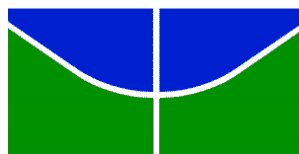


Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais

**O INTELLECTUAL E O NACIONAL-POPULAR NAS PEÇAS  
*CHECK-UP E EM NOME DO PAI, DO FILHO E DO ESPÍRITO*  
SANTO DE PAULO PONTES**

Mayra Oliveira Pereira Brito

Brasília, agosto de 2009.



Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais

Mayra Oliveira Pereira Brito

**O INTELLECTUAL E O NACIONAL-POPULAR NAS PEÇAS  
*CHECK-UP E EM NOME DO PAI, DO FILHO E DO ESPÍRITO*  
SANTO DE PAULO PONTES**

Orientador: Prof. Dr. André Luis Gomes

Brasília, agosto de 2009.

Mayra Oliveira Pereira Brito

**O INTELLECTUAL E O NACIONAL-POPULAR NAS OBRAS  
*CHECK-UP E EM NOME DO PAI, DO FILHO E DO ESPÍRITO*  
SANTO DE PAULO PONTES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre.

**Área de Concentração:** Literatura e outras áreas do conhecimento.

**Orientador:** Professor Doutor André Luis Gomes – (UnB-TEL)

**Comissão Examinadora:**

Professor Doutor André Luis Gomes (UnB-TEL) –  
Presidente.

Professor Doutor Diógenes André Vieira Maciel. (UEPB –  
DLA / MLI) - Membro

Professor Doutor Rafael Villas Boas (UnB - TEL) –  
Membro.

Brasília, agosto de 2009.

*À minha sempre amada vovó Júlia.*

## **Agradecimentos**

À Universidade de Brasília por me proporcionar os melhores encontros e as possibilidades de conquistas.

A meu orientador André Luís Gomes que soube lidar com as minhas ansiedades e angústias. Em especial, aos professores Diógenes Maciel e Sylvia Cyntrão pelas críticas generosas.

Aos meus pais, João e Dinalva, que tanto incentivaram e apoiaram de todas as formas essa e outras empreitadas.

Ao grande companheiro de vida e de superações, Carlos Henrique pela paciência e cumplicidade dedicada.

A minha irmã e amiga Fernanda pela paciência e incentivo, bem como aos amigos, em especial, Julliany Mucury, Flávia, Rayssa, Elienaide, Laura, o revisor e amigo de teatro Augusto Rodrigues.

Finalmente, e correndo risco da omissão injusta, Elizabeth, Renata, dr. Nílzio e equipe que me seguraram nos momentos mais dolorosos, todos, a quem ofereço meu trabalho como mérito de nossas superações.

## **Sumário**

**Resumo, 8**

**Abstract, 9**

**Introdução, 10**

### **CAPÍTULO 1: Teorias e Práticas teatrais, 13**

**1.1 Teorias teatrais e o nacional popular, 14**

**1.2 Gramsci e o intelectual, 23**

**1.3 O Intelectual e o Partido Comunista Brasileiro, 26**

### **Capítulo 2: A História conta a sua história, 29**

**2.1 O teatro enquanto obra literária: um processo de universalização? 30**

**2.2 O teatro brasileiro e o nacional-popular, 34**

**2.3 O Teatro Brasileiro em novos tempos, 39**

### **Capítulo 3- Os fundamentos políticos, 45**

**3.1 O nacional-popular e os *Agit-props*, 46**

**3.2 O modelo brasileiro de agitação, 54**

### **Capítulo 4 - O rádio, a dramaturgia: um paraibano, 62**

**4.1 Vicente de Paula Holanda Pontes ou Paulo Pontes? 63**

**4.2 *Rodízio* de idéias ou trajetória de *Opinião*? 66**

**4.3 “Paraíba, lá vou eu...”, 72**

**4.4 Do Brasileiro profissão esperança à Madalena Berro Solto: a fortuna de um dramaturgo, 75**

**Capítulo 5 - O intelectual segundo Zambor, 81**

**Capítulo 6 – O intelectual *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*, 110**

**6.1 A problemática do intelectual ornamental brasileiro, 111**

**6.2 *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*: representações do nacional-popular, 112**

**6.3 Eugênio e Eugênia: como construir o intelectual ornamental, 116**

**6.4 O grande investidor: o mendigo, 124**

**6.5 Eis que chega o homem da lei, 135**

**Considerações finais, 137**

**Bibliografia, 142**

## Resumo

Através do olhar do(s) intelectual(is) dos textos do dramaturgo Paulo Pontes, *Check-up* de 1972 e *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo* de 1976 o retrato da situação histórico e social do período da década de 1970 é desenhado de modo a compreender e repensar a cultura (popular) brasileira pelas perspectivas de intelectuais e instituições que se destacaram por sua inserção no âmbito da consolidação da cultura brasileira, como o Partido Comunista Brasileiro. O projeto Nacional-Popular de Antonio Gramsci apropriado pela organização cultural do ‘Partidão’ foram determinantes para o posicionamento do intelectual para com a sociedade e, no caso dos textos selecionados de Paulo Pontes, da sociedade brasileira para com o intelectual tendo em vista a hegemonia da recente indústria cultural e suas consequências.

**Palavras-Chave:** Projeto Nacional-Popular – Dramaturgia – Teatro Político – Paulo Pontes.



## **Abstract**

Through the glance of (s) intellectual (is) of the texts of the playwright Paulo Pontes, *Check-up* of 1972 and *Em nome do Pai, do Filho e do Espirito Santo* of 1976 the historical and social portrait of the situation of the period of the decade of 1970 is drawn in way to understand and to rethink the (popular) Brazilian culture for the intellectuals' perspectives and institutions that stood out for his insertion in the context of the consolidation of the Brazilian culture, like the Communist Brazilian Party. The Popular-national project of Antonio Gramsci appropriated by the cultural organization of the 'Partidão' they were determinative for the posicionamento of the intellectual for with the society and, in case of the selected texts of Paulo Pontes, of the Brazilian society for with the intellectual I have in mind the predominance hegemony of the recent cultural industry and his consequences.

**Key words:** Popular-national project – Dramaturgy – Political Theater – Paulo Pontes.

## Introdução

A pretensão de caracterizar a cultura brasileira como genuína e verdadeiramente popular ocupou grande parte das preocupações dos intelectuais desse país. A cultura popular sempre despertou o interesse de admiradores e estudiosos, uns mais afoitos e paternalistas, outros, mais revolucionários e lúcidos. Entre eles, Antonio Albino Canelas Rubim, que afirma que (1995, p. 15), a temática da cultura já se mostrava escorregadia em sua delimitação e que isso pode ser comprovado quando se busca a concepção tradicional latina da palavra cultura: *colere* (cultivar) que implicaria em *cultura animi*, ato de cultivar o espírito, comparável ao cultivo de uma planta. Renato Ortiz (2000, p.17), no mesmo sentido, repensa a cultura “marcada por valores particulares e por uma mentalidade coletiva, pois uma civilização é uma continuidade no tempo da larga duração”. Dessa maneira, a cultura, segundo Ortiz, apresenta-se transitória bem como uma obra aberta, acompanhando e interferindo nos rumos da sociedade.

Na tentativa de encontrar suporte teórico para o desenvolvimento deste trabalho sobre o conceito de “popular”, optamos pelos estudos de Antonio Gramsci sobre o “nacional-popular” dada a peculiaridade da questão e o papel dos intelectuais que, ao traçarem os elementos populares dentro da cultura brasileira, se apoiaram nas teorias de Gramsci. Além do conceito do nacional-popular de Gramsci, nota-se a inferência direta ou indireta do Partido Comunista Brasileiro e das teorias marxistas em parte do pensamento intelectual brasileiro.

A inserção do intelectual tornou-se fundamental para o processo de organização da cultura brasileira, principalmente, se consideramos o papel deste no contexto social, histórico e político do início da década de 1960 e término da década seguinte - foco de análise desta dissertação em que questões acerca da representação da intelectualidade dentro da cultura brasileira serão discutidas com o objetivo de mapear o conceito de popular e refletir sobre práxis social e artística de Paulo Pontes.

Nas peças teatrais *Check-up* e *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*, o dramaturgo paraibano de Campina Grande, Paulo Pontes, constrói representações do intelectual e problematiza o conceito de nacional-popular, vistos e re-significados na sua perspectiva histórica e artística, haja vista que o intelectual dentro dos textos aqui trabalhados é alvo de descrédito e colocado sob a ótica da marginalidade social. Além disso, a maneira do dramaturgo Paulo Pontes

construir seus personagens revela a recepção do nacional-popular pelos artistas e, especificamente, pelo dramaturgo. Por meio de uma severa crítica ao posicionamento da intelectualidade, o dramaturgo concede voz aos seus protagonistas, em uma espécie de autocrítica teatral, retratando tanto em Zambor, protagonista de *Check-up* como em Eugênio e Eugênia de *Em nome do Pai*, facetas do artista e do intelectual brasileiro. Da relação artistas/protagonistas/dramaturgo, Paulo Pontes ressalta a trajetória do intelectual-artista, colocada em situação de atração e repulsão frente à hegemonia da indústria cultural e suas vertentes.

Paulo Pontes em sua curta, mas produtiva carreira artística, sempre encontrou na palavra, no discurso a base para popularizar e nacionalizar a cultura. Todos seus textos teatrais são iniciados por uma espécie de prólogo em que difundia e reafirmava o propósito de nacionalizar e popularizar por meio da palavra, valorizando as “coisas sabidas” pelo povo. Segundo Paulo Vieira, (1997, I) Paulo Pontes foi um homem que se relacionava com a arte, em especial com a dramaturgia, de forma a transmitir conhecimento, discutir problemas comuns de um povo, de uma região, de um tempo. Daí a relevância da transmissão da palavra por meio do teatro, pois para Paulo, era através dela que ele se voltava para a temática do povo e conseguia assim, atrair o público para a reflexão do todo.

No capítulo 1, encontram-se as reflexões sobre as teorias e práticas teatrais, as tentativas de se traçar o popular dentro do universo da cultura. Tem-se aí a recepção do nacional-popular dentro das teorias políticas e artísticas, sua fundamentação e aplicação no Partido Comunista Brasileiro e dissidências. Ainda neste capítulo, inicia-se a reflexão da presença e da inserção do intelectual no processo cultural brasileiro.

No capítulo 2, privilegia-se o aspecto histórico da construção da cultura nacional, pensando a arte como um processo de nacionalização e universalização sem fronteiras e estigmas. O nacional-popular e o teatro brasileiro, subitem do capítulo, demonstram a interação dos projetos Gramscianos junto ao teatro, via Partido Comunista Brasileiro. Daí a importância do Partidão e da intelectualidade na prática do nacional-popular, vista pela primeira vez em *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri (1958), texto e encenação que corroboraram com as perspectivas do nacional-popular no Brasil, tornando-se fundamental para se repensar a dramaturgia brasileira.

Os fundamentos políticos compõem a exposição do capítulo 3 que discute desde os *agit-props* europeus até as tentativas brasileiras como o Centro Popular de Cultura, o CPC, como modelos de agitação teatral. Contudo para se chegar ao CPC é traçado um sintético percurso da dramaturgia nacional e seus personagens. No quarto capítulo, apresenta-se uma breve biografia de Paulo Pontes, ressaltando seu papel como intelectual-revolucionário.

Por fim, nos capítulos 5 e 6 encontram-se as análises dos textos teatrais *Check-up* (1972) e *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo* (1974), respectivamente, tendo em vista os conceitos de nacional-popular e a representação do intelectual-artista presente nessas peças. A partir de seus protagonistas, todos artistas, de um modo ou de outro, nota-se os efeitos e as conseqüências do sistema sócio-político e econômico como regentes do desenvolvimento da cultura brasileira.

De um modo geral, pretendeu-se com este trabalho demonstrar a situação do intelectual-artista Paulo Pontes e as representações construídas do artista/intelectual em seus textos teatrais a partir das teorias do nacional-popular com o objetivo de destacar o valor do dramaturgo e suas reflexões para a história do Teatro Brasileiro.

## Capítulo 1: Teorias e Práticas teatrais

*“O teatro é essencialmente uma forma de ação, e muita coisa ainda deverá ser feita, muitos temas deverão ser meditados, até que se volte a encontrar uma forma para realidade teatral que apresente real vigência histórica”.*

(BORNHEIM, 1983, p. 9).

## 1.1 Teorias teatrais e o nacional popular

A destruição da arte enquanto limiar entre o autor e sua realidade permitiu ao longo da história da humanidade rever, ou melhor, reinventar o conceito de arte popular. Por isso, tantas perguntas avultam: Como se apropriar da arte popular? Como compreender uma arte popular? A reificação da arte seria inevitável?

Não é de hoje que as questões relacionadas à prática teatral desde sua construção sejam levadas a público diante das angústias por elas suscitadas. Se a perspectiva da arte popular é focar o povo e suas particularidades, como transpor a práxis teatral de concepção aristocrática e segmentada para se aliar ao objetivo popular?

Um teatro para ser do povo deveria vir de baixo, das classes mais humildes, pois através do espontaneísmo pertencente a ela é que a prática fomentaria o surgimento de um teatro maior (BORNHEIM,1983, p.11) em que sua origem seja a todo instante reelaborada, uma vez que a própria especificidade teatral surge dos momentos de ruptura e dos questionamentos. A partir daí, a estrutura teatral encarregaria de relevar as circunstâncias associadas às classes baixas à luz dos tabladros (e arenas!) dando ênfase à construção e consolidação da temática voltada à realidade dessa classe social.

O conceito de popular segue a perspectiva de reformulação constante a partir da premissa de que o povo não é o mesmo nos diversos pontos da história. Ao longo da história da luta de classes, ele se alterou e se reformulou de acordo com as circunstâncias com que se deparava. Ou melhor, a própria revolução que originou a divisão entre as classes, graças à chegada e à fixação do sistema capitalista a partir da Revolução Industrial do século XVIII determinou a segmentação social oriunda do capital, além das perspectivas sociais por ela suscitada. Com a sociedade fragmentada, o povo consolidou-se como classe no sentido da exploração de sua mão-de-obra, ocasionando com isso a necessidade de representação estético-artística.

A relação homem e teatro baseou-se em sua trajetória dialética entre a representação e a conceituação de arte em si, justificando a existência estética de ambas e, por que não, a existência funcional da arte. O sociólogo de arte e cultura Arnold Hauser<sup>1</sup> enfatiza a finalidade política da

---

<sup>1</sup> Cf.: COSTA, Cristina. Arte, resistências e rupturas: ensaios de arte Pós-clássica. São Paulo: Moderna, 1998. p.30.

arte no sentido de minimizar os conflitos relacionados à sua criação e concepção. Dessa forma, a obra literária reflete seu tempo histórico e temporal, a superação dos conflitos de criação e a própria concepção da obra de arte, demonstrando a sua práxis.

“O teatro operário militante e o *agitrop* nascem e se desenvolvem compelidos por uma situação política e objetivando a superação dessa conjuntura à medida que pretende se afirmar como manifestação legítima de cultura das classes trabalhadoras” (GARCIA, 2004, p. 77). Isso fica evidente com a nova segmentação dada pelo contexto mundial pós-Revolução Industrial. O surgimento do proletariado diante da nova sociedade que se industrializava ocasionou alterações em todos os âmbitos sociais e culturais.

A visão de mundo proporcionada pelas “janelas da arte” ressurge como concretização da realidade social e histórica da humanidade ao longo dos séculos. Todavia, a totalidade a que a arte se propunha inicialmente fragmentou-se na percepção da alteridade proporcionada pela relação obra e autor:

Ninguém duvida de que a arte seja um modo de estruturar certo material (entendendo-se por material a própria personalidade do artista, a história, uma linguagem, uma tradição, um mundo ideológico): o que sempre foi dito, mas se tem sempre posto em dúvida, é, ao invés, que a arte pode dirigir seu discurso sobre o mundo e reagir à história da qual nasce, interpretá-la, julgá-la, fazer projetos com ela, unicamente através desse modo de formar (ECO, 2005, p. 33).

Sendo o teatro uma obra aberta por sua essência e inferência social e, considerando-se o conceito de acordo com a aptidão de interpretar as necessidades de expressão e de comunicação da arte contemporânea, é possível compreender o desenvolvimento da arte teatral dentro do círculo político, ético, moral e histórico no qual sempre esteve inserido.

É importante lembrar que, a partir da concepção de teatro popular, em estrutura, construção e temática, surgiram os *Agit-props* na Europa e os Centros Populares de Cultura – CPC – no Brasil. A militância teatral a partir da concepção atual é advinda da necessidade da inserção natural da arte enquanto fomentadora política. Logo, o teatro popular dentro da perspectiva de cultura de resistência, esta compreendida, Marilena Chauí, no sentido de questionar o estabelecido e propor novas formas ao que poderá vir a ser. Ou seja, um teatro somente seria popular se a resistência estivesse presente em suas propostas de inserção.

Augusto Boal, importante dramaturgo brasileiro, já admitia, na década de 1970, que todo teatro é necessariamente político, uma vez que políticas são todas as atividades relacionadas ao

homem. As atividades relacionadas ao fascínio humano, que envolvam interações pessoais, constituem-se arte política, por essência:

Uma arte que pretendesse ultrapassar objetivamente as suas bases nacionais, a estrutura classista de sua sociedade, a fase da luta de classe que é nela presente, bem como, subjetivamente, a tomada de posição do autor em face de todas estas questões, destruir-se-ia como arte (LUKÁCS: 1968).

A arte conforme Lukács desconhece fronteiras ou linguagens, sendo ela mesma dona de uma linguagem própria e puramente midiática. Percebe-se esse fenômeno na forma em que a obra de arte se interage com os ramos diversos do conhecimento. Torna-se imprudente discutir o valor literário da obra de arte sem levar em consideração o contexto sócio-político determinando a tendência político-literária tanto da obra de arte quanto do artista. Benjamin declara que a tendência<sup>2</sup> de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Contudo, a proposta de equalização estética com a política-ideológica, acarretando na qualidade da obra de arte não é fácil de ser realizada ou observada. Dessa maneira, pensadores como Chauí, Boal, Lukács bem como Gullar corroboram-se de forma a inserirem seus trabalhos, obra de arte, na tendência política que confluam os resultados estéticos e políticos pensados por Benjamin.

Em 1962, na criação do Centro Popular de Cultura, o CPC, o sociólogo e primeiro diretor do CPC, Carlos Estevam Martins elaborou uma espécie de manifesto em favor da Cultura Popular. Em 1963, Ferreira Gullar edita seu ensaio *Cultura posta em questão*, lançado assim que Gullar assume a presidência do CPC, e logo em seguida vetada pela Ditadura Militar, após o Golpe, a invasão e incêndio do prédio da UNE. A obra foi destruída e só em 1965, reeditada. Nesse momento Ferreira Gullar une-se ao Partido Comunista Brasileiro – PCB – e se torna amigo de Armando Costa, Vianinha e de Paulo Pontes<sup>3</sup>, no intuito de reagrupar a esquerda brasileira que se vira fragilizada graças aos rumos políticos-culturais no Brasil daquela época. O resultado foi o show *Opinião*.

---

<sup>2</sup> Compreenda-se segundo Walter Benjamin no seu artigo *O autor como produtor* [In] *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. Tendência como o fim da autonomia do autor quando sua atividade é orientada em função do que for útil ao proletariado, na luta de classes, por isso costuma-se dizer que ele obedece a uma tendência.

<sup>3</sup> O encontro entre Paulo Pontes e Ferreira Gullar causaria grande confluência ideológica, permitindo que as gerações futuras pudessem ter acesso ao resultado desse encontro. Foi o caso do show *Opinião*, e de outros projetos oriundos desse encontro e amizade.



Da parceria entre o Grupo Opinião e o Teatro de Arena de São Paulo estréia o show Opinião no dia 11 de dezembro de 1964 com a participação de Nara Leão, Zé Kéti, João do Vale e direção de Augusto Boal. Trata-se de um espetáculo musical que reuniu os três artistas de gêneros e classes sociais distintas a fim de expressar uma espécie de “opinião” sobre o contexto social e político da época. Além disso, o espetáculo era diretamente ligado ao teatro brasileiro ao se comprometer em buscar um repertório mais “brasileiro e popular” a dramaturgia brasileira que necessitava resgatar o auge das produções anteriores a fim de atingir um público pós-golpe. Após o show e a glória conquistada por outros espetáculos como *Liberdade, Liberdade* de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, em 1965, e *Se ficar o bicho pega, se correr o bicho come* de 1966, escrita por Ferreira Gullar e Vianinha, o Grupo Opinião deflagra uma crise com a saída de alguns importantes artistas como Paulo Pontes e Vianinha, que saem para montar o Teatro do Autor em 1967. João das Neves, dono da sala de espetáculos do Opinião, leva-a com espetáculos cada vez mais esporádicos até o ano de 1983, quando a vende, encerrando de vez, a existência do Grupo Opinião.

Em seus melhores momentos, o Opinião não apenas centraliza a generalizada indignação da classe artística contra a Censura e a ditadura mas também luta, com os meios disponíveis, para implantar uma nova consciência cênica brasileira, apoiando a dramaturgia que enfoca as classes populares e suas condições de existência<sup>4</sup>

O Manifesto do Centro Popular de Cultura propunha uma reflexão a respeito da cultura popular e levantava diversas questões a respeito dos conceitos de popular e povo, sobressaltando o papel do intelectual. Como é visto em Gullar “[...] A expressão 'cultura popular' surge como uma denúncia dos conceitos culturais em voga e busca esconder o seu caráter de classe”(1965). Por essa perspectiva, a aproximação do intelectual junto ao povo torna-se definitiva para promover a cultura a favor do avanço das massas. Conceitua-se cultura popular no sentido da arte transformadora ou conservadora, de acordo com o propósito levantado a ela. Sobremaneira, caberia ao intelectual a função social de utilizar sua arte em benefício da sociedade no intuito, segundo o crítico, de contribuir ou não para a preservação do *status quo* por meio do rompimento ou não da organização social na

---

<sup>4</sup> Fonte on-line.

concepção de Gullar, para a infra-estrutura social e a superestrutura cultural, bases em que a cultura é sedimentada.

Mesmo tratando-se de um manifesto escrito há mais de quatro décadas, é inegável a contemporaneidade presente em suas linhas. Nota-se forte presença do momento histórico em que foi elaborado, mas as discussões teóricas são atuais. Afinal, “[...] é impossível entender o fenômeno da ‘cultura popular’ sem levar em conta o espaço e o tempo históricos em que surgiu” (1965:2). Dessa forma, é possível levantar elementos que condizem com o aspecto revolucionário da época. Uma postura ideológica que, inevitavelmente, segundo Gullar, tinha de ser assumida, ainda mais se tratando do artista, do intelectual, do homem do povo.

Essas noções de cultura popular dialogavam com os ideais do CPC, pois visam o “[...] contato direto com o povo, ensinando-o e transmitindo um mínimo de conhecimento básico para se situar na realidade social do país” (GULLAR, 1965, p. 5) e essa tarefa cabia ao artista, membro da sociedade intelectualizada que conceberia sua obra como fruto de uma motivação social resultante em “salvar” os demais da alienação que a condição social lhes impunha.

Os teóricos do período, como Marcuse, buscaram explicar a situação sócio-histórica em que o mundo se encontrava. A obra de Marcuse tornou-se uma espécie de manifesto panfletário para os revolucionários de todos os lugares. Os oprimidos pelo sistema de coerção e pelo domínio imposto pela nova ordem mundial, a análise do filósofo e sociólogo é centralizada no aparato técnico de produção e distribuição como resultado da manutenção e ampliação dos efeitos sociais e políticos. Dessa forma, todos os integrantes da sociedade compactuam os resultados da produção e da realidade capitalista:

Nessa sociedade, o aparato produtivo tende a tornar-se totalitário no quanto determina não apenas as oscilações, habilidades e atitudes socialmente necessárias, mas também as necessidades e aspirações individuais (...) A tecnologia serve para instituir formas novas, mais eficazes e mais agradáveis de controle social e coesão social (...) (MARCUSE, 1973, p 18).

As teorias de base marxista e luckácsiana de Marcuse influenciaram toda uma geração dando a síntese ideológica aos movimentos políticos sociais brasileiros. Teóricos ativistas, como Luiz Carlos Maciel, explicaram o pensamento ocidental da década de 1960 como consequência das mudanças políticas, sociais e econômicas ora ressaltadas por Marcuse. A palavra-ordem da época que acompanhava, principalmente, a juventude, era o

desajustamento. O contrário disso era logo definido como conformismo social, que para as circunstâncias do período era sinônimo de “caretice”:

Desde que o conformismo tem suas raízes no grau de alienação que permite a manipulação em massa da opinião e o amoldamento das consciências pela ameaça de perda do prestígio social, a luta prioritária, no interior de uma sociedade conformista, é em defesa do direito de discordar. (...) o conformismo - definido pelo marxismo como alienação e denunciado pelo existencialismo como existência inautêntica – é a essência do que se passou a chamar de caretice, a partir da revolução interna deflagrada nos anos 60 (MACIEL, 1987, p. 14).

Caracterizado como um ser de relações de contatos, o homem encontra na cultura a possibilidade de solucionar problemas e mesmo de problematizar as situações diárias utilizando-se da comunicação e da própria linguagem. Maria Helena Kühner, ainda em 1975, compreendia a cultura como veículo capaz de alteração social, dessa maneira a função dada ao intelectual de fazer da sua arte bandeira de uma maioria resultaria que o intelectual e povo são classes distintas. Bem como a proposta do Manifesto do CPC, em que se exigia do intelectual a obrigatoriedade de sua função social, de seu posicionamento artístico aliado ao ideológico “[...] Eis por que a opção do intelectual só se faz na medida mesmo em que ele realiza a crítica dos seus próprios valores em relação ao momento histórico em que vive” (GULLAR, 1965, p. 24). Para Kühner e os intelectuais do CPC, o intelectual não deveria se fazer povo, mas se colocar como tal. Ela declarou que o posicionamento do intelectual (no nosso caso, do dramaturgo) deve ser em favor da massa:

A cultura torna-se frente de batalha em que se travam lutas decisivas para a aceleração ou retardamento de um processo transformador, capaz de atuar sobre um sistema de pensamento e hábitos arraigados para mudar ou manter uma escala de valores aceitável dentro do mundo moderno (KÜHNHER, 1975, p. 75).

Através da funcionalidade da cultura diante de uma sociedade vão se refletir, desenvolver ou anular as contradições e particularidades do processo de transformação da própria evolução social. Dessa forma, a cultura representa para o homem uma maneira de conhecimento. A pesquisadora ressalta a diferença entre massificação e conscientização, uma vez que a efetiva noção do conceito de cultura perante o povo somente ocorrerá pelo processo de conscientização coletiva, plantando entre o povo a noção e necessidade de identidade e pertencimento cultural. E isso só seria possível por um projeto humano comum. Uma das

formas que tem se mostrado eficaz é a própria consolidação do teatro com base popular, pois através da elaboração das etapas de um projeto que vise à temática e à realidade popular, provavelmente o processo de conscientização ocorrerá naturalmente. É o que se observa nas experiências brasileiras de implantação de teatro popular, como os CPC's.

Através desse discurso, o CPC fundamentou sua existência, mesmo que suas acepções presentes no Manifesto, por exemplo, sejam pretensiosas a ponto de desconhecer a diferente relação entre o intelectual-político e o intelectual-artista (CHAUI, 2006, p.20). Muito que provavelmente desconhecendo a distinção proposta por Gramsci, o Manifesto de Cultura Popular do Centro Popular de Cultura da UNE tinha em sua criação o propósito de aproximação entre a intelectualidade e o povo em nome da cultura popular brasileira. Para tanto, utilizou-se de diversas práticas de interferência e de aproximação do intelectual. Foram feitos seminários, palestras, peças teatrais, utilizando-se de recursos cênicos na tentativa de colocar em prática as propostas do Manifesto do CPC.

Interessa-nos, no entanto, o intelectual-artista haja vista o intuito de compreender o universo político-social do artista e de seu tempo. A visão do contexto histórico-social é observada na obra do artista, permitindo a própria obra expressar seu discurso, concedendo-lhe uma linguagem única e interpretada pelos intelectuais-artistas atentos aos detalhes da vida social. Capazes de articularem artisticamente o contexto social e a obra de arte os intelectuais-artistas colaboram de forma incisiva na maneira como a realidade é retratada. As particularidades da vida social são captadas de modo que obra e contexto interajam-se, propondo assim, a reflexão social. Por essas e outras é que a funcionalidade do artista-intelectual é imprescindível na organização da cultura, pois através da abordagem assumida pelo artista a cultura de determinada sociedade se delinha. É através dela que as ideologias presentes na sociedade se apresentam, daí sua importância.

Na teatro brasileiro muitos dramaturgos assumiram o caráter de intelectuais-artistas em suas condutas e representações. É o caso de Paulo Pontes, o dramaturgo brasileiro que impôs em alguns de seus textos o valor da comédia de costume tendo como protagonista o próprio universo do intelectual. Estratégia encontrada pelo dramaturgo para proporcionar uma espécie de meta-reflexão a respeito de o próprio exercer, o papel de intelectual que a ele também competia. As idiosincrasias pertinentes às habilidades ou não-habilidades dos intelectuais-artistas em lidarem com a indústria cultural e a hegemonia capitalista da contemporaneidade.

Os protagonistas, em especial dos textos aqui selecionados *Check-up* e *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo* são artistas e intelectuais. Contudo são representados como sobreviventes de um sistema que oprime e que tenta, a todo custo, silenciar o intelectual, seja marginalizando-o ou explorando-o. Esses textos que representam uma espécie de meta-dramaturgia ou uma meta-intelectualidade são o reforço encontrado por Paulo Pontes para utilizar-se de sua posição de artista e intelectual a fim de promover uma autocrítica à organização da cultura brasileira. Retratando o artista da maneira que é colocado nos textos selecionados evidencia-se a intenção do dramaturgo de instigar a reflexão do aparato social e, principalmente, cultural de nossa sociedade. Todavia, uma análise mais profunda a respeito desses textos seguirá nos capítulos seguintes.

Dessa forma, o posicionamento do(s) intelectual(is) estaria embasado na maneira de observar as classes subalternas. É importante ressaltar que a partir da concepção dada por Gramsci, do intelectual-artista ou do intelectual-político, exigiria desse representante sua total empatia e compreensão com a “causa” que representa, seja de uma forma ou de outra.

Após o decreto do Ato Institucional 05, em 1968, as manifestações teatrais sofreram constantemente censuras a fim de calar a voz do intelectual-artista, tido como mediador do caos social. Surgem daí mais artistas e dramaturgos comprometidos com a causa artística, bem como com a politização das massas, pois somente pela consciência de sua condição, a arte desempenharia o papel transformador que lhe cabia. Era um momento em que o Brasil iniciava o tardio processo de identificação e averiguação dos problemas nacionais a partir da representação de realidades nacionais vistas pelos intelectuais.

Por outro lado, o Governo Ditatorial utilizou-se de artimanhas como a apropriação de festas e costumes, nomeando-as populares a fim de que levassem consigo a ideologia da “integração nacional” ou ideologia do Brasil-Potência, fundamentadas no mito da unidade nacional. Foi o caso do carnaval, evento escolhido pelo Estado Novo e enfatizado durante a Ditadura Militar como festa tipicamente brasileira, no intuito da assimilação de nacional enquanto unidade. Outro evento também apropriado pelo Estado foi o futebol enquanto “paixão nacional”. Aproveitavam os campeonatos de futebol para ressaltar o milagre econômico e o sentimento patriótico do “povo brasileiro” (CHAUÍ, 1994, p. 90-91), além de tirar a atenção da população brasileira aos horrores e atrocidades cometidas durante a Ditadura Militar.

Como “sobrevivente” daqueles tempos, Zuenir Ventura lembra que, após o golpe de 1964, o teatro tinha se colocado à frente na resistência cultural mais combativa e combatida colocando essa atividade em permanente suspensão (1988, p.51). Graças à vigilante censura, muitas peças sofreram cortes e/ou foram vetadas pelos órgãos de coerção. Foi o caso de *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes, que sofreu mais de 25 cortes no texto original. O caráter revolucionário das ideologias marxistas justificava as atitudes de nossas artistas, que compreendiam a obra de arte e o texto teatral como possibilidades de alteração da consciência popular. A declaração de Vianinha, de 1960<sup>5</sup>, sintetiza a função do artista diante da realidade da época: “A arte é o mais importante instrumento do homem para a recriação de vivências e representações – desligadas de suas contingências imediatas – com as quais se define e atua sobre a natureza” (PEIXOTO, 1983, p. 67).

A arte só poderia ser assim considerada, segundo a concepção de Kühner, caso se propusesse a despertar no homem, na coletividade, a consciência de si, levando-o a construir ou reconstruir seus valores, aprofundando e intensificando suas experiências, o que inevitavelmente levaria ao teatro seu caráter de transgressão e consciência. Demonstra-se, dessa forma, o comprometimento que a arte possui dentro da concepção cultural de uma nação, delegando a ela a função de solidificar as suas próprias raízes.

Visto sob a perspectiva do teatro popular, baseado na concepção política e dialética marxista, é possível balizar a relevância do artista e de sua obra na história política e social brasileira.

O que era visto e construído como cultura, no sentido de popularizar a arte, não mais se distingue da origem do teatro em si. O processo de “culturação” da massa popular centrou-se em sua trajetória histórica moldada de acordo com os avanços e retrocessos de sua classe. Dessa forma, o teatro que sempre se colocou à disposição da necessidade de um tempo fez-se aristocrático ou popular, quando necessário, apresentando-se indiscutivelmente como uma importante ferramenta a serviço da história. E, conforme Kühner “[...] o artista é o ser dotado de maior sensibilidade, visão e/ou conhecimento, é a ele que cabe sentir ou decidir não só o que deve ser dito ou comunicado, como o trabalho de mostrar uma nova visão da realidade conseguirá impor-se e impor aquela visão”.(1975, p. 28). Paulo Pontes, como bom articulador

---

<sup>5</sup> Declaração retirada do livro organizado e acrescido de notas por Fernando Peixoto “Teatro, Televisão e Política”. Consta na nota VII, referente à citação: “Sem título, sem data. Certamente também de 1960”.

que era, utilizou-se do teatro em favor do universo intelectual unindo-se às causas do povo no período nebuloso de nossa história.

## 1.2 Gramsci e o intelectual

As idéias de Gramsci, que primeiramente chegaram ao Brasil em uma trajetória dividida em três ciclos, por Carlos Nelson Coutinho (1998, p.123), sendo a primeira vista como “filósofo de práxis”, divulgador de uma leitura humanista e historicista do marxismo. Essa primeira fase foi de grande importância por se tratar de um período em que os órgãos da Censura se preocupavam mais com o campo da reflexão política, permitindo que a filosofia e a sociologia difundissem suas idéias, contribuindo na formação de nossa “nova esquerda”.

O segundo momento de Gramsci no Brasil ocorreu na década de 1970, em detrimento à década anterior, em que as idéias de Gramsci não repercutiram de modo a concorrer com a “Grande Recusa” no pensamento Marcusiano. Nesse período as idéias de Gramsci caracterizaram-se pela auto-reflexão dentro do próprio Partido Comunista. Fora um momento em que as estratégias já utilizadas, como a luta armada e a pressão da sociedade civil diante da censura, permitiram uma crescente evolução na vida cultural brasileira.

Isso favoreceu consideravelmente a implantação das idéias de Gramsci no cerne do Partido. Juntamente com um dos seus veículos de imprensa, como a *Voz Operária*, foi possível divulgar as idéias marxistas, ressaltando a importância da identificação do nacional-popular em nossa cultura. Essas reflexões via jornal e as discussões oriundas do Partido e da intelectualidade que ali estava presente enquadraram-se perfeitamente na inquietação que há muito assolava nossa condição colonial: a tradição cultural sob o viés popular.

Nesse momento o que se buscava no interior do Partido era que o Brasil partisse de sua categorização enquanto país “oriental”, no sentido do atraso, da involução, para uma “ocidentalização” de suas estratégias, que consistia na modernização de suas técnicas de avanço e difusão do socialismo. Visto como o teórico da hegemonia, Antonio Gramsci propunha o fortalecimento da sociedade civil e a reforma intelectual e moral dessa mesma sociedade, pois a partir disso, a sociedade civil se imporia como o discurso do todo.

Por tudo isso é que as idéias de Gramsci se enquadraram definitivamente junto à realidade brasileira. Ultrapassando o âmbito partidário e promovendo na sociedade civil, como planejava Gramsci, a reflexão dos rumos que a sociedade pós-64 levava. O projeto nacional-popular pensado pelo teórico marxista englobou uma reestruturação social que colocou em discussão as categorias e concepções de nacional-popular.

A figura do intelectual-artista, nessa perspectiva, colocou-se fundamentalmente em favor da implementação desse projeto de nacionalização e popularização da cultura brasileira. A partir do conceito gramsciano de “Ditadura sem hegemonia” como manifestação da Revolução Passiva pode-se traçar a nossa formação política e social dentro da história brasileira. Entende-se aqui o termo *Ditadura sem hegemonia*, conforme Coutinho (1998, p. 123-152) como “a manifestação resultante da Revolução Passiva enquanto estratégia de luta pela democracia, pelo socialismo concebido como 'guerra de posição'”. A luta contra a hegemonia burguesa, impositiva, torna-se o referencial e a justificativa de ação dessa nova forma de organização social e cultural em que as posições de classe seriam reavaliadas a fim de colocar a posição burguesa de dominação e supremacia em questão.

Entretanto, é imprescindível a avaliação do contexto brasileiro em que as teorias de nacional-popular são empregadas. Marilena Chauí (1994) faz uma importante explanação a respeito da apropriação equivocada do conceito nacional-popular de nossa cultura, pregado a todo custo pelos Órgãos de Controle do Estado. O desejo de apropriar-se da cultura popular a fim de despertar em todos o sentimento de unicidade e, conseqüente, patriotismo, segundo Chauí não é uma ação nova, conforme já citado:

Foi realizado durante os anos 30 e 40 pelo Estado Novo, e também fez parte da ideologia do Brasil-Potência ou da ideologia da “integração nacional” da ditadura dos anos 70, que incorporou duas atividades populares, dando-lhes cunho nacionalista para a glorificação do Estado: o Carnaval e o futebol (CHAUÍ, 1994, p. 90).

As “políticas” de organização da cultura brasileira, ao longo de nossa história democrática, fizeram-se uso fundamentalmente arbitrário e falseador, por nossos governantes, do conceito de nacional-popular. Isso se observa, principalmente, como já citado por Chauí, em dois momentos especiais de nossa história. Ao se pregar uma falsa “unidade” ao Brasil, desconsiderando as vicissitudes de cada região e/ou localidade, as políticas governamentais de “divulgação e valorização da cultura popular brasileira” deram-se de maneira a se apropriar dos aspectos



populares, ou ao menos dos estratos sociais mais baixos da sociedade, caracterizando-os como ações ou costumes coletivos e naturais a todo brasileiro:

Através da ideologia, são montados um imaginário e uma lógica da identificação social com a função precisa de escamotear o conflito, dissimular a dominação e ocultar a presença do particular, enquanto particular, dando-lhe a aparência do universo. (CHAUI, 1990, p. 21).

Essas iniciativas engenhosamente elaboradas pelos programas de incentivo e valorização da cultura popular foram implementadas ao longo dos diversos Governos e muito bem difundidas na sociedade, tornando-se uma máxima inquestionável a muitos brasileiros e permitindo o uso dessa ideologia nacionalista como instrumento de unificação social.

