

Ross E. "Rusty" Butler Jr.

TRADUTORES ORGANIZADORES

Helciclever Barros da Silva Sales

Wagner Corsino Enedino

A woman with long dark hair, wearing a red dress, stands in a hallway with red walls and a green light beam. She is holding a large white sign with a red graphic. The hallway has a dark floor and a railing on the right side.

**TEATRO
DE PROTESTO
BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO**

Ross E. "Rusty" Butler Jr.

TRADUTORES ORGANIZADORES

Helciclever Barros da Silva Sales

Wagner Corsino Enedino

A woman with long red hair, wearing a green dress, stands in a prison hallway. She is holding a white sign that features a black and white photograph of a person. The hallway is dimly lit with green and red lights, and rows of prison cells are visible on both sides.

**TEATRO
DE PROTESTO
BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO**

| SÃO PAULO | 2 0 2 3 |

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

T253

Teatro de protesto brasileiro contemporâneo / Organização e Tradução Helciclever Barros da Silva Sales, Wagner Corsino Enedino. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

Autor: Ross E. "Rusty" Butler Jr.

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-689-4

DOI 10.31560/pimentacultural/2023.96894

1. Marcos, Plínio, 1935-1999 - Crítica e interpretação. 2. Teatro brasileiro - História e crítica. I. Butler Jr., Ross E. "Rusty".
- II. Sales, Helciclever Barros da Silva (Organização e Tradução).
- III. Enedino, Wagner Corsino (Organização e Tradução).
- IV. Teatro de Protesto Brasileiro Contemporâneo.

CDD: 869.92

Índice para catálogo sistemático:

I. Marcos, Plínio, 1935-1999 - Crítica e interpretação

Jéssica Oliveira - Bibliotecária - CRB-034/2023

ISBN formato impresso (brochura): 978-65-5939-690-0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2023 os tradutores.

Copyright da edição © 2023 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).

Os termos desta licença estão disponíveis em:

[<https://creativecommons.org/licenses/>](https://creativecommons.org/licenses/).

Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.

O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Biegging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Biegging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Bianca Biegging
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Andressa Karina Voltolini Potira Manoela de Moraes
Bibliotecária	Jéssica Castro Alves de Oliveira
Imagens da capa	Jeswin, Freepik - Freepik
Tipografias	Acumin, Coronette
Revisão	O autor
Autor	Ross E. "Rusty" Butler Jr.
Tradutores	Helciclever Barros da Silva Sales Wagner Corsino Enedino

PIMENTA CULTURAL

São Paulo • SP
+55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com



2 0 2 3

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosangela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva.
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil



TEATRO
DE PROTESTO
BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrcia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
*Instituto Nacional de Estudos
e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil*

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginiski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil



TEATRO
DE PROTESTO
BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO

Marcos Pereira dos Santos
Universidade Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
*Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patrícia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil



PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

TEATRO
DE PROTESTO
BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO



*A Ross E. "Rusty" Butler Jr., devotado
brasilianista e hispanista, representante
das Nações Unidas (ECOSOC)
na Academia Russa de Ciências
Naturais, pela gentil autorização para
traduzirmos e publicarmos sua tese
de doutoramento, defendida no final
de 1971 e divulgada em 1972 pela
Universidade do Arizona.*

TRADUÇÃO DO PREFÁCIO DA PUBLICAÇÃO ORIGINAL ESTADUNIDENSE

O Brasil produziu algumas das obras literárias mais notáveis da América Latina, mas tem sido quase universalmente ignorado por estudiosos que acreditam que a América de língua portuguesa tem pouco valor literário a contribuir. Reconhecidamente, o Brasil e o resto da América Latina carecem das longas tradições de seus pais europeus. No entanto, repetidas visitas e residências nessas nações me convenceram de que as Américas, e especialmente o Brasil, têm um vigor e vitalidade juvenil em seu corpo de literatura que não pode ser ignorado por estudiosos sérios, exceto sob o risco de uma grande perda para as letras internacionais. Na área do drama, o Brasil mostrou-se, até anos recentes, pouco promissor, embora sua prosa e poesia tenham desfrutado de um grau respeitável de reconhecimento. As duas últimas décadas testemunharam um renascimento do teatro brasileiro particularmente em duas áreas importantes: o teatro socialmente consciente e o teatro infantil. Este trabalho estuda o primeiro em um esforço para conhecer o caráter brasileiro e, em última análise, a cultura brasileira. Por sua vez, isso deve ajudar a lançar luz sobre a abordagem necessária para uma compreensão da literatura do Brasil.

Embora especialista na “Era de Ouro da Espanha”, comecei a me interessar pelas letras brasileiras em meados dos anos de 1960, quando frequentava aulas de literatura brasileira na Universidade de Oregon. Isso levou a uma estada de verão no Brasil em 1968, onde tomei conhecimento do dinâmico movimento de protesto no teatro.



TEATRO
DE PROTESTO
BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO

Outra viagem ao Brasil em 1971 para pesquisa culminou em meus estudos de Literatura Brasileira na Universidade do Arizona. Tanto quanto sei, muito pouca pesquisa foi feita no teatro brasileiro crítico dos problemas sociais. Muita investigação permanece não apenas nesse campo, mas em todos os aspectos do teatro brasileiro contemporâneo.

Agradeço a generosa colaboração de Plínio Marcos, Oduvaldo Vianna Filho, Fernando Melo, Barbara Heliodora e inúmeros outros dramaturgos, atores, diretores e críticos cuja assistência foi inestimável. Esta dissertação foi possível graças a uma bolsa de doutoramento da Universidade do Arizona.

Outubro de 1971



PREFÁCIO DA TRADUÇÃO BRASILEIRA

Teatro de Protesto Brasileiro Contemporâneo, de Ross E. "Rusty" Butler, Jr., é um livro que enriquece a fortuna crítica do moderno teatro brasileiro e contribui, consideravelmente, com a avaliação da obra dramática de Plínio Marcos. Butler foi uma grande personalidade que, entre seus legados, deixou essa preciosa obra de estimável valor científico, histórico e cultural à dramaturgia brasileira. Butler estabeleceu um percurso que permite uma viagem histórico-cultural entre dramaturgos e peças de teatro, dramas e temas que configuraram o teatro nacional no Século XX, período em que houve um *boom* do teatro no Brasil, com o surgimento de diversos escritores que privilegiaram a escrita da dramaturgia, entre eles: Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Dias Gomes, Glauco Gil, Mário Prata, Chico Buarque, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Plínio Marcos, Paulo Pontes, Ruy Guerra, entre outros. A tradução teatral, construída gradativamente, obriga-nos a lembrar de notáveis dramaturgos do passado que, notadamente, impulsionaram o veio teatral nacional, a exemplo de Antônio José da Silva (O Judeu), Martins Pena e Qorpo-Santo. Ao mergulhar no panorama constituído por Butler, verifica-se que, a partir da década de 1930, o Brasil experimentou uma nova estética teatral, que reverbera forte efervescência no tablado nacional, substancialmente nos grandes centros: Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Esse movimento tocou, em grandes proporções, outros estados periféricos, principalmente entre as décadas de 1960 e 70, período de opressão e censura, quando aconteceu robusta adesão ao teatro de cunho político, levando ao debate a drenagem de renda de baixo para cima, em que o rico se tornava mais rico e o pobre cada vez mais miserável. Nesse contexto, houve lugar à exploração do operário, prostituição, marginalidade, violência, fome e miséria. Do mesmo modo, a literatura e as outras artes, como: artes plásticas, música e cinema, por exemplo, levaram ao público distintas exemplaridades que





discutiam política e sociedade, ditadura e democracia. Quando se olha para esse passado histórico, pode-se dizer que a democracia constituía a utopia de certo grupo de escritores e artistas, cujas produções eram consideradas obras de protestos. Essa nomenclatura, certamente, não agradou a muitos produtores de cultura, tendo em vista que, naquele momento histórico, quem publicasse algo que fosse contra a ideologia do sistema, era considerado criminoso, o que ocorreu com alguns intelectuais e ativistas que foram exilados ou presos, outros espancados e/ou assassinados. Nesse período, considerado Anos de Chumbo, escritores e artistas brasileiros tomavam as violências políticas e sociais, assim como a recessão, como matéria de suas criações. Para além do protesto, o conteúdo canalizava elementos que convocavam o público à reavaliação sociocultural e existencial, no sentido de compreender a origem de chagas, que se mantinham abertas no corpo social, a exemplo do machismo, patriarcalismo, homofobia, xenofobia, misoginia, racismo etc. A tradução de *Teatro de Protesto Brasileiro Contemporâneo* revigora o veio histórico, político e social do teatro nacional, considerando o vasto conhecimento e capacidade crítica de Helciclever Barros da Silva Sales e Wagner Corsino Enedino, notáveis pesquisadores das literaturas e suas relações com as outras artes, com destaque a Plínio Marcos e sua obra dramática. Sem dúvida, Sales e Enedino fazem um brinde ao teatro brasileiro, ao socializar, em língua portuguesa, uma grande contribuição à fortuna crítica sobre a dramaturgia brasileira e, em particular, ao teatro pliniano. Com escrita fluida e instigante, o livro de Butler reflete certo jeito de ser do brasileiro, recheado de historicidade e psiquismo humano. *Teatro de Protesto Brasileiro Contemporâneo* pode se tornar um caminho, para que outras iniciativas de tradução venham somar-se à disseminação e popularização da ciência literária, cultural e artístico-teatral desta contemporaneidade em que vivemos.

Prof. Doutor Agnaldo Rodrigues da Silva

Universidade do Estado de Mato Grosso
Academia Mato-Grossense de Letras
Escritor, Crítico e Ensaísta Brasileiro

Mato Grosso, Brasil, Abril de 2023.

SUMÁRIO

Humor	26
Devoção	55
Jeitinho	95
A boa vida	112
Insubordinação	146
Plínio Marcos	156
Considerações finais.....	197
Referências.....	201
Sobre o Autor.....	206
Sobre os tradutores.....	207



INTRODUÇÃO¹

Existem características específicas e definíveis comuns a quase todos os brasileiros que promovem um sentimento de unidade. Em sua totalidade, essa unidade, capaz de transpor barreiras políticas e sociais, produz um quadro composto de “brasildade”. Políticos, artistas e literatos do Brasil reconheceram esses elementos comuns e unificadores e os exploraram, de tempos em tempos, para reunir o povo e ganhar seu apoio. Críticos de problemas sociais, dramaturgos, políticos, econômicos e religiosos têm apresentado mensagens fortes que têm sido surpreendentemente bem aceitas, especialmente por conta da utilização desses elementos tão brasileiros pelos autores. A década de 60 testemunhou uma grande explosão do teatro de protesto social no Brasil, tendo como pano de fundo a Revolução de 1964 e o Ato Institucional nº 5 (AI-5) de 1968. Os acontecimentos deram, aos dramaturgos, muito do que criticar, além de problemas nacionais como pobreza, terra, inação, falta de educação etc. Numerosas peças daquela década podem ser examinadas quanto aos elementos brasileiros usados para “adoçar” as fortes mensagens dos autores e torná-las palatáveis ao público brasileiro. Entre os elementos mais populares explorados destacam-se o profundo senso de humor dos brasileiros, seu intenso senso de devoção e o gosto musical único - o ritmo do samba e sua manifestação máxima, o Carnaval. A região mais genuinamente brasileira do país, o Nordeste, forma o pano de fundo de muitas peças de protesto que

1

O texto original deste livro foi publicado pela Universidade do Arizona (Cf. BUTLER, Ross. *Artistic Exploitation of Unifying Themes in The Contemporary Brazilian Protest Theater*. 1972. Dissertation (Doctor of Philosophy) - Faculty of the Department of Romance Languages, The University of Arizona, Ann Arbor, 1972. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10150/287830>. Acesso em: 11 nov. 2022). Esse livro é o resultado do esforço empreendido na realização de estágio pós-doutoral (2022-2023) por Helciclever Barros da Silva Sales, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), sob a supervisão acadêmica do Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino.

também usam a história, tradições, costumes e linguagem da região para despertar o senso de “brasilidade” do público. As instituições nacionais estão profundamente enraizadas no teatro de protesto. A presença singular do “jeitinho brasileiro”, seu grande interesse pelas mulheres, sua ostentação, o uso abundante de cachaça, a intensa paixão pelo futebol e pelo jogo, o feijão e cafezinho, seu desejo de lazer e bate-papo, e sua antipatia pelas autoridades civis e religiosas caracterizam o teatro brasileiro.

O exame de várias peças de Plínio Marcos, o “patriarca” dos jovens dramaturgos críticos, revela que ele utiliza a maioria dos elementos acima mencionados, especialmente em suas peças mais recentes. Reconhece que sua mensagem forte e amarga teria pouco apelo se apresentada diretamente. Seu teatro pode tomar um rumo diferente se sua última peça, *Balbina de Iansã*, for bem-sucedida. Este drama usa os elementos brasileiros em grande profusão juntamente com uma mensagem que não é tão contundente como nas peças anteriores. Os dramas nacionais de protesto dos últimos anos ajudam a revelar o brasileiro como um personagem distinto, cujos valores, personalidade e instituições contribuem para a mística brasileira. Reconhecendo isso, os dramaturgos aplicaram a fórmula de Machado de Assis, o decano das letras brasileiras, que falava de seu estilo ou forma como a taça que continha o líquido amargo de sua vida.

A taça dos dramaturgos socialmente críticos ficou agradavelmente enfeitada para o povo brasileiro, mas contém um líquido muito amargo. A mensagem adocicada pode se tornar palatável porque o Brasil ainda é uma cultura de emoções e valores humanos em desenvolvimento, em detrimento de ideias abstratas que teriam pouco apelo para o povo.

O teatro de protesto brasileiro contemporâneo tem um apelo popular incomum entre as massas. Esse fenômeno, observado em duas estadas no Brasil, tem suas raízes em certas facetas do caráter brasileiro que os dramaturgos nativos conhecem bem. O brasileiro,

um indivíduo complexo, compartilha, com seus conterrâneos, traços que são distintos e, às vezes, fáceis de serem reconhecidos por um residente estrangeiro. É o reconhecimento desses elementos que permite aos autores desse país produzir peças que tenham um efeito unificador sobre o povo.

Talvez os americanos possam entender melhor algo do caráter brasileiro fazendo uma comparação entre o efeito do teatro comparável neste país e no Brasil. Dois sucessos dos últimos anos no país são a peça dramática *Hair* e o musical *Jesus Cristo: Superstar*. Ambas as peças representam um afastamento acentuado do que o americano médio chamaria de teatro “comum” ou normas familiares reconhecidas pelas massas de mentalidade “estabelecida”. O sucesso desses dois dramas dependeu, em grande parte, de um público mais liberal do que o povo americano em geral representa. Dificilmente se pode imaginar a mulher ou homem americano médios, politicamente moderados, razoavelmente religiosos e bastante voltados para a família, constituindo a maior parte do público em qualquer uma dessas peças. Foi o mesmo homem e mulher que fizeram *E o Vento Levou* e *A Noviça Rebelde* os filmes mais lucrativos da história do cinema. *Hair* e *Jesus Cristo: Superstar* devem seu sucesso especialmente aos jovens que estão em busca (não dos seus pais) dos adultos mais politicamente e moralmente liberais. Seu sucesso, então, pode ser considerado, possivelmente, como evidência de uma polarização mensurável que, em última análise, serve mais como uma influência divisora do que unificadora.

Talvez se possa referir a uma “diferença de gerações” que as peças não apenas demonstram, mas de certa forma fomentam por causa de seu apelo limitado, embora muitas vezes as intenções do autor sejam o oposto. No teatro brasileiro, equivalem (guardadas as devidas proporções) as duas peças americanas mencionadas são *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966) e *Opinião* (1964). A primeira é uma obra dramática moralmente liberal com um senso de loucura e, muitas vezes, de confusão, enquanto a última é um

musical com trechos dialógicos. Ambas as peças tiveram grande sucesso por onde passaram no país, atraindo um público que se via representado pelos valores morais, sociais ou políticos concebíveis em números incomuns, independentemente da idade.

Esses dramas, representativos do teatro de protesto no Brasil, oferecem críticas a circunstâncias superficiais, incluindo política, economia e Igreja, para citar alguns. No entanto, eles exploram positivamente certas qualidades brasileiras arraigadas, as quais caracterizam o povo. O efeito final é uma influência unificadora que reúne, momentaneamente, o público, independentemente de suas diferenças em outras áreas antes de ver a produção. Tal efeito contrasta nitidamente com situações correspondentes nos Estados Unidos.

Para um estudante de letras espanholas, uma comparação da situação americana com a Geração de maio de 1968 pode não ser inadequada. A Espanha experimentou um período, na última parte do século XIX e na primeira parte do século XX, em que questões foram levantadas sobre os sistemas axiológicos estabelecidos. Honra, Deus, país, valores tradicionais e outros padrões foram incluídos na reavaliação. Quase a mesma situação existe hoje neste país onde valores antigos estão sendo questionados e, muitas vezes, negados. Os resultados do incidente "Pueblo" na Coreia do Norte contrastam fortemente com o heroísmo e o patriotismo característicos da Segunda Guerra Mundial ou mesmo do conflito coreano. Nossos sistemas de moralidade estão sendo testados e alterados à medida que a liberdade literária sonda os limites da pornografia e os laços conjugais e familiares são redefinidos na vida comunitária. Os sistemas religiosos também não podem escapar. Novas religiões mais pessoais nasceram e mais igrejas ortodoxas experimentaram conceitos radicais na tentativa de tornar a religião mais "significativa". Deus, pátria e honra estão literalmente sendo questionados, examinados, mudados, sondados e, muitas vezes, negados. O Brasil não consegue escapar de alguns dos mesmos problemas por causa da poderosa influência que os Estados Unidos exercem na América

Latina, mas o grau de questionamento e mudança é muito menor por inúmeras razões.

Parte da diferença deve ser atribuída às qualidades brasileiras firmemente estabelecidas e mencionadas, e que podem ser usadas como um fenômeno unificador. Na área da música popular, as incursões foram feitas pelo som “do momento” advindo dos países de língua inglesa, especialmente entre os jovens. Mas mesmo os brasileiros mais jovens acabam recorrendo a Jair Rodrigues, Elza Soares e outros artistas nacionais muito populares quando se cansam do som do rock. O pesquisador e crítico musical brasileiro José Ramos Tinhorão afirma, nas notas de programa acerca da peça *Balbina de lansã*, num artigo intitulado *Fora do povo não há salvação*, que: “Na música popular a verdade não é o ‘som livre de exportação’, mas as modas de viola, os baiões, os xaxados, os xotes, os sambas-enredo das Escolas de Samba, a música de carnaval, os frevos, as batucadas e o samba em geral” (MARCOS, 1971, p. 13) e em suas infinitas variações que tem o maior apelo duradouro para as massas. Em 1971, morei com uma família de três filhas adolescentes em São Paulo, cujos gostos musicais eu consideraria tipicamente brasileiros. Sua coleção de quase 200 discos foi dividida aproximadamente em proporções de vinte e cinco por cento de música da “hora” e setenta e cinco por cento de artistas brasileiros. As meninas eram as principais compradoras de discos da família e elas, tanto quanto seus pais, tocavam música brasileira com mais frequência. As letras dessas canções, inspiradas no samba, costumavam criticar o problema brasileiro atual, mas a música, não as letras dessas canções, foi o denominador comum que ajudou a unificar os gostos musicais.

Nos Estados Unidos estamos familiarizados com a música popular entre os jovens, que, às vezes, fala de sexo, violência, drogas e outros problemas enfrentados por nossa sociedade. Poucos adultos podem desfrutar de mais de cinco ou dez minutos de tal música, enquanto os mais jovens se esforçam para captar a mensagem muitas vezes ininteligível contra um fundo ruidoso de instrumentos

musicais eletricamente amplificados. No entanto, muitas vezes, o adulto do tipo “estabelecido” não consegue perceber que seus gostos musicais também podem contribuir como um divisor de águas. “Oakie from Muscoghee” menospreza os valores estimados pela maioria da geração mais jovem, assim como “Welfare Cadillac”. O primeiro diz respeito à aparência do tipo “hippie” repugnante para muitos adultos e o segundo segue um sistema que muitos dos mais liberais consideram necessário.

Filmes como *Easy Rider* e *Joe* não podem deixar de contribuir para uma influência divisora com seu apelo limitado que ajuda a polarizar o público americano. Em contraste, filmes brasileiros como *Os paqueras* ou *Dois perdidos numa noite suja*, este último tendo ganhado o prêmio de melhor filme do ano em março de 1971, contêm mensagens socialmente importantes, mas atraíram públicos social e politicamente diferentes em números significativos.

Os exemplos acima demonstram a existência de algo no caráter brasileiro que mais facilmente o une a seus conterrâneos. Esses valores unificadores podem ser reconhecidos e definidos até certo ponto pelo estudioso da civilização brasileira que deseja viver entre as pessoas e saborear seu espírito único.

O artigo citado, intitulado curiosamente *Fora do povo não há salvação*, estabelece determinadas qualidades características do povo. O autor aborda apenas alguns temas: futebol, religião, música e literatura, sem entrar em detalhes, mas conclui que existem valores comuns às massas que acreditamos contribuir para um sentido de “brasilidade”. Lance Belville, produtor nascido nos Estados Unidos e residente permanente no Rio de Janeiro, observou que os brasileiros, sendo um povo rico em tradições e costumes, fornecem muitos temas que podem ser usados para despertar um sentimento de “brasilidade”. O dramaturgo Fernando Melo e o diretor Luiz Mendonça concordam que o Brasil é rico em tradição e folclore. Citam vários desses elementos de cabeça: samba, carnaval, nordeste, religião e macumba.

Assim, é fundamental investigar alguns dos valores que contribuem para o sentimento de “brasilidade”, um a um, particularmente à medida que são empregados nos dramas de protesto. Esses dramas, às vezes contendo mensagens bastante fortes contra valores sociais, políticos, econômicos e religiosos, têm apelado, consistentemente, para o espectro mais amplo da sociedade nacional por conta de suas qualidades de brasilidade. Ao formar uma constelação de certas qualidades, esperamos estabelecer, de certo modo, a existência de uma brasilidade que, explorada artisticamente pelos dramaturgos, serve para unificar as massas por trás de suas mensagens de protesto. A exploração da brasilidade não se limita de forma alguma ao teatro, mas encontra também sua expressão em outras áreas. Os romances de Jorge Amado, a poesia de João Cabral de Melo Neto, a arquitetura de Brasília, a música das escolas de samba etc.

Sábato Magaldi (1962), um dos grandes críticos de teatro do Brasil, reconheceu a existência de valores brasileiros definíveis ao traçar a história do importantíssimo Teatro de Arena (São Paulo) em seu livro *Panorama do teatro brasileiro*. Ciente do importante papel que o Arena tem desempenhado na promoção de um teatro voltado para o Brasil, consciente das qualidades únicas brasileiras, ele afirma:

O baluarte do movimento nacionalista foi o Teatro de Arena, em São Paulo, depois que a peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri (nascido na Itália, mas vindo para o Brasil com um ano de idade), registrado doze meses em cartaz, embora numa sala de 150 lugares. Acredito que os espectadores querem ouvir seus problemas em linguagem brasileira. Como plataforma radical, o elenco passou a oferecer peças nacionais, a maioria delas escrita pelos próprios atores a partir do Seminário de Dramaturgia, que se organizou como departamento do Teatro de Arena [...] Com esse ardor nacionalista, trouxe inúmeras contribuições, e a mais positiva foi sem dúvida a de quebrar o tabu que cercava o autor brasileiro (MAGALDI, 1962, p. 199-200).

Eles não usam black-tie, de Guarnieri, que estreou no Teatro de Arena em 1958, foi, talvez, o primeiro drama de genuíno protesto entre as massas a usar um grande número desses valores brasileiros. O drama, ambientado nas favelas e usando a linguagem dessas comunidades no contexto paulistano, trouxe, para o cenário nacional, os problemas sociais da industrialização e a luta por melhores salários. A luta contra as influências estrangeiras no teatro e nas próprias produções estrangeiras ainda continua no Brasil, mas desde a abertura da obra de Guarnieri e por meio dos esforços contínuos do Arena e de outros grupos, o teatro brasileiro de orientação social está florescendo. Segundo Barbara Heliodora, crítica teatral e professora da Escola de Teatro do Rio de Janeiro, o teatro socialmente crítico no Brasil pode ter suas origens ainda no século XIX com Martins Pena. Suas peças, de acordo com Heliodora, são conhecidas especialmente como "Teatro de costumes", fazendo uso de excelentes imagens do Brasil do século XIX, mas não sem algumas críticas brandas. No entanto, Nelson Rodrigues, nascido em 1912, deu passos, neste século, em direção a um teatro brasileiríssimo (*A mulher sem pecado*, *Vestido de noiva* e *Álbum de família*). Sua contribuição mais significativa foi a revisão da linguagem artificial do antigo teatro de seu país. Ele escreve como os cariocas falam, liberando, assim, autores posteriores para os quais a linguagem se tornou muito relevante no teatro de protesto. Barbara Heliodora acredita que o movimento socialmente crítico no drama começou no Teatro de Arena em São Paulo por volta de 1955-1956 com Augusto Boal, o principal diretor do Arena. Como ninguém, Boal, que estudou teatro nos Estados Unidos, é o responsável pela mudança do Arena para peças nacionais. O Arena é responsável pelos primórdios dos dramas musicais de protesto que iremos incluir para estudo detalhado. O teatro de protesto ganhou impulso até 1964, quando o golpe cívico-militar e os eventos subsequentes tornaram a situação cada vez mais difícil para todas as artes. Barbara Heliodora acredita que, desde aquela data, o teatro brasileiro se tornou menos comprometido e saiu em direção à angústia existencial. Como veremos neste estudo, são

inúmeros os dramas socialmente críticos desde 1964 que exploram em abundância os valores de brasilidade. Nos últimos anos, São Paulo, e não o Rio de Janeiro, tornou-se a cidade em que o teatro prosperou, embora às custas desta última. O Rio conseguiu se sair bem no passado por causa dos subsídios federais para o teatro, mas quando estes foram muito reduzidos, o saldo voltou-se para São Paulo, onde há mais dinheiro e uma população muito maior.

A fim de melhor entender os problemas enfrentados pelos dramaturgos, uma breve menção deve ser feita ao contexto político contra o qual o teatro de protesto, nos últimos anos, foi escrito. Antes de 1964, os artistas gozavam de grande liberdade. Os alunos foram autorizados, por exemplo, a produzir peças teatrais nas favelas contando aos moradores suas condições subumanas. O país havia dado um passo definitivo à esquerda ao reconhecer Cuba e até ao premiar Che Guevara. Em 1963, numerosas greves atingiram o Brasil. A inflação havia atingido níveis superiores a 90% ao ano. Em março de 1964, os militares saíram da caserna, convenientemente agitados por manifestações como a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”. No dia 31 de março de 1964, os militares atuaram sob a direção de dois generais, Castelo Branco e Costa e Silva, que começaram imediatamente a perseguir os opositores ao golpe fazendo que muitos fugissem do Brasil. O golpe de estado, promovido pelos militares e os subsequentes expurgos, foram justificados no *Primeiro Ato Institucional* de 1964 decretado pelo novo governo. O Segundo Ato Institucional intensificou os expurgos e aboliu todos os partidos políticos, estabelecendo um sistema bipartidário artificial, o partido do governo e a oposição. Nessa época, atores, artistas e intelectuais em geral tornaram-se suspeitos e medidas foram tomadas para controlá-los.

Fraca figura de proa dos militares, Costa e Silva foi obrigado a aprovar o Quinto Ato Institucional (AI-5) em 13 de dezembro de 1968, que demonstrava sua preocupação com o renascimento de um Brasil moral. Alegando que desejavam proteger a família que defendiam



como base de uma sociedade moral, começaram a limitar a criação e atuação dos artistas, que eram vistos como uma ameaça para os jovens que os idolatravam. O governo acreditava que os artistas eram comunistas que tratariam, levemente, a importância das famílias, tradições e laços morais e, como tal, precisavam ser controlados para controlar a moral nacional. Os artistas, tendo gozado de certa liberdade antes do *Quinto Ato Institucional*, não seriam autorizados a desviar as pessoas.

Segundo a crítica Barbara Heliodora, a censura no Brasil tem amarrado as mãos dos escritores nos últimos tempos, impedindo-os de produzir obras cujos temas o público mais deseja ver - falta de liberdade, injustiça social e domínio dos Estados Unidos no Brasil. Outras pessoas de teatro concordam que a censura é o maior problema enfrentado pelo drama de protesto hoje no país e que o próprio futuro de um teatro socialmente crítico depende de quanto tempo durará e quão rígido ainda se tornará. Por causa do controle do governo, os autores praticam a autocensura, não querendo discutir problemas nacionais com a certeza de que não chegarão a lugar algum com os censores. Sábato Magaldi afirma que no passado a censura "não se tolerava as colocações políticas expressas, mas se permitiam a liberdade moral. A nova legislação da censura tornou-se mais severa ainda, inspirada no temor de que os excessos de natureza moral solapam a família e o solapamento da família leva a destruição da sociedade, e se pode chegar assim a irremediável fraqueza do regime".

Juca de Oliveira, Presidente do Sindicato de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão, considera que a censura, a autocensura e "o temor da véspera [...] o medo do depois" são fatores que têm empobrecido o trabalho de autores de alto nível que desejam explorar o potencial brasileiro. Provavelmente a coisa mais difícil de entender sobre a censura brasileira é como ela funciona e por qual padrão eles censuram uma obra. Filmes e peças estrangeiras, que fizeram sucesso fora do Brasil, mas que supostamente poderiam abalar a fibra moral do país por causa do sexo e da violência são

permitidos no Brasil possivelmente porque colocaria o governo em má posição ao rejeitar um sucesso internacional. *Hair*, sucesso estrondoso no Rio de Janeiro e em São Paulo, é apenas uma das inúmeras obras estrangeiras que contêm nudez e sexo.

Barbara Heliadora acredita que quase tudo pode passar pela censura agora, desde que não toque em um problema político ou coloque em risco a segurança nacional (conforme definida pelo governo), caso em que o autor corre o risco de ir para a cadeia. A desculpa de proteger a moralidade da família é uma fachada, diz ela. Plínio Marcos, um homem que provavelmente tem mais problemas com os censores do que qualquer outro dramaturgo, concorda que a moralidade é uma fachada para proteger os censores caprichosos que, no fundo, querem aniquilar os pensadores no Brasil. O diretor Luiz Mendonça explicou que os censores não apenas verificam a peça em forma de manuscrito, mas também veem a performance antes de ela ser apresentada publicamente. Uma peça que dirigiu foi aprovada por escrito e, na apresentação antes da noite de estreia, foi encerrada após a primeira apresentação pública por capricho do censor. Atualmente, uma das questões mais sensíveis no Brasil é a tortura, que tem agitado a opinião internacional contra o governo (ver "Brazil: Government by Torture", *Look*, 14 de julho de 1970, p. 70-71, e "Brazil: From the Parrot's Perch", *Time*, 27 de julho de 1970, p. 20).

Oduvaldo Vianna Filho, filho de um dos mais famosos homens de letras do Brasil e também excelente dramaturgo, escreveu recentemente uma peça, *Papa Higuirte*, sobre a tortura na mítica república das bananas latino-americanas. A peça ganhou o primeiro prêmio em um concurso patrocinado nacionalmente e posteriormente foi publicada pelo governo como condição para o sucesso, mas a Polícia Federal apreendeu todas as cópias devido à delicadeza do tema. Ao ser questionado se a peça realmente se passava no Brasil, Vianna Filho apenas sorriu e encolheu os ombros.

Mais confusão existe porque o comandante do I Exército no Rio de Janeiro difere do comandante do II Exército em São Paulo, ambos detentores das chaves da censura em suas respectivas áreas. Normalmente o comandante do Segundo Exército é mais tolerante, mas, muitas vezes, ambos deixam passar material anticlerical porque, tanto quanto qualquer brasileiro, gostam de rir dos membros do clero.

Embora o teatro de protesto não tenha usado uma profusão de elementos brasileiros até 1958, quando *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri estreou no Teatro de Arena em São Paulo, o elemento de protesto já esteve presente no teatro brasileiro antes. Para este livro, foram selecionados dramas dos anos 1960 (com exceção de 1959 e 1970) devido aos acontecimentos daqueles anos: o Golpe Cívico-Militar e o Primeiro Ato Institucional de 1964 e o ainda o mais severo Quinto Ato Institucional (AI-5), de 1968. Os dramas examinados não são apenas uma seleção aleatória, mas representam as melhores e mais bem-sucedidas peças da década.

HUMOR

Brasileiros adoram humor. Seu amor pelo humor e pela natureza descontraída está intimamente ligado à capacidade de sempre administrar ou se dar bem (o chamado jeitinho²). O “jeitinho” do brasileiro, seu amor pela vida (Carnaval, futebol, seu cafezinho ou qualquer outro aspecto da brasilidade) e o humor podem ser proveitosamente explorados pelo dramaturgo para atrair o brasileiro médio para sua esfera de influência. O uso do humor no teatro de protesto torna-se especialmente eficaz, não apenas por causa de seu apelo às massas, mas por conta da própria psicologia do riso e do humor. Horace M. Kallen afirma que “experimentos confirmaram persuasivamente que o riso que consuma a ventilação do humor é uma libertação e vitória interior”. A relação com o teatro de protesto brasileiro torna-se evidente na tentativa do teatro de apontar, muitas vezes, por meio do uso do humor, os problemas que afligem o país e sua sociedade. Embora o homem médio possa fazer pouco para resolver os problemas que o dramaturgo apresenta, ele pode sentir interiormente certa libertação e vitória sobre os problemas por meio do humor do drama. Kallen aponta o poder que o humor pode ter: “Rir de qualquer poder é torná-lo obscenamente livre, tomar uma liberdade odiada, esvaziá-la e esvaziá-la de seu domínio; e isso está dentro da capacidade dos mais desamparados e impotentes. Assim, a propagação da liberdade é promovida como a propagação do riso”.

Nos Estados Unidos, o uso do humor e do riso em um contexto político ou social talvez seja melhor visto na mídia televisiva.

2 É preciso distinguir o chamado “jeitinho brasileiro”, de conotação pejorativa e depreciativa das outras dimensões do que se pode chamar de sentidos e sentimentos de brasilidade e “jeitinho” explorados neste livro. Embora a referida noção possa pender para um lado ou outro, para dar precisão conceitual e não recair em equívocos e até preconceitos, se faz necessária tal distinção. (Nota dos Tradutores).

Neste cenário, costuma-se usar piadas políticas ou sociais que, na maioria das vezes, não são muito mordazes, mas provocam risos porque lidam com questões pertinentes para as massas. Não muito tempo atrás, o programa *Smothers Brothers* teve problemas com sua rede por causa da natureza de suas piadas contra figuras e questões públicas. Embora o humor tenha sido bem recebido e tenha gerado muitas risadas, a CBS achou que talvez fosse muito polêmico e retirou o programa do ar.

Dick Gregory usa o humor para expor os problemas sociais que os negros ainda enfrentam nos EUA, mas apresentados de forma que entendamos o problema e possamos ter empatia. Mesmo em sua turnê de Natal no exterior em 1970, Bob Hope introduziu piadas que não eram muito gentis com as políticas de guerra do Vietnã e também humor sobre o problema de militares e drogas. Alegadamente, essas foram as piadas mais bem recebidas em seu repertório.

O drama brasileiro contemporâneo *Forró no Engenho Cananéia* retrata a luta de uma pequena comunidade do Nordeste para salvar a única coisa que possuem, seu cemitério. A maior parte da peça é composta por um humor muito mórbido, baseado na sensação de morte que paira sobre a comunidade. Na primeira cena, um dos personagens, Gaspar, reclama que mesmo sendo mais velho ainda não tem cama porque seus pais preferiram comprar-lhe um caixão para dormir. A maior preocupação de Seu Roque, chefe do necrotério local, é que todos tenham um caixão. Sua preocupação com a morte torna-se cômica especialmente quando ficamos sabendo que ele vendeu dois caixões para Joca, o recém-falecido líder da comunidade. A comunidade especula sobre como Joca será enterrado em dois caixões, mas, finalmente, decide colocá-lo em um e amarrar o vazio com uma corda durante a procissão. O mesmo problema torna-se tema de um desafio na peça em que são relatadas as conquistas de Joca em decorrência de sua fama de "Raimundo, o acaba-novenas". Joca trabalhava para o Coronel Fuão, "o Joca já cumpriu pena / numa filial do inferno" (p. 46). Fertilizante em seu canavial. A resposta do

Coronel revela sua desumanidade depravada: “E pode, é? Pode fazer fertilizante? VIGIA. Não custa experimentar, Coronel Fuão. CORONEL. Quem é que pode fazer experiências, hoje em dia, com essa imprensa a ladrar nos chinelões da gente?” (p. 78), anuncia o Ermitão, que se opõe a essa preocupação excessiva com a morte, e se pergunta quando Seu Roque vai construir um caixão completo com minhocas embutidas. Seu Roque sugere que em vez de comprarem uma cama, que só serve em vida, comprem um caixão duplo mais barato que dois individuais, visto que o casal pode usar “como tálamo, leite permanente, e nele, mais tarde, depois de tantas noites acomodadas e tantos sons reparadores, dormem o profundo sono eterno, no maior conforto, até as trombetas do juízo final” (p. 90). Mas seu futuro cliente pergunta como seria se um dos membros do casal morresse primeiro deixando metade do caixão desocupado. Seu Roque responde que nesse caso o defunto seja imediatamente enterrado e quando o segundo membro falecer os dois caixões se unam ou, “restabelece-se o caixão da lua de mel” (p. 91). O caixão seria maior do que é, e pergunta se o cliente achava que tinha banheiro e cozinha também.

O Ermitão, o único que não gosta da preocupação da comunidade com a morte, fica feliz em saber que o cemitério vai virar barragem para irrigação. Ele afirma que todos os mortos se tornarão “peixinhos vermelhos”, ou talvez que sem cemitério ninguém mais precise morrer. O humor mordaz dessa peça beira o humor negro pela preocupação com a morte. O problema da morte é real, mas a preocupação simbólica com a morte no Brasil é igualmente real. O autor vê nada menos que uma revolta armada como a solução para os problemas econômicos e políticos que uma nação apática enfrenta. O humor mostra aos brasileiros uma foto de si mesmos e tenta despertá-los para a ação, fazendo-os rir de uma situação muito grotesca.

O “show” *Opinião* tem seus momentos sérios, embora tenham uma qualidade muito alegre. *Opinião*, uma deliciosa coletânea de músicas e piadas sobre problemas políticos e sociais, começa

bem leve com uma canção sobre um tatu bem apimentado comido por convidados que reclamam do gosto forte. Intitulada “Peba na pimenta”, traz risos e dá o tom de toda a peça. O drama apresenta certa qualidade de “brincadeira” ou pastelão que parece convidar o público a participar. A história cantada de Tiradentes no final do drama, embora bastante séria e importante para a história brasileira, causa algumas risadas pela velocidade com que os atores repetem uma fala, ou pela expressão em seus rostos. Logo após a música do tatu Peba, Nara, Zé e João, os atores, curtem um partido alto, improvisando versos sobre qualquer assunto. Zé Ketí envolve alguns nomes políticos proeminentes em seu monólogo em que explica a origem de seu nome. A mãe de Zé, empregada doméstica, deixou o filho com amigos enquanto ela trabalhava. Ele diz:

Eu ficava na janela vendo os outros garotos brincar. Ficava empinando papagaio da janela. Parece filme italiano, não é? Ai, minha mãe voltava e eles diziam pra ela, - o Zé ficou quietinho. Ih, como o Zé é quietinho. Olha o Zé Quietito. Zé Quietinho, Zé Quietito, acabou Zé Ketí. Aí eu comecei a escrever com K, que estava dando sorte... Kubitschek, Kruchev, Kennedy. Mas agora, minhas camaradas, acho que a sorte michou. Michou. (p. 30).

João do Vale e Nara Leão mais tarde se envolvem em um desafio musical em que os dois competidores se alternam cantando versos difíceis que o outro deve repetir e mudar. Muitos são trava-línguas e quem erra, perde. O humor surge à medida que as passagens difíceis são cantadas, construindo o suspense até que alguém escorregue. O verso de Nara, “quem a paca cara compra/ Cara a paca pagará” (p. 36) traz dificuldade para João, que pede que seja repetido. Ele finalmente perde quando a traduz como “quem a caca cara compra .../ Caca . . . caca . . . ca . . . ca . . . ra . . .” (p. 37). O público adorou isso não só porque divertia e era algo que eles, como brasileiros, conheciam bem, mas também porque a palavra que ele errou, “caca” (merda), é bem-humorada. Outro problema, as drogas,

que nos últimos anos tem assolado o Brasil, é tratado com humor quando Zé relata como foi submetido a condições difíceis aos treze anos. Ele conhecia a maconha, mas preferia não fumar, respondendo a quem oferecia, “dizia que já tinha fumado” (p. 42). Nara entra fumando e após uma troca bem-humorada coloca o cigarro na boca fazendo-o reclamar, “tô doidão” (p. 43). Ela, para ver o quão alto ele está, examina seus olhos observando que eles não são vermelhos. Sua resposta tem um sentido que o público captou rapidamente: “Não fica falando em vermelho, não, que vermelho tá fora de moda. Fora de moda” (p. 43). A óbvia referência à repressão à esquerda política, que os fanáticos associam ao movimento comunista, provocou gargalhadas na plateia. As repressões à esquerda política, comuns na América Latina, são numerosas no Brasil. O brasileiro médio se interessa ativamente pela política de seu país. Zé, então, canta um samba sobre as desgraças do homem cuja Mulher o amaldiçoa porque ele não lhe deu dinheiro suficiente para suas despesas e até levou seu nome para os ritos da macumba. Zé reclama:

Ela pensa que a minha vida é uma beleza
Eu dou duro no trabalho pra poder viver.
A minha vida não é mole, não
Entro em cana toda a hora sem apelação
Eu já ando assustado e sem paradeiro
SOU UM MARGINAL BRASILEIRO! (p. 45).

O público gostou da fotografia do brasileiro que vive à margem da sociedade. Parte do Brasil tradicional e pitoresco, seus problemas são, no entanto, graves. A atitude de Zé pode ser uma fachada, mas necessária em um país no qual suas descargas emocionais se limitam a algumas expressões “inofensivas” - sambas, carnaval, futebol etc. A música (a americana em particular) começa quando os atores leem uma declaração crítica de influências externas e, em seguida, zombam com humor de canções brasileiras que copiaram outras músicas. O público riu quando Nara cantou as falas, “beba rum e Coca-Cola” (p. 56), após o que os três se juntaram para imitar o estilo *Platters*:

Ê boi
Ê rogado bão
O melhor do meu sertão
Do sertão do Birigui
Igual eu nunca vi. (p. 56).

O boi, é claro, é um tema tipicamente brasileiro conhecido especialmente no Natal e durante a festa de São João. O problema da censura no Brasil, fator importante em qualquer uma das artes, atinge o público de forma mais direta por meio da indústria cinematográfica. Zé relata uma experiência pessoal sobre os problemas encontrados nas filmagens de *Rio 40 Graus*. O delegado declarou que o Rio de Janeiro nunca tinha visto quarenta graus, a máxima era de 39,7 graus e que o filme arruinaria a reputação da cidade. A maior parte dos temas, sobre os quais são feitos comentários humorísticos ou canções no *Opinião*, são bem brasileiros. Por meio do uso do humor, o material torna-se palatável para as massas, o que é a intenção expressa do *Opinião*: "A música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacional" (p. 7).

O "espetáculo" *Liberdade, liberdade* seguiu os passos de sucesso do "espetáculo" *Opinião* para se tornar um sucesso ainda maior do que seu antecessor. O crítico de teatro de *O Jornal do Brasil*, Yan Michalski, explicou que a peça conseguiu êxito "inclusive, em pequenas cidades totalmente virgens em matéria de teatro". Na tentativa de descobrir melhor por que *Liberdade, liberdade* fez tanto sucesso, entrevistei Oduvaldo Vianna Filho, um dos três atores originais e também um conhecido dramaturgo (ele foi coautor do "show" *Opinião*, entre outros). Ele explicou que à época em que *Opinião*, o "show" pai, foi produzido, fora uma época de grande popularidade para "shows", especialmente musicais. Ele, Armando Costa e Paulo Pontes aproveitaram esta popularidade para escrever uma peça com uma mensagem política incluída nas seleções

musicais. *Opinião* teve o maior sucesso do que qualquer outro "show" da época e ajudou a preparar o público para *Liberdade, liberdade*. Além do fato de que os "shows" estavam em moda na época (ainda gozam de grande popularidade, embora a natureza do "show" tenha mudado; eles não têm mais uma mensagem nem são políticos, mas sim musicais ou humorísticos). O *Opinião* teve que aguçar o apetite do público por entretenimento com uma mensagem. Os problemas surgiram quando o clima político ficou tenso entre a estreia do *Opinião* em 1964 e *Liberdade, liberdade* em 1965. Os censores se recusaram a permitir outro "show" semelhante ao *Opinião*. Por necessidade, então, os autores atacaram os problemas nacionais indiretamente, usando material estrangeiro. Os censores pouco podiam fazer com obras famosas de Sócrates, Shakespeare, Lincoln e Brecht, para citar apenas algumas. Os autores usaram o material para focar nos problemas brasileiros, mas sem a acidez direta do *Opinião*.

Vianna Filho afirmou que o povo brasileiro conhecia bem os problemas que a peça atacava e poderia facilmente relacionar o material estrangeiro a eles. Outro fator que contribuiu para o sucesso de *Liberdade, liberdade* foi o que Vianna Filho chamou de ostentação do povo brasileiro. Eles não apenas viram os problemas nacionais criticados, mas também foram tratados com boa literatura e filosofia de importantes figuras mundiais; satisfazendo, assim, seu senso de ostentação cultural.

A estrutura da peça, um arranjo frouxo de discursos, peças, canções e outros materiais relacionados a um tema central, deu origem a questões sobre se a peça seria drama ou não. Um artigo da *Revista de Teatro*, órgão oficial da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, chama *Liberdade, liberdade* e outras afins de "experiências válidas" que têm provocado debates quanto à sua classificação como teatro. O artigo responde que "a resposta definitiva cabe ao público". Ele ainda admite que essas peças (e outras que fogem do trivial) não podem ser ignoradas por causa de suas influências e popularidade.

De acordo com o artigo, os movimentos e experimentos podem ser o trampolim para um novo ciclo histórico no teatro brasileiro, diz o artigo.

Em *Liberdade, liberdade* a primeira pitada de humor inesperado joga no espectro político para estabelecer afinidade com o público. Vianna Filho pede que o público tome uma posição definida desde o início. Não faz diferença se é esquerda, direita ou em posição neutra, mas uma vez assumida, é imperativo que todos mantenham a posição, senão as cadeiras do teatro, companheiros, rangem muito e ninguém ouve nada. Quando os atores introduzem o tema da liberdade de escolha profissional recitam um poema:

Entra pra dentro, Chiquinha!
Entra pra dentro, Chiquinha!
No caminho que você vai
Você acaba prostituta!
E ela:
... Deus te ouça, minha mãe...
Deus te ouça... (p. 16-17).

O poema também serve como um comentário irônico sobre as aspirações da juventude *versus* os códigos morais da geração anterior. Também serve para expor o problema muito real da diferença de gerações, o interesse às vezes doentio por sexo e o problema da prostituição que abunda no Brasil.

Um dos direitos ou liberdades buscados na *Liberdade, liberdade* é “o direto ao lazer”:

Hora de comer . . . comer!
Hora de dormir . . . dormir!
Hora de vadiar . . . vadiar!
Hora de Trabalhar?
. . . Pernas pro ar que ninguém é de ferro! (p. 18).

Poucos brasileiros contestariam essa filosofia. Os autores escolheram o humor, um veículo popular, para falar com o povo sobre o conceito de liberdade em questões específicas para que o

entendam melhor em termos gerais. Na peça eles declaram que a liberdade existe: “Não só existe, como é feita de concreto e cobre e tem cem metros de altura. A liberdade foi doada aos americanos pelos franceses em 1866 porque naquela época os franceses estavam cheios de liberdades e os americanos não tinham nenhum” (p. 41). Em seguida, atacando o materialismo americano, eles dizem: “Até agora a liberdade não penetrou no território americano” (p. 41-42). Discutindo as farpas pontiagudas que se projetam da cabeça da Liberdade, continua: “Coroa de louros certamente não é. Antigamente era costume coroarem-se heróis e deuses com coroas de louros. Mas quando a liberdade foi doada aos Estados Unidos, nós os brasileiros já tínhamos desmoralizado o louro, usando-o para dar gosto no feijão” (p. 42).

Desnudam os deuses e heróis para temperar a feijoada, o prato nacional do Brasil. Os americanos, então, construíram um pedestal para a Liberdade a um custo maior do que a estátua. Já quando se diz que o preço da liberdade é a eterna vigilância, “não é. Como acabamos de demonstrar, o prego da liberdade e de setecentos e cinquenta mil dólares. Isso há quase um século atrás. Porque atualmente o Fundo Monetário Internacional calcula o preço da nossa liberdade em três portos e dezessete jazidas de minerais estratégicos” (p. 42-43).

O materialismo e a liberdade estão intimamente ligados, de modo que tanto a independência quanto a liberdade podem agora ser calculadas em dólares. Os brasileiros veem o americano como um saco de dinheiro com influência econômica controlando o Brasil.

General Motors, Ford e Coca-Cola são apenas algumas das palavras comuns no vocabulário brasileiro. Tereza introduz um pequeno trecho inteiramente sobre o humor: “A liberdade de um povo se mede pela sua capacidade de rir” (p. 114).

Nara afirma que “você agora devem rir bastante, que é para parecerem bem livres” (p. 115). O mundo da fantasia será feito para parecer realidade por meio do humor - eles parecerão livres agindo

como se fossem. “Cada vez sobra mais mês no fim do dinheiro” (p. 115), diz Tereza, numa reviravolta no idioma comum. Paulo expressa o desejo de se mudar para os Estados Unidos porque “vou viver na matriz” (p. 115), um trocadilho com o domínio econômico do Brasil pelos Estados Unidos. E na América é crime a mulher mexer nos bolsos do marido enquanto no Brasil “é apenas perda de tempo” (p. 115).

Vianna Filho reclama que como o preço da ração para o gado subiu, o preço da carne também aumentou e, em vez de comprar a carne, ele vai comer logo a ração. E, em uma facada na taxa de inflação vertiginosa no Brasil, Paulo diz: “você já reparou como em cada nota de mil a expressão do Cabral está mais preocupada?” ao que Tereza responde: “isso não é nada. Dizem que na nova emissão da nota de cinco mil Tiradentes já vem com a corda no pescoço” (p. 116). Na experiência do autor, algumas das piadas mais repetidas entre os brasileiros incluem facadas nos problemas monetários e inflação alta. A todo esse humor Oscar diz acreditar “que o país está muito melhor” ao que todos respondem, “melhor como?!” (p. 117). “Melhor do que no ano que vem!” (p. 117). O drama termina com uma seção de créditos para o material utilizado. Em um último momento golpeiam a dura censura. Eles dizem: “Os livros consultados se encontram na Biblioteca Nacional, com exceção de três especialmente subversivos, que foram imediatamente pulverizados no fim do trabalho” (p. 155). O tema de *Liberdade, liberdade* é sério, mas livremente misturado com humor e palatável para o brasileiro médio que mostraria pouco interesse se apresentado como material seco. O humor, então, reduz o conceito frio e abstrato de liberdade a realidades bem humanas e brasileiras.

Minha primeira impressão de *Arena conta Zumbi* veio de uma gravação que me fez acreditar que a música fornecia a força dramática, o elemento unificador e o forte sabor de brasilidade da peça. Quando vi a peça em São Paulo percebi que o humor contribuiu tanto ou mais para o sucesso da peça. *Arena conta Zumbi* narra um relato de uma revolta dos negros brasileiros escravizados



no final do século XVII liderada por Zumbi. Os ex-escravizados estabeleceram, na selva, a cidade de Palmares, a qual prosperou por meio do comércio com os brancos sob a sanção de um lasso governador português. Atendendo a uma reclamação dos brancos, Portugal enviou um substituto com mão de ferro que esmagou a comunidade negra e destruiu qualquer esperança de liberdade. *Arena conta Zumbi* é de fato “uma fábula ‘universal’, uma história de heroísmo e luta pela liberdade” autenticada por artigos de jornais da época. O drama nos dá um retrato da cultura brasileira em embrião na qual os valores da futura nação ainda estão em formação. Pode-se reconhecer muitos dos valores brasileiros modernos nos ancestrais negros da *Arena conta Zumbi*. Um drama tão brasileiro poderia ser esperado dos dois autores, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, ambos importantes no desenvolvimento do teatro de Arena em São Paulo. O Arena tem sido importante no movimento em direção a um teatro mais brasileiro, que começou realmente com a apresentação de *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, em 1958. Desde então, Guarnieri é uma das principais figuras do Arena e sua tentativa de fazer nascer um teatro brasileiro. Augusto Boal, que se filiou à o Arena depois de estudar teatro nos Estados Unidos, também figura como um dos principais responsáveis pela mudança do Arena para peças nacionais. Na verdade, seu primeiro drama, *Revolução na América do Sul* (1960) estreou no Arena de São Paulo. Como prova de sua preocupação com temas nacionais, após *Arena conta Zumbi* Guarnieri e Boal fizeram em coautoria *Arena conta Tiradentes* apresentando o importante período da história quando o herói nacional Tiradentes morreu pela liberdade do Brasil. Apesar de não ter a mesma qualidade da *Arena conta Zumbi*, continuou a dedicação do Arena às peças brasileiras.

Arena conta Zumbi é um dos dramas mencionados, juntamente com *Liberdade, liberdade*, quando a *Revista de Teatro* faz a pergunta: “isso e teatro?”. Embora tenha um enredo definido, o que *Liberdade, liberdade* não tem, a peça *Arena conta Zumbi* é, no entanto,

algo desconexa na sua construção e apresentação. É composto por inúmeras cenas que vão e voltam dos portugueses aos negros, dos indivíduos ao grupo, da música ao canto, da fala à poesia etc. A forma como o Arena apresenta a peça torna ainda mais difícil a sua compreensão. O Arena adotou um método de atuação conhecido como "sistema coringa", no qual o papel de cada personagem gira de ator para ator conforme as cenas mudam. No decorrer da peça, todos os atores representam todos os personagens, o que, em teoria, nos deixa com o personagem, na impressão total, e não com a maneira de um determinado ator representar aquela parte específica. Ou como o Arena explica: "Se um ator interpreta um determinado personagem, a plateia jamais verá o personagem objetivamente: verá o ator que o interpreta". Quando vi a apresentação do drama no Arena de São Paulo não pude deixar de ficar um pouco confuso no começo, mas logo me acostumei com a construção da peça e a forma de sua apresentação.

Arena conta Zumbi é bem humorada. De fato, a maior parte da peça é bem-humorada ou muito leve em espírito, com apenas um punhado de momentos sérios. Os portugueses, sempre retratados com humor mesmo nos momentos em que tentam ficar sóbrios, são feitos de palhaços. Em contraste, os negros brincam de maneira saudável, mas nunca transparecem comicidade. O governador português, Dom Pedro, é um bêbado que não consegue fazer um discurso sem ser retido por um assistente. Quando entra pela primeira vez, as instruções do palco (fornecidas separadamente do texto) diziam: "Os que o apoiavam, deixe D. Pedro quase cair. Ele é velho e asmático". Figura caricatural. Posteriormente, as instruções diziam:

Entra Dom Pedro, amparado por um ajudante que o sustenta com os braços enfiados através dos seus socavos, e cruzando as mãos na cabeça do governador. As pernas deste estão dobradas, o ajudante com os pés faz Dom Pedro ficar de pernas esticadas. Vez por outra, Dom Pedro esquece o que ia dizer, o ajudante fala-lhe baixinho no ouvido. Quando D. Pedro dorme, o ajudante o acorda. (p. 57).

Além dessas instruções, a performance incluía muitos gestos obscenos que encantavam o público. Dom Pedro é constantemente corrigido, pois em sua condição ele pode dizer pouco que saia correto da primeira vez. Por exemplo, “há algo melhor que a liberdade? Não há. A liberdade e a glória de uma coroa, a glória dos recém-nascidos” (p. 42) é imediatamente corrigido para “bem nascidos” por seu assistente (p. 42). O bom humor dos negros contrasta fortemente com os brancos. Palmares continua a crescer, especialmente quando um negro, em Palmares, acidentalmente encontra seu amigo fazendo amor com uma negra e pergunta se ele já não havia se casado com outra moça. O amigo, surpreso, diz que vai se casar de novo como fez com Milena, Micoti, Rainha e Turiada: “Ei, Palmares crescendo” (p. 39). Os brancos continuam ridículos quando o Capitão João Blaer relata o diário de sua Viagem a Palmares, a alguns dos muito corretos colonos portugueses que constantemente interrompem:

Partimos no dia 1.º. (Oh Captain, my Captain) No dia 2 topamos com um monte chamado Elinga. (*J'adore les tropiques.*) [...] No dia 3 topamos com o monte chamado Tamala onde pernoitamos. (Foi lá que se deu o crime da mala?) No dia b topamos com um antigo engenho por nome São Miguel. (*Pour nous les français, c'est Saint Michel.*) Caminhamos uma milha pequena quando topamos com alguns mundeus, (*Q'est que c'est bundeus? - Eu disse mundeus, com M de ... -Mon Dieu!*) isto e, armadilhas de pegar caga, as quais, porém estavam vazias (p. 40-41).

Continua com interrupção até que o capitão não possa ser ouvido durante toda a conversa em inglês, francês e português. Mesmo quando a ordem é restaurada pelo capitão, as interrupções continuam com humor. Sempre que os portugueses tentam falar o português do século XVII, o público mal consegue conter o riso:

Menina formosa
que nos meus olhos andais:
dizei, porque mos quebrais.
- Criei-me com meus cuidados

J'agora não saberia
andar noutra companhia. (p. 42).

Em outra cena, um senhor português avisa a sua superprotegida filha sobre os perigos dos machos negros. Afirma que são cruéis, pois quando capturam uma garota branca, abusam dela, a escandalizam, a brutalizam e a violentam. A filha, com olhar sonhador, diz: "Deus te ouça, papai" (p. 43), provando que o pai está alheio aos desejos da filha. Por insistência dos brancos, chega de Portugal, um novo governador que promete colocar os negros em seu lugar. Seu discurso arrogante e ameaçador, proferido na chegada, é permeado, duplamente, de conteúdo político, fazendo parecer outro palhaço bem-humorado:

Senhores, da discussão nasce a sabedoria. Opiniões diversas devem ser proclamadas, defendidas, protestadas. O dever do Governador dessa Capitania e a todos ouvir, porém devem agir exclusivamente segundo lhe ordena sua própria consciência individual. Sejam magnânimos na discussão, mas duros na ação. Plurais na opinião, singulares na obediência de minha ordem. Descontentes haverá, e sempre. Um governo enérgico toma medidas impopulares de proteção à coroa, não aos insatisfeitos (p. 45).

Talvez uma das cenas mais engraçadas se dê entre o Bispo de Pernambuco, o novo governador Dom Ayres, e o capitão Domingos Jorge Velho, o escolhido para destruir Palmares. Antes que o capitão entre, o bispo expressa sua aprovação a um homem tão sanguinário liderando a ofensiva contra Palmares. O capitão é uma pessoa detestável, imunda e obscena no mesmo nível dos animais da selva. O Bispo mal suporta que o Capitão lhe beije a mão, mas, quando o Capitão saboreia o gosto nas mãos do Bispo, sabe imediatamente que a sua vida sexual deve ser ativa. O capitão, que não consegue pronunciar corretamente nem as frases mais simples, continua a babar na roupa enquanto fala. Ele não tem respeito pelo clero, pelo público ou pelos negros. Ao longo da cena, ele constantemente enfia o dedo no nariz, come as colheitas, coça o ânus e cheira a mão.

Sua outra mão está sempre no bolso, ocupada se masturbando, mas quando chega ao clímax, remove a mão para lambê-la.

Como se vê, *Arena conta Zumbi* zomba dos portugueses, retratando-os como palhaços. Os portugueses não têm qualquer lealdade a este novo país, mas devem o seu apoio à Coroa de Portugal. Os negros, por outro lado, estão apaixonados pelo Brasil. São, na peça, a verdadeira semente da qual brotariam os brasileiros contemporâneos. Seu humor (genuíno e saudável) é extraído pelos brasileiros de hoje, é dessa fonte que emerge seu amor pelo riso. O tema da dignidade humana e do desejo de liberdade torna-se mais genuinamente brasileiro por meio do humor que favorece os negros. Nós defendemos os negros contra seus mestres em parte porque o humor mostra que eles são os mais sinceros com a maior profundidade de espírito.

Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar é uma resposta política à situação em que vivem os brasileiros. Tenta satirizar todos os elementos da sociedade. Por ser uma comédia, a maior parte da peça é bem-humorada, mas como os autores quiseram retratar o nivelamento da amoralidade dos personagens por meio de certa loucura, há partes que parecem especialmente bem-humoradas para o público brasileiro. A peça começa com Roque e Brás das Flores discutindo a diarreia de Brás com naturalidade. O coronel do drama recebe uma remessa de mercadorias do exterior, incluindo um bidê para a filha, mas a casa deles não tem banheiro para instalá-lo. Depois de uma discussão bem-humorada sobre a finalidade de um bidê e seu uso, o Coronel decide que é muito bonito para colocar no galinheiro e decide colocá-lo em um lugar bem visível na sala. Roque e Mocinha, filha do Coronel, excitados com a observação do Coronel de que o touro é tarado, travam uma conversa em que ela sugere que o boi, assim como o javali, é muito gracioso na hora de fazer amor. Ela e Roque falam sobre as técnicas de fazer amor entre os animais e insetos que atizam os desejos de Roque por ela. Mais tarde, naquela

noite, ele espera por Mocinha no banheiro externo; sabe que ela vem urinar em uma hora específica. Quando ela chega, Roque sugere, com humor, o motivo de sua visita ao banheiro externo, fazendo-a chamar o pai: "ROQUE. Veio pra fazer xixi? (Semi-sorrisos) MOCINHA. Mas o que é isso?" Os três ficam conversando à noite sobre seus hábitos de banheiro. Após a saída do Coronel, Roque beija Mocinha, pede ao encarregado das luzes que apague as luzes e diz à plateia: "Se sem luz não é melhor,/ é pelo menos mais fino" (p. 43). Esse humor escatológico se enquadra na ampla categoria da sacanagem, o imoral e o perverso, muitas vezes beirando a grosseira comédia pastelão comum ao *vaudeville* e às casas burlescas. Roque e seu amigo Brás (agora fugitivos do Coronel) pedindo esmola disfarçados de cegos, ambos saltam para uma carteira perdida, cada um alegando que a "viu" primeiro. Muito do humor brasileiro encontra sua base na simplicidade astuta dos personagens do interior.

Muitas vezes personagens como Roque e Brás são pegos na teia de sua própria astúcia, sob uma lógica simplista. A aceitação estoica de tudo o que lhes acontece acrescenta profundidade humana ao humor. O assassino de aluguel do Coronel, reconhecendo Roque, se prepara para atirar, mas Roque joga com seu senso de justiça afirmando que não está armado. O assassino responde que ele é o assassino e que Roque é, afinal, a vítima, o que leva Roque a comentar: "A razão está com ele" (p. 67-68). Antes que o assassinato ocorra, um padre entra para dizer-lhes que hoje, sendo Natal, é um dia de paz universal em que ninguém morrerá, nem mesmo no Vietnã. Se você quer matar seu amigo, você tem o resto do ano, diz ele. Depois de se sentarem e se desejarem bem, Roque mata o assassino que, pouco antes de morrer, pede um níquel para ver se pode comprar a salvação no céu. O povo brasileiro adora zombar das coisas sagradas, das coisas que estão acima deles e das coisas que não entendem. Esse tipo de humor serve como um nivelador democrático e reduz todas as questões superiores e poderosas ao tamanho do brasileiro comum.

Voltando ao Coronel, encontramos pouco amor perdido entre ele e seu rival político. Em resposta ao discurso floreado do Coronel, o adversário, Nei Requião, pergunta se ele foi convidado a ingressar na Academia Brasileira de Letras:

CORONEL. Onde é esse lugar?
Vou lá, mijo nas gavetas.
DESEMBARGADOR. Mas na Academia?
E uma heresia (p. 85-86).

Num país onde sessenta por cento da população não sabe ler nem escrever, nada é mais lógico do que zombar da relativamente afetada e reacionária Academia de Letras. No entanto, esta bofetada na Academia pode muito bem refletir a antipatia que alguns dos jovens escritores sentem pela velha guarda, os quarenta e quatro que o fazem e pouco se importam, até desprezam, quaisquer tentativas ou inovações de revitalização das letras brasileiras.

Em uma cena, o Coronel, flagrado com a mulher de Joca, veste-se rapidamente antes que Joca entre e descubra que ele vestiu a calça ao avesso. Coronel diz a Joca que as calças representam a última moda em roupas masculinas, mas Joca, que não se deixa enganar facilmente, se vinga contando ao Coronel sobre a sedução de Roque à Mocinha dando uma descrição sensual: “Que tinha o vazio das coisas/ na cova de sua mão” (p. 50). O coronel, que ainda não entendeu, pergunta: “aquele catingueiro/ fez de mocinha mulher?” ao que Joca responde em tom de provocação, “não sei”, e continua com a descrição (p. 50). O humor segue rumo à loucura quando Roque, ao entrar na pousada, é reconhecido pelo Coronel como aquele que desonrou sua filha. As pessoas começam a perseguir umas às outras cantando até que Roque pula em uma cadeira e grita para a multidão enlouquecida:

Ei! Olha o trem! Olha o trem!
Hora do trem, minha gente!
Só pegar lugar bom quem
chegar primeiro na frente

e rente que nem pão quente (p. 89).

Todos param, pegam suas bagagens e correm para um trem, para voltar e comentar, perplexos:

Mas que trem? Não vou de trem?
Por aqui não passa trem.
Cheguei não faz uma hora,
como é que eu já vou embora?
E eu que moro aqui mesmo,
para que vou tomar trem? (p. 89-90).

O truque do comboio volta a ser utilizado no segundo ato por Brás que explica, "vi o começo do ato, /conheço o truque também" (p. 110). Esse humor pastelão depende de as pessoas fazerem as coisas de maneira um tanto mecânica e de as pessoas terem a mesma mente e a mesma direção. (Isso, é claro, é paralelo à teoria mecânica do humor, de Henri Bergson.) O brasileiro frequentemente atribui esse tipo de humor de uma só mente e uma direção aos portugueses, e as inúmeras piadas sobre ele seguem esse padrão. João Guimarães Rosa cita uma dessas piadas na introdução de seu profundo estudo do humor, *Tutameia* (1968, p. 4):

Siga-se, para ver, o conhecidíssimo figurante, que anda pela rua, empurrando sua carrocinha de pão, quando alguém lhe grita: -"Manuel, corre a Niterói, tua mulher está feito louca, tua casa está pegando fogo!" Larga o herói a carrocinha, corre, voa, toma a barca, atravessa a Baía quase... e exclama: "Que diabo! eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa..." (ROSA, 1968, p. 4).

A palhaçada no *Bicho* continua quando, mais tarde, naquela noite, Nei Requião vai até a porta de Vespertina e esperando vê-la pelo buraco da fechadura se abaixa para olhar assim que Roque se aproxima. Requião cambaleia, curvado, cantando, "mas que dor, que dor,/ ai que dor nos rins" (p. 93). Segue-se a loucura total quando Requião, o Coronel e o Desembargador tentam entrar no

quarto para fazer amor com Vespertina enquanto Furtado e Roque tentam fazer amor com Mocinha. No final, Roque vai para a cama com Zulmirinha novamente pedindo ao faroleiro que gentilmente apague as luzes. Roque promete ao Coronel e a Requião seu apoio. Após uma cena agitada de gente indo e vindo, a confusão chega a tal ponto que Roque afirma que não ficaria surpreso se Napoleão entrasse. Nesse exato momento, Napoleão entra pedindo instruções para Waterloo: "Perguntei na portaria/ me indicaram o *water-close*./ Eu pergunto *Waterloo*. / *Ce n'est pas la même chose*" (p. 148). Este dispositivo, engraçado de uma maneira infantil, parece popular entre os dramaturgos brasileiros. Os dois candidatos, tendo conquistado o apoio de Roque, esperam por Roque sem saber que ele fez a promessa ao outro. Olhando pela janela, o Coronel e Requião veem uma manifestação liderada, surpreendentemente, por Roque. Com alegria, o Coronel acena pela janela e diz: "olha, ele está dando adeus" (p. 151), mas Requião o corrige, "não é adeus. É banana" (p. 152). O signo "banana", equivalente brasileiro ao "pássaro" nos Estados Unidos, é facilmente reconhecido pelos brasileiros. Lá, os três personagens ficam hilariantes dando uns aos outros a "banana" enquanto xingam em voz alta. Ao final do drama, o público pode escolher entre três finais, o último dos quais nos dizem ser o mais brasileiro. Brás surge em traje de guerreiro medieval anunciando:

Venho da parte de sua
Majestade, Sua Alteza
Dom Requião, O Gentil
dizer que foi restaurada
a monarquia no Brasil. (p. 180).

Assim, a peça termina com uma crítica bem-humorada à política do Brasil. O humor do *Bicho* inclui todos os tipos: pastelão, piadas francas, loucura total etc. O humor serve para nivelar as classes sociais a um plano moral (ou amoral) comum; mostrando, assim, que quem governa e quem está no poder não são superiores às pessoas sobre as quais exercem domínio. Os autores, Oduvaldo Vianna Filho

e Ferreira Gullar, acham que o governo opera um sistema político de castas acreditando o povo não têm capacidade para se governar. O humor serve bem ao propósito, pois vemos todas as classes: políticos, ricos proprietários de terras, trabalhadores e outros, sob uma luz comum igualitária em termos de nosso julgamento pelo humor. A peça se torna um voto de confiança nas pessoas comuns.

Morte e vida severina é uma peça mais séria, baseada nas dificuldades daqueles que vivem e fogem da Caatinga para finalmente enfrentar a morte como a única realidade certa. O humor, raro na peça, tem seu lugar. Em uma cena, dois coveiros, bastante levianos, falam sobre sua profissão. Mencionam os diferentes bairros, ou zonas da cidade, onde os seus negócios mais prosperam e sobre as pessoas que lá vivem. Em diálogo humorístico, degradam as pessoas de todas as profissões. Por exemplo, um coveiro diz sobre um determinado bairro:

Esse é o bairro dos funcionários,
inclusive extranumerários,
contratados e mensalistas
(menos os tarefeiros e diaristas).
Para lá vão os jornalistas,
os escritores, os artistas;
ali vão também os bancários,
as altas patentes dos comerciários,
os lojistas, os boticários,
os localizados aeroviários
e os de profissões liberais
que não se liberaram jamais (MELO NETO, 1967, p. 26).

Esta seção do drama é a única que faz o público rir. A base primária para o humor é a morte. Talvez, neste caso, o riso neste seja a libertação interior e a vitória sobre o inimigo, a morte. Como a morte é um problema universal com o qual todos se preocupam, seu apelo como tema pode ser feita por meio de críticas humorísticas. Tal aspecto é bastante difundido na dramaturgia brasileira. A cena oferece certa sensação de alívio rindo da morte.

Em 1968, Chico Buarque de Hollanda presenteou o Brasil com *Roda-Viva*, um comentário mordaz sobre os valores contemporâneos da sociedade brasileira. O autor, um dos músicos mais populares do país, fez sucesso no mundo dramático com *Carolina e Bom tempo* que, como *Roda-Viva*, usa, como forte elemento, a música. Quando essa peça estreou, em janeiro de 1968, no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, ainda não havia o Quinto Ato Institucional (AI-5) de 1968, “mas ficou claro que as coisas caminhavam nesse sentido”. Durante uma apresentação do espetáculo, no Rio, um grupo paramilitar interrompeu a peça quando esta atingiu o ponto “ofensivo” no final do primeiro ato, no qual é simulado um ato sexual, uma clara demonstração de que a moral da nação preocupava alguns cidadãos que acreditavam na censura pública como forma de protegê-la.

O drama, satirizando inúmeros elementos da sociedade brasileira contemporânea, considera pouquíssimas coisas sagradas. A peça reclama que os heróis do Brasil vieram originalmente de fora do Brasil, mas o anjo da guarda de Benedito, desejando fazer um herói brasileiro, o faz usando um nome americanizado, Ben Silver, copiando traços americanos. A televisão é satirizada como uma nova religião todo-poderosa para o jovem ídolo nacional, e a imprensa como uma mídia corrupta sendo comprada para fabricar a opinião pública. Na peça, imprensa é representada como um adversário com quem não se mete, podendo destruir facilmente uma pessoa por meio de mentiras para influenciar o público. O drama também se destaca como um triste comentário sobre os gostos e desgostos do público brasileiro que são facilmente influenciados diante da esperteza da imprensa ou de outros meios de comunicação.

A peça, uma comédia musical, é repleta de humor. Trata das preocupações comerciais da televisão com humor na primeira cena quando a fala inicial de Benedito é interrompida por um comercial cuja única mensagem consiste em gritos de “Comprem! Comprem!” Benedito, feito como estrela, está vestido com um terno prata de roupas no estilo militar “que hoje está muito falado”

(p. 17). A piada zomba dos militares que governavam o Brasil na época. Falando do sucesso de Benedito, o anjo sabe que “quando você virar piada de mictório público” (p. 18) ele fará muito sucesso. Para se tornar um ídolo, Benedito deve se vestir jovialmente; ter um ioiô, sabonete, desodorante, muita propaganda e possuir algumas qualidades americanas.

De fato, Benedito se torna um ídolo brasileiro ao incorporar toques americanos como agir galantemente como Valentino, bravo como Tom Mix, possuir um toque de Gary Cooper e uma pitada de Cary Grant. Para atrair a juventude, também deve reconhecer que eles sofrem de neurose e temem a guerra atômica. Nessa releitura, Juliana, tendo problemas com o anjo que gosta de beliscá-la, denuncia-o ao marido Benedito, cujo único comentário é: “anjo não tem sexo” (p. 24).

Portanto, ela não deve ficar chateada. Em busca de um novo nome para o ídolo, o anjo escolhe “Ben Silver” e grita “Eureka”, explicando a um intrigado Benedito que “Eureka” era a expressão. Colombo usou quando descobriu a América. Longe de ser brasileiro, o nome condiz com a americanização de Benedito, pois o anjo tenta torná-lo brasileiríssimo. Então o anjo explica o papel da televisão como sua nova religião recitando um credo que cheira a sentimento antirreligioso; sendo uma reformulação, nos termos do anjo, dos credos cristãos:

Creia na televisão
E em sua luzinha vermelha
Creia na televisão
Como seu anjo aconselha
Pois ela é quem vai julgá-lo
Por todos os cantos, ângulos e lados
Essa é onipotente
A ela você deve culto
Eternamente
Mas cuidado, que a câmera não é uma
São muitas e mais traiçoeiras

Que as próprias serpentes
Cria na televisão
Adore-a sobre todas as coisas
Para sua redenção (p. 29-31).

Benedito deve ter fé na televisão e em sua luzinha vermelha que irá julgá-lo, condená-lo e recompensá-lo; que é onipotente; eterna e será sua redenção. O outrora rico e famoso Benedito comprará inúmeros objetos entre os quais um alambique para seu amigo bebedor Mané, e um item muito necessário, pílulas anticoncepcionais para sua esposa. Mais tarde, para ver de perto a vida privada do novo ídolo, as câmeras de televisão invadem repentinamente sua casa no momento em que ele abraça sua esposa. Eles o questionam com humor sobre sua mãe, ou seja, a mãe do rei, visto que, até mesmo a rainha-mãe, já que ela é, afinal, sua mãe. A imprensa, agora sabendo de seu estado civil, só pode ser silenciada quando o anjo entrega dinheiro a Capeta, o jornalista, ao mesmo tempo em que afirma que a mulher com Benedito era sua irmã. Capeta, cada vez mais convencida de que é irmã de Benedito a cada cruzeiro que recebe, sai às ruas gritando: "Extra! Extra! Sua mulher era sua irmã" (p. 44-45). Mané, sempre pronto a brindar qualquer coisa como desculpa para mais bebida, brinda a Benedito, mas se deixa levar quando brinda também aos atores, ao autor, ao público, às autoridades, ao governo e, se eles permitirem, aos censores. Benedito, insatisfeito com sua vida de ídolo, teme que seu público tenha passado a considerá-lo um deus a ponto de "eles pensarem que a gente não vai ao banheiro" (p. 48). A imprensa descobre que Benedito bebe; coisa que nenhum ídolo nacional deveria fazer, e para tirá-lo da encrenca, o anjo promete progressivamente, perante o público, 100% do seu salário para a caridade, percebendo tarde demais que sua comissão de 20% não significa muita coisa. Com humor, Benedito oferece a ele 20% de sua ressaca. Descartando "Ben Silver", o anjo o refaz como um ídolo cantando abençoando a nação com música brasileiríssima, mas a música brasileira como a revista *Time*, uma revista que sempre tem razão, afirma como que a música brasileira deveria ser. Agora cantor

de sucesso, Benedito irá para a “Matriz”, nos Estados Unidos, para onde vão todos os produtos brasileiros. Não é preciso lembrar dos inúmeros músicos brasileiros que vieram para os Estados Unidos.

Alguns, como Sérgio Mendez, fizeram fortuna aqui, sacrificando grande parte de sua brasilidade. (Nessa época as piadas da Matriz referindo-se aos Estados Unidos e à Embaixada Americana eram muito populares no Brasil). O anjo afirma que até Deus, brasileiro, já tentou se naturalizar estadunidense. O sucesso de Benedito nos Estados Unidos irrita a imprensa brasileira que, para destruí-lo, busca manchetes sensacionalistas. Eles o denunciam como “bêbado, casado, entreguista e ... e ... homossexual!” (p. 67) que também vendia a música autêntica do Brasil aos ianques imperialistas. A peça termina quando a viúva de Benedito, agora vestida como *hippie*, cavalga nos ombros do povo dando indicação de que ela aproveitará sua nova vida como viúva de um herói rico e famoso.

Voltado direta e indiretamente para os brasileiros e seus problemas, o humor muitas vezes se preocupa com a influência dos Estados Unidos no Brasil; seja ela econômica, nas artes, ou o que quer que seja. Os brasileiros, bem cientes dos interesses americanos em seu país, riem desse humor como pessoas que conhecendo o problema pouco ou nada podem fazer a respeito. Mas a intenção é estimular os brasileiros a se conscientizarem dos problemas que sua nação enfrenta.

O humor, uma maneira palatável de atingir esse objetivo, é apenas um dos meios que o autor usa. O drama (embora uma comédia) é uma contundente reflexão sobre os problemas nacionais que, se apresentados de outra forma, podem não ter despertado o mesmo interesse do público brasileiro. A história de um jovem que se torna um herói nacional e os problemas que encontra para fazê-lo é um enredo interessante pelo qual o autor pode comunicar sua crítica ao Brasil contemporâneo.

Dias Gomes e Ferreira Gullar escreveram *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* como uma peça dentro de outra peça, ou seja, a história de Vargas é um enredo de uma escola de samba que eles praticam para apresentação no carnaval. Quando o autor do enredo entra, é apresentado por Simpatia, o diretor da escola de samba e ator que interpreta Vargas. A fala do personagem é permeada de humor. Ocorre, todavia, que o discurso não representa tão bem os hábitos de leitura, bem como o público do teatro brasileiro:

É o nosso dramaturgo
é o nosso *Chakispir*,
e nisso não vai deboche,
se não tem nome em letreiro
tem mais público decerto
que muito autor brasileiro
(DIAS GOMES; GULLAR, 1968, p. 9).

Os autores direcionam a maior parte de seu humor contra os Estados Unidos, as políticas externas americanas e a abordagem militarista americana sobre os problemas mundiais. Uma breve menção aos hábitos de leitura de Vargas os leva a uma série de piadas críticas sobre os Estados Unidos: "Hoje ele fala em trabalhismo, em socialismo, coisas de que não entendo, porque o Sr. Getúlio Vargas, em todo o tempo que passou em Itu só leu *Seleções*" (p. 26). *Seleções* como fonte única de informação é muito questionável, mas também ser uma publicação americana levanta mais questões quanto à sua aceitabilidade. O humor, à custa dos Estados Unidos, é sempre o favorito dos autores e do público no Brasil. Lance Belville, um produtor carioca, confirmou isso afirmando que uma maneira certa de fazer o público brasileiro rir é usar Coca-Cola ou o nome de alguma outra empresa americana conhecida em uma peça. Afirma que o riso não é contra a própria América, mas o público adora se divertir à custa das empresas americanas em solo brasileiro. A declaração de Belville corrobora com minhas próprias experiências no Brasil e com as de meus colegas. Os brasileiros dirigem muitas de suas piadas às empresas americanas

e à Política externa dos EUA. Isso não significa, porém, que os brasileiros não contem muitas piadas; algumas bastante grosseiras, sobre os americanos como indivíduos. O jovem romancista e crítico Renard Perez tem várias piadas favoritas que conta a seus amigos americanos sobre um jovem americano fazendo flexões no início da manhã na praia de Copacabana. Um brasileiro bêbado chega, observa por um momento, depois bate no ombro do jovem dizendo: "Você pode parar agora. Sua mulher se foi". Naturalmente essa piada se enquadra na teoria simples e mecânica do humor, um americano dedicado a ser "atleta" e um brasileiro dedicado a outros rumores de uma possível nacionalização do petróleo. Vargas, preocupado com a intervenção militar americana, recebe do embaixador a garantia de que o governo dos Estados Unidos nunca interfere, respeitando o princípio da autodeterminação. Nas falas humorísticas que seguem, as sequências temporais se misturam:

GETÚLIO. É um princípio bacana.
Mas me explique o caso da
República Dominicana.
EMBAIXADOR. República Dominicana?
Não estou entendendo não.
GETÚLIO. Essa vocês invadiram
sem qualquer contemplação.
EMBAIXADOR. Ora, Sr. Presidente,
esse fato ainda não houve.
Só aconteceu depois.
Vai ser em 65
e estamos em 52.
O senhor inda não morreu,
É justo que não se fale
dô que ainda não se deu.
Esse argumento não vale. (p. 39).

Ao sair o Embaixador esbarra com um escravo negro e com ar de arrogância diz:

Sai daí, crioulo burro,
com essa demagogia!

ESCRAVO. (Avançando para o Embaixador)
Burro é a vovózinha!
EMBAIXADOR. (Fugindo, apavorado)
Aqui del Rei! A Marinha! (p. 40).

Obviamente, a política americana de não intervenção é considerada uma piada pelos autores. Em uma cena, três marinheiros americanos entram vestidos como muitos estrangeiros costumam nos imaginar. Eles usam grandes chapéus de *cowboy*, estão armados até os dentes e giram os revólveres nos dedos enquanto mascam chicletes. Neste drama como em *Roda-Viva* e outros, o humor é dirigido contra os Estados Unidos, mas aqui é de natureza política. Na peça, a América aparece como uma genuína ameaça aos interesses do Brasil, mas os autores não resistem em satirizar a imagem dos americanos no Brasil, o que ajuda a capturar o público enquanto mostra os problemas que a América apresenta ao seu país.

O brasileiro, como o atual "hippie" e os vagabundos errantes de Pio Baroja, parece ter certa consciência de suas próprias "manias". Além do mais, parece se vangloriar delas, para encontrar certa satisfação e certa vitalidade vivificante em saber que essas "dificuldades" são oriundas delas. Para um país jovem e uma cultura jovem que se leva muito a sério, os brasileiros parecem terrivelmente dispostos a tirar sarro de si mesmos. Prova disso é a frase frequentemente ouvida, "ame-o ou deixe-o e o último a sair apaga a luz". Os brasileiros parecem amar e entender muitos tipos de humor. Embora esses tipos de humor possam ter sua base e seu *modus operandi* em outros mais universais, compartilhando muitos dos seus elementos com o humor característico de nações de tradição machista, de forma que este foi apropriado pelos brasileiros. Alguns dos tipos mais importantes que estudamos são, em primeiro lugar, o humor contra o sagrado; o alto e o poderoso, Heróis nacionais, assim como os dogmas religiosos e santos, são um jogo justo para o humor, como testemunhamos.

Os portugueses em *Arena conta Zumbi* são retratados como palhaços, bêbados e perversos que gozam de seu poder e autoridade sobre os “escravos negros”. Em segundo lugar, o humor dirigido contra o envolvimento estrangeiro dado que o Brasil é uma nação em desenvolvimento dependente, até agora, de capital estrangeiro do qual não precisa, segundo esses dramaturgos. Em terceiro lugar, o humor sexual, ou humor baseado nos instintos “básicos” do homem. O Benedito de *Roda-Viva* reclama que seu público acha que ele nunca vai ao banheiro. O Roque, em *Se correr o bicho pega, se o bicho come* faz amor com mulheres enquanto brinca com o público. Esses são apenas dois dos inúmeros exemplos que temos visto. Em quarto lugar, as piadas sobre bebida alécoolica pertencem à maior fraternidade do mundo. Ainda assim, o brasileiro bebe com moderação. No entanto, defende o direito de beber e nunca condenaria ninguém por excesso. Benedito, no *Roda-Viva*, gosta de se deliciar com Mané, seu parceiro de bebida. Em quinto lugar, o humor axiológico, ou seja, humor fundado na suposição de que todo homem tem seu preço pelo qual abandonará seu sistema axiológico. Benedito, excelente exemplo, chega a se suicidar por fama e riqueza. Sexto, o humor simples e pastelão, como se vê, por exemplo, em *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*; o manicômio que resulta de Roque gritando “trem” requer pouca sofisticação.

Parece que os dramaturgos usaram tanto humor por uma razão básica – é muito popular e muito brasileiro. Seu uso tende a dar unidade às peças e a fundir o público em um só corpo. Certamente fornece uma das maneiras mais fáceis de conseguir a participação do público, tornando todos, em um instante, em um confidente, desde que ele perceba. Essa explicação parece bastante simples, mas muitos filósofos e escritores veem o humor como algo mais profundo, algo capaz de fornecer *insights* filosóficos e poéticos sobre a natureza universal do homem ou sobre a natureza de um povo em particular. João Guimarães Rosa, afirma, em sua introdução a *Tutameia*, que:

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou, por exemplo, instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra "graça" guarde os sentidos de *gracejo*, de *dom sobrenatural*, e de *atrativo*. No terreno do *humor*, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao meio-prosaico, e verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanCHA os pianos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento (ROSA, 1968, p. 3).

O humor une o público à mensagem do autor do protesto, unificando-o em torno de valores brasileiros comuns. A exploração desses valores é tal que poucos dramas, críticos dos problemas sociais e políticos, a excluem. Somente quando estudarmos Plínio Marcos no último capítulo é que encontraremos um teatro de protesto bem-sucedido que praticamente exclui o humor.

DEVOÇÃO

Os brasileiros compartilham o intenso sentimento latino-americano de devoção e fé. Esse traço é um dos mais perceptíveis e fortes dentre os discutidos neste trabalho. Manifestações externas óbvias dessa devoção podem ser testemunhadas pelos nomes religiosos das coisas: o teatro paulistano (São Paulo) onde estreou a mais recente peça de Plínio Marcos, *Balbina de Iansã* (Iansã é uma deusa da macumba), chama-se Teatro São Pedro; Nossa Senhora de Copacabana, a principal rua da famosa área de Copacabana no Rio, não fica longe do Morro de São João, de onde pode ser vista a famosa estátua do Cristo Redentor no Corcovado. São Cristovão é um bairro famoso do Rio, e Espírito Santo, um estado costeiro ao norte do Rio de Janeiro.

Em 1969, *Oratório e vitral de São Cristovão*, peça de Dom Marcos Barbosa OSB, foi apresentada quase em desacordo com a ação do Papa de retirar São Cristóvão da lista dos santos. O autor gostaria de fazer uma festa ao Santo, mas pergunta: “como, então, celebrá-lo? [...] São Cristovão, como tantos outros, permitiu de ter uma festa litúrgica obrigatória para toda a Igreja, mas nada impediria que fosse celebrado espontaneamente por seus diversos devotos e até apresentado nos calendários diocesanos. Brasileiro típico, ele se apegará à veneração de São Cristóvão até o fim.

O sentimento de devoção que os brasileiros sentem não é do tipo que pode ser medido na frequência aos cultos; se fosse, os brasileiros teriam que ser considerados cristãos nominais. Números recentes mostram que a frequência à igreja diminuiu, enquanto a macumba, culto religioso afro-brasileiro, aumentou. O dramaturgo Plínio Marcos afirma que existem 16.000 macumbas só em São Paulo. A verdadeira devoção brasileira e latino-americana vem de

dentro do indivíduo que acredita fortemente em um ser supremo, recompensa e punição após esta vida, e uma comunicação espiritual com o desconhecido. De fato, a cosmovisão laica não fez grandes incursões no Brasil como nos Estados Unidos por causa, em parte, da fé do povo. Mesmo os dramaturgos esquerdistas ateus não podem ignorar, nem minimizar o sentimento de devoção brasileiro, nem pregar o ateísmo se buscarem o apoio das massas no teatro. Plínio Marcos, com fortes tendências ateias, escreve peças que pouco têm a ver com devoção religiosa e espiritual, mas, em janeiro de 1971, apresentou *Balbina de Iansã*, uma peça inteiramente sobre o sentimento de devoção brasileiro. Outra evidência de seu interesse pela espiritualidade é um espetáculo religioso em Pernambuco, ao qual assistem 30.000 pessoas. Lá os grupos teatrais do estado apresentam *O drama do Calvário*. Durante sua apresentação, as massas participam tornando-o um espetáculo do povo.

O sucesso de *O pagador de promessas* pode ser atribuído em parte ao uso extensivo de devoção e fé simples. A crítica, não muito satisfeita com a peça de Dias Gomes, considerou-a demasiado simples. Dias Gomes escreve para as novelas da TV GLOBO no Jardim Botânico do Rio. Barbara Heliodora sentiu que ele incluiu muito do efeito de novela no drama, como testemunha a cena em que Rosa, com apenas algumas horas em Salvador, foge para a cama com um cafetão astuto. Talvez pela popularidade dos programas sentimentais e pela incorporação de vinte anos de experiência em *O Pagador de promessas*, deve-se esperar que a peça seja um sucesso entre o povo, independentemente da opinião dos críticos. A peça representa a crítica de Gomes ao "sistema", à natureza opressiva da sociedade: Bonitão explora o simples sentimento de afeto de Zé para roubar-lhe a esposa; o Galego usa a presença do Zé e a publicidade que ele cria para trazer mais lucro para o seu negócio; o repórter do jornal vê a oportunidade de uma reportagem sensacionalista; interesses comerciais doam materiais em troca de publicidade; o detetive de polícia é motivado a expulsar Zé pelo dinheiro de Bonitão; e assim acontece quando o homem explora o homem. Qualquer

pessoa que assista ou leia o drama entenderá que a maior parte da crítica é dirigida à intolerância do clero e ao desejo da sociedade por ganho material, independentemente dos meios de obtê-lo. O enredo básico da peça utiliza a devoção, o profundo senso de adoração e a fé simples do Nordeste brasileiro. Zé fez a sua promessa com simplicidade; e uma vez ocorrido o milagre cumpriu-o ao pé da letra, até à morte. Por causa desse senso básico de devoção, ele nunca cede à lisonja daqueles que exploram sua honra. Sua devoção, próxima ao fanatismo, é totalmente sincera e nunca questionada. A viagem de trinta milhas com a pesada cruz machucou seus ombros, mas o personagem nunca usou travesseiros para amortecer o peso porque isso não estava incluído na promessa. Insiste que todas as promessas aos santos devem ser mantidas para que um santo não fique surdo ao próximo pedido. Talvez em contraste com seu silencioso e profundo senso de devoção esteja a intolerância fanática da Beata, que se impacienta com os erros dos outros e cuja falsa piedade a leva a ficar chocada ao pronunciar o nome de lansã. Zé só quis curar seu burro depois que uma árvore caiu na cabeça do animal. Não encontrando cura nas fontes tradicionais, voltou-se para a macumba que, em sua simplicidade, considerava inofensiva. Para ele, não há diferença entre lansã, a deusa da macumba a quem dirige suas orações e Santa Bárbara a quem paga sua promessa. Aliás, nem os mais simples personagens da peça, nem muitos brasileiros de hoje, veem diferença: Minha Tia, Dedé e outros livremente usam e confundem os nomes de lansã e Santa Bárbara. Zé do Burro sempre confiou em Deus, mas nunca aprendeu a ter cuidado com a confiança no homem. O público brasileiro pode facilmente se identificar e simpatizar com Zé porque, assim como sua devoção e fé, ele é simples e pacato. Não está interessado no “viva” das multidões. Não é surpresa que a peça tenha sucesso porque capturou a devoção simples do povo brasileiro.

Em *Forró no Engenho Cananeia*, de Antônio Callado, o sentimento de devoção da comunidade nordestina, evidente em inúmeras cenas, começa com a preocupação com o bem-estar de um



líder morto que deixaram na prefeitura entre quatro velas. Entretanto sua maior preocupação envolve o sacrilégio e a destruição do local de descanso de seus entes queridos, o cemitério. Eles não buscam grandes extensões de terras ricas para a agricultura, mas sim um pequeno pedaço usado por motivos religiosos. A peça inteira, então, gira em torno de seu senso profundamente arraigado de devoção e preocupação com a religião.

Num desafio musical, dois cantores falam de Joca, o líder morto, indo para o céu. Essas pessoas podem chamar São Pedro de "Pedrinho" como se fosse um amigo próximo. O Ermitão prevê a restauração do Brasil em termos religiosos como a restauração do Reino de Deus no Brasil. Ele diz que essa restauração ocorrerá por meio da luta, porque com Deus a guerra e o amor não estão distantes. Como prova, cita o incidente de Jacó lutando contra o anjo. O personagem Ihes diz que somente quando fugirem do cativeiro, como fizeram os hebreus, provarão o maná do céu. Para o Ermitão, que se revela o verdadeiro profeta, a sua luta pela liberdade e a sua eventual libertação são todas equiparadas em termos religiosos. O autor, por meio do Ermitão, joga com a devoção do público para criar empatia pela sua mensagem. Tudo isso parece bastante simples, mas o sucesso da peça pode muito bem depender de uma forte nota de brasilidade que se opõe diretamente à mensagem ou à solução imposta pelo autor. A peça capta a relação íntima, humana, supersticiosa, bem-humorada e sempre constante do homem nordestino e sua preocupação com a morte. Isso mostra o quão perto ele vive da morte, o quão inseparável é da vida. A peça propõe ensiná-lo a deixar tudo isso, esquecer a morte e lutar por uma vida melhor. A mensagem parece fácil, mas a devoção inabalável do nordestino, seu culto aos mortos, parece profunda e imutável. Esse culto à morte provavelmente deixou uma impressão mais duradoura no público do que a resposta política fácil. O mesmo sentimento de devoção, embora breve, consta do "espetáculo" *Opinião*. Num misto de devoção e crítica os atores cantam parte de "Missa agrária": "Glória

a Deus Senhor nas alturas/ E viva eu de amarguras/ Nas terras do meu senhor". Mais tarde, Zé Keti canta sobre o favelado cuja mulher leva o nome dele para a macumba porque não deixou dinheiro para ela. Nara Leão canta pedindo à Virgem que se lembre deles:

Mãe dos mortais
Nuvem do brilho
Orai por nós
Por nossos filhos
A Diz um ME- mãe dos mortais
Diz um NE- nuvem do brilho
Diz um O - orai por nós
E um P- por nossos filhos. (p. 46).

Ela canta uma canção popular de macumba para o deus Ogum e depois outra em que o súdito pede ao sumo sacerdote da macumba e aos deuses mais empregos. *Opinião*, como *O pagador de promessas* e outras peças, mistura cristianismo e culto afro-pagão. A peça nordestina *A derradeira ceia*, de Luiz Marinho, peça religiosa, tem forte conotação católica. *Lampião*, relatado por ter visto o Padre Cícero em uma visão, vive uma vida turbulenta de saques e assassinatos. A princípio, Saturnino defende o cangaceiro como um homem santo por causa da visão de Lampião sobre o Padre. O bandido estava ferido no momento da visão, mas o fato de estar em estado de delírio não abala a fé de Saturnino que, com seu simples sentimento de devoção, acredita vertiginosamente. Saturnino e sua esposa são chamados a se arrepender e confiar na graça salvadora da Igreja para o perdão assim que perceberem seu erro. Entre as coisas pelas quais o padre Cícero supostamente repreendeu Lampião na visão, estava seu descaso com a cidade do padre, Juazeiro. Alguns de sua quadrilha fora da lei, especialmente sua esposa Maria Bonita, também demonstram certo senso de devoção. Maria diz ao marido que se ele rezar para os santos, talvez vá para o purgatório em vez de para o inferno por seus crimes. Mas as pessoas comuns, não os bandidos, mostram o maior senso de devoção. A filha caçula de Roque, Edwiges, acreditando que Lampião não os machucará,

acende uma vela ao Padre Cícero e reza, com o rosário, por proteção. Além disso, o filho de Roque diz ao pai, que ainda não orou, para pensar em oração em vez de vingança.

Ao amanhecer, não foram feridos, e sentimos que a sua fé e a intervenção dos Santos os salvaram do ataque de Lampião. Na verdade, Lampião e seus homens encontraram tropas federais a caminho da casa de Roque. Enquanto isso, um policial federal explica a Saturnino que ele sofre miséria porque abrigou bandidos, mas que existe esperança para sua alma se ele se arrepender e confessar a um padre. Se as palavras do oficial trouxeram a mudança ou se despertaram sentimentos latentes de devoção, Saturnino e sua esposa respondem confiando na graça de Deus. Sua esposa mostra um crescente senso de devoção ao acender, tristemente, uma vela e orar pelo irmão que Lampião assassinou.

A derradeira ceia (peça composta por três atos e seis quadros), de Luiz Marinho, revela que mesmo o elemento criminoso da sociedade brasileira tem uma centelha de fé religiosa. Ninguém pode convencer os filhos de Roque de que eles não testemunharam um milagre que salvou suas vidas, realizado por sua confiança na proteção divina dos santos. O sentimento de devoção em todos os personagens é simples, sem complicações e real para eles. O negro de *Arena conta Zumbi* demonstra o mais sincero e intenso sentimento de devoção. Os escravos oferecem uma oração fervorosa a Maria misturando-a com sua religião africana profundamente arraigada:

Ave Maria cheia de graça. Olorum é convosco
Bendito é o fruto de vosso ventre.
Bendita é a terra que plantamos
Bendito é o fruto que se colhe.
Ave Maria, bendito seja
Ave Maria cheia de graça, Olorum
(GUARNIERI; BOAL; LOBO, 1970, p. 35-36).

A oração continua misturando o nome de Maria com Olorum, uma das poderosas divindades da macumba moderna. A intensidade

da oração aumenta à medida que continuam com uma sinceridade que eletriza o público:

Perdoai, a morte que matamos
O assalto, o roubo,
Perdoai, perdoai Ave Maria
Perdoai o nosso orgulho.
Perdoai, Ave Maria.
Perdoai a nossa rebeldia
Perdoai a nossa coragem

.....

Perdoai a fuga do cativoiro
Perdoai as nossas dívidas
Perdoai, Ave Maria.
Ave Maria cheia de graça
Olorum, Amém, Amém, Amém.

(GUARNIERI; BOAL; LOBO, 1970, p. 36).

Na apresentação de 16 de fevereiro de 1971 de *Arena conta Zumbi* a que assisti no Teatro de Arena, em São Paulo, essa seção foi de tal intensidade que arrancou aplausos espontâneos do público misto de negros e brancos. Isso havia tocado o mais profundo sentimento de devoção dos espectadores. Mais adiante, no drama, os negros fazem uma oração comum na qual todos participam pedindo a Deus que os ouça:

Por amor andei
Tanto chão e mar, senhor,
já nem sei.
Se o amor não e mais
bastante pra vencer,
eu já sei o que vou fazer:
meu senhor uma oração
vou cantar pra ver se vai valer
(GUARNIERI; BOAL; LOBO, 1970, p. 42).

Ao contrário dos negros, os portugueses arrogantes não podem ser verdadeiros ancestrais dos futuros brasileiros porque sua fé e devoção são baseadas na exibição externa e não vêm do coração. São hipócritas que cantam:

Nós os brancos comerciantes
nos guiamos pela bíblia,
o livro santo diz ser pecado
matar o negro trabalhador
(GUARNIERI; BOAL; LOBO, 1970, p. 40).

Isso finalmente se torna:

Nós os brancos comerciantes,
nos guiamos pela bíblia
o livro santo prevê este caso
no Evangelho de Ezequiel:
Com a rebeldia não há concórdia
Punir com firmeza e uma forma
de demonstrar misericórdia.
Resolvemos sem santa união
dar fim ao povo rebelde
exterminar a subversão.
O negro destruiremos (bis)
(GUARNIERI; BOAL; LOBO, 1970, p. 40).

Os brancos, superficiais em sua fé, distorcem as escrituras, são intolerantes, sanguinários, de uma forma sofisticada; e tão anticristãos quanto possível, enquanto professam ser devotos. A fé genuína dos negros difere radicalmente da oca pompa do bispo de Pernambuco para quem a religião é apenas uma profissão honrosa que lhe confere poder e posição. O zelo religioso dos brancos pela punição e destruição dos negros, que justificam pelos ensinamentos bíblicos, lembra algumas das infames cruzadas realizadas em nome do cristianismo.

Uma extensão da devoção dos negros à espiritualidade pode ser vista na ternura com que expressam à unidade familiar e a cada membro. Ganga Zumbi mostra terna devoção filial enquanto brinca com seu filhinho que está aprendendo a andar:

Upa negrinho, upa!
Upa pra lá e pra cá
Virge, que coisa mais linda



Upa, negrinho começando a andá
(GUARNIERI; BOAL; LOBO, 1970, p. 44).

Em uma cena da apresentação, um menino negro e sua namorada estão em um jogo de perseguição e elusão até que o homem finja indiferença e a namorada venha de bom grado para seu terno afeto. Em outra cena, Gongoba, a mulher de Ganga Zona, tenta elevar seu ânimo, mas começa a soluçar, pelo que ele a conforta com muita ternura. Após o suicídio de Zumbi, seus seguidores entoam uma canção de intensa devoção ao líder morto como última demonstração de amor: "Zumbi, meu pai, Zumbi meu rei,/ Última prece que rezou/ Foi da beleza de viver, Olorum dide" (p. 50). *Arena conta Zumbi* retrata as origens da devoção brasileira como profundas e inabaláveis, em grande contraste com a fé superficial daqueles que não se misturam com o país. A devoção dos negros ultrapassa as linhas do dogma que tenderiam apenas a formalizar e classificar sua simplicidade. Enquanto *A derradeira ceia* retrata o sentimento de devoção brasileiro em moldes católicos, *Arena conta Zumbi* o mostra como uma força primitiva que não conhece seita ou dogma, mas surgindo de dentro do indivíduo. Sem dúvida, este é um importante motivo pelo qual o público brasileiro fez de *Arena conta Zumbi* um grande sucesso. Em *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* o sentimento de devoção torna-se ainda mais relevante do que o sexo em uma cena. A mulher do candidato da oposição, Zulmirinha, passou a noite na cama com Roque que, apesar de ser de manhã, ainda quer fazer amor. Mas, às seis da manhã, ela insiste para que ele vá embora porque "já estava a rezar./ Tenho que ir pra capela/ que vamos inaugurar". Mas mesmo essa "cena de fornicção", como Roque a chama, pode abafar seu sentimento de devoção.

Também do Nordeste vem *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, vencedor do Festival Internacional de Teatro de Nancy, na França, em 1966. Um crítico o chama de "o mais belo poema dramático de nossa literatura contemporânea", o que poderia bem haja, tendo sido escrito por um dos grandes poetas modernos

do Brasil. A obra é “um hino à vida”, como a chamou um crítico. A peça, cujo subtítulo é *Auto de Natal pernambucano*, revela o fato de ser uma peça essencialmente religiosa. Como vimos em outros trabalhos, Pernambuco e o Nordeste têm um forte sentimento de devoção. Esse sentimento de devoção nordestina é evidente em *A construção*, *O pagador de promessas* e *A derradeira ceia*, todos nordestinos. Para dar a *Morte e vida severina* o sabor mais autêntico do Nordeste, o TUCA, Teatro da Universidade Católica de São Paulo, grupo que o apresentou em Nancy, na França, passou meses pesquisando no Nordeste examinando aspectos sociológicos, econômicos, linguísticos e de figurino aspectos. A morte, um tema dominante na peça, geralmente evoca um forte sentimento de devoção, pois é uma época em que os pensamentos do homem se voltam para as coisas eternas.

O retirante (aquele que foge do sertão), Severino, equipara a ida ao litoral ao rosário pela comodidade na lembrança do percurso. Cada cidade ao longo da estrada representa uma conta, e a estrada, a ligação entre elas. Ele se refere a ela como, “a ladainha/ das vilas que vou passar/ na minha longa descida. Mas não é fácil seguir essa ladainha;/ entre uma conta e outra conta,/ entre uma e outra ave-Maria” (p. 12) devido à paisagem desolada. Severino chega a uma casa para ouvir música fúnebre enumerar a bondade do falecido em termos religiosos:

Finado Severino
quando passares em Jordão
e os demônios te atalharem
perguntando o que é que levas.
Dize que levas cera
capuz e cordão
mais a Virgem da Conceição. (p. 13).

Os únicos empregos disponíveis na região por onde passa envolvem a morte - rezar ladainha, rezar ou cantar. Chegando ao litoral, Severino presencia toda uma comunidade de retirantes, agora

morando na imundície dos pântanos do rio, reunir-se para entoar louvores a um recém-nascido e presenteá-lo com seus presentinhos. A novidade e a inocência da criança lhes dão nova esperança e vida, e momentaneamente seu nascimento transforma sua existência miserável em algo belo:

É tão belo como as ondas
em sua adição infinita.
Belo porque tem do novo
a surpresa e a alegria.
Belo como a coisa nova
na prateleira até então vazia.
Como qualquer coisa nova
inaugurando o seu dia.
É belo porque com o novo
todo o velho contagia.
Belo porque corrompe
com sangue novo a anemia.
Infecciona a miséria
com vida nova e sadia (p. 38).

A óbvia analogia com o nascimento de Cristo é confirmada pelo nome do pai, José. A peça transforma o nascimento do menino Jesus em um cenário folclórico do Recife e o reinterpreta em termos da realidade do Nordeste. Anatol Rosenfeld afirma que o poema é, de fato, um auto de natal:

Semelhante evocação, com o nascimento da criança, o anúncio da grande nova, a adoração dos pastores e a oferta de presentes, assim como a introdução do mestre carpina, José de Nazaré da Mata, e uma afirmação de fé, quaisquer que sejam os termos em que se manifesta. (p. 5).

Em *Morte e vida severina*, o nascimento da criança e a nova esperança que ela traz representam o ápice do sentimento de devoção nordestino, traduzindo eventos religiosos familiares - em termos populares simples. Nenhuma peça estudada neste trabalho é tão intensamente religiosa, no sentido mais básico da palavra, como *Morte e vida severina*. Na peça, a morte e a vida são fundidas,

feitas para serem uma e a mesma coisa. Em certo sentido, o tema é paralelo a *La dama del alba*, de Alejandro Casona.

Em *Roda-Viva*, de Chico Buarque de Hollanda, uma coisa que um ídolo nacional deve fazer é “compre... um santo de devoção” para que seu público brasileiro o considere um homem devoto. Já Benedito, cujo nome é religioso, é conduzido por um anjo da guarda pagão que, sobre fundo de música de órgão, assim instrui Benedito: “Antes de tudo, siga os mandamentos/ Da toda poderosa televisão/ Creia na televisão” (p. 29). O anjo, então, com humor, mas sem religião, recita o credo para a televisão como uma imitação burlesca do credo cristão.

Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã, de Antônio Bivar, utiliza diversos temas de devoção. A peça contém diversas críticas à sociedade e à humanidade contemporâneas. O carcereiro, convencido da destruição iminente da humanidade, prega a revolução como a única solução para os problemas da América Latina. Afirma que a nação se levanta contra a nação por razões insignificantes, citando a Costa Rica e a Nicarágua como exemplos. Talvez Heloneida expresse melhor a solução para o ódio no mundo exterior: “O que importa é que a gente tem uma missão a cumprir. Acho mesmo que cada pessoa tem uma missão específica a cumprir aqui na Terra. Umas mais importantes, outras menos importantes. Cada pessoa tem por obrigação dar a sua contribuição para a melhoria do mundo e da condição humana”. O desejo constante do mundo por bens materiais, em vez de coisas espirituais, causa muita infelicidade, diz ela. Referindo-se ao desejo de comida de Geni após dez dias de fome, Heloneida diz: “E por isso que a humanidade é tão infeliz. Só pensa em comer, comer, comer... isso não acaba nunca” (p. 34).

Na introdução, José Vicente de Paula explica que a peça não tem mensagem nem moral, mas também afirma que:

Toda significação da vida foi abandonada: seus personagens não procuram nenhuma finalidade específica



além do fato certo de estarem vivos, não importa como. São absolutamente anárquicos. Do mundo lá fora está o sinal mais certo; a necessidade inexorável de sangue que governa a vida humana que a grande mentira social que condiciona contamina todas as pessoas (p. 13).

O drama retrata uma luta para existir pelo bem da existência, mas para quê - alimentar tributos aos mortos no mundo exterior? A crítica, escrita na obra, existe quer o autor tenha ou não essa intenção.

Mesmo nesta cela solitária, existe um profundo sentimento de devoção e anseio espiritual. Entre as melhores lembranças de Geni estão sua família protestante e seu hino favorito, "Rocha Eterna", "Rock of Ages", que ela canta para Heloneida. Essa demonstração de devoção desperta as lembranças do sentimento religioso em Heloneida, de formação católica e que também tinha um hino preferido: "O meu coração/ é só de Jesus/ A minha alegria/ e a santa cruz" (p. 23).

Mais tarde, quando a comida não chega há dois dias, Heloneida tenta convencer Geni de que o jejum é um excelente exercício espiritual. Ela explica que quando ia à igreja jejuava uma vez por mês para sua saúde espiritual. Comparando seu estado de fome com o Eclesiastes, Heloneida diz a Geni que há hora de engordar e hora de emagrecer. Muito do que Heloneida encontra na vida tem um significado espiritual:

Cada vez que eu perco uma coisa que eu gosto muito eu fico até feliz, pois tenho a impressão de que ganhei outra e até dou gramas, mas gramas mesmo, ao nosso pai eterno por isso. Cada vez eu compreendo mais o verdadeiro sentido da vida. Eu acho até que se eu morresse agora, ia direto pro Céu (p. 34).

Preocupada com a educação espiritual do irmão, Heloneida o fazia ler os escritos de São Francisco, na tentativa de fazê-lo compreender as coisas espirituais. Heloneida e Geni também discutem suas crenças na existência de um Deus, mas não chegam a uma conclusão.



Seu senso de devoção é importante no pequeno mundo da cela da prisão. Talvez sua devoção represente uma devoção mais sofisticada do que em outras peças, mas sendo real para os dois internos, é uma fonte de conforto em sua situação.

A construção de Altimar Pimentel, drama nordestino, conta um pouco da mística do Padre Cícero. Durante a primeira metade do século XX, o Padre Cícero Romão tornou-se uma figura muito popular pelos milagres que supostamente realizava. Seus numerosos seguidores começaram a fazer peregrinações a Juazeiro, sua cidade. Como Juazeiro é uma cidade nordestina e a maioria dos romeiros é nordestina, sempre houve um toque de fanatismo presente no culto ao Padre Cícero.

Beata Batista de *A construção* arma um esquema fraudulento pelo qual usará o fanatismo da mentalmente instável Beata Fidelis para tirar dinheiro dos romeiros. Os romeiros seguem o falecido Padre Cícero, que prometeu construir uma igreja em troca da salvação da seca. Existe uma mensagem contra o fanatismo religioso e contra aqueles que enganam o povo como forma de enriquecer, jogando com sua fé e senso de devoção. O forte senso de devoção do povo é o elemento brasileiro mais proeminente na peça. O drama contém vários exemplos de fanáticos que ficaram mentalmente perturbados por causa do fanatismo religioso. Quando o Padre Cícero voltar, o "Príncipe" reclamará seu trono e construirá fábricas de aviões, afirma. A "Beata", outro caso mental, rapidamente condena ao inferno todos os rebeldes. O "Penitente" constantemente se açoita enquanto prega a destruição do mundo. E "Jesus" acredita ser o Cristo reencarnado em busca de Maria Madalena, sua noiva, que também é a reencarnada Maria, Mãe de Cristo. Misturados a esses casos mentais estão os devotos romeiros de fé simples, que buscam milagres espetaculares. Eles rapidamente apoiam B. Batista e B. Fidelis por causa de sua devoção excessivamente zelosa ao Padre Cícero, e recebem com entusiasmo o mensageiro, B. Fidelis, que tem estado em comunicação com o Padre Cícero. A ansiedade deles dá a B. Batista



a oportunidade de roubá-los, mas nunca temos razão para duvidar de sua fé básica e simples e senso de devoção. Os romeiros compram medalhas religiosas e orações desejando plenamente as bênçãos que virão. O dinheiro, joias, heranças queridas etc., dados a B. Batista para a construção da igreja representam grande sacrifício, mas os romeiros os dão com alegria. Ao dar, não esperam outra bênção senão uma bênção eterna. Estão até dispostos a morrer em defesa da causa que defendem caso as autoridades tentem impedir a construção. Com fé simples, eles pedem a B. Fidelis milagres altruístas: a cura de uma filha, a bênção de ter um filho etc. como brasileiros.

Raimundo, de *Se eu não me chamasse Raimundo*, de Fernando Melo, pode não ser muito religioso, mas respeita seus amigos cariocas que são. Agindo como se fosse advogado, profissão que gostaria de ter exercido, Raimundo finge defender um amigo que declara inocente por causa de sua devoção e santidade. Afinal, ele vai à missa todos os domingos, diz Raimundo. A mãe de uma de suas namoradas já bebeu muito, mas seu senso de devoção e desejo por algo mais espiritual a levou ao Exército de Salvