exerciam nos autores: os textos vão valorizar o regional, primando em passar valores morais ou complementando informações recebidas na escola. A escritora Marieta Telles Machado aborda essa questão:

(...) O primeiro livro infantil surgiu em 1967, publicado pela FTD. Aliás são os dois livros publicados num só volume: O Muro que Voava / Estórias do Cerrado de autoria de Nancy Ortência e Ivo Curado (...) Nesse livro tudo é coloquial e reto como um menino contando uma história já muitas vezes repetida. Eles retomam os temas tradicionais de raízes europeias e americanas e contam casos a seu jeito, com nítida influência da TV e da época atual. (MACHADO, 1986, p. 12).

De outro lado, entretanto, embora com alguma atuação mais ou menos a favor do regime ditatorial, essa posição oficial seria contestada, e especialmente pelo movimento estudantil (de que não nos ocuparemos, por não ser nosso objeto de estudo) e pelo teatro, como veremos.

2.2 A CENA TEATRAL GOIANA: MARCAS DA REPRESSÃO

Quanto ao teatro, vale destacar o idealismo de Otavinho Arantes. Nascido em Trindade-Go, fundou a Agremiação Goiana de Teatro (AGT) ainda enquanto aluno do Liceu de Goiânia. No meio de importantes discussões ideológicas que se manifestavam dentro desse estabelecimento de ensino, Otavinho Arantes conseguiu imprimir sua marca da “arte pela arte” sem engajamentos políticos diretos. Importante núcleo de discussões e iniciativas na área teatral, a agremiação foi responsável por várias montagens na cena goiana assim como propiciou o auxílio a outras companhias para se fortalecerem e encontrar espaços de apresentação.

Mesmo adotando um tom mais ameno quanto ao regime, a AGT não se esquivou, posteriormente, de ter espetáculos censurados e a vigilância de suas ações. Por meio de intensas lutas em busca de patrocínio, em 1963, conseguiram inaugurar um espaço que aglutinou diversos nomes do teatro goiano e que recebeu peças importantes daquele período. O espaço ficaria conhecido como *Teatro Inacabado*. A primeira peça encenada foi o *Pagador de Promessas*, de Dias Gomes. Mas muitas outras encenações viriam a acontecer. Em 1965, o teatro sofreu um incêndio e ficou parcialmente destruído, sendo reaberto somente em 1969. Novamente, a persistência de Otavinho foi decisiva na reconstrução do espaço. O professor, ator e dramaturgo Hugo Zorzetti relata a atuação de Otavinho à época:

(...) No campo ideológico, em uma Goiânia tida como a mais politizada das capitais brasileiras, onde os estudantes enchiam os teatros, mais para discutirem a ideologia da arte, que para assistirem aos espetáculos apresentados, um Otavinho desconcertava. Em uma Goiânia onde a UBES (União Brasileira dos Estudantes Secundaristas) e a UNE (União Nacional dos Estudantes), através dos Centros Acadêmicos e dos Grêmios Estudantis, ativíssimos, promoviam de palestras a quebradeiras para manifestarem uma intransigência ideológica inspirada nos mais radicais modelos socialistas, Otavinho Arantes incomodava. Não obstante surgido artisticamente nas dependências do que era o quartel-general da engajada política estudantil de Goiás, o Liceu de Goiânia, Otavinho era tido como um reacionário inconsequente. Apenas isso. E esse era o incômodo. (ZORZETTI, 2005, p. 31).

Em 1970, Otavinho idealizou o I Festival Nacional de Teatro Amador do Estado de Goiás. Desta ideia surgiu o *Teatro de Emergência*, onde se encenaram *Ratos e Homens* de Steinbeck, *Entre Quatro Paredes* de Sartre, entre outros. A luta da AGT e o trabalho pioneiro de Otavinho Arantes seriam uma marca importante no meio teatral, ajudando a consolidar outras ações culturais futuras. Otavinho faleceu em 1991, atropelado, quando buscava verbas para a recuperação do seu espaço. O *Teatro Inacabado* permaneceria abandonado por muito tempo. Anos depois, passaria a ser *Teatro Otavinho Arantes* e se fortaleceria como *Fundação Otavinho Arantes*. Em 2009, após reformas, passou a ser chamado de *Inacabado*.

Outro nome de destaque no cenário teatral goiano foi Cici Pinheiro. Nascida na cidade de Orizona – Go, desenvolveu uma produtiva carreira artística fora e dentro do Estado de Goiás. Dona de uma personalidade forte e irreverente acabou sendo vítima da sociedade conservadora daquele momento. Trabalhou por algum tempo com Otavinho Arantes a quem reconhecia como um mentor artístico. Atuou também em várias emissoras de rádio de Goiânia escrevendo e narrando programas como *Magazine no Ar* e *Nesse mundo em que vivemos*. Foi a primeira voz feminina a ser ouvida em um microfone de rádio em Goiás. Posteriormente, mudou-se para São Paulo e trabalhou em peças como *A Mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues. De volta a Goiânia em meados de 1950, participou do elenco da peça *Deslumbramento*, de Keith Winter, protagonizando com o ator Willian Aia o primeiro beijo dado no teatro goiano. Isso escandalizou a sociedade da época e se tornou um tormento na vida pessoal da atriz devido aos rótulos que recebeu. Sofrendo preconceitos variados, retornou a São Paulo e trabalhou no *TBC (Teatro Brasileiro de Comédia)*. Já nos anos 60, conviveu com grandes nomes do cenário artístico e que participaram ativamente de um teatro mais engajado, como Flávio Rangel, Augusto Boal, Walmor Chagas, Raul Cortês, dentre outros. Fez novelas e teleteatros e trabalhou como radioatriz na *Rádio Nacional*. Retornando a Goiânia, foi para a *TV Rádio Clube*, onde fez teleteatros com atores goianos por determinado tempo.

Em 1972, criou, na esteira de Boal, o *Teatro do Operário*, percorrendo os bairros de Goiânia com suas encenações. Criou, também, o *Goianinho*, um personagem que ensinava lições de higiene, meio ambiente e outros assuntos de cunho social.

Havia, também, o *Teatro Universitário Galpão* formado dentro da Universidade Federal de Goiás e que, por suas tendências ideológicas, não encontrou abrigo na instituição e passou a se reunir no Diretório Central dos Estudantes (DCE), contando com estudantes de Medicina, Letras, Veterinária, Odontologia, Pedagogia e outros, inovando, com espetáculos vigorosos e violentos, a linguagem cênica até então experimentada em Goiás.

É necessário também destacar espetáculos como *O Jogo dos Reis*, produzido por Carlos Fernando Magalhães, que se utilizava de uma linha engajada e contestadora.

Em muitos locais, havia teatros onde as Artes Cênicas eram desenvolvidas: o Liceu de Goiânia, o Colégio Universitário, além dos auditórios dispostos na UFG. Grupos como o *Teatro Exercício*, o *Laboratório*, o *Grupo Arcinete de Teatro* e o *Teatro Opinião* contribuíram para um substancial movimento cultural.

Na década de 70, o *Teatro Exercício*, dirigido por Hugo Zorzetti, importante dramaturgo goiano, reunia jovens idealistas. O grupo se apresentava em locais diversos, como

nos revela Saulo Germano Salles Dallago em sua Dissertação de Mestrado intitulada *A palavra e o ato: memórias teatrais em Goiânia*:

Os artistas do Exercício levavam, muitas vezes, o todo para suas casas e, estas deviam, enquanto palcos teatrais transformar-se em “toda parte”, conforme as necessidades de cada encenação. Castelos, praças, favelas, toda sorte de lugares, dentro do quintal de uma residência, na imaginação daqueles atores. (DALLAGO, 2007, p. 74).

De grande importância para a história do teatro em Goiás, o *Teatro Exercício* soube assumir os experimentalismos do sudeste do país, renovando a cena teatral goiana. Entretanto, foi o *Teatro de Emergência* que se transformaria num grande pólo catalisador das ações culturais goianienses.

2.3 TEATRO DE EMERGÊNCIA: LOCAL ONDE OS IDEAIS SE CONCRETIZAVAM

O *Teatro de Emergência* surgiu do sonho do ator e diretor João Bênio em se ter mais um local para apresentações artísticas em Goiânia.

João Bênio, ator e dramaturgo, foi nascido em Presidente Soares, Minas Gerais. Sua grande interpretação se deu com o monólogo de Pedro Bloch – *As mãos de Eurídice*. Trabalhou em filmes da Vera Cruz com Mazzaropi. Aos 28 anos, chegou a Goiânia se apresentando e montando companhias. Escolhia os atores entre os amigos, pessoas que conhecia. Método bem diferente do utilizado por Otavinho Arantes e Cici Pinheiro, que recorriam à seleção de elenco. Fundou, nas dependências do Jóquei Clube de Goiás, o *Teatro de Emergência* (inaugurado no ano de 1960). Na efervescência do movimento estudantil e patrocinado pelo CPC (Centro Popular de Cultura) de Goiás, foi montado o espetáculo *Mutirão em Novo Sol*. Com texto de Nelson Xavier e dirigida por Lázaro Silva, a peça foi integrada por operários, moradores de bairros periféricos dentre outros. Ficou também conhecida como *Julgamento em Novo Sol* e conclamava os trabalhadores rurais a criar um sindicato para uma luta conjunta contra a opressão de que se viam cercados, como nos atesta Rafael Litvin Villas Bôas em sua Tese de Doutorado *Teatro político e questão agrária: 1955-1965*:

Mutirão em Novo Sol, conhecida também como *Julgamento em Novo Sol*, é a primeira peça do teatro brasileiro em que a luta camponesa ascende à condição de protagonismo. O meio rural deixa a condição de cenário, e seus personagens abandonam a pitoresca condição de caipiras interioranos, como as peças do século XIX, de autoria de Martins Pena e Arthur Azevedo, ou de personagens secundários de dramas da elite. (VILLAS BÔAS, 2009, p. 64).

João Bênio foi preso por perseguições ideológicas juntamente com Lázaro Silva na Penitenciária Agrícola de Goiás. O Teatro de Emergência foi praticamente destruído pela repressão.

A censura também era implacável com os textos encenados. O dramaturgo e ator Hugo Zorzetti traça um perfil desta época: (...) “Tempos difíceis. Cada marcação e cada fala era policiada pelos verdugos oficiais, plantonistas do golpe militarista de 64”. (ZORZETTI, 1993, p. 6).

Enquanto trabalhava nas dependências da Companhia de Viação e Obras Públicas de Goiás, Bênio recebeu auxílios diversos para ajudar na construção do referido espaço. O arquiteto Elder Rocha e o engenheiro Farid Helou ajudaram no empreendimento. O nome *Teatro de Emergência* foi sugerido por Elder Rocha Lima. O Governador à época, José Feliciano, contribuiu para que o projeto do Teatro se concretizasse. Mas foi João Bênio quem mais se empenhou para que este espaço fosse, finalmente, construído. Para isso, fez inúmeras visitas diárias aos departamentos e secretarias por onde transitavam os projetos.

Um seu parceiro e grande incentivador foi D.J Oliveira, que já era conhecido como grande cartazista. O próprio Bênio motivou esse artista, auxiliando-o, inclusive, a seguir também a profissão de pintor (e que se tornaria um das maiores expressões das artes plásticas goianas e brasileiras).

O *Teatro de Emergência* foi construído no Jóquei Clube de Goiás, na região central de Goiânia. Mas, antes de chegar ao mobiliário, já estavam esgotados os recursos para sua construção. João Bênio então se empenhou ainda mais em busca de doações diversas. Muitos intelectuais, empresário e membros da imprensa contribuíram para o empreendimento. Assim, um local para trezentas pessoas foi inaugurado no ano de 1960 com a peça *A Raposa e as Uvas*, de Guilherme de Figueiredo.

Quando D.J Oliveira passou a morar no Teatro de Emergência, o local passou a ser frequentado por artistas e intelectuais da cidade, como Siron Franco, Kleber Gouveia, dentre outros. O espaço acabou se tornando um pólo cultural extremamente importante, que agregou incontáveis talentos:

Ratos e Homens, de Steinbeck, O Auto da Compadecida de Ariano Suassuna foram peças montadas pelo grupo *Bênio e seus artistas* depois da inauguração. Esta última foi coroada de grande sucesso e foi considerada, pelos que acompanharam a sua trajetória artística, o seu melhor trabalho no teatro. (ZORZETTI, 2005, p. 168).

No que se refere a uma linha mais engajada dentro do *Teatro de Emergência* podemos citar a encenação da peça *Mutirão em Novo Sol*, uma coletânea de textos de Nelson

Xavier, Augusto Boal, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito Araújo. Esta peça denunciava a exploração do homem do campo pelos coronéis donos das terras. Incentivado pelo CPC (Centro Popular de Cultura) de Goiás e com o apoio do então governador Mauro Borges no que se referia, dentre outras atividades, a disponibilizar caminhões da frota oficial para buscar lavradores no campo para assistir às apresentações, a direção do espetáculo coube a Lázaro Silva, que arregimentou vários jovens militantes de esquerda ligados ao CPC. Além destes, integraram também o elenco vários operários e pessoas simples do povo, dando um peso ideológico ainda maior à encenação.

O Conservatório de Música da Universidade Federal de Goiás contribuiu com um coro que se somava às vozes dos atores.

A peça *Mutirão em Novo Sol* conclamava os trabalhadores rurais a criar um sindicato para uma luta conjunta contra o regime de servidão em que estavam mergulhados. Tempos depois, o diretor e também ator Lázaro Silva, o Lazineiro, responsável pela peça, foi preso na Penitenciária Agrícola de Goiás, acusado de crime ideológico, convivendo com Bênio, que viria a ser acusado da mesma forma.

Um outro diretor que encenou algumas peças no *Teatro de Emergência* foi Noé Sandino. Algumas delas causaram muita repercussão neste período. O próprio Miguel Jorge, que, à época, além de escrever textos teatrais também atuava, nos conta uma experiência que teve dentro do *Teatro de Emergência* sob a direção de Sandino:

Olha, nós fizemos aqui, eu digo nós, sobretudo a direção; era um grupo sob a direção do Noé Sandino que veio de São Paulo e me convidou para participar do grupo de teatro dele. Eu fazia teatro em Goiânia e eu perguntei a ele porque ele estava me convidando e ele disse: “Porque basta olhar pra você que a gente sabe que é de teatro”. Eu achei muita graça nisso porque naquela época eu trabalhava e cheio de problemas. “Mas eu não tenho tempo”. “Mas vamos ensaiar a noite. À noite você tem tempo? Então você vai fazer um teste”. Eu fiz o teste com vários atores e acabei sendo escolhido. E ele montou conosco *Esperando Godot* e eu fiz o Lake. E foi a terceira vez que alguém no país tivesse essa ousadia de montar *Esperando Godot*. E eu gostei muito dessa experiência. Uma experiência muito difícil, porque eu ficava em cena o tempo todo com um chicote e duas cestas seguradas nas mãos. Curvo e ainda com um banquinho que era do meu dono que me chicoteava chamado Posot, vocês conhecem a peça. Para ele sentar e tudo mais. E tinha uma cena muito engraçada com o Gean Kosbusk, um descendente de polonês muito gordo e alto. Ele sentou no banco e quebrou. A perna saiu. E ele me chicoteava. “Conserta, conserta”. E eu pelejando para consertar aquilo em cena. Nervoso ele me chicoteava mesmo, pra valer. “Conserta!”. (Risos) E eu falei baixinho pra ele assim: “Mas como é que eu vou consertar se você quebrou o banco?” E ele me chicoteava mais ainda. Acabei consertando o banco. Essas coisas que acontecem em cena são muito interessantes. E a peça foi muito bem recebida. Pena que na época ninguém fotografou. Não tem nenhum documento pra mostrar. A menina que fotografou perdeu todo o filme. Mas, enfim, montamos esta e mais três peças e participei de todo o movimento. Depois veio a Ditadura e ele foi obrigado a sair daqui. Foi pra São Paulo e a gente nunca mais teve contato com Noé Sandino, mas foi uma figura que marcou o teatro em

Goiás. E aquela época a gente montava no Teatro de Emergência que ficava lá no Jôquei Clube de Goiânia¹⁵.

Mauri de Castro também demonstra a coragem de Miguel Jorge à época, nessas encenações no *Teatro de Emergência*: “E a História nos conta assim situações. Por exemplo, Miguel Jorge foi o primeiro ator a ficar nu em cena”¹⁶.

Após a prisão de Bênio, o *Teatro de Emergência* foi totalmente destruído pelos militares que acabaram com todos os equipamentos e demais instalações.

2.4 TEATRO EXERCÍCIO: A OUSADIA EM CENA

Na década de 1970, nasce o *Teatro Exercício* sob a direção de Hugo Zorzetti. Desenvolvendo, anteriormente, um trabalho teatral no Colégio Universitário (COLU), Lyceu de Goiânia e no Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Goiás (DCE), este dramaturgo, diretor e ator goiano vai fundar um grupo de experimentações e, sobretudo, de peças contestadoras.

O engajamento teatral de Hugo Zorzetti com os estudantes do DCE da Universidade Federal de Goiás se inicia por volta de 1968, 1969, quando é convidado por pessoas que militavam dentro da Universidade a realizar peças. Muitos destes foram, posteriormente, perseguidos, torturados e mortos. Deste núcleo surgiu também o Teatro Universitário Galpão, a que nos referimos.

O espaço físico do DCE era uma espécie de salão de festas, onde eram realizados famosos bailes à época e outras apresentações culturais. Um palco de ideias, luta artística e intelectual. Quando, posteriormente, também foi criado o Teatro Universitário (reconhecido formalmente pela Universidade), os dois grupos passaram a coexistir cada um dentro de uma proposta – no DCE, o embate ideológico e, no Teatro Universitário, peças menos politizadas.

O gérmen do *Teatro Exercício* foi a experiência de Hugo Zorzetti no meio estudantil secundarista como professor e depois como teatrólogo. A criação do *Grupo TESE* (Teatro Experimental Secundarista) está no cerne do *Teatro Exercício*. O *Grupo TESE* começou seus ensaios no COLU e depois se transferiu para o Lyceu de Goiânia. Na época, Hugo Zorzetti lecionava Português e Literatura e, devido à reforma educacional, foi transferido para o Lyceu juntamente com seu grupo de atores-estudantes. No Lyceu, nos idos de 73, o *Grupo TESE* foi

¹⁵ Depoimento gravado em sua residência em 05/07/2005.

¹⁶ Depoimento gravado em sua residência em 12/04/2011.

impedido de ensaiar, dadas algumas acusações infundadas de festas regradas a sexo e drogas por atores no auditório do estabelecimento de ensino durante os ensaios. Esse contexto já deixa claras as perseguições ideológicas que o grupo sofreria adiante. Diante dessa situação, transferiram-se para uma oficina mecânica de propriedade do pai de uma das atrizes do grupo e chegaram, posteriormente, a se reunir debaixo de uma mangueira, no quintal da atriz Terezinha Fernandes. Hugo evidencia como era difícil o fazer teatral deste período:

(...) Nós vivíamos tempos terríveis, tempos que íamos para o ensaio e não sabíamos se todos voltávamos para casa. A gente sempre usava alguns expedientes pra burlar a censura. Era muito difícil, primeiro porque a censura exigia que o texto fosse enviado lá para Brasília, para a sede da censura. Este texto era enviado para Brasília, de lá ele vinha com cortes ou liberado, com o certificado da censura, este certificado deveria ser apresentado em cada apresentação, em cada espetáculo. Não bastante isso, vinha uma equipe para assistir o ensaio geral, e eles vinham com o texto com os cortes, com a censura feita e assistiam o ensaio, e enfim, a gente era policiado era cerceado de todos os lados. Alguns expedientes a gente conseguia em algum momento, por exemplo, na hora de fazer o ensaio geral apagava-se a luz, ou iluminávamos a cena com lamparina, com nada, e dizia que a cena era assim mesmo e tal, mas esta coisa acontecia uma ou duas vezes, depois ficava manjado e não acontecia mais. Houve momentos difíceis, por exemplo, no grupo do Otavinho Arantes, um dos atores emocionado e indignado com a situação saltou do palco em cima do censor e aí a coisa aconteceu desastrosamente. Então era difícil criar assim, e nós fazíamos às vezes o seguinte: anunciávamos às vezes o espetáculo em algum lugar e arrebanhávamos o público através de telefonemas ou de outra coisa para outro lugar. Sempre este tipo de estrategema que, se surtia algum efeito, não era coisa de se comemorar - *Nossa burlamos a censura!*¹⁷

Depois da saída do Colégio Lyceu, o *Grupo TESE* recebeu o nome de CAOS. A primeira peça montada foi de autoria do próprio Hugo Zorzetti, intitulada *A Dança Esquálida*. Era um texto neo-simbolista, que retratava justamente a falta de liberdade de expressão na figura de dois homens que amanhecem algemados um no outro (um morto e o outro desmemoriado), causando incômodo às pessoas que passavam pela praça onde o fato ocorria. Dentre os atores, destacavam-se Nilton Rodrigues e Gotyschalk Fraga (que hoje desenvolve um trabalho no Morro do Vidigal - Nós do Morro). Dessa forma, os integrantes do Teatro Exercício se envolviam ideologicamente com o teatro, como nos conta Mauri de Castro, um dos integrantes do Grupo, em depoimento:

(...) Era por um lado complicado e por outro lado incitante do ponto de vista de que nós tínhamos que criar muitas metáforas e eu acho que os textos da época da Ditadura são ricos demais em metáforas porque era o recurso literário burlar a censura e para não permitir que a censura interferisse no espetáculo. A gente tinha algumas técnicas ou artimanhas. Artimanhas eu acho que é o termo para enganar a censura. Porque ela cortava tudo não é? Cortava tudo que possivelmente tivesse alguma ligação política e ainda tinha um bendito ensaio geral para a censura que era

¹⁷ Depoimento gravado em sua residência em 04/09/2011

o cão. (...). Além de mandar o texto, a censura liberava o texto para a gente um pouco antes, uma semana, uns dias antes da peça estrelar. Conclusão: já estava tudo decorado e aí vinha com cortes e mais cortes e você tinha que aí esquecer aquelas falas antes dos cortes e, no dia da estreia, algumas horas antes do espetáculo, a gente tinha que fazer um ensaio para a censura. Quer dizer, sentava os dois censores lá, dois ou três. Eles com os textos na mão e a gente fazendo o último ensaio antes de abrir a bilheteria, antes de abrir a portaria para o público entrar. Às vezes, já tava lá fora esperando. E aí para ver se a gente estava seguindo. Então, muitas vezes a gente desligava o relógio do teatro. Começava e desligava o relógio. *Aí não tem jeito de fazer o ensaio!* Eles acabavam liberando. Era complicado porque corria o risco de um dia da temporada um dos censores ir e falar: *Não estão respeitando os cortes!* E cancelar a temporada. (...) Aí entra aquela primeira questão da sua entrevista, da metáfora. Ela exigia que o dramaturgo, que os grupos de teatro não falassem as coisas claramente, abertamente, explicitamente, mas nos obrigava a buscar uma figura de linguagem que inclusive enriquecia o trabalho. Enriquecia a Literatura. Eu acho que neste período surgiram obras muito interessantes e nacionais: Chico Buarque mesmo foi um, Gianfrancesco Guarnieri, Hugo Zorzetti com *A Barberia*. Caramba! *A Barberia* era um espetáculo de dois personagens e que ganhou Prêmio de melhor texto no concurso de dramaturgia nacional. Foi montada pelo Movimento Zero Hora do Miroel Silveira em São Paulo. É uma grande metáfora. Então era bom isto. Hoje explicitou-se tudo. Não sei, parece que acabou a criatividade. Acabou a sutileza¹⁸.

Posteriormente, Hugo foi convidado a trabalhar na Superintendência de Ações Culturais e também a estar à frente do Instituto Goiano de Teatro juntamente com Aldair Aires. Neste momento também se deu a reforma e adequação do Cine Teatro Goiânia para Teatro Goiânia, no governo de Irapuan Costa Júnior. Assim, doze pessoas de cada área técnica do teatro foram selecionadas para fazer um curso em Curitiba, no Teatro Guaíra, em 1976. Dentre os atores, estava Mauri de Castro, que passou a integrar o Teatro Exercício. Retornando em 1977, os membros do Teatro Exercício começam os ensaios de uma nova montagem com texto do próprio Hugo Zorzetti: *A Barricada*.

Aproveitando um prêmio nacional de dramaturgia conquistado com a peça *A Barberia*, Hugo comprara uma Kombi, equipamentos de iluminação e decidira fazer uma turnê por várias cidades brasileiras com o espetáculo *A Barricada*.

No início dos anos de 1980, o diretor (ainda à frente do Instituto Goiano de Teatro) desenvolveu um trabalho de levar espetáculos nos bairros. Para esta finalidade, Ilson Araújo, Mauri de Castro e Terezinha Fernandes, dentre outros membros, foram convidados a participar. Passaram a se reunir no Museu Zoroastro Artiaga, que era a sede do Instituto Goiano de Teatro e a fazer parte do sistema governamental (que sediava o lugar e os salários). Mesmo assim, as peças de Hugo Zorzetti passaram a se utilizar da comédia como meio de denúncia social e a buscar, dentro deste mesmo sistema governamental, material artístico para suas críticas. A partir de então, há uma parceria maior entre o Teatro

¹⁸ Depoimento gravado em sua residência em 12/04/2011.

Universitário e o Teatro Exercício. Os estudantes recebiam gratuitamente treinamento e conhecimentos teóricos em teatro dentro do próprio Museu.

Nos anos de 1981, 1982, 1983 o grupo contava com seis peças no repertório, apresentadas em vários horários ao dia.

A peça *Êta, Goiás!* foi um marco deste período. Porém, criticava o próprio Departamento da Secretaria de Cultura do qual alguns membros do grupo faziam parte. Essas críticas geraram vários contratempos. Criticavam em cena a direção da Fundação Cultural, as reuniões de diretoria, discutindo a cultura em Goiás. Surge, então, como ideia de Hugo, o *Teatro Carroceria*, um palco em cima de uma carroceria de caminhão para apresentações em praças públicas. Havia também os espetáculos da Terça Popular, realizados no Teatro Goiânia a preços populares, com distribuição de convites para determinados segmentos da sociedade, como os bancários, os garis etc. Havia também as apresentações de espetáculos em frente ao Museu Zoroastro Artiaga, em plena Praça Cívica. Hugo Zorzetti evidencia em depoimento seu interesse em realizar um teatro de conscientização:

O meu teatro é um teatro político, uma forma de exercitar o político que há em mim. Eu nunca tive coragem de assumir uma outra posição na sociedade, em função da política, então eu acho que o meu caminho, minha forma de exteriorizar minha indignação, minha revolta, minha crítica, o *status quo*, o poder, a situação, foi através do teatro. Era mais de literatura, pois, sou muito mais um escritor, que um homem de teatro. Mas, como a literatura tem uma dificuldade muito grande enfim, de penetração, vivemos em país onde as pessoas não leem, os livros ficam relegados às prateleiras das livrarias, das estantes das escolas, então, não são visitados com frequência, eu achei que o palco fosse uma forma de eu exteriorizar, de criar uma vitrine mais efetiva para aquilo que eu escrevia. Tanto é que eu falo que eu odeio teatro, falo brincando, mas de certa forma há até um pouco de verdade nisto, o teatro é muito trabalhoso, tem uma série de outros fatores, eu odeio ator, pois ator é uma coisa que..., mas a única coisa que não pode ser tirada do teatro é o ator, infelizmente. Então é por aí. Para desafogar minha expressão, minha visão política, então eu faço teatro¹⁹.

O grupo posteriormente alugou uma antiga sala de cinema e a transformou em teatro: o Teatro da Liberdade, que durou dois anos e onde foram realizadas oficinas e cursos teatrais diversos. Entretanto, as dívidas contraídas com o espaço foram enormes e acabaram despejados do local.

A busca de Hugo Zorzetti por espaços físicos teatrais resultaria, no ano de 1999, na implantação do Curso Superior de Artes Cênicas dentro da Universidade Federal de Goiás, palco no passado de várias lutas teatrais.

Figura 01 – Peça teatral *A Barricada* – Direção de Hugo Zorzetti (1977).

¹⁹ Depoimento gravado em sua residência em 04/09/2011



Fonte: Acervo de Mauri de Castro

2.5 TEATRO UNIVERSITÁRIO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

O *Teatro Universitário da Universidade Federal de Goiás* iniciou suas atividades em 1973 (anexo 5) e tinha como finalidade despertar o gosto pela arte dramática e a formação e preparação de elenco e público para teatro. Seu diretor por alguns anos foi Romildo Antônio Sant'Anna. Alguns itens importantes do Regimento do Teatro Universitário sobre as funções da Diretoria eram:

- Representar o teatro junto a pessoas e instituições públicas ou privadas;
- Assinar com o Reitor certificados e atestados outorgados pelo Teatro;
- Superintender, fiscalizar e coordenar todas as atividades do Teatro;
- Propor admissão e dispensa do pessoal; (...).²⁰

A Secretaria dirigida por um chefe designado pelo Reitor tinha, dentre outras atividades:

- Encarregar-se dos serviços burocráticos relativos aos cursos, seminários, conferências e apresentações do Teatro;
- Assessorar o Diretor do Teatro (...).²¹

Em relação ao elenco, o Teatro Universitário dispunha de alguns critérios específicos como:

- (...) Poderá ser amador, constituído de integrantes da Universidade Federal de Goiás, da comunidade e de convidados, a critério do Diretor Artístico;
- A prática de atos incompatíveis com a dignidade e decoro da vida universitária, a prática de fatos criminosos, agressão, injúria, desrespeito, caberá, também, destituição.²²

Nos documentos analisados percebe-se que o *Teatro Universitário* era um órgão educativo-cultural vinculado ao Departamento de Educação e Cultura da Universidade Federal de Goiás e que todo texto teatral era submetido ao SCDP (Serviço de Censura de Diversões Públicas) do Departamento da Polícia Federal, órgão pertencente ao Ministério da Justiça que outorgava um certificado de censura e a consequente liberação ou não do espetáculo. Percebe-se, também, um incentivo a textos de autores variados. Um desses documentos pede à Diretora do Departamento de Educação e Cultura da Universidade Federal de Goiás, Sylvia de Simões Siqueira, a publicação de um texto teatral do escritor e professor

²⁰ Documento do CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DA UFG.

²¹ Documento do CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DA UFG.

²² Documento do CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DA UFG.

Miguel Jorge. A peça era *Os Angélicos* (texto que viria, posteriormente, a ser censurado em vários trechos). A referida obra foi publicada pela UFG em 1973.

Dentro das atividades do *Teatro Universitário*, destacavam-se cursos de Iniciação Teatral ministrados, dentre outros, pelo próprio Diretor Romildo Antônio Sant'Anna e em cujo programa constavam estudos sobre o signo, arte dramática e exercícios práticos diversos, mostra de filme variados de cineastas, como Ingmar Bergman, Vitorio de Sica, Orson Welles, Antonioni e John Ford bem como participações em palestras sobre arte dramática, como as realizadas na Agremiação Goiana de Teatro (AGT) durante o I Festival Nacional de Teatro Amador e em diversas Faculdades.

3 O VISITANTE, OS ANGÉLICOS – A OBRA MIGUELJORGIANA E A BURLA DA REPRESSÃO

O que dissemos a respeito da história do teatro brasileiro e goiano nas páginas anteriores têm sua razão se quisermos compreender mais pormenorizadamente as obras de Miguel Jorge em estudo – *O Visitante e Os Angélicos* (1973) - o que iniciaremos a fazer. A escolha das peças em questão se justifica por serem exemplos de obras goianas singulares dentro deste período em análise (1964-1979). Obras que realçaram a busca do protesto, de forma simbólica, em um contexto conturbado da história brasileira. Miguel Jorge se tornou, ao longo dos anos em Goiás, um dos principais renovadores da literatura.

Destarte, do que até agora dissemos é preciso reter o que se segue, porque compõe o argumento que norteia este trabalho que se propõe a evidenciar a presença de impulsos antagônicos presentes em sua dramaturgia: a demolição de aspectos tradicionais da literatura e, ao mesmo tempo, a força de sua narrativa que se abre a diversos experimentos, demonstrando suas transgressões por meio de diversos recursos em uma época de forte repressão. Recursos estes como a carnavalização grotesca, o surrealismo, as metáforas, o simbolismo, o absurdo, fluxos de consciência, dentre outros²³.

Primeiro, o fato de que foi no período ditatorial que a cultura encontrou um de seus momentos mais profícuos, como nos apontaram Renato Ortiz e Heloísa Buarque de Holanda (Capítulo 1).

Segundo, que essa maturidade não apostou somente nos temas contestatórios, mas também nas formas experimentais de se exercitar a cultura tanto musical, quanto literária, quanto filmica, moral, etc, especialmente a teatral, que nos interessa mais de perto. Tanto o *Teatro de Arena* quanto o *Oficina* ou o *Opinião* trouxeram novas apostas de cenários, de desenvolvimento narrativo, de expressões experimentais, que seriam de suma importância para a história do teatro brasileiro: novas teorias, novos conhecimentos, novas formas: Boal, Artaud, Brecht, Grotowski, para citar alguns, minaram, no Brasil, o clássico teatro realista, um realismo artístico, sim, interessante e de qualidade, mas que apostava antes na “peça bem feita” (exposição clara das ideias; cuidadosa preparação dos eventos futuros; causalidade das ações; suspense contínuo; progressão lógica das complicações; resolução lógica e acreditável) aos moldes do realismo liberal do final do século e que o TBC soube bem realizar.

²³ Estes termos, específicos da Teoria Literária, serão explicados ao longo desta análise para uma maior compreensão das obras de Miguel Jorge em estudo.

Terceiro que, em Goiás, o *Teatro Exercício* iria representar essa face moderna do nosso teatro, com atuações menos formais, incluindo o ator-amador, aproximando-se da plateia em interação, apostando em novas experimentações.

Quarto, que a censura do regime ditatorial promoveu, fora do seu propósito, claro, estratégias de sobrevivência da cultura, como, especialmente, a linguagem cifrada das entrelinhas que, em sentido mais rigoroso, daria nas inúmeras metáforas ou alegorias de que se revestiu a cultura brasileira do período.

A alegoria ou metáfora estendida quer sempre dizer uma coisa no lugar de outra, ou seja, trabalha com pelo menos dois sentidos – sentidos 1 e 2 -, sendo que o sentido 2 deve prevalecer sobre o 1, que é aparente.

Conforme o depoimento de Mauri de Castro, a metáfora era frequentemente utilizada para burlar a censura pois:

Já teve espetáculo que na estreia o grupo ousou falar tudo e o censor estava lá dentro. Quer dizer: todo o investimento da peça, produção, tudo! Ingresso já vendido antecipado teve que devolver porque eles proibiram o resto da temporada. Então isto acontecia e tem casos famosos de por exemplo a peça *Antígona* que o censor chamou alguém do grupo e disse: *Olha, eu preciso conversar com este autor!* E a gente: *Ele viajou para o Rio!* Como a gente ia falar que Sófocles morreu a 2.400 anos? (risos). *Ah, ele foi para o Rio e volta daqui a três anos!...Pois então quando voltar fala para ele vir aqui que precisamos conversar sobre este texto! ...Tá bom!* Então tinha casos, assim, folclóricos e era complicado, rapaz, a relação com a censura neste ponto.²⁴

Na história do teatro, a metáfora estendida (um recurso das peças alegóricas do mundo medieval, que se baseavam nas diferentes alegorias e parábolas que o próprio Evangelho usava como recurso pedagógico) iria reaparecer no Teatro Simbolista (de que falaremos adiante), que representaria o início do drama do Modernismo europeu (vanguarda que seria fundamental ao alto modernismo europeu e hispano-americano), contraposto ao drama clássico. A partir desse teatro, as entrelinhas, os símbolos e a metáfora estendida (alegoria) passaram a recursos técnicos da literatura (veja-se Franz Kafka ou Jean-Paul Sartre, por exemplo) embora não necessariamente para ‘burlar’ situações de censura, como aconteceria no tempo brasileiro da ditadura.

Para Todorov (1992) a alegoria é entendida como uma proposição de duplo sentido, cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente. É a narrativa que objetiva tornar mais sensível um pensamento, por meio do emprego de imagens. A alegoria implica numa relação entre os sentidos próprio e figurado da palavra, ou seja, diz-se uma coisa para significar outra.

²⁴ Depoimento gravado em sua residência em 12/04/2011.

Põe em funcionamento duas operações simultâneas: enquanto nomeação particular do visível ou sensível, opera por um encadeamento das partes; enquanto referência a um significado ausente, opera por analogia, utilizando-se da alusão ou substituição.

A alegoria inclui dois sentidos: o da comparação e o da metáfora, sendo, ao mesmo tempo, intelectual e afetiva. Assim, a comparação atinge a imaginação do leitor por meio do intelecto, sendo, portanto, de natureza lógica. Já a metáfora é afetiva, ou seja, nela há espaço somente para a imaginação. Embora a metáfora possa funcionar por algum tipo de comparação, o inverso nem sempre é válido, uma vez que nem sempre a comparação é metafórica²⁵.

De outro lado, conforme também veremos adiante, Miguel Jorge participou, nos anos 60, do GEN – Grupo de Escritores Novos – que, em Goiás, foi um movimento ímpar de renovação literária, por estar sintonizado com o que de melhor se fazia na cultura literária do eixo hegemônico Rio-São Paulo e por ser também, e principalmente, um grupo de estudos e debates não somente da sua própria produção mas também da melhor produção representativa da cultura brasileira e do alto modernismo europeu e americano: James Joyce, Frans Kafka, Marcel Proust, Jean-Paul Sartre, e.e.cummings, William Blake, William Faulkner, Haroldo de Campos, Carlos Drummond, para citar alguns. E também das vanguardas europeias, especialmente o expressionismo e o surrealismo, que terão grande influência na obra de Miguel Jorge.

Goiás, a esse tempo, se sintonizaria com a literatura teórica e produtiva do país (que também crescia na sua inteligência com o desenvolvimento do meio acadêmico nas universidades). Tanto é assim que o GEN aderiu ao Movimento Práxis de Mário Chamie – uma vanguarda contraposta ao Concretismo dos irmãos Campos, recém-aparecida em São Paulo – e, como esta, teorizada pelos novos rumos da Linguística enquanto ciência da linguagem e da Teoria da Informação e da Semiótica, ciências-piloto à época, misturada às ideias existencialistas (uma espécie de existencialismo social) de Jean-Paul Sartre.

Miguel Jorge foi dos líderes desse movimento de que participaram as ainda principais vozes da literatura goiana (que apresentaremos logo mais).

Nesse sentido é que buscaremos a aderência de Miguel Jorge nas suas duas obras em estudo: *O Visitante* e *Os Angélicos* (1973).

²⁵ De acordo com as afirmações de Hansen (1986), existem dois tipos de alegoria: uma construtiva e uma interpretativa. Elas são complementares, mas simetricamente inversas: como expressão, é uma maneira de falar; como interpretação, um modo de entender: “ a alegoria é procedimento intencional do autor no discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com as circunstâncias do discurso.” (HANSEN, 1986, p.2).

Mas, antes, apresentemos o autor numa breve fortuna crítica.

3.1 MIGUEL JORGE – APRESENTAÇÃO DO AUTOR

Nasceu em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, no dia 16 de maio de 1933. Filho de Miguel Jorge e Sara Thomé Jorge. Fez os estudos primários no Grupo Escolar 19 de março, na cidade de Inhumas-GO, o Ginásio no Ateneu Dom Bosco em Goiânia-GO, o Científico no Colégio Marconi em Belo Horizonte-MG. Bacharelou-se em Farmácia e Bioquímica pela Universidade de Minas Gerais e em Direito e Letras Vernáculas pela Universidade Católica de Goiás. Lecionou na Faculdade de Farmácia da Universidade Federal de Goiás e no Departamento de Letras da Universidade Católica de Goiás. Foi um dos fundadores e presidente por duas vezes do Grupo de Escritores Novos (GEN). Foi presidente por duas vezes da União Brasileira de Escritores-GO e do Conselho Estadual de Cultura. Dirigiu por oito anos o “Suplemento Literário” do jornal *O Popular*, por dez anos a “Página Literária” da *Folha de Goiás* e ainda o “Opção Cultural” do *Jornal Opção*. Recebeu, por duas vezes, o Troféu Tiocô da UBE-GO (Literatura – Ficção e Comunicação pelo “Suplemento Literário” de *O Popular*) bem como o Troféu Inhumense, do GREMI (Grandes Revelações da Mocidade Inhumense) e os títulos de “Cidadão Inhumense” da Câmara Municipal de Inhumas-GO e de “Cidadão Goianiense” da Câmara Municipal de Goiânia-GO. Integra os quadros de críticos de arte da ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte) e da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte). Foi incluído no *Dictionary of international biography*, twenty third edition, England, a convite de seus organizadores. Foi jurado no I Prêmio de Teatro da AGEPEL (2005). Idealizador do I FESTCINE – Goiânia (I Festival de Cinema de Goiânia) iniciado em 2005. É também roteirista de cinema.

3.2 MIGUEL JORGE E SUA LITERATURA: ALTERNANDO LINGUAGENS

Para entendermos o processo criador inerente à dramaturgia de Miguel Jorge faz-se, necessário, um estudo sobre as linhas mestras que conduzem à sua práxis literária: suas influências recebidas de outros autores bem como as modificações de linguagem utilizadas, suas experimentações em relação ao texto, seu apelo à linguagem poética.

Miguel Jorge é um escritor contemporâneo que se utiliza do fantástico e do alegórico em grandes perspectivas, atingindo um timbre de universalidade literária.

Assim, seu elevado teor poético acaba sendo decisivo para um efeito impactante da trama, que é uma de suas marcas: uma transfiguração metafórica criativa, dinâmica. O uso da polifonia, os recursos da linguagem metafórico-simbólica revelam os sentimentos, evidenciando realidades diversas, sociais e políticas. Seu romance *Nos Ombros do Cão* (1991) e o livro de contos *Avarmas* (1978) espelham a turbulência da ditadura militar no Brasil, por exemplo.

Em sua obra literária, a ficção acaba mantendo um diálogo subordinado com a História, como nos revela Darcy França Denófrío:

(...) Considero-me apenas uma estudiosa da obra de Miguel Jorge (hoje ela serve de corpus a teses de mestrado e de doutorado no Brasil e no exterior), obra que comporta o compromisso social, a raiz psicanalítica (caso do romance *Pão Cozido Debaixo de Brasa*). (...) O massacre da humanidade no homem; o processo de liquidação da liberdade humana via instituições; o vazio humano; o milenar sentimento de culpa herdado via cristianismo. (DENÓFRIO, 1992, p. 19-20).

O próprio escritor Miguel Jorge nos relata em seus depoimentos esse apego ao “subversivo”, traço comum em suas obras:

Eu não gosto das coisas muito arranjadinhas. Você pode pegar toda a minha literatura. Não vai achar nada, nem a infantil, você vai ver nada, assim, arranjadinho. Eu já disse aqui uma palavra: ousar. Quando eu comecei a me sentir escritor eu falei: “vou ousar no que eu escolhi pra minha vida”. São as letras, a beleza, do que você transpor a literatura além do que ela te oferece, não é? (...) Porque escrever não é fácil. É muito difícil escrever como é muito difícil viver. São duas coisas que você tem que ter muito equilíbrio para poder conduzir. Então a literatura é vida. Você tira a literatura da vida. Mas você não transpõe a vida somente para sua literatura. Você tem que criar. Você tem que criar a palavra, a linguagem. Você tem que criar, você tem que ousar. Você tem que acrescentar alguma coisa. (...).²⁶

²⁶ Depoimento gravado em sua residência em 15/07/05.

Moema de Castro e Silva Olival também evidencia em depoimento como estas características do autor são trabalhadas:

É esse estudo, então, que vai ser publicado no *Espaço da Crítica 3* e que é a trilogia urbana que também tem um sub-índice que explica a escritura da subversão e isto eu vou explorar de maneira mais intensa nos dois romances *Nos ombros do cão* e mesmo no texto de *Veias e Vinhos*. E na verdade há sempre uma subversão. Ainda que não política, ainda que não social, mas uma subversão existencial. (...) Fala-se em subversão e pensa-se que é uma coisa ideológica sempre, mas não. É uma subversão existencial. É o questionamento. É o protesto. É a opressão do poder, da força.²⁷

Outras técnicas utilizadas por Miguel Jorge são destacadas na Tese de Doutorado de Soraya Calheiros Nogueira: *O grotesco em Miguel Jorge e Julio Cortázar*.

(...) Este escritor goiano se vale de certas técnicas e recursos amplamente desenvolvidos e experimentados pela tradição literária ocidental culta, especialmente a partir da exploração da subjetividade e da busca de originalidade que realiza o Surrealismo. Estas características requerem um leitor experimentado e preparado para o tipo particular de participação que esses textos exigem na decodificação. Por isso mesmo prevalece o gosto pela proliferação de imagens simbólicas e arquétipos alucinantes que tentam ser a expressão da psique humana coletiva e individual. Nos contos de Miguel Jorge, são numerosas as imagens que se podem associar com o tipo de imagem onírica, produto de um estado de subconsciência alterada, própria da literatura surrealista. (NOGUEIRA, 2002, p. 47).

Miguel Jorge se utiliza bastante do monólogo interior, frequentemente marcado pela ausência de pontuação. Nada em sua obra acontece por acaso. Sempre existe uma razão para a escolha dos focos narrativos que acabam se alternando, lançando o autor no recurso da metalinguagem:

(...) Muitas vezes nos oferece as coordenadas de como se realiza o seu exercício literário. Ao insinuar que a personagem, que ele criou, escreve a sua história, Miguel (ou o criador) introduz uma informação acerca da natureza de seu próprio texto ficcional (...) (DENÓFRIO, 1997, p. 167).

Nos Artigos intitulados *A Linguagem Tridimensional de Miguel Jorge e "Profugus: projeto cubo-surrealista na linguagem poética de Miguel Jorge"*, Moema de Castro e Silva Olival busca comprovar que:

A coordenada fundamental de seu fazer poético é a capacidade de atomização das unidades em versos, como forças reprimidas que explodirão em novos

²⁷ Depoimento gravado em sua residência em 06/07/05.

direcionamentos semânticos. O texto poético de Miguel Jorge é um “caldeirão” de forças significativas. Um átomo semiótico, intérprete competente das potencialidades da sintaxe espacial a explodir em partículas semânticas que recolocam, em novas dimensões, as imagens poéticas tradicionais. (OLIVAL, 1986, p.120).

Percebemos ainda em Miguel Jorge o uso da técnica cinematográfica, geradora de movimentação e de técnicas experimentais, numa sensação de sequência narrativa ao vivo, de impacto teatral.

O autor recebeu influências de Jung, Sartre, dos dramaturgos do absurdo (Samuel Beckett e Ionesco) e cineastas surrealistas, como Luís Bunñel, como nos revela em seu depoimento:

(...) Principalmente Beckett. Porque teatro pra mim não é só diversão, tem que ter reflexão. Tem que sair modificado de dentro do teatro. Se você vai para um teatro e ele não te modificou em nada, não te fez nenhum tipo de reflexão, ele não aconteceu. (...) Então isso me pegou: Beckett, Ionesco por aquela coisa de absurda que ele cria, que também é muito interessante. Dentro deste absurdo você fala de muitas realidades não é? E eu gostei, também, muito do existencialismo do Sartre. (...). E no meu teatro têm a influência destes grandes autores e tenho prazer, um gosto de falar deles. Minha fonte foi bebida nestes autores (...)²⁸.

Miguel Jorge, como versátil e hábil escritor, se utiliza da força de sua narrativa para levar ao leitor reflexões sobre a existência, denunciando a opressão e fazendo com que se vislumbrem as possibilidades de libertação que surgem a partir dos questionamentos que suscita. Esses autores citados por Miguel Jorge abriram novas perspectivas de análise sobre o indivíduo e serviram de suporte teórico e inspiração para o dramaturgo em questão.

3.3 GEN : GRUPO DE ESCRITORES NOVOS – MIGUEL JORGE E A RENOVAÇÃO DA LITERATURA GOIANA

O GEN - Grupo de Escritores Novos surge em 1963 como divisor de águas na vida literária em Goiás. No princípio, era formado por jovens estudantes, fazedores de versos e sem apoio que se juntaram para divulgar seus escritos. A maioria frequentava faculdade, especialmente a de Direito. GEN – etimologicamente, significa origem, motriz e foi o nome escolhido, por seus seis primeiros integrantes: Aldair da Silveira Aires, Geraldo Coelho Vaz, Yêda Schamltz, Edir Guerra Malagoni, Ciro Palmerston Muniz e Tancredo Araújo.

²⁸ Depoimento gravado em sua residência em 15/07/05.

Inicialmente, se reuniam numa sala-atelier de Tancredo de Araújo. Aos poucos, acrescentaram-se ao núcleo Miguel Jorge, Emílio Vieira, Luís Fernando Valladares, Maria Helena Chein, Rosimary Costa Ramos, Maria da Cunha Moraes, Luiz Berto, Maria Luzia Sisterolli, Eduardo Jordão, Natal Neves, Marietta Telles Machado, Célio Slywitch, Hélivio Antônio de Oliveira, Maria Evangelina (Teatro), Reinaldo Barbalho (Artes Plásticas), José Ferreira e Silva, Luiz Araújo, Heleno Godoy, Lygia Barreto, Luiz Gonzaga e Silva. Assim constituído, os genianos reuniam-se às sextas-feiras com a finalidade de debater a literatura e a arte em geral. O lema era “Produzir e Aprender”. As produções do grupo eram apresentadas e submetidas à crítica. Na primeira fase do movimento, buscavam-se caminhos nessa apresentação de trabalhos e debates, como nos relatou em depoimento Miguel Jorge:

O GEN foi fundamental na minha vida e na vida de todos que passaram pelo GEN, porque os genianos se tratavam e tratavam seus textos com muita seriedade e, às vezes, com muita realidade. Ninguém escondia as críticas. Eram ditas, precisavam ser ditas. Então se o texto não era bom: *Não está bom este texto. Está muito ruim por isso, por isso. Você vai pegar este texto e jogar no lixo.* Então essa firmeza de condução de caráter dos genianos nos levou a buscar um estudo muito mais aprofundado do que se fazia naquela época. De maneira que isso valeu muito porque as críticas são fundamentais e nós tínhamos este hábito. Cada reunião todos nós fazíamos leitura de um texto escrito pelos genianos e estes textos entravam em debate e eram criticados. Muitos, às vezes, nem chegavam à publicação por conta das críticas. Outros refaziam, trabalhavam e publicavam seus livros. Então, reunindo todos os genianos, acho que demos uma contribuição de mais de cem livros. Uns cento e trinta ou cento e cinquenta livros. De modo que o GEN fez uma revolução no sentido do Modernismo para as Vanguardas (...) ²⁹.

Na segunda fase, já no SESC (Serviço Social do Comércio), o grupo contou com o auxílio mais efetivo da poetisa Yêda Schmaltz, que trabalhava no local:

(...) Éramos muito jovens, acho que não sabíamos muito bem o que estávamos fazendo. Percebo agora que estávamos construindo uma parte da história da literatura no Estado de Goiás. Como eu era bibliotecária no SESC e era obrigada a manter dois grupos sob minha orientação. (...) E como não tínhamos um local adequado para as reuniões convidei o grupo para ir para o SESC. (SCHMALTZ, 1994, p. 321).

Posteriormente, para obter melhor liberdade de ação e por Yêda Schmaltz ter sido acusada de comunista e demitida do SESC, o Grupo mudou-se para o Conservatório de Música com o auxílio da pianista Belkiss Spenciere Carneiro de Mendonça e de Colemar Natal e Silva, grande incentivador.

²⁹ Depoimento gravado em sua residência em 15/07/05.

Reuniões de confraternização também eram realizadas no Restaurante Anjo Azul, à beira do Lago das Rosas, onde eram declamadas poesias diversas. A Folha Literária d’*O Estado de São Paulo* trazia à época rico material sobre assuntos literários. Discutia-se sobre o conto do absurdo, conto regionalista e sobre autores como William Faulkner, Franz Kafka, Rainer Rilke, Carlos Drummond, Manuel Bandeira e as propostas Práxis de Mário Chamie. Novamente Miguel Jorge, em seus depoimentos, esclarece melhor estes debates realizados à época:

(...) Promoviam-se saraus literários, declamavam-se poemas, faziam teatro, publicavam textos, davam-se palestras. Principalmente palestras sobre escritores que surgiam na época, como Kafka, que foi uma das minhas especialidades dentro do GEN. Eu fazia palestras. Todo lugar que eu ia falava sobre literatura kafkaniana. De maneira que foi um contato, assim, importantíssimo. Eu acho que a minha formação literária, esse apego à literatura, essa seriedade com que nós levamos a literatura nossa à frente se deu muito ao Grupo de Escritores Novos³⁰.

Como patrono do Grupo, foi escolhido o romancista Bernardo Élis, que aceitou prontamente a ideia:

(...) O GEN participou ativamente da vida cultural de Goiás, quiçá do Brasil, e seus componentes constituem atualmente elementos de projeção no país e principais dirigentes do campo artístico de Goiás. (...) Desse punhado de jovens surgiram nomes que se impuseram perante a sociedade; refiro-me a apenas poucos, justamente aqueles com os quais tenho mantido maior contato e cujas obras me impressionaram mais. Miguel Jorge, um como líder, faz uma literatura renovada em diversos aspectos, cumprindo citar o romance *O Caixote*, no qual utilizou a estrutura em abismo ou especular. (ÉLIS, 1994, p. 17).

O GEN oferecia, assim, cursos à comunidade, promoção de lançamento de livros, atuação em peças teatrais e concursos diversos. Dessa forma, o grupo imprimiu sua marca no cenário literário goiano entre os anos 60 e 70.

Em 1966, tendo como presidente o escritor Heleno Godoy o grupo foi dissolvido alegando-se que as reuniões estavam descambando para a burocracia e a mesmice.

Segundo depoimento de Moema Castro e Silva Olival, estudiosa do assunto, o GEN teve um papel fundamental:

Eu me orgulho muito de ser uma crítica que sempre se preocupou em colocar este Grupo GEN no seu devido lugar porque na verdade ele foi menosprezado. Foi menosprezado porque reunia grupos de jovens; porque não se definiu como grupo ou pelo menos não se definiu com pretensões além das de renovar. Renovar

³⁰ Depoimento gravado em sua residência em 15/07/05.

incomoda, e como este grupo (63) deu início a uma perspectiva de definição de postura. (...) O movimento que mais se definiu como uma voz de busca, uma voz de atualização, de sintoma da nossa produção literária. (...) Nós tivemos grandes nomes que vieram deste grupo. Porém com o GEN eles se disciplinaram e partiram para esta investigação da linguagem (...).³¹

Desta forma, podemos notar que o Grupo de Escritores Novos marca, desde o seu nascimento (1963), um tom de polêmica, reflexão crítica, debates acalorados, em busca de renovação. Era constituído por jovens estudantes, sobretudo de Direito, que faziam versos, e que não encontrando apoio e estímulo, individualmente, resolveram unir-se para lutar pela realização de seus ideais literários. Passaram a organizar debates, com pautas centradas em temas como escolas literárias, formas de conto, apresentação de autores, obras e considerações sobre o grupo.

Em seu depoimento, a crítica literária Moema (2005), acrescenta:

(...) E Miguel foi um dos elementos – chave do GEN, não há dúvida. Eu o chamei de líder do GEN. Chamo outra vez. Sei que isto provoca discussões porque outros se consideram líderes. Porém era o que mais presidia, o que mais coordenava encontros. Depois quando o GEN deixou de existir como grupo, continuou na sua proposta. Quem foi que sempre quis continuar o espírito do GEN? Era ele. Por isso que eu o chamo um dos líderes do GEN.³²

Por estas colocações, verificamos a presença de Miguel Jorge no debate cultural da época, principalmente dentro do contexto do Grupo de Escritores Novos. Sua forte liderança ajudou o grupo a se fortalecer em busca de ideais e difusão da literatura. O escritor continuaria, nos anos que se seguiram, a ser um dos maiores representantes da literatura goiana, cujo alcance também se projetou por várias partes do Brasil e até com estudos e publicações em outros países.

³¹ Depoimento gravado em sua residência em 06/07/05.

³² Depoimento gravado em sua residência em 06/07/05.

3.4 A DRAMATURGIA DE MIGUEL JORGE EM CENA: UM HISTÓRICO EM EVOLUÇÃO

Antes de entrarmos no universo das encenações realizadas das peças de Miguel Jorge, é imprescindível verificarmos algumas características que também se manifestam em sua dramaturgia além das mencionadas anteriormente. Um aspecto significativo é a riqueza de imagens que contêm em seu cerne fragmentos de tragédia. A professora Moema de Castro e Silva Olival estudiosa de sua obra comenta:

O que eu sempre assinali foi este potencial que ele tem de ser dramaturgo na sua ficção, de ser ficcionista na sua dramaturgia. Essa interação do potencial de narrar e cravar na memória do seu leitor e dramatizar o ato. Isto é muito próprio dele. (...) A linguagem poética, narrativa e teatral de Miguel Jorge configura-se como estrutura eivada de tensão e magia. A dinamicidade magnética que ela provoca decorre da rigorosa busca da palavra “certa”, da palavra “gume”, do signo plurívoco capaz de operar montagens transfiguradoras, responsáveis pela sua “energia” com células de tensão. (...) Miguel Jorge é discípulo de Meyerhold, o criador do teatro revolucionário moderno, como tal, aperfeiçoa-se progressivamente, em simbiose com o espírito de um diretor de cena, na técnica das associações de ideias, princípio básico da dramaturgia. (...) Atribuímos, principalmente, à promiscuidade agressiva dos níveis narrativos dos textos de Miguel Jorge, a sensação de dinamicidade que deles emana, esta impressão de cena ao vivo, este impacto teatral que nos causa³³.

Miguel Jorge com sua dramaturgia cada vez mais vem se firmando no cenário goiano e nacional. Ele destaca a importância da dramaturgia em sua vida:

Acho que toda a vida estava em mim porque eu sempre fiz teatro, sempre gostei de teatro, sempre participei de teatro. Depois eu deixei os palcos e passei para a escritura dramática. (...) Na minha ficção em teatro, tem muito de teatro: os diálogos secos, aquele pingue-pongue, o próprio enredo, o drama também. (...) Enquanto eu estou escrevendo eu estou visualizando as cenas aos poucos³⁴.

Em seu depoimento, Miguel Jorge revela sua paixão pelo teatro (tanto a tessitura da escrita como a interpretação e crítica). Na realidade, ele é um dramaturgo nato com talento em lidar com o diálogo – célula dramática por excelência – bem como a facilidade de criar imagens que descortinam sempre fragmentos de tragédias a serem escritas. Muitos contos de sua autoria foram transpostos para a cena teatral. Sua escrita provoca tensão e magia. Possui uma dinamicidade imagética, que busca encontrar sempre a palavra certa, compondo quadros teatrais diversos.

³³ Depoimento gravado em sua residência em 06/07/05.

³⁴ Depoimento gravado em sua residência em 15/07/05.

3.5 HISTÓRICO DAS PEÇAS CENSURADAS DE MIGUEL JORGE

A primeira peça de Miguel Jorge *O Visitante* foi selecionada para leitura no Seminário de Dramaturgia Opinião, em 1971, no Teatro Opinião do Rio de Janeiro, e lida pelas atrizes Camila Amado e Rosita Thomás Lopes, sob a direção de Cecil Thiré. O texto foi escolhido pela Atriz Glauce Rocha para ser montado posteriormente, mas ela faleceu.

Em 1975, o diretor Marcos Fayad encenou a peça com atores do Rio de Janeiro. Uma outra encenação foi dirigida por Romildo Sant'Anna (1981), que também fez o prefácio do livro. Sobre as encenação Miguel Jorge esclarece:

A primeira peça que eu escrevi e foi editada foi no livro *O Visitante*. *O Visitante* é a primeira peça e *Os Angélicos* é a segunda peça. Um volume só. *O Visitante* foi prêmio do I Concurso e acho que único do Teatro Opinião. (...) Eu era muito jovem aquela época. Foi um debate muito caloroso em torno da minha peça, porque era uma coisa diferente, mais surrealista. Essa peça depois teve uma montagem muito enriquecedora do Marcos Fayad, mas morava no Rio de Janeiro e os atores eram de lá. Ele fez um papel e a atriz convidada foi também uma atriz do Rio de Janeiro. A peça foi montada aqui, muito bem montada. Uma riqueza e cuidado com a indumentária, o cenário. Eu gostei muito. Posteriormente esta peça foi montada pelo Romildo Sant'Anna e seu grupo de Teatro de São José do Rio Preto. Um grupo excelente. Eles tiveram outra visão. A do Marcos Fayad foi uma visão mais realista e do Romildo Santana foi uma visão mais dentro da psicanálise. Ele duplicou cada personagem. Então era o animo e a anima em choque. Foi uma montagem muito bonita. Foi levada no Teatro Goiânia e depois fizeram debates sobre a peça. É uma peça que merece ser debatida. Enfim, eu fiquei muito emocionado com as duas montagens e foi muito gratificante³⁵.

Romildo Sant'Anna (figuras 2, 3, 4, 5, 6) utilizou outros recursos de cena para esta montagem. Alterou o nome da peça para *O Visitante de Cabíria* como nos relata em depoimento para esta pesquisa:

Montei o espetáculo em homenagem a Miguel Jorge. Como você sabe, escrevi o prefácio de *O Visitante* e afirmava que era muito difícil de montá-lo. Pois resolvi fazê-lo. Chamamos "*de Cabíria*" por um motivo: a SBAT informou que já tinha texto registrado como "*O Visitante*". Miguel e eu acrescentamos "*de Cabíria*", em alusão a *Noites de Cabíria*, de Federico Fellini. O espetáculo foi bem recebido pelo público e muito elogiado. E o apresentamos em vários cantos do Brasil, inclusive com temporada no Teatro Goiânia. Miguel Jorge assistiu a todas as apresentações e emocionou-se. Concebi-o com duas atrizes fazendo Ana e Júlia e mais dois atores, também como Ana e Júlia. Saíam dum espelho, a partir da cena inicial. Após, e às vezes, os 4 atores dialogavam na mesma cena. Resolvi montá-lo assim, também, porque havia textos muito compridos para cada personagem. Então os recortei. Fiz também uma espécie de sanduíche de gêneros (ou sexos), tornando mais ou menos indiferente que Ana e Júlia fossem mulheres ou homens³⁶.

³⁵ Depoimento gravado em sua residência em 15/07/05.

³⁶ Depoimento especialmente escrito para esta pesquisa em 25/03/2012.

O escritor Aldair Aires dirigiu, na década de 1970, *Putein*, um dos contos de *Avarmas*, na AGT (Agremiação Goiana de Teatro) que, à época, era comandada por Otavinho Arantes. A apresentação foi censurada, como nos conta Aldair:

(...) Apresentamos durante duas noites com o teatro lotado, na AGT. Na última noite, a Polícia Federal interditou a peça com o argumento de que era um atentado ao pudor. *Putein* é a história de uma ceia de mendigos. Ele é o chefe dos mendigos. (BELÉM. Opção Cultural. Goiânia: julho de 1998).

Miguel Jorge comentou o episódio e os efeitos da censura à época:

Putein não é uma peça para teatro, ela é um conto, mas que se presta muito a teatro. (...) Ele, então, fez uma adaptação para o teatro. Ficou muito boa. Ensaiei e levou esta peça. Mas têm cenas de sexo. Cenas fortes. E claro que ele deparou com censura e estas coisas que são normais em certas épocas. (...) Mas aquela época ele deparou com censura, com obstrução de encenação da peça e tudo isto: cortes. Enfim, coisas de gente que não entende e que acha que entende. Por exemplo, se existem cenas de sexo dentro de um texto é porque é necessário. (...) Na época da Ditadura a minha peça *O Visitante* foi totalmente censurada. Mas só as frases que eles achavam que era atentado ao pudor, que era a parte de sexo, mas a parte realmente política que está dentro da peça eles não perceberam absolutamente nada. (...) ³⁷.

Como mostraremos posteriormente, a obra Migueljorgiana possui uma gama de metáforas que acabaram burlando a censura e realizando o protesto contra as leis vigentes. Apesar de a censura ter feito inúmeros cortes à peça *O Visitante* (1973), a mensagem política permaneceu, veladamente. Ou seja, o seu teor foi transmitido pelo escritor, já experiente nesta técnica.

³⁷ Depoimento gravado em sua residência em 15/07/05.

Figura 02 – Cena da peça *O Visitante de Cabiria* (1981) – Direção Romildo Sant’Anna



Fonte: Acervo de Romildo Sant’Anna

Figura 03 – Cena da peça *O Visitante de Cabíria* (1981) – Direção Romildo Sant’Anna



Fonte: Acervo de Romildo Sant’Anna

Figura 04 – Ensaio da peça *O Visitante de Cabíria* (1981) – Direção Romildo Sant’Anna



Fonte: Acervo de Romildo Sant’Anna

Figura 05 – Elenco da peça *O Visitante de Cabiria* (1981), com Miguel Jorge em Goiânia



Fonte: Acervo de Romildo Sant'Anna

Figura 06 – Ensaio da peça *O Visitante de Cabíria* (1981) – Direção Romildo Sant’Anna



Fonte: Acervo de Romildo Sant’Anna

3.6 O VISITANTE E OS ANGÉLICOS: MIGUEL JORGE E A BUSCA SIMBÓLICA DO PROTESTO

3.6.1. O drama – da tradição à modernidade

Para uma melhor compreensão das peças de Miguel Jorge e das técnicas utilizadas por este autor ao criar seus textos, se faz imprescindível conhecer os caminhos percorridos do nascimento do drama moderno aos seus principais expoentes e recursos linguísticos ao longo do tempo.

Segundo Peter Szondi, a partir do Renascimento é que surgirá o drama que irá substituir as tragédias e comédias antigas. O homem voltava à posse de si mesmo após a ruína da visão do mundo medieval. Essa dinâmica repercutia na sua audácia de construir, a partir da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual se determinou e espelhou. Essa intersubjetividade entrava no drama como membro de uma comunidade. Tudo se movia dentro da liberdade e formação, vontade e decisão. Ao se decidir pelo mundo da comunidade, a manifestação do seu interior se tornava presença dramática. Assim, tudo o que estava fora desse âmbito permanecia estranho ao drama. O que não tinha expressão, o mundo das coisas, não participava da relação intersubjetiva. A temática do drama se gestava na esfera do “inter” e o meio linguístico deste mundo intersubjetivo era o diálogo:

No Renascimento, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, ele tornou-se, talvez pela primeira vez na história do teatro (ao lado do monólogo, que era episódico e, portanto, não constitutivo da forma dramática), o único componente da textura dramática. É o que distingue o drama clássico tanto da tragédia antiga como da peça religiosa medieval, tanto do teatro mundano barroco como da peça histórica de Shakespeare. O domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que não conhece senão o que brilha nessa esfera. (SZONDI, 2001, p. 30).

Assim, vão se desenhando, de acordo com Szondi, as principais características do drama clássico: uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo momento. Ele também é absoluto, pois deve ser desligado de tudo que lhe é externo. Não conhece nada além de si e dele o dramaturgo estará ausente. Ele não fala, porém institui a conversação. O drama não é escrito, mas é posto. As palavras ditas no drama nascem a partir da situação e persistem nela; não devem ser concebidas como provenientes do autor. O drama só pertencerá ao autor como um todo, sendo que essa relação não é parte essencial de seu caráter de obra.

Em relação ao espectador demonstra o drama o mesmo caráter absoluto. O público assiste à conversação dramática calado, paralisado diante da impressão de um segundo mundo. Esta passividade, porém, tem de se converter em uma atividade irracional, pois o espectador é arrancado para o jogo dramático e torna-se o próprio falante. Assim, o drama é primário. Não é a representação (secundária) de algo (primário), porém se representa a si mesmo. A ação se dá no presente. O drama também não conhece a citação nem a variação, pois a citação o remeteria ao que é citado e a variação acabaria colocando em questão sua propriedade de ser primário, ou seja, “verdadeiro”.

A época desse tipo de drama é sempre o presente. No decurso temporal, o presente acaba se tornando passado, porém, enquanto tal, já não está mais presente em cena. Passa produzindo uma mudança. O drama funda seu próprio tempo. Dessa forma, cada momento deverá conter em si o germe do futuro.

O entorno espacial e os elementos temporais devem ser eliminados da consciência do espectador. A partir de então surge uma cena absoluta, dramática.

Neste caráter absoluto do drama baseavam-se as exigências de excluir o acaso. O contingente incide de fora. Ao ser motivado, no entanto, ele se enraíza no solo do próprio drama. O diálogo é o suporte do drama. Dessa possibilidade do diálogo depende a própria possibilidade.

No final do século XIX para o século XX, esse drama clássico, no entanto, sofre uma virada de que emergirá o drama modernista. Este não atualizará mais o diálogo ou os conflitos intersubjetivos, mas um *tema*, e sobre ele dissertará através da história em cena. O tema será o centro do drama, contrariando a forma clássica, e se desenvolverá no decorrer da peça pela reflexão analítica. Autores como Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann confrontarão as suas obras com as características do drama clássico, o que já ocultava uma crise interna. Em Ibsen, o confronto não é de caráter crítico. Tchekhov adota a forma tradicional, mas ao erigir, neste terreno, uma obra poética, lírica, acaba não garantindo a unidade formal do drama clássico, manifestando uma discrepância entre a forma recebida e a forma exigida pela temática. Strindberg e Maeterlinck aparecem com novas formas, essas sim em debate com a tradição, numa “crise do drama”:

A diferença entre a estrutura dramática de Ibsen e a de Sófocles leva ao verdadeiro problema formal que se manifesta na crise histórica do próprio drama. Não carece de nenhuma prova o fato de que a técnica analítica não é em Ibsen um fenômeno mas antes o modo de construção de suas peças modernas (...) (SZONDI, 2001, p.39).

Para Ibsen, são essenciais os motivos e o tempo: o que está “atrás” e “entre” os acontecimentos e não ‘inter’subjetividades. O tema não é nada do que passou, mas o próprio passado. No drama final ibseniano não pode haver senão um relato sobre o tempo. O que passou não existe ou é completamente presente. Especialmente a partir d’*O Pato Selvagem*, a sua verdade é a da interioridade e não a da intersubjetividade. É nela que se baseará para os motivos das decisões manifestadas, e nela se ocultará o efeito traumático das decisões, sobrevivendo, assim, a toda modificação externa.

A temática em Ibsen vive somente no íntimo dos seres humanos solitários e alienados uns aos outros. A representação dramática passa a se exilar no passado e na interioridade (por mais que esteja atada a uma ação presente).

Já em Tchékhov, os homens vivem sob o signo da renúncia. Renúncia ao presente bem como à comunicação. Essa renúncia ao presente é a vida na lembrança e a renúncia ao encontro é a solidão. O presente é pressionado pelo passado e pelo futuro. O peso do passado e a insatisfação com o presente isolam os homens. Estes refletem sobre sua própria vida, perdem-se em suas lembranças e se torturam. Há uma recusa à ação e ao diálogo. Recusa à própria forma dramática. A forma do drama, porém, conserva as categorias de que carece enquanto forma dramática, e as conserva como acessórios desprovidos de ênfase:

Esta justaposição dos momentos da ação, sem nexos precisos (...) bastam para revelar a posição que lhes cabe no todo da forma: sem significado real, elas são inseridas para conferir à temática um pouco de movimento que possibilite o diálogo. Mas mesmo o diálogo não tem peso algum; é, por assim dizer, a cor pálida de fundo do qual se destacam os monólogos debruados de réplicas, como manchas coloridas em que se condensa o sentido de todo. E das auto-análises resignadas, que quase todas as personagens expressam uma a uma, vive a obra, escrita em função delas. Não são monólogos no sentido tradicional do termo. Em sua origem não se encontra a situação, mas a temática. (SZONDI, 2001, p.49-50).

Na obra de Strindberg se inicia a chamada “dramaturgia do eu”, que definirá por décadas o quadro da literatura dramática. Dessa forma, o drama recebe a tarefa de representar acontecimentos psíquicos ocultos. Resolve se concentrar em seu personagem central, seja se restringindo a ele de modo geral (monodrama), ou apreendendo os outros a partir de sua perspectiva (dramaturgia do eu).

A dramaturgia subjetiva acaba levando à substituição da unidade de ação pela unidade do eu. O indivíduo isolado se refugia em si mesmo ante o mundo que se tornou estranho.

Em *A mais forte* (peça de um só ato), temos um exemplo de que, em Strindberg, o oculto e o reprimido têm um efeito mais forte do que seus diálogos, resumindo-se a um parco

núcleo de ação: “Senhora X, atriz, casada” encontra na noite de Natal, na esquina de um café para damas, a “senhorita Y”, atriz, solteira.

Nas primeiras obras de Maeterlinck, há a representação do homem em sua impotência existencial. Para o autor, é a morte que representa o destino do homem, que chega ao seu objetivo com o reconhecimento dela (da morte de um próximo). Em *Os Cegos*, a forma linguística acaba se afastando do diálogo de diversas maneiras. Na maioria das vezes, ela é coral. O homem é entregue ao destino, sem salvação.

Em Hauptmann, temos o “drama social”. O dramaturgo busca representar as condições econômicas e políticas a que está sujeita a vida dos indivíduos. Expõe os fatores que se enraízam além das ações individuais. Estes exemplos podem ser observados nas peças *Antes do nascer do sol* e em *Os tecelões*. Na primeira, aparece a inclusão de um forasteiro, um estranho. Não se trata de um caso único na dramaturgia da virada do século. Esta personagem do estranho também “raciocina”. A aparição do estranho demonstra que os homens, alcançando a representação dramática por meio dele, acabam não sendo capazes disso por si mesmos.

Em nossa análise das peças migueljorgianas, notamos que o escritor volta a se utilizar dessas formas dramáticas existentes no início do século XX, como demonstramos nas obras dos autores citados: Ibsen, Tchékhov, Strindberg e Hauptmann. Miguel Jorge se apodera dessas técnicas já existentes na ruptura da tradição clássica com a modernidade, escrevendo, portanto, nas entrelinhas, em contestação a um determinado momento histórico. Seu olhar crítico volve ao passado e rompe com o presente, subvertendo signos a partir do estudo de autores que também romperam com formas dramáticas buscando novos caminhos.

De maneira que novas formas vão caracterizar as obras dramatúrgicas a partir do início do século XX e já irão brotar nesta época de transição nas narrativas dos autores estudados: o tribunal de Ibsen, o narrador em cena de Strindberg e a introdução de um pesquisador social por parte de Hauptmann. Em outros âmbitos da arte, também podemos verificar tais mudanças: na obra de James Joyce, temos o solilóquio interno e o Ulisses já não conhece mais nenhum narrador épico. Na pintura de Cézanne, já se pode perceber a origem de estilos posteriores, como o cubismo, e a música de Wagner prepara a atonalidade de Schönberg.

Houve algumas tentativas de salvamento do drama clássico intersubjetivo e o naturalismo foi uma delas. Nas obras de Stendhal, uma classe observa a outra: o poeta burguês e o público formado pela burguesia observam o campesinato e o proletariado. Porém

o pano de fundo dos homens que agem passa a ser visível somente ao poeta que está diante deles: o narrador épico. Já há uma relativização das personagens em função do meio, o qual lhes aparece alienado.

Uma segunda tentativa de salvamento irá se aplicar ao diálogo que se tornaria nesse tipo de drama em crise uma conversação.

As peças de conversação dominam a dramaturgia europeia, principalmente a inglesa e a francesa, desde a segunda metade do século XIX. Elas giravam em torno de questões como o direito do voto para as mulheres, amor livre, direito de divórcio, socialismo, dentre outros temas. Era um teatro que buscava novas formas para novos enunciados e que tinha dificuldade em se afastar dela e era criticado desse ponto de vista. A conversação não tem, entretanto, uma origem subjetiva e uma meta objetiva: não passa para a ação. Seu tema é uma citação dos problemas do dia. Em *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett, temos a limitação do drama à conversação tornando-se temática nessa obra. Porém, tudo está em ruína: o diálogo, o todo da forma, a existência humana.

As peças de um só ato, como as de Zola, O'Neill dentre outras, indicam apenas que a forma do drama lhes passou a ser problemática. A peça de um só ato moderna não é um drama em miniatura, mas acaba sendo parte do drama que se ergue em totalidade. Partilha com o drama o seu ponto de partida, a situação, mas não a ação. Dessa forma, a peça de um só ato se confirma como o drama do homem sem liberdade.

Podemos perceber que a crise do drama, na segunda metade do século XIX, pode ser relacionada em grande parte às forças que tiram os homens da relação intersubjetiva e os empurra para o isolamento. Porém, pensava-se, o estilo dramático seria capaz de sobreviver a ele quando os homens isolados fossem forçados por diversos fatores externos a voltar ao dialogismo da relação intersubjetiva.

O confinamento acabou negando aos homens o espaço de que necessitariam em torno de si para estarem a sós com seus monólogos ou em silêncio. Como exemplos temos *A dança da morte* (1901), de Strindberg e *a Casa de Bernarda Alba* (1936), de Lorca. O confinamento só se justifica quando pertence essencialmente à vida dos homens, cuja representação dramática ele assegura.

No existencialismo, temos a tentativa de um novo classicismo, que deveria superar em si o naturalismo ao cortar o laço de dominação entre o meio e o homem e radicalizando a alienação. O homem só confirma sua liberdade quando se decide por uma situação, vinculando-se a ela. O dramaturgo existencialista não mostra os homens em seu ambiente

“habitual”, mas os transpõe para um ambiente novo. Na obra de Sartre, podemos observar tais características.

No aparecimento do expressionismo temos a adoção da técnica de Strindberg como forma dramática do indivíduo, cujo caminho por um mundo alienado ele busca configurar, colocando-o no lugar das ações intersubjetivas. Na dramaturgia expressionista, o homem vem a ser o indivíduo isolado. A eliminação do indivíduo da relação intersubjetiva corresponde, também, às aspirações supremas do expressionismo.

As características principais desse teatro modernista-simbolista podem ser encontradas na enumeração que delas faz Anna Balakian (1985, p. 100-1-2-3):

1. o teatro simbolista tinha como temas acompanhantes o medo, a solidão, a passagem do tempo;
2. a ambiguidade do símbolo e do discurso podiam de forma eficaz substituir a tagarelice do teatro convencional;
3. há a criação de uma atmosfera de vibrações internas intensas;
4. nenhuma ideia conclusiva podia ser extraída de uma representação simbolista;
5. no teatro simbolista, nenhum objeto é decorativo; ele está ali para exteriorizar uma visão;
6. existe a comunicação não-racional, excitação da imaginação;
7. os silêncios assinalam a passagem do tempo, o suspense da espera;
8. utilizam-se cenários e objetos como metáforas;
9. a repetição de palavras e os ecos entre as personagens se tornam respostas de um instrumento ao outro;
10. as pausas possuem caráter enigmático;
11. ocorre a busca da projeção gráfica da paisagem interior sobre a realidade exterior do mundo dos objetos e dos seres animados;
12. não existe catarse, porque nenhuma questão moral é esgotada;
13. os tons sombrios em algumas obras são evidência de estados de espírito;
14. ocorre a entrega intuitiva da personagem ao lugar e ao fenômeno, com ausência de luta;
15. o drama é estático, não se desenvolve sequencialmente.

Essas características se encontram todas em Miguel Jorge, especialmente nas duas peças em estudo (e mais preponderantemente, inclusive, em *O Visitante*). Se são recursos do início do século XX, isso nos leva a crer que Miguel Jorge deles se apropriou (mediante seus

estudos e debates na sua participação dentro da vida social e literária de seu tempo) para conceber um teatro que pudesse contestar, sim, mas sobretudo refletir sobre e denunciar as questões e os temas próprios de seu tempo e sociedade, entre eles os da opressão, do arbitrário, do estranho ao meio burguês (como em *O Visitantes*), e dos gestos, das ações, da ambição e do poder desse mesmo mundo burguês (como em *Os Angélicos*).

3.6.2. Esperando um visitante

A primeira peça teatral escrita por Miguel Jorge foi *O Visitante*, peça em três atos, publicada em 1973, juntamente com *Os Angélicos*, pela Universidade Federal de Goiás, conforme já dissemos.

A capa da referida publicação foi criada pelo artista plástico goiano Siron Franco, autor de outras ilustrações em suas obras. Em um primeiro plano (Fig.7) podemos perceber referências à peça *Os Angélicos*, quando é mostrado o personagem Pedro (Pai) e a figura de um cão, em alusão à comparação que este faz ao se colocar como um “cão nojento” com “rosnados de arrepiar”, como analisaremos posteriormente. Na costa da obra (Fig.8), percebe-se ilustração relativa à peça *O Visitante*, com as figuras dos personagens Ana, Júlia e o Visitante, que dá nome ao texto. Ambas as peças receberam cortes da censura vigente (1973).

Ao analisarmos as referidas obras privilegiaremos uma leitura próxima aos objetos de análise, na qual cada obra, em sua autonomia, fornecerá as premissas para sua interpretação. Partimos da convicção de que o ponto de vista histórico é um dos modos legítimos de estudar a literatura, pressupondo que as obras se articulam com o tempo até para esclarecer em que medida as obras particulares escapam dos parâmetros formais determinados. Os comentários se fazem necessários a partir da leitura, muito atenciosa, como se o crítico olhasse para a obra com um microscópio. Cada obra de arte passa a ser uma realidade autônoma, dentro de uma perspectiva histórica, que revela uma configuração, ou uma “ideia”, que só a sua consideração por si pode expor. Dessa forma, o ponto de partida deve ser a análise da obra, na qual as informações biográficas e históricas, a definição do gênero e as referências intertextuais estão sempre a serviço de uma interpretação paciente e esclarecedora. A interpretação, no entanto, não abandona a reflexão histórica, mas compreende a história como algo imanente a cada obra de arte particular. Para Szondi: “(...) Nos acontecimentos simbólicos o passado coincide com o presente.” (SZONDI, 2001, p.45).

A peça *O Visitante* dialoga com a História de maneira simbólica. Destaca em suas metáforas o protesto, a inconformação com a opressão e a injustiça. Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho relata um pouco dessa forma de escrita no curta-metragem *Miguel Jorge, escritor*, sob a direção de João Batista de Andrade:

Há muito que falar sobre Miguel Jorge. A linguagem dele é uma linguagem misteriosa, ambígua. E a cada leitura você traz dali coisas novas e diferentes. Então, estas vertentes que eu trabalho na obra dele, da tradição e da modernidade, são muito latentes. A paródia trabalha justamente com este texto matriz e este texto que se origina do texto matriz. Então é um texto que trabalha com esta subversão, com estes questionamentos ideológicos. A obra dele faz uma releitura de fatos reais da história. Dialoga sempre com a história. Isso é muito importante porque nós estamos em um contexto social, histórico, econômico. E uma literatura que nos faz reler estes acontecimentos é muito significativa.(ANDRADE, 2010).

O Visitante estrutura-se em um diálogo que, de tão contínuo, acaba parecendo sentença de uma só cabeça ou mesmo conversa banal, como nos ressalta Romildo Sant'Anna no prefácio do livro:

O que mais chama atenção nas peças ora editadas é que ambos os textos apresentam falas seguidas que mais se assemelham à corrente de uma narrativa ou ao fio de pensamentos de um único personagem. É como se num dado momento do texto, as personagens pensassem em conjunto, sendo, por conseguinte, todas as falas pertencentes a uma só cabeça. (SANT'ANNA, 1973, p.13).

Essa forma de conversa (porque não é um diálogo intersubjetivo) aparece, por exemplo, nos vários diálogos das irmãs Ana e Júlia:

Júlia: Você acabou de pronunciar um solene palavrão.
Ana (Espantada): Não é possível!
Júlia: Pois foi.
Ana: Sejamos amigas. (JORGE, 1973, p.22).

Todo o enredo da peça descortina um ato de espera, como se o tempo não existisse em sua objetividade. As duas irmãs Ana e Júlia esperam um visitante, que poderá se transfigurar em anjo para a primeira ou demônio para a segunda:

Júlia: Estou cansada.
Ana: Entediada.
Júlia: Mas, devemos falar, falar o tempo todo.
Ana: Ele virá.
Júlia: Não sei.
Ana: Tento pensar fortemente.
Júlia: Como num ponto fixo.

Ana: Ele virá sim.
Júlia: Fala com firmeza.
Ana: Posso sentir meu coração.
Júlia (olhando para os lados) Ele deve estar chegando.
De onde virá ele?
Ana: Do norte, do sul, que importa? (JORGE, 1973, p.43-4).

Esta espera acaba sendo saciada pela chegada do homem metálico e nos remete à peça de Beckett *Esperando Godot* (1976). Em *O Visitante*, notamos que:

(...) Contando o drama de uma espera, a peça apresenta apenas duas personagens: Ana e Júlia. Ambas esperam a vinda do visitante. Na tessitura das relações intertextuais, vislumbra-se uma estreita relação com *Esperando Godot*: poucas personagens, a temática da espera, a dúvida se o esperado vem para salvar ou condenar; a cena dos sapatos apertados; a inquirição dos autores, utilizando métodos essencialmente polifônicos sobre a condição humana; a ausência de uma história e, por fim, a exploração de uma situação estática. O assunto da peça não é nem Godot nem o visitante, mas a própria espera. (CARVALHO, 2000, p.126).

As personagens deixam, num contexto de aparente banalização e pouca agilidade, as sementes dos questionamentos e do enfoque metalinguístico que livram o texto de uma possível monotonia. Discute-se, simbolicamente, por meio da representação de uma tábua que é estendida entre as duas janelas, a autenticidade do processo de comunicação entre os seres:

Ana (olhando Júlia com aflição). Mas, o que é isto?
Júlia: Uma tábua, não está vendo?
Ana: O que vamos fazer com ela?
Júlia: O que todo mundo faz: comunicação.
Ana: Lá vem você de novo.
Júlia: Me ajude. Ela está me dando muito trabalho.
Ana: Cuidado! A tábua pode cair e ferir alguém lá em baixo. (JORGE, 1973, p.34).

Para a crítica literária Moema de Castro e Silva Olival (2000):

O chapiscar da ironia, recriando contexto parodístico remete a outros valores, o das falsas e pretensas virtudes como o da mente conspurcada pelo excesso religioso no trecho em que o alto-falante – instrumento pelo qual Júlia pretende “salvar a humanidade” – despenca em cima da cabeça dos espectadores. (OLIVAL, 2000, p. 22).

Na terceira parte, a presença de um espelho invisível buscará uma nova imagem, denotando o papel do “duplo” na dimensão existencial. Assim, as personagens Júlia e Ana projetam seus sonhos e, por meio deles, a respectiva dimensão transfiguradora que será medida na cristalização do sonho com a vinda do visitante. Anjo para Ana e Demônio para Júlia, o visitante se projeta como partes de um todo presente no projeto da realização humana.

Dessa forma, o visitante seria para Ana o primo Gustavo, seu primeiro namorado de infância e seu primeiro apelo sexual. Para Júlia, que carrega nas mãos um pássaro prestes a voar - símbolo da liberdade - seria o visitante uma peça do seu jogo sentimental:

Ana: O som não mais existe.
Não consigo ouvir seus passos.
Quem sabe ele está entre nós.
Júlia: Vamos procurá-lo.
Ana: O rosto terá a iluminação de um raio de sol.
É meu sonho que vem chegando.
Júlia: Venha. Vamos recebê-lo.
Ana: Vamos depressa (*um refletor deverá iluminar o rosto do visitante. A primeira impressão que o visitante deverá causar será o impacto. Um ser metálico bonito em sua vestimenta também metálica. Talvez o homem do ano 2000*).
Ana (deslumbrada) Já o viste?
Júlia: Belo.
Ana: Um deus.
Júlia: Um deus não.
Ana: O meu deus.
Júlia: O meu demônio. (JORGE, 1973, p.54-5).

O visitante se torna um protótipo das forças antagônicas e complementares do amor e do ódio, cuja presença perturbadora acarretará, entre as duas personagens, o jogo das forças do Bem e do Mal, entregando-lhes uma adaga e encerrando, assim, o confronto da vida. Representará o novo, as novas perspectivas que instigará por meio da luta.

3.6.3 *O Visitante* – por detrás do texto

Escrito em uma época de forte censura (1973), o texto de *O Visitante* recebeu diversos cortes. Porém, o protesto, a insubmissão, marcas da literatura de Miguel Jorge, passaram despercebidas. Sua linguagem simbólica causou um estranhamento capaz de “esconder” nas entrelinhas a real mensagem: a denúncia da opressão do poder, o sufocamento dos seres frente a um contexto de injustiças:

A censura cortou-me trechos de duas peças de teatro. A linguagem simbólica que usava, o silêncio na hora certa, a denúncia nas entrelinhas, tudo isso, felizmente, passou despercebido por eles. (...) Por que escrevo? Talvez para testemunhar fatos, reconstruir espaços, verdades perdidas. Talvez pelo mistério ambíguo colocado na voz do narrador. Pelo caráter peculiar da permanência, uma forma de marcar passagem ou testemunhar a própria vida. Uma função maior, quem sabe, algo assim como uma cumplicidade entre arte e artista. (apud CARVALHO, 2000, p. 193-4).

No primeiro ato da peça, denominado pelo autor de primeira parte, a personagem Ana (nome comum nas obras de Miguel Jorge e que se origina do hebraico Hannah, cuja significado remete a graça, misericórdia, dom) faz um questionamento da própria existência frente a um espelho imaginário. O autor implícito descortina o pensar sobre a vida, o desejo de uma reação frente a um clima de instabilidade, comum durante o período militar onde imperava a força, a coação:

Ana: Não é formidável? Vi você muitas vezes. Sim é isso mesmo. Uma garota formidável aceitando o pior dos fedores humanos.(...) Ainda não fumei hoje. Bebida, nem uma gota. Nada. Estou pura, de uma pureza de dar pena. (...) Nem sei ao certo se existo. Ah! Aqui está. Finalmente descobri. Essa realidade não vai fugir-me entre os dedos. (JORGE, 1973, p.18-19-20).

O espelho é um objeto de que o autor se utiliza na sua literatura com frequência. Passa a ser o objeto do reflexo (o que permite a indagação). É a presença clara do autor implícito³⁸.

Miguel Jorge trabalha com o binômio liberdade x opressão com o intuito de denunciar os absurdos da vida e do mundo. O moderno em Miguel Jorge opera pela linguagem, pela metáfora e por este desafio às autoridades: Estado, Sociedade, o outro. Explora o caráter trágico da existência humana. Os personagens (testemunhas e vítimas) enfrentam o peso da solidão, de um destino implacável. Percebe-se, então, em sua obra, uma linguagem desvelada e denunciadora. Por vezes, apropria-se de fatos históricos para servir de “pano de fundo” às suas criações. O narrador assume o papel daquele que desmascara e desvela. Outro trecho que ilustra bem esse desejo de sentir o peso da palavra, da força de cada sentença proferida, é quando Júlia (irmã de Ana e seu auto-ego) a desafia a um jogo de cartas:

Júlia: Não posso pensar nisso.

Ana: Não adianta, você sempre ganha.

Júlia: Não se aborreça, hoje eu deixo você ganhar.

³⁸ No autor implícito, o narrador se torna um agente dotado de voz, o que se encarrega de enunciar a narrativa. O narrador assumirá as posturas a ele designadas pelo seu criador. O narrador onisciente, põe-nos a par do pensamento de cada personagem, faz comentários esclarecedores, decide, à distância e indiferente, o tratamento dado à ação e à narração. O afastamento ou a aproximação do personagem, a adoção do ponto de vista do narrador dependem de sua onisciência. Teremos a presença de uma voz que enunciará os fatos e se colocará com maior ou menor objetividade, dependendo do grau de proximidade do personagem ou do leitor. Segundo Bakhtin (2000, p.118-119) “(...) Por trás do relato do narrador nós lemos (...) o relato do autor sobre o que narra o narrador, e (...) sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: o plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetiva, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela.”

Ana: Deixa mesmo?
Júlia: Deixo.
Ana: Não vai adiantar nada.
Júlia: Por que mudou de tom?
Ana: De repente, fechei os olhos e achei que ia desaparecer.
Júlia: Não sabe que conforme a intensidade do tom muda-se o sentido da palavra?
Ana: Então?
Júlia: Você acabou de pronunciar um solene palavrão. (JORGE, 1973, p. 21-2).

No texto de *O Visitante*, a personagem Júlia parece ao mesmo tempo fazer uma oposição a sua irmã e ser em vários momentos parte da mesma. Nota-se que, embora Júlia assuma uma postura crítica, Miguel Jorge dotou sua personagem de um nome que nos remete à luminosidade, brilho, ressaltando um jogo de opostos que percorrerá toda a peça. O trecho destacado ressalta a magnitude do verbo, da voz proferida, das palavras ditas em determinado contexto. Nesse sentido, o autor chama atenção do leitor para estar atento ao seu derredor, vislumbrar nos discursos as ideologias ou a falta delas. Na mudança da intensidade do tom pode-se mudar o sentido das palavras, pode-se mascarar determinada realidade, introjetar pensamentos diversos. O jogo de carta demonstra a oposição entre o “forte” e o “fraco”, o “vencedor” e o “vencido”. Haverá sempre um “ganhador” e um “perdedor”. Alguém sempre dará as cartas. É preciso ficar atento, diz o autor implicitamente. Qualquer palavra dita poderá ser mal interpretada. Algo simples aparentemente pode-se converter em um atentado às normas vigentes. Pode soar como um abuso “aos bons costumes”, soar como um palavrão ou ser motivo de outras interpretações.

Miguel Jorge se utiliza do simbolismo em sua peça por diversas vezes. É um traço do autor o uso recorrente da linguagem cifrada.

Na visão de Anna Balakian:

(...) Enquanto o naturalista se interessa pelo comportamento social do homem sob pressão de forças incontroláveis, o simbolista está interessado nas reações e reconciliações mentais do homem com a ordem natural do cosmo; em ambos os casos, um pessimismo natural é inerente, ao sugerir que o homem quer como grupo (no naturalismo) quer como indivíduo (o herói simbolista), é incapaz de elevar-se acima da existência humana ou mesmo de moldá-la. Isto conseqüentemente implica na pouca importância da fraqueza ou fortaleza do caráter individual, que constituem o pão e o vinho do escrito dramático. Para compensar esta subordinação da luta moral consciente, emerge a atmosfera como um fator importante, social e exterior na peça naturalista e subjetivo e interior na simbolista – isto é, expresso mediante elementos naturais ou fantásticos, animados ou inanimados. Por mais drasticamente diferentes que estas representações que circundam o caráter humano possam parecer, elas desempenham o mesmo papel. (BALAKIAN, 1985, p. 106-7).

O desejo de liberdade tão almejado durante o regime militar aparece na figura de um pássaro invisível que Júlia carrega entre as mãos em diversos momentos. O pássaro passa a ser o símbolo da transcendência. Representa uma intuição profunda, a verdade invisível que se autorrealiza:

Ana: Você não está fumando.
Júlia: Perdi a vontade
Ana: Não sei qual carta escolher.
Júlia: A que se tem menos simpatia.
Ana: E qual a pior?
Júlia: A que se tem menos simpatia.
Ana: Isso vai depender da maneira como a olhamos.
Júlia: Deve-se olhar de frente.
Ana: Como os dias.
Júlia: As horas.
Ana: Em que horas estamos?
Júlia: Meu pássaro ainda não anunciou.
Ana: Ele está junto a você?
Júlia: O pobrezinho dorme. Vou acariciá-lo.
(*Júlia acaricia um pássaro invisível*). (JORGE, 1973, p.22).

Miguel Jorge expõe, por meio da personagem Júlia, a necessidade de se observar melhor os acontecimentos à volta, de se prestar a devida atenção aos abusos cometidos em uma época de forte repressão:

Júlia: Ainda há esperanças.
Ana: Talvez fique com todas as cartas.
Júlia: Eu disse que ainda há esperanças.
Ana: Não entendi.
Júlia: Às vezes as pessoas são surdas quando mais precisam escutar. (JORGE, 1973, p. 23).

Em outros momentos, novamente o jogo de cartas é utilizado para denunciar os abusos de poder, a insegurança dos momentos vivenciados em tempos de censura, onde o que era falado, escrito, pensado poderia acarretar repressões diversas:

Ana: O jogo, outra maneira de tentar dizer alguma coisa, ou coisa nenhuma. Um ás, um rei, uma dama, um valete que não se movem, nem pensam, nem agem. Deixam-se manipular a vontade.
Júlia: (*Sentando-se em frente a Ana, em uma mesa imaginária. Distribui cartas de um baralho invisível*). Você está com cartas a mais.
Ana: É um valete. Gostaria de ficar com ele.
Júlia: Aposto que é um rei.
Ana: Não, é um valete mesmo.
Júlia: Devolve-o, ele é meu.
Júlia (*Fazendo jogo*). Ouvi uma mosca passar por aqui
Ana: Alguma coisa deverá acontecer.
Júlia: As moscas me deixam maluca.
Ana: Algum dia. Alguma noite. Pros infernos.

Júlia: Elas podem enxergar à distância. Uns olhinhos que mais pareciam telescópios. (JORGE, 1973, p. 24-5).

Aqui temos o uso da metáfora com os repressores, que são comparados às moscas, que podem observar todos, mesmo que de longe, e que representam o perigo, pois a sua visão é ampliada, podendo observar todas as ações, as de insubordinação ou aquelas que aparentam ser.

O discurso de Miguel Jorge surge muitas vezes do viés satírico da paródia e provoca um texto com ausência de limites, buscando a novidade. Passa ao leitor outras vezes que se farão ouvir em seus intertextos literários, fazendo-o perceber que o processo criativo do escritor é de reflexividade e inegável engajamento, o que acaba exigindo uma experiência de leitura. É uma narrativa narcísica que suscita responsabilidade ao leitor: a leitura passa a ser um desafio. Faz de sua ficção um registro documentado de verdades e atribui à literatura um valor pontualmente histórico, uma leitura sócio-política do universo em que vive.

A literatura de Miguel Jorge ainda busca no surrealismo a manifestação do humor negro, com a intenção de contribuir para a renovação e atualização dos gêneros e dos temas. Busca a ruptura da ficção tradicional. São trabalhadas as características que revelam as condições do homem, do absurdo: a constatação da condição humana em um mundo já desprovido de certeza e segurança. Seus personagens se descobrem muitas vezes enclausuradas no círculo fechado do momento presente. O destino do homem condenado à morte, o poder destruidor do tempo, a desumanização, a opressão revelam-se, pois, características em sua obra. O autor constrói a figura do herói irônico e do herói do absurdo. A ironia no texto paródico revela uma superposição de textos: um texto citado ou parodiado e o texto paródico, se unindo numa síntese. Nogueira (2002) estabelece que a ironia, com a sua marca burlesca ou cômica, acaba apontando a distância entre ambos, assim como o caráter de citação que o texto paródico exige. Dessa forma, o texto reproduz um discurso conhecido na boca de um personagem.

No que se refere ao herói do absurdo recorremos a obra de Camus *O Mito de Sísifo*, o qual apodera-se do mito e apresenta o personagem como o ‘herói absurdo’. Em Camus, Sísifo assume a vestimenta de homem revoltado, uma revolta consciente da sua condição existencial, posto que Sísifo fora condenado à eternidade rolar um rochedo no inferno. O personagem mitológico ousa o poderio dos deuses e encontra mesmo na condenação a unidade metafísica do seu existir, sendo que, na eterna condenação, nos segundos entre o ‘parar’ do rochedo e a descida que retomaria desde sempre o esforço

condenado, o herói absurdo toma consciência de que ainda há felicidade. Sísifo revolta-se contra os deuses e seu destino, revolta-se contra o seu real, mas não apenas. Também busca a superação do seu destino e é nessa busca que se faz herói. O heroico é compreender o absurdo da existência e revoltar-se, não apenas negando, mas ampliando a realidade, sem fugir, num movimento de recriação do mundo. É um ser que se revela e que luta não só por si mesmo, mas também pelos que sofrem a mesma injustiça. A ironia que Miguel Jorge utiliza em suas narrativas acaba tendo sempre o alcance de conduzir o homem, deixando-lhe o legado de sua existência. Se essa é boa ou ruim, não cabe ao homem optar por não vivê-la. Refletindo uma sociedade autoritária, Miguel Jorge dá voz às pessoas marginalizadas submetidas às torturas, confinamentos e outras formas de degraço. Procura, incessantemente, chamar a atenção do leitor para a obra como elemento de construção, demolindo o habitual e buscando um ponto de chegada inatingível.

Em suas obras, o mundo real está impregnado do absurdo, imperfeição e ausência de sentido, que nos trazem uma sensação permanente de pesadelo. Essa percepção de um mundo estranho ecoa em toda sua obra literária. É a impressão de sufocamento, de um inferno povoado de seres monstruosos que desafiam a ordem. Giramos numa situação de caos que sempre nos leva à perseguição de um sentido, numa desmontagem e remontagem do traçado quase sempre metafórico.

Nos emaranhados da linguagem literária, persegue, em diversos níveis, uma busca temática e técnica. É um trabalho de construção na temática, nos personagens, no narrador, no tempo e espaço. Assim, passeando por diversas experimentações, Miguel Jorge busca sempre novos efeitos em sua escrita, para causar impacto no leitor e transmitir seu protesto.

Em seus textos impera um clima de pesadelo: a verificação da proximidade da catástrofe sem sentido e o impacto de um mundo cruel sobre o homem que busca manter a consciência. Os conflitos não desaparecem, mas inquietam o leitor e estendem a tensão dramática para além do encerramento da narrativa. Há a intenção de conservar a tensão inicial, às vezes, ampliada.

Nesse contexto, a dor existencial de nossa época aparece como eco de uma violência que recai cada vez mais intensamente sobre o indivíduo. Destaca-se a solidão, a dificuldade de comunicação, a insegurança e a angústia em que vivem os seres:

A busca de um sentido para a vida e a tentativa de compreensão da morte estão sempre presentes, desaguando numa sucessão de desilusões e amargura. (...) A sensação de impotência e inutilidade envolve o impulso instintivo da vida, ante a certeza absoluta da morte como aniquilação total (...). (FERNANDES, 1988, p. 67).

Em vários momentos de *O Visitante* nos deparamos com essa angústia e insegurança. Todo o tempo, há o risco à liberdade, a sensação de impotência frente ao desconhecido. Ecos de um tempo onde a perseguição se dava de diversas formas:

Ana: E o tempo, o relógio, e essas pessoas que andam pelo telhado.
Júlia (*que estava a meio caminho*). Pelo teto.
Ana: Pelas paredes.
Júlia: Em cima das cadeiras.
Ana: Dentro do jarro.
Júlia: Por cima das flores.
Ana: No próprio espaço. (*Durante toda essa fala, o palco deverá ser invadido por pessoas estranhas, fantasmagóricas, mais parecendo um manicômio com figuras grotescas e disformes*).
Júlia (*Apavorada*). Parece um século. Correm como um facho de luz sem cor e sem sensibilidade.
Ana: Estão indo embora. Parecem vermes.
Júlia: Sinto-me arrepiada.
Ana: Eles o maltrataram?
Júlia: A quem?
Ana: Ao pássaro.
Júlia: Não, veja, ele está fechado em minhas mãos. Dorme ainda. (JORGE, 1973, p. 25-6).

Percebe-se que os seres fantasmagóricos (que simbolizam os repressores) são temidos por Ana e Júlia e espreitam as duas por todos os lugares e são comparados a vermes. Há o temor pela vida do pássaro (que representa a liberdade) que poderia ser destruído pelos invasores. Miguel Jorge descortina, dessa forma, as perseguições que muitos sofreram neste período.

Em outros momentos, o medo é convertido em sentido de rebeldia e força diante da situação assustadora que envolve as personagens em sua espera. É evidenciada a força do pensamento na materialização daquilo que se almeja em alusão àqueles que desafiaram o regime:

Júlia: Façamos outro jogo.
Ana: Basta!
Júlia: Você vai gostar. É um jogo de pensamento.
Ana: (Mais calma). Mais depressa. Fale logo.
Júlia: Vamos usar a força do nosso pensamento.
Ana: Estou cansada.
Júlia: Venha (*Fazendo trejeitos de magia acaba por fixar os olhos em uma caneca de louça invisível para o público, dependurada em um prego, na parede. Aproxima-se mais do objeto sempre com gestos exagerados de bruxa velha. Fala em voz alta e cansada*). Você é um objeto, frio e insensível. Mas eu estou concentrando o pensamento em você. Agora vou dizer: Você vai cair, você vai cair, caneca de louça. Outra vez: Você vai cair, você vai cair, vai cair.
Ana: Você encontrou o caminho.

Júlia: Mas isso não acontece sempre. Às vezes leva-se anos para se conseguir a alguma coisa. (JORGE, 1973, p.28).

A busca labiríntica da verdade passa pelo viés dos enfrentamentos. A palavra pode levar a essa mesma verdade quando bem utilizada:

Ana: Estamos seguindo um novo rumo.
Júlia: Um tanto confuso.
Ana: Você anda consultando o dicionário de palavras.
Júlia: É como olhar a escuridão.
Ana: Mas, ele sempre dá o sinal.
Júlia: Às vezes é um olho de gato que brilha no escuro.
Ana: Prefiro os cachorros.
Júlia: Volta a insistir.
Ana: As janelas poderiam estar abertas.
Júlia: A vida é confusa.
Ana: Eu estou viva. Posso imaginar a palavra. E a palavra poderá levar-me à verdade. (JORGE, 1973, p. 29).

Na segunda parte, Júlia lança mão de uma tábua para estabelecer uma comunicação entre ela e Ana, que se encontra em outra janela. Neste ato, percebe-se o desejo de uma comunhão de pensamentos, uma tentativa de unidade entre as irmãs. Em um sentido maior, representa a tentativa de unidade de pensamentos em prol de uma causa. O texto, dessa forma, nos remete à censura e suas implicações, “amordaçando” pensamentos diversos e a ousadia de alguns de mudar a situação. Ao se projetar como ponte, a tábua representa o elo entre o que pode ser percebido e o que está além de nossa percepção. É um teste de bravura para quem a atravessa. É a passagem para a realidade, por mais dura que essa se apresente.

A busca da ação, da mobilização é expressa em alguns momentos:

Ana (Olhando Júlia com aflição). Mas o que é isto?
Júlia: Uma tábua, não está vendo?
Ana: O que vamos fazer com ela?
Júlia: O que todo mundo faz. Comunicação.
Ana: Lá vem você de novo.
Júlia: Me ajude. Ela está me dando muito trabalho.
Ana: Cuidado! A tábua pode cair e ferir alguém lá embaixo.
(...) Ana: Veja como olham!
Júlia: Esperam a tábua cair.
Ana: Só assim ficarão satisfeitos.
Júlia: É a única coisa que lhes interessa no momento.
Ana: Será que não se divertem de outra maneira?
Júlia: Penso que não lhes deram brinquedos suficientes.
Ana: Deverá correr sangue. (JORGE, 1973, p. 34-5).

As narrativas de Miguel Jorge são reconhecidas no mundo literário pela complexidade e elaborações artísticas. Prevalece uma preocupação social vinculada a momentos históricos específicos. Seus personagens, na sua individualidade, representam a voz coletiva de um grupo reprimido, principalmente durante o regime ditatorial no Brasil. É uma literatura carnavalizada que explora a condição do homem na sociedade. A carnavalização é uma forma bastante flexível de visão artística. É, pois, um conteúdo não acabado, vez que permite descobrir o novo e o inédito e, acima de tudo, incorpora a ambiguidade e o dialogismo. Estes últimos caminham juntos, e o entendimento de um necessita do outro. Pode-se dizer que o discurso carnavalesco reflete um pensamento libertário e é, também, uma contestação social e política, pois quebra as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica.

Os discursos de Miguel Jorge não seguem uma lógica: são livres, soltos, como se fossem verdadeiros fluxos de consciência³⁹. É difícil estabelecer uma linha demarcatória entre fantasia e realidade: sonho/realidade se misturam, se encontram numa pulsão destrutiva/construtiva numa narrativa aberta a arrojados experimentos, provocando no leitor um sentimento de insegurança. É uma mensagem demolidora, gerando personagens desfigurados (re)montando o tempo e o espaço.

Essas experimentações de Miguel Jorge são perceptíveis em *O Visitante*. Em determinadas partes, temos ações das personagens Ana e Júlia que evidenciam inércia, mas ao mesmo tempo ação:

Júlia: Vamos jogar. Vou mandar as cartas.
Ana: É inútil. Consegui a tábua, mas perdi o direito de ouvi-la.
Júlia: Espere um pouco, vou buscar um alto-falante. (*Sai e volta rapidamente com um alto-falante invisível*).
Ana: Acha que vai dar certo?
Júlia (*Colocando o alto falante na boca*): Agora posso salvar a humanidade. (JORGE, 1973, p. 36).

Ao mesmo tempo temos a sensação de inutilidade frente à opressão do meio que nos circunda:

Ana (*Olhando para o pé*). Meu sapato está molhado.
Júlia: Senta para arrancá-lo.
Ana: Não consigo.
Júlia: Faça força.

³⁹ O termo fluxo de consciência foi criado pelo psicólogo Willian James, apresentado em sua obra *Princípios de Psicologia* (1890), para demonstrar a continuidade dos processos mentais, que não se manifestam fragmentadamente, em pedaços sucessivos, mas em “fluxo” contínuo de pensamentos. A literatura apropriou-se deste termo para denominar as técnicas literárias nas quais há uma tentativa de representação dos processos mentais e dos pensamentos dos personagens, de como ocorreriam em suas mentes.

Ana (*Sentando no chão*): É engraçado como as coisas se acostumam. O sapato acostumou-se com o meu pé. Estão tão unidos, que já não sei onde começa o pé e onde termina o sapato.
Júlia: É tão difícil como separar a nata do leite.
Ana: Estou perdendo as forças.
Júlia: Vou ajudá-la (ambas se esforçam).
Ana: Pronto!
Júlia: Coloque-o na janela.
Ana: O vento e o sol lhe farão bem certamente.
Júlia: Certamente.
Ana: Nada de discursos. (JORGE, 1973, p. 39-40).

Notamos que, em determinados momentos, uma sensação de abatimento toma conta das personagens. As duas tentam a união de forças para ações que precisam tomar. Há, nesses momentos, a aproximação de ambas, a busca de unidade frente aos obstáculos. Miguel Jorge nos aponta que a resistência às hostilidades do meio precisa prevalecer.

Na terceira parte, a tentativa de resistência frente ao desconhecido:

Ana: Mas, hoje eu vou viver, ouviu? Ninguém vai soprar-me para ver o pó desmoronar-se. Vou viver. Vou resistir. (...) Ainda não estou seca como um que se atira ao lixo. É preciso sorrir e chorar. (...) Veja como posso rodar livremente com minha liberdade, com os meus pés. (JORGE, 1973, p. 50-2).

Outro trecho nos remete a este ímpeto de inconformismo com a situação vigente:

Júlia: Como devemos chamá-lo?
Ana: O nome não importa. Não transforme o êxtase em agonia. O importante é que ele veio.
Júlia: Alguém teria que vir.
Ana: Tem razão. Ele está aqui, bem próximo.
Júlia: Acabaram-se as angústias.
Ana: Não sei o que dizer.
Júlia: A espera.
Ana: Iniciam as esperanças.
Júlia: Os fatos.
Ana: Os fatos.
Júlia: A vida.
Ana: Ele parece não nos ver.
Júlia: Ainda não se acostumou com o nosso mundo.
Ana: Cada um com seu mundo particular.
Júlia: Em suas idéias.
Ana: Em suas reflexões.
Júlia: Em sua sina.
Ana: Em sua morte. (JORGE, 1973, p. 55).

Notamos nas obras de Miguel Jorge também um jogo de mensagem que se debruça sobre outra mensagem: a metalinguagem. Sua obra não fala somente da realidade exterior mas também de si mesma ou em tensão reflexiva com outra obra. A estética

surrealista está impregnada pelo extraordinário (metarrealidade)⁴⁰. Assim, sua linguagem é dinâmica, cinematográfica, utilizando-se de imagens do real e irreal, provocando o impacto. Elabora sequências divididas em movimentos que como *flashes* iluminam as unidades⁴¹.

Miguel Jorge acaba rompendo com a visão de mundo tradicional e interroga esse mundo seguindo a linha de denúncia social (o homem aprisionado e sufocado). Segundo Maria Luíza Laboissière de Carvalho em *Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge*:

(...) A obra de Miguel Jorge é revolucionária por ser autêntica. Revolucionária no sentido de proclamar sempre a conscientização do ser humano ao processo de individualização. Tanto na dramaturgia quanto nas narrativas, o escritor faz com que a denúncia seja humana, social, política, religiosa. O leitor não encontra porto, no sentido local de chegada; sua obra é sempre ponto de partida, inquirição. Esse leitor precisa saber que nessa leitura está também o instante da libertação do hábito que normalmente anestesia. Nessa leitura está a confrontação com o sofrimento do existir e, conseqüentemente, o processo de conscientização (...). É comum em Miguel Jorge a construção fragmentada, quando o escritor se propõe a assenhorar-se de uma liberdade imediata e caótica. Com esse propósito, o nosso escritor serve-se dos recursos literários advindos com a modernidade: número variado de vozes, cosmovisões, numa interação que resulta no jogo polifônico das narrativas; serve-se igualmente da paródia, deixando seu leitor perceber a intencionalidade da ironia com a qual resgata o texto parodiado (...) (CARVALHO, 2000, p. 47-54).

Em outro trecho, observamos na obra a sensação de impotência perante o desconhecido: o medo, a insegurança tomando conta das personagens. Uma referência simbólica ao clima de tensão e expectativas que o regime militar gerou em seu período de vigência. A angústia dessa situação se agrava principalmente contra aqueles que buscavam uma forma de protesto. A vigilância tinha caráter implacável:

Ana: Vamos chamá-lo pelo nome.
Júlia: Experimenta você.
Ana: Gustavo, Gustavo.
Júlia: Ele não responde.
Ana: Às vezes trocou de nome.
Júlia: Vamos experimentar outros.
Ana: Pedro.
Júlia: Paulo.
Ana: João Batista.

⁴⁰ Em 1925, surgia na França o movimento surrealista. O poeta e escritor André Breton liderou sua criação e escreveu o seu primeiro manifesto. O surrealismo pretendia intervir na realidade levando o homem a um estado de liberdade suprema. Baseado nos estudos de Freud sobre a vida manifesta e a latente e na definição acerca dos mecanismos do sonho, os surrealistas procuravam estabelecer um estreito laço entre o mundo da vigília e do sonho, de forma a resolver os problemas fundamentais da existência. Tentavam reproduzir os estados oníricos através de mecanismos artificiais, como a hipnose. Voltava-se contra positivismo, o utilitarismo e a moral burguesa.

⁴¹ Miguel Jorge se utiliza de sua facilidade em criar imagens com palavras. Utiliza a técnica cinematográfica, o apelo visual. A linguagem atinge uma velocidade e densidade de cinema. Uma partícula chama outra, gerando uma sintaxe de imagens acumuladas. As palavras sofrem cortes e remontagens, buscando sempre novos efeitos.

Júlia: Daniel.
Ana: Tiago.
Júlia: Judas.
Ana: É inútil, ele não responde.
Júlia: Tentamos outra coisa.
Ana: O que então?
Júlia: O calor humano.
Ana: Oh! Sim, vou olhá-lo nos olhos.
Júlia: As imagens, a minha, a sua, a dele, copiam nossos movimentos.
Ana: Deve ter espelhos escondidos por todas as partes.
Júlia: Exatamente como na realidade.
Ana: Exatamente. (JORGE, 1973, p. 64).

Percebe-se o jogo do autor com as palavras. Ao não definir quem realmente seria o visitante, nomes bíblicos são pronunciados. Como em um caleidoscópio, as imagens de Ana e Júlia são capturadas e manipuladas pelo visitante e seus múltiplos espelhos levam as duas personagens ao plano real, a uma reflexão sobre o universo que as cerca. Ecos, portanto, de uma época de torturas, censuras e severas leis. O trecho a seguir também exemplifica bem o momento que se vivia:

Júlia: É como se fosse um julgamento. Estamos sendo julgados. Onde o réu? Onde os jurados? Contudo, deu-se início à cerimônia. Posso ouvir o toque surdo do martelo. A voz grave do Juiz, o peso de sua mão sobre a mesa. Posso ouvir vozes. Vozes envelhecidas que se elevam num grito. (*Júlia gritando como uma bruxa velha*) Condenar, condenar. Arremessar o corpo para o fundo do cárcere, para as profundezas dos infernos ou o lado de dentro da morte. Para a margem de fora da vida. Condenar. Condenar. Doçura de gente. De olhos parados. De bocas abertas. De mãos espalmadas. Condenar. Condenar. Ouçamos o martelo e o juiz, e as vozes todas a repetir: Condenar. Condenar. (JORGE, 1973, p. 69).

A sensação do julgamento, de cerceamento da liberdade e de uma condenação demonstram a crítica ao sistema vigente feita por Miguel Jorge. Pela voz de Júlia, o autor dá o seu testemunho sobre uma época marcada pela tortura, pela clamor por justiça, por busca de dias melhores.

3.6.4 *Os Angélicos* – o remorso como força motriz

Um processo de remorso é desnudado na segunda peça escrita por Miguel Jorge, *Os Angélicos*, e publicada juntamente com *O Visitante* em 1973. Peça em três atos, a honestidade versus impunidade alimentam toda a trama tecida. O peso de um crime é o mote que alimenta toda a peça, em que desfilam as conveniências de se manter um *status* burguês em contraposição à tragédia de uma consciência atormentada. A história se inicia em um local

que se parece com uma sala. No entanto, é uma cela mobiliada com mau gosto. Segundo Peter Szondi (2001), em *Teoria do drama moderno*:

(...) Outra coisa se passa nas numerosas obras de dramaturgia moderna cujos personagens são transportados graças a um dramaturgicó que precede o drama, para uma situação de confinamento que de modo algum lhes é característica, mas indispensável para a possibilidade de sua apresentação dramática. São obras cujo palco é constituído por uma prisão, por uma casa aferrolhada, um esconderijo ou um posto militar isolado. A reprodução da atmosfera particular desses lugares não pode nos iludir sobre sua determinação formal. E o estilo dramático que possibilitam é, como na peça de conversação, mais aparência que realidade. Pois o caráter absoluto de tais situações de confinamento acidental é suprimida tanto pelas próprias *dramatis personae*, que da situação externa a eles remetem para suas origens épicas, como pelo dramaturgo, que a compreensão das personagens inclui na obra como sujeito. A tensão dramática interna paga, por assim dizer, o preço de uma épica externa, um drama se desenvolve dentro de uma bola de vidro. (SZONDI, 2001, p. 116-7).

A peça acontece em dois planos: real e irreal. No real, há a comemoração do aniversário do Pai com a presença da esposa e dos filhos. No irreal, aparece o espectro de um garimpeiro acusado de um roubo que na verdade não cometera, mas que paga pelo delito. Sendo o personagem Pai o verdadeiro autor do crime, suas lembranças o atormentam o tempo todo.

Muitos anos depois, ao ficar sabendo desse crime do Pai, a família se revolta. A indignação, porém, não se dá pelo ato em si, mas pela ameaça de perigo perante a opinião pública, o que ameaça o “status” burguês da família. Ao ameaçar confessar o crime, o Pai acaba por desatar tensões diversas onde se desnudam o falso moralismo e o jogo de aparências. A peça se torna um movimento de palavras contra a violência das paixões, dos interesses humanos diversos, no plano interior e exterior.

Promover no leitor um impacto que produza surpresa e inovação desvendando-lhe inusitadas facetas da realidade são intenções que aparecem na obra de Miguel Jorge. Sua narrativa recusa-se a ser simples anotações de experiências e acaba realçando aspectos extravagantes do novo real contemporâneo. Assim, o envolvimento inicial deve manter-se até o final e fazer-se presente mesmo depois de seu término.

Nota-se em sua obra a intenção de provocar o asco e o medo no receptor. Busca pela construção literária atingir a reconciliação do homem consigo mesmo através da linguagem. Propõe-se a revelar os insensatos impulsos do homem. Deseja atingir uma linguagem capaz de sondar a realidade.

Miguel Jorge se lança a uma pesquisa de linguagem que, ao mesmo tempo, procure uma libertação interior e atinja o leitor, ampliando sua sensibilidade.

Desvela situações extremas, como morte, loucura, violência e o medo na luta humana.

Todos os tipos de desvios são válidos para prender a atenção do leitor rompendo o costumeiro e destruindo tudo que é calmamente esperado, desencadeando e promovendo o choque. Adota um posicionamento crítico com a intenção de produzir um estranhamento que abra a visão do leitor para o homem atual: dolorido, desesperançado, oprimido.

O escritor Aldair da Silveira Aires em sua Dissertação de Mestrado *A metalinguagem do absurdo nos contos de Miguel Jorge* destaca estas características que também se manifestam em sua dramaturgia:

(...) Miguel Jorge cria um universo trágico-poético, humano-desumano, impiedoso e frio, para com suas personagens, mostrando sempre a realidade através da irrealidade humana. Manipula sentimentos e ações, como se manipula as peças em um jogo de xadrez. E é aí que sua obra se manifesta no panorama da História Literária Brasileira, principalmente agora que estamos situados dentro do chamado pós-modernismo, ainda não identificado como momento decisivo das transformações e buscas que imperam, numa tentativa angustiante de acerto, de confrontos, de pesquisa da linguagem, da amplitude da palavra, da dignidade de um fazer literário que, realmente, possa acompanhar o homem nessa loucura técnica em que se encontra cada vez mais mergulhado. Miguel Jorge faz parte desse momento, e é o repositário literário que afirma este momento.
(AIRES, 1996, p. 93-4).

Dessa forma Miguel Jorge tenta apreender o mundo dilacerado e em desequilíbrio e mostrar o homem condenado à escravidão do poder e da materialidade. Para Miguel Jorge, o enredo não deve ser certinho, tem sempre que acrescentar alguma coisa, pois a narrativa não se encerra com um simples ponto final. O enredo deve permanecer inesquecível e o autor segue livre para permear o fantástico, o surreal, o fabuloso. O escritor conjuga elementos cruéis, como a morte, a loucura, a violência e o medo na luta humana para encontrar-se no labirinto da vida. O leitor se defronta com uma visão desequilibradora e ambígua da realidade.

3.6.5. Nas entrelinhas de *Os Angélicos*

Na peça *Os Angélicos* temos, desde o título, um viés irônico. Na realidade, ao comparar os personagens da peça a seres angelicais há uma contradição plasmada. Nenhum personagem do texto carrega em si uma personalidade sensível e generosa. Todas possuem desvios morais e sérios problemas de relacionamento com o universo interior/exterior. Vivem em um contexto de aparências, de falsas ilusões. Carregam em si as marcas do egocentrismo e das aparências. São burgueses.

No primeiro ato ou primeira parte, como coloca o autor, temos a figura do Pai sentado em uma poltrona e a do espectro que o atormenta diversas vezes (lembrando a cena inicial de *Hamlet*):

O Pai (*sentado na poltrona, no meio do palco, fala com uma voz cada vez mais angustiada*): Está aí novamente. Sei que está. E é como se fosse a primeira noite que vi. Na verdade estava trêmulo. Enquanto que eu era escravo de uma única ideia. A fortuna. E você olhava seu caminhar em direção a morte, com doçura (*ri*). Sim, com doçura. E eu ainda estou vendo o seu caminhar. Mas por que você não gritava? Ou era eu quem não ouvia? E havia em seus olhos uma tremenda mágoa. Ou era resignação? E a música? Sim, eu ouvia uma música, era uma música fúnebre, cruel. (JORGE, 1973, p.89).

O espectro simboliza determinados conteúdos do inconsciente que estão tentando tornar-se conscientes e anseiam com desespero participar do mundo dos vivos. É na realidade o sentimento de culpa se materializando. O passado delituoso faz-se presente. A consciência cobra as ações, diz nas entrelinhas o autor. Ela espreita e rememora fatos e situações. E, às vezes, este olhar pode ser inquiridor e cruel ao mesmo tempo. É preciso ter cuidado com as ações, com o que se faz com o outro para não ser acusado depois, para não ser atormentado com os “fantasmas” do passado. Uma alusão a tempos difíceis de amordaçamento de vozes, gestos, atitudes. O que era subversivo precisava ser monitorado:

Pai: Disseram-me que os meninos virão.
Mãe: Claro. Já devem ter atravessado metade da cidade.
Pai: Pensei, pensei que iria ficar só essa noite. Era meu desejo, lembra?
Mãe: Acho que eles estão demorando demais. Já deviam ter chegado.
Pai: Eles não vão ficar em silêncio, e eu preciso de silêncio. Recomendei a você para mandar fechar todas as janelas.
Mãe: Mas meu querido, hoje é dia de emoção.
Pai: Todas as portas deveriam estar fechadas. Trancadas, quero dizer.
Mãe: Ora, Pedro, ponha um bom pensamento em sua cabeça.
Pai: É na alma que mais preciso. (JORGE, 1973, p. 90-1).

A janela pode ser considerada um símbolo da consciência. Fechá-la é como se fechar para dentro de si, num sentimento de culpa e remorso. Posteriormente, o Pai sugere o fechamento também das portas no seu incessante desejo de reclusão, na sua vontade de aquietar a alma diante do passado que insiste em se fazer presente.

Quando o Pai recebe presentes de seus filhos e adivinha quase todos, numa clara demonstração de atos repetitivos, sem emoção e em um jogo de aparências, novamente o espectro aparece. A consciência do passado tende sempre a se manifestar, diz o autor nas entrelinhas:

Mãe: Estamos admirando os presentes que seu pai ganhou.
Marina: Ah! Sim é verdade. Este é o meu. Parabéns, pai.
José: O mago vai adivinhar esse também?
Pai: *(Olhando o presente de Marina)*. Um pijama.
Marina: Sim, um pijama bonito. Última moda. O senhor não pode esquecer que vim de um desfile de modas.
Daniel: Puxa! Como pode adivinhar tanto.
Solange: Acho que vou passar mal.
Daniel: Cale a boca.
(O Pai está olhando para um ponto fixo. O espectro atravessa a cena novamente).
Pai: Estão vendo? Estou regressando para dentro de mim mesmo.
Marina: Hei! O que foi que ele falou?
José: Acho que vou precisar de uma bebida.
Daniel: Que tal se a gente cantasse para ele?
Solange: Acho que vou vomitar.
Pai: Não valeu a pena, não é verdade? Dentro da minha mão está o punhal. E o punhal aparece muitas vezes para matar, cortar, decepar. Dentro de minha cabeça havia um sonho dourado. Fortuna. Fortuna. Diamantes. (...) Eu estou como um cão nojento deixando escapar rosnados de arrepiar. (JORGE, 1973, p. 93-4).

O espectro continua aparecendo em momentos decisivos, deixando o Pai como uma figura alucinada perante seus filhos:

Pai: Lá está ele de novo *(O espectro atravessa a cena)*.
José: Mas isso é de enlouquecer.
Mãe: Pedro, não está vendo que está magoando nossos filhos?
Daniel: Que tal se fizéssemos um brinde?
Pai: Já não posso olhar para lado algum. A casa anda cheia de cadáveres. Todos os compartimentos estão cheio deles. Sempre com a mesma cara. A mesma cara.
Solange: *(Vomita)*.
José: Isso é o próprio inferno na terra.
Daniel: Pai, o senhor quer nos atemorizar?
Mãe: Calma, Pedro, não vê que está estragando sua festa de aniversário?
(JORGE, 1973, p. 99).

Na obra migueljorgiana, o leitor percebe que algo está acontecendo, volve o olhar para a singularidade e vê o texto de um novo ângulo. Mostra-se o homem dilacerado, condenado á escravidão do poder e da materialidade. Pulsa o enredo num conjunto de forças desordenadas e revela este homem na sua atualidade: dolorido e desesperançado.

O autor goiano rompe com os aspectos convencionais da literatura, produzindo o estranhamento no leitor. Defrontamo-nos em sua obra com um contexto social, desmascarando a realidade palpável, numa dimensão crítica e autocrítica. Percebe-se a plasticidade e a busca pela abstração da linearidade do texto. Mostra sempre um real transfigurado. A ideologia e o mito são sempre elementos que envolvem a narrativa, denunciando outras realidades:

A literatura de Miguel Jorge pode ser considerada pós-moderna por afastar-se da linha de representação do mundo e engendrar-se numa linha de interrogação do mundo. A lógica comum é substituída pelo fragmentário, pelo sem-sentido e pelo inverossímil, arrastando o leitor para o mundo de pesadelos, onírico, em que predomina o jogo de uma visão especular labiríntica (...) Miguel Jorge quase sempre nos mostra uma personagem em clausura, presa, sem saída. Ao mesmo tempo, o escritor trabalha o sentimento de revolta nessas personagens a ponto de tirá-las do nihilismo. (CARVALHO, 2000, p. 63).

O mito é uma forma de explicação do mundo bem como expressão das estruturas sociais, sendo produzido a partir delas. Na vertente ideológica, o posicionamento político é uma opção clara em Miguel Jorge, demonstrando a rebelião, defendendo os menos favorecidos e criticando a sociedade dos poderosos. Repudia todas as possibilidades do poder autoritário que sufocam o indivíduo.

Um questionamento incessante é feito por este homem que pesquisa as razões de sua existência como se encontrasse uma explicação racional para a dor humana, extravasando a desproporção entre a rigidez da realidade e a fragilidade do sonho e do desejo numa caminhada cheia de desesperança.

Sentindo-se distanciado do universo, o homem na literatura de Miguel Jorge procura um companheiro para dividir sua dor e encontrar um desconhecido fora do seu próprio eu. De tudo isto só lhe sobra a sua impotência diante da constatação de inutilidade. Sua temática se serve do ilógico para refletir a ilogicidade da vida e da morte.

eticamente, Miguel Jorge quer desconcertar a estrutura patriarcal poderosa que se estrutura na sociedade. Aponta um mundo burguês alienado e repetitivo, que povoa a sociedade como “cadáveres”. Revela um quadro em que pais e mães destroem a vida de seus filhos e lhes entregam um legado monstruoso e inaceitável. É uma contestação que se manifesta no ambiente familiar. Observamos a família deixando de ser uma fonte de segurança para produzir temor pela tirania e agressão. A cotidianidade de cada acontecimento é utilizada para desvelar as atitudes brutais e terríveis.

Vidas onde a crueldade, o desastre e a miséria se tornam processos de desconstrução do humano são expostas pelo autor, revelando a solidão e a impotência humana. Quer levar o leitor a perceber a inutilidade e a desvalorização da vida de um mundo, o burguês, que deve acabar no remorso por seus crimes de ambição e de infâmia. São cenas pintadas com tintas cruéis da carnavalização grotesca⁴². São expostas as deformações, as

⁴² Segundo Bakhtin (2000), a carnavalização valoriza a atualidade viva, a fantasia livre e a multiplicidade de estilos e vozes dentro do texto. É uma forma bastante flexível de visão artística. É um conteúdo não acabado, que permite descobrir o novo e o inédito. O discurso carnavalesco reflete um pensamento libertário e é, também, uma

deteriorizações físicas, mentais e morais de seus participantes. Diversas modalidades de humilhação e subjulgamento diluem os limites entre o real e o irreal. O fantasioso e o sobrenatural aparecem em personagens carregados de simbologia.

Na sua literatura, os personagens são apresentados como seres dominados por um poder estranho e oscilam nos limites da loucura. O desvario e a loucura aparecem como abertura de perspectivas renovadas da realidade e não somente como alienação. Aparece, então, uma multidão de loucos ou quase loucos. Essas figuras esquizofrênicas ou alienadas criam uma visão particular do universo. Vamos encontrar povoando seu universo narrativo alucinados em pleno delírio, tarados sexuais, lunáticos e fanáticos em ação.

Os velhos são apresentados como criaturas patéticas, melancólicas e desfiguradas. São dominados pela fragilidade e insegurança que os tornam tiranos. A rebeldia, que praticamente inexistente, se anula completamente nos subjugados. A força e a violência são utilizadas para “domar” os filhos como animais. O poder do pai é massacrante.

As narrativas de Miguel Jorge levam o leitor a hesitar na interpretação dos fatos. Produzem falsas pistas, questionam o próprio ato de ler e denunciam, assim, o autor implícito. Miguel Jorge, também, como uma espécie de “leitor” privilegiado, faz uma leitura do mundo que o cerca. Por meio de sua obra recebemos a “filtragem” de um contexto social que lhe cabe viver. A escolha consciente de (des)construir a forma indica a insatisfação e uma necessidade de questionar a realidade e a linguagem. A denúncia dissemina-se por toda a obra conscientemente e acaba contaminando-a por inteiro, desde a postura do autor na escolha da temática, até nos experimentos literários que faz uso. Como um narrador controlador distanciado procura ordenar as ideias e sensações de seus personagens.

Várias situações revelam este movimento de rebelião contra a condição humilhante do ser humano. Um sistema opressor padroniza o homem e sua recusa acarretará a perda de sua própria identidade. Na iminência da morte, transparece a náusea que o invade. Sucumbe ante a desintegração de seu próprio ser. No aspecto social, Miguel Jorge aponta abusos e violações, numa identificação com as classes sofredoras silenciosas. Dá voz ao desamparado, acusa a exploração da mão de obra. Rompe com a narrativa linear e transgride códigos, critica e desconstrói tudo o que está pronto, acabado e aceito. Essa ruptura está associada ao objetivo de atingir o leitor e promover nele um impacto que lhe permita observar

contestação social e política quebrando as leis da linguagem censuradas pela gramática e semântica. O grotesco carnavalesco coloca-se como elemento dinamizador, permitindo compreender a possibilidade de uma ordem diferente do mundo. A dissolução da ordem e a incoerência buscam desencadear um modo de ver assistemático e produzir estranhamento.

os aspectos de surpresa e inovação. Sua rebelião permanente torna suas narrativas um campo experimental em constante metamorfose. As estéticas de vanguarda, como o cubismo e o surrealismo, servem de inspiração para tais experimentos. Assim, Miguel Jorge expõe uma rebeldia e irreverência que pretende minar o cotidiano brutalizado.

As narrativas de Miguel Jorge pretendem apresentar a visão estilhaçada de um universo onde o indivíduo sente-se impotente, isolado numa lógica toda sua e recorre ao sonho ou pesadelo. O tempo contemporâneo despertaria sentimentos de incompreensão e pavor, deixando que sobreviva somente o homem escravizado, despido da consciência do real. O que importa é o existir, manter a vida; tudo o mais é indiferente. O impulso da vida, o surto do inconsciente, o grito do irracional são as únicas verdades que devem se sobressair no meio dessas narrativas dilaceradas. É uma revolta metafísica contra o mundo todo. Sentindo a inutilidade de sua dor, o homem se revolta: não contra a situação, mas contra a sua condição humana. Transgredir e denunciar são as leis que se impõem negando a submissão, contrárias às instituições do sistema, como expõe o trecho a seguir:

Mãe: (*Dirigindo-se ao pai*). Está vendo o que você foi fazer? Seus filhos estão recordando o passado.
Pai: É uma forma de sobreviver.
José: Pela porta da igreja, que estava sempre aberta, ouve-se a sineta badalar: balalaão, balalaão, balalaão.
Marina: Não se atreva a falar nisso.
Daniel: Refúgio dos pecadores.
José: Refúgio dos famintos.
Daniel: Amém.
Marina: Mãe, não pode mandá-los calar a boca?
Pedro: Vão embora.
José: Pronto! Erramos tudo de novo. (JORGE, 1973, p.101-2).

Na segunda parte da peça, continua o jogo de aparências que marca a história. A sustentação de um *status*, de uma imagem pública que deve ser sustentada e mantida pela família, o reflexo de determinadas situações presentes em uma época de forte repressão (década de 1970), onde se deveria manter uma “aparente” ordem, almejando o bem-estar da sociedade. Momento vivido pelo autor durante a tessitura da peça:

Mãe: E ontem foi o dia de seu aniversário: 65 anos.
Daniel: Que bela data escolheu ele para nos perturbar.
Solange: Estou me sentindo mal.
Marina: Pelas quais e mais razões ele sentia que tinha esse direito sobre todos nós. Essa ocasião deverá ser inaugurada.
Mãe: Ultimamente deu para sonhar acordado e ver fantasmas.
Daniel: Como assim?

Mãe: Não sei. Não se pode exigir muito dele.
José: O que fazer então?
Mãe: Ainda não sei. Precisamos refletir.
Marina: Refletir? Um asilo.
Solange (*Vomita*)
Daniel: Um asilo talvez não fica bem.
Marina: E minha imagem social? Não permitirei que ninguém atrapalhe minha imagem de abrir caminho nos salões elegantes. Um asilo, é o que eu digo, um asilo é o que ele merece. (JORGE, 1973, p.116).

O tom irônico de Miguel Jorge, seu jogo de palavras que busca a verdade, a saída para as opressões se faz presente no trecho que exemplifica o nome da peça, e os interesses de um grupo de pessoas, unidas pelo sangue, mas separadas pelas conveniências sociais:

Pai: Me sacrifiquei por estes pequenos deuses. Como vocês eram bonitos e angélicos. Dava gosto ver as cabeleiras douradas, os olhos abertos. Marina ainda não pintava a boca, José tinha as mãos suaves e Daniel era um..
Daniel: Crescemos à beira da lareira.
José: Crescemos à beira da enxurrada.
Marina: Crescemos com a boca seca pela sede.
José: Se o senhor ainda quiser o meu amor, fique longe de mim.
Marina: Nunca vi nada mais comovente.
Solange: (*Vomita*).
Daniel: Quem profanou nossa infância? (JORGE, 1973, p.121).

O contexto da ditadura militar vivenciada pelo autor à época da publicação de *Os Angélicos* fica latente na parte que o Pai rememora a atrocidade que cometeu contra o garimpeiro (espectro):

Pai: Eu vivi uma pequena guerra. Eu fui um perfeito herói, matando o inimigo pouco a pouco (*O espectro está no meio da cena*). Ele implorou misericórdia, mas eu era um herói.
Ele foi amarrado a um tronco de árvore, chicoteado, e eu era um herói...
José: Bravos. Precisamos condecorá-lo.
Solange: Com licença, acho que vou vomitar.
Daniel: Silêncio. (JORGE, 1973, p. 123).

Percebe-se que a personagem Solange passa mal constantemente e vomita. Simbolicamente, essa ação está relacionada a determinadas situações da vida que vão além das forças da personagem, necessitando ser eliminadas urgentemente. O clima de tensão que envolve a peça desenvolve essa ação na personagem. Sensível, Solange funciona como um contraponto ao restante da família. Alguém que não suporta o universo à sua volta. Em sua fraqueza, plasmam-se todos aqueles que não se moveram por medo ou por conveniência para mudar um contexto de sufocamento às liberdades individuais: ações constantes em um período de forte de repressão.

A consciência atormentada pelo peso de ações passadas se faz presente no Pai, quase profetizando o remorso que o mundo burguês haverá de sentir por sua alienação:

Pai (encarando os filhos, depois a plateia): Senhoras e senhores. Estes aqui são os meus guarda-costas. Cuidado com eles, muito embora pareçam mansos, são bastante violentos. A vida me escapa pelas mãos, no entanto, cortei minha orelha para que não possa ouvir minha consciência. *(A mãe corre e tapa-lhe a boca com a mão. Os filhos o cercam e, delicadamente, vão falando-lhe ao ouvido)*. (JORGE, 1973, p. 128).

Na terceira parte da peça, destacamos a primeira rubrica, que é bastante esclarecedora e ilustrativa por revelar as mudanças de contexto do Pai e as reais intenções daquela família ao mesmo tempo que, em uma dimensão maior, relembra o encarceramento físico e de pensamento imposto durante o regime militar:

A iluminação, aos poucos deverá ir mostrando a transformação do ambiente, e dos personagens. Uma sala vazia, onde se vê uma enorme. José e Daniel devem ter o aspecto de carcereiros, e estão a um canto do palco. Do outro lado, e indiferente aos dois homens, estão Amélia e Marina. Amélia e Marina também estão vestidas de carcereiras.(...) Nesse momento, o foco luminoso cairá sobre o pai, que agora é um perfeito velho, trêmulo, que vem se aproximando com tiques nervosos. Está no meio da cena. Tem um lenço com que enxuga as mãos e o rosto.(JORGE, 1973, p.132).

Em uma cena significativa, o pai é amordaçado pela família, com medo de revelar seu passado criminoso:

Daniel: (...) A qualquer momento ele pode aparecer.
José: É possível.
Daniel: Tentará gritar.
José: Falar com as pessoas nas ruas.
Daniel: Contar a merda da sua história.
José: Que estupidez.
Daniel: Ele não consegue ser mais que um símbolo.
José: Nada poderá dizer de interessante.
Daniel: Ele está completamente fora de si. (JORGE, 1973, p. 149).

Ao final da peça, temos a repetição de uma ladainha entoada por todos da família quando o pai confessa o crime de seu passado:

Marina: (dando risadas) Olha o pobre rei.
Amélia: Coitadinho. O que é da droga da sua vida.
José: Nada, nada, ele quer nosso dinheiro e nossas vidas.
Daniel: No dia da coroação. No dia da coroação... (subitamente para de falar e Amélia inicia uma ladainha)
Amélia: Ele encontrou um enorme diamante.
Todos: Ora pro nobis.
Amélia: Com vinho, cerveja e música celebrou-se o acontecimento.

Todos: Ora pro nobis.
Amélia: O diamante lhe deu glórias.
Todos: Ora pro nobis.(JORGE, 1973, p. 155-6).

O *rogai por nós* nesse contexto assume um tom de crítica à situação que é desvelada com o segredo do Pai. O sagrado e o profano se unem em tom de paródia⁴³. Uma crítica a uma sociedade que se entrega às contingências de suas ações.

Esse mundo angustiante e sinistro libera poderes hostis. Tudo parece girar fora dos eixos. O autor busca tirar a segurança, tatear as faces inatingidas de nossa realidade. Tenta explorar o que está oculto dentro ou detrás das coisas. Nessas peças, o homem começa a despertar os fantasmas que nele habitam e que surgem descontrolados pela razão. Cria imagens renovadas e vai além, ao denunciar as incoerências e brutalidade fantasmagórica do nosso mundo.

Miguel Jorge quer, na realidade, desmontar a credulidade do leitor para que ele possa olhar o seu mundo social e político e possa a partir disso criticá-lo.

A violência e a dor são ampliadas em dimensões cósmicas e pretendem envolver todo o universo. A coletividade tem ampliado seus poderes que sufocam o homem e o levam à apatia. O medo também torna-se macrocósmico.

Intensificam-se as violências físicas, psíquicas e morais que se apropriam da figura humana. A revolta se manifesta em forma de violência. Os personagens não aparecem colocados pelo autor numa situação absurda, mas geram sua própria ilusão. Agridem a humanidade como um todo. Os demônios mais sangrentos e primitivos surgem.

Ao perceber um cotidiano ínfimo e que padroniza, o homem se revolta. Este universo amargurado e vazio faz com ele devolva ao mundo a violência recebida. Por meio de atos tresloucados, busca resgatar esta individualidade perdida.

O homem vai se tornando coisificado e destruído e enojado de sua própria existência. Sua vida é de tal forma esvaziada de sentido que ele nem percebe a oportunidade de raciocinar sobre a existência.

⁴³ A paródia se estrutura a partir de uma autoconsciência de ser “máscara” do outro texto. A paródia é apresentada como uma forma consciente de expressão de um discurso existente que imita para provocar o efeito cômico. Na paródia, efetua-se o cruzamento de duas linguagens – a que é parodiada e a que parodia, sendo que uma toma consciência da outra. Ambas lutam entre si. Segundo Bakhtin “Na paródia, o autor fala a linguagem do outro, porém reveste esta linguagem de orientação semântica oposta à orientação daquele. A segunda voz, uma voz instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso converte em palco de luta entre vozes.” (BAKHTIN, 2005, p.194).

Figura 7 – Capa de *O Visitante* e *Os Angélicos*.



Figura 08 – Contracapa das obras *O Visitante* e *Os Angélicos*.



CONCLUSÃO

Este trabalho pretendeu demonstrar a relevância da obra de Miguel para o cenário cultural goiano em um período conturbado da história brasileira: o regime militar. Vimos que sua dramaturgia, em particular, procura associar elementos que traduzem impulsos em crescente turbulência. As suas narrativas denotam a opressão e a violência em suas várias formas de expressão. Tais características ficaram evidentes nos estudos realizados em duas de suas peças teatrais: *O Visitante* e *Os Angélicos* (1973).

A importância de seus textos reside nos variados procedimentos criativos literários que realiza a partir da linguagem. Utiliza atos de desconstrução e reconstrução. Procura mobilizar ideias estagnadas e acelerar a emergência da conscientização do ser humano.

O moderno em Miguel Jorge é composto por vanguardas, como a simbolista, a cubista e a surrealista. Seus textos fazem leituras de outros textos: leitura ficcional, político-social, de seu tempo e de sua mente de pesquisador. O escritor elege, nessas duas obras, como ponto de vista para emoldurar suas narrativas, a leitura política da recente história brasileira. Reflete uma sociedade autoritária e procura dar voz às pessoas marginalizadas e excomungadas ideologicamente, que não podem ser ouvidas e são submetidas à expulsão, à tortura, ao confinamento e à morte.

No primeiro capítulo, buscamos desenhar um painel das principais manifestações culturais existentes no país durante os “anos de chumbo” e o papel da censura dentro deste contexto. Descortinamos as principais ações dos atores políticos neste momento conturbado da história do Brasil e evidenciamos o teatro e sua relevância histórica e cultural, destacando os principais grupos que plasmaram em toda uma geração o inconformismo do momento: *Arena*, *Opinião*, *Oficina*, *CPC da UNE* e outros. Pontuamos algumas obras como *Quarup* (1967) de Antônio Callado, *Romance d’A Pedra do Reino* (1971) de Ariano Suassuna e *Incidente em Antares* (1971) de Érico Veríssimo que trazem exemplos estéticos de burla à repressão.

No segundo capítulo, destacamos os principais grupos teatrais existentes em Goiás durante este período de proibições e forte aparelhamento censorial: *Teatro de Emergência*, *Teatro Exercício*, *Teatro Universitário da Universidade Federal de Goiás* e outros significativos. Evidenciamos suas principais manifestações, bem como a forma como contribuíram para uma resistência ao momento vigente. Permeando a análise, destacamos as ações políticas efetivadas neste momento em Goiás.

No terceiro capítulo, buscamos analisar as duas peças de Miguel Jorge censuradas à época – *O Visitante e Os Angélicos* (1973) - e as técnicas utilizadas por este escritor: a paródia, a carnavalização grotesca, a alegoria, ideologia, o mito, o absurdo, sua linguagem cinematográfica, o surrealismo, o simbolismo dentre outras experimentações. Procuramos destacar algumas características pertinentes à dramaturgia em geral para melhor compreendê-lo como o nascimento do drama moderno, mapeando obras de Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Hauptmann, Beckett, Lorca e demais . Notamos a preocupação de Miguel Jorge em subverter a ordem pré-estabelecida e romper com o costumeiro, o tradicional. Esse desejo de ruptura e desconstrução descortina sentimentos, emoções emaranhadas que forjam um quadro psicológico de seus personagens e os direcionam ao encontro do outro, com suas mazelas, seus dramas existenciais, suas paixões. É um olhar do micro para o macro da existência humana e sua serenidade. Um desejo de evidenciar, desnudar aquilo que se esconde e pode assustar quem observa.

Assim, chegamos à evidência de que a dramaturgia de Miguel Jorge foi imprescindível neste recorte em estudo (1964-1979), por trabalhar a temática do protesto, da denúncia. Suas peças serviram de alerta sobre os abusos cometidos à época.

Acreditamos, ao término deste trabalho, que o referido escritor se mostra como um dos grandes agentes renovadores da arte da encenação em Goiás e que sua obra se firmará como um potencial criador para encenadores e atores do nosso Estado e país. Conhecer, analisar e discutir seus textos é tarefa imprescindível e urgente.

Miguel Jorge, ao longo de sua carreira literária, evidenciou o aprofundamento estético, a vontade de contribuir para o burilamento das expressões artísticas e o vem fazendo com maestria e despojamento.

Acreditamos que a pesquisa e análise de sua obra é primordial e deve ser uma tarefa contínua em nosso meio. Esperamos ter dado nossa parcela nesse importante propósito.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE MIGUEL JORGE

- JORGE, Miguel. **Antes do túnel (contos)**. Goiânia: Editora da UFG, 1967.
- _____. **Texto e corpo (contos)**. Goiânia: Editora Oriente, 1969.
- _____. **Antologia do conto goiano** (Org. com Anatole Ramos e Luis Fernando Valadares). Goiânia: Editora LR, 1969.
- _____. **Couto de Magalhães: a vida de um homem**. Goiânia: Oriente, 1970.
- _____. **Antologia do novo conto goiano** (Org.). Goiânia: Editora Oriente, 1972.
- _____. **O Visitante e Os Angélicos: peças para teatro**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1973.
- _____. **Os frutos do rio (poesia)**. Goiânia: Editora Oriente, 1974.
- _____. **Caixote**. Goiânia: Oriente, 1975.
- _____. **Avarmas. (contos)**. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. **Inhumas: nossa cidade (poemas)**. Goiânia: Editora Gaivota, 1978.
- _____. **Teatro Moderno (quatro peças)**. Goiânia: Editora da UFG, 1981
- _____. **Veia e Vinhos**. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. **Urubanda (contos)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. **Morosinho (novela infanto – juvenil)**. São Paulo: Atual Editora, 1985.
- _____. **Atrás do morro azul (novela infanto – juvenil)**. São Paulo: Atual Editora, 1985.
- _____. **Um anjo no galinheiro (novela infanto – juvenil)**. Rio de Janeiro: Berlindes e Verteccha, 1986.
- _____. **Asas de moleque (novela infanto – juvenil)**. São Paulo: Editora FTD, 1989.
- _____. **Profugus (poemas)**. Goiânia: Editora Kelps, 1990.
- _____. **Nos ombros do cão**. São Paulo: Siciliano, 1991.
- _____. **A descida da rampa**. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.
- _____. **Ana Pedro (novela infanto – juvenil)**. São Paulo: Editora Cartago Forte, 1994.
- _____. **Kybui**. Goiânia: Kelps, 1995.
- _____. **Décima quarta estação e Amor: poldro que se doma (Fogo de outra chama)**. Goiânia: Kelps, 1997.
- _____. **Pão cozido debaixo de brasa**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- _____. **As cores dos bichos (poemas para crianças)**. Goiânia: Editora Kelps, 2000.

- _____. **Ah! Shakespeare, que falta você me faz!** Goiânia: IGL/AGEPEL, 2002.
- _____. **Lacraus (contos)**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. **Marbrasa (poemas)**. Goiânia: Gráfica Max, AGEPEL, 2004.
- _____. **Olga (monólogo) e As chaves (peça em um ato)**. Goiânia, Editora Kelps, 2005.
- _____. **Dias profundos : teatro moderno III. Seis peças para teatro**. Goiânia, Editora da UCG, 2007.
- _____. **O Deus da hora e da noite (romance)**. Goiânia: Editora Kelps, 2008.
- _____. **Dias pequenos: de como as mulheres atraem seus maridos**. Goiânia: Editora Kelps, 2010.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICO – SELETIVA SOBRE MIGUEL JORGE

AIRES, Aldair da Silveira. **A metalinguagem do absurdo nos contos de Miguel Jorge**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 1996.

BELÉM, Euler de França. **Opção cultural**. Goiânia, 1998.

CARVALHO, Maria Luíza Ferreira Laboissière de. **Processos de transfiguração da realidade em José J. Veiga e Miguel Jorge – Uma leitura surrealista**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 1987.

_____. **Tradição e Modernidade na prosa de Miguel Jorge**. Ed. UFG, 2000.

DENÓFRIO, Darcy França. **Nos ombros do cão: considerações sobre o tempo**. Goiânia: ICHL, UFG, 1992. Caderno de Letras (Série Literatura Goiana, 17).

_____. **Ave – Armas : posfácio - estudo**. In: **Décima quarta estação e Amor: poldro que se doma (Fogo de outra chama)**. Goiânia: Kelps, 1997.

ÉLIS, Bernardo. GODOY, Heleno. **Poemas GEN 30 anos**. Goiânia: Kelps, 1994.

ESCRITOR, Miguel Jorge. (curta-metragem). Direção de João Batista de Andrade. Goiânia, 2010. (7:50 min.).

FERNANDES, Eliane Márquez. **O processo de (des)construção na obra de Miguel Jorge: contos**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 1988.

GODOY, Heleno. **Poemas GEN 30 anos**. Goiânia: Kelps, 1994.

NOGUEIRA, Soraya Calheiros. **O grotesco em Miguel Jorge e Júlio Cortazar**. Goiânia: Cãnone Editorial, 2002.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. Profugus: projeto cubo-surrealista na linguagem poética de Miguel Jorge. **Signótica**, v. 2, 1. Goiânia: Conselho Estadual de Cultura, 1982.

_____. A linguagem tridimensional de Miguel Jorge. **Signótica**, v. 1, Revista do Mestrado em Letras e Linguística, Goiânia: UFG, 1986.

_____. **O espaço da crítica. Panorama atual**. Goiânia: Centro Gráfico Editorial, UFG, 1998.

_____. **GEN: um sopro de renovação em Goiás**. Goiânia: Kelps, 2000.

SANT'ANNA, Romildo. O Visitante e Os Angélicos: prefácio-estudo. In: Jorge, Miguel. **O Visitante e Os Angélicos**. Goiânia: UFG, 1973.

SCHMALTZ, Yêda. In: Godoy, Heleno. **Poemas GEN 30 anos**. Goiânia: Kelps, 1994

BIBLIOGRAFIA CRÍTICO – TEÓRICA GERAL

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Edunb/Hulcitech, 1999.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, 2000.

_____. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

BERLINCK, Manoel T. **CPC. O Centro Popular de Cultura da UNE**. São Paulo: Papyrus, 2005.

BITTENCOURT, José Luiz. **Dimensão poética dos direitos humanos**. Goiânia: Oriente, 1979.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BOOT, Wayne. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGUI, Renato. In: Seixas, Élcio Nogueira. **Renato Borghi: em revista: Comando de caça aos comunistas**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e Culturas brasileiras. In: **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

BOTELHO, Jeanne Cristina. **A escrita censurada na dramaturgia brasileira**. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade Federal de São João del-Rei, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. Petrópolis: Vozes, 1980.

BRANDÃO, Antonio Carlos. **Movimentos culturais de juventude**. São Paulo: Moderna, 1990.

BRETON, A. **Manifesto do surrealismo**. Trad. Luiz Forbes. São Paulo : Brasiliense, 1985.

CALADO, Carlos. **Tropicália – A história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.

CALLADO, Antônio. **Quarup**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1984.

- CAMUS, A. **O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Lisboa: Edições Livres do Brasil.
- CAMPOS, Augusto. **Balanço da Bossa e outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**. Questões da teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CHARTIER, Roger. A ‘Nova história’ cultural existe? In: Lopes, A.; Velloso, M; Pesavento, S. **História e linguagens**. RJ: Casa de Rui Barbosa, 2006.
- _____. **A história cultural entre práticas e representações**. Trad. de Maria Manuela Galhardo. São Paulo: Difel: Bertrand Brasil, 1990.
- CHEVALIER, Jean; GUEERGRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1986.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. São Paulo: EDUSC, 1996.
- DALLAGO, Saulo Germano. **A palavra e o Ato: Memórias teatrais em Goiânia**. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2007.
- ÉLIS, Bernardo. GODOY, Heleno. **Poemas GEN 30 anos**. Goiânia: Kelps, 1994.
- FAERMAN, Marcos. 1968 – a última aventura coletiva. In: **Revista Educação: 1968 trinta anos depois**. No. 205. São Paulo, 1998.
- FELÍCIO, Brasigóis. **Diários de André**. Goiânia: Oriente, 1974.
- FIÚZA, Sandra Alves. **Práticas de tortura narradas em Torquemada (1971) de Augusto Boal**. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade Federal de São João del-Rei, 2007.
- FONSECA, Cristina. **O Pensamento de Glauber Rocha**. São Paulo: Martin Claret Editores, 1987.

FREIRE, Paulo . **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

FREITAS, Ludmilla Sá de. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri: “O caso Vladimir Herzog” (1975) (re) significado em Ponto de Partida (1976)**. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Uberlândia, 2007.

FRÓES, Francisco Carlos. Era melhor fazer charge na Ditadura. In: **Multirão Cultural**. Goiânia, 1993.

GARCIA, Milindre: **“Ou vocês mudam ou acabam”:** teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese de Doutorado em História Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas**. São Paulo: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989.

GONÇALVES, Paulo. Era melhor fazer charge na Ditadura. In: **Multirão Cultural**. Goiânia, 1993.

GUIMARÃES, Carmelinda. **Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: MG Editores Associados, 1984.

_____. **Teatro Brasileiro: tradição e ruptura**. Goiânia: Editora Alternativa, 2005.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura : um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004

LIMA, Rainério dos Santos. **Inútil pranto para anjos caídos – Mimesis e representação social no teatro de Plínio Marcos**. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade Federal da Paraíba, 2008

LIMONGE, Joana Alice Pinheiro. **Fazer um múltiplo brasileiro: José Celso Martinez Corrêa, Uzya Uzona e a montagem de Os sertões**. Dissertação de Mestrado em Arte. UNB, 2008.

LINS, Eliana Maria Moreira Cavalcanti. **Gota d'água: o abuso do poder e a eloquência múltipla da palavra**. Dissertação de Mestrado em Letras e Linguística. Universidade Federal de Alagoas, 2009.

LUCÁKCS, Gyorgy. **Ontologia do ser social: os princípios ontológicos fundamentais de Marx**. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

MACHADO, Marieta Telles. In: **Revista Leia Brasil: A literatura infantil em Goiás**. Ano 1. Goiânia: 1981.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

MAMIZUKA, Robêni Baptista. **O Romance engajado na década de 60: Quarup**. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Universidade Estadual de Campinas, 1983.

MARINHO, Marcelo Benfica. **A Imprensa alternativa e a comunicação comunitária em Goiás**. Goiânia: Kelps, 2009.

MARTINS, Estevão C.de Rezende. **Cultura e poder**. São Paulo: Saraiva, 2007.

MARX, Karl. **Manifesto do Partido Comunista**. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

MENDONÇA, Belkis S.Carneiro de. **A música em Goiás**. Goiânia: Kelps, 1997.

MICHALSKI, YAN. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir Editora Limitada, 1979.

_____. **Teatro e Estado**. Rio de Janeiro: Editora HUCITEC, 1992.

NUNES, Elzimar Fernandes. **A reescrita da história em Calabar, o elogio da traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra**. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. UNB, 2002.

OLIVEIRA, Sirley Cristina. **A Ditadura Militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros: em cena “Arena conta Tiradentes” (1967) e “As confrarias” (1969)**. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Uberlândia, 2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PESAVENTO, Sandra Jatáhy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PEIXOTO, Fernando. In: Balbi, Marília. **Fernando Peixoto: em cena aberta: Em tempos de Golpe Militar**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

POLONIAL, Juscelino. **Terra do Ananguera: história de Goiás**. Goiânia: Editora Kelps, 1997.

PRADO, Luís André do Prado. **Cacilda Becker – fúria Santa**. São Paulo: Geração Editora, 2002.

SILVA, Anderson de Souza Zanetti da. **A estética da subjetividade rebelde na poética teatral do oprimido**. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Universidade Estadual Paulista, 2008.

SKDMORE, Thomas. **Brasil: de Getúlio a Castelo (1930 – 1945)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **Brasil : de Castelo a Tancredo (1964 – 1985)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'a Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai e volta**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

TEIXEIRA, Mauro Borges. **Pelo Brasil e pelo povo**. Brasília: Ed.do Senado Federal, 1984.

TELLES, Gilberto Mendonça. **A poesia em Goiás** : UFG, 1964.

_____. In: **Revista Goiás Cultura**. Ano 1, vol. 1. Goiânia: Conselho Estadual de Cultura, 1989.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1992.

TORRES, Carla Michelle Ramos. **Em cena: o teatro no Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes (CPC da UNE) 1961 – 1964**. Dissertação de Mestrado em História, Poder e Práticas Sociais da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2008.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou – A aventura de uma geração**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VERÍSSIMO, Érico. **Incidente em Antares**. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

VILLAS BÔAS, Rafael Livtin. **Teatro Político e questão agrária: 1955 – 1965: Contradições, avanços e impasses de um momento decisivo**. Brasília, 2009. Tese de Doutorado (Teoria Literária e Literaturas). Instituto de Letras, Universidade de Brasília.

ZAPPA, Regina. **1968: eles só queriam mudar o mundo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

ZORZETTI, Hugo. In: **Multirão Cultural: Dúvidas de um expectador**. Goiânia: 1993.

_____. **Memória do Teatro Goiano**. Ed. da UCG. Goiânia: 2005.

WOODWARD, Kathry. **Identidade e diferença**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

ANEXO 1 – DEPOIMENTO DE ALDO ARANTES

(...) Então essa experiência da UNE foi uma experiência extremamente rica e logo nos primeiros momentos da minha gestão, quer dizer, eu venho a Brasília pra entrar em contato com o Presidente Jânio Quadros, naquela época, e três dias depois de eu estar com ele, ele renuncia. Brizola, então, desencadeia a crise da legalidade, quer dizer, desencadeia lá o movimento da legalidade pra se opor ao Golpe e eu decido com a diretoria da UNE transferir a sede da UNE pro Rio Grande do Sul. Então transferimos. Alguns dirigentes da UNE vão pra outros Estados e eu vou com o Betinho, que era assessor da UNE naquela época e mais algumas pessoas da diretoria vão pra Porto Alegre e lá então o Brizola falava para o povo brasileiro através da Rede da Legalidade e eu falava para os estudantes brasileiros. O Aroldo, que é uma pessoa que como eu disse, tenho uma relação muito profunda, o tempo todo vivíamos juntos no Movimento Estudantil, na clandestinidade, na prisão, na tortura, como Deputado Federal. Então a gente tem uma vida, assim, de irmão e ele me conta, dá o testemunho. Nem na época da crise da legalidade, lá em Salvador, eles se reuniam numa praça, que era exatamente em frente da onde tinha a União dos Estudantes Baianos e prá ouvir a fala do Brizola e do Aldo que era o Presidente da UNE, mobilizando os estudantes em torno de uma greve de resistência contra o Golpe Militar. Então essa questão é algo assim marcante, a presença que os estudantes tiveram. Uma presença destacada, na crise e na resistência a tentativa de Golpe. Tanto, assim, que depois que o Presidente João Goulart assume, quer dizer, fazendo uma concessão, porque teve que implantar o Parlamentarismo e o Primeiro Ministro foi Tancredo Neves. Ele vai a sede da UNE. A primeira vez que um Presidente da República vai a sede da UNE e ele vai a sede da UNE, não só ele como todos os ministérios, inclusive o Tancredo, que era o primeiro ministro, o ministro na época da Marinha e da Aeronáutica, o Ministro da Guerra, não era do Exército naquela época, e tinham os Ministérios Militares, que hoje em dia são Ministros da Defesa. Então foram todos os Ministros com o Presidente da República agradecer os estudantes brasileiros pelo fato. Esse, então, foi um momento marcante da história da UNE e a partir de um determinado momento acontece um fato que também tem expressão muito grande, porque no Congresso que eu fui eleito em Niterói, o Congresso decide se filiar a União Internacional dos Estudantes, a UIE que tinha sede em Praga. Num determinado momento o Cardeal, Arcebispo na unidade, bispo auxiliar do Rio de Janeiro que era Dom Helder Câmara, me chama e a gente tinha uma relação muito boa, pra comunicar que o Vaticano tinha determinado ao Cardeal do Rio de Janeiro a minha expulsão em função exatamente de eu como militar da JUC não poderia ter sido agente da filiação da UNE à UIE. E eu, então, manifestei a Dom Helder a minha indignação e disse que não aceitava. Ele era a amigo da juventude, amigo dos estudantes e ele não aceitava essa comunicação, que eu queria que essa comunicação fosse feita pelo Cardeal. Então nós tivemos lá uns vinte estudantes com o Cardeal e ele comunicou assim de uma maneira muito defensiva e eu na época muito impetuoso fiz uma crítica violenta a ele, ao caráter reacionário e conservador que a Igreja ia tomando exatamente, dizendo que isso traria graves consequências na relação da juventude com a Igreja Católica. E a partir daí se criou a necessidade de nós organizarmos a Ação Popular. Na continuidade, a gente desencadeia a chamada UNE - Volante, que ela já vinha também de um processo de estruturação do Centro Popular de Cultura, que era uma experiência interessante. Na verdade, o germén do CPC da UNE se deu na gestão anterior, do Oliveira Guarnais, que era um baiano mas ela, na verdade, se consolidou durante a minha gestão porque ela teve ponto de partida no Teatro de Arena de São Paulo com Guarnieri, com Oduvaldo Vianna Filho e o Oduvaldo vai de São Paulo e vai pro Rio e lá no Rio ele entra em contato comigo. Então tem um grupo que é ligado ao Partidão e meu Vice-Presidente em Assuntos Culturais era exatamente a pessoa que hoje é assessor da Presidente Dilma pra Relações Internacionais. Então ele naquela época era do Partidão. Então o CPC começa a se

organizar. Tem o Oduvaldo Vianna Filho na área do Teatro, o Carlos Vereza também na área do teatro, também o Cacá Diegues no cinema, o Léon Hirszman também no cinema. Enfim, o Cecil Thiré. Então uma série de artistas de peso se incorporam ao CPC. O CPC ele é uma experiência muito interessante que é uma confluência entre um teatro engajado porque tradicionalmente a história do teatro brasileiro era, digamos, a cópia do teatro europeu e a partir de um determinado momento começa a se elaborar um teatro voltado pra realidade do Brasil e voltado pra focar a situação das camadas mais pobres da população. Era um teatro engajado, era exatamente isso, chamado de teatro engajado, então essa coisa se dá no teatro, se dá na música, na música com Carlinhos Lyra, que foi exatamente o autor da música que é a canção do movimento estudantil da UNE; “A UNE somos nós, nossa força e nossa voz” do Carlinhos Lyra. Então havia um grupo, assim, muito interessante já em constituição e por outro lado nós tínhamos realizado o Seminário Nacional de Reforma Universitária em Curitiba. Foi a continuidade do primeiro Seminário realizado em Salvador na gestão anterior, oportunidade, inclusive que foi lançada a minha candidatura a Presidência da UNE. Então pra dar consequência aos resultados do Seminário Nacional de Reforma Universitária, que defendia a tese da modernização da Universidade Brasileira, da ruptura com certas estruturas altamente conservadoras e oligárquicas, de uma centralização muito grande do poder na mão dos chamados Catedráticos na época e uma das maneiras era acabar com a Cátedra Vitalícia, era democratizar a Universidade com a participação dos estudantes, a gente decide fazer, então, o que chamou UNE-Volante. Foi algo marcante na história do movimento estudantil brasileiro, porque como a gente tinha, eu estabelecia uma relação de muita amizade com o Governador Brizola, eu exatamente o procurei pra que ele criasse condições pra que a gente fizesse da UNE-Volante, tanto que UNE-Volante começa em Porto Alegre e ele consegue como presidente da Varig, o avião, o transporte da Varig, então nós fomos transportados. São vinte e cinco membros, 20 do CPC e cinco da diretoria da UNE e nós fomos praticamente em todas as capitais do Brasil. Iniciamos em Porto Alegre, Curitiba, Florianópolis, São Paulo e Rio a gente não foi porque São Paulo era uma cidade grande demais. Não tinha muita expressão. No Rio era a sede da UNE. A gente saltou, mas o resto nós fomos no Brasil inteiro, focando basicamente no processo de mobilização política, na realização de Assembleia Gerais, documentos que eu tomei conhecimento, a Revista Movimento que era a revista da UNE, quer dizer lá tem a informação, que evidentemente eu não me lembrava, mas reconstitui. Então eu participei de duzentas Assembleia Gerais pelo Brasil. Nós ficamos mais de dois meses viajando pelo Brasil e aí nós realizamos as Assembleias Gerais. Os estudantes realizaram manifestações do CPC. Então nós estávamos adotando, nós estávamos retirando a UNE da problemática do Rio de Janeiro até então a UNE ficava muito ligada as questões de aumento de passagem. Toda problemática do Rio de Janeiro, colocamos a UNE edição da questão nacional da educação, que era o problema da reforma universitária mas também puxando outras questões nacionais e utilizando um método diferente que era um método exatamente no teatro, a cultura como instrumento de politização. Então essa combinação desse processo de mobilização com a questão atual que era a questão da educação com um método avançado e que exatamente tirando a UNE do sul, tirando do Rio de Janeiro pra buscar a UNE às bases. Então foi algo, digamos, assim, absolutamente novo na história do movimento estudantil e teve uma repercussão muito grande, quer dizer, mobilizou a juventude do Brasil inteiro e também os setores reacionários, quer dizer, naquela época a televisão estava começando, mas o jornal O Globo estampava na primeira página em editorial, quer dizer, “A UNE leva comunicação pro Brasil. Aldo Arantes quer ser candidato a Deputado Federal, mas o tempo de que havia um processo de agitação, de mobilização no Brasil inteiro, porque na medida em que a UNE também foi subindo do Sul para o Norte, foi contaminando o Brasil, foi uma coisa, assim, maravilhosa e de tal maneira que na hora em que chegamos no Nordeste e eu me lembro em Salvador na Concha Acústica, nós fizemos naquela época uma apresentação teatral pra cinco mil jovens. Quando nós chegamos em Maceió, teve uma recepção no Aeroporto, que parecia que estava chegando o Presidente da República. A quantidade de jovens, assim, realmente impressionante e no nordeste todo. Então isso criou um clima de mobilização muito grande da juventude. Então isso marcou a história do

movimento estudantil, quer dizer, essa gestão ela consolidou fortemente o movimento estudantil que na época eram três objetivos durante essa viagem. Isso é que é muito interessante. Fortalecemos o movimento estudantil e unificamos o movimento estudantil em torno da bandeira da universitária. Organizamos a Ação Popular, no curso das viagens enquanto eu estava fazendo aqui a mobilização o Betinho estava fazendo reuniões para organizar Ação Popular e organizar os núcleos do CPC pelo Brasil a fora. Por exemplo, lá em Salvador, foi organizado um núcleo em que Glauber Rocha era do núcleo da Bahia, não era nem o núcleo da, olha bem, Glauber Rocha, era do núcleo estadual do CPC da UNE. Pra ver a expressão que o CPC da UNE tinha. Tanto assim, que historiadores, pessoas que analisam o CPC da UNE consideram que o CPC foi um momento marcante da história cultural do Brasil, particularmente, no teatro. A questão do teatro engajado. No cinema, um Cinema Novo, nas Artes Plásticas, então quer dizer, foi de fato um apoio e isso aí então consolidou tremendamente a liderança da UNE no movimento estudantil. Então essa questão é uma questão, digamos, assim muito forte. Então esse processo todo de realização da UNE volante, ela dentro do Brasil inteiro. Isso é claro, que levou a situação de um certo impacto porque nós exigíamos que fosse aprovada a participação de um terço dos estudantes nos órgãos colegiados, tanto que a chamada Greve de 113 que a partir da UNE volante, quer dizer, a UNE decretou um a greve, que na verdade ela amadureceu. Antes de terminar a greve, ela começou a se tornar greve pelo Brasil porque houve um processo de mobilização tão grande, que os estudantes aí nós fizemos um conselho no final da UNE – Volante, em São Luís do Maranhão e fizemos uma greve nacional, que era chamada de 113, cujo objetivo era a luta pela reforma universitária, era a luta contra a universidade reacionária, conservadora, elitista e tinha como mote principal, digamos, a participação de um terço dos estudantes nos órgãos colegiados. Isso exigia uma reforma, da legislação brasileira que implicava numa aprovação pelo Congresso Nacional e aí a direita se mobilizou contra porque isso na verdade era uma, você alterar o sistema de poder dentro da universidades, era você alterar as estruturas da universidade e aí houve uma resistência muito grande e eu me lembro que na época uma pessoa que eu não sei se ela substituíra Tancredo Neves, mas foi depois que Tancredo Neves deixou de ser primeiro ministro, Brochado da Rocha que era um gaúcho, na plataforma que ele colocou como primeiro ministro, ele colocava o problema da participação de um terço dos estudantes nos órgãos colegiados, o problema é que o Congresso Nacional não aceitou a proposta dele e ele terminou não sendo o primeiro ministro, mas era uma proposta bem avançada, que ele incorporava essa reivindicação da juventude. Então a coisa digamos, assim, evolui, nessa greve ela termina em dois Estados e conseguiu a participação de 113 dos estudantes aqui em Goiás e na Paraíba. Os dois Estados em que as Universidades Federais caminharam n sentido por conta própria na gestão de um terço de estudantes nos órgãos colegiados. (Depoimento gravado na residência do Ex-Deputado em 12/03/2011)

ANEXO 2 – DEPOIMENTO DE HUGO ZORZETTI

Bom, A primeira pergunta aqui é sobre minha trajetória artística, como tudo começou, minha paixão pelo teatro. Como a grande maioria das pessoas que militam em teatro, comecei na escola, e comecei já por conta de uma resistência política. Foi justamente em um momento grave de nossa história, que os militares assumiram o poder, até um fato curioso, estava indo para um ensaio, quando eu passei na Praça Cívica, era minha trajetória para ir ao Ateneu Dom Bosco, onde nos fazíamos alguns ensaios, eu era um estudante do Ateneu Dom Bosco, e aquela algazarra toda no Palácio do governo, o Governador Mauro Borges, estava inclusive na sacada, fazia gestos, aviões rasantes passando, é muito importante esta passagem, que foi sempre o que me motivou, inspirou a fazer teatro. O meu teatro é um teatro político, uma forma de exercitar o político que há em mim. Eu nunca tive coragem de assumir uma outra posição na sociedade, em função da política, então eu acho que o meu caminho, minha forma de exteriorizar minha indignação, minha revolta, minha crítica, o status quo, o poder, a situação, foi através do teatro. Era mais de literatura,

pois, sou muito mais um escritor, que um homem de teatro. Mas, como a literatura tem uma dificuldade muito grande enfim, de penetração, vivemos em pais onde as pessoas não leem, os livros ficam relegados às prateleiras das livrarias, das estantes das escolas, então, não são visitados com frequência, eu achei que o palco fosse uma forma de eu exteriorizar, de criar uma vitrine mais efetiva para aquilo que eu escrevia. Tanto é que eu falo que eu odeio teatro, falo brincando, mas de certa forma há até um pouco de verdade nisto, o teatro é muito trabalhoso, tem uma serie de outros fatores, eu odeio ator, pois ator é uma coisa que..., mas a única coisa que não pode ser tirada do teatro é o ator, infelizmente. Então é por ai. Para desafogar minha expressão, minha visão política, então eu faço teatro. O teatro goiano durante o regime militar, acho que aqui pra Goiás as coisas foram um pouco mais difíceis, até porque, Goiás foi um dos estados que mais resistiu, ou resistiram à ditadura, aos militares. Tivemos guerrilhas urbanas, tivemos mais guerrilhas em alguns lugares como a história já conta, e nos conhecemos e tudo mais. O próprio estudante goiano era muito aguerrido, a UNE, a UMES, as agregações, congregações, político estudantil, traziam com o aparato militar muito tenso. Então pro conta disto tivemos uma repressão maior. Eu acho, acredito que tenha acontecido isto, até porque, toda censura de Goiás era toda trazida do Rio de Janeiro. Pra se ter uma idéia, dos censores que trabalhavam, com exceção de dois, eram do Rio de Janeiro, cariocas que já vinham recomendados, aparelhados, instrumentados para olhar a arte goiana com uma lente mais potente e tudo mais. Aqui em Goiás tivemos, até por conta dos militares que ocuparam o poder aqui, interventores que eram truculentíssimos, eram pessoas que... Até parece-me que aquela frase “quando ouço falar de cultura me dá vontade de sacar o revolver” saiu da boca de um destes militares aqui. Este tal de Ribas Junior, que ocupou o palácio aqui, era um troglodita. Então nós tivemos sim, por conta até da resistência da arte, do estudante aqui em Goiás, nós tivemos um período muito difícil aqui, com morte de estudantes presos. Eu dirigi na época, eu dirigi o TESE (Teatro experimental do estudante secundarista), que foi criado dentro do colégio universitário (COLU), dirigi o Teatro Exercício que estava nascendo na época e nasceu do TESE, dirigi o Teatro Universitário Galpão, que foi uma dissidência do teatro universitário da Universidade Federal de Goiás, o oficial, justamente porque, para ser mais aguerrido, mais político e nos vivíamos tempos terríveis, tempos que íamos para o ensaio e não sabíamos se todos voltávamos para casa. A gente sempre usava alguns expedientes pra burlar a censura. Era muito difícil, primeiro porque a censura exigia que o texto fosse enviado lá para Brasília, para a sede da censura. Este texto era enviado para Brasília, de lá ele vinha com cortes ou liberado, com o certificado da censura, este certificado deveria ser apresentado em cada apresentação, em cada espetáculo. Não bastante isso, vinha uma equipe para assistir o ensaio geral, e eles vinham com o texto com os cortes, com a censura feita e assistiam o ensaio, e enfim, a gente era policiado era cerceado de todos os lados. Alguns expedientes a gente conseguia em algum momento, por exemplo, na hora de fazer o ensaio geral apagava-se a luz, ou iluminávamos a cena com lamparina, com nada, e dizia que a cena era assim mesmo e tal, mas esta coisa acontecia uma ou duas vezes, depois ficava manjado e não acontecia mais. Houve momentos difíceis, por exemplo, no grupo do Otavinho Arantes, um dos atores emocionado e indignado com a situação saltou do palco em cima do censor e ai a coisa aconteceu desastrosamente. Então era difícil criar assim, e nós fazíamos as vezes o seguinte, anunciávamos às vezes o espetáculo em algum lugar e arrebanhávamos o publico através de telefonemas ou de outra coisa para outro lugar. Sempre este tipo de estrategema que, se surtia algum efeito, não era coisa de se comemorar, nossa burlamos a censura! E tal, o que se fazia era aguentar as consequências. Nós fazíamos mesmo, um texto ia pra censura e o outro ia para o palco e depois a gente aguentava as consequências. Sobre o Miguel Jorge, teve sim, eu tenho noticia que ele teve algumas peças censuradas. Eu vi, eu conheço algumas peças dele, menos no palco eu não assisti a uma apresentação que ele fez, até me parece que Marcos Fayad fez com ele, os dois interpretaram *Os Angélicos*, eu tenho noticia disto em um jornal aqui em casa, do momento que eu estava fazendo a visitação ai a alguns jornais por um trabalho que estou fazendo, eu tive acesso a esta noticia, deste espetáculo. Mas eu não vi, parece que eu não estava em Goiás na época que foi montado. Eu conheço também o *Putein*, do Miguel também, conheço

o texto, mas eu não vi, absolutamente a montagem da peça. Eu sei que o Miguel era uma pessoa bem aguerrida, um intelectual sempre indignado, sempre se manifestava, e deve ter sido muito perseguido, como realmente foi. Acho o Miguel Jorge um excelente homem de cultura, está sempre presente em nossa cultura, palmilhou desde esta época terrível até hoje é onipresente em todos os movimentos culturais em Goiás. João Bênio era um reacionário de carteirinha essa era a verdade, ele mesmo me confessou, e está no meu primeiro livro, sobre a história do teatro em Goiás, ele dizia que achava que, aqui em Goiás, mesmo depois de velho fazendo teatro, comunista comia criancinha, a formação dele era esta. Mas acontece que através de uns convites, de um oba-oba ele foi parar lá na Rússia, até as pessoas que foram com ele foram com iniciativas mais políticas e tal, mas ele foi de oba-oba. Lá ele se deu bem, fez apresentações da peça As de Mãos de Eurides, que era o cavalo de batalha dele, me parece que fez até cinema, mas, nada que tocasse as questões políticas e ideológicas, ele não tinha nada a ver. Chegando em Goiás, lógico, na época se você vestisse uma camisa vermelha, você ia preso porque era comunista, e ele com o passaporte carimbado, acabando de chegar da Rússia foi parar na cadeia. Foi um inocente, foi preso justamente por isso. Sobre o Teatro de Emergência, foi uma excelente iniciativa, há muitas contradições, e eu tive a oportunidade de acompanhar, eu estava começando na época e eu não tinha muito entrosamento com o pessoal de teatro, nem com o João Bênio, nem com o Otavinho, nem nada. Até porque o meu teatro não se adequava muito as formas e as formas com que eles moldavam o teatro deles, mas, o Teatro de Emergência foi uma iniciativa do João Bênio que tinha uma penetração muito grande dentro da estrutura de Estado. Enquanto o Otavinho Arantes, o pobre Otavinho, carregava tijolo na garupa da bicicleta para fazer o teatro inacabado, o João Bênio conseguia através dos bastidores, que construísse um teatro, onde ele foi o diretor e funcionou durante algum tempo, mas, que foi largado e aconteceu com ele o que esta acontecendo com o Inacabado do Otavinho Arantes, ninguém para administrar e aquilo ali virou um motel, virou um quarto de despejo, infelizmente. Parece que foi construído num lote doado por um clube, Jôquei Clube. Inclusive é onde ali perto do teatro Goiânia naquele grande lote que tem ali, foi construído. Sobre a peça Mutirão em novo sol, eu pouco acompanhei o trabalho do CPC (Centro Popular de Cultura) aqui em Goiás. As notícias que tenho do CPC (Centro Popular de Cultura), são notícias de pessoas com que eu convivi que foram partícipes ideologicamente, enfim que trouxeram o CPC (Centro Popular de Cultura), as peças para Goiás e tudo mais. O CPC (Centro Popular de Cultura) em Goiás tem uma história interessantíssima, que pouco se esgotaria em uma conversa nossa aqui. Mas o que eu sei é que o Lázaro Silva, Lazinho, que depois passou a trabalhar com o João Bênio, conheceu o João Bênio na cadeia, na prisão, Lazinho era do Cerne, uma estrutura de governo minada por gente de esquerda, no Governo Mauro Borges, e dado a isso ele foi preso. Encontrou o João Bênio na cadeia, João Bênio uma pessoa que fazia teatro, ele se viu impregnado pelas coisas do teatro e enfim, passou também a fazer teatro, trabalhando com o João Bênio e tal. A peça Mutirão em novo sol era uma estrutura interessantíssima. O governo Mauro Borges dava completo apoio pra eles, eles buscavam, a peça Mutirão e novo sol falava sobre a formação de sindicatos rurais, da politização do homem do campo, etc e tal. Foi naquela época, em que já se provocava uma reação pró guerrilha, pro Rússia e etc. A peça era mais ou menos isso, falava dos poceiros, dos grandes senhores de terra. Incentivava as pessoas, o homem do campo a brigar contra os senhores da terra, etc. Segundo consta, foi esta peça que derrubou Mauro Borges, não a peça enfim, mas, a presença, o apoio que Mauro Borges dava a esta turma, disponibilizando os caminhões do estado que iam buscar o homem do campo pra assistir a peça, levava o elenco, etc. Aqui pergunta se esta peça era subversiva, bom, toda peça é subversiva, alias não é toda peça não, toda eu qualquer coisa que seja inteligente, que traz uma certa verdade, traz a semente também da subversão. A medida que muda opiniões e tal. Me pergunta sobre as perseguições artísticas do período. Eram grandes, não só as perseguições dos artistas ou aos artistas, como de resto a todo mundo, aos estudantes. Nós fomos palcos de verdadeiros crimes e aberrações, nós não tivemos aqui como em São Paulo teve, o famigerado Comando de Caça aos Comunistas (CCC), mas tivemos um grupo de reacionário que vivia dedurando e perseguindo, então foi muito difícil. E

como eu já disse, Goiás foi muito visado, os artistas goianos foram muito visados. (Depoimento gravado na residência do dramaturgo e diretor em 04/09/2011).

ANEXO 3 – DEPOIMENTO DE CARMELINDA GUIMARÃES

Eu vi tudo. O teatro Ruth Scobar hoje pertence ao Teatro Nacional de Teatro. Nunca vi nada mais interessante lá dentro. Mas cheguei a ver do Gianfrancesco Guarnieri *Eles não usam Black tie* que foi um espetáculo muito importante dirigido pelo Zé Renato. Uma coisa muito intimista, mas era um espetáculo que funcionava muito bem falando sobre a greve, falava sobre aquele momento e o Teatro de Arena era um teatro funcional, pequenininho que o espectador via o espectador do outro lado. O espectador olhava para a cara do ator mas as coisas que aconteceram lá tinham muita força porque o teatro funciona quando ele fala sobre uma realidade muito importante para você e e aquele momento a população toda tava unida em torno da discussão dos seus problemas. Então havia um interesse do público, dos atores todos em trabalhar a realidade brasileira. Foi um momento muito importante assim como cheguei a ver também Cacilda Becker fazendo *Esperando Godot* de Samuel Becket que foi um espetáculo importantíssimo e ela morreu fazendo este espetáculo. Ela teve um derrame no palco. Ela trabalhava com Walmor Chagas. Era um espetáculo muito despojado. Era um espetáculo Pós- Moderno. Eu acho que ele colocou no palco pela primeira vez o Pós – Modernismo. Ainda não se chamava Pós- Moderno. Foi outro momento muito importante. Uma coisa que a Ditadura fez que foi importantíssima não só para o Brasil, mas para todo o teatro latino-americano foi a diáspora. Os artistas saiam de um país de onde eles eram perseguidos e censurados e iam para outro e esta consciência fez com tomássemos conhecimento da realidade latino-americana porque cada um de nós iríamos nos fechar em sua própria realidade e depois outra coisa fantástica, por exemplo, nós tínhamos na França de Teatro que era o Festival de Teatro de Nancy que abrigou todos os latino-americanos perseguidos e nós demos muito abrigo aos latino-americanos. Boal foi para Portugal, também trabalhou na Suécia. Eu dei aulas na Suécia para um grupo de exilados latino-americanos que fazia teatro para Boal. Eu ia dar aula de História do Teatro Brasileiro. (...) O Boal foi para Portugal trabalhar com a Barraca porque Portugal e Espanha tinham acabado de sair de Ditaduras de direita. Então os brasileiros, não só os brasileiros, mas os latino-americanos iam encontrar. Augusto Boal foi para Portugal trabalhar com a Barraca logo após a Revolução dos Cravos e também trabalhou na Suécia com os exilados e eu fui dar aula pra estes exilados e eles iam montar *Murro em ponta de faca* do Augusto Boal, foi um dos últimos textos dele. Era um espetáculo muito interessante. Mas eu fui dar aula para eles sobre História do Teatro Brasileiro para eles entrarem um pouco no nosso bom texto. Mas a Venezuela e a Bolívia eram duas grandes democracias na época e o Presidente da Venezuela era um homem muito interessante, muito culto, André Pérez, foi Presidente duas gestões e ele recebeu lá Carlos Rimenos que era argentino no país argentino exilado e foi para lá a Venezuela e o Carlos Rimenos eu conheci em Nancy no Festival de Nancy ensinando uma adaptação de obra literária que foi *O Senhor Presidente* do Miguel Astúrias e houve um movimento muito grande de adaptação de obras literárias para o teatro e o trabalho do Carlos Rimenos que eu vi em Nancy. Eu fiquei extasiada, era um trabalho deslumbrante. Era um trabalho muito despojado, mas muito bem dirigido. A obra literária já era muito boa e adaptação para o teatro foi extraordinária e o Carlos Rimenos se firmou naquele momento com o Senhor Presidente. Eu me lembro que num debate no Festival de Nancy tava Augusto Boal na mesa. Augusto Boal já era uma vedete internacional. Já tinha um apoio muito grande da comunidade internacional naturalmente por intermédio do Partidão e o Carlos Rimenos não tinha. Carlos Rimenos era uma pessoa menos conhecida e naquele debate eu levantei. Eu também era muito jovem e levantei e falei muito bem da adaptação do Carlos Rimenos, do transpor uma obra literária de uma maneira genial e essencial. E o Carlos ficou muito feliz com a minha intervenção naquele momento porque ele não era uma vedete internacional. E os outros que estavam na mesa eram. Augusto Boal já era uma vedete internacional e depois daquele debate o Carlos foi me procurar, me abraçou e tal e falou : Não, eu

vou fazer um Festival de Teatro na Venezuela e vou mostrar o que é a força do teatro latino-americano e quero você lá. E foi o começo de uma amizade muito importante para mim que era muito jovem, tava começando a minha carreira de crítica de teatro e eu passei a ser convidada como um grande crítica internacional em Caracas. Foi uma coisa que me fez muito bem e no Festival de Caracas a gente via o que de melhor acontecia na América Latina e todos iam para lá. O teatro de Cuba. O Festival era muito bem organizado e na verdade o Festival de Caracas passou a ser. Quando você é oprimido você se rebela com muita garra não é verdade? Com sua vida é tranquila não tem porque você agir e explodir. Então isto aconteceu naquele período que nós chamamos de Anos de Chumbo. (Depoimento gravado na residência da crítica teatral em 27/09/2011)

ANEXO 4 – DEPOIMENTO DE MAURI DE CASTRO

Eu cheguei em Goiânia no final de 1976 mais precisamente. Porque eu fui um dos escolhidos para ir a Curitiba para fazer um curso para assumir o Teatro Goiânia. Nós fomos doze. Então eu nem conhecia Goiânia direito. Eu trabalhava em Anápolis no Teatro SESC (Serviço Social do Comércio) e fui escolhido como ator. Eu e Terezinha Fernandes de Goiânia. Foi no ônibus, inclusive, que eu fui conhecer Hugo Zorzetti. Ele foi para a área de direção e ficamos em Curitiba e voltamos enquanto o Cine Goiânia estava sendo reformado. Isto foi no Governo do Irapuan e o diretor cultural da Superintendência de Cultura era o Aldair Aires. E então foi nesta volta que eu entrei no Teatro Exercício. Foi lá em Curitiba mesmo que eu entrei porque lá tinha metade do Teatro Exercício. Terezinha Fernandes que era atriz, eu, Hugo e Ilson Araújo também. Enfim, e aí que eu voltei e comecei a fazer teatro para valer em Goiânia. Aí que eu fui aprender na verdade. O Hugo é meu grande mestre, meu grande professor. Tudo que eu sei aprendi com ele. E enfim, com ele a gente participou de muitos festivais, ganhamos muitos prêmios por aí e foi muito bom. Mas é isto, final de 76. O que eu tenho das lembranças é que daí até 90, principalmente a década de 80, foi para mim a época de maior efervescência do teatro em Goiás. Não conheço nenhuma década em que tivesse tanto agito teatral quanto esta década. Foi nesta década que tinha muitos grupos atuantes. Foi aí que surgiu todo mundo: Sandro de Lima, a Selma Ferreira com o Grupo Terra, o Luís Pinheiro com o Ginástico parece. Uma turma muito grande. O Carlos Fernando de Magalhães era super atuante. Enfim, foi a década que eu tenho muita recordação, muita lembrança. Saudade até. Era muito difícil, tudo muito difícil mas tudo muito bom sabe? E quando inaugurou o Teatro Goiânia a gente desenvolveu muito trabalho em seguida tinha o Instituto. Primeiro, a criação da Fundação Cultural. Dona Belkis Spenciere Carneiro de Mendonça foi nossa primeira presidente. E daí começou. E desenvolvemos trabalhos demais no Instituto Goiano de Teatro. Em relação ao teatro e a censura, posso afirmar era por um lado complicado e por outro lado incitante do ponto de vista de que nós tínhamos que criar muitas metáforas e eu acho que os textos da época da Ditadura são ricos demais em metáforas porque era o recurso literário burlar a censura e para não permitir que a censura interferisse no espetáculo. A gente tinha algumas técnicas ou artimanhas. Artimanhas eu acho que é o termo para enganar a censura. Porque ela cortava tudo não é? Cortava tudo que possivelmente tivesse alguma ligação política e ainda tinha um bendito ensaio geral para a censura que era o cão. Pois é! Além de mandar o texto a censura liberava o texto para a gente um pouco antes, uma semana, uns dias antes da peça estrelar. Conclusão: já estava tudo decorado e aí vinha com cortes e mais cortes e você tinha que aí esquecer aquelas falas antes dos cortes e no dia a estreia, algumas horas antes do espetáculo a gente tinha que fazer um ensaio para a censura. Quer dizer, sentava os dois censores lá, dois ou três. Eles com os textos na mão e a gente fazendo o último ensaio antes de abrir a bilheteria, antes de abrir a portaria para o público entrar. As vezes já tava lá fora esperando. E aí para ver se a gente estava seguindo. Então muitas vezes a gente desligava o relógio do teatro. Começava e desligava o relógio. *Aí não tem jeito de fazer o ensaio!* Eles acabavam liberando. Era complicado porque corria o risco de um dia da temporada um dos censores ir e falar:

Não estão respeitando os cortes! E cancelar a temporada. Já teve espetáculo que foi na estreia o grupo ousou falar tudo e o censor estava lá dentro. Quer dizer: todo o investimento da peça, produção, tudo! Ingresso já vendido antecipado teve que devolver porque eles proibiram o resto da temporada. Então isto acontecia e tem casos famosos de por exemplo a peça *Antígona* que o censor chamou alguém do grupo e disse: *Olha, eu preciso conversar com este autor!* E a gente: *Ele viajou para o Rio!* Como a gente ia falar que Sófocles morreu a 2.400 anos? (risos). *Ah, ele foi para o Rio e volta daqui a três anos!... Pois então quando voltar fala para ele vir aqui que precisamos conversar sobre este texto! ... Tá bom!* Então tinha casos, assim, folclóricos e era complicado rapaz a relação com a censura neste ponto. E tudo tinha que mandar: música... Participar de Festival era uma dificuldade absoluta, tinha que ter autorização. Aí entra aquela primeira questão da sua entrevista, da metáfora. Ela exigia que o dramaturgo, que os grupos de teatro não falassem as coisas claramente, abertamente, explicitamente mas nos obrigava a buscar uma figura de linguagem que inclusive enriquecia o trabalho. Enriquecia a Literatura. Eu acho que neste período surgiram obras muito interessantes e nacionais: Chico Buarque mesmo foi um, Gianfrancesco Guarnieri, Hugo Zorzetti com *A Barberia*. Caramba! *A Barberia* era um espetáculo de dois personagens e que ganhou Prêmio de melhor texto no concurso de dramaturgia nacional. Foi montada pelo Movimento Zero Hora do Miroel Silveira em São Paulo. É uma grande Metáfora. Então era bom isto. Hoje quando explicitou-se tudo. Não sei parece que acabou a criatividade. Acabou a sutileza. (Depoimento gravado na residência do ator em 12 de abril de 2011).



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO E CULTURA

Of. 006/73

GOIÂNIA — GO.

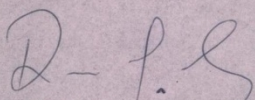
13/fevereiro/1973

Senhora Diretora:

Tenho o prazer de passar às mãos de Vossa Excelência, para seu parecer e estudo sobre uma possível publicação, através do D.E.C. - Teatro Universitário, a peça de teatro Auto do Êxodo Permanente de autoria do aluno Gabriel Bello Calzada, desta Universidade. Devo dizer-lhe que fui procurado pelo referido aluno, que deixou-me o texto à minha apreciação. Li e constatei a grande habilidade do autor em escrever em linguagem de muita fluência e interessante valor literário. Constatei ainda que o texto encontra-se regulamentado pela Censura Federal e o será em relação - à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, que se fará sob minha orientação. Caso seja publicado, será uma chance que se dará ao aluno, um incentivo a essa promessa de escritor e a possibilidade de divulgação da Universidade, pelo envio da obra, por nosso intermédio, a outras escolas e órgãos teatrais do país. De minha parte, recomendo calorosamente.

No entanto, permito-me lembrá-la de que há uma antiga promessa de publicação de um outro texto teatral, Os Angélicos, de autoria do escritor, Prof. Miguel Jorge. Este último texto, em meu poder, foi-me devolvido pela Reitoria - que o apreciou, e prometeu sua publicação no ano orçamentário de 1973.

Expostos em termos acima, aproveito para renovar minha sempre estima e admiração


Prof. Romildo Antônio Sant'Anna
Diretor do Teatro Universitário
UFGO.

Excelentíssima Senhora
Prof. Sylvia de Simões Siqueira
DD. Diretora do D.E.C. - UFGO.
N-E-S-T-A

ANEXO 5 – OFÍCIO COMUNICANDO O INÍCIO DO TEATRO UNIVERSITÁRIO DA UFG



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO E CULTURA

13-A

GOIÂNIA — GO.

Goiânia, 30/janeiro/1973

Ao
Serviço Nacional de Teatro
Av. Rio Branco, 179 - 6º
ZC 21 - CEP 20.000 - GUANABARA

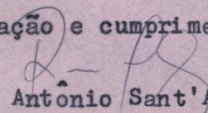
Prezados Senhores:

Estamos iniciando as atividades do Teatro Universitário da Universidade Federal de Goiás, cujas finalidades se dirigem a despertar gosto pela arte dramática, assim como formação e manutenção de elenco e público para teatro à população universitária, irradiando a setores cada vez mais amplos. Para isso, temos em programa a promoção de cursos de arte dramática, debates e leituras de peças teatrais, concursos de textos, montagens de espetáculos e de, futuramente, um Festival de Teatro. Conjuntamente, estaremos iniciando, a partir da segunda quinzena de fevereiro, a Mostra Permanente de Cinema de Arte, com exibições semanais de obra célebres.

Sabedores de que essa entidade mantém distribuição de textos teatrais, vimos solicitar que também nosso grupo seja beneficiado pelo Serviço Nacional de Teatro. Em caso de sermos atendidos, isso muito vai-nos ajudar ao que nos propuzemos e certamente complementarás as finalidades artísticas de nosso Teatro.

Esperando merecer a atenção que Vossas Senhorias sempre dispensam a quem faz teatro,

com admiração e cumprimentos de


Romildo Antônio Sant'Anna
Diretor do Teatro Universitário

RS/13-73

visto:

diretora do D.E.C.