Ao levantar a problemática da concepção nacional-popular fartamente utilizada em nosso País, como a prática do populismo, a filósofa e historiadora, em seus estudos a respeito da cultura brasileira, justifica o equívoco do uso da terminologia ‘nacional-popular’ pelos Governos Brasileiros, uma vez que o fundador do Partido Comunista Italiano considera as palavras “nacional” e “popular” como distintas, porém que se articulam de modo a constituir uma categoria única. Gramsci ainda em 1930 já expunha a respeito dos conceitos de nacional e de popular. Para ele, o nacional representava a necessidade de resgate para as classes populares do patrimônio histórico-cultural italiano, já o popular era a representação da divisão social das classes devido às determinações econômicas e sociais originadas do capitalismo. Chauí, a partir de Gramsci enfatiza o distanciamento entre intelectuais, quase sempre elitistas e oriundos de uma tradição livresca e academicista, e a camada mais popular de sua nação. Isso ocorreria, segundo ela, na Itália e também aqui, no Brasil. Nessa falsa unicidade de nação pregada pelas políticas governamentais, o nacional e o popular corresponderiam às vertentes inseparáveis, fugindo da realidade de qualquer nação fundamentada na luta de classe, na hegemonia, na lógica do capitalismo.

Dessa forma, a apropriação errônea da categoria de nacional-popular, de modo a considerá-los sinônimos, não caberia à nossa realidade. Nossa condição colonial herdada e indissolúvel, principalmente em nossa formação cultural, demonstra a improbidade desejada a favor da dita “cultura popular”. O popular para Gramsci está em quatro pilares, erguido e delegado aos intelectuais que deveriam

apresentar idéias, situações, sentimentos, paixões e anseios *universais* e que por serem *universais*, o povo reconhece; a capacidade de captar no saber e na consciência populares instantes de revelação que alteram a visão de mundo do artista ou do intelectual sendo capaz de transformar as condições sociais em temas de crítica social e por fim, a sensibilidade capaz de “ligar-se aos sentimentos populares”, exprimi-lo artisticamente.(CHAUI, 2006, p. 19).

Por acreditar na ausência de produção cultural em que a fusão pretendida entre intelectuais e povo de fato ocorra é que o conceito de nacional-popular de Gramsci seria a possibilidade de uma *Contra-hegemonia*, em que “[...] o nacional reenvia à nação como unidade, mas o popular reenvia à sociedade a divisão política” (idem, *ibidem*, p.26). Seria a leitura da nacionalidade ou nacionalismo pelos olhos do intelectual.

Por terem sido mal utilizados nas políticas de incentivo à cultura popular, os pensamentos sobre o nacional-popular de Gramsci foram levados à forma extremada de nacionalismo que resultou no populismo, na falsa demagogia pregada por esses programas. Dessa maneira, o que era para ser visto como nacional, a partir do enfoque particular dessa sociedade em detrimento da universalidade e falsa unicidade pretendida pelo populismo, resultou na elaboração de uma idéia de nação não condizente com a(s) realidade(s) nacional(is).

“O nacional-popular passou a indicar uma unidade geográfica, antropológica, jurídica e política dotada de uma face externa e de uma face interna” (CHAUI, 2006, p.25), com o intuito de fazer da relação entre as unidades externas e internas de um país a fim de nascer o sentimento de identidade nacional, imbuída de identificação e consciência nacional. Dessa unificação resulta o Estado Nacional soberano responsável por reger essas unidades através da ideologia, da hegemonia e do conceito de cultura.

### **1.3 O Intelectual e o Partido Comunista Brasileiro**

Os conceitos gramscianos a respeito do nacional-popular, fortemente absorvido pelo Partido Comunista Brasileiro – PCB, (como sociedade civil, classes subalternas, intelectuais orgânicos, reforma intelectual e moral, universalidade *versus* peculiaridade, Revolução Passiva ou Revolução-Restauração e Estado Ampliado) juntamente com o aumento das lutas populares que antecederam o golpe, caracterizaram a década de 1960, marcada pela abertura do PC às idéias

políticas-marxistas, pela participação política da Universidade e de jovens intelectuais, que passam a lutar pela emancipação da cultura nacional.

Os intelectuais orgânicos<sup>6</sup> propunham prioritariamente uma reforma intelectual e moral junto à sociedade civil para a construção de um Estado Nacional-Popular. Para tanto, criticavam impiedosamente os intelectuais ornamentais<sup>7</sup> que atrasavam o processo de reflexão cultural dentro e fora do partido. Por outro lado, explicava-se a organização da sociedade civil e a sua relação social por meio da ausência de uma Revolução prontamente popular em nossa história. Gramsci sintetiza da seguinte forma:

(...) não pode existir sociedade civil efetivamente autônoma e pluralista sem uma ampla rede de organismos culturais; e, vice-versa, não pode existir organização da cultura efetivamente democrática sem estar apoiada numa sociedade civil desse tipo (COUTINHO, 1990, p. 17).

Tendo em vista a formação social brasileira do tipo “ocidental”<sup>8</sup>, conforme a classificação de Gramsci, a organização da cultura já não é mais diretamente subordinada ao Estado mas, ao contrário, é resultado das diversas relações da sociedade civil que permite, dessa forma, a inserção do intelectual não cooptado pelo Estado em diversas esferas sociais e ideologicamente a ele compatíveis. Ao ampliar a ação dos intelectuais é possível conferir maior concretude ao projeto nacional-popular, que Coutinho ratifica como “[...] a quebra do distanciamento entre intelectuais e o povo, distanciamento que está na raiz do florescimento da cultura “intimista” ou do elitismo cultural e que, o mais das vezes, não resulta de uma escolha voluntária do intelectual” (COUTINHO, 1990, p. 51). Ou seja, a partir de uma sociedade civil fortemente organizada e tendo os intelectuais orgânicos inseridos no projeto de nacionalização consequentemente a separação entre os “segmentos sociais” será desnecessária, e a partir daí poderá se pensar numa cultura de fato nacional-popular.

O PC, nos seus anos de existência e militância, alternados entre a clandestinidade e a legalidade, baseou-se fundamentalmente no enfoque “leninista-stalinista” voltando suas teorias às

---

<sup>6</sup> Denomina-se intelectual orgânico aqueles que se ligam predominantemente às suas classes de origem ou de adoção e, por meio delas, à sociedade como um todo, tendo uma maior consciência do papel da cultura na reprodução ou na transformação da sociedade como um todo.

<sup>7</sup> Compreende-se intelectuais ornamentais como aqueles ligados à cultura ornamental que, segundo Gramsci, não exercia função prática e real, comparando-os a ‘ornamentos’ da organização cultural.

<sup>8</sup> Entende-se formação social do tipo “ocidental” em oposição ao tipo “oriental”. A primeira seria a sociedade em que é regida predominantemente pelo capital externo ou não. Já a do tipo oriental baseia-se sua produção e organização social de modo rural e agrária.

classes operárias. Somente após a chegada das leituras de Gramsci no interior do Partido é que este alterará seu enfoque para “marxismo-leninismo”, tendo como difusores os jovens intelectuais de esquerda que o compunham e que, por sinal, estavam diretamente ligados aos conceitos de organização cultural proposto por Gramsci.

A presença dos intelectuais no interior do Partido não era até então aproveitada de forma eficiente. A rígida hierarquia estabelecida na organização do Partido Comunista pouco contribuía para a discussão e o alcance das massas. As produtivas discussões entre os intelectuais do Partido eram, em sua maioria, vetadas ou mesmo colocadas em segundo plano nas decisões da direção do Partido, que dava sempre a última palavra. A presença dos intelectuais era de fato desejada, uma vez que era de interesse do Partido ter o nome de respeitados intelectuais ligados à organização e às discussões em todos os campos. Por outro lado, a relação dos intelectuais com o PC baseava-se no contraponto, como declara Antônio Albino Canelas Rubim:

Se o Partido enquanto instância político-ideológica possibilita esta multiplicidade de contatos e aquisições, em contraponto ele igualmente impede ou dificulta suas realizações. [...] a pretendida ação cultural ideológica degenera em censura, controle, falta de liberdade e “pacotes” prontos para serem digeridos ou copiados, produzidos burocraticamente em outras paragens e considerados inquestionáveis: verdades acabadas e absolutas, paralisando o movimento próprio da cultura. (1998, p. 367-8).

Ainda sob a problemática do intelectual no Partido, Carlos Nelson Coutinho utiliza a expressão “ornamental” ou “intimista” para caracterizar o comportamento do Partido perante os intelectuais. “O uso ornamental caracteriza-se pelo acionamento prioritário do prestígio em detrimento das capacidades e habilidades específicas do intelectual” (*apud* RUBIM, 1998, p. 353), o que se mostrou uma prática muito comum na história do PC e certa decepção nos intelectuais militantes.

Ao canalizar o prestígio do intelectual para o Partido obtém-se respeitabilidade, voto, adesões simpatizantes; enfim, o Partido conquistou muito com essa estratégia. Contudo, esse uso inapropriado dos intelectuais em outras atividades distantes das que cabiam as reflexões enfraqueceu consideravelmente a atuação e empolgação da intelectualidade nas resoluções do Partido. Os intelectuais solicitavam melhor aproveitamento de suas funções e habilidades, afinal desejavam atuar de forma ideológica quanto às informações condizentes com suas vivências e leituras. Porém, durante grande parte da história do Partido essa reivindicação foi ignorada.

## **Capítulo 2: A História conta a sua história...**

*“O teatro é uma arte que se escreve no vento”*

*(Peter Brook).*

## 2.1 O teatro enquanto obra literária: um processo de universalização?

O ano de 1958 foi determinante para o olhar da cultura popular e engajada. Com *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, é, a primeira vez, que o nacional-popular da realidade brasileira era recebido de forma bem sucedida. “A peça de Guarnieri marca o florescimento e amadurecimento do teatro político e do nacional-popular na dramaturgia brasileira.” (MACIEL, 2004, p.80 ) O texto de Gianfrancesco Guarnieri aliado as outras confluências estéticos-políticos como o cinema novo deram consistência a um período que elucidou a realidade do morro brasileiro, ou melhor, do povo brasileiro.

O texto *Eles não usam black-tie* foi responsável pelo sucesso de uma nova “linhagem” de criação dramaturgical. Ao colocar a ideologia proletária como causa de vida, Guarnieri conseguiu, de fato, popularizar a representação do popular na dramaturgia/teatro. A problemática levantada cabia aos propósitos políticos do Teatro de Arena de São Paulo e do momento vivenciado. Mais do que isso, a peça inspirou a produção artística no sentido de compreender o teatro como ferramenta ideológica eficaz em benefício de causas populares.

*Eles não usam black-tie* deu condições concretas para que a proposta do Seminário de Dramaturgia do Arena, trazido por Augusto Boal, onde se discutia e se apresentava uma nova dramaturgia nacional, se consolidasse dando ânimo e avanço ao teatro brasileiro. Permitindo que tempos depois, outros dramaturgos, como Paulo Pontes levantasse a bandeira do teatro popular enquanto reflexo de setores da sociedade brasileira.

Guarnieri, membro do Teatro Arena, escrevera *Eles não usam black tie*, como tentativa de arrecadar fundos uma vez que a companhia sofria problemas financeiros sérios. Tratava-se de um texto que, aparentemente, não causaria o furor que causou, ficando mais de um ano em cartaz. Mas se tratando da temática por ele abordada (movimentos sindicais, expansão trabalhista), envolta em opções existenciais e sentimentais, *Eles não usam black tie* trouxe à tona a classe proletária com suas vertentes sindicais, simbolizada na personagem Otávio, forte líder sindical, esposo de Romana, uma mulher enrijecida pelas decisões injustas da vida que, por outro lado, a transformaram em uma mulher extremamente lúcida e prática.

Com a montagem da peça, o Arena e Guarnieri desempenharam a importante função de colocar em foco a questão trabalhista da realidade nacional daquele momento. A abordagem do proletário, enquanto foco principal, permitiu a discussão dos temas ligados à realidade popular e proletária do país. Mesmo que as diferentes interpretações destoassem do propósito nacional-popular, haja vista que o autor no intuito de mobilizar o proletariado perante sua realidade de explorado buscou ressaltar a discussão entre trabalhadores politizados e explorados e trabalhadores acomodados, representados respectivamente por Otávio, o pai e o filho, Tião. Contudo, em algumas encenações o que sobressaiu do texto de Guarnieri foi a discussão familiar entre pai e filho e não a discussão política pensada pelo autor.

A espantosa aceitação da peça de Guarnieri relacionava-se ao consumo cultural do momento, uma vez que o texto retratava o florescimento de um país em que forças sindicais eram potencializadas. Apesar da dominação de uma elite dita de direita; a esquerda, composta por grande parte dos intelectuais do país, exercia a hegemonia cultural da nação (SCHWARZ, 2005, p. 8). Tendo a arte teatral a mediação necessária para a politização, em especial, das massas, ela assume o *status* de produto cultural valorizado e cobiçado pela potente indústria cultural, ou seja, o teatro é visto como plataforma para discussões que abrangessem o todo social brasileiro. Sendo fruto do desenvolvimento do conceito de teatro enquanto produto da mídia, essa arte engaja-se no mundo simbólico moderno, exigindo a criação de novas formas de ação e interação no mundo social. Tal como a mídia, a dramaturgia implica novas formas de relacionamentos do indivíduo com os outros e consigo mesmo (THOMPSON, 1998, p.13). Desse modo, as relações sociais são determinadas pelas relações de produção.

Considerando-se a alienação prevista pela era da reprodutibilidade técnica já pensada por Benjamin, na década de 1920, a relação criador e obra de arte agregaria significações aliadas às propostas da indústria cultural, de descentralização da mão de obra, produção em massa da obra de arte em prol da simultaneidade/divulgação do que ora era dotado de unicidade e autenticidade e que graças às necessidades da indústria cultural passam as dimensões da reprodução e esvaziamento da aura artística.

Atribuído o valor de mercadoria ao teatro, era necessário um texto que integrasse os objetivos do período, politizando e instigando, sem esquecer obviamente, que se tratava de um produto cultural a ser consumido. E, como tal, relacionava-se com os dois fatores determinantes a um produto cultural: a tendência e a qualidade (BENJAMIN, 1994, p. 121). O texto de Guarnieri,

por todo o seu próprio histórico de criação e idealização<sup>9</sup>, já mostrara que era dotado dos quesitos exigidos concomitantemente, mas era preciso expandir os valores estéticos-ideológicos da cultura.

A vontade da verdade, ora citada, atinge o discurso social, conseqüentemente, refletindo na produção intelectual. A literatura conceitua-se como tudo que aparece fixado por meio das letras – obras científicas, reportagens, notícias, textos de propaganda, peças de teatro etc. (CANDIDO, 2005, p. 11 ), isto é, a obra literária é o trabalho resultante da relação homem e natureza, e a partir dessa fórmula, o homem, o artista, a personagem interagem por meio da produção literária. Todavia, compreendendo a arte literária/teatral como resultado do esforço de interação, o trabalho do intelectual torna-se improdutivo numa sociedade marcada pelo trabalho de produção.

Além disso, o projeto cultural de Gramsci elaborado para a sociedade italiana e apropriado pelo Partido Comunista Brasileiro no intuito de ‘organizar’ a cultura brasileira reascendeu a preocupação de mapear e identificar os traços “populares” dentro da cultura brasileira. O texto de Guarnieri corroborava com as afirmações de Carlos Nelson Coutinho, estudioso da obra gramsciana no Brasil, ao justificar a situação da cultura brasileira por meio do retalhamento em que o projeto prussiano difundido pela elite da sociedade brasileira fundamentou o que é chamado de cultura ornamental:

[...] o problema central da cultura brasileira – ou seja, em poucas palavras, a escassa densidade nacional-popular de seus produtos – têm sua gênese na ausência de “um grande mundo” democrático em nossa sociedade, ausência que resulta dos processos de transformação pelo alto – “via prussiana”, “revolução passiva” – que marcaram a história brasileira, dificultando a participação popular criadora nas várias esferas do nosso ser social. (COUTINHO, 1990, p. 10).

Daí a importância de *Eles não usam black-tie*, pois através desse texto a reificação do trabalho do intelectual é discutida e retratada. A forma escolhida por Guarnieri abarcou o nacional-popular aos moldes do momento vivido com o avanço e propagação da indústria cultural, do capitalismo como figura norteadora das tramas da vida. Enfim, Romana e Otávio simbolizam muito mais que um conflito íntimo e familiar. Simbolizam as discussões proletárias em um momento único que reforçaria a forma de representação popular, afinal era a primeira vez

---

<sup>9</sup> O texto de Guarnieri foi concebido anteriormente, 1956, ao Seminário de Dramaturgia pensado e organizado por Augusto Boal, em que a criação dava-se coletivamente.



que o universo do proletariado e suas discrepâncias seriam detalhado em um texto teatral. De um lado, a visão do proletário politizado sedento por mudanças sociais, como Otávio e, de outro, a descrença de Romana. O contraponto delineado nesses dois personagens representa os dois lados de uma mesma classe social: ambos são humildes e contextualizam a mesma realidade, porém dotados de perspectivas distintas. Contudo, ainda que Romana aja de maneira mais prática perante sua realidade, de modo a querer que o marido não se meta em confusão, ela demonstra o apoio em defesa dele em qualquer circunstância, como no momento em que Otávio é preso após o piquete montado na porta da fábrica. A grande decepção, no entanto, é o filho mais velho, Tião.

O rapaz trabalha na mesma fábrica que o pai, porém não compartilha dos ideais trabalhistas de Otávio. O rapaz preocupa-se unicamente com a garantia de seu sustento e de sua futura esposa que espera um filho dele. Para tanto, é capaz de “furar” a greve idealizada pelo pai e os companheiros da fábrica, decepcionando o pai de tal forma que é expulso de casa. O pai alega que pelo fato de Tião ter sido criado pelos padrinhos na cidade e não no morro, mesmo que em posição de um “empregado” dos familiares, desconhece a íntima relação de lealdade entre os companheiros da comunidade em que moram e trabalham que protelam progresso mútuo. Por isso, a atitude egoísta de pensar apenas em si e seu futuro, atitude essa típica do capitalismo e totalmente condenada por Otávio e seus companheiros.

A discussão da realidade nacional vista em *Eles não usam Black-tie* abordaria as dificuldades de se pensar e mais, representar o “popular” e o “nacional” dentro de nosso contexto. Tem-se o conceito de popular aquele ligado à matéria, por outro lado, o nacional estaria intimamente associado a forma, a própria expressão cênica:

(...) Procura-se, exaustivamente, revelar a “realidade nacional”, a fisionomia do país. Dramaturgos e atores são, assim, os mediadores entre o “popular” e o “nacional”, ou seja, entre a classe portadora da identidade (o proletariado protagonista) e sua expressão cênica (a dramaturgia nacional). (BETTI, 1997, P.22).

Dessa forma, o texto de Guarnieri constitui um importante trabalho de representação do universo nacional-popular no teatro brasileiro. A realidade nacional e popular como forma de expressão da realidade local associado à noção de classe, situação gerada pelo sistema econômico vigente em que a sociedade de um modo ou de outro é segmentada pelo status do capital. A

relevância do trabalho de representação da(s) realidade(s) nacional(is) mais uma vez torna-se pauta do processo de identidade nacional surgido pela necessidade de auto-representação.

## 2.2 O teatro brasileiro e o nacional-popular

Outros dramaturgos como Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes, escreveram peças e criaram personagens sempre se inspirando no que havia de mais popular na sociedade e com objetivo claro: retratá-los também como intelectuais. Nas peças de Paulo Pontes encontramos, por exemplo, as personagens Eugênio e Eugênia, casal de artistas em difícil crise econômica e moral da peça *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*. Outro exemplo é o ator Zambor da peça *Check-up*, que experimenta o burocrático mundo da vida real de um hospital público e, em outra peça, a atriz Madalena Berro Solto que finaliza sua carreira de atriz em um retiro dos artistas.

O que une esses protagonistas de Paulo Pontes é a constante presença de personagens, que representam intelectuais em processo de decadência, pois pertencem a uma geração que idealizou um mundo igualitário e desenvolvido, mas, se frustrou, devido à inabilidade em lidar com o mundo real e prático e, do mesmo modo, desse mundo real e prático abarcar a arte e o intelectual.

Como exemplo dessa frustração vista sob a perspectiva da arte literária, as personagens de Paulo Pontes sofrem da principal crise que assola os intelectuais de um país em vias de desenvolvimento: a crise moral. Nos momentos delicados vivenciados pelos personagens a reificação do produto resultante de seus trabalhos, a arte, desencadeia a reflexão do ponto vista prático, ou seja, o dramaturgo se apropria de uma criação em função da ideologia e do social que a arte representa acarretando em uma situação sócio-econômica que não propicia a criação literária.

Paulo Pontes, provedor da interação homem/artista/personagem, simboliza uma era em que a produção cultural do Brasil procurava se consolidar a custa de muitas lutas perante um Governo Militar que mantinha sob seu controle os meios e formas de divulgação da arte. Em 1960 e 1970 tratava-se de uma época em que os meios de produção eram submetidos às exigências e padrões não muito claros de uma Ditadura Militar que se utilizava dos aparelhos divulgadores do Estado a fim de se promover e enaltecer a imagem do Governo Brasileiro.

Para tanto, a cúpula da Ditadura Militar se apropriou de forma equivocada e conveniente do ideário nacional-popular de Antonio Gramsci no intuito de florescer junto aos brasileiros o sentimento distorcido de patriotismo e amor incondicional e despropositado à pátria, o populismo. Afinal, nada mais importante para a solidificação de um governo que um discurso envolto em devoção para que todo o “povo” se orgulhasse e defendesse a qualquer custo o discurso dos militares, negando-se a qualquer outra possibilidade de ação.

A dramaturgia exercia aí um papel fundamental na inserção de valores contrários aos divulgados pelo Regime Militar. Cabia aos artistas engajados, bem como aos dramaturgos, a postura única de esclarecer os nebulosos discursos propagados pelo Regime. Através da arte, seja ela de que natureza for, o debate deveria estar em aberto a todos os segmentos da sociedade, afinal, tratava-se de um assunto de interesse nacional.

Forjar um cenário falso, dissimulado para a sociedade brasileira ao negar-se a existência de torturas, repressão e maus-tratos foi o papel desempenhado pelo Governo Militar dos anos de chumbo das décadas de 1960 e 1970. A sociedade foi impedida de recorrer a quem quer que seja para saber os verdadeiros motivos das ações militares e de seus seguidores. Aos artistas a lucidez inerente deveria impor-se. Daí a antipatia e revolta para com a camada intelectual mais engajada desse país que ousava apresentar os dois lados da realidade da época ao público brasileiro.

A arte, de um modo geral, foi o eixo de equilíbrio entre o que era e o que deveria ser, desempenhando um papel fundamental nessa nova organização política e cultural vista no Brasil. A dramaturgia revelou-se como um caminho para o processo de desmistificação do país fantasioso criado pelos militares. Através da cultura, os artistas esmiuçavam os despautérios cometidos pelo Regime demonstrando à sociedade brasileira, a quem quisesse ver, os abusos infundados do novo Governo.

O movimento teatral brasileiro muito poderia e, de fato, muito contribuiu no caminho rumo à abertura democrática do país. Essa contribuição se deve às características do fazer teatral haja vista que ocorre de forma circular, na medida em que o espectador, ao receber as mensagens complexas do palco, imediatamente inicia o processo de elaboração de códigos provisórios; assim, os elementos expostos constroem significados que, associados aos outros signos, produzem um entrelaçamento de possíveis conotações, fazendo que o ciclo mensagem/código não cesse. Graças a essa mobilidade pertinente ao teatro e à sua representação/recepção foi possível utilizá-lo, de forma consciente ou não, no projeto proposto de democratização do país.

Uma das mais recorrentes e mais importantes estratégias de alçar sucesso na realização de suas metas utilizadas pelos militares foi o uso equivocado de fundamentos do nacional-popular, tais como o reforço constante de “conscientização” da massa popular na importância e necessidade de “ser brasileiro”, incumbindo o próprio povo da tarefa de “zelar” pelo país contra os ataques do comunismo que amendontava o mundo e que também queria aqui se propagar.

Slogans como “*Ame-o ou deixe-o*” ou “*Quem não vive para servir ao Brasil, não serve para viver no Brasil*” foram fartamente divulgados pela política militar para “conscientizar” o povo brasileiro a fim de cultivar em cada cidadão o sentimento essencial e a garantia do sucesso das ações militares: a brasilidade. Sem considerar a associação do esporte, em especial, do futebol para propagar os ‘feitos’ dos militares e desviar a atenção da sociedade. Até a Copa do Mundo de 1970 foi usada como forma ‘popular’ de reforçar a idéia de nacionalização e patriotismo. A canção “*Pra frente Brasil*” era a representação do que queriam os militares.

*"Noventa Milhões em Ação  
Pra Frente Brasil  
Do Meu Coração  
Todos juntos vamos  
Pra Frente Brasil  
Salve a Seleção!  
De repente é aquela corrente pra frente  
Parece que todo Brasil deu a mão  
Todos ligados na mesma emoção  
Tudo é um só coração  
Todos juntos vamos  
Pra frente Brasil! Brasil!  
Salve a seleção!"*

Era preciso ter a massa popular aliada aos projetos militares para que suas ações fossem justificadas e aprovadas por todos, ainda que o Brasil não saísse vitorioso do campeonato. Afinal, “o que permite a absorção contínua da Cultura Popular pela imagem do nacional é a mitologia verde-amarela, o cimento ideológico inquebrantável” (CHAUI, 1994, p.99).

Para tal, desde o Estado Novo, utilizaram-se ferramentas ideológicas, “as culturas paus-brasis” para reafirmar o compromisso dos ditadores em manter o poder inquestionável, o tal cimento ideológico inquebrantável:

No âmbito do Estado Novo, os intelectuais são chamados a participar na construção da cultura nacional e é durante esse período que se realiza pela

primeira vez no Brasil a tentativa de mitificação do Estado.(BASTOS, 2003, p.123).

A intervenção do Estado Novo na cultura brasileira [...] “reflete os valores que lhe ditam o caminho. Até o samba, o circo e alguns cultos afro-brasileiros o são. Bane-se o malandro carioca, o circo e os cultos afro-brasileiros e o teatro”.(Idem, Bastos, 2003.). Essa foi a maneira encontrada pela ditadura iniciada no Estado Novo e reforçada anos depois na Ditadura de 1964. O que estava em pauta era o total controle dos discursos ideológicos, essencialmente aqueles contrários aos militares uma vez que eles seriam imprescindíveis para se manter o *status quo* estabelecido:

Inquietação diante do que é o discurso em sua realidade material de coisa pronunciada ou escrita; inquietação diante dessa existência transitória destinada a se apagar sem dúvida, mas segundo uma duração que não nos pertence; inquietação de sentir sob essa atividade, todavia cotidiana e cinzenta, poderes e perigos que mal se imagina; inquietação de supor lutas, vitórias, ferimentos, dominações, servidões, através de tantas palavras cujo uso há tanto tempo reduziu as asperidades. (FOUCAULT, 2006, p.8).

As asperidades referidas por Foucault foram duramente aplicadas e reforçadas pelas diversas vias de inserção na consolidação desse novo Brasil fantasioso construído sob os olhares pragmáticos de militares alheios a realidade brasileira. A contra-resposta a esse panorama vinha por meio do consagrado Romantismo Revolucionário que nos acompanha desde sempre. Trata-se da construção, ou melhor, do encontro com o *homem novo*, o representante do genuíno brasileiro, popular. E coube aos intelectuais encontrá-lo:

Trata-se de romantismo, sim, mas revolucionário. De fato, visava-se resgatar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no homem do povo, cuja essência estaria no espelho do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades. [...] A volta ao passado, contudo, seria a inspiração para construir o *homem novo*. (RIDENTE, 200, p.25).

Encontro esse que se daria através da base de ação revolucionária a partir do campo a fim de superar a tal modernidade capitalista inserida fortemente no país com o domínio dos militares. Os anos de 1960 e 1970 foram determinantes na história cultural do Brasil. O retorno às questões de identidade seja qual fosse o motivo fez dessas décadas um (des)encontro com que se pensava *o ser brasileiro*. Recursos, tais como teorias, canções,

discursos foram estrategicamente utilizados para se buscar, em âmbitos diferentes, o tal homem novo, já pensado por Marx e reforçado por *Che* Guevara e pelos intelectuais do Partidão.

O cenário histórico-político da recente história brasileira serviu à dramaturgia nacional como inspiração das grandes mudanças ocorridas no Brasil: “A Revolução que a Arte proporcionou permitiu a admiração e a desconfiança de muitos. O valor histórico agregado a ela, além de revelar os conflitos de seu tempo, incumbiu-se de desmaterializar as nossas identidades” (COSTA, 1998, p.13) e, no caso brasileiro, de “(re)construir” as identidades.

O teatro juntamente com a história, em especial, com a política, caminhou lado a lado deflagrando nos palcos ou arenas o conflituoso momento vivenciado. Os intelectuais, ao longo desse período, buscaram diversas orientações teóricas e metodológicas de modo a inserir-se de maneira ativa e real nos contratempos dos anos de chumbo. O posicionamento daqueles que tinham como ferramenta o trabalho e preocupação direta com a ‘cultura nacional’ permitiu a reflexão e (des)construção dos antigos dilemas da história de uma nação nova como o Brasil: o que seria, de fato, o povo brasileiro? Como retratar uma cultura do povo?

Um crítico comunista argumentou que a busca de novas formas, ocorrida em todos os setores das artes durante os últimos cem anos, é uma tentativa vã de arrostar o declínio de uma cultura.[...] O experimentalismo nas artes sempre reflete as condições históricas, sempre indica uma profunda insatisfação com as formas estabelecidas, sempre representa um tatear em direção a uma nova era. (BENTLEY, 1991, p.44).

A (des)construção do popular, a busca pelo homem novo e o posicionamento do intelectual diante da cultura popular demonstravam a insatisfação com a realidade artística cultural daquele período, todavia, distantes do suposto declínio da cultura universal e brasileira apontado por alguns, muitos intelectuais-artistas encontraram na crise, o experimentalismo necessário para transformá-la em cultura. O teatro brasileiro reinventou-se. Os envolvidos diretamente com essa arte viram-se obrigados sempre a reinventá-la em busca de uma identidade nacional-popular, nos limites e propensões brasileiras:

Entre nós também, são as mesmas lutas que eclodem, embora com o atraso de praxe e assimiladas, nos primeiros anos após a Segunda Guerra, as lições que nos trouxeram diretores de cena europeus, lutas motivadas pelas mesmas

razões: a realização de um teatro nosso, de cunho eminentemente popular (BORNHEIM, 1983, p.11).

Antonio Candido (2000, p. 13) ressalta o papel da literatura como fenômeno de civilização, em sua relação constituída e caracterizada pelo entrelaçamento de vários fatores sociais. Assim, os fatores sociais, externos à obra literária, compreendendo aqui o texto teatral como exemplo de obra literária, torna-se parte interiorizada na obra como um todo. A partir da dialética proposta pela literatura em sua construção, a relevância dos fatores sociais num contexto de criação vale-se de argumentos imprescindíveis para a compreensão e o alcance da obra.

A própria função social, baseada na relação sociológica contida na obra literária, desempenhou a manutenção ou mudança de relações e ordem sociais. Poderosas armas ideológicas, a literatura e suas diversidades abarcavam todos os mecanismos para fundamentar as ideologias, como afirma Eagleton:

“[...] o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais [...] se referem não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros.(EAGLETON, 2003, p.22).

Esperava-se do intelectual a categoria social de (re)afirmar as ideologias vigentes. Ao reconhecer a importância de seu papel:

Na vida e no comportamento social dos indivíduos, grupos ou mesmo classes sociais, o papel principal pode ser desempenhado em determinada situação ou período histórico, pelos fatores políticos ou ideológicos. Mas são as relações de produção, numa formação social concreta que explicam o papel desses fatores e sua eventual predominância. (MARX, 1968, p. 96).

### **2.3 O Teatro Brasileiro em novos tempos**

Com o advento da Revolução Industrial do século XVIII e seus desdobramentos no século seguinte, o cenário organizacional da Europa e, conseqüentemente, do restante do mundo, modificou-se de tal forma que, no teatro, não seria mais o drama burguês capaz de

abarcas tantas alterações. A Revolução trouxe consigo a luta de classes, a expropriação da mão-de-obra, a hierarquização por função exercida, o próprio conceito de trabalho assalariado, enfim, toda uma nova ótica que se construía a partir de então.

Com isso, já no início do século XX, a forma de se produzir arte começou ser vista de outra maneira pela sociedade brasileira, que se iniciava industrial. O artista tornou-se também proletário do capitalismo, carregando consigo a expropriação da mão-de-obra e a alienação quanto aos meios de produção, não tendo mais sob sua batuta, pincel, ou pena, o total controle diante do resultado de sua obra de arte; a obra de arte, que até então era única, individual e dotada de aura, integrou-se à ordem capitalista de reprodutibilidade e comercialização. Foi acrescido o valor de compra à arte que, até então, era desconhecida. Diante desse novo contexto,

a arte-técnica só tinha condições de emergir numa civilização que atribuía mais valor à idéia e à criatividade do artista do que à sua habilidade técnica, por essa abstração da arte, esse afastamento do valor da obra de seus aspectos eminentemente artesanais que criou as condições para o florescer de formas de expressão que exigissem mais trabalho intelectual, criatividade e espírito crítico do que o talento próprio da habilidade manual (COSTA, 1998, p.58).

O conceito de arte modificou-se e foi modificado com a comercialização da obra de arte e do artista. O valor histórico agregado à arte, além de revelar os conflitos de seu tempo, incumbiram-se de desmaterializar as nossas identidades (COSTA, 1998, p.13) e, mais uma vez, a arte dramaturgica mescla-se com a representação de uma época aliada por suas particularidades.

Enquanto referencial artístico de um período, a dramaturgia deveria construir valores e modelos que abarcassem o anseio de uma prática social. A necessidade de representar uma nova classe e suas problemáticas surgiu com a Revolução Francesa e com o proletariado que com ela surge. Essas mudanças exigiram uma nova forma de atuar, de organizar e de observar a arte, ou seja, não mais contemplar a arte, como se viu ao longo do drama burguês; era chegada a hora de questioná-la e de ser questionado por ela. Assim, o teatro coloca-se a serviço da nova realidade político-social fundamentada ainda sob a natureza do nacional.

Esse sentimento de funcionalidade da arte acarretaria anos depois o nascimento do Teatro de perspectiva política e popular. Foram atribuídas a função social consciente de inferência e atribuições diante da práxis social brasileira:



Se a função da consciência é explodir um mundo, podemos dizer que com a Semana de Arte Moderna, em 1922, realizamos uma primeira tentativa de real independência cultural face ao passado europeu e aos modelos estrangeiros. Com exagero – este sim, bastante nosso – efetuamos a constatação do óbvio: à nossa volta não havia *fog*, neve ou castelos medievais – mas bananeiras, coqueiros, casas de caboclo e gente de nariz batatado e lábios grossos. O parnaso super-refinado, os traços suaves das madonas, o bom gosto oficial vieram abaixo; nossos artistas retiraram de seus ombros a carga de um passado alheio e que lhes pesava. Tornava-se possível criar. O resultado foi uma revolução. De Mário e Oswald a Drummond e João Cabral de Melo Neto, súbito percorremos os caminhos de uma emancipação artística. Os imensos pés das figuras de Portinari denunciam: encontrou-se um chão sobre o qual pisar (GOMES, 2006, p. 93).

Ainda que a Semana de Arte Moderna não tenha levado consigo todas diretrizes artísticas, a emancipação artística trazida por ela, teve um importante valor nas conquistas futuras. Privilegiou-se, nesse primeiro momento, as artes plásticas com as telas de Tarsila do Amaral e a música com Villa Lobos. O repertório da Semana de 1922 não trouxe para a dramaturgia grandes inovações que só viriam anos depois, em 1943, com *Vestido de Noiva*, primeira grande montagem da Moderna Dramaturgia Brasileira. Ainda assim, a Semana de Arte Moderna incitou o processo de reflexão ao que se pensava a respeito da cultura brasileira, dando consistência ao projeto (re)conhecimento da cultura brasileira:

O vital é reconhecer-se que um pensamento é original não por superar sua posição – o que é impossível – mas precisamente por dar forma e consistência a este tempo e apresentar uma revisão crítica das questões de sua época, aí tendo origem. O pensamento é superior não a despeito de ser situado, mas justamente por situar-se. (GOMES, 1984, p. 24).

Em 1943, *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, causou um impacto surpreendente à Moderna Dramaturgia Nacional, uma vez que trouxe uma série de fatores até então ausentes em nossas peças, nesse sentido, o texto de Nelson Rodrigues é considerado marco padrão para historiografia teatral. O polonês Zbigniew Ziembinski, recém chegado da Europa, trouxe uma série de inspirações estéticas que se alinhavaram ao projeto de construção cênica, que incluía recursos de iluminação e libertava o palco do modelo da tradicional sala de visitas, como bem define Magaldi.

A peça foi dirigida pelo polonês e colocada em cena pelo grupo carioca *Os Comediantes*, com o cenário de Tomás Santa Rosa, um dos fundadores da Companhia que, juntamente com Brutus Pedreira e Luiza Barreto Leite, pretendia escapar das montagens embasadas no teatro de

revista, espetáculos em que prosa, verso, música e dança se misturam sob os costumes, moda e prazeres da época.

*Os Comediantes* destacou-se com a encenação do texto de Nelson Rodrigues, trazendo à tona as inovações que, para muitos, não foram compreendidas. Ziembinski, que iniciara seu trabalho na Companhia como iluminador, obteve mérito ao dirigir *Vestido de Noiva*, o que rendeu ao teatro brasileiro a aquisição de novas idéias e uma perspectiva de muitas produções bem sucedidas. A encenação do texto colocou o Brasil na maturidade artística há muito desejada, revelando o País como criador teatral de alta qualidade.

No caso da Companhia, a trajetória mais conhecida, que poderia ser comparada a uma peripécia que se iniciou com o estrondoso sucesso na encenação do texto de Nelson Rodrigues em 1943, finalizou-se com a encenação da mesma peça, em 1947, agora com Cacilda Becker e Maria Della Costa, mas que não alcançou o sucesso da primeira montagem, acarretando o fim precoce da Companhia devido a dificuldades financeiras. Era o fim de uma Companhia que ousou e inspirou a dramaturgia nacional.

Por essas e outras, a década de 1940 é considerada, pelo menos no teatro brasileiro, a entrada na modernidade artística. No mesmo sentido, outros grupos são fundados, como o Grupo de Teatro Experimental – GTE – e o Grupo de Teatro Universitário – GTU – sendo esse último ligado à Universidade de São Paulo. Pela confluência ideológica compartilhada por ambos, ainda na década de 1940, eles se unem, resultando no Teatro Brasileiro de Comédia – TBC.

O Teatro Brasileiro de Comédia foi idealizado pelo industrial Franco Zampari em 1948, dando início ao processo de profissionalização: “O TBC proporcionou a muitos intérpretes um público, e deu cidadania artística a vários nomes, que ali se fizeram adultos” (MAGALDI: 2001:212). O público do TBC apresentava-se muito distinto do público do TEB e d’*Os Comediantes*; o comprometimento e a postura ideológica mais comprometida da platéia eram cada vez mais distantes do público da Geração Trianon.

Todavia, o TBC, que vinha atender àqueles que queriam um teatro que não fosse somente para rir, ainda transmitia a sensação de uma postura ideológica importada, distante da realidade nacional. O crítico e jornalista Fernando Peixoto, em entrevista com Gianfrancesco Guarnieri, comenta a respeito do TBC e da encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues:

Se me pareceu indiscutível que aquele espetáculo deve ter sido um dos marcos essenciais do estabelecimento da encenação no país, como linguagem

específica, ao mesmo tempo a sensação que tive que começou ali a introdução de uma postura ideológica importada, sem qualquer fundamento da cultura nacional que se colocou como valor indiscutível, sufocando os caminhos mais espontâneos e autênticos do teatro nacional, e inaugurando um tipo de postura ideológica, esteticista e burguesa, que atingiria seu instante maior nos melhores momentos do TBC (PEIXOTO, 1985, p.44).

Contrários às propostas do TBC, surgem movimentos que provocaram grandes alterações na maneira de se fazer a cena nacional. Enquanto o TBC continuava dando os passos ao chamado Teatro Moderno Brasileiro, estimulava grupos de estudantes com vontades inovadoras de colocar no palco as aspirações e sonhos políticos. Porém, o TBC prendeu-se a algumas situações que se tornariam problema muito pouco tempo depois, tais como a exclusividade de direção e de autoria de textos a estrangeiros. Apesar de Teatro Brasileiro, o que se via era a exposição do talento de estrangeiros, enfraquecendo a criação teatral nacional. Consta que Flávio Rangel foi o primeiro diretor brasileiro a expor uma peça no TBC, isso somente nos anos de 1960, com o *Pagador de Promessas*, de Dias Gomes.

Como desdobramento do sucesso que o grupo adquiria, o TBC é também levado à cidade do Rio de Janeiro, uma espécie de filial, com a mesma proposta iniciada pelo grupo de São Paulo, em 1953. Porém, finalizou suas atividades naquela cidade em 1958 e encerrou definitivamente suas atividades, também por dificuldades financeiras, em São Paulo, em 1964.

Ao mesmo tempo, aliado aos líderes estudantis, um grupo de estudantes funda o Teatro Paulista do Estudante, em 1954, no intuito de realizar espetáculos que tivessem preocupação com o País, com o público. Já iniciando os estudos sobre a dialética do jovem Bertold Brecht, que pregava que somente a sociologia era capaz de fornecer uma perspectiva fértil ao novo teatro (BRECHT:1967), os jovens mais inquietos do TPE, como Oduvaldo Vianna Filho e o próprio Gianfrancesco Guarnieri, unem-se em nome desta vertente mais social e popular, agregando-se assim ao Teatro de Arena de São Paulo, existente desde 1953.

Era nítido que as propostas do TPE estavam diretamente associadas ao Teatro de Arena de São Paulo. Logo, nada mais natural que a fusão ocorresse: “promover a divulgação da arte cênica em meio aos estudantes secundários e universitários, promover espetáculos periódicos destinados a seus sócios, colaborar com todas as iniciativas que venham a contribuir para a solidificação de nossa cultura” (PEIXOTO,1985, p.49). Era o início de um teatro de abordagem política e popular:

“(…) cabe ao dramaturgo, como ao artista em geral optar”. E a opção de maior alcance humano parece-nos ser aquela que expõe, reivindica e oferece ao maior número de homens, de uma determinada sociedade, o maior número de bens e serviços, materiais e espirituais, num prazo menor. Com isto, objetiva-se a eliminação, relativa, do desnível social entre os homens, para daí eliminar o sensível cultural, na medida do possível. (Revista Civilização Brasileira, nº18, p. 208).

Ao intelectual-artista é esperado o posicionamento ideológico condizente com a realidade do momento. Dessa forma, a obra de arte consiste em um importante relato histórico-social de determinada sociedade. Os elementos pré-textuais contextualizam com o rigor técnico elaborado pelo artista, determinando o resultado final. Sendo assim, o produto final, a obra de arte, é resultante desse processo social, histórico e político, daí sua importância.

|

### **Capítulo 3- Os fundamentos políticos**

*“Na vida e no comportamento social dos indivíduos, grupos ou mesmo classes sociais, o papel principal pode ser desempenhado, em determinada situação ou período histórico, pelos fatores políticos ou ideológicos. Mas são as relações de produção, numa formação social concreta que explicam o papel desses fatores e sua eventual predominância.” (Löwy 1979, XIII).*

### 3.1 O nacional-popular e os *Agit-props*

Ao se assumir a posição ideológica numa perspectiva engajada, o teatro político foi visto por alguns como instrumento de debate ideológico e de militância política (GUINSBURG, 2006, p.180). Visto sob as funções de catalisador do processo transformador social, o teatro político, a partir da vontade e iniciativa de alguns artistas mais engajados, apropriaram-se das teorias políticas da Europa. A Revolução Russa de 1917 foi responsável pela inspiração e pela atuação política entre a classe proletária e trouxe à realidade brasileira a sintonia com a necessidade de ação, em um país regido pela então Ditadura Militar de 1964.

Vale ressaltar que o modelo de agitação, o *agit-prop*, já existira no Brasil antes mesmo do desenrolar do Golpe de 1964, com o teatro anarquista e dissidências. Porém nota-se maior representatividade desse tipo de manifestação estética-política com os adventos dos anos de chumbo e com os artistas-intelectuais que não apenas figuraram em nossa história como bem a modificaram, como Paulo Pontes, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e tantos outros. Pois somente com a ideologia política impregnada ao teatro, o popular e sua representação poderiam exercer a ação transformadora como previa o épico e, conseqüentemente, o nacional-popular: a contra hegemonia.

São experiências motivadas principalmente pelo anseio de popularização do espetáculo teatral, no sentido de seu alcance, e se valem ainda de uma dramaturgia alheia aos conteúdos específicos da problemática de classe e da classe operária, bem como reproduzem procedimentos cênicos tradicionais, sem uma proposta mais definida de reformulação da linguagem. (GARCIA, 2004, p.1).

Para alcançar a reformulação da linguagem cênica, foi necessário fundamentar-se nos conceitos do teatro épico, pensados por Erwin Piscator e Bertolt Brecht no início do século XX e trazidos ao Brasil, inicialmente, por Augusto Boal, como a narração de um processo em que o homem é um objeto de investigação, cabendo à forma épica de teatro permitir ao espectador a tomada de decisões a partir da análise da exposição teatral com o compromisso de refletir e transformar a realidade presente. Nada mais natural que a adoção da postura épico-dialética a fim da construção de um teatro brasileiro moderno baseado nos conceitos brechtianos.

Em consonância com as idéias épico-políticas de Brecht, os intelectuais associaram o anseio de representação do popular ao processo cultural enquanto manifestação do/para/sobre o povo através do nacional-popular de Gramsci e associadas à realidade brasileira. As categorias gramscianas para o alcance do nacional-popular contavam com a representação do(s) povo(s) pela(s) voz(es) do(s) intelectual (is).

Para tanto, foi necessário definir as relações hegemônicas que a sociedade burguesa Pós-Revolução Industrial consolidou. As posições foram determinadas pelo domínio e poder do capital e sua influência. A sociedade civil passou ser regida pela determinante financeira e a ela foi dada a responsabilidade de organizar e zelar pela legitimidade da formação social e do Estado. Ambos somente mantiveram sua existência graças ao apoio da sociedade civil.

Com essa ordem estabelecida é imprescindível a definição do posicionamento do intelectual dentro desse novo “regime”. A organização da cultura coube não mais à subordinação do Estado, que teve após o liberalismo econômico oriundo da Revolução Industrial, sua autonomia partilhada com a sociedade civil. Os intelectuais que não eram mais ligados exclusivamente ao Estado uniram-se à sociedade civil, ou melhor, aos grupos que representavam dentro dessa sociedade civil, para dessa forma difundir a cultura. Foram eleitos os “guardiões” da cultura. Os representantes de determinada hegemonia.

Carlos Nelson Coutinho (COUTINHO, 1990, p. 16) utiliza-se do conceito de “intelectual orgânico” de Gramsci para explicitar a ação do intelectual que é ligado à sua classe de origem ou de adoção, tornando-se representante de certa classe, partido ou ideologia. Cabe delinear melhor o conceito de organização da cultura traçado por Coutinho:

A organização da cultura, em suma, é o sistema das instituições da sociedade civil cuja função dominante é a de concretizar o papel da cultura na reprodução ou na transformação da sociedade como um todo. (COUTINHO, 1990, p. 17).

A intelectualidade brasileira caracterizou-se na luta com o rompimento com a “via prussiana” em que a cultura brasileira se deu. Terminologia essa cunhada inicialmente por Lênin e Lukács a fim de explicar a maneira que o processo do capitalismo se deu em alguns países, mas também associada à organização da cultura no Brasil:

O processo de modernização econômica-social no Brasil seguiu uma “via prussiana [...] as transformações ocorridas em nossa história não resultaram de autênticas revoluções, de movimentos provenientes de baixo para cima,

envolvendo o conjunto da população, mas se processaram sempre através de uma conciliação entre os representantes dos grupos opositores economicamente dominantes, conciliação que se expressa sob a figura política de reformas “pelo alto” (COUTINHO, 1990, p. 43).

Essa busca constante de encontrar a cultura vinda do povo tornou-se matéria-prima para o surgimento de propostas que colocassem “em cena” o povo e suas particularidades. Gramsci justificaria que a organização da cultura é oriunda da formação de nossa sociedade civil. Utiliza-se dos termos “ocidental” e “oriental” para explicar a condição em que se encontra a sociedade civil brasileira.

A sociedade oriental, conforme citado anteriormente, é a condição em que o Brasil, segundo os intelectuais, se encontrava. A fim de modificar essa situação, os intelectuais, preocupados em fazer do Brasil uma nação do tipo ocidental, fundem as idéias políticas de Brecht e os ideais do nacional-popular de Gramsci em nome da cultura nacional e popular brasileira. Uma das estratégias encontradas pelos intelectuais a fim de alcançar a ideologia do nacional-popular em nossa cultura foi a construção de um teatro com base política.

Desde sua concepção, o teatro político baseou-se na construção da utopia possível. Sedimentado pela perspectiva de avanço e pelo reconhecimento do proletariado, o teatro militante colocou-se historicamente a serviço da causa dos trabalhadores, o que levaria ao teatro operário, etapa necessária à consolidação do *Agit-prop*, despertando empatia nos líderes populares e preocupação e recusa dos dirigentes políticos, que viam nos *agit-props* a ameaça popular do questionamento do poder.

Os “agitpropistas” eram os participantes da produção que pressupunham, antes de tudo, “uma vinculação política do indivíduo com o trabalho no seu todo” (GARCIA, 2004, p. 68). Exigia-se a educação política do grupo para que a execução dos trabalhos ocorresse de acordo com a proposta política à qual o grupo havia se comprometido, baseado na concepção de que somente a arte aliada à política repercutiria transformações tão necessárias à classe proletária. Dessa maneira, era necessário o recrutamento de trabalhadores preparados politicamente a fim de executar o que seria o trabalho mais importante, a atuação cênica de sua própria causa.

Diferentemente dos *agit-prop* europeus, o teatro político no Brasil iniciou-se com a perspectiva de desvendamento da classe proletária; contudo, a fim de ampliar a atuação do propósito nacional-popular, os intelectuais buscaram e encontraram apoio junto aos estudantes e à classe média intelectualizada, predominantemente associados à esquerda brasileira, mais



especificamente ao Partido Comunista. Entre esses dramaturgos-intelectuais destacam-se Paulo Pontes, Vianinha e Guarnieri.

Através da ideologia do Partido é que as concepções dos Centros Populares de Cultura – CPC's – são traçadas. Ao creditar os ideais de organização e democratização cultural, as linhas tanto do CPC quanto do Partido interagiam em nome de uma cultura e teatro nacional-popular.

Contudo, vale lembrar que o Teatro de Arena de São Paulo, desde sua fundação, em 1953, contrabalanceava com as ideologias do TBC que tinha, como dito, em seu repertório a preferência por textos e autores estrangeiros. Tanto foi que Vianinha, componente do Teatro de Arena, após a união desse com o Teatro Paulista de Estudante, não encontrou no Arena a perspectiva de um teatro popular como almejava; essa foi uma das razões que levaram à saída desse dramaturgo para a fundação do CPC. Encontraram apoio junto aos estudantes universitários e à União Nacional dos Estudantes – UNE, com Carlos Estevam Martins, representante da instituição que viu nas propostas daqueles jovens a oportunidade de solidificar a proposta de cultura popular.

Os conceitos brechtianos condiziam com as propostas pensadas e divulgadas por Ferreira Gullar, Marcuse e Gramsci, indo de encontro à nova postura ideológica do intelectual no presente momento. A partir de então, o artista, enquanto intelectual, assumiria sua função social em nome da sua arte e da causa do povo. O próprio CPC desejava a desmistificação do que seria povo e intelectual a fim da união das duas classes como sendo uma.

O que Maria Helena Kühner divulgou mostra-se, nitidamente, no posicionamento do artista engajado numa causa que ele também sabe ser dele, uma vez que mesmo sendo intelectual, a opção do artista em falar em nome do povo, tornando-se também “povo”, tomaria as proporções necessárias à sua arte e à finalidade mesma da própria arte. Por essas razões, os conceitos épicos herdados de Brecht e Piscator e moldados por nossos artistas engajados revelaram a importância e a necessidade da prática épica em nosso contexto sócio-político. “O Brecht dizia que quando o homem vislumbra a verdade, começa o sofrimento. Eu digo que começa a confusão”<sup>10</sup>.

Fernando Peixoto sabia o que dizia; ator e diretor, participou ativamente na formação do Teatro Oficina que tinha entre as suas muitas filosofias o compromisso de provocar o espectador.

---

<sup>10</sup> Citação de Vianinha em *Rasga Coração*, de 1972, escrita no prefácio e distribuída em 25 de julho de 1977, aos espectadores de um I Seminário de Dramaturgia Brasileira, organizado por Ruth Escobar, ocasião em que foi realizada uma leitura dramática de *Rasga Coração*, que ainda permanecia interdita em todo território nacional pela censura do Ministério de Justiça. Informações retiradas do livro de Fernando Peixoto, *Teatro em Movimento 1959-1984*.

Peixoto, juntamente com outros integrantes como José Celso Martinez, fez do espetáculo o local da ação. Influenciados plenamente pelo teatro épico de Brecht, bem como por Artaud, procuravam por meio do que fosse preciso, até agressão física, despertar o espectador para os horrores da vida real. Era um “convite” à ação. Segundo Peixoto, em seu artigo *O teatro de Brecht*, os elementos do espetáculo visavam acima de tudo provocar a indagação e a surpresa, justificando porque algumas peças de Brecht não se dão à solução no final, pois para o teatro épico-político, a ambigüidade e a dúvida são mais produtivas.

A construção épica dos fatos não era novidade nas narrativas brasileiras. Desde as Campanhas de Catequização os Jesuítas já utilizavam a forma épica para converter os índios brasileiros. O acontecimento, o público e o narrador constituem a tríade para que o épico se realize. Afinal, é necessário que o passado seja referencial de alterações no presente. Segundo o Dicionário de Teatro Brasileiro, “o que caracteriza o épico é a presença de uma ação narrada no tempo passado ao público (leitor e/ou espectador)”. Outra característica em que se poderia o épico de Brecht à proposta do nacional-popular.

Gramsci defendia o nacional e popular no sentido a fim de refletir a identidade nacional a partir do resgate histórico de uma nação. Tanto que essa estratégia seria retomada pelos militares durante o período ditatorial que se utilizava a história, costume do Brasil e inseria-os na fórmula da identidade nacional por meio da identificação com seu país e costume.

Marilena Chauí expande a respeito dessa construção “...O que permite a absorção contínua da Cultura Popular pela imagem do nacional é a mitologia verde-amarela cimento ideológico inquebrantável...” (1994, p.99). A mitologia verde-amarela conforme Chauí foi elaborada ao longo de nossa história pela classe dominante brasileira, com o objetivo de lhe servir de suporte e de auto-imagem celebradora, enfatizando o lado do que a estudiosa chama de “bom selvagem tropical”, com o intuito da supremacia da hegemonia burguesa brasileira, que se iniciou agrária e se tornou industrial.

Para Gramsci, o nacional-popular representava a contra-hegemonia aos padrões burgueses, isto é, uma outra visão do mundo, de uma sociedade de classes. A partir desses conceitos de construção do nacional e popular o teatro engajado absorve para a sua elaboração as concepções de identificação por meio da conscientização das massas, o que seria uma resposta à supremacia predominante na história da cultura brasileira da hegemonia burguesa.

Para tal, alia-se às concepções gramscianas, ao distanciamento/estranhamento de Brecht, característica muito peculiar nas obras de cunho épico, a fim de que o projeto nacional-popular seja efetivamente incorporado à cultura brasileira. Visto facilmente nas obras de Brecht, em que o narrador assume a posição de distanciamento e estranhamento dos fatos para que assim seja possível apenas observar e relatar e não se enveredar na própria narrativa, permitindo que o espectador/leitor também perceba a situação de estranhamento causado pela narrativa do narrador onipresente.

Paulo Pontes desejava em seus textos provocar e despertar o espectador para o que era representado, buscando nele a iniciativa de ação perante as situações no palco retratadas, o que é fortemente representado em *Check-up* e *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo* através do rebuscado humor e da ferrenha sátira presentes em seus textos. Ao permitir que o espectador “se divirta” com o que é exposto, simultaneamente é colocado em “check” diante da realidade que é encenada e de que (in)conscientemente não se via participante.

Ao proporcionar ao leitor/espectador se deparar com a situação que ativa ou passivamente contribui, Paulo Pontes alcança a criticidade esperada do seu público. Pois somente com essa criticidade do espectador/leitor serão possíveis a ação, a atitude e, conseqüentemente, o seu posicionamento ético, moral ou social para tal fato. A criticidade surge do estranhamento proposto pela trama. Ao se colocar personagens representantes de classes distintas em situações de peripécias e/ou anormalidades o autor provoca o estranhamento; afinal, para questionar um sistema rígido era necessário muito mais que algumas palavras, era necessário talento. Foi o que Paulo Pontes fez em seus textos. Utilizou-se, sistematicamente, do talento aliado ao humor e à sátira.

Ainda sobre Brecht, desde 1926, segundo Anatol Rosenfeld (1985, p.146), o termo drama épico foi deixado de lado por Brecht que adotou “teatro épico” para falar da nova proposta de se fazer arte. A *práxis* teatral baseada na concepção de Brecht visava à plenitude no palco; dessa forma, o termo mais adequado caberia ao teatro épico. As razões que se colocaram para que a oposição ao teatro aristotélico de contemplação tomasse forma concentram-se na perspectiva de representação além das relações inter-pessoais individuais, mas também nas determinantes sociais dessas relações.

O resultado da interação com o social diria muito na construção da obra. Bem se observa ao se elaborar os personagens como resultados sociais. A percepção do dramaturgo-intelectual

Paulo Pontes em construir tipos que encarnavam as diversas classes sociais é visto em suas criações. É o que se observa em Zambor, protagonista de *Check-up*, e Eugênio e Eugênia, protagonistas de *Em nome do Pai*, bem como do mendigo, personagem dessa última peça, que encarna aparentemente uma classe social mas, na verdade, é representante da classe pequeno-burguesa ligada ao capital. Já os outros personagens citados compõem o intelectual esmagado, coibido pelo sistema social capitalista.

Daí a concepção marxista de que o ser humano é a consequência das relações sociais vivenciadas por ele na sociedade; e, por fim, a razão didática que move o teatro brechtiano no intuito de ativar o público da ação que cabe a ele, enquanto parte da sociedade representada. A catarse pregada por Aristóteles representaria a oposição à reação causada pelo espetáculo no público fazendo dele mero contemplador.

A relação que não se pode esquecer é que para Brecht o homem no palco é também resultado deliberado de uma vontade política, resultando naquilo que Brecht nomeou de *gestus social*<sup>11</sup>. Para ele, o teatro em si encarna todas as contradições da sociedade, sendo fruto dela mesma. O posicionamento do teatro para Brecht vem de encontro ao que se queria, inicialmente, na fundação do Teatro de Arena e, logo depois, do CPC. Era fundamental que o teatro fosse o espelho da sociedade. Dessa forma, o aval dado ao espetáculo teatral é cerceado pela credibilidade de quem também está inserido no sistema social, impedindo assim a representação da realidade social distanciada e alheia.

A própria forma épica do teatro favorecia o seu objetivo didático. Ao tornar o espectador um observador, despertando a sua atividade e possibilitando-o a tomar decisões por meio da narrativa do espetáculo, dando a autonomia de cada cena e colocando o homem como ser passível de mudanças, o formato épico pensado por Brecht consistiria na visibilidade do homem como ser social em processo, cabendo a ele a responsabilidade de se posicionar diante do que é exposto em cena. Para se obter o efeito esperado do cunho épico, baseado no “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt* = efeito de estranheza, alienação), consistiria em tornar situações naturais ao público algo a ser repensado:

É preciso um novo movimento alienador – através do distanciamento – para que nós mesmos e a nossa situação se tornem objetos do nosso juízo crítico e para

---

<sup>11</sup> Segundo Brecht, o gesto social é a “expressão mímica ou gestual das relações sociais que vinculam entre si os homens de determinada época”.

que, desta forma, possamos reencontrar e reentrar na posse das nossas virtualidades criativas e transformadoras. (ROSENFELD, 1965, p.153).

Para tal, Brecht se valeu da teoria do distanciamento/estranhamento para a práxis teatral ser a negação da negação; trata-se da compreensão por meio da incompreensibilidade; do tornar-se estranho, da surpresa a fim da mudança motivada. O que dialogava com a contra-hegemonia imbuída no nacional-popular de Gramsci, que previa a resistência popular à hegemonia burguesa predominante. As técnicas que produzem esse efeito foram minuciosamente pensadas e elaboradas: fazer com que a estrutura narrativa peculiar ao gênero épico transforme a estrutura narrativa em exposição crítica e não mais apenas contemplação.

O épico do Brecht tinha como fundamento as possibilidades de (re)montagem das diversas situações apresentadas em cena. Caberia ao espectador, de acordo com a sua própria vivência e esforço reflexivo, a modificação da consciência instigando no espectador a inquietude da transformação. Nesse caso, isso se daria não pela simples assimilação, pela contemplação que se tinha até então; agora era preciso que o espectador fosse colocado em um jogo dialético no qual, verdadeiramente, ele se via parte.

Com intuito de que o distanciamento provoque o posicionamento do espectador, Brecht utilizou-se de diversas técnicas a fim de que o resultado fosse a dialética “plantada” na cabeça do espectador. A ironia como figura de corroboração e instigamento ao público que se vê “obrigado” a internalizar a crítica lá exposta. A paródia também constituiu uma eficiente técnica para que o efeito do distanciamento/estranhamento fosse alcançado.

No início do século XX, a partir da nova organização ocorrida e com a crise do drama, outros movimentos artísticos surgem no intuito de representar o momento presente. Com o novo panorama que se criou, outras classes exigiam a visibilidade de suas questões e anseios. Era preciso um novo teatro, um novo modo de fazer arte que contivesse em sua origem essa nova classe representada, o proletariado. A experiência dos *Agit-props*, os teatros de rua na Europa, trouxe para o Brasil a vontade de se fazer teatro verdadeiramente do povo para o povo em contrapartida ao teatro de *boulevard*, de entretenimento, de e para o burguês, que não mais condizia com a nova proposta artística que brotava:

As idéias expostas destinam-se a fundamentar um teatro que tenha eficácia para o público brasileiro e, mais de perto, para o público do Teatro de Arena eficácia

no sentido do acerto social deste teatro, isto é, da “humanização do homem”. (ROSENFELD, 1982, p.12).

O teatro de propaganda ou agitação, os *agit-props*, na Europa tiveram ligações próximas ao proletariado. Eram inicialmente utilizados como forma de propagação dos avanços da Revolução Russa e instigando o espírito revolucionário do povo. O repertório era composto por peças que simbolizavam a ruptura com as tradições teatrais em forma e conteúdo de até então. O que de início era apenas uma trupe que levava lazer e entretenimento aos trabalhadores tornou-se um importante veículo de politização das massas trabalhadoras, despertando desconfiança por parte daqueles que detinham o poder econômico e político e apoio dos estudantes universitários e das camadas mais intelectualizadas da sociedade. Afinal, como bem cita Zuenir Ventura referindo-se à movimentação intelectual, estético-artística dos anos de 1960, “era difícil ser indiferente naqueles tempos apaixonados...”.

### **3.2 - O modelo brasileiro de agitação**

*“O teatro é uma arma e o povo que deve manejá-la.”*

Augusto Boal

Em contrapartida ao teatro de comunhão de Shakespeare e Racine, como definiu Robert Brustein, o teatro de protesto é entendido como o teatro dos grandes e rebeldes dramaturgos modernos, em que os mitos de rebelião são representados perante um número decrescente de espectadores num fluxo de disponibilidade, confusão e acidente (1967, p.31), visto que o teatro de comunhão é concebido como teatro unicamente de contemplação em que o espectador era colocado na passividade de um observador não atuante; por outro lado, o teatro de protesto visava atingir o grande público colocando-o como membro essencial na realização do espetáculo no intuito de promover a discussão e a reflexão do ato encenado. Era necessário que a temática abordada por esse teatro de protesto despertasse o interesse do maior número possível de espectadores. E, considerando o momento vivenciado, obviamente, a temática proletária encarregava-se de dar sustentação a essa nova proposta de representação.

Os intelectuais brasileiros, influenciados pela repercussão do teatro de protesto, os *Agit-props* realizados na Europa, fizeram com que o épico fosse moldado às particularidades brasileiras. Por essa inspiração, era preciso que houvesse um teatro em que o espaço físico abarcasse além das lotações das salas de espetáculo, surgindo daí a Companhia de Arena de São Paulo, na década de 1950, com propostas de popularizar e democratizar a arte teatral. O Teatro de Arena foi fundado sob os propósitos revolucionários de levar o teatro aonde o público se encontrasse, ao invés de esperar que este se deslocasse para o centro, sem grandes gastos e com poucos recursos, alterando a relação palco/platéia (MOSTAÇO, 1982, p.25). O que antes era apenas contemplação e ilusão passou a ser reflexão e interação.

Abordagem do projeto de um teatro nacional-popular como era postulado pelo Arena (tinha como) característica essencial desse projeto é, antes de mais nada, a historicidade: seu objetivo não é, meramente, o de fazer teatro, mas o de realizar uma forma específica de teatro capaz de, seja por sua temática, seja por seu estilo de representação, reunir os traços que o identificarão às chamadas 'realidade nacional'. (BETTI, 1997, p.16).

Estabeleciam-se aí todas as razões aparentes para um enfraquecimento e, conseqüente, deslocamento das intervenções artísticas. Mas, ao contrário do que se previa, a classe artística aliada à vontade e à consciência política de um grupo comprometido fez com que a arte expusesse muito além dos anseios do artista, mas principalmente as formas que a sociedade, de um modo geral, desejava. Afinal, segundo Maria Silvia Betti, “a função do teatro de Arena era a de tornar-se o espelho do país, ou o revelador da sua verdadeira identidade, escamoteada, mas agora, emergente e prestes a ser resgatada” (BETTI, 1997, p.18).

O papel funcional do Teatro de Arena baseava-se na importância da representatividade de um país real, com seus conflitos e problemas. Não havia mais sentido na representação da realidade tão distante dos ares nacionais.

A ideologia fundida pelo Teatro de Arena foi responsável pela disseminação do pensamento político-social dentro da dramaturgia brasileira. E, certamente, o mais relevante de todo esse processo é o próprio conceito de identidade nacional entendido não mais como modelo baseado na memória nacional, mas sim na consciência histórica em constante processo (BETTI, 1997, p.22).

A teoria visa a possibilitar a criação de um teatro brasileiro que vá além da atitude contemplativa, já que a humanização do homem é um “fato concreto de condições e direções de vida, no sentido de uma sociedade que se desaliente progressivamente e aos saltos. (ROSENFELD, 1982, p.12)

Em seqüência aos trabalhos realizados pelo Teatro de Arena e à inspiração vinda dos *Agit-props* surgiram os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, os CPC's; a partir da fusão ideológica dos artistas em ascensão, como Vianinha e Pontes, juntamente com as propostas artísticas da UNE e da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, foi possível concretizar as razões de um teatro de protesto cunhado, essencialmente, no político. Dessa maneira, os CPC's representavam a proximidade buscada pelos dramaturgos daquele momento.

Sob a base de um teatro social libertário de influência anarquista, o teatro proletário no Brasil representa uma celebração de solidariedade ideológica entre os militantes e simpatizantes libertários (GARCIA, 2004, p. 94) manifestando-se na proliferação dos CPC's por todo o Brasil. Em 1961, com a montagem da peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, de Vianinha, com direção de Chico de Assis, abre as portas para a UNE filiar-se aos propósitos dos estudantes. Os Centros Populares de Cultura encarregavam-se, inicialmente, da politização das massas; contudo, sabe-se que o público-alvo realmente atingido foi o meio universitário.

Nesse sentido é preciso compreender que o CPC, com objetivo de contribuir para a conscientização popular, efetivamente, aspirava a se constituir uma nova vanguarda, a partir de conceitos, nem sempre bem explicitados ou bem defendidos de elementos esparsos de uma estética marxista. (PEIXOTO, 1989, p.11).

Toda ação é política, como enfatiza Augusto Boal, e o teatro popular embestia-se de temáticas políticas em detrimento do ilusionismo proposto pelo naturalismo. Tendo o escritor de se alimentar das narrativas que são “eus” de um outro tempo, os dramaturgos brasileiros do pós-AI-5, tais como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Paulo Pontes, buscaram “eus” de um tempo não tão distante. Foi o caso de *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, escrita em 1958, inicialmente para o Teatro de Arena de São Paulo; bem como *Check-up*, de Paulo Pontes, em 1972.

Vianinha, um dos maiores motivadores do teatro engajado, após decepcionar-se com as propostas do Arena, deixa-o em busca de um teatro ideologicamente condizente com as



necessidades da época. Daí, Vianinha, na tentativa de fazer de sua proposta teatral ideológica realidade, encontra na instituição da União Nacional dos Estudantes um forte aliado confluyente com os seus anseios.

Rubén Yañez, um dos encenadores de El Galpón, definia o significado do teatro:

“Desde Molière até Brecht, toda a criação teatral é compreendida como um modo de divertir o homem. Divertir, ou seja, verte-lo. Levá-lo fora do habitual, do cotidiano. Mas existem duas maneira de tirá-lo de seu cotidiano: uma é faze-lo evadir-se, não somente de sua vida habitual, mas também do momento histórico em que vive, e tornando obscuro o lugar que o homem ocupa na sociedade real. Esta é uma diversão não crítica, na qual o homem é colocado a sonhar fora do mundo. ...Mas há outra maneira de divertir, sem tirá-lo de seu cotidiano: romper a aparência que o mundo possui, romper a história lhe apareçam como imóveis, e fazê-lo ver o momento histórico real que está vivendo. O lugar que realmente ocupa na sociedade e sua dinâmica” (PEIXOTO, 1985 p.110).

O texto *Eles não usam black-tie* foi responsável pela inovação na temática de criação textual. Ao colocar a ideologia proletária como causa de vida, Guarnieri conseguiu, de fato, popularizar a encenação teatral aproximando público de um teatro verdadeiramente brasileiro, retratando não apenas uma classe social em detrimento da população como um todo. A problemática levantada cabia aos propósitos políticos do Arena e do momento vivenciado. Mais do que isso, *Eles não usam black-tie* inspirou a produção artística no sentido de compreender o teatro como ferramenta ideológica eficaz em benefício de causas populares. *Black-tie* deu condições concretas para que a proposta do Seminário de Dramaturgia do Arena, trazida por Augusto Boal em 1956, após exílio no exterior, onde se discutia e conhecia a principiante dramaturgia nacional, se consolidasse dando ânimo e avanço ao teatro brasileiro. Permitindo que tempos depois outros dramaturgos, como Paulo Pontes, levantassem a bandeira do teatro político enquanto reflexo de setores da sociedade brasileira.

A produção cultural do período ditatorial era evidenciada junto ao engajamento e à resistência política dos artistas e intelectuais. Graças às propostas do CPC, e inspirados pelas experiências dos *Agit-props* na Europa, os intelectuais adotaram um posicionamento em nome da causa popular, ainda que boa parte dos seus integrantes pertencesse a outra classe social que não fosse o proletariado. A elite intelectual de esquerda nomeou-se porta-voz das necessidades populares. Era a idéia promulgada por Gullar e por Carlos Estevam Martins e assumida pelos integrantes do CPC: a atitude revolucionária conseqüente.

As entidades representativas do povo vão em seu movimento cada vez mais descobrindo novas perspectivas e criando novas frentes e formas de luta sempre mais ricas e complexas. É na linha deste desenvolvimento que se situa o CPC como arma para um tipo novo e superior de combate (...) os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural (...) (HOLLANDA, 1980, p. 127).

Todavia, em 1º de abril de 1964, o prédio da UNE, que estava sendo transformado numa moderna sala de espetáculos, é incendiado criminalmente. Era o fim do CPC, mas não dos projetos de um teatro mais engajado. Era dado o sinal de que a partir de então as decisões, das mais importantes às mais insignificantes, ficariam a cargo e “bom senso” dos censores militares. A relevância desse período passa a ser a própria vida cotidiana e as relações humanas; tudo isso, “o teatro – poesia dramática, imagem viva do salto humano – nasce como transgressão e consciência. A fim de que a vida cotidiana e as relações humanas sejam transformadas, aprofundadas, esclarecidas, restituídas e totalizadas” (KÜHNER, 1975, p.20).

A produção cultural nesse período pré e pós-64 marcado pelos temas do debate político seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo”, estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética. (HOLLANDA, 1980, p.29-31).

Os grupos teatrais solidificados naquele período foram responsáveis pelo discernimento político e cultural de uma época. Os reflexos do posicionamento ideológico assumido e batalhado por esses grupos trouxeram à cena as inconformidades diante da nova realidade que fatalmente se impunha. Repensar os valores agregados a esses grupos é mais uma vez confirmar a sábia decisão de lutar, acreditar, encenar.

A importância e finalidade do Centro Popular de Cultura para o contexto artístico brasileiro fora descrita no Manifesto elaborado por Carlos Estevam Martins e outros intelectuais, postulando o engajamento do artista “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular”. Observa-se que o cerne da transformação política social da época era a fé no povo e no que esse povo produziria no âmbito artístico. A temática popular, para os cepecistas, artistas e intelectuais brasileiros conduziria ao posicionamento desses: o conformismo, o inconformismo ou a atividade revolucionária conseqüente.

O posicionamento ditado aos artistas e intelectuais pelo CPC e pelo período promoveu uma reviravolta cultural no modo de se fazer teatro de resistência. A concepção de engajamento de nossos artistas cultivados inicialmente pelo Arena e pelo CPC conduziram a outros movimentos que tinham em sua essência a mesma sintonia dos movimentos iniciais; foi o caso do Oficina, sob a liderança de José Celso Martinez, do show *Opinião*, formado pela parceria de Armando Costa, Vianinha e Paulo Pontes, em 1964.

Os Seminários de Dramaturgia promovidos pelo Arena sob a tutela de Augusto Boal, recém chegado do exílio e totalmente envolvido pelas idéias de um teatro popular, em que o “estrelismo” e o italianismo característico dos espetáculos do TBC eram proibidos. Os Seminários contaram com as calorosas discussões a respeito das teorias de Piscator e Brecht. Fora um período muito profícuo de reflexão a respeito do teatro brasileiro que duraram dois anos e contaram com as presenças de Vianinha e Guarnieri. Vale lembrar que, influenciados pelas discussões do Seminário de Dramaturgia, tempos depois, os dramaturgos contribuiriam na consolidação do Centro Popular de Cultura. Mostaço declara que “o Arena imbuu-se de uma tarefa precisa, que era a de promover o surgimento de um teatro popular, e por extensão, de uma cultura popular” (MOSTAÇO, 1982, p.44). Iniciava-se, assim, o trabalho em nome da produção cultural popular brasileira.

Para Boal “popular não é sinônimo de casa lotada, significa que, prosseguindo o seu desenvolvimento dialético, o teatro brasileiro incorporará, pela primeira vez, uma platéia operária (...)”. Daí a importância histórica no sentido de contribuição na popularização do teatro e, conseqüente, da cultura brasileira. Associados à causa proletária, o teatro conseguiria a fundamentação popular que buscava.

O Arena foi constituído, em grande parte, por jovens vindos do TPE; era natural que após o sucesso das propostas do Arena surgissem inúmeros grupos estudantis que percebiam no teatro a comunicação necessária à causa popular. Todavia, entre muitos que tiveram uma existência curta, perdurou o teatro Oficina. Concebido por estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e apoiado pelo Centro Acadêmico XI de Agosto, tinha como intenção o saneamento, a limpeza e, basicamente, conserto, invenção. O existencialismo de Sartre fundamentava a escolha da pauta do dia sob os cuidados de José Celso Martinez, como encenador, conquistando os valores estéticos e políticos exigidos pelos engajados do período.

O show *Opinião* foi concebido como resposta à constatação de uma sociedade ditatorial imposta em março daquele ano; no intuito de colocar em pauta as diversas vozes da sociedade, as mesmas foram simbolizadas no show pelas presenças de Nara Leão (a burguesia carioca), Zé Kéti (a voz do samba) e João do Vale (voz do retirante). Maria Bethânia substituiria Nara Leão logo depois, surgindo para eternizar o cenário da música popular brasileira. Declaradas as intenções do show, a música, o espetáculo propriamente dito e o teatro brasileiro que estava “entalado” por atravessar uma crise pós-golpe militar, o show *Opinião* estreou em 11 de dezembro de 1964, no teatro do Super Shopping Center da Rua Siqueira Campos, numa realização do Grupo Opinião e do Teatro de Arena de São Paulo. O teatro brasileiro exigia do show a exposição de um repertório que condissesse com as inquietações do público naquele período sombrio da história do Brasil. Era uma mistura de música popular e teatro. Na base do improvisado e da descontração, os artistas eram conhecidos e apresentados ao público de maneira familiarizada com a história, ao mesmo tempo, de cada um e de todos. Vejamos um trecho da apresentação dos artistas:

Meu nome é João Batista Vale. Pobre, no Maranhão, ou é Batista ou é Ribamar. Eu saí Batista. Nasci na cidade de Pedreiras, rua da Golada. Modéstia à parte, a rua da Golada, hoje, chama rua João do Vale.(...) minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que tem mais é muita dificuldade pra viver.

Meu nome é José Flores de Jesus. Sou carioca, de Inhaúma. Tenho 43 anos, sou pai de filhos. Moro em Bento Ribeiro. Uma hora de trem até a cidade. Trabalho no IAPETC, lotado na Av. Venezuela, nível oito. Oitenta contos por mês. Quer dizer – natal sem peru. Vida de sambista vou te contar.

Meu nome é Nara Lofego Leão. Nasci em Vitória mas sempre vivi em Copacabana. (...) eu quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado.

Com o uso dessa estratégia de diálogo foi possível vincular uma maior e mais eficaz aproximação com o público brasileiro. E como havia artistas representantes de diversas classes sociais, não era difícil estabelecer esse elo proposto pela empatia e aproximação com o público estudantil, a classe média.

Por uma atitude irresponsável do Governo Militar cujas conseqüências modificariam a maneira de fazer arte no Brasil, a práxis teatral alterou-se de tal forma que foi possível construir e dividir a história do teatro brasileiro em antes e depois da chegada do Golpe de 1964. O que se representava até então, calculava-se sob um público com direito e dinheiro para pagar lugar

demarcado no teatro. Além, é claro, de alimentar no público freqüentador daqueles tipos de espetáculos o sonho maior de ir à Europa, afastando-se das necessidades e da realidade brasileira e se aproximando cada vez mais da ilusão exterior.

Contudo, a fundamentação de um teatro popular contribuiu principalmente para iniciar o processo de identificação de um povo com sua terra. A construção desse processo arrolou-se sob as perspectivas de um teatro que não apenas contasse histórias, mas que também fosse a própria história do povo brasileiro na sua maioria e concepção. As iniciativas do teatro brasileiro desde o TBC aos movimentos mais engajados fizeram do teatro o instrumento de diálogo entre as classes e o caminho para a (re)construção da cultura popular brasileira; reconhecendo no teatro, dessa forma, um canal culturalmente eficaz, próspero e bem sucedido para a implementação de uma cultura nacional-popular.

## **Capítulo 4 - O rádio, a dramaturgia: um paraibano...**

*Cadê o O'Neil brasileiro? A nossa sociedade  
está vivendo uma complexidade ao grau da  
sociedade que gerou o O'Neil?  
(Paulo Pontes, 1976).*

#### 4.1 Vicente de Paula Holanda Pontes ou Paulo Pontes?

O paraibano Vicente de Paula Holanda Pontes, ou simplesmente Paulo Pontes, ou ainda, Paulinho, como era carinhosamente chamado pelos companheiros, surgiu no cenário cultural brasileiro graças à sua forte personalidade e incontestável talento. Filho de um soldado de saúde da então Força Policial da Paraíba e de uma funcionária do Posto de Higiene de Campina Grande, sua cidade natal, João Pontes Barbosa e Laís Carvalho de Holanda trouxeram-no ao mundo no dia 08 de novembro de 1940, oriundo de uma família simples e com mais dois irmãos: Salete, quatro anos mais velha, fruto do primeiro casamento de D. Laís, e Antônio de Ipojuca, dois anos mais novo que Paulo.

O menino Paulo Pontes nascera com uma anomalia física: os pés defeituosos e as pernas atrofiadas. Iniciava-se, juntamente com o crescimento do pequeno Paulinho, uma batalha de sua família em busca de uma solução ou amenização ao problema físico da criança. Segundo relato do pai, João Pontes, tentaram de tudo, desde massagens com “sebo de carneiro” até enfaixamento das pernas e pés com ataduras a fim de que o problema se solucionasse. Ações em vão. O sofrimento da família Pontes aumentava com as tentativas frustradas e as queixas do filho:

A conselho de diversas pessoas, passamos a aplicar massagens empregando “sebo de carneiro” três vezes ao dia, durante longo tempo. Este tratamento não produziu nenhum resultado satisfatório, apesar de comprovada sua eficácia em outros casos. Em seguida, passamos a adotar o processo de enfaixamento com ataduras já a conselho médico, pois presumia-se que, sendo ainda uma criança de tenra idade, suas articulações poderiam ceder por força da contínua imobilização. Na prática, este tipo de tratamento, além de causar grande sofrimento à criança, não trouxe nenhuma melhora em termos de correção anatômica. Desprezado este segundo método, adotou-se por orientação médica a bota ortopédica bem ajustada aos pés. Esse recurso não aliviou os padecimentos do menino e as dores tornaram-se-lhe cada vez mais intensas, impossibilitando, assim, a circulação sanguínea, na região imobilizada. Os nossos cuidados, embora cheios de esperanças, de nada adiantavam a não ser para lhe causar maiores padecimentos; noites mal-dormidas etc... (PONTES, 1982, p.11).

Desde cedo Paulo mostrava-se uma criança que, mesmo com problemas físicos, era muito independente. Era possível notar em suas atitudes, sempre seguidas pelo irmão caçula, Ipojuca, eterno admirador, o espírito crítico de um líder nato. Após longa batalha, nessa época já morando

na capital João Pessoa, a família Pontes conseguiu que o paraibano Dr. Napoleão Laureano operasse os pés do menino. Mesmo não sendo a área específica de atuação do médico, ainda assim interessou-se pelo caso, realizando a cirurgia que fora um sucesso. Os pés e pernas do Paulinho eram devolvidos ao garoto que tinha sido impedido de viver como uma criança sã. O que restou, além dos registros familiares desse período, foi uma pequena anomalia no jeito de andar da criança que não trouxe maiores conseqüências às realizações de seus projetos futuros.

Dr. Napoleão fora uma figura (re)conhecida por prestar serviços médicos aos mais humildes sem cobrar por isso. Doente, já com um câncer, iniciou uma batalha em busca de avanços para a área de cancerologia. Contudo, em 1951 acabou falecendo com apenas 36 anos - mesma idade e patologia com que Paulo Pontes viria também falecer anos depois. Respeitado diante das autoridades da época pelo trabalho realizado e pela luta que travou em nome de sua doença, Dr. Napoleão tornou-se motivo de muito orgulho para os paraibanos, que percebiam em sua figura a vontade e a persistência de insistir na vida. Paulo Pontes, aos nove anos de idade, como forma de gratidão, contribuiu na luta do Dr. Napoleão escrevendo-lhe e enviando uma carta a um jornal carioca, a fim de sensibilizar a população quanto à urgência e à necessidade da causa do médico.

A infância de Paulo Pontes transcorria numa seqüência de idas e vindas do pai, João Pontes, que viajava constantemente por sua dedicação ao trabalho militar, acarretando um convívio de discussões e brigas constantes entre os pais, culminando na separação definitiva do casal em 1951. Paulo contava com 12 anos de idade. Após a separação, as relações familiares tornaram-se mais delicadas, principalmente a relação com o pai que, segundo o próprio relato, se esforçou para se manter ainda presente na vida dos filhos. Tentativa fracassada. Em 1954, o pai casa-se novamente.

Com o passar do tempo acentuavam-se algumas das características mais peculiares de Paulo Pontes. Era questionador, não admitindo imposições, sejam de qual ordem fossem. Mantinha-se sempre instigador diante das situações vividas ou não da vida. Mostrava-se sensibilizado com as causas dos mais humildes, dedicando grande parte dos seus trabalhos à representação dos silenciados/excluídos socialmente. Dono de uma criatividade e humor peculiares, Paulo Pontes conseguiu estabelecer a discussão entre oprimidos e opressores. Leitor assíduo de grandes teatrólogos e dramaturgos, praticante das filosofias diversas, o menino da Paraíba apresentava-se feito para brilhar. As amigadas do menino já se apresentavam seletas e



firmadas sobre a acuidade intelectual dos que o rodeavam. Necessitava freneticamente de grupos que propusessem as discussões para acalantar as angústias e inquietações da alma do menino que amadureceu depressa demais.

A timidez e introspecção dos primeiros anos da infância deram lugar ao extrovertimento e à dinâmica, principalmente com as palavras, pois sabia bem lidar com elas. Conta-se que a primeira experiência de Paulo Pontes com o grande público deu-se em 1956, no Teatro Santa Roza, em João Pessoa. Era a estréia da peça de Raquel de Queiroz, *Beata Maria do Egito*, e era costume que houvesse um pronunciamento à platéia antes do espetáculo.

O garoto Paulo não fazia parte do grupo do Teatro do Estudante da Paraíba; contudo, costumava rondar os ensaios, sempre atento ao processo de criação. Mas ainda assim Paulo candidatou-se a expor ao público as iniciais do espetáculo. Como não era bem visto pelo grupo, pois o achavam intrometido, resolveram entregar a palavra ao garoto a missão. A surpresa deu-se com os aplausos inflamados ao final de sua exposição. Aquele garoto conquistou, assim, o respeito e a admiração dos colegas e do público. Era o início de uma carreira de resistência e superação que culminaria na fortuna crítica elaborada à base de persistência e muita criatividade.

Segundo o amigo Jório Machado (MACHADO, 1976), foi por volta de 1956 que Paulo Pontes realizou o seu único papel como ator em que fazia uma ponta numa peça de Hermilo Borba Filho, *Apenas Uma Cadeira Vazia*. Paulo Pontes relata a sua “terrível” experiência como ator. A ele caberia anunciar a morte de duas velhinhas; a fala restringia-se a “As duas velhinhas ao lado acabam de morrer. Foram encontradas, coitadinhas, as duas, mortas na cadeira”. Contudo, no dia da encenação, Paulo Pontes entra no palco e diz: “As duas cadeirinhas ao lado acabam de morrer. Foram encontradas, coitadinhas, tão bonitinhas, as duas sentadas em cima das velhinhas”. Foi nessa estréia que ele percebeu que encerraria sua carreira de ator. Definitivamente, sua representação dar-se-ia de outra forma. Todavia há registro de que no ano de 1958 Paulo Pontes ainda atuou na peça *Do tamanho de um defunto*, de Millôr Fernandes. Esse período representou um avanço nas leituras e discussões buscadas por Paulo. Lia-se muito Sartre, Molière, Érico Veríssimo, entre outros grandes.

Bibi Ferreira (VEIGA, 1977, p. 10) em depoimento disse que Paulo sempre estava feliz nas estréias, entusiasmo resultado de grande satisfação. Ela revela que Paulo tinha outra aspiração maior que ser autor: ser ator. Inclusive, ainda segundo a esposa, ele chegou escrever um papel que faria em *Senhor Presidente*. Todavia, não houve tempo.

Em 1960, após curto período no Rio de Janeiro, Paulo Pontes retorna a João Pessoa, onde colabora como colunista no jornal *A União*. Dessa experiência Paulo firma-se no propósito de fazer da comunicação a sua arte, seja lá em qual dimensão, teatral ou radialista. Ainda no jornal conhece figuras importantes que muito contribuirão e refletirão na escrita de sua obra. Fora um período curto, porém muito proveitoso.

Mas as inquietações e sonhos de Paulo não mais cabiam nas limitações de uma cidade como João Pessoa, ou melhor, em um Estado como o da Paraíba. Era preciso mais voz e luz para aquele garoto que tinha muito a dizer e necessitava de foco para isso. Foi quando Paulo procurou o pai, João Pontes, com enxoval humilde, solicitando-o auxílio financeiro para ganhar os ares do Rio de Janeiro. O pai se dispôs a auxiliá-lo, contribuindo com o pouco que podia. Infelizmente ou não, Paulo regressou à Paraíba em 1962, vindo do Rio, onde as coisas acabaram não dando certo, mas comprometendo-se a retornar àquela cidade em breve. Esse período transitório foi de extrema importância para a formação e amadurecimento intelectual de Paulo Pontes. Foi com as inovações e inspirações trazidas da cidade carioca que Paulo Pontes iniciaria seu trabalho de divulgação da palavra e suas benesses. Que venha a rádio Tabajara!

#### **4.2 Rodízio de idéias ou trajetória de Opinião?**

O programa liderado por Paulo Pontes no ano de 1962 marcaria profundamente sua vida e as de seus ouvintes assíduos. Na Rádio Tabajara atuou como locutor e diretor artístico por um curto e promissor período. Era o ano de 1963 quando deixou o trabalho na rádio; dono de uma voz grave e impactante, Paulo Pontes divertia e mobilizava seu público com o programa *Rodízio*, que era apresentado sempre no horário do meio-dia. Mas Paulo precisava de mais; as limitações provincianas provocavam um angustiante descontentamento para o jovem. Queria expor sua arte e seu trabalho nas dimensões proporcionais ao seu talento. Para tanto, em 1964 Paulo Pontes retorna à cidade do Rio de Janeiro, onde permanece até a sua morte, em 1976.

O programa *Rodízio* era uma comédia de costume, sempre envolvida com a problemática da vida de brasileiros comuns. Abordava, sempre com muito humor, o preço do custo de vida, dos remédios e tudo o mais que fazia às voltas da vida de qualquer cidadão brasileiro. Essa

temática voltaria em cena, tempos depois, com textos de Paulo como *Um Edifício Chamado 200*, de 1971, ou mesmo *Check-up*, de 1972, e *Em Nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*, em 1974. Textos esses em que a comicidade das situações vividas pelos personagens reflete-se na realidade de grande parte da população brasileira daquele período. Esse processo de empatia causada por Paulo desde o início de sua carreira desperta a motivação do ir e fazer arte que proporcione a reflexão nos seus seguidores.

Durante o período em que esteve no Rio, Paulo Pontes retornou à Paraíba algumas vezes, normalmente para rever os amigos e/ou receber justas homenagens. Algumas dessas homenagens deram-se após sua morte e resultaram em livros na tentativa de reunir fatos da vida pública e privada desse paraibano que foi o homenageado do VIII Festival Nacional de Arte do Estado da Paraíba – FENART, do ano de 2002, 24 anos após a sua morte.

O que não se pode esquecer é que ainda em meio a tantas novidades com a vida conquistada no Rio de Janeiro, Paulo Pontes nunca deixou de citar a Paraíba e suas necessidades de Estado esquecido pelos governantes, que sempre se voltaram às regiões Sudeste e Sul em detrimento das regiões Norte e Nordeste. A partir disso, Paulo Pontes sabia utilizar da palavra e de sua arte em favor da causa do povo.

Sem dúvida, a obra de Paulo Pontes centrou-se em duas grandes crenças particulares desse jovem. Acreditava cegamente no poder da palavra e na existência do povo. Povo esse compreendido por ele, na mesma concepção de Gullar e de Kühner: o intelectual tem que ser povo, sentir-se povo. Dessa forma, sendo um grande articulador que foi, Paulo Pontes colocou na sua arte a voz do povo, instrumentalizando-o e instigando-o à discussão da realidade e de sua problemática. Por outro lado, as leituras que chegavam a Paulo nos indicam que ele tenha tido acesso às propostas do nacional-popular de Gramsci no que diz respeito ao universal dentro dos pilares de Gramsci. A arte tinha que ser universal no sentido de compreensão e apropriação de todos. E nada mais viável que discursar a respeito da situação político-social de seu tempo como fez Paulo Pontes dando a seus personagens semelhança e proximidade com o brasileiro. A ideologia de Gramsci casava-se perfeitamente com o que Paulo e outros artistas procuravam: a identificação da cultura popular brasileira.

Tendo a palavra como a arma mais eficaz de luta, Paulo Pontes, comunicador/educador, percebeu que a única forma da palavra aproximar-se do povo não era levando um discurso pronto e distante e sim construindo o próprio discurso junto ao povo. E a rádio propiciava essa

aproximação. Iniciado na escola radiofônica, Paulo Pontes logo percebeu que seria por meio da palavra que poderia intervir junto à realidade do povo. Daí a preocupação com a palavra gerativa que resultaria na modificação da práxis social.

Prova dessa concepção popular de arte de que Paulo era dotado, foi que em 1962 uniu-se ao CEPLAR – Centro Popular de Arte, uma versão aos moldes do MCP – Movimento de Cultura Popular – implantado durante o governo de Miguel Arraes em Recife, bem como dos Centros Populares de Cultura – CPCs, que visavam à popularização da arte desde sua concepção até sua exposição. O MCP era baseado no projeto ousado de alfabetização de Paulo Freire, a pedagogia do oprimido, e já tinha se disseminado, com muito sucesso, em algumas localidades do nordeste.

A figura do comunicador Paulo Pontes despertou a curiosidade de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, em conhecer o jovem respeitado que apresentava o programa *Rodízio*, além de simpatizar e divulgar os ideais do CPC e do Arena no seu Estado. Em uma das viagens itinerantes do Teatro de Arena a João Pessoa, Vianinha conheceria Paulo Pontes. Desse encontro surgiria uma grande amizade e uma forte parceria baseada em muita criatividade e ousadia.

O ano de 1964 trouxe consigo uma série de mudanças acarretadas pela tomada do poder pelos Militares em 31 de março daquele ano. Tratou-se de um golpe que teria em sua base justificativa de livrar o País da ameaça do Comunismo, que desde Getúlio rondava a população brasileira. A nítida declaração dos militares à sua ação, a tomada do poder, foi o metralhamento ao prédio da UNE na madrugada daquele 31 de março.

As prisões começaram na noite de 31 de março, noite que duraria 21 anos. [...] A terça-feira transcorria sem novidade para a imensa maioria do povo. Nem comunistas nem esquerdistas em geral acreditavam em golpe – eles, os “inimigos internos,” principais alvos dos golpistas. Tão despreocupados estavam que, no fim daquele dia e madrugada afora do 1º de abril, seriam surpreendidos em seus lares por policiais civis e militares e cairiam presos sem resistência alguma [...] (Coleção Caros Amigos, 2008, p.1)

A produção artística do País seria certamente a mais atingida com a promulgação do Golpe Militar. Em especial o teatro, que concentrava as manifestações mais ferozes e reais de um país que se desenvolvia. Dessa forma, em “Espetáculo Autoritário”, Mostaço afirma que “o teatro, na década de 60, constituiu-se num dos principais focos da atuação cultural da intelectualidade, fazendo florescer toda uma geração sintonizada e mobilizada por uma expressão artística”. Nada mais natural que a manutenção de vigilância constante às produções artísticas da

época, feita pelos militares e órgãos do poder. Agora era preciso se preocupar com a intelectualidade, uma vez que os militares já contavam com o apoio da Igreja Católica e de parte da classe média. Era preciso salvar o País dos comunistas:

O rápido e irreversível crescimento da indústria cultural que foi se estabelecendo desde meados da década de 60 encontra agora, após a adubação fornecida pelo “milagre”, condições ótimas de pleno desenvolvimento e expansão, tornando-se o setor privilegiado e hegemônico em toda a década de 70. A cultura popular, abafada pelo descaso governamental e considerada “alienada” pela “arte revolucionária” efetivada pelo iluminismo do CPC e outros movimentos sintonizados com o “protesto” dos anos 60, passará a partir de agora a sofrer uma mais espessa vigilância, um rígido controle que contribuirá para sua dispersão, aniquilamento e domínio ideológico. (MOSTAÇO, 1983, p.15).

Diante desse cenário, não mais na Rádio Tabajara, Paulo Pontes retorna à cidade do Rio de Janeiro. Chegado à cidade, Paulo Pontes depara-se com o contexto acima descrito. É comunicado das atrocidades à cultura e à sociedade como um todo, cometidas pelos militares na tentativa de efetivar o Golpe.

Na sua experiência oriunda do CEPLAR e da rádio tinha já se deparado com situações entristecedoras da realidade desigual que há muito se instalava no nosso País, como a Reforma Agrária, que fora um tema recorrente em sua vida enquanto atuante do CEPLAR. E em todas essas oportunidades, sempre deixou claros sua indignação e descontentamento diante de tais fatos.

Com a imposição do Golpe não fora diferente. Após o convite de Vianinha, Paulo Pontes une-se a Armando Costa, Ferreira Gullar e ao próprio Vianinha, a fim de refletir os rumos que tomava o País. A partir desse encontro criam o grupo Opinião, que resultaria no show *Opinião*.

Como já abordado no capítulo 2, o show *Opinião* representou para o contexto artístico e político da época uma manifestação da classe artística diante dos disparates do Golpe de março daquele ano. O período do show permitiu o diálogo constante entre seus integrantes. Os intelectuais, muitos deles ligados direta ou indiretamente ao Partido Comunista, como Vianinha e Nelson Werneck Sodré, trouxeram à pauta do dia a ideologia marxista influenciada pelas concepções de nacional-popular. A meta de se decifrar a cultura popular brasileira fez com que o posicionamento do intelectual fosse revisto na perspectiva da sociedade de classes e regido por uma hegemonia burguesa que sempre ignorou os não-participantes de sua classe. Pior: impôs, de uma maneira ou de outra, a sua ideologia como verdade incontestável enquanto símbolo do

nacionalismo. A tal mitologia verde-amarela a que Marilena Chauí se referiu e que os aparelhos ideológicos da Ditadura Militar se ocuparam em disseminar sob as vestes do nacionalismo.

Edécio Mostaço lembra que as esquerdas no pós-64 necessitavam de reorganizar as bases ideológicas e ativistas a fim propiciar uma espécie de “modelo” para a arte de resistência. Afinal, em tempos de chumbo as estratégias precisavam ser reelaboradas:

Dentre todos foi o teatro o primeiro setor a se reorganizar e propiciar uma espécie de “modelo” para a arte de resistência. Atingido em cheio, o CPC foi desmantelado. Seus remanescentes, escolados nas práticas de *agit-prop* dos anos anteriores, rapidamente se reaglutinam num grupo teatral e partem para a produção de um espetáculo que se transformaria no mais acabado exemplo de arte participante e de “protesto” daqueles anos. Opinião é o melhor exemplo da corrente de resistência que se formou, espetáculo-chave dentro da conjuntura de produção cultural da época. (MOSTAÇO, 1982, p. 76).

Nesse período, Paulo Pontes trabalhava incessantemente na elaboração do show. A organização do espetáculo exigia, além de um grande entrosamento entre seus roteiristas, uma solidificação ideológica cunhada em manifestos e em atos políticos trabalhados anteriormente, como a própria experiência do CPC. Esse amadurecimento ideológico proporcionou o estrondoso sucesso do show que misturava música e teatro, de forma que a intimidade e a empatia provocadas por essa fusão causassem o estrondo artístico-político que causaram. A música-tema desse espetáculo fora minuciosamente escolhida. Trata-se da canção *Carcará*, de João do Vale e José Cândido, interpretada primeiramente por Nara Leão e depois, por Maria Bethânia. A intenção política do espetáculo era simbolicamente associada à própria história pessoal dos seus integrantes.

Com uma letra impactante, a canção interpretada por Bethânia embalava os artistas, ativistas de dentro e fora do palco. Devido ao momento político e à proposta do show *Opinião*, a canção tornou-se um hino de protesto em tempos de seleção severa pelos censores. O refrão concentrou a crítica política e social aos rumos que o Brasil tomava:

[...]Carcará  
Pega, mata e come  
Carcará  
Num vai morrer de fome  
[...]  
Carcará é malvado, é valentão  
É a águia de lá do meu sertão

Os burrego novinho num pode andá  
Ele puxa o umbigo inté matá”

A representatividade musical de Bethânia aliou-se às propostas dos artistas em um período em que a sutileza e subintenção eram itens obrigatórios aos mais declarados contrários à atual situação do País. A resistência política deveria se fazer clara, mas, ao mesmo tempo, sagaz, uma vez que os órgãos da censura mantinham-se em constante alerta, mas não contavam com a criatividade e perspicácia dos artistas envolvidos.

O grupo Opinião, aproveitando o embalo e o sucesso do show, cria na mesma linha *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, que misturava poemas e canções. Foi outro grande sucesso. Ainda na mesma perspectiva, estréia a peça de Ferreira Gullar e Vianinha *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, enfocando a luta de classes. Depois de alguns desentendimentos entre o grupo, alguns integrantes, entre eles Paulo Pontes e Vianinha, deixam o grupo *Opinião*, em 1967. A existência do grupo, agora desfalcado, mantém-se com a existência da sala de espetáculos e as tentativas pouco frutíferas de produções lideradas por João das Neves, até o ano de 1983, quando os fundadores se desfazem da sala silenciando definitivamente o grupo.

Desde sua fundação, o *Opinião* privilegia a arte popular e abre espaço para shows com compositores das escolas de samba cariocas, influenciando não apenas na mudança de gosto do público como, facilitando a disseminação da cultura periférica nos grandes centros de divulgação cultural. Assembleias, reuniões e demais manifestações de protesto da categoria teatral faziam do *Opinião* seu epicentro, nos primeiros anos após o golpe militar.<sup>12</sup>

Conforme o estudo de Paulo Vieira, o grupo *Opinião* significou diretamente para Paulo Pontes o divisor de águas em sua formação. Fora o momento em que o convívio intenso com outros artistas de grande porte e com as temáticas abraçadas pelo grupo aliadas às vivências do paraibano pobre de Campina Grande constituíram o amadurecimento do homem de teatro que foi Paulo Pontes. Após esses anos de convívio com o grupo e já consciente do trabalho a ser exercido, Paulo Pontes decide retornar à Paraíba e iniciar, assim, uma nova fase em sua vida e carreira de homem de arte.

---

<sup>12</sup> Fonte on-line.

### 4.3 “Paraíba, lá vou eu...”

A experiência acumulada nos anos de *Opinião* deu suporte e principalmente coragem para fazer da própria Paraíba uma obra de arte. Era o espetáculo *Parai-bê-a-bá*. Com apoio de escritores, poetas e músicos locais, Paulo Pontes escreveu em 1966 o espetáculo baseado nas concepções de criações do grupo *Opinião*, valorizando a cultura local no intuito de levar o público ao teatro – ou seria o teatro ao público?

Para Paulo Pontes, a relação público/teatro era algo inerente a qualquer civilização. Bastava, apenas colocar no palco, o assunto que era do povo, da sua localidade, de sua problemática existência. Era claro para o dramaturgo que o problema da cultura e do teatro somente poderia ser resolvido pelo investimento sério na qualidade da cultura exposta ao povo<sup>13</sup>. Políticas de valorização da cultura local, apoio e incentivo aos espetáculos, conscientização da sociedade diante da importância e da necessidade do teatro enquanto um dos parâmetros da cultura local; enfim, medidas essenciais para o desenvolvimento da cultura popular.

O trabalho na rádio Tabajara muito contribuiu para a formação de Paulo Pontes como comunicador e mediador social, antecipando o que viria a se transformar no espetáculo *Parai-bê-a-ba*. Paulo, nessa construção, reformulou a maneira de encarar o público. Levado diretamente pelas reflexões tidas no período do grupo *Opinião*, o dramaturgo trouxe a essa produção uma nova maneira de comunicação com o público: mantinha-se a qualidade do espetáculo em nível de acabamento e produção e se trabalhava a capacidade perceptiva do seu público. Tais como as palavras do próprio autor: “O teatro terá de sujar-se da realidade do seu público, para tê-lo atento, para fazê-lo gostar e necessitar de teatro”(p.VII). No prefácio Paulo Pontes destaca as razões do espetáculo sobre a Paraíba:

Este espetáculo nasceu da consciência de que dois grandes impasses entravam o desenvolvimento da atividade teatral – e da criação artística em geral – num Estado como a Paraíba. O primeiro impasse: o público não vai ao teatro. [...] o segundo impasse: como realizar um espetáculo de teatro cujo nível seja capaz de

---

<sup>13</sup> O material por mim utilizado foi cedido gentilmente pelo prof. Paulo Vieira. Trata-se de uma cópia, uma vez que o texto não chegou a ser publicado por editora. Constanter agradecimentos à colaboração da Secretaria da Educação do Departamento Cultural da Universidade de Paraíba da Secretaria para Assuntos Extraordinários.



interessar ao público, num Estado onde não há escolas de arte dramática, não se editam livros de teatro, onde não há técnicos, etc?

*Parai-bê-a-ba* contava com elementos de literatura e música local e foi apresentada pela primeira vez no dia 16 de fevereiro de 1968, no Teatro Santa Roza da Paraíba, sob a direção de Elpidio Navarro e Rubens Teixeira, com participação especial do coral da Universidade Federal da Paraíba<sup>14</sup>, sendo levada a várias cidades paraibanas com imenso sucesso. O texto de Paulo Pontes foi construído pelo processo de colagem, como afirmou Paulo Vieira: “As poucas personagens que possuem nomes são tiradas de outros textos. *Parai-bê-a-ba* é uma colagem. E o principal texto colado é *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida” (VIEIRA, 1997, p. 58). Dessa maneira, os nomes dos personagens são retirados desse romance. Ainda nesse texto, Paulo Vieira analisa a estrutura histórica, econômica e sociológica, além da presença do épico em que *Parai-bê-a-ba* é construído<sup>15</sup>.

O texto contava com a presença do coro e de outros personagens não caracterizados que entram e saem de cena na intenção de compô-la; por isso são identificados apenas como “ator 1”, “ator 2”. Esse recurso utilizado por Pontes baseou-se na construção do épico a partir da perspectiva de Brecht em que o coro comportaria o cenário épico-histórico. A ele cabia o comando do enredo e, como se tratava de uma peça cantada, o coro emprestava a sua existência à razão do próprio texto. A fala final trata-se de uma canção popular muito conhecida no imaginário nordestino<sup>16</sup>, finaliza a peça sintetiza a proposta de Paulo Pontes:

ATOR 1 – Enquanto minha vaquinha  
Tiver o couro e o osso  
E puder com o chocalho  
Pendurado no pescoço  
Vou ficando por aqui  
Que Deus do Céu me ajuda!  
Quem deixa a terra natal  
Em outro canto não para  
Só deixo o meu cariri  
No último pau-de-arara  
(PONTES, 1968, p. 66).

<sup>14</sup> Informação prestada a partir de material cedido pelo prof. Paulo Vieira. Refere-se ao espetáculo do dia 29 de janeiro de 1968, no Teatro Nacional de Comédias no Rio de Janeiro.

<sup>15</sup> Para maiores detalhes da análise do texto *Parai-bê-a-ba*, ver VIEIRA, Paulo. *Paulo Pontes: A arte das coisas sabidas*. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, Conselho Estadual de Cultura, 1997.

<sup>16</sup> A composição dessa música é de Venâncio, Corumbá (dois dos mais conhecidos compositores e cantores da tradicional música sertaneja) e José Palmeira Guimarães, este último mais conhecido por seus amigos por Palmeirinha e, ainda hoje, desconhecido do grande público. Foi gravada no LP do Fagner em 1973. informação prestada do seguinte endereço: <http://sbec-mossoro.blogspot.com/2008/11/pau-de-arara-msica.html>. DATA: 03 de junho de 2009.

Após esse período, Paulo Pontes pensou em ficar na Paraíba, pois tinha como um dos seus muitos planos oferecer uma orientação consistente a jovens talentos, dar um curso de teatro e empreender uma luta séria com o intuito de erradicar as mazelas que atrofiavam o meio cultural. Contudo, foi convidado a trabalhar no Departamento de Criação da TV Tupi, onde conheceria Bibi Ferreira; de uma relação inicialmente conflituosa, pelo fato de Pontes sugerir alterações que desagradavam a própria apresentadora em seu programa *Bibi ao Vivo*, nasceram laços afetivos que os uniram até a sua morte. (RAMOS, 2002, p. 21).

A obra de Paulo Pontes, nessa fase, particularizou-se pela percepção ampla e inovadora que o dramaturgo elaborou do conceito de povo. Representava esses como membros trabalhadores da coletividade. Via o povo na figura da intelectualidade, como qualquer trabalhador braçal. Foi a sua perspectiva da classe artística que relatou o que era ser “intelectual” naqueles tempos difíceis. Nesse sentido, os textos *Check-up* e *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo* delineiam essa particularidade do dramaturgo.

O projeto nacional-popular apareceu como oposição ao plano de cultura que se pregava até então pela hegemonia burguesa. Paulo Pontes, em seus trabalhos, sempre buscou a quebra do distanciamento entre intelectuais e povo. A cultura elitista a que se fundiu a realidade brasileira foi gerada por anos de dominação e aculturação de uma nação. Decerto, o nacional-popular apropriado por intelectuais como Paulo Pontes não se eximiu do fator externo, universal, que compunha o conceito de cultura disseminado entre o povo. Compreender a origem dessa construção cultural, a via prussiana, era o início do processo de reflexão.

A concepção cultural pela qual Paulo Pontes batalhou fez jus ao nacional-popular. Ao delinear a nossa formação social por meio da perspectiva do intelectual, Paulo reuniu em seus textos os elementos que delatavam a organização de nossa cultura e sua problemática. A sociedade civil ligada à hegemonia soberana, que durante a história do Brasil foi a intermediária do que seria incontestável, a própria cultura universal que era modelo de cultura a ser conquistada.

Enfim, a carreira de Paulo Pontes apresentou ao cenário artístico-cultural a perspectiva que desde o processo inicial de colonização foi batalhada. A identificação nacional por meio do popular foi a estratégia utilizada de maneira arbitrária pelos governantes, porém retomada

seriamente pelos intelectuais, que viram na arte a finalidade de dar ao povo o que é dele, a sua própria história cultural.

#### **4.4 Do *Brasileiro profissão esperança* à *Madalena Berro Solto*: a fortuna de um dramaturgo**

Traçar os (des)caminhos do acervo de Paulo Pontes é se aventurar nas mais diversas temáticas da sociedade brasileira da década de 1960. A abordagem influenciada por leituras marxistas e concepções nacionais-populares permitiria que sua obra teatral retratasse multifocos a partir do olhar do intelectual sobre a sociedade brasileira. A relação arquitetada por Paulo Pontes, relacionada em seus textos pela absorção por intermédio da intelectualidade dos detalhes macro e micro estruturais da sociedade da época.

A cultura e suas vicissitudes são vistas nos poucos estudos críticos a respeito da obra desse dramaturgo, que soube mesclar humor e crítica séria diante de um panorama sócio-histórico desfavorável ao desenvolvimento da arte de um modo geral. Paulo Pontes em sua carreira artística colocou em pauta os aspectos mais relevantes de uma sociedade em conflito, seja sob o aspecto ideológico prevalente na época ou sob os aspectos sociais que cerceavam, principalmente a intelectualidade da época.

Contudo, a própria dificuldade em definir os aspectos envolvidos no conceito de cultura foram abordados por Raymond Willians (1976, p. 25). A localização do homem no espaço definido como civilização levantou a noção original sobre o que o homem faz a si mesmo. Tendo como certa a intervenção no pensamento social, o dramaturgo pautou os limites específicos da sociedade de classes.

Desde o começo de sua carreira, os textos teatrais de Pontes visavam à essencialidade dos fatores humanos em comunidade. É o caso de *Brasileiro, profissão esperança*<sup>17</sup>, texto escrito em 1969 e considerado um dos maiores êxitos do teatro musical brasileiro. O musical foi concebido a partir da obra artística de Dolores Duran e Antônio Maria, que faleceram pouco tempo antes da estréia do show. Diferentemente do outro musical de Paulo Pontes, o show *Opinião, Brasileiro*,

---

<sup>17</sup> Escrito para que a cantora Máisa interpretasse, *Brasileiro, profissão esperança* acabou sendo encenado por Maria Bethânia e Ítalo Rossi, uma vez que a cantora, amiga pessoal de Dolores Duran, não se encontrava emocionalmente bem.

*profissão esperança*<sup>18</sup> não tinha em sua criação perspectiva alguma de engajamento político, como tinha o *Opinião*. A idéia central do texto de 1969 era elucidar a obra artística desses compositores que enriqueceram o cenário da música popular brasileira da década de 1950 através da interpretação de canções já consagradas envoltas de muita emoção. As carreiras de Dolores Duran e Antônio Maria dialogam-se de certa forma pela busca incessante do amor correspondido e melancólico, tão declamado por ambos. Há um trecho numa canção de Dolores Duran que é retomado pelo personagem Zambor em *Check-up*: “Dai-me, Senhor / Uma noite sem pensar”, em um dos seus muitos momentos de desejo pela ignorância a fim de desfrutar da ‘tranquilidade’ dos que dela vivem. Enfim, *Brasileiro, profissão esperança*, apesar do aparente descomprometimento social, trouxe em seus versos o retrato histórico dos anos de 1950, quando a sociedade estava sob forte influência européia contribuindo ao enriquecimento de uma época. O eixo de construção do texto é colocado sob a certeza da esperança que sempre retoma a vontade dos artistas e tem como inspiração e ideal o amor melancólico.

Após essa fase mais lírica de Paulo Pontes, eis que surge um texto que tem em sua concepção a comédia de costume embasada no humor negro à sociedade capitalista brasileira. *Um edifício chamado 200*<sup>19</sup>, de 1971, enfoca a busca desenfreada pelo enriquecimento sem esforço, tão almejado aos apostadores de Loteria Esportiva. O protagonista, Alfredo Gamela, típico retrato do malandro do Brasil em via de desenvolvimento, tinha como determinação o enriquecimento por meio da loteria esportiva. Todavia, a falta de coragem não permitia que agisse em nome do enriquecimento. A idéia era o não-esforço, o sonho ‘facilmente’ conquistável; por isso creditava toda a sua vontade em apostas que até então não davam em nada, na Loteria Esportiva.

Contudo, certa vez, Gamelão teve um suposto contato com um extraterrestre, Bororó, que lhe confiou os números premiados da loteria. Enlouquecido pela chance certa de enriquecer, Gamelão tenta convencer suas amigas Ana e Karla a ‘investirem’ os últimos trocados que possuíam nos números indicados por Bororó, em vez de comprarem comida. Observe-se a declaração de Gamelão a respeito dos hábitos da sociedade capitalista; mas, apesar de crítico,

---

<sup>18</sup> Ficha técnica do espetáculo de estréia, Rio de Janeiro, 1969: Intérpretes – Maria Bethânia e Ítalo Rossi; música – Terra Trio; Filmes – Ipojuca Pontes; Cenário – Jacob Goldemberg; Iluminação – Waldir Santos; Som – Reynaldo Nogueira; Divulgação – Vera de Almeida e Direção de Bibi Ferreira.

<sup>19</sup> *Um edifício chamado 200* estreou no Rio de Janeiro em outubro de 1972, com o seguinte elenco: Milton Moraes (Alfredo Gamela), Tânia Scher (Karla), Vera Brahim (Ana). Direção de José Renato; cenário de Fernando Pamplona; iluminação de Jorginho e produção executiva de Ipojuca Pontes.

Gamelão não quer fazer o esforço de sair dela. Para ele é mais fácil aliar-se aos ditames do consumismo do que reagir às suas imposições:

KARLA – E pra que serve comida? (não pára de se pentear)

GAMELÃO – Pra nada. Que sentido tem comer? Nenhum. A única coisa que me faz lembrar que o homem é animal é comida. Os comunistas vivem dizendo que o problema da humanidade é a fome.. eu sou contra. A humanidade está morrendo de comida. Os maiores inimigos do homem são esses caras que vivem dando injeção nos frangos, nos ovos, na verdura. Acabaram a única coisa nobre que tinha na comida: o gosto. Agora não se come mais comida. Come-se droga, a humanidade mastiga droga e sai palitando os dentes. Cada dia tem mais veado no mundo por causa do tempo que a comida fica nos frigoríficos. Onde se encontra hoje uma costeleta de porco, saída dum porco? Onde é que tem um tomate sem naftalina? Onde está o filé puro, aquele filé... (PONTES,1971, p.83).

A fim de se livrarem da insistência de Gamelão, Ana e Karla arranjam um bilhete com a indicação de Gamelão; contudo, preferem utilizar o dinheiro na compra de mantimentos em vez de efetuar o pagamento do que para elas seria só mais uma aposta em vão de Gamelão. Certas de que tinham resolvido o problema, enganando o malandro e comprando comida, eis que dessa vez Gamelão estava certo: sua aposta tinha sido sorteada e estava milionário. Ana e Karla não acreditavam no que ouviam. Era preciso comunicar a Gamelão toda a verdade: que seu bilhete não era válido por não ter sido pago. Ao saber disso, Gamelão se desespera: como pôde ficar milionário em alguns instantes e agora ficar pobre novamente?

O retrato da alienação é traçado na personagem de Alfredo Gamela. Ele sintetiza as aspirações contemporâneas de uma sociedade em volta do prazer associado ao consumo. A indústria cultural que por esse período se implantava de forma a disseminar os novos valores trazidos pela hegemonia burguesa credita ao ter o significado maior da existência. Daí a sede de Gamelão em enriquecer pela Loteria Esportiva, pois para ele o reconhecimento pessoal inexistia diante do faturamento econômico, seja de qual forma for. O sonho de Gamelão compara-se aos milhares de brasileiros que a todo instante delegam a oportunidade de ‘existir’ a sorte de apostador. No caso de Gamelão, o fracasso maior se dá no momento em que seus sonhos e aspirações de ‘existente’ são derrubados pela realidade prática e sistemática que a todo momento foge. A ele só resta a loucura e o delírio.

Ainda em nome do faturamento econômico, Paulo Pontes escreve o texto *Dr. Fausto da Silva*<sup>20</sup>. Trata-se de mais uma seqüência de Pontes no retrato da sociedade de classe

---

<sup>20</sup> *Dr. Fausto da Silva* estreou em outubro de 1972, no Rio de Janeiro, com o seguinte elenco: Jorge Dória (Dr. Fausto), Zandoni Ferrite (Thiago de Almeida), Geórgia Quental (Marga Melo) e Sônia Oiticica (Mãe de Fausto). Cenário de Gianni Ratto e direção geral de Flávio Rangel.

fundamentada no capital. Para que se obtenha o lucro desejado, Dr. Fausto apresenta um programa onde o mais importante é o valor do ibope. O lucro em jogo supera a dignidade e a ética humana. Elabora-se uma ferrenha crítica à sociedade de consumo e, essencialmente, à indústria cultural. O dramaturgo insere nesse texto uma série de valores humanos que são derrubados em nome do lucro. Dr. Fausto, além disso, retrata a frivolidade das relações humanas. A fim de se conseguir melhores índices de audiência, Thiago de Almeida, o maior produtor da televisão brasileira, é convidado a assumir o programa *Dr. Fausto da Silva*, que é uma espécie de programa apelativo de baixaria voltado para as classes sociais mais baixas. Contudo, levado pela possibilidade de vingança, uma vez que Fausto tinha sido o responsável pela separação de Thiago e Marga Melo, além da degradação de sua carreira profissional, Thiago aproveita da oportunidade dada por Dr. Celso, diretor da emissora, para promover a desgraça profissional de Dr. Fausto. Para tanto, Thiago convence o apresentador de que estava com baixíssima credibilidade para com seu público ao colocar no ar sua mãe enferma em estado terminal sob o pretexto de que poderia auxiliar as demais famílias que também sofriam do mesmo mal, além de demonstrar ao público a ‘humanidade’ de um filho com sua mãe. Porém, Thiago permite que tal cena seja mostrada até o último suspiro, em rede nacional, da mãe de Dr. Fausto, ‘cortando-o’ sem que aja tempo do filho justificar sua ‘nobre’ ação de expor a mãe nos últimos momentos. Resultado: Thiago proporcionou que Dr. Fausto se autodestruísse, encerrando sua carreira fatídica de apresentador. E como na televisão a ordem do dia é o lucro, o valor que o ibope representa na história ‘finaliza’ com Thiago assumindo o programa de Dr. Fausto da Silva, entrevistando esse que foi, um dia, um grande apresentador de televisão.

A crítica se dá ao modelo imposto e difundido pela indústria cultural voltada à massa populacional. Os valores humanos são questionáveis a ponto de serem negociados em troca de sucesso e dinheiro. O ressentimento dá lugar à continuidade da roda do ibope, onde o importante é o faturamento. A conduta humana diante de situações que exigiriam seriedade é vista como empecilho ao progresso da mídia.

Os artistas que se rendem aos milhões ofertados pelas emissoras são sujeitos aos seus ditames em nome das cifras atrativas. Nesse contexto não cabem pudor, consideração ou qualquer outro sentimento que impeça o faturamento. Por outro lado, o público, a platéia é composta por brasileiros que aplaudem fervorosamente a exposição das dificuldades humanas, certa ou não de

que quem lucra são os grandes empresários. A alienação do público é o requisito básico para a continuidade desse tipo de programa.

Em 1973, Paulo Pontes escreve, auxiliado por Dercy Gonçalves, a grande artista do teatro mambembe, a peça *Madalena Berro Solto*. É o resgate da velha guarda de artistas que fizeram de sua vida o próprio tablado. Madalena, retratada no texto, é uma velha artista ‘esquecida’ em um asilo. Durante sua estadia, é responsável pelas histórias que embalavam todos os outros velhinhos, retomando a nostalgia daqueles que viveram grandes momentos e que hoje nada mais aguardam. Há relatos de que Paulo Pontes escreveu esse texto no intuito que fosse encenado por Dercy; contudo, a atriz se negou a interpretá-lo causando um entristecimento no autor, que construiu Madalena como retrato da atriz que representava toda uma classe de artistas que iniciam o teatro no cenário brasileiro contemporâneo. Madalena Berro Solto é representante da vanguarda artística da década de 1950, em que os artistas empenhavam-se em dar dignidade à carreira de teatro. Apesar de ser o único texto de Paulo Pontes que nunca foi encenado, *Madalena Berro Solto* não deixa de ser um texto de certa forma autobiográfico, no sentido de propor a reflexão do artista e de fazer arte em um país como o nosso.

O esquecimento e o abandono parecem ser inerentes aos artistas a certa altura de suas carreiras. A crítica plantada pelo dramaturgo revela-se no posicionamento diante da indústria cultural ou exclusão dessa via, restando ao artista, que se nega, o esquecimento. Além disso, é levantada mais uma vez, como em *Dr. Fausto da Silva*, a efemeridade das relações pessoais. A ação de validar a durabilidade de ascensão do artista está diretamente ligada à certeza do lucro, ao contrário do compromisso com a arte. Afinal, em um mundo moldado pelo lucro as relações também devem ter o seu valor.

E, finalmente, a saga de Paulo Pontes encerra-se, com honras e glórias, com o texto *Gota d'água*<sup>21</sup>, em parceria com Chico Buarque de Hollanda, e baseado na concepção de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, a partir de um roteiro para um programa de TV. A peça estréia em dezembro de 1975, no Rio de Janeiro, tornando-se um dos marcos mais importantes da dramaturgia brasileira depois de *Eles não usam black-tie*, em 1958. O texto contou com a interpretação magnífica de Bibi Ferreira, esposa do dramaturgo, no papel de Joana. A história é

---

<sup>21</sup> A montagem original de *Gota d'água*, em dezembro de 1975, contou com o seguinte elenco: Bibi Ferreira (Joana), Oswaldo Loureiro (Creonte), Luiz Linhares (Egeu), Roberto Bonfim (Jasão), Bete Mendes (Alma) e Sonia Oiticica (Corina). Direção Geral de Gianni Ratto, produção Casa Grande.

um diálogo com o clássico de Eurípedes, *Medéia*, contextualizado ao morro do Rio de Janeiro no século XX.

A trama centra-se no abandono de Joana pelo companheiro, que encontra no assassinato de seus próprios filhos a forma mais eficiente de se vingar dele, Jasão, que a abandona para se casar com Alma, filha de Creonte, o dono dos barracos da comunidade em que moram Joana e a família, além do grande inimigo de Joana. Traída, Joana planeja o envenenamento dos dois filhos e depois se mata como forma de punir Jasão pela traição ilegítima.

A importância de *Gota d'água* no teatro brasileiro incide com a proposta inovadora de concepção e aproximação com o popular. Aliado a isso, o texto impõe novamente à palavra a importância na evidência das situações em que vivem os populares do século XX de uma sociedade capitalista, hegemônica e excludente. Dessa forma, a complexidade de *Gota d'água* é validada pelo arranjo feito pelo autor a fim de caracterizar da melhor maneira a temática nacional-popular na dramaturgia nacional.

Enfim, o conjunto da obra de Paulo Pontes revelou com exatidão as peripécias históricas e sociais do período correspondente. É difícil categorizá-lo na ótica de simples dramaturgo devido às suas diversas e ricas vertentes de representação. O processo de criação por ele levado a público colocou em pauta desde aspectos melódicos e sentimentais como em *Brasileiro, profissão esperança*, à reflexão do ser artista, criador e criatura, de uma arte muitas vezes não valorizada na sociedade capitalista que se construía como em *Madalena Berro Solto*.

Mas certamente o que mais chama a atenção na obra do dramaturgo paraibano é o papel fundador e fomentador da crítica social. A auto-crítica levantada a todo instante em seus textos revela um artista inquieto, lúcido e, principalmente, esperançoso de implantar uma cultura reconhecidamente nacional-popular brasileira. A atenção por ele doada à cultura brasileira, em especial, à dramaturgia nacional é digna de homens grandes e espíritos relutantes ao comodismo tão peculiar e 'atrativo' da sociedade contemporânea. Por essas e outras é que o trabalho de Paulo Pontes merece tanto o debruçamento da crítica teatral. Façamos o 'Check-up' do artista e da cultura nacional-popular: *'Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo'*.



## **Capítulo 5 - O intelectual segundo Zambor**

*“Não estou insinuando nada. Estou defendendo a única coisa que me resta: meu corpo”.*

(Check-up, 1972, p.113).

A imagem do popular e seus representantes foi constantemente taxada pela classe dominante graças à alienação vivida pelos ditos populares, e reforçada pela hegemonia. Os intelectuais, segundo Chauí (1990, p. 67), tiveram a mania de imputar aos explorados uma alienação que é sua. Nota-se na própria definição de ‘cultura da pobreza’, quando os intelectuais associam a vida difícil e sofrida das classes exploradas à sua arte, à sua vida, atribuindo-lhes a falsa idéia de ‘miséria cultural’.

Essa idéia tão comum foi questionada em alguns trabalhos. A ideologia encarregou-se de reforçar como verdade última a divisão de classes, a ponto de se assumirem como representantes de uma das classes sociais, agregando a cada classe os critérios de valor e desejo. Dessa maneira, o discurso ideológico, baseado na organização imposta e no imaginário popular, foi incorporado à cultura, em especial à práxis teatral.

A partir do contexto sócio-político em que o Brasil se encontrava, essencialmente após o Golpe Militar de 1964, a arte exerceria o papel fundamental de sintetizar os acontecimentos da época difundidos através da ideologia. Por um lado, a ideologia da supremacia da hegemonia dominante e, por outro, a arte enquanto ideologia da transformação nacional-popular. A função do teatro nesse momento, segundo Maria Silvia Betti,

seria, antes de mais nada, a de ferramenta de enfrentamento do mundo real. A realidade da representação visaria, portanto, fundamentar os valores que o público extrai dela no sentido de modificar seus mecanismos de existência. (1997, p. 33).

O imaginário oriundo da ideologia foi associado à identificação social, para que assim o conflito social não transparecesse e a dominação fosse absorvida e vista como natural, principalmente pelos explorados. O discurso do poder acentuado pelo Estado posicionou-se de forma que a ideologia nacionalista fosse captada como unificação social. A cultura, de modo geral, teve papel de suporte para cooptação dos intelectuais e acomodação dos explorados.

Se a ideologia é um discurso que se oferece como representação e norma da sociedade e da política, como sabe e como condição de ação, isto significa que promove uma certa noção de racionalidade, cuja peculiaridade consiste em permitir a suposição de que as representações e as normas estão colocadas no real, são o próprio real e a verdade do real. (CHAUÍ, 1990, p.30).

A construção ideológica, enfatizada pelo Estado e reforçada pelas ‘verdades’ por ela difundida, constituiu o panorama histórico-social brasileiro. A cultura absorvente dessa realidade trouxe à tona as contradições vivenciadas pela nação. Esse fenômeno contou com a prática teatral para a difusão dos ideais nacionais-populares enquanto construção ideológica indiscutível, tanto proposta pelo Estado quanto pelos intelectuais-artistas mais engajados. Vale lembrar que os ideais nacionais-populares difundidos pelo Estado e pelos intelectuais-artistas consistiam em interpretações distintas da concepção de nacional-popular de Gramsci, a fim de que cada qual, à sua maneira, atingisse seus objetivos de nacionalizar e popularizar a cultura.

Certo de que a dita ‘miséria cultural’ nada tinha a ver com a condição sócio-econômica, e certo de que a qualidade cultural desconhece o fator econômico, Paulo Pontes travou uma verdadeira odisséia em nome da palavra em ação. Colocou em seus textos elementos que trouxessem à discussão a condição do ser humano enquanto habitante de uma sociedade regida pelo capital. O próprio texto *Check-up*<sup>22</sup> (1999, p. 104-5), de 1972, segundo depoimento do crítico teatral Yan Michalski (1977, p. 22), diferenciava-se das demais produções da época por se tratar de um texto que valoriza o contato do ator com o público, em contrapartida do ator de gabinete.

Pontes utiliza-se da figura do intelectual-artista Zamba-Zimba<sup>23</sup>, uma construção autobiográfica de Paulo Pontes e de Zbigniew Ziembinski, grande ator europeu radicado no Brasil que encomendou esse texto ao dramaturgo. Zimba interna-se em um hospital público para solucionar um problema de úlcera; no entanto, o que seria uma simples intervenção arrasta-se por meses na infundável e tão bem conhecida burocracia de instituições sob a responsabilidade dos Órgãos Públicos.

A única coisa que Zambor deseja é ser imediatamente operado de sua úlcera. Todavia, o médico se nega fazer a cirurgia uma vez que um dos exames pré-operatórios acusa a existência de uma mancha no pulmão de Zambor. No desenrolar da ação, inúmeras coisas acontecem, como a repetição de exames, considerados desnecessários pelo paciente, já que a todo momento Zambor argumenta que a mancha encontrada em seu pulmão não é tuberculose, como quer crer o médico, e sim uma lesão já cicatrizada na infância. Tudo isso e mais o ‘maldito’ regulamento deixam

---

<sup>22</sup> As citações seguintes, quando se referirem a esse texto, trarão a sigla CK seguida do número da página.

<sup>23</sup> Referência ao ator polonês Zbigniew Marian Ziembinski, chamado carinhosamente de Zimba, que é considerado um dos fundadores do moderno teatro brasileiro por sua encenação inovadora do texto *Vestido de Noiva*, em 1943.

Zambor cada vez mais irritado e, conseqüentemente, crítico; e a ordem hospitalar cada vez mais ameaçada.

Questionador, Zimba traz à tona a realidade da casa de saúde: uma série de problemas ocasionados pelo seu senso de criticidade e curiosidade, típicos dos grandes artistas. Seus questionamentos sempre bem fundamentados permitem uma dura reflexão da ordem estabelecida, fazendo com que conceitos até então bem sedimentados sejam postos em dúvida. Logo, o artista torna-se a ‘ferida maior’ do sistema.

O ator - diferentemente da metodologia de Stanislavski, em que ator e personagem se inserem de tal forma que se tornam apenas um aos olhos do público -, permeia a ilusão ocasionada pelo método stanislaviskiano, fazendo com que o estranhamento/distanciamento pensado pelo dramaturgo seja encontrado nos questionamentos, aparentemente esdrúxulos, levantados pelo protagonista. Essa sensação de estranheza atinge o nível desejado para despertar a criticidade no público diante da situação exposta e, dessa forma, posicionar-se de maneira a modificar a realidade.

A racionalidade incompreendida de Zambor perante o regulamento e a instituição hospitalar deixa à margem a lucidez do intelectual em contraponto com a incompreensão do artista e a intolerância dos membros inseridos na realidade de normas e condutas do hospital. Como modificar exige criticidade, trabalho e ação, a comodidade dentro da situação em que se encontra torna-se a maneira mais fácil de (sobre)viver. A mudança requer reflexão e contestação, todos elementos que acompanham Zambor.

ZAMBOR – Eu tou arrasado. (*Gemendo*)

MÉDICO – também o senhor não dá descanso a seu corpo...

ZAMBOR – (*gemendo*) Doutor... me opere... doutor... eu não posso esperar...

MÉDICO – Sim... mas não é operação que vai curar o senhor, não. Quem tem que se curar é o senhor... (*Zambor gemendo*) sua doença é de sua mente. O senhor vive de guerra com a humanidade... é contra tudo... quer modificar tudo...(*Zambor gemendo*) Quer ver lógica até em vidrinho de remédio... Esqueça um pouco o mundo... Deixe que os governos tratem dos problemas do mundo... cuide do senhor... Olhe aí... quem paga é o seu corpo... (CK, p. 117).

Ainda nesse momento de diálogo entre Zambor e o dr. Raul, o médico, é possível perceber a postura do médico com relação às resoluções comuns. Mais uma vez a ‘via prussiana’, que nos acompanha desde o início do processo de colonização, é retratada e até incentivada pelo médico, pois, segundo ele, as decisões devem vir de cima, seja lá em qual instância as questões

sejam levantadas, cultuando o individualismo tão característico da sociedade capitalista. Em outro trecho, dr. Raul tenta convencer Zambor para que seja um ‘paciente paciente’, justificando que essa postura intolerante só trará ‘danos’ ao próprio artista:

ZAMBOR – Diretor...

MÉDICO – Mas o senhor fica feito um louco discutindo tudo. Derrubando tudo. Questionando tudo. (CK, p. 141).

Como *Check-up* foi resultado da encomenda do grande Ziembinski, além de ser por ele encenado, é totalmente compreensível a colocação do crítico teatral. No mesmo sentido, Paulo Albuquerque Melo, em prefácio para a coleção *Teatro de Paulo Pontes*, organizada pela Civilização Brasileira no ano de 1998, relata-nos a sensação de ouvir e de ver o ator polonês em cena. De fato era nítida a presença de Ziembinski nas linhas escritas por Paulo Pontes.

A comédia de costume, dos gêneros o mais popular, tinha como característica a contemporaneidade do nosso século. Resgata-se o gênero de Martins Pena, dramaturgo muito admirado por Paulo Pontes, com a típica temática de crítica à ascendente sociedade burguesa, colocada agora nos moldes da burguesia carioca do século XX.

A comédia centrada na pintura dos hábitos de uma determinada parcela da sociedade contemporânea do dramaturgo. O enfoque privilegia sempre um grupo, jamais um indivíduo, e é em geral de natureza crítica ou até mesmo satírica. (GUINSBURG, FARIA, LIMA, 2006, p. 88).

Sua apuradíssima visão crítica da cultura era facilmente notada em suas obras. Bem se observa em *Edifício chamado 200*<sup>24</sup>, de 1971, sucesso de público e de crítica, em que Paulo Pontes delineia a ingênua aspiração do brasileiro em enriquecer pelo prêmio da loteria, oferecendo aos apostadores os seus mais mirabolantes sonhos. O desejo de enriquecer via loteria federal condiz com o desejo de mudar de classe social. A insatisfação perante a realidade que o cerca condiz com a busca desenfreada pelo enriquecimento, seja lá de que maneira. Afinal, em uma sociedade organizada de forma capitalista o reconhecimento somente ocorre associado à ascensão financeira, demonstrado pela hierarquia social. A burguesia é vista como troféu de visibilidade social.

---

<sup>24</sup> *Um edifício chamado 200* estreou no Rio de Janeiro em outubro de 1972, com o seguinte elenco: Milton Moraes (Alfredo Gamela), Tânia Scher (Karla) e Vera Brahim (Ana). Direção de José Renato.

É também o caso de *Dr. Fausto da Silva*<sup>25</sup>, de 1975. O personagem Fausto é concebido como elemento representativo da indústria cultural, a ponto de ser dilacerado pela própria engrenagem que comanda em busca da audiência a qualquer preço. Isso incluiria a exibição macabra de sua própria mãe já moribunda em rede nacional, a fim de que os índices de audiência fossem conquistados. Paulo Pontes questiona nesse trabalho o posicionamento das exigências da indústria cultural de massas. A moralidade, bem como os princípios fundamentais de conduta de qualquer ser humano, é posta abaixo em nome do lucro que rege a competição no mundo televisivo.

Nesse mesmo sentido, outros textos de Paulo Pontes abordam a estética do lucro em duelo com o posicionamento da sociedade como um todo, sendo em sua maioria compassível às exigências do mercado, do capital. Quem não se une a ele (ao capital) acaba excluído das diretrizes do ‘progresso’. É o caso de Eugênio e Eugênia, de *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*, em 1974, ou mesmo de *Madalena Berro Solto*, de 1973, todos artistas que não se engajaram, ou não foram engajados no processo hegemônico de dominação cultural. Eram artistas ligados aos propósitos do nacional-popular devido à proximidade de intelectuais-artista e povo; e a fim de manterem a própria independência ideológica negaram-se a ser cooptados pelo sistema que estipulava a ideologia e as estratégias a serem difundidas diante do povo, muitas vezes contrapondo-se às suas convicções.

Carlos Nelson Coutinho (1999, p. 11) já enfatizava “a impossibilidade de se construir uma verdadeira cultura democrática e nacional-popular no Brasil sem recorrer aos melhores momentos do patrimônio cultural universal”. Dessa maneira, a temática recorrente dos intelectuais, em especial no momento pós-64, foi o resgate da própria história universal a fim de que o nacional-popular da cultura brasileira fosse de fato conquistado. Foi o caso da adaptação de *Medéia* de Eurípedes para *Gota d’água*<sup>26</sup>, em 1976, por Paulo Pontes e Chico Buarque.

A liberdade de expressão vista no texto é apropriada à estética de criação de Paulo Pontes. Através da criatividade e da comicidade muito bem trabalhadas pelo dramaturgo na dialética universalismo e localismo, ou nacional-popular, já levantada por Roberto Schwarz (1972, p. 76). A representação da literatura brasileira através do texto de Paulo Pontes é embasada na

---

<sup>25</sup> *Dr. Fausto da Silva* estreou em outubro de 1972, no Rio de Janeiro tendo Jorge Dória como Dr. Fausto.

<sup>26</sup> Na verdade, o texto teatral *Gota d’água* surgiu da adaptação de *Medéia* para a televisão idealizado e realizado por Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha. Contudo, devido o precoce falecimento de Vianinha o projeto é retomado por Paulo Pontes e Chico Buarque.

apropriação da temática universal no âmbito local, firmada na veracidade da realidade brasileira contemporânea subalterna. Daí a importância creditada à obra *Gota d'água*, que resgata o nacional-popular por meio do exemplo universal.

O caráter nacional-popular tornou-se mais presente nas obras culturais. Como parte do projeto de nacionalização e popularização da arte, o teatro aliou-se às vertentes para realização desse projeto. Para tanto contou com a fundamentação ideológica oriunda, principalmente, das discussões do Partido Comunista e da ação dos intelectuais. Esses últimos organizaram-se para criar uma cultura ligada ao povo, uma cultura nacional-popular. Daí a extrema importância creditada à ação e inferência dos intelectuais-artistas dentro desse processo.

O lugar do intelectual na história da cultura brasileira foi de funcionário da razão, especialista da razão, como lembra José Arrabal e Mariângela de Lima (1983, p. 8). O intelectual tornou-se uma espécie de guia, ou mesmo 'guru' da cultura nacional.

O poder do Estado no Brasil como poder histórico por excelência. Esta concepção vai determinar, de maneira muito acentuada, não apenas o lugar do intelectual, mas a própria visão que ele tem de si mesmo, da sua função e da sua relação com a sociedade.

Introjetado de sua função social, o intelectual-artista colocou sua visão de mundo e de povo em favor de interesses tanto do Estado como do nacional-popular. Visto que o Estado em suas 'políticas' culturais sempre buscou associar, ou sinonimizar o nacional e o popular, para que dessa maneira todo brasileiro, independentemente de sua situação social e econômica, se sentisse integrante da nação tupiniquim; e ninguém melhor que os intelectuais para endossarem as estratégias governamentais de cultura nacional e popular.

Certos da importância social e cultural dos intelectuais-artistas diante da realidade nacional, alguns dramaturgos, como Paulo Pontes, viram ou (viram-se) como protagonistas da história da cultura brasileira. Dessa forma, a recorrência a personagens que se auto-representavam tornou-se uma importante estratégia de reflexão sobre o processo de fazer e ver cultura nesse País. Até então, a classe 'responsável' pelas diretrizes culturais do País viu-se retratada de maneira tal que provocasse a mudança de conduta e principalmente de posicionamento ideológico.

Como para Gramsci os que estão em contradição entre a religião e a moral vigente são os que se ocupam com o nacional-popular, é possível aliar a esse grupo os intelectuais engajados em

transformar e captar a consciência popular (CHAUI, 2006, p, 27). É o caso de Zambor, o artista, que se encaixa no retrato de intelectual-artista já formulado por Marilena Chauí. Espera-se que como intelectual-artista Zambor consiga transfigurar a(s) realidade(s) conhecida(s) e identificada(s) tanto pelo artista como pelo povo. E é isso que Zambor tenta a todo momento: demonstrar através de sua lucidez a indignação que acompanha a ordem hospitalar vigente, na tentativa de colocar seus olhos e sua sensibilidade a serviço do ‘povo’ em si.

Em *Check-up*<sup>27</sup>, o intelectual<sup>28</sup> é colocado na condição de aproximação do povo, uma vez que a situação vivenciada pelo artista Zambor é semelhante à do companheiro de quarto, o jovem jogador de futebol Jair. Ainda que tenham opiniões contrárias nas expectativas quanto a essa realidade hospitalar, Jair adora a condição de ‘paciente’, de ser cuidado, e não demonstra ânsia alguma em deixar o hospital; ao contrário de Zambor, que se aproveita da interminável internação para questionar e tumultuar a ‘ordem’ do hospital.

Jair representa mais uma vítima do sistema opressor capitalista que compreende a realidade através do “ter”, e que devido a toda carência em que sua vida se deu, a estada no hospital simboliza a única forma de ser reconhecido como pessoa, creditando os seus desejos capitalistas à sua atual realidade. Observe no trecho a seguir: Jair, em uma das muitas discussões com Zambor, argumenta a razão de gostar de ficar no hospital:

Jair – Cara, hoje em dia você fica uma semana na casa dum irmão, ela já faz cara feia. Eu tou aqui há cinco meses e eles nem falam. Todo dia vem comida na hora certa, a roupa de cama tá limpa... não vejo ninguém de cara feia. Tem um ou outro chato, mas, pudera! Pô, ô Zamba, sabe onde é que eu nasci? No Jacarezinho. Quatro horas do dia a minha velha gastava só pra botar água na casa. Carne só no fim de mês; e no domingo, quando tinha ovo estrelado, era uma festa. Pra mim... esse hospital é muito bom... não tenho o que reclamar... (CK, p.104).

Na esperança de abrir os olhos de Jair, Zambor utiliza todos os argumentos possíveis para demonstrar ao jovem que o que oferecem a ele é muito pouco diante de tudo que ele, enquanto cidadão, mereceria. E mais, o intelectual-artista tenta a todo custo provar a Jair que todos esses

---

<sup>27</sup> O espetáculo *Check-up* estréia no Teatro Gláucio Gil, Rio de Janeiro, em setembro de 1972. Contou com direção de Cecil Thiré e o seguinte elenco: Ziembinski (Zambor), Roberto Pirilo (Jair), Edson França (médico), Neusa Amaral (irmã Silvia), Miriam Muller (Wilma), Miguel Carrano (Meufilho) e José Maria Monteiro (diretor do hospital). Essa montagem carioca recebeu o Prêmio Governo do Estado da Guanabara como Melhor peça do Ano, numa escolha da Associação Carioca de Críticos Teatrais.

<sup>28</sup> Intelectualidade entendida como “categoria social definida por seu papel ideológico: eles são os produtores diretos da esfera ideológica, os criadores de produtos ideológicos culturais, o que engloba ‘escritores, artistas, poetas, filósofos, sábios, pesquisadores, publicistas, teólogos, certos tipos de jornalistas, certos tipos de professores e estudantes etc.’ LÖWY, Michael. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979, p.1.



‘mimos’ de que ele tanto gosta são apenas mais uma forma de silenciá-lo a ponto de não perturbar a permanência da ordem. Bem tratado com o ‘conforto’ e ‘dedicação’ que Jair não encontrara até então na vida, ele se tornará facilmente um aliado (ou alienado!) da ordem estabelecida. Seduzir o jovem por meio de aparentes cuidados é a maneira de justificar a carência que o sistema organizacional impôs de tal forma de ser vista, a estadia no hospital (ou no sistema) como mérito que deva ser valorizado e apreciado.

JAIR – Tomar conta da vida? Tá por fora. Na rua é que a barra está pesada. Ô Zamba. (*Abre a mesinha e tira uma maçã*) sabe o que é isso? Eu tou guardando pra minha velha... quando ela vem pra visita leva maçã, laranja, pêra... o que sobrar. Você acha que eu vou reclamar do hospital? Você é que é metido a cavalo-do-cão. (CK, p. 103).

Indignado, Zambor rebate a justificativa de Jair apontando a que ele teria direito, mas que inescrupulosamente o Estado se nega a lhe dar e, para que não cause problemas – pelo contrário, sintasse privilegiado – oferece uma vida de miséria ao cidadão para que o pouco ou quase nada que seja ‘ofertado’ pelo Estado seja visto como muito e suficiente, despertando a gratidão no humilde oprimido.

ZAMBOR – Jair, escuta uma coisa: este povo, você, sua mãe, em quatrocentos e setenta anos de vida, no cu-do-mundo, contra todos e tudo, construiu esse país que está aí. Recolheu pau-brasil, ouro, plantou cana-de-açúcar, café, arrancou diamante, deixou de comer pra comprar trilho de bonde e perfume francês; deu um drible de corpo em Roosevelt pra fazer siderúrgica, pintou papel de dinheiro pra fazer hidroelétrica, foi roubado, humilhado... o ouro que ele arrancou da terra industrializou metade da Europa, pegaram a energia dele e trocaram por sabonete, mas ele sempre ali, firme, triturando canalha por canalha, e fez isso tudo que tem aí, hoje, com paciência... e ainda arranjava folga na alma para fazer samba. E esse povo vem me dizer que tá satisfeito com a sopa desse hospital. Com a maçã que economiza do corpo doente para dar à mãe. Você merecia, menino, a Clínica Mayo toda cuidando de tua disenteria. Quando você desse um espirro, o próprio Dr. Sabin tinha que vir te dar um chá de limão. Menino, não fale bobagem, menino. Isso aqui é muito pouco pra você.[...] pelo que esse povo fez, menino, a Patrícia Nixon tinha que tá aqui, de avental, fazendo bilu-bilu no teu queixo. (CK, p.103-4).

Em outro momento, Jair não só gosta de sua condição de paciente como tenta convencer o companheiro de quarto o que este está se negando a ter. Para Jair é incompreensível Zambor não se satisfazer com os ‘mimos’ oferecidos pelo hospital.

JAIR – Eu não quero outra vida. Há cinco meses que tão me servindo mingau na boca... sair daqui, eu quebro a perna de novo. Primeiro tiro de meta que eu bater... pou...largo a chuteira num buraco... vou perder uma boca dessas? (CK. p. 102).

A situação de paciente que Jair tanto glorifica é a condição de submissão e contentamento perante o sistema social imposto. Para ele, estar no hospital, na condição de paciente, permite usufruir os ‘bens’ e a ‘comodidade’ que a vida lá fora não proporciona, uma vez que Jair é despossuído de capital, o que é atestado por sua origem simples. A passividade com que o personagem enfrenta a situação é típica da ideologia impregnada e vista como natural nas classes exploradas. A naturalidade da condição de explorado nada mais é que a condição determinista imposta pelo sistema e enfatizada pela hegemonia burguesa a fim de garantir a continuidade da ordem capitalista.

De outro lado, Zambor, o intelectual-artista é responsável pelo ‘tumulto’ na suposta ordem do hospital. Todas as suas discussões são levantadas com vistas a questionar a eficiência do ‘regulamento’ que rege a unidade hospitalar em que está internado para operar uma úlcera, fruto, segundo o próprio artista, de 40 anos dedicados ao trabalho. Inclusive, há uma passagem ao longo do texto em que Zambor se empenha em mostrar os anos de dedicação à cultura do País, porém ainda assim é nomeado covarde em mais uma discussão com o médico a respeito da prioridade das mazelas sofridas pelo artista: o pulmão ou a úlcera.

MÉDICO – Mas o senhor é uma pessoa infernal...

ZAMBOR – Não, doutor... o senhor entrou aqui todo valente, cheio de empáfia... agora escolha...

MÉDICO – O senhor é um covarde!...

ZAMBOR – Covarde? Eu?

MÉDICO – Covarde. Quando entrou aqui lhe fizeram ficha médica, perguntaram que doenças o senhor teve e o senhor negou a lesão pulmonar. Isso é covardia. O senhor se vinga da sua impotência nessa pobre irmã de caridade... Isso é covardia. Enquanto sua doença era úlcera, doencinha de folclore, de intelectualzinho, tava bom, mas descobrimos seus pulmão arrombado, você já ficou com medo. Pulmão, não, já passam a ter pena de você e você fica se defendendo... você é um covarde! (CK. p.111).

Os estereótipos cunhados de preconceito que cercam os intelectuais são somente mais uma forma de excluir o artista. É a maneira de atestar aos demais a ‘inconsistência’ do caráter de um artista, provocando dúvida e desconfiança dos não-artistas. Dessa maneira, o Estado e sua ordem excluía a presença e a credibilidade do intelectual nas decisões. Ao criar essa imagem do intelectual, o Estado obtém através da ideologia por ele difundida o repúdio do povo para com o intelectual. Afinal, como confiar, ou melhor, aliar-se a uma classe ‘moralmente’ duvidosa?

MÉDICO – No seu ambiente falam que o senhor é homossexual. Moralmente, eu não discuto... mas no estado em que o senhor está, eu tenho que saber de tudo. Se o senhor leva uma vida sexual desordenada... eu tenho que saber... é pro seu bem... Quando resolver conversar sobre isso, me chame. (CK, p. 90).

Ainda é possível perceber os traços biográficos presentes nesse texto de Paulo Pontes. O dramaturgo, como sabido, também sofria da úlcera que o levou a desenvolver o câncer que o mataria anos depois. O ponto de vista do artista-personagem confunde-se com o artista-dramaturgo, em especial nesse trecho. Paulo Pontes não creditava tanta importância à sua patologia; acreditava realmente que se tratava de uma doença de intelectual, de burguês. Há depoimentos de amigos mais próximos e da esposa, a atriz Bibi Ferreira, com relação à indiferença do dramaturgo com sua doença. Em certo depoimento, Bibi sintetiza a rotina de Paulinho, como ela o chamava. “Ele tomava muito café. Café, cigarro, cigarro, café, jornal, jornal, livro, cigarro, livro, café, cigarro, um copo de leite, saía, elevador, Luna, Fiora, voltava, dormia...” (VEIGA, 1977, p. 10).

Na maneira encontrada para exercer a reflexão sobre a ordem capitalista, o dramaturgo Paulo Pontes elege o intelectual-artista como decodificador da cultura de povo, demonstrando assim a presença dos elementos nacionais-populares em sua construção dramática. Desde a existência do intelectual-artista para apresentar e expressar idéias, situações e sentimentos que sejam universais, abrigando tanto o dito ‘povo’ quanto os demais estratos sociais. É tomar para si a causa em que o privado será universal e por meio do compartilhamento de causas haverá a transformação social e moral da sociedade em uma luta contra-hegemonia dominante. E Zambor representa muito bem o intelectual imbuído do nacional-popular que se coloca ou que o coloca como povo para através de sua sensibilidade de artista, a questionar e transformar o que está à sua volta.

O controle a que o hospital (Estado) anseia ter ultrapassa todos os limites. A barreira da individualidade do que é privado não pertence unicamente a cada um. É o dever do hospital ‘fiscalizar’, saber de tudo que o cerca. Até mesmo as ações mais íntimas devem ser conhecidas pelo hospital. Nada deverá fugir ao controle do regimento, da ordem, do Estado. É a demonstração de que, em se tratando de Estado, de preservação da ordem tudo deva ficar delegado aos ‘cuidados’ e, conseqüente, à aprovação ou não do Estado.

MÉDICO – Muito bem... deite... o senhor se masturba?

ZAMBOR – Eu tenho que responder isso?  
MÉDICO – Se quiser... mas aqui é hospital... trapaceou paga com a vida... se masturba?  
ZAMBOR – (*Baixa o rosto*) sim...  
MÉDICO – Muito? (*Pausa*) muito?  
ZAMBOR – Mais ou menos...  
MÉDICO – O que é mais ou menos? Quantas vezes por semana?  
ZAMBOR – Pombas, mas o senhor quer burocratizar até minha masturbação?  
MÉDICO – Esqueça a piadinha... se o senhor não baixa neste hospital ia morrer logo e não era de úlcera, não... Quantas vezes o senhor se masturba por semana?  
ZAMBOR – Ah, meu Deus, como vou saber? De vez em quando.  
MÉDICO – Neste hospital o senhor já se masturbou? (CK. p. 88-89).

A disciplina que todos no âmbito hospitalar cobram de Zambor é a ferramenta necessária para divulgação e manutenção do discurso de dominação e, obviamente, de segurança para o caminhar da ‘ordem’ hegemônica. Michael Foucault (2006, p. 36-7), a respeito dos procedimentos de controle do(s) discurso(s), averigua as condições para a expansão dos poderes dominantes:

[...] Trata-se de determinar as condições de seu funcionamento (dos poderes), de impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles; ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. (FOUCAULT, 2006,p. 36).

Ligado às regras que garantem a ordem, o Regulamento impõe o controle do discurso nas mãos de quem estiver aliado às vontades do próprio Regulamento; ao estabelecer a hierarquia de comando e de decisões é também assegurada a manutenção da ordem hegemônica. Para isso, a lucidez de Zambor é ‘convidada’ a ser deixada de lado em ‘benefício próprio’ segundo o próprio Dr. Raul. O discurso do médico é direcionado aos ‘malefícios’ da razão, da lucidez – argumentos bem óbvios de serem compreendidos, ainda mais quando se trata de um ‘homem inteligente’, como alega o médico.

MÉDICO – ...O senhor é um homem inteligente, um homem de teatro, veja se entende: uma coisa que não pode aqui é o senhor ter razão...  
ZAMBOR – Que mal faz ter razão?  
MÉDICO – Falou muito, agora vai me ouvir. O senhor está aqui pra se operar de uma úlcera... Se começa muito a ter razão, vai discutir, se enervar, agravar seu estado... e sua razão acaba se voltando contra o senhor. Esqueça do mundo, tenha calma, repouse... fique nesta cama e deixe a razão por nossa conta.  
ZAMBOR – O senhor tem certeza que ela vai ficar em boas mãos? (CK, p.72).

O mais contraditório nessa situação é o pedido do médico. O fato de Zambor delegar sua razão a outro é a certeza da manutenção da aparente ‘ordem’ no ambiente hospitalar, permitindo que o regulamento, o médico e as ordens sejam seguidas e inquestionadas. A segurança que a instituição terá, caso Zambor confie sua razão a ela, é a certeza da continuidade de uma ordem já estabelecida, além da confirmação da hierarquia organizacional refletida por Foucault.

A(s) sociedade(s) do(s) discurso(s) em que é(são) fundamentada(s) a(s) verdade(s) social(is) é(são) garantida(s) pela disciplina exigida para manutenção da ordem. Ao se apropriar do(s) discurso(s) social(is), a manipulação dos sujeitos é assegurada pela reprodução dos saberes e poderes. Dessa maneira, a ordem é colocada enquanto verdade última, necessitando do apoio e da divulgação de seus seguidores. É esse o papel do médico e da Irmã Sílvia. A eles é delegada a função de manutenção dessa ordem e a divulgação dos valores impostos pelo ‘regulamento’. Em alguns trechos é nítido que a adoção da conduta do corpo hospitalar não é lógica o bastante para ser justificada e compreendida. É o caso da cena em que Irmã Sílvia não consegue argumentar de maneira clara e objetiva a razão de se fumar ou não. Zambor discute com a irmã as razões, contudo os argumentos levantados por ela apenas comprovam a reprodução inquestionável de sua função social, mesmo que pra ela não seja clara o bastante.

SÍLVIA – Que mais explicação o senhor quer? Fumar é danoso à sua saúde. Basta saber isso... Acabou a brincadeira... Apague... (*Olha o relógio*) (CK, p.80).

E quando não há mais argumentos, a irmã utiliza sua ‘suposta’ autoridade para finalizar a discussão. Afinal, é pelo uso da disciplina que a reprodução é garantida e, para tal, o sistema delega certas atribuições e falsos ‘valores’ a fim de conquistar a simpatia dos seus.

ZAMBOR – Eu já estou acabado, irmã, me deixe de lado... Se concentre em me responder por que todo mundo hoje precisa de um cacoete perverso, mórbido, anti-humano pra estimular a atividade mental e aumentar a secreção de adrenalina. Se a senhora não sabe me responder isso, não tem nenhuma autoridade pra me mandar parar de fumar...

SÍLVIA - A autoridade que eu tenho é que sou enfermeira-chefe, o senhor veio se operar aqui e não pode fumar... (CK, p. 81).

O que não se pode deixar de enfatizar é a analogia atribuída pelo dramaturgo e esse texto. Trata-se de uma obra escrita em um período em que a censura era rigorosamente atuante. Afinal, após o decreto do Ato Institucional 05, em 1968, os órgãos de fiscalização do Estado tornaram-se mais atuantes do que nunca, vendo subversão em todos os atos. Para driblar os entraves da

censura exigia-se do artista as artimanhas de criatividade, para que pudesse declarar através de sua arte a sua visão de mundo e de povo.

Foi o que fez Paulo Pontes ao escrever *Check-up*. Aos mais atentos era possível inferir a nítida assimilação do hospital ao Estado, do regulamento ao Regimento Militar inquestionável, do médico como seguidor do regulamento, os militares como um todo; os demais membros do hospital, enfermagem, como subordinados do Regulamento e Zambor, o próprio intelectual-artista imbuído de sensibilidade e lucidez, tentando clarear aos demais os absurdos a que todos estão incluídos nesse contexto de imposição.

Nota-se outro traço autobiográfico no comportamento de Zambor. Paulo Pontes deu vida a Zambor em seu '*Check-up*' num momento especial em que mais uma vez também estava internado. Bibi Ferreira afirma que toda a peça foi escrita nesse período de exclusão hospitalar – o que nos leva a crer que os anseios e indignações vividos por Zambor eram compartilhados pelo dramaturgo. Somente um artista como Paulo Pontes seria capaz de fazer tanto humor e, principalmente, crítica em um momento de dor e sofrimento próprio.

Paulo Pontes, em diversos momentos de reflexão, como no prefácio de *Parai-bê-a-bá*, questiona a ausência do povo nos espetáculos teatrais. E mais, procura solucionar a problemática ao observar para dentro de sua própria situação, enquanto nordestino, paraibano.

Este espetáculo (*Parai-bê-a-bá*) é uma tentativa pelo menos de constatação de que os dois problemas existem. Como fazer o público ter interesse pelo espetáculo teatral? Consultando o público; se o homem para quem o nosso teatro se destina é paraibano, façamos, do homem paraibano, o espetáculo. (PONTES, 1968, p. VI).

Nesse mesmo sentido, Paulo Pontes ainda afirmou em um anúncio feito na abertura de seu texto *Check-up* a necessidade urgente de (re)aproximação com as classes populares, uma vez que, segundo sua concepção nacional-popular, somente na proximidade do fazer teatro com essa classe a arte popular tomaria o sentido mais adequado. Era imprescindível a aproximação do grande público.

Por força de uma série de fatores exaustivamente denunciados por artistas e intelectuais, como por exemplo a ação predatória da censura, o colonialismo cultural e o isolamento político a que foram submetidas as classes populares no Brasil, começou a haver um abismo muito grande entre o teatro que estávamos fazendo e o teatro que a grande maioria dos espectadores estava querendo ver.

Nosso teatro foi aos poucos se afastando do grande público. (PONTES,1972, p.29).

Antonio Gramsci também questionava a chamada literatura nacional, que não era popular na Itália. Conforme Gramsci (1978, p. 106), o dito ‘povo’, seja ele brasileiro ou italiano, sofre a hegemonia intelectual e moral dos intelectuais estrangeiros, porque se sente mais ligado aos intelectuais estrangeiros do que aos ‘patricios’. O resultado dessa postura é a distância existente entre povo e intelectualidade, onde o povo identifica-se assumidamente com o que é fruto da intelectualidade de fora em contrapartida à intelectualidade local.

Zambor, enquanto intelectual-artista, confirma Paulo Pontes (1999, p. 11) em uma das suas reflexões a respeito da sociedade brasileira ao se referir à contradição do exercício do poder e, conseqüente, à organização da cultura no período pós-ditadura militar. Para o dramaturgo, o autoritarismo e o capitalismo que se apoiavam para o andamento da sociedade capitalista tornaram-se posições incompatíveis, obrigando os intelectuais, em especial os artistas, a se posicionarem de um lado ou outro, em nome de seus ideais.

O Intelectual Revolucionário, segundo Horácio Gonzalez (1981, p. 45) representado por Zambor, é aquele que no auge de sua força será o primeiro interessado em dissolver essa unidade, destinando seus favores a robustecer a figura do revolucionário, ao mesmo tempo em que deixará pairar dúvidas sobre a eficácia do intelectual enquanto tal (GONZALEZ, 198, p. 45). As reflexões suscitadas por Zambor em seu papel de artista e intelectual são colocadas a todo instante nos seus argumentos. Misturadas com a frustração e, ao mesmo tempo, orgulho de ter feito a cultura nascer nesse País, as confissões de Zambor fundem-se com a perplexidade que o assola diante da indiferença da sociedade para com seu intelectual.

ZAMBOR – Pois agora olhe pro meu rosto. Veja esta cara... olhe com força... fique olhando... Esqueça seu anel de médico e olhe pra mim de homem pra homem... Tá olhando? Agora, menino, você está diante de um homem que já não pode ter medo de verdade nenhuma. Você é que eu quero ver se tem peito. Tou aqui olhando pra você... tenho idade pra ser seu pai... o que eu fiz pela cultura deste país você não vai fazer vivendo cem vidas[...] (CK. p. 90).

O que antes se completava tornara-se contraditório e diferente, o que exigiu da intelectualidade brasileira ‘arrancar’ esse entrave causado pela contradição. E Zambor, que já superou essa contradição, tenta a todo custo alertar os demais envolvidos nesse sistema a superarem também a contradição que cerca a ordem atual. Para tanto, Zambor, ao discutir com

Jair sobre a pressa que o move em deixar o hospital, chega à conclusão de que ele, o artista, não tem nada a perder, uma vez que não tem filhos e não é casado, tendo somente sua arte como motivo maior para sair do hospital. Não ser preso às convenções sociais permite a Zambor a ‘liberdade’ de (des)construir sua própria vida e arte sem estar em função de uma ordem econômica e social já regimentada.

Questionador, Zambor acarreta uma série de conflitos no andamento da ordem estabelecida. Seus questionamentos, sempre muito incisivos, colocam em ‘xeque’ a naturalidade das ordens. Já na primeira cena, Zambor, incomodado com o barulho do corredor, fecha a porta do quarto; porém Vilma, a enfermeira, chega logo em seguida e questiona a razão de ter fechado a porta. Zambor justifica:

ZAMBOR - ...Devia ter batido, minha santa... Dá uma viradinha...

VILMA – Tem mistério com gente nua não, meu senhor... Pode vestir a calça. Foi o senhor quem fechou a porta?

ZAMBOR – Faz muito barulho. (*vai vestindo a calça, timidamente.*)

VILMA – E por que é que tem que ficar aberta?

VILMA – Isso não interessa.

ZAMBOR – Pra mim interessa. Qual a razão?

VILMA – Não tenho tempo pra discutir. A porta fica aberta... é do regulamento. (CK. p.44).

Nessa cena é exposta a pertinência do artista diante do regulamento que tudo rege e tudo comanda, ao mesmo tempo em que é relatada a condição de trabalho imposto a funcionária. Ela argumenta que não tem tempo para discutir, ou melhor, não deixam que tenha tempo para refletir acerca do sistema e ordem impostos a ela. Mais uma estratégia eficiente para garantir o funcionamento e a permanência da hierarquia. Ao impor à funcionária sobrecarga de trabalho não haverá espaço, muito menos tempo, para ‘confabularem’ contra a hegemonia; isto é, não serão capazes nem de se verem no sistema opressor em que se encontram.

Certo da relevância dos intelectuais-artistas no projeto nacional-popular, que dentro da organização do Estado tiveram, durante muito tempo, como única escolha a subserviência ao próprio Estado, contribuindo, assim, para a permanência do *status* de cultura *ornamental* em que a nossa realidade se concentrava, mas que devido à organização da ordem capitalista os intelectuais-artistas conquistaram a autonomia de utilizarem sua arte de acordo com suas convicções, permitindo, assim, a possibilidade de não mais se inserirem no processo de cooptação de intelectuais realizado pelo Estado.



Zambor simboliza o intelectual-artista liberto da cooptação pelo Estado. Enquanto trabalhador comum o intelectual-artista somente lucra se trabalhar. Daí a pressa de Zambor em ser logo operado, alegando que ele, como qualquer outro trabalhador autônomo, só come se trabalhar. Zambor, ao discutir com o diretor do hospital, que representa o mediador da crise estabelecida entre o intelectual-artista e o médico:

ZAMBOR – então abram o meu pulmão pra diagnosticar... façam qualquer coisa. Eu não posso ficar aqui esperando... tenho que cuidar da minha vida... sou um homem sem família, sem bens, vivo do meu trabalho... um trabalho ingrato. Estou eu aqui esperando... comecem a me tratar. Piquenique eu não vim fazer. (CK, p. 145).

Ainda segundo Coutinho, a única forma de fazer com que os intelectuais não fossem cooptados pelo Estado estava na articulação de uma sociedade civil bem arregimentada, coisa que não fazia parte da realidade brasileira. Ter os intelectuais ao lado do povo-nação era evitar a repetição comum na trajetória brasileira das decisões nacionais ocorrerem segundo a ordem prussiana, em que o povo não participaria das decisões. Daí a justificativa para manter os intelectuais-artistas longe da realidade do povo.

Todo o esforço da ‘política cultural’ do regime se voltou no sentido de dar força às correntes elitistas e/ ou escapistas no plano cultural. E isso era obtido principalmente de dois modos: por um lado reprimindo e censurando os intelectuais que defendiam uma orientação cultural nacional-popular; e, por outro, quebrando a autonomia da sociedade civil, que é a base necessária para uma cultura pluralista e democrática. (COUTINHO, 1990, p. 27).

Zambor, como representante da intelectualidade, sofre as coerções do hospital a fim de que a manutenção da ‘ordem’ seja garantida. Para tanto o hospital, que nada mais é que a expressão metafórica do regime militar, do sistema capitalista, estabelece o que pode ou não ser feito ou mesmo questionado em seu ambiente. O regulamento a que todos devem ser devotos rege a conduta, responsabilizando-se pela ordem e, mais do que isso é também responsável por criar um ambiente, uma suposta atmosfera de naturalidade das normas regidas por ele a ponto dos envolvidos nesse processo acreditarem de fato que o regulamento somente visa à ‘melhoria’ do hospital e, conseqüentemente, de todos.

O sistema previsto pelo Regime Militar, a fim de que a manutenção da ordem e conseqüente progresso da nação sejam preservados, foi muito bem articulado pelo Estado, que colocou em pauta as necessidades de dominação para que assim a supremacia hegemônica da

burguesia pudesse se manter. A ideologia foi fundamental para o andamento das pretensões do Estado. O discurso e a sua coerência ideológica contribuíram para que o regulamento e a própria organização social fossem vistos como reais e até mesmo necessários. É o que Marilena Chauí ratifica:

A ideologia, forma específica do imaginário social moderno, é a maneira necessária pela qual os agentes sociais representam para si mesmos o *aparecer* social, econômico e político, de tal sorte que essa aparência, por ser o modo imediato e abstrato de manifestação do processo histórico, é o ocultamento ou a dissimulação do real. (CHAUÍ, 1990, p. 3).

Em uma das formas de superar o impasse ocasionado na organização social brasileira, Paulo Pontes, como outros artistas, apóia-se na cultura como medida de solucionar tal problema. Paulo Pontes era antes de tudo um artista convicto do poder de transformação social por meio da palavra. Era um comunicador exímio. Representante da intelectualidade brasileira inseriu a sua palavra nos ideais de superação cultural ou, quem sabe, os ideais de superação cultural nas suas palavras e ações. Aliado a mais forte liberdade de expressão o dramaturgo paraibano contribuiu significativamente dentro do terreno cultural brasileiro. É inegável sua participação ativa no diagnóstico de uma cultura nacional-popular brasileira.

Muitas das elaborações teatrais de Paulo Pontes tinham como o foco de representação o intelectual-artista, colocado-o em uma posição de alheamento e exotismo. Visto sob o estranhamento de um ser inapto à vida prática, a figura do intelectual-artista é aureatizada em mundos distantes da realidade cotidiana. É o caso de Zambor, protagonista da peça *Check-up*. Ao longo do enredo é claramente delineada a figura do intelectual-artista, que é cobrado para ter sensatez pelo fato de ser intelectual e ao mesmo tempo é problematizado por questionar demais.

Nessa peça, Pontes propõe uma dupla reflexão social, mergulhada em muito humor e ironia: a primeira é a crítica feroz às condições decadentes do sistema hospitalar mantido pelo Estado, demonstrando a incompetência estatal em administrar e reger pequenos universos, como um hospital; e a segunda, uma visão polêmica a respeito do ofício do ator de teatro, simbolizando o próprio “check-up” de um intelectual em um Brasil cultural em decadência. O trecho a seguir simboliza a crise do intelectual diante da praticidade e da incompetência da vida real representada pelos entraves demonstrados pelo hospital:

ZAMBOR – Qualquer coisa que gente de hospital não sabe responder olha logo pro relógio... Eu vou dar uma pista, irmã. Eu sou um ator... um bicho que treinou sua alma pra vibrar pela dos outros. Trinta anos eu passei fazendo isso... Quando brasileiro só lia Almanaque de Xarope Bromil eu montei os maiores autores do mundo. Trinta anos fazendo isso, irmã, e estou aqui no seu hospital com essa ferida na barriga. Quando sair daqui vou ter que começar tudo de novo; fazer papagaio em banco, ensaiar às pressas, sair mendigando notícias nos jornais... e torcer pra não ter quinze pessoas na platéia... Isso ajuda, irmã? (CK. p. 80).

Além da preocupação com sua saúde, certamente o incômodo mais presente para Zambor é o processo de marginalização em que o teatro se encontra. A(s) política(s) cultural(is) implementadas pelos Governos ao longo desses anos sistematizou(aram) a problemática em que o teatro esteve sempre encarcerado. O fado da colonização pela via prussiana refletiu nas produções teatrais dos últimos tempos. Paulo Pontes na busca de popularizar uma arte que pra ele sempre foi popular apoiou-se no repertório do nacional-popular, certo de sua condição de intelectual, a fim de implementar o rompimento com os ditames de sociedade eternamente colonizada.

Esse processo de marginalização como que condena os teatristas a uma luta que postula a reinvenção do próprio sentido do teatro, e a uma luta solerte, que se prolonga faz já quase um século. Entre nós também, são as mesmas lutas que eclodem, embora com o atraso de praxe e assimiladas, nos primeiros anos após a Segunda Guerra, as lições que nos trouxeram diretores de cena europeus, lutas motivadas pelas mesmas razões: a realização de um teatro nosso, de cunho eminentemente popular. (BORNHEIRM,1983, p. 11).

O sucateamento a que a cultura brasileira esteve fadada, como menciona o próprio Zambor e Bornheim (1983), retrata o país que desvalorizou o artista em uma estratégia mediada pelo Regime Militar a fim de deslocar o intelectual de suas concepções nacionais-populares. Dessa maneira delegou-se, como já visto e citado, a função de ‘entretener’ a massa brasileira para que assim os planos mirabolantes pensados pela via prussiana do Estado pudessem ser colocados em prática. Aos artistas como Zambor coube a constante ‘mendicância’ pelo público, pelos meios de se produzir e, ainda assim, a capacidade de driblar os órgãos de censura que em tudo viam subversão.

A intervenção do Estado na organização da cultura brasileira, essencialmente após o golpe de 1964, focalizou-se na atuação dos intelectuais que foram vistos como fortes articuladores capazes de alterar/atrapalhar os planos do Regime Militar. Dessa maneira, sofreram severas perseguições onde a maior prejudicada e, simultaneamente, a mais beneficiada foi a própria

cultura brasileira, uma vez que a censura ‘permitiu’ o amadurecimento da intelectualidade brasileira de tal forma que as contribuições posteriores viriam a confirmar isso através das produções artísticas oriundas desse momento. É o que Yan Michalski reflete:

Na verdade, a tomada do poder pelos militares havia causado aos artistas de teatro, nesses meses iniciais, mais susto do que problemas. As nuvens negras que se avolumavam no horizonte pareciam até certo ponto aliviadas, no que dizia respeito ao teatro, pelo notório interesse que o presidente Castelo Branco dedicava ao assunto, conhecido que era como freqüentador razoavelmente assíduo das salas de espetáculos, característica rara nos governantes brasileiros. (MICHALSKI, 1985, p. 17).

Contudo, a empatia do presidente Castelo Branco não seria suficiente para acatar as reivindicações da classe. Horrorizados pelas atrocidades cometidas contra a ‘cultura’ brasileira, os artistas nada mais fizeram do que se unir aos mais engajados; aliás, os mais engajados já estavam envolvidos com o teatro e colocaram em suas pautas artísticas e ideológicas a necessidade primária de expressão e valorização da voz que simbolizava a parte intelectualizada da sociedade brasileira. Nesse contexto, as propostas de nacional-popular fizeram-se mais presentes no sentido de despertar a proximidade entre intelectuais e povo permitindo, assim, o diálogo teoricamente único de expressividade que tanto por um quanto por outra classe era há muito reivindicada. Ainda segundo Michalski:

O teatro começa a assumir que no contexto do momento nacional nem o protesto político declarado, nem uma análise direta da realidade nacional e nem as manifestações mais rebeldes e iconoclastas da vanguarda contracultural tem reais chances de ocupar os palcos e comunicar-se com o público. (MICHALSKI, 1985, p.60).

Dessa maneira, a práxis teatral entrou em um processo de reinvenção na forma de criação e concepção da arte dramática. A crise suscitada pela imposição e limitação via Estado ocasionou junto à cultura brasileira, em especial ao teatro, reformulações necessárias para sua continuidade. Todavia, essa continuidade teatral exigia nova linguagem e postura por parte dos artistas e intelectuais. A linguagem cênica disputou espaço com a linguagem televisiva, que se mostrou uma importante possibilidade para os artistas darem continuidade a seus trabalhos; por outro lado, levantou uma série de questões a respeito da cooptação dos artistas e intelectuais a uma mídia diretamente associada ao lucro:

A televisão, por sua vez, acena aos profissionais mais competentes com um mercado de trabalho atraente, altos salários, uma certa estabilidade, *status* e popularidade, mas exige em troca um *bom comportamento* e esvazia veleidades de rebeldia ou experimentalismo. Diante disso, duas saídas que se oferecem ao teatro são: ou um descanso em cima de um repertório descompromissado e comercial, ou, em casos de persistência num caminho artisticamente mais ambicioso, uma ênfase fundamental na sofisticação visual, na beleza e poesia estética das encenações. (MICHALSKI, 1985, p.60).

Artistas como Paulo Pontes e Vianinha acreditavam que a televisão era uma ferramenta de grande aceitação. A popularidade ou massificação proporcionada por essa mídia atraiu alguns artistas que viam nesse veículo o espaço que não mais se teria no teatro após a imposição do AI-5. Os projetos de nacionalização e popularização que o teatro vinha propondo foram impedidos; com isso a televisão atraiu, mesmo que de forma ingênua, a atenção dos artistas em suas visões românticas de ali darem continuidade a seus projetos. O encantamento dos artistas diante da possibilidade de usufruírem das vantagens oferecidas pela televisão ludibriou a noção de mercado envolta dessa mídia e os artistas que a ela se renderam teriam que se adequar.

Uma boa simbologia da inferência da televisão nos meios de conduta social, cultural e econômica é o texto *Dr. Fausto da Silva*, do próprio Paulo Pontes. A crítica aos limites inexistentes na busca pelo lucro é pauta do dia nesse texto de Pontes. A competição mercadológica em que a arte se vê inserida é colocada a todo instante distanciada dos valores mais primários que regem uma relação social. A moral e a ética são posturas que também estão na competição em busca da audiência e, conseqüentemente, de exorbitantes lucros. A fortuna crítica de Paulo Pontes representa, de certa forma, o relato do contexto da época.

O nacional-popular de Gramsci foi reinventado junto à nossa praxe teatral no intuito de dar mais brasilidade às nossas artes. O teatro, como já falado, teve um papel norteador nesse processo de ‘culturação’ de nosso povo. Os intelectuais-artistas, esclarecidos e certos de sua importância para implementar tal processo, fizeram-se líderes da causa popular. Zambor, o artista que representa, incomodava o sistema e a ordem por se tratar de um intelectual certo de sua relevância. E mais: para ele, o tratamento necessário ia muito além do físico. Era necessário um ‘check-up’ moral dos rumos artísticos e políticos brasileiros.

O intelectual, como qualquer trabalhador inserido na ordem do capitalismo, é visto na escala comercial de oferta e procura. Os intelectuais dos textos escolhidos, tanto Zambor de *Check-up* quanto Eugênio e Eugênia de *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*, que não mais competem no mercado de trabalho e são assistidos pela miséria, descaso e esquecimento

social diante dos trabalhos, e bens oferecidos à sociedade, mas que por um motivo ou outro não conseguem se inserir na nova ordem econômica, tornando-se marginais na organização social.

O produto produzido pelos intelectuais-artista em via capitalista passa a ser visto de maneira tal que o resultado de seu trabalho foge à ordem individual e não-reprodutível, passando ao patamar de bem de consumo e desejo. O valor agregado à sua arte estipulará a ideologia a ser seguida pelo artista.

O artista contemporâneo passa a ter o valor de sua capacidade técnica e produtiva, de seu potencial intelectual e estético para a produção de obras, geralmente coletivas. Suas obras não mais lhe pertencerão, mas àqueles que detêm os meios de produção artística – os empresários e os produtores. (COSTA, 1998, p. 59).

A partir disso, o posicionamento e a preocupação de Zambor, enquanto artista, se justificam pela necessidade de sobrevivência exigida pela organização em que está inserido. O tempo ‘perdido’ durante sua estadia no hospital representa para ele, como trabalhador, o prejuízo artístico e, conseqüente, financeiro.

ZAMBOR – [...] esses caras vão ter que me operar logo. Profissão de merda... A gente tem que matar um leão todo o dia... Passou um dia sem matar um leão, no outro já está esquecido! (CK. p.83).

A situação é a mesma de Jair, o jogador de futebol e companheiro de quarto de Zambor; estando ali, preso à internação hospitalar, também está fadado ao esquecimento e prejuízo de toda ordem, inclusive financeiros. Contudo, essa vertente de prejuízo não é captada e compreendida por Jair, que encontra em sua condição de ‘doente’, de paciente, o conforto que não obteve na organização capitalista de que se vê obrigado a fazer parte. Por compreender dessa maneira é que Zambor interpela a todo instante Jair sobre esse contentamento simplório adotado pelo jogador. Todavia, a própria condição sócio-cultural imposta a Jair impede-lhe de observar à sua volta de maneira crítica, como deseja o intelectual Zambor.

ZAMBOR- Você é jogador, não é? Quanto mais tempo você ficar inativo, mais tempo demora pra pegar a forma. E você acha bom? Vai ficando, botaram você num quarto, tiraram, botaram no outro... e você vai achando tudo bom? (CK, p.102).

Por essa conduta de Zambor de buscar a compreensão da lógica da realidade é que o artista-intelectual é visto como louco, um grande incômodo à manutenção do sistema. Entre as

características no teatro de Paulo Pontes, uma é recorrente: a presença de intelectuais-artistas em crise, como protagonistas, devido à incompatibilidade do mundo exterior, real e prático em contraposição ao cultivo de um mundo particular, erudito, imaginário, criado e preterido pelos personagens-intelectuais. Isso é visto em peças como *Check-up*. O intelectual-artista Zambor é inserido em um patamar de alienação e distanciamento com a realidade dos demais que a ele caberá o isolamento e o ‘descrédito’ diante do sistema que ele questiona a todo instante.

Zambor questiona todos os aspectos envolvidos da realidade em que está inserido. O caso mesmo em que discute com o médico a respeito das diversas fomes existentes na atualidade: é fácil perceber que o intelectual-artista se refere à nova ordem organizacional imposta pelo regimento do dinheiro e do poder. Pois segundo Zambor não há como fugir das ‘opções’ oferecidas pelo sistema.

ZAMBOR – [...] existem dois tipos de fome hoje, doutor. A constitucional e a institucional. A constitucional é a do sujeito que passa fome porque não tem o que comer. A institucional é a do sujeito que passa fome exatamente porque come. (CK, p.70).

Ao levantar a questão da fome, Zambor cria um paralelo inferente à situação econômica e incompreensível da sociedade contemporânea. Como pode a incongruência entre padecer independentemente do se alimentar ou não; o ato considerado vital e mais característico de um ser humano, que seria a alimentação, está nas mãos da organização do Estado e do Mercado. Zambor expõe a situação de dependência a que nós, cidadãos, estamos fadados. Em outras palavras, independentemente do que se faça, a nossa condição já está definida, porque em uma sociedade de mercado o que interessa de fato é o vínculo da dependência entre povo, Estado e capital para garantia do sistema e circulação do lucro.

Ainda sob o aspecto da fome, a ilusão que junto com ela ‘ingerimos’ faz com que Zambor seja lúcido o suficiente para ter a convicção de que mais uma vez o sistema nos ‘engabela’ sob todos os aspectos, inclusive sobre o que ingenuamente comemos.

ZAMBOR - Qual é a graça? O senhor pensa que o sujeito que todo dia come o mesmo filé com vinte dias de frigorífico, um arroz de matéria plástica, frango crescido a hormônio... o senhor pensa que ele se alimenta? Eu tenho pena do cara que entra num restaurante de luxo, pede um bando de prato sofisticado, fica hora e meia enfiando garfada no bucho e sai assoviando, certo de que comeu bem. Tudo que ele comeu não vale um ovo que realmente tenha saído do cu da galinha. Mas me mostre onde é que vende, hoje, ovo do cu da galinha?! (CK, p. 71).

Por tudo isso é que o representante da intelectualidade, o artista Zambor, questiona e se indigna perante a realidade oferecida a ele. Tachado como louco, dotado de uma lucidez incompreensível aos demais, o artista ainda assim insiste em alertar a todos a verdadeira loucura. Irmã Sílvia, na tentativa de justificar a organização do hospital, tenta a todo custo convencer Zambor da necessidade de certas regras, como manter a porta da enfermaria aberta, uma vez que a carência de funcionários sobrecarrega a necessidade de certas atitudes. Pois segundo a enfermeira-chefe como poderiam dois enfermeiros dar conta de oitenta leitos, com cinco seringas na mão e ainda ter que bater na porta e pedir licença. Alegação essa que enfurece ainda mais nosso artista.

ZAMBOR – Mas minha irmã, num hospital, a única pessoa que não pode ser passada pra trás é o doente. Esse prédio, vocês com essa roupinha branca, os laboratórios, a fábrica que faz gaze e esparadrapo... tudo existe por causa do doente. Aqui o doente é a vedete. E você me diz que o hospital não tem pessoal, por isso o doente tem de ficar ouvindo o barulho com porta aberta? A senhora acha natural que o regulamento bote nas costas do doente as deficiências do hospital. Irmã, uma lei baseada no erro é uma lei injusta... (CK, p.51).

Zambor não compreende como as pessoas envolvidas no processo acham natural a situação de abandono que vivem ou em que trabalham. Para ele, pior do que isso é responsabilizar o doente pelas deficiências de toda ordem que cercam o hospital. A cegueira certamente é o mal maior que atinge a todos. A lucidez de que Zambor é dotado é problemática de certa forma – tanto para ele, que se indigna a todo momento pelos absurdos que regem o tal regulamento, como para os funcionários e demais pessoas que se utilizavam da cegueira moral, cívica, para não se envolverem em toda essa problemática levantada pelo artista, que exige que todos vejam.

Zambor, enquanto personagem do teatro, simboliza a totalidade da obra literária. Sem os personagens a obra em si não acontece. “A personagem teatral para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade” (CANDIDO, 2005, p. 85). A partir dessa distinção levantada é que o personagem teatral se diferencia do personagem do romance, que tem sua fala em muitas ocasiões delegada ao narrador. Esse recurso do teatro permite a influência do personagem de maneira mais direta com o público, em uma situação que necessita da solução imediata para a problemática demonstrada pelo personagem.



O personagem teatral cria vínculos imediatos com seu público. Dessa maneira, a problemática que seria da ótica privada torna-se pública e universal graças à empatia dotada entre personagem e público. Conclui-se facilmente a introspecção dos valores mentalizados pelo dramaturgo nas ações dos personagens. Paulo Pontes, como grande dramaturgo, soube construir seus personagens de tal forma que se aproximassem das aspirações do intelectual, o dramaturgo, e, ao mesmo tempo, do público, o povo, sintetizando assim a iniciativa nacional-popular de Paulo Pontes.

Após a longa discussão, o médico revela a Zambor a suspeita de tuberculose. Não conseguindo mais argumentar com o paciente que tenta convencê-lo da incompetência do sistema e de seus profissionais, uma vez que segundo Zambor um ser que não seja capaz de tocar uma flauta, um instrumento muito simples, não seria capacitado para ‘tocar’ uma máquina muito mais complexa como é o ser humano. Sem argumento, o médico ‘atira’ sua suspeita como forma de martirizar e, logo em seguida, punir o paciente.

MÉDICO – Que história é essa de lhe tocar, meu senhor... não me tire a paciência... O senhor não entende que esse seu organismo está arrasado? Que o senhor é um monte de carne que está ficando podre?

ZAMBOR – Podre é a mãe...

MÉDICO – Seu idiota, você veio pra cá com uma úlcera à beira de estourar... mas isto agora é dor de dente. Precisa ver como é que está o seu pulmão. O senhor está tuberculoso, compreendeu? Enquanto fica com essa história de razão, de orientais e de beleza de Cristo os bacilos estão arrombando seu pulmão. Compreendeu agora?

ZAMBOR – Eu estou tuberculoso?... Mas eu não sinto nada...

MÉDICO – Faça o favor de deitar. (*Zambor atordoado*) Deite. (*Deita. Médico arranca as fotos, pega a luneta, vai saindo, vê os livros, apanha-os também*) Agora... o senhor também não pode ler. (*Sai*) (CK, p 91-92).

A punição se dá como maneira de privar o intelectual-artista dos meios que poderiam levá-lo a refletir e a questionar o posicionamento do médico. Aproveitam-se do momento em que Zambor encontra-se atordoado com a declaração de dr. Raul para arrancar dele as suas verdades, pois dessa maneira, um sujeito sem crença é um sujeito desorientado e, conseqüentemente, uma ‘vítima’ fácil de ser abatida.

Além de ser operado, o desejo maior do intelectual-artista nesse contexto é não pensar. A lucidez que o acompanha e que é inata aos artistas faz com que Zambor sofra e seu corpo padeça. A tentativa de alienar o artista dos seus meios de reflexão (livro, luneta) é vã, já que suas

preocupações estão internalizadas a ponto de fazer com que Zambor não consiga dormir, nem consiga parar de pensar.

Descansar é a recomendação dada por todos a Zambor, até mesmo por Jair, que agüenta a ira do companheiro de quarto pelo fato de não se posicionar e expor o que vê. Zambor, enfurecido, explica a presente condição de povo, alegando que por atitudes de omissões vindas de pessoas como Jair o povo e o país estão como estão. A condição de submissão e covardia caracteriza a classe subalterna. A necessidade de exposição e de reivindicação é deflagrada pelo medo e descrédito da própria realidade. O processo de colonização e constante aculturação vivido pelo nosso povo é o reflexo da condição que nossa história atesta.

ZAMBOR – Vocês não sabem de nada.. (*Geme*) Hora nenhuma! Você estava com medo. Todos vocês são assim... empinou o pescoço já ficam encagaçados. Povo... que povo que você é? Você é um muçu... só sabe escorregar... não tem onde agarrar. Povo de bosta... não sabem nem a hora em que têm de falar e fica meia dúzia de idiotas querendo enfiar o destino do mundo na mão do povo. Como eu sou idiota, meu Deus... Uma vida inteira com conversa de povo... povo é barro mole... você amassa ele com os pés e depois dá a forma que quer. Povo uma conversa que vocês são... uma porrada de bonequinhos de barro. E eu fico te incomodando cinco noites... gemendo. Na hora, nem pra proteger teu sono de um velho caindo aos pedaços... você soube falar... pois agüente. Vou passar a noite enchendo teu saco. (*gemendo*) Quem vier com conversa de povo pra mim agora... eu... (*Gemendo, deita na cama, contorcendo-se. Jair vai a ele carinhosamente.*)(CK, p. 121).

O médico é o responsável por criar o choque mais imediato com o intelectual-artista. A todo momento dr. Raul se esforça em contrariar Zambor, renegando-o o direito de perplexidade. Para tanto utiliza argumentos que ferem Zambor enquanto artista.

MÉDICO – (*Parado, sem ser visto por Zambor. Como se falasse pra Jair*) Neste corredor tem oitenta e oito doentes. Tem músculo que não entra injeção de tão endurecido pelo trabalho... Esses eu sei que trabalham... Esses são agradecidos... Eu nunca vi nenhum desses ficar histérico.

ZAMBOR – (*Volta-se, surpreso*) Que é que está falando?

MÉDICO – (*Sem ouvir Zambor, para Jair*) Qualquer coisa o senhor me chama. (*sai*)

ZAMBOR – Que foi que esse merda falou? (*Gemendo*) Eu quero falar com o diretor deste hospital... (CK, p. 120).

Como o diálogo torna-se inviável, Zambor exige a presença do diretor do hospital. Acredita-se que somente por intermédio do superior é que as coisas melhorarão. Zambor aposta no desconhecimento do diretor para com a realidade hospitalar. O intelectual-artista estava certo.

O diretor que, por sinal, ao longo da narrativa não tem nem nome, é uma figura alheia ao funcionamento do hospital. Todavia, interessado em resolver as queixas dos pacientes mesmo que para isso seja necessário ir, como ele foi, a um Congresso Internacional para discutir sobre o bem-estar do paciente. Em outros termos, foi capaz de se deslocar para um evento em um lugar distante para descobrir o óbvio: que o paciente, melhor do que qualquer outra pessoa sabe das necessidades de seu corpo e conseqüentemente está mais próximo da cura. A preferência entre o externo continua sendo uma recorrente no comportamento do brasileiro colonizado.

DIRETOR – Vê se o senhor lembra... Qualquer reclamação é útil. Tem que acabar a mentalidade que doente não pode reclamar. Pode falar à vontade...

ZAMBOR – Falar? Quer que eu fale? O quê?

DIRETOR – Senhor Zambor, eu estou vindo de Londres... um congresso... O problema mais discutido por diretores de hospitais do mundo inteiro foi esse: a ajuda que o paciente pode dar ao médico. Nós chegamos à seguinte conclusão: sem o doente... não há cura. (CK, p.129).

Infelizmente, quando é chegado o momento tão reivindicado por Zambor de informar suas queixas ao diretor, o intelectual-artista encontra-se numa ‘saia justa’, já que está à espera de Meufilho, o enfermeiro, para aplicar, clandestinamente, um poderoso calmante, a pedido de Zambor. Na tentativa de se livrar da presença do diretor antes que Meufilho chegasse com a injeção, Zambor desesperadamente afirma ao diretor não ter crítica alguma ao hospital, para que esse vá embora o quanto antes.

Contudo, Meufilho retorna com a injeção e, juntos, ele e Zambor dizem que é a vitamina prescrita. No fim das contas descobre-se que Meufilho extraviou medicação controlada da farmácia a pedido de Zambor, ocasionando uma grande confusão. Dr. Raul, menos tolerante que os demais, quer a todo custo que Zambor seja ‘expulso’ do hospital, uma vez que conseguiu tumultuar a ordem, fazer com que funcionário desse remédio sem prescrição a paciente, ‘subornar’ enfermeiros, enfim, provocar o caos na ordem.

MÉDICO – Senhor diretor... o caso é este: o senhor aí já bagunçou este hospital inteiro. Tem enfermeiro falando em greve, doente fazendo comício, sabotaram o raio X pra cobrar hora extra, agora um enfermeiro rouba a farmácia pra satisfazer os caprichos desse homem... O senhor decide, eu não tenho mais condições de continuar assim. (CK, p. 140).

Devido à gravidade do acontecido e ao acúmulo de confusões provocadas por Zambor, o diretor e Dr. Raul põem Zambor a par da organização do hospital e das regras necessárias para seu ‘bom funcionamento’.

DIRETOR – Nós aqui temos uma disciplina. O mundo não é como o senhor quer. Este hospital, como qualquer setor da vida, como uma nação, precisa de disciplina, tem as suas leis. É preciso segui-las rigidamente para que não se estabeleça o caos. Nós fomos liberais com o senhor. Este hospital considerou-o um caso especial...O respeito que nós temos pelo senhor, pela sua obra... (CK, p. 142).

Zambor alega que suas críticas foram feitas de boa-fé. Porém, como o intelectual-artista não é compreendido, torna-se um ser intolerável para o caminhar da ordem. A inversão da ordem é colocada de forma a fazer Zambor e suas reivindicação os únicos problemas existentes no hospital.

ZAMBOR – Intolerável?... Eu, sozinho, porque fiz algumas reclamações do meu interesse... sou intolerável. Este hospital todo, que já me fez dezoito exames de escarro, que há um mês e meio cozinha a minha operação, que perdeu dois exames de fezes que eu fiz, que tem um médico que trata o doente como um adversário e não como um paciente... Essa maluquice toda eu tenho que tolerar? (CK, p.143).

Ao perceber a gravidade do tumulto causado e a exposição arrogante da autoridade do médico, Zambor atira sua última ‘pérola’: afirma ser médico. A ‘confissão’ de Zambor ocasiona uma contrastante mudança de postura e comportamento por parte dos médicos; afinal, trata-se de um colega de profissão. Trata-se de mais uma artimanha do artista que deu certo. Após essa declaração as coisas acontecem: a cirurgia finalmente é marcada. Contudo, como mais uma peripécia da vida, Zambor acaba falecendo enquanto se preparava para a cirurgia.

*Check-up* faz parte do repertório dos artistas engajados que tinham sua arte como forma de manifestação e, conseqüentemente, de transformação. Os elementos nacionais-populares tão discutidos foram levados à cena por Paulo Pontes. A personificação de Zambor como intelectual-artista encarna a aproximação e a fundamentação do que Gramsci propunha. Sentir, ver como povo, foi o que Zambor se propôs. Aparentemente suas indagações soaram como absurdas, mas graças à sua lucidez e, principalmente, persistência, o artista ainda assim conseguiu impor, transformar e analisar o universo em que foi colocado. Fazer-se povo, certo de seu âmbito de intelectual-artista, é a reprodução crítica das mudanças exigidas pelo período. Dessa maneira,

Paulo Pontes demonstrou em seu texto a real necessidade de questionamento, mesmo que simbólico, das verdades dita absolutas.

**Capítulo 6 – O intelectual *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo.***

*“Se bem que, a cada instante, forças anti-sociais tenham tentado sabotar o que existe de melhor na natureza humana do homem, nós continuamos achando que a aventura humana tem sentido”.*  
(Eugênio, 1976, 223).

## **6.1 A problemática do intelectual ornamental brasileiro.**

A inegável contribuição da intelectualidade durante a evolução do capitalismo industrial, como já sabido, pode ser medida pela vontade de repensar e compartilhar a problemática social detalhando suas particularidades e sua práxis social. Para tanto, contou-se com o surgimento de sindicatos, assembleias e partidos, todos interessados em discutir o caminhar da sociedade contemporânea. Foi o caso do Partido Comunista, que reuniu sua base intelectual com o objetivo de interferir na forma de viver a partir da disseminação de discussões e reflexões aos mais diversos ramos da sociedade.

O Partido Comunista Brasileiro (PCB) foi alvo de inúmeras críticas a respeito de sua postura para com os intelectuais que foram – segundo o crítico Antonio Rubim – mal aproveitados, pois exerciam funções incompatíveis com suas especialidades já que não atuavam na organização cultural do partido, ou seja, por uma estratégia mal elaborada da direção do partido, os intelectuais-artistas eram excluídos dos processos de reformulação e discussão crítica-cultural. Esse fato ocasionou sério desapontamento de muitos intelectuais-artistas, que viam o partido como lugar propício para as suas criações artísticas e culturais, mas que na realidade lhes impunha uma situação de alheamento às decisões da esfera cultural interna ao PCB. O Partidão, por outro lado, via na aproximação do intelectual uma ferramenta essencial para promoção da casa. A associação intelectual-artista ao partido comunista acrescia de mérito e, principalmente, de credibilidade a instituição diante da sociedade como um todo.

Essa atitude levanta uma séria discussão a respeito do papel da intelectualidade e de sua importância na sociedade brasileira. Certos da importância de se ter presente o intelectual-artista no interior do partido e ‘iludidos’ pela possibilidade certa de direcionarem seus trabalhos junto à causa brasileira-popular, muitos intelectuais cooptados pelo Partido decepcionaram-se, já que exerciam funções cada vez mais distantes da discussão teórica e prática sócio-cultural.

Apesar dessa postura partidária, o intelectual-artista tornou-se mediador essencial no processo de democratização do conhecimento e das artes. A ele coube a função primordial de auxiliar os demais segmentos da sociedade nas diversas leituras de mundo. Dessa maneira, alguns

artistas fizeram de seus trabalhos uma espécie de “metarreflexão” do próprio modo de ver e ser visto dentro da ótica da sociedade pós-industrial a que estamos todos inseridos.

A perspectiva gramsciana de nacional-popular recebida pelos intelectuais-artistas do PCB foi uma das teorias culturais em voga nas discussões no interior dos encontros dos intelectuais-artistas envolvidos nesse processo. O diálogo proposto consistia na aproximação de intelectuais, do povo e de sua cultura popular. A referência artística ultrapassava os limites da separação entre as classes em questão. A codificação dessa relação intelectual-artista e povo inspirou intelectuais de forma a sintetizar em suas obras os desafios dessa existência.

A postura adotada por alguns artistas foi colocar em discussão a relação intelectual e sociedade capitalista e Paulo Pontes incluiu nos seus trabalhos, de modo geral, críticas às condutas sociais, questionando os rumos tomados pela sociedade consumista e, pior, pelas diretrizes impostas política e socialmente. É o caso da prática da exclusão social, cultural e artística daqueles que não se adequam às exigências da indústria cultural. A rotatividade exigida pela indústria cultural em que a excepcionalidade dos acontecimentos e eventos moldam a práxis social explicam a transitoriedade de temas e a superficialidade de abordagens nos diversos segmentos sociais, tais como, no meio artístico.

As personagens de Paulo Pontes, antes de mais nada, são vítimas da indústria cultural, como no caso de *Dr. Fausto da Silva*, ou do sistema organizacional impositivo, como Zambor, em *Check-up*. Paulo Pontes, enquanto artista comprometido com a abordagem popular da cultura, preocupa-se em construir personagens que configuram críticas severas aos intelectuais ornamentais herdados de nossa cultura elitista, como na peça *Em nome do Pai, do filho e do Espírito Santo*.

## **6.2 *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*: representações do nacional-popular**



Na peça *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*<sup>29</sup>, Paulo Pontes centraliza a questão da inserção/permanência do intelectual ornamental na sociedade capitalista. É o caso das personagens Eugênio e Eugênia, artistas que vivem a arte de forma intensa e única: apaixonados pelo processo de criação que alavancou suas vidas artísticas, o casal de músicos tem séria dificuldade em se ajustar ao mundo capitalista por terem prioridades e preferências muito distantes das regras do consumismo. Ele é músico e ela, cantora de ópera. Ambos representam artistas sensíveis ocupantes do cume do elitismo cultural e destoados da realidade. A função artística do casal não se enquadra mais nas exigências e no gosto da nova hegemonia, da indústria cultural e do mercado consumidor. Porém, para sobreviverem, vivem de recordações e alugam parte da casa a um mendigo profissional, um típico negociante, profissional-liberal.

Outra importante personagem é o filho do casal – uma espécie de anomalia humana –, que é apresentado sempre como um ser incapaz e que habita uma caixa de onde emite apenas alguns sons guturais e nada mais. Segundo relatos do próprio casal e do mendigo, ao longo do texto, a suposta criança nasceu sem braços ou perninhas. Enfim, trata-se de uma anomalia que, aos olhos dos pais, pode ser curada por meio de uma intervenção médica, tornando-se assim uma criança, um ser humano ‘normal’. Todavia, o dinheiro exigido para tal procedimento foge à realidade de quase miséria em que o casal vive. A situação financeira difícil provoca sérias discussões entre o casal, como resultado da insatisfação de ambos com os rumos que suas vidas tomaram: um filho problemático, dívidas acumuladas, humilhação por terem que dividir a casa com um sujeito interesseiro e opostas à conduta e aos ideais dos artistas.

É possível perceber que o dramaturgo evidencia o quanto é difícil para um representante da cultura ornamental viver em uma sociedade marcada pelo capitalismo/consumismo em que uma das suas exigências é a constante (re)adaptação aos novos gostos. Restam aos artistas frustrações e mágoas, afinal tanto trabalho e estudo resultaram no esquecimento. No fim das contas, o que mais incomoda o casal não é a falta de bens materiais, mas a falta de reconhecimento da sociedade que despreza as habilidades artísticas do casal, ignora-os e os trata como ‘entulho’, um peso social a ser descartado.

---

<sup>29</sup> Com o nome de *El Padre, el Hijo e Cia Ltda.*, a peça *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo* estreou no Teatro Bambalinas, em Buenos Aires, no dia 23 de julho de 1977, com o seguinte elenco: Marcos Zucker (Eugênio), Linda Ledesma (Eugênia), Santiago Bal (Mendigo) e Walter Soubrie (Homem), sob a direção de Alfredo Zemma. A peça nunca foi encenada em território nacional.

A partir das discussões ocasionadas essencialmente pelas dificuldades financeiras vividas pelo casal é que a problemática do intelectual-ornamental transparece aos olhos do espectador/leitor. A dificuldade em se firmar como artista erudito em um país como o Brasil colocam em primeiro plano as barreiras enfrentadas pelo intelectual em levar adiante os ideais artísticos e transformadores nos quais acreditam. Por essas características, essas personagens podem ser designadas como intelectuais criadores, como afirma Rubim:

“Dentre as diferenciações construídas por Antonio Gramsci para o estudo dos intelectuais, uma delas sugere a existência de intelectuais criadores, divulgadores e organizadores” (RUBIM, 1995, p. 16).

Eugênio e Eugênia compõem o grupo dos intelectuais criadores a que Gramsci se refere. A centralização de suas lembranças encontra-se na convicção de que foram criadores e divulgadores da cultura nacional. A prova disso é a dificuldade do casal em lidar com a nova realidade e suas imposições. Não há espaço para esses artistas no mundo capitalista, dominado pela indústria cultural, restando-lhes o esquecimento e as muitas recordações acumuladas. Em certo momento da discussão, Eugênio reproduz uma justificativa que, geralmente, a sociedade utiliza: qualquer pessoa ‘sã’ não daria emprego a uma cantora de ópera, o que demonstra a inutilidade desse tipo de cultura na atualidade.

A escolha dos nomes dos personagens demonstra a tentativa do dramaturgo em nos retratar a genialidade dos artistas. São intelectuais ligados à música, compartilham dos mesmos hábitos e ideologias, são presos a um passado de glória e reconhecimento. Em outras palavras, a perfeição e a harmonia são quebradas pelas exigências da sobrevivência na hegemonia da indústria de consumo. A sensação transmitida é de que o mundo lá fora está todo errado e a de que o casal representa a junção do que seria natural a qualquer sociedade, a harmonia. As dívidas acumuladas comprometem a harmonia do casal. Eugênio e Eugênia tentam convencer os credores de que a dificuldade financeira é passageira e muito em breve será sanada.

Em contrapartida, o termo eugenia que seria a base dos nomes dos protagonistas viriam por uma colocação bioética, criada por Francis Galton (1822-1911) que o definiu como o estudo dos agentes sob o controle social que podem melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações seja física ou mentalmente<sup>30</sup>. Articuladamente por Paulo Pontes a escolha dos

---

<sup>30</sup> Explicação dada pelo professor de bioética, Dr. José Roberto Goldim, da Universidade Federal do Rio Grande de Sul. Acessado no link: <http://www.ufrgs.br/bioetica/eugenia.htm> em 27 de agosto de 2009.

nomes dos personagens Eugênio e Eugênia confluem para a manutenção da ordem perfeita, entretanto as qualidades da “perfeição” não são herdadas pelo filho, uma anomalia.

Por outro lado, a situação em que o casal se encontra demonstra a imposição de situações de um mundo real que ultrapassam o fantasioso universo a que o casal de artistas se impôs ou lhes impuseram. A superação, ou pelo menos a mediação das dificuldades, que, aos olhos dos músicos, corresponde a uma dificuldade passageira.

Ana Miranda, em artigo para a revista Caros Amigos (MIRANDA, 2008, p. 8), compara a situação do artista a Sísifo, o grego mais astuto dos mortais. É explicada a labuta do artista, principalmente em tempos de crise, de opressão – como foi o caso do período ditatorial –, como o trabalho infundável, porém perseverante, de Sísifo<sup>31</sup>. Segundo a escritora:

É preciso ter coragem. E embora se ponha o coração na obra, a arte é longa e a vida é breve. Sísifo é corajoso porque eleva seu esforço ao ato de heroísmo, ainda que seja um gesto perpetuamente recomeçado. O escritor sente-se oprimido pelo tempo que é breve para se concluir uma obra, que pode ser infinita. Sente-se impotente para erguer o peso que quer enterrar a criação.

Certamente, por ser curta a vida e a arte exigir um trabalho contínuo, o artista, do tipo ornamental, muitas vezes não é capaz de se enquadrar nas imposições da sociedade capitalista embasada no lucro e na reprodutibilidade imediata. Isso explica o comportamento do casal de músicos que teimam a todo instante na necessidade de superar o transcendental.

A opressão vivida pelo artista inicia-se desde o processo de criação de sua obra até sua compreensão pelo público. E é isso que sofre o casal Eugênio e Eugênia. Incompreendidos, os músicos enxergam a realidade pela fina ótica do passado, do culto verdadeiro à arte em si. Por isso, Eugênio e Eugênia optam por se aprisionarem nas lembranças em contrapartida à indústria cultural, à lucratividade na pós-modernidade inerente ao nosso tempo.

Vive-se inegavelmente uma era de inovações estéticas e experimentalismos. Reféns, muitas vezes a contra-gosto, do desafio social e político de inserção em um mundo cada vez mais globalizado e, com isso, mais aparentemente uniformizado. A falta de profundidade do novo modelo de cultura é lembrada por Frederic Jamenson (JAMENSON, 2007, p. 32), ao ressaltar o enfraquecimento da historicidade e de nossas relações graças àquele desafio social e político já

---

<sup>31</sup> Sísifo, por ter desobedecido aos Deuses, fora condenado a empurrar uma grande pedra de mármore montanha acima; todavia, quando se aproximava do topo, uma força irreversível arrastava a pedra novamente para a base da montanha, fazendo com que o trabalho de Sísifo fosse em vão.

mencionado. Esse enfraquecimento provocado resulta numa arte marcada por sua produtividade e lucratividade.

O compromisso com suas próprias artes (nesse caso, a música) imprime o sentimento nacional-popular de valorização do artista, do produtor no discurso de Eugênio e Eugênia. É importante ressaltar que, mesmo que o comportamento e as lembranças do casal centrem-se na cultura clássica, erudita, ao contrário do popular visto sob a ótica do partido, eles são personagens que simbolizam o valor da arte e do artista mesmo que distantes do povo. Para eles, a importância da produção artística vai muito além dos lucros que podem ser obtidos por meio dela. A supremacia do artista se dá com a valorização de seu trabalho, que para ele não seria um ofício exatamente, e sim um “dom” pertinente às almas sensíveis e sensibilizadas pela ‘boa’ música.

O crítico inglês Raymond Williams já discutira as diversas facetas do que seria cultura e uma das respostas alternativas seria: “ênfase formador ideal, religioso ou nacional – até ênfases mais modernas em uma ‘cultura vivida’ determinada primordialmente por outros processos sociais, de ordem econômica e política” (WILLIAMS, 1992, p.11). Eugênio e Eugênia retratam a cultura pelo viés de formadores de ideais; tanto que para eles é totalmente incompreensível a ‘cegueira cultural’ diante de suas artes. Esse posicionamento condiz com as propostas de nacionalização e popularização do Partido Comunista Brasileiro, no sentido de expansão e propagação da cultura de um modo geral.

Aparentemente alheio a esses conflitos “domésticos”, o mendigo lucra no ritmo do esfacelamento da ordem do casal. Enquanto o sonho do casal é ver o filho saudável como uma criança normal, por outro lado, o do mendigo é utilizar a criança como meio de enriquecimento; afinal, para ele, trata-se de uma mina de dinheiro a ser explorada.

A simbologia envolta na existência da criança justifica-se na persistência do intelectual-artista em volta das opressões oferecidas em uma sociedade no formato da nossa, capitalista. O projeto de nacional-popular vem como fundamentação do posicionamento do artista-intelectual diante das inovações provocadas pelas inferências da indústria cultural no universo da dramaturgia brasileira. As preocupações por eles levantadas buscam focar o artista e seu comprometimento com a cultura popular.

### **6.3 Eugênio e Eugênia: como construir o intelectual ornamental**

A figura do intelectual ao longo da história da cultura<sup>32</sup> mundial, em especial no teatro, ocupou um importante lugar no desenvolvimento da espécie humana. A interação homem-teatro proporcionou o surgimento de percepções muitas vezes desconhecidas ao homem, que muitas vezes se habituou a não refletir sobre o mundo que o cerca. Mas, graças ao interesse de alguns, foi possível uma leitura do mundo de maneira mais crítica e palpável, permitindo, dessa forma, o desenvolvimento das artes de um modo geral.

Uma das definições de cultura baseia-se na teoria das relações entre os elementos de todo um modo de vida, considerando a repetição de aprendizados já conhecidos à experimentação de novos aprendizados (CEVASCO, 2001, p.51). O processo de criação de obras de arte, inclusive do teatro, é feito pela análise de obras e experiências acumuladas, conhecidas ou não, desde que não sejam dissociadas da sociedade onde atuam. Por isso o teatro é essencialmente cultural no sentido histórico de determinada sociedade.

O intelectual-artista, já referido por Marilena Chauí, deveria se ater a todos os detalhes da vida social e registrá-la em sua obra, transformando-a. A categorização do intelectual circunscrevia-se na funcionalidade de sua arte em prol das modificações sociais ou políticas. Por outro lado, o intelectual-político consistiria naquele que contempla a vida social de forma a se eximir de julgamentos, *a priori*. Para tanto, ao se colocar em posição de mero observador, o intelectual ocupou grandes espaços nas alterações sociais. Seja observando ou agindo, o intelectual-artista e intelectual-político, sem dúvida alguma, contribuíram ou contribuem para consolidação da cultura brasileira.

Dada a importância do trabalho dos intelectuais na recente história brasileira é possível compreender certos posicionamentos de artistas que tinham em seu ofício o dever ideológico de democratizar as suas reflexões. Foi o caso de Paulo Pontes, que colocou em pauta, seja pela ótica do personagem reprimido ou do autor que ‘grita’, as dificuldades da realidade de um intelectual em um país como o Brasil. A representação teatral de Paulo Pontes por meio dos personagens que

---

<sup>32</sup> Entenda-se cultura como (in)definição complexa, segundo Williams Raymond, ao conceituar cultura como conceito social amplamente antropológico e sociológico. Daí a impossibilidade de divulgar cultura como base única e irrefutável do desenvolvimento humano. No contexto histórico exercem grandes reflexões com outros conceitos ligados à cultura, como sociedade e civilização. Todavia, não caberia aqui a discussão a respeito do(s) conceito(s) de cultura(s), uma vez que a proposta principal desse momento é a reflexão dos intelectuais – seja ela artística ou política, junto ao desenvolvimento do teatro como manifestação popular e natural ao ser cultural.

englobam os mais diversos tipos sociais dialoga como pano de fundo para a crítica severa à indústria cultural.

Na historiografia de Paulo Pontes os personagens ocupam tipos sociais evidenciados cotidianamente. Trata-se de uma crítica aos diversos segmentos da sociedade brasileira e, de um modo ou de outro, trata-se da problemática de ser artista num País como o nosso. Desde o apresentador de *Dr. Fausto da Silva*, que oferece tudo, inclusive o último suspiro da mãe em rede nacional a fim de crescer o índice de audiência, até os artistas esquecidos e abandonados no lar dos velhinhos, como acontece na peça *Madalena Berro Solto*.

A presença dos intelectuais na obra de Paulo Pontes colocou em evidência as idiossincrasias da realidade. Daí a relevância desses personagens que fogem da pura representação de tipos ao refletir o intelectual, o artista e sua arte na realidade brasileira. E como já é sabido, a trajetória do teatro envolve o intelectual e o artista na esfera da representação. Bornheim, ao refletir acerca da ruptura no modo de se pensar o teatro, expõe a representatividade do intelectual nesse processo:

O fato de que a figura do intelectual destronou o santo e assumiu o papel de sal da terra é apenas o sintoma de uma situação bem mais vasta, que alcança também a função mesma da arte: os estetas já não comprometem tanto a arte com a beleza, e preferem falar em verdade, apoiando assim as pretensões dos artistas de participar no processo de transformação da realidade sócio-cultural (BORNHEIM, 1983, p.23).

Em sua obra teatral Paulo Pontes trouxe à tona os tipos sociais, focalizando a figura do intelectual diante da realidade contemporânea, pós-industrial, interessado de um modo ou de outro a participar da transformação sociocultural proposta por Bornheim. Um bom exemplo é Eugênio e Eugênia, o casal de protagonistas de *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*. O enredo da peça nada mais é do que o detalhamento da sociedade capitalista por meio da ótica do casal de artistas Eugênio e Eugênia, que foram deixados à margem da indústria cultural. Pais de uma suposta criança que (sobre)vive numa pequena caixa de madeira que, aos olhos dos demais não passa de uma anomalia, já que não possui nada além do tronco, Eugênio e Eugênia acreditam nas falsas promessas de recuperação do filho, por isso, persistem. Falsas promessas que sustentam os sonhos do casal e os levam a se cercarem de falsas promessas criadas por eles próprios, mas que alimentam e confortam, mesmo que temporariamente:

EUGÊNIO – (*Levantando o copo*) Vou lhe dar uma grande notícia, filho, estávamos só esperando a ocasião para lhe dizer: um médico nos deu quase certeza de que nosso filho pode ficar bom – vai poder falar, ouvir, lhe conseguirá dois braços, dois lindos braços resistentes, do melhor material que existir; lhe conseguirá também duas pernas bem bonitas... bola com Pelé, atira, goooooo!!!!!!!... Meu filho vai ser quase normal, vai poder se mexer quase igual a gente mesmo, quer dizer, como qualquer um de nós...

EUGÊNIA – (*Interrompendo*) Um brinde ao médico...

EUGÊNIO – Um brinde...

MENDIGO – Mentira, vocês sabem que é mentira, por que ficam se iludindo? Quantos médicos vocês já consultaram? Quantos cinesiterapeutas, pediatras, ortopedistas, massagistas, curandeiros, enfermeiros, macumbeiros, espíritas... Quantos? Quantos já disseram a mesma coisa e já levaram o dinheiro de vocês? Quantos... (EPFE, 193).

Os pais por vergonha ou compaixão transferem para o filho problemático as frustrações de uma vida social e economicamente desastrosa. Depositam na criança as esperanças de mudanças e de conquistas futuras, mesmo que racionalmente (e lembrados pelo mendigo a todo instante!) saibam da impossibilidade de tornar o filho um ser normal.

Excluídos por não se adequarem ao sistema e às suas exigências e obrigados a sobreviverem na nova realidade consumista, eles são obrigados a dividir a casa em que vivem com um mendigo profissional, um perfeito retrato do capitalista em ascensão. Observa-se que tanto o mendigo como a criança não são dotados de nomes, com o intuito, certamente, de generalizar, já que assim, tanto a criança quanto o mendigo poderiam ser qualquer um ou todo mundo. Ou seja, de um modo ou de outro, a “impessoalidade” tanto do mendigo quanto da criança foi conferida pelo dramaturgo no sentido de criar a sensação de alheamento, pois com essa estratégia de não conceder nomes definitivos a esses personagens é possível generalizar as situações que cada um representa: o empreendedor e o anormal.

Por outro lado, o mendigo assiste ao desmoronamento social dos artistas que se negam a se inserir nas exigências da indústria cultural, conseqüentemente, apresentar um repertório mais popular. É o que se observa nas inúmeras discussões do casal a respeito de suas existências artísticas no novo modo de se viver.

EUGÊNIO – [...] Pra que serve uma cantora de ópera? Fala, Maria Callas, pra quê? “É da casa de penhores? Moço, eu tenho aqui uma cantora de ópera completa com vestido decotado, leque, diadema... cantora de ópera autêntica. Quanto o senhor me dar por ela?” “Eu fico com o decote, o leque e o diadema, a cantora o senhor pode levar de volta”. (*Tempo*) Cantora de ópera...

EUGÊNIA – O senhor fique sabendo que a ópera está voltando com toda a força. Sabe quantas casas de ópera tem nos Estados Unidos ultimamente?

EUGÊNIO – Eu fiquei anos te falando... Eugênia, aprende um repertório mais de acordo, *Banzo*, de Heckel Tavares, os chorinhos de Nazareth, o Carinhoso, de Pixinguinha. Taí, o Pixinguinha, se você cantasse um repertório assim dava pra livrar algum e ajudar nas despesas da casa... (EPFE, 171)<sup>33</sup>.

Eugênio e Eugênia conflitam-se a todo momento, demonstrando a fragilidade do artista diante da existência prática e da marginalidade expostos. Ao mesmo tempo que são ‘gênios’, o tipo de genialidade, de arte produzida por eles não interessa ao mercado consumidor atual, ocasionando a frustração em que suas vidas se transformou. Anteriormente às mudanças do mercado consumidor, a erudição – que era sinônimo de glamour – valorizava as habilidades de Eugênia e Eugênio; na contemporaneidade essa genialidade resulta em abandono e esquecimento. Por essa perspectiva, a indústria cultural, segundo Adorno (2002, p.30), baseia-se no acordo imaginário criado pelas falsas necessidades impostas por essa hegemonia no intuito de estabelecer o contraste entre a onipotência do sistema dominante em face da impotência de quem não se alia a ela. É o que se percebe na existência do casal Eugênio e Eugênia e sua saga de sobrevivência diante da hegemonia que comprime e repele ao mesmo tempo.

Adorno já analisara que a indústria cultural delineia todo o processo social e intensifica as tendências impostas pela indústria de divertimento. Como Eugênio e Eugênia lidam de um modo ou de outro com o entretenimento, o contraste situa-se na falsa necessidade e importância dada à arte produzida e imaginada pelo casal. Eles têm consciência de que arte desenvolvida por eles não condiz com as exigências do presente mercado consumidor, e, em função disso, denigrem por meio de colocações preconceituosas o tipo de arte produzida por outros artistas e, conseqüentemente, denigrem a categoria a que pertencem. Quando Eugênio ironiza a funcionalidade e relevância de uma cantora de ópera, o intuito não é apenas atingir ou ofender Eugênia: é impor o ponto de vista de uma parcela inteira da sociedade que também não crê na utilidade de uma cantora de ópera. No mesmo sentido, quando Eugênia desvaloriza o trabalho de Eugênio, acusando-o de tocador de rabeça, ela assume a posição de onipotente social e artística, em face a irrelevância e impotência de um artista, como eles, na atualidade. Tanto um, como outro, reforçam o preconceito vivido por eles:

---

<sup>33</sup> As referências à peça *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo* serão citadas com as iniciais EPFE, seguidas dos números das páginas.



EUGÊNIA – Tua vida é que é um lamento... Fica aí nessa cadeira de balanço recordando, recordando. Às poucas pessoas que vêm aqui fica falando, falando, como se tivesse sido um gênio. Quem vê, pensa que você foi um solista do Scala de Milão, quando todo mundo sabe que você foi um tocador de rabeça... (EPFE P.169).

No decorrer do texto – principalmente nas discussões levantadas, tanto pelo casal como pelo mendigo –, é possível notar o distanciamento dos artistas Eugênio e Eugênia das regras impostas pela indústria cultural, resultando no desajuste do casal. Por outro lado, mesmo que ele, como ela, finja ignorar os ditames do mercado consumidor, é pelo mercado que se moldam tanto as necessidades sociais. Quando Eugênia desafia o marido e informa sobre a reabertura de casas de ópera, ela demonstra interesse e reafirma sua orientação artística para este setor da cultura:

“EUGÊNIA – O senhor fique sabendo que a ópera está voltando com toda a força. Sabe quantas casas de ópera tem nos Estados Unidos ultimamente?” (EPFE, 171).

Para Eugênio e Eugênia, o que faz a diferença entre eles e o mendigo é a sensibilidade deles que se opõe à praticidade, característica do mendigo profissional, o profissional-liberal. O contraponto ideológico é justificado pelo apreço, ou incompatibilidade dos dois lados da organização social que é simbolizada: de um lado, os intelectuais, do outro, o profissional-liberal – membro e adorador da indústria cultural:

EUGÊNIA – O senhor conhece o significado de palavras como delicadeza, delicado, alma delicada, no sentido usado por Rimbaud... “par délicatesse j’ai perdu ma vie...” Eu sei que é difícil pro senhor, que se adaptou perfeitamente no mundo atual, mas nós, meu senhor, somos dois artistas, dois artistas verdadeiros. Sem trabalho, certo, mas verdadeiros; então, em nossa alma ainda resta um pouco de espaço para a delicadeza e eu pediria ao senhor: não seja grosseiro... (EPFE, 186).

[...]

MENDIGO – Eu não sou um insensível. Acontece que tenho uma sensibilidade especial, um pouco diferente, para os problemas atuais. E vocês – desculpem, só para raciocinar – têm uma ótica... vocês são um pouco desatualizados, quer dizer, vocês vêem tudo com os olhos de outra época. Eu ao contrário sou um homem contemporâneo, tenho cultura contemporânea (EPFE, 187).

Desligados, mesmo que aparentemente, do materialismo inerente ao sistema capitalista, o casal de artistas que são dotados de bens não contabilizados no mundo capitalista a não ser o filho, única riqueza que possuem, uma suposta criança que não tem braços, pernas ou qualquer outra parte do corpo e, como já salientamos, que vive em uma pequena caixa de madeira de onde

emite sons guturais – já que nem falar é possível a ela –, quando sente algum desentendimento dos pais ela reage.

O culto ao filho simboliza de um modo ou de outro a necessidade de perseverança do artista, uma vez que todo o esforço enfrentado pelo casal é em nome do filho que será operado, após inúmeras promessas de médicos. Por outro lado, é possível compreender a criança como algo que retém os pais no passado, segundo a própria visão de Eugênio e Eugênia, um passado magnífico:

EUGÊNIO – Exato. Um pouco de vida que você tem fui eu que te dei... Porque você é uma coisa morna, um vegetal, não... sabe o que você é? Uma coisa que geme, se lamenta. E eu estou agüentando teus gemidos, teus lamentos, há quarenta e cinco anos. Quarenta e cinco anos de lamentos, gemidos, sussurros e cantatas, cantatas e gemidos, lamentos e cantatas... (EPFE, 168)

O abandono social e, principalmente, moral onde se encontram faz com que Eugênia fique indignada. O companheiro aparentemente finge não se aborrecer com a situação complicada em que se encontram; por outro lado, Eugênia, muito mais prática que o marido, desespera-se pela falta de perspectiva em que sua vida se baseia:

EUGÊNIA – Como não ficar nervosa? (*Um tempo*) Não se tem o mínimo... Uma vida inteira estudando, trabalhando... nós trabalhamos...e não se tem o mínimo... Qualquer manhã destas vão nos encontrar aqui dentro estirados no chão, mortos de fome... (EPFE, 168).

A situação de Eugênio e Eugênia é movida pelo desgosto e pelo desapontamento diante do não-reconhecimento. Muito mais que crédito na praça, o que os artistas desejam é o reconhecimento artístico, além da cumplicidade do público com o trabalho realizado por eles. A valorização buscada por ambos contribui na formação e na sustentação do artista. Como se fazer ou se manter artista sem os aplausos e os valores a eles não creditados? Essa, sem dúvida alguma, é a angústia de Eugênio e Eugênia e gera uma falta de confiança na continuidade de suas carreiras; afinal, são artistas que se fizeram pela glória do passado.

Como resultado dessa falta de confiança é que Eugênio e Eugênia se culpam e se cobram a todo instante. É graças a ele que ela tem o mínimo de vida, pois ela crê que a função do homem é prover o lar – coisa a que Eugênio se nega:

EUGÊNIA – Ressentida não. Ofendida. Em todos os casais do mundo, o homem é o que trabalha e traz dinheiro pra dentro de casa. Aqui, o homem não cumpre a função de trazer dinheiro pra dentro de casa porque vive num canto recordando o tempo que era gênio. (*Tempo*) E não me interessa se o senhor quer ou não discutir comigo: o que eu quero é que você cumpra sua função de marido... Basta de pedir aos cobradores pra passar amanhã, basta de sofrer humilhações, bastaaaaaaaa... (EPFE, 170).

O dramaturgo, ao criar os personagens Eugênio e Eugênia, certamente reproduziu neles uma série de preconceitos vividos por ele próprio como artista e intelectual. O mais curioso nesse trabalho de construção de personagem feito por Paulo Pontes foi expor o lado perverso do artista a partir da própria perspectiva de artista, de intelectual. O que não se pode esquecer é que esse comportamento apenas reproduz a frieza, o desprezo sofrido pelos artistas em tempos de esquecimento. Por isso, o típico casal de velhos desprotegidos e abandonados é colocado em xeque ao se permitirem comportamentos reprováveis social e moralmente. Aquela figura do intelectual superior, um ser além-humano, contemporâneo, por sinal muito difundida pelo Partido Comunista Brasileiro – é copiosamente dilacerada pelo dramaturgo.

Dessa maneira, Eugênia reproduz uma série de comportamentos condenáveis; ainda que seja uma artista, uma intelectual, é com esse comportamento que ela tenta se impor. Simultaneamente, Eugênio possui a índole do artista descomprometido e nada prático, o típico estereótipo do artista desvinculado da praticidade e da realidade. Por trás desse esboço feito pelo dramaturgo, está um intelectual que agride instituições de apoio e ‘valorização’ do intelectual, como o Partido Comunista, e a indústria cultural, contestando o retrato do artista oprimido e indefeso:

EUGÊNIA - (*Estancando o choro de repente*) Eu sou mulher! O homem é que tem de manter a casa.

EUGÊNIO – Sim... muito bem...Em sociologia você tem ideias modernas, mas em economia doméstica você continua antiga... Você quer um trouxa... (EPFE, 172).

As cobranças não param por aí. Eugênio é acusado de fracasso enquanto marido, provedor do lar, enquanto Eugênia é culpada pela incapacidade de gerar uma criança normal:

EUGÊNIA – Se não fosse por nosso filho você não me via mais!

EUGÊNIO - Se não fosse por nosso filho? Nem sequer isso você soube fazer bem? Foi esse filho que arruinou a minha vida (EPFE, 172)!

Juntos, o casal Eugênio e Eugênia “privado da hegemonia e dos partidos políticos de massa na formação social brasileira – onde o Estado era tudo [e] a sociedade civil era primitiva e gelatinosa” (GRAMSCI, 1975, p. 75) é condenado à marginalidade no plano cultural e, conseqüentemente, no plano econômico. As angústias do casal de intelectuais centram-se não na inserção ou na preocupação de ‘massificar’ o produto do trabalho deles, mas sim de serem aceitos e promovidos pela execução do trabalho já feito. Em outras palavras, não aceitam a cooptação oferecida agora pela indústria cultural, pelo mercado consumidor, bem como não modificam seu modo de fazer arte, ocasionando a falência artística do casal.

A tríade sacra ‘Pai, Filho e Espírito Santo’ com que Paulo Pontes nomeia o texto remete-nos a uma série de inferências a respeito da construção da família íntima, particular, privada, como núcleo menor refletindo na família macro da intelectualidade brasileira. É o que ocorre com Eugênio e Eugênia, que são assistidos como casal harmônico e perfeito (percebe-se pela própria completude dos nomes!), mas que na intimidade apresenta a “tríade perfeita” (de pai, mãe e filho felizes para sempre!) desconstruída pelas dívidas, pela cobrança e pelo fracasso. É mais que a fragmentação de um casal é o retrato da desmoralização imposta aos artistas que não se enquadram na hegemonia da indústria cultural, restando a eles a indignidade e a situação de marginalidade.

Esse comportamento de renegação e marginalidade representada por Eugênio e Eugênia no texto de Paulo Pontes condiz ao comportamento do Partido Comunista Brasileiro com os intelectuais e artistas militantes. O Partidão é visto pela sociedade civil como uma instituição de conciliação entre os intelectuais criadores, divulgadores e organizadores do Brasil como definia Gramsci, mas que no cotidiano partidário era deflagrado o descaso para com os intelectuais, colocando-os em posições e atividades incompatíveis ao que foram “convocados”: contribuir na organização da cultura colocando suas artes e esforços em favor da divulgação da cultura nacional. Imagem que o Partido insistia em divulgar. Afinal, a adesão de intelectuais ao Partido Comunista promovia a instituição conferindo a ela credibilidade e respeitabilidade perante o restante da sociedade.

#### **6.4 O grande investidor: o mendigo**

O mendigo merece uma análise à parte devido à suas características e condutas no desenvolvimento da peça. Desprovido de nome, ele age a partir da inserção impulsiva no mercado consumidor, na indústria cultural e gerencia seus negócios e consegue lucrar com qualquer tipo de mercadoria – mesmo que seja com as desgraças humanas.

No modelo capitalista de exploração quem sobressai é aquele que consegue ver uma fonte de lucro e rentabilidade em qualquer fato, pessoa e situação da vida cotidiana. E o mendigo, um investidor nato, percebe na exploração das desgraças humanas uma fonte lucrativa:

MENDIGO – *(Traz uma cadeira giratória de executivo)* Boa taaaaarrdeee. Licencinha... *(Os velhos concedem licença com digna inclinação de cabeça, observam. Um tempo)* Novidades? Como é que está tudo? Eu vou lhes dizer uma coisa: não há nada como um dia de finados. As pessoas investem na morte, ninguém quer correr o risco. Imagina se o Homem lá existe mesmo... [...] Não tem erro, um cego no cemitério em dia de finados é dinheiro seguro... demanda garantida. A procura de alívio ultrapassa em muito a oferta, as pessoas precisam se sentir boas, precisam adquirir status espiritual [...] (EPFE, 180).

Na concepção mercantilista do mendigo todos têm algo que pode ser negociado. Isso diferencia um investidor de outro. As leis do mercado determinam os sobreviventes e as suas preferências. E como o mendigo é uma espécie de guru do investimento, um capitalista que deu certo tenta alertar o casal para o potencial financeiro que eles relutam em aceitar: a exploração comercial do filho.

MENDIGO – Ah, assim não se chega a nenhuma conclusão... Vocês querem dar às costas à realidade. Prestem atenção, só pra raciocinar: aqui está o mercado e aqui estão os produtores, vocês. O que é que vocês têm pra vender? Alma delicada? Coração molhado no mel de uruçú? Essa alminha de louça de vocês, alminha de cristal, de filó, de alfenim? Ninguém compra. Ei, pessoal, para o barulho do mundo, nada de correria, todo mundo em silêncio, de mãozinha dada, que a dona Eugênia vai interpretar uma modinha de Catulo da Paixão Cearense. Nunca dona Eugênia. Para mim, vocês só têm uma coisa que interessa ao mercado: o filho (EPFE, 189).

Os argumentos do mendigo vão além: ele tenta mostrar que a arte elaborada por Eugênia e Eugênio não interessa mais. O mundo é outro, as preferências também. Eles devem, segundo o mendigo, se adaptar à nova sintonia da contemporaneidade se quiserem sobreviver. Essa é a condição imposta pelo sistema e que tem no mendigo seu melhor aliado.

Enquanto o mendigo contabiliza o dinheiro obtido pelo seu negócio, Eugênia e Eugênio cedem o que lhes é mais valioso ao leilão, sugestão dos credores, na esperança de se conseguir saldar pelo menos parte das dívidas:

EUGÊNIA – Ah, minhas borboletas! Com cuidado, por favor. Não sacudam o quadro que se desintegram, estão muito velhinhas...

EUGÊNIO – Jeito com essa mesa, amigo! Aí tomou chá meu querido Villa... *(para o homem)* O amigo gosta de Villa Lobos?

[..]

EUGÊNIA – *(Para um homem que leva uma pilha de livros)* Ah, espere um momento... *(Tira um livro da pilha)* Aqui nas *Obras Completas* de Manuel Bandeira marquei um poema com uma rosa que o próprio poeta me deu quando cantei *La Traviata* em *(tenta lembrar)* Lembra, Eugênio, logo depois que nós voltamos de Buenos Aires...

[...]

EUGÊNIO – Cuidado, moço, com essa condecoração, foi dada pelo presidente Epitácio Pessoa ao meu professor de violino, o mestre Friedhental... Muito cuidado... é de muito valor... (EPFE, 182)

A importância dada aos objetos a serem leiloados não é compreendida nem pelo mendigo, muito menos pelos carregadores. O que para eles é apenas um monte de cacarecos, para os artistas, trata-se dos bens mais valiosos, uma vez que os remetem aos tempos áureos de sucesso, reconhecimento e boas relações pessoais.

Para quem conviveu na intimidade com artistas do porte de Villa Lobos, Manuel Bandeira, dividir a existência ao lado de um sujeito que não corresponde ao brilho de outros tempos é parte da tortura existencial a que o casal está fadado. E mais ainda, quando essa convivência garante a sobrevivência mínima garantida pelo aluguel adiantado muito bem pago pelo mendigo, já que para eles o mendigo não passa de um alienado infeliz por não compartilhar dos mesmos valores sublimes que eles.

O mendigo, como um grande investidor, responsável pelo próprio gerenciamento dos seus negócios, é conhecedor das artimanhas da justiça ao seu favor. Com ele sempre está a Lei do Inquilinato, as explicações jurídicas necessárias para o andamento de seus negócios:

MENDIGO – Perdão, antes de prosseguir com essa conversa desagradável: eu já paguei cinco meses adiantados. Até dezembro eu vou entrar, sair, dizer bom dia, como vai, dormir, acordar etc. etc., e não pago mais nenhum tostão. A Lei do Inquilinato está comigo... (EPFE, 184).

A visão empreendedora do mendigo avista lucro certo na ‘exploração’ do filho. Os pais relutam em ceder o filho para a esse tipo de ‘comércio’. Nesse duelo de valores, o contraponto é

o lucro certo para o mendigo e a moralidade para os artistas, afinal, os pais, independentemente de qualquer coisa, são responsáveis socialmente por preservar os filhos, ainda mais no caso de exposição e exploração.

O mendigo chega a ponto de se afirmar também artista como Eugênio e Eugênia. Ao se igualar ao casal na nobreza de seu ofício, o discurso do mendigo “consola,” ocasionando uma cumplicidade entre “artistas”:

MENDIGO – O senhor se engana, eu também fui ator na minha juventude... fui palhaço, cômico, locutor, cantor, bailarino...Ah, bons tempos [...]. Agora eu continuo sendo ator, com uma diferença: quando termina meu espetáculo não venho ao proscênio saudar o público e receber os aplausos – eu venho para casa, tomo meu banho, sento e começo a ouvir, sozinho, os mil aplausos e ovações e bravos! É o meu triunfo! Sim, porque minha interpretação é tão perfeita que ninguém duvidou que meus personagens sejam verdadeiros. Olhem aqui o atestado de minha perfeição...(numa gaveta apanha uma porção de notas e joga pela cama) Só vocês estão nos meus bastidores. São as únicas testemunhas da minha arte. Lá fora eu sou a desgraça humana – cego, paralítico, coxo, surdo-mudo, leproso... sou a desgraça humana perfeita. Cada um escolhe, em mim, a desgraça que mais lhe agrada e... (EPFE, 191-2).

O mendigo se vê e se sente artista. Acredita de fato que o que faz é arte, e por isso mesmo, deve ser respeitado como qualquer trabalhador que luta para conseguir o seu. A vida do mendigo é a trajetória de um artista. As lembranças do passado são construídas na atualidade com o orgulho de quem prosperou na “carreira”. Iniciou-se um artista comum como Eugênia e Eugênio e logo percebeu que a glória de ser artista não se centrava nos aplausos do público e sim na materialização financeira, coisa que na rota “tradicional” de um artista não é o que naturalmente se sobressai. O mendigo enquanto empreendedor percebe que a funcionalidade de um artista não poderia se reduzir ao reconhecimento artístico do público era preciso mais, era preciso o reconhecimento financeiro.

A visão ampla do mendigo/empreendedor focalizou a certeza de obter o sucesso econômico na exploração das desgraças humanas. Nada mais rentável que uma sociedade virada para o capital e cada vez mais distante entre os seus, e mais culpada pelas mazelas humanas. Como numa organização social embasada pelo dinheiro, a ilusão de que tudo é comprável é explorada pelo mendigo. A partir de seus “personagens” cegos, coxos e moribundos ele vende a misericórdia, a piedade e resolve o problema da eterna culpa capitalista de quem compra. Culpa essa alimentada pela necessidade de sobressair-se aos demais a qualquer custo, provocando a desgraça alheia a fim de obter o sucesso pessoal, jamais coletivo.

Ao notar essa organização humana e econômica o mendigo estrutura-se de modo a obter a valorização artística aliada a sua prosperidade financeira. Assim, o “artista” em nenhum momento é questionado acerca da veracidade de seus “personagens”. Logo, satisfazer-se pelo reconhecimento financeiro é promover o mendigo ao artista respeitável demonstrando a Eugênio e Eugênia o verdadeiro “valor do sucesso” que na ordem do mendigo eles jamais alcançaram.

Em outra abordagem, o dramaturgo incita o leitor aos reais motivos pelos quais os pais negam as propostas do mendigo de exploração do menor; não se sabe ao certo se por uma conduta moral ou por vergonha em admitir e aceitar o fato de terem um filho diferente das demais crianças. Mais uma comprovação de que o intelectual não corresponde à figura pintada do ser humano incorruptível e ingênuo. A dúvida gerada pelo comportamento dos pais diante do filho é a prova de que Paulo Pontes propositadamente constrói os protagonistas de modo a questionar o valor creditado a eles como seres inabaláveis e acima de qualquer crueldade humana.

A pergunta que se faz a partir disso tudo é: quem e como é o intelectual nos tempos de supremacia da indústria cultural? O que distingue o artista – o intelectual que deve, que se envergonha do próprio filho –, do mendigo profissional, que lucra a partir das desgraças humanas? A partir disso é gerada a crise, a discussão moral focalizada por Paulo Pontes.

O desespero do mendigo é a falta de visão capitalista por parte dos velhos. Para o mendigo o lucro pode estar em qualquer local, basta utilizar-se da maestria típica dos grandes investidores para obter o maior capital possível nos lugares e nos fatos mais impossíveis. Enxergar nas situações mais inusitadas a válvula certa de muito lucro é o critério para o sucesso.

E nada mais garantido que explorar as culpas, as dúvidas, as lástimas humanas, porque é isso que o mendigo faz, muito além de lucrar sob o sofrimento humano; ao se vestir de cego e/ou paralítico ele explora a culpa moral e social que ‘os bem-sucedidos’ conquistaram de um modo ou de outro sob a sua exploração e a do outro. Essa culpa é lembrada a todo instante em que um pedinte, um infeliz social aborda outro que aparentemente “se deu melhor” nessa ciranda capitalista de ganhadores e perdedores:

MENDIGO – Amigo Eugênio, amiga Eugênia... se eu pego esse filho de vocês... Não, não, só pra raciocinar... Vocês acham que o cidadão que tá se dando bem nesta cidade, cheio de culpa porque trai a mulher, trai os amigos, trai a religião, o código moral, a mãe, você acha que um cidadão desse pode olhar pra esse seu filho numa calçada sem parar e dar um tremendo óbolo... Num guenta, sai fumacinha na consciência dele, ele dá o carro de esmola, dá a conta numerada na



Suíça, vem ônibus do interior em caravana pra dar esmola, é um azougue... sujeito que tiver saúde, então, dá a roupa do corpo, dá a cueca, vai ter esmola por correio, por vale postal. Vem esmola da Europa, vocês vão ver! Imagina a esmola que o presidente dos Estados Unidos vai mandar... O papa vai dar esmola, os outros mendigos vão dar esmola... Esse filho de vocês não existe, é fantástico, este sim é o verdadeiro show da vida... (EPFE, 190).

A criança, para ele, é uma mina de dinheiro a ser prontamente explorada. Nesse “trabalho” seria a solução para os problemas financeiros que assolam a rotina do casal. Para o mendigo, a garantia de fortuna centra-se na exploração da culpa das pessoas ao se compadecerem com a anomalia/criança.

MENDIGO – Esse filho de vocês é um tesouro, o cofre do Banco Central, negócio melhor que petróleo... (*Eugênia tapa os ouvidos*) Mas o que é isso? Qual é a de vocês? Vocês já se conformaram que tem um filho... um filho... um filho fantástico, é, fantástico... se conformaram, ou não? Mas claro que se conformaram e não poderia ser de outra forma. O que é que um pobre casal de artistas pode fazer contra as leis da natureza? Então, tem que assumir: nosso filho é assim e assim e pronto. Eu inclusive, aplaudo vocês... cuidaram dele, alimentaram, estão sempre juntos, e ele, claro, um pobre ser dependente, só fez trazer problemas pra vocês, inclusive fez com que vocês se odeiem um ao outro... (EPFE, 185).

Na tentativa de convencer os pais, o mendigo os cerca de uma série de garantias para preservar a criança no intuito de amenizar a consciência da culpa por expor aquele ser a tal situação. Para todas as justificativas do casal o mendigo tem uma solução e um bom argumento para rebater e justificar sua ação:

MENDIGO – Vocês já sabem... Dá ele pra mim todo dia de seis da tarde às nove da noite, aos domingos toda a manhã, eu ponho ele na esquina da Ouvidor com Rio Branco, melhor ponto do Rio de Janeiro, capital espiritual do país... Não precisa nem pedir a esmola. O cidadão olhou, viu essa coisa maravilhosa... é uma mina de ouro, não me cabe a menor dúvida. Eu levo e trago todos os dias, de táxi, segurança absoluta... (EPFE, 185).

Eugênio mais uma vez tenta colocar panos quentes às propostas do mendigo, alegando serem ele e a mulher humanistas, que estão em dificuldade momentânea e que para solucionar tudo basta Eugênio provar junto aos órgãos responsáveis que contribuiu de forma digna para obter a aposentadoria:

EUGÊNIO – Sabe amigo, a minha aposentadoria está por sair de um momento para outro – é só uma questão de conseguir provar a eles que eu fiquei trinta e cinco anos tocando violino – então são sessenta e tantos anos de vida clara, de

trabalho honesto e criador... E eu não posso jogar fora isso assim... Sabe, amigo, eu tenho orgulho de minha vida, eu tenho orgulho de minha dor, de minha paciência, eu tenho orgulho de todas as dificuldades de minha vida... (EPFE, 185).

Aposentadoria: outro ponto levantado por Paulo Pontes quando delega a Eugênio a esperança dos problemas resolvidos com o reconhecimento vindo por meio da aposentadoria. Afinal, ele dedicou praticamente toda a vida ao ofício de artista, de músico e como qualquer trabalhador é merecedor da aposentadoria após passar anos contribuindo com a cultura nacional. A alegação do próprio Eugênio apenas corrobora as frustrações do não-reconhecimento. Para o artista, o anonimato, o não-reconhecimento de sua arte são as lóstimas de qualquer vida artística.

O mendigo tenta explicar ao casal a organização da vida nos tempos atuais. Para ele, como homem de negócio, de grande empreendedor a praticidade e a agilidade fazem a diferença entre lucrar mais ou menos. Por isso, na visão do mendigo a vida é construída da seguinte forma:

MENDIGO – Vocês me perdoem, não quis ofender. Pra mim a sistemática da vida tem três etapas: o problema se apresenta, analisa-se o problema e dá-se uma solução. A vida se resume nisso. Eu gostaria de ajudar vocês, sinceramente... (*oferece de novo o uísque*) Por favor... (EPFE, 186).

Essa falta de organização e praticidade é responsável pelo fracasso financeiro dos artistas. Administrar as ‘oportunidades’ oferecidas pela vida é a forma encontrada pelos mais ‘iluminados’ de se igualarem ao sistema de exploração em que estamos todos inseridos. Afinal de contas, o que não se pode é ser apenas explorado, é imprescindível também explorar.

Exige-se adaptação às leis de mercado. O mendigo sugere aos artistas a chance de se adequarem a esse novo mercado consumidor. Conforme a visão mercantilista do mendigo, o primeiro passo é a mudança de estilo musical. Todavia, o que é apenas estilo musical para o mendigo, para o casal de artistas trata-se de anos de dedicação na formação da identidade musical adquirida com dedicação. A resistência de ceder aos encantamentos da indústria cultural esbarra na dificuldade de admitir a mudança, de se disponibilizar ao novo:

MENDIGO – Já que estamos de porre, eu vou dar uma luz pros amigos... Vocês só precisam se atualizar... Têm que sacar um som mais contemporâneo, têm que tentar exprimir o barulho de hoje. Vou cuidar de vocês, vou comprar uma guitarra pra você, Eugênio, e você vai começar a puxar um som atual... (*Eugênio vai chegando com seu violino*)... Enquanto isso, o que é que você tem aí de mais moderno pra nós brindarmos aos velhos tempos? (EPFE, 192).

[...]

MENDIGO – [...] E vocês – desculpem, só para raciocinar – têm uma ótica... vocês são um pouco desatualizados, quer dizer, vocês vêem tudo com os olhos de outra época. Eu ao contrário sou um homem contemporâneo, tenho cultura contemporânea... Venham cá, venham... (*Passam para o aposento do Mendigo. Os velhos sentam na cama.*) Vejam esses livros, está tudo aí... está aqui o segredo do mundo atual. (*Vai lendo os títulos e passando para os velhos*) *A grande empresa e a sociedade industrial*, este livro é incrível. Este aqui... *Estratégia do desperdício*, muito bom – começa logo botando pra quebrar: “O que é que o leitor produz? Nada? Então passe imediatamente a produzir. Qualquer coisa. Seja o que for, sempre se poderá dar um jeito de arranjar alguém que compre...” Olhe aqui. *Aprenda com os outros a ser você mesmo. Os grandes estudos de mercado*, este é um muito bom... *O meio é a mensagem*, de McLuhan – ele prova que televisão é uma coisa simples: uma série de comerciais com alguns programas nos intervalos... Está tudo aí (*Abre a geladeira*) Veja aqui: algumas coisas essenciais para se viver o século XX como se deve estão aqui... Querem uma Coca-Cola? (EPFE, 187).

Por outro lado, o mendigo demonstra por suas referências bibliográficas que hoje em dia qualquer um que tenha visão mercantilista pode lucrar, se tornar um grande empreendedor. A fórmula para o sucesso econômico também está à venda, disponível a ‘todos’. A sensação ocasionada com isso é que o fracasso e as dívidas são opções. E é isso que a indústria cultural tenta impor: a falsa ilusão de que qualquer um pode ficar rico, é tudo uma questão de escolha. O gerenciamento do mendigo inclui as informações sobre o *marketing*. As teorias da comunicação de Marshall McLuhan são as fundamentações propagandistas do empreendedor. Não adiantaria ter um grande negócio, com um grande produto, se não houver uma estrutura sólida para divulgar. E como a comunicação é uma forma de ação, Thompson afirma

Sua teoria sobre o “viés” da comunicação – colocava de maneira simples como dos diferentes meios favorecem diferentes maneiras de organizar o poder político, centralizada ou descentralizadamente estendido no espaço e no tempo, e assim por diante.

A figura da coca-cola utilizada pelo dramaturgo é certamente o melhor símbolo para caracterizar os tempos atuais e o retrocesso do casal que rebate, afirmando ser uma bebida com gosto de remédio. A coca-cola, mais que um refrigerante, é o símbolo da hegemonia norte-americana sobre a humanidade. Nenhum produto é mais representativo dessa supremacia do capitalismo. A referência ao refrigerante e à sua aceitação mundial são a representação pensada pelo mendigo a fim de sinalizar aos artistas a necessidade de seguir as preferências do mercado, pois segundo o próprio mendigo e as leis do marketing, “noventa e três por cento das pessoas tomam coca cola, em todo mundo”. Sendo assim, eles também dever tomá-la e apreciá-la.

O negócio do mendigo exige investimentos precisos a fim de que os lucros não cessem. Para tanto, ele se utiliza de uma série de aparatos fundamentais para a execução de “seus trabalhos”, como pernas ortopédicas, bengalas, muletas e perucas. Isso tudo garante o sucesso dos negócios:

MENDIGO – Vejam aqui (*mostra suas coisas*) Televisor, toca-discos, veja minha conta bancária, pernas ortopédicas para o meu negócio, vinte e três perucas – em apenas duzentos segundos eu passo de retirante nordestino a leproso... veja aí.

Dessa forma, o mendigo gaba-se pela sua pequena “indústria de bens espirituais”. Investir nos meios de produção garante a diversidade das mazelas a serem exploradas e conseqüentemente, o crescimento do lucro. A cena segue com o casal juntamente com o mendigo brindando ao resgate dos velhos tempos, todos de porre com o uísque importado oferecido pelo mendigo, são surpreendidos com a chegada de uma espécie de oficial de justiça, a fim de reaver os bens do casal para saldar as dívidas:

HOMEM – “... que os credores, senhores Ernesto Bevilacqua – dívidas do armazém insuficientemente pagas com objetos sem valor comercial; Atília Perazzo – dívidas de aluguel não cobertas com o leilão de objetos de pouco valor comercial; David Goldstein – despesas com o leilão; Júlio Cão – dívidas de venda de cordas para violino; Sanatório Amor e Paz – dívidas de visitas de ortopedistas e especialistas em cérebro; Societé Annoyme de Gaz – dívida do fornecimento de gás; mais pagamento de advogado, interesses e custos, decreto o embargo de todos os bens existentes no domicílio do referido senhor Eugênio Cavalcanti de Albuquerque ” (EPFE, 196)

Todavia, como habitam a mesma casa em que os objetos serão todos levados a leilão, isso inclui os “instrumentos de trabalho” do mendigo uma vez que também fazem parte da casa. Ele se desespera:

MENDIGO – [...] (*Homem bate palmas e os dois carregadores começam a levar a cama, o piano e, aproveitando o quarto do mendigo aberto, vão tirando todos os seus objetos – televisor, rádio, vitrola etc.*) Ei, qual é a graça? Isso aí não velhinho, isso é meu, são de minha propriedade! Ei, e você, que é que está fazendo? (*os homens não prestam atenção no mendigo e vão tirando tudo*) deixa minha televisão aí, seu merda... (EPFE, 197).

Os apelos do mendigo de nada adiantam já que, devido à forma que foram adquiridos, não há como comprovar que são de propriedade dele e não do casal de artistas. Enfurecido, o

mendigo agride fisicamente Eugênio e acusa o casal de serem “os fantasmas” que vivem da sombra do passado. Eugênio, melhorando do pileque, argumenta com o oficial:

EUGÊNIO – Um momento. Quero fazer uma reclamação. Quero que o senhor fique sabendo que eu considero essa atitude dos senhores uma arbitrariedade. O senhor fique sabendo que isto é uma casa de artistas, de gente digna, de gente de bem, de... *(não sabe mais o que dizer)*.

HOMEM – O senhor disse artistas? Foi bom o senhor ter dito isso. De acordo com a jurisprudência firmada ultimamente na Câmara de Apelações, os instrumentos de artistas e músicos são considerados instrumentos de trabalho e, por isso, são não-embargáveis. Portanto, podem ficar com o piano, assim como as respectivas camas, que também gozam desse benefício... *(para os carregadores)* Senhores, as camas e o piano ficam... Isso... Senhores, boa tarde... *(Para Eugênio)* Queira ter a bondade de assinar... *(Eugênio assina)* Senhora... Passar bem... *(Sai)* (EPFE, 199).

Desesperado, o mendigo agarra Eugênio e o faz assinar um suposto contrato delegando o filho à exploração comercial até que os prejuízos com a ‘apreensão’ dos objetos de trabalho do mendigo fossem sanados:

MENDIGO – *(fica furioso)* Ah, não, assim não!*(Agarra Eugênio, que não resiste)* Você e sua moral, sua dignidade, seu violino, sua sonata e a puta que o pariu. Você me arruinou, seu merda... Artista, artista porra nenhuma! Você é mofo, você é velho, esgoto, ruína, lixo, você é falido! Ah, mas eu não vou pagar por sua falência, não. Você vai me devolver tudo que me levaram, centavo por centavo... [...] (EPFE, 199).

Acuados, Eugênio e Eugênia não têm mais o que fazer a não ser ceder às exigências do inquilino revoltado, e redigem um contrato concedendo seu filho à exploração, por parte do mendigo, além da divisão exata dos lucros obtidos dessa transação:

MENDIGO – Você não pode exigir nada! Aqui, agora, só quem exige sou eu. E eu vou começar a exigir tudo o que eu quiser... Já... Neste momentinho... *(Procura nos seus bolsos)* Eu tenho papel e lápis... Ah, estão aqui... *(Coloca o papel sobre a cama do velho. A velha agarra a caixa onde está o filho. O mendigo agarra o velho pelo colarinho, e o obriga a sentar na cama e apanhar o lápis para escrever)* Agarra o lápis... Escreve... (EPFE, 200).

A única coisa que poderia interessar ao mendigo é o filho, o “objeto” que resgatará seus instrumentos. A concessão de exploração comercial do filho é dada por um período de quatro anos e meio. Muito bem especificados pelo contrato pensado pelo mendigo, atestando a capacidade e conhecimento jurídico do inquilino capitalista:

MENDIGO – Vocês não estão em condições de discutir... quatro e meio e fim de papo. (*Eugênio recomeça a escrever*) Escreveu quatro e meio? “... para cujo efeito lhe outorgamos a posse do supracitado inválido. Segundo: da referida exploração comercial, nosso inquilino perceberá a quantia de quarenta por cento da renda bruta, nós os cedentes quarenta por cento, e os vinte por cento restantes serão gastos em despesas de manutenção. Terceiro: a atividade que desenvolverá o explorado objeto do presente contrato será escolhida pelo concessionário. Pronto. Agora, vamos tirar outra cópia e cada um assina. (*Vão fazendo as cópias e assinando e a luz vai caindo lentamente. Quando escurece, o filho começa a gemer*) (EPFE, 201)

Os negócios fluindo, o filho sendo explorado, o casal recupera os bens confiscados, o mendigo ascendendo economicamente. A dúvida e a culpa são sentimentos que também perseguem o casal. Ter o filho explorado sob o consentimento dos pais é o alimento para a manifestação desses sentimentos. Para o casal é chegada a hora de finalizar o processo de exploração da criança, declarado no contrato.

Para tal, Eugênio elabora um plano de sequestrar o próprio filho, enquanto o mendigo se desespera à procura de seu tesouro, que jura que fora sequestrado por algum invejoso:

MENDIGO – Eu queria saber quem foi o filho da puta, oportunista, aproveitador... Inveja, tudo inveja... Mas o filho da puta é do ramo, ele entende do negócio... Viu aquela coisa fantástica, a maior atração que a profissão já teve... não deu outra. E mais foi planejado. Parece que eu estou vendo... chegou uma Kombi... (EPFE, 208).

O ocorrido deixa o mendigo desnorteadado a ponto de procurar a criança em diversas igrejas e lugares a que poderia ter sido levado por alguém, e nada de encontrá-lo. A criança já estava sob a proteção de Eugênio, que o mantinha escondido em casa:

MENDIGO – Eu estou desesperado. Eu compreendo a sua dor de pai, mas a minha é maior. Você me entenda – eu já tinha deixado de trabalhar, a única coisa que precisava fazer era ficar supervisionando meus pontos. O pior é que ele nos acostumou a um padrão de consumo muito alto. Como é que vou pagar a prestação do carro, dos terrenos que eu comprei na praia, dos dois apartamentos em construção, da moradia eterna no cemitério de luxo, vizinho da família imperial, prestação, prestação, prestação? Eles vendem tudo em prestação agora, estão prosperando à custa do endividamento dos cidadãos honestos... O que é que eu vou fazer sem o inválido? Vou voltar atrás? De novo amarrando bife na perna? De novo fingindo que sou aleijado?... Não, não pode ser, é humilhante... Um homem de minha posição... Não pode ser, não pode ser, não pode ser... (EPFE, 215).

O sumiço da criança ataca diretamente os sonhos e as projeções do capitalista em ascensão. A interdependência criança *versus* mendigo é a certeza de um futuro promissor materialmente. A deficiência do filho do casal é a garantia da tranquilidade de todos: mendigo, Eugênio e Eugênia.

Observe-se que nesse momento, a “cirurgia” para restabelecer o filho como criança normal, que era inicialmente a meta do casal, já é possível – uma vez que o casal, após um ano e três meses de exploração do menor, conseguiu juntar o dinheiro necessário para o procedimento cirúrgico que irá solucionar o problema da criança. Mas como já é de se esperar, o mendigo se nega e se negará a romper o contrato sempre que os pais artistas tocarem no assunto de “salvar” o filho do mal que o aflige. Como sobreviver agora sem a mina de dinheiro que a criança representa?

EUGÊNIO – É nosso filho e, o senhor queira ou não, nós vamos operá-lo para que fique bom... (*Agarra a lata com o dinheiro*) Aqui está o dinheiro. Juntamos tostão por tostão para pagar o tratamento. Nós vamos operá-lo, senhor explorador, o senhor goste ou não, porque é nosso filho. (EPFE, 218).

O filho é descoberto escondido dentro do piano de Eugênio, após se manifestar com alguns gemidos. O mendigo sabiamente compreendeu que fora vítima do músico para tirar dele a posse do filho. O único momento de iniciativa, de desafio enfrentado pelo casal de artistas ao longo do enredo é quando Eugênio e Eugênia, após a descoberta do esconderijo do filho, enfrentam o mendigo para levar a criança ao hospital, já que o pai havia marcado a cirurgia para aquele dia.

### **6.5 Eis que chega o homem da lei.**

Coincidência ou não, eis que chega um homem da lei para fazer cumprir a denúncia do inquilino contra os seus locadores. Era a chance de o mendigo manter todos, inclusive a criança, sob julgamento. Naquele instante é instalado uma espécie de júri, que discute o direito da propriedade privada, alegada pelo mendigo, e o direito de ser livre, alegado por Eugênio e Eugênia. Ademais, fica a cargo do homem da lei decidir a quem é de direito. Basta definir a questão fundamental: trata-se de um ser humano ou não. Se positivo, se for, de fato, um ser

humano, seus pais estão com a razão, uma vez que a exploração fere a dignidade humana garantida por lei; por outro lado, se não for visto como um ser humano, trata-se de uma propriedade e por isso pode ser explorada a quem é de direito, nesse caso, o mendigo.

Após a forte argumentação de ambos, é deliberado o parecer da lei diante do fato ou, como preferem, do objeto em discussão, o filho. A retórica da lei fundamenta-se em diversos registros na história da humanidade de casos bizarros que foram motivos de perturbações na ordem mundial, mas que tiveram o julgamento e definições da justiça acerca de suas existências. Contudo, com o filho de Eugênio e Eugênia não é possível considerá-lo um ser humano segundo a visão da justiça. Uma “criança” que não possui nada que comprove sua existência, como identidade ou certidão de alguma ordem, não é passível de ser considerado um ser humano. E sendo assim, é concedido ao mendigo o direito de exploração do filho.

Aliviado, o mendigo afirma cinicamente não haver mais clima de conviver com o casal, uma vez que se sente traído por eles, e leva o “filho” consigo. Eugênio e Eugênia, por sua vez, assistem com desânimo e resignação à decisão da justiça. Para eles, um retrato absurdo da falta de sensibilidade dos dias atuais. A objetividade tão valorizada por aqueles que visam ao lucro é responsável pelas determinações da justiça.

Os limites da exposição do intelectual usado por Paulo Pontes é a forma encontrada de demonstrar a que ponto a indústria cultural influencia qualquer ser humano, sendo ele artista, intelectual ou não. Todos são vendáveis. Por mais que se negue, a inserção no sistema de exploração é um caminho sem opção. O mercado determina muito além de nossas preferências, determina, *Em nome do pai, do filho e do espírito santo*, principalmente nossas concepções e valores.



## **Considerações finais**

“A literatura, impondo-se uma consciência dramática da linguagem, renova as reações habituais, tornando os objetos mais “perceptíveis”. (EAGLETON, 2003, p. 5).

Não foi em vão que a dramaturgia assumiu o papel de decodificador sócio-político, afinal trata-se de um dos meios mais eficientes de cooptação de intelectuais e de propagação de ideologias. O teatro sempre corroborou com a evolução histórica, basta lembrarmos de períodos como o da Revolução Russa no início do século XX quando consolidaram-se os princípios do teatro político, uma vez que o teatro já se fazia um *meio* – instrumento de ação política – que pretendia tornar-se *fim* – que segundo Garcia (2004, p.77), um produto expressivo ideologicamente adequado de uma determinada categoria social.

Dessa maneira, a dramaturgia enquanto instrumento de determinada classe social reforçou, por exemplo, princípios da burguesia e, em outros momentos, opôs-se a eles, assumindo postura anti-burguesa e valorizando, entre outras, a cultura popular. Assim, temáticas abordadas pelo teatro de cunho político manifestam o engajamento político, opõem-se aos ideais burgueses e constroem representações da classe proletária e de intelectuais na defesa e divulgação da cultura popular.

Como a base do nacional não está, segundo Bornheim (1983, p.15-16), no próprio nacional, e, sim, na estrutura de classes e na luta daí recorrente, intelectuais mostraram-se preocupados em delinear uma cultura que extrapolasse as academias e bibliotecas. Não seria uma tarefa fácil, Roberto Schwarz lembra que era indispensável que as forças voltadas para o progresso social deveriam afirmar o interesse popular nesta matéria espinhosa: *o novo processo cultural* (1987, p.83). Daí algumas correntes e pensamentos se sobressaíram com a finalidade maior de alcançar a dimensão da cultura popular. Algumas instituições, como o Partido Comunista Brasileiro, empenharam-se desde sua fundação, em 1922, na tarefa de (re)descobrir a cultura popular. Mas foi mais exatamente a partir da década de 1940 que o Partidão e os intelectuais cooptados já integravam as discussões a respeito da necessidade de organizar a cultura brasileira. A inserção da intelectualidade dentro desse projeto e dos homens de teatro foi de extrema relevância.

No entanto, a idéia de organizar e de valorizar a cultura brasileira foi assumida por governos que viam no constante reforço do popular e na afirmação do povo brasileiro a oportunidade de se criar uma nação focada na falsa unidade e universalidade. Isso demarcou um sério desajuste na imagem do povo brasileiro. Assim, a (re)invenção do povo e da cultura brasileira se deu por intermédio de Governos que construíram o “mito do verde-amarelismo”. Era

preciso fazer com que as diferenças regionais existentes em um país com a dimensão do nosso fossem esquecidas para que a falsa idéia de unidade fosse reinante.

A importância primordial dos intelectuais-artistas dentro desse projeto foi questionar os procedimentos adotados para interferir e redimensionar a cultura popular brasileira. A partir da iniciativa do Partidão, o processo cultural brasileiro foi reelaborado e repensado a partir de novas teorias. Entre elas, ganha destaque o projeto nacional-popular, que surgiu na Itália a partir das reflexões de Antonio Gramsci a respeito da identificação do popular e do nacional entre os italianos. Daí a importância do Partidão no que concerne à cultura brasileira. A partir da reunião dos intelectuais brasileiros e a constante influência sócio-política no interior do partido as posições a respeito da cultura brasileira consolidaram-se.

Os caminhos da pesquisa, no que diz respeito ao intelectual-artista e o nacional-popular e sua inserção na cultura brasileira, em especial, na dramaturgia nacional, constituíram os elementos fundamentais para a análise que apresentamos. O que se buscou, nesta dissertação, foi identificar e analisar o papel do intelectual-artista Paulo Pontes e a representação de personagens-intelectuais nas peças teatrais *Check-up* e *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*. Essas peças foram escolhidas por apresentar questões relevantes acerca dos intelectuais-artistas como as relações entre intelectuais e a indústria de consumo e/ou cultural. Além das personagens-intelectuais, destacamos outras que se configuram como representações de categorias sociais vigentes e conflitantes na sociedade capitalista.

Em *Check-up*, o personagem Zambor incumbiu-se de materializar a lucidez do intelectual-artista em contrapartida ao silencioso universo do sistema dominante, simbolizado metaforicamente pelo hospital que nada podia e nada se questionava. Ainda no mesmo texto, Paulo Pontes apresenta dois personagens conflitantes: Zambor, o artista inquieto e altamente crítico; e Jair, pacífico e ‘socialmente correto’, de que nada discordava e ainda não percebia a razão do companheiro de quarto, Zambor, se irritar tanto com as ‘justas e benéficas’ normas do hospital. Através do protagonista de *Check-up* o nacional-popular é visto a partir da vontade inquietante de questionamento e desejo de mudança social e política. No âmbito que se encontra o artista, enquanto intelectual-revolucionário, não acata o sistema com suas incorreções e defeitos. A busca por igualdade de atendimento e discussões e acertos por um processo de construção social baseado no diálogo são exigências do intelectual Zambor.

Na peça *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*, os protagonistas Eugênio e Eugênia simbolizam o desajuste social do intelectual-artista e as imposições da indústria cultural. A esmagadora imposição do sistema dominante leva o casal de artistas-intelectuais à miséria social. Constrói-se, através dessas personagens, uma forte crítica ao intelectual-ornamental despreparado e conservador. Os protagonistas que são ‘obrigados’ a dividirem a casa com um mendigo profissional, um típico empreendedor capitalista, são cúmplices das falcatruas do inquilino e reféns das dívidas e cobranças de uma carreira artística falida. Os protagonistas de *Em nome do Pai* são representados como uma espécie de intelectuais às avessas. Haja vista que a figura do intelectual até então fora construída sob a égide do homem que pensa a vida do social. Mas Eugênio e Eugênia ao contrário do que se espera de típicos intelectuais-artistas são alheios aos problemas políticos sociais, o que eles querem de fato, é resolver seus próprios problemas pessoais, principalmente, relacionadas ao filho, criatura na qual depositam todos os sonhos e, para tanto, são capazes de aceitar as determinações do mendigo.

Neste texto de Paulo Pontes a visão do nacional-popular e do papel do intelectual e da cultura ornamental foram rediscutidos através das personagens Eugênio e Eugênia, principalmente, se levarmos em consideração a afirmação de Löwy:

O intelectual tende a resistir a esta ameaça que visa constantemente transformar todo bem material ou cultural todo sentimento, todo princípio moral, toda emoção estética em uma mercadoria em uma “coisa” trazida ao mercado e vendida por seu justo preço. (LÖWY, 1979, p.7).

Ao contrário do que se espera do intelectual-artista no seguimento da história, o casal de artistas corrobora com o comportamento e as idéias de uma ideologia burguesa, que descaracteriza e/ou redimensionam do ponto de vista mercadológico as funções do artista e da arte.

Eugênio e Eugênia compreendem e aceitam as relações mercadológicas do mundo capitalista, apesar do casal se negar a se adaptar a um repertório mais vendável. No entanto, essa negação deve-se muito mais a uma acomodação artística e social do que a resistência ideológica que se esperaria de intelectuais.

Através dessa linha desenvolvida por Paulo Pontes, o nacional-popular é apresentado e rediscutido juntamente com o papel do intelectual-artista, nessas peças, representados pelos artistas, Zambor, Eugênio e Eugênia. O processo de organização da cultura é colocado em

questão em diversos momentos ao longo da obra do dramaturgo paraibano. A importância dada aos segmentos sociais responsabilizando-os pela construção desse ideário cultural é uma das reflexões vistas nos textos de Pontes. O intelectual-artista como tradutor e codificador desse processo transitório da cultura popular torna-se extraordinária discussão nos textos aqui trabalhados.

Paulo Pontes, como outros dramaturgos de seu tempo, empenhou-se na busca de refazer e se repensar conceitos. Em suas peças, o papel da intelectualidade foi rediscutido e levado aos palcos na sua constante preocupação em fazer da dramaturgia contemporânea o terreno propício para discussão e reflexão política. Por fim, nota-se que a dramaturgia de Paulo Pontes, enquanto manifestação literária, foca as transformações sociais de forma crítica e se apropria de temáticas relevantes para repensar a sociedade e faz de seu teatro, a partir de representações de categorias sociais, forma e meio de promover reflexão e, conseqüente, mudanças político-sociais.

## **Bibliografia**

## 1. De Paulo Pontes

COSTA, Armando; VIANNA FILHO, Oduvaldo; PONTES, Paulo. *Opinião*. 2ª edição. Edições do Val. Rio de Janeiro: 1965.

PONTES, Paulo. *Teatro de Paulo Pontes*: volume 1. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. *Teatro de Paulo Pontes*: volume 2. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. *Parai-be-a-bá*. Teatro de Arena da Paraíba. Rio de Janeiro, 1968.

\_\_\_\_\_. CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE. Coleção Opinião. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976.

PONTES, Paulo. HOLLANDA, Chico Buarque de. *Gota d'água*: uma tragédia carioca. Coleção Teatro Hoje, volume 28. Editora Civilização Brasileira. 6 ed., 1977.

## 2. Sobre Paulo Pontes

PONTES, João. *Eu e meu filho Paulo Pontes*. Rio de Janeiro: Liv. Eu e Você, 1982.

RAMOS, Severino. *Paulo Pontes, vida e paixão*. João Pessoa: Idéia, 2002.

VIEIRA, Paulo. *Paulo Pontes: a arte das coisas sabidas*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, Conselho Estadual de Cultura, 1997.

## 3. De caráter geral

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Seleção de textos: Jorge M. B. de Almeida. Trad. Julia Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARISTOTELES. *A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino*; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. Teatro: o seu demônio é beato. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Editora Perspectiva. Série Debates. São Paulo, 1982.

BASTOS, Elide Rugar. RIDENTE, Marcelo. ROLLAND, Denis. (Org.) *Intelectuais: sociedade e política*. Brasil – França. São Paulo: Cortez, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BETTI, Maria Silvia. Um projeto nacional para o teatro. In:\_. *Vianinha*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 2 edição. Rio de Janeiro: 1997.
- BORNHEIM, Gerd A. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre, L&PM, 1983.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de Massa e cultura popular: leituras operárias*. Petrópolis, Vozes, 1972.
- BRECHT, Bertold. *Escritos sobre Teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, vol. 1, p.174.
- \_\_\_\_\_. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador: um Estudo da Dramaturgia nos Tempos Modernos*. Trad. De Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BRUSTEIN, Robert. *O teatro de protesto*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- CABRAL, Otávio. *O riso subversivo*. Maceió: EDUFAL, 2007.
- CARLSON, Marwin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. De Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Cidadania Cultural*. 1: ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COLEÇÃO CAROS AMIGOS. *A ditadura Militar no Brasil: a história em cima dos fatos*. Fascículo 1. Noite do Golpe. São Paulo: Caros Amigos Editora, 2008.
- COSTA, Cristina. *Arte: resistências e rupturas: ensaios de Arte Pós-Clássica*. São Paulo: Moderna, 1998.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.



COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil*: Ensaios sobre idéias e formas. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

ECO, Umberto. *Obra Aberta* : forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Como se faz uma tese*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. 20. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FOUCAULT, Michael. *A ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola. Leituras Filosóficas. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 14 ed. 2006.

FREITAS FILHO, José Fernando Marques. “Com os séculos nos olhos” – Teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. Tese de doutorado em Literatura Brasileira apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília sob orientação da prof. Dra. Regina Dalcastagnè. Maio de 2006.

GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOMES, Roberto. *Crítica da Razão Tupiniquim* 7. ed. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1984.

GONZALEZ, Horacio. *Que são intelectuais*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del cárcere*. Ed. Crítica de Valentino Gerratana. (Turim, Einaudi, 1975), p. 866. (Ed. Brasileira: *Maquiavel, a política e o Estado moderno* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968), p. 75). [In] COUTINHO, *Cultura e Sociedade no Brasil*: Ensaios sobre idéias e formas. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990. p.45.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. 5ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004 – Série Debates.

GUINSBURG, J, FARIA, João Roberto, LIMA, Mariângela. *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. *Vanguarda e subdesenvolvimento*: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HELBO, André. *Semiologia da representação*: teatro, televisão, história em quadrinhos. São Paulo: Ed. Cultrix, 1975.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguardas e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1980.

JAMENSON, Frederic. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. Ed. Ática, 2007.

KÜHNER, Maria Helena. *Teatro popular: uma experiência*. Rio de Janeiro, F. Alves, 1975.

LEVI, Clovis. *Teatro Brasileiro: um panorama do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte,; São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997.

MACHADO, Arlindo. *Os Anos de Chumbo: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968-1985)*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do Nacional-Popular no Teatro Brasileiro Moderno*. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2004.

\_\_\_\_\_. ANDRADE, Valéria. *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do séc. XX*. Campina Grande: Bagagem. João Pessoa: Idéia, 2005.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Global, 2001.

MARCUSE, Herbert. *Ideologia da sociedade industrial (a)*. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MARX, *Das Kapital*, I, Werke, Bd 23, Berlin. Dietz Verlag. 1968, p.96 (in) LÖWY, Michael. *Para uma Sociologia dos Intelectuais Revolucionários: A evolução política de Lukács (1909-1929)*. Trad. Heloísa Helena A. Mello; Agostinho Ferreira Martins. Lech Livraria Editora Ciências Humanas. São Paulo, 1979. p. XIII.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

MOSTAÇO, Edécio. *O espetáculo autoritário: pontos, riscos, fragmentos críticos*. Proposta Editorial, 1. ed. 1983.

\_\_\_\_\_. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião, uma interpretação da cultura de esquerda*. Proposta Editorial 1. ed 1982.

MELLO e SOUZA, Antonio Candido. *Literatura e Sociedade*. 8 ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

\_\_\_\_\_. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

MIRANDA, Ana. *Todo Trabalhador é Sísifo*. (In) Caros Amigos. Dezembro de 2008.

MORAES, João Quartim de. *História do marxismo no Brasil*. V. III; teorias, interpretações. Campinas, SP: ed. Unicamp, 1998.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ática, 1977.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Patê. *O teatro através da história*. Por Sábado Magaldi – Dramaturgia Brasileira Moderna.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000. 234 p.

PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 2 ed. , 1993. Série Princípios.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, Fernando. *O teatro de Brecht* (In) *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, c 1994. 2v – Volume 1 – O teatro Ocidental.

\_\_\_\_\_. *O teatro de Brecht* (in) *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, c. 1994. 2 v – volume 1 – O teatro Ocidental.

\_\_\_\_\_. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.

\_\_\_\_\_. *Um teatro fora do Eixo*. Porto Alegre: 1953-1963. São Paulo: Editora Hucitec. Segunda Edição, 1997.

\_\_\_\_\_. *Teatro em Movimento: 1959-1984*. São Paulo: HUCITEC: Secretaria de Estado da Cultura, 1985.

\_\_\_\_\_. *Teatro, Televisão e Política: Artigo, entrevistas e textos inéditos*. Seleção, organização e notas. São Paulo: Brasiliense. 1983.

\_\_\_\_\_. *Brecht vida e obra*. Rio de Janeiro: Guanabara. Coedição José Álvaro Editor / Paz e Terra, 1974.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RIDENTE, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. BASTOS, Elide Rugai. ROLLAND, Denis. (Organizadores). – *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no Moderno Teatro Brasileiro*. Série Debates. Editora: Perspectiva, 1982.

\_\_\_\_\_. *O teatro épico*. Editora Perspectiva, Coleção Debates. São Paulo: 1985.

\_\_\_\_\_. PRADO, Décio de Almeida. GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. Série Debates. Editora: Perspectiva, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. (In) História do Marxismo no Brasil. João Quartim de Moraes. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-1969*. São Paulo: Paz e Terra. 2005.

\_\_\_\_\_. As idéias fora do lugar. [In] *Cultura e Política*: Paz e Terra, 2005.

\_\_\_\_\_. Nacional por Subtração. [In] *Cultura e Política*: Paz e Terra, 2005.

\_\_\_\_\_. *Ao Vencedor as Batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

SILVA, Erotilde Honório. *O fazer teatral: uma forma de resistência*. Fortaleza: Edições UFC, 1992.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Trad. Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1988.

VIANNA, Deocélia. *Companheiros de Viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VILLAS BOAS, Rafael L . Dissertação: Embates e ‘aberturas’: um estudo sobre a presença popular na cena e na tela brasileiras. Do teatro político da década de 1960 ao humor televisivo contemporâneo. Brasília, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. *Com vistas a uma sociologia da cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

#### 4. Bibliografia eletrônica

[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=cias\\_biografia&cd\\_verbete=638](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=638). Acesso em: 08 de abril de 2009.

<http://www.ufrgs.br/bioetica/eugenia.htm>. Acesso em 27 de agosto de 2009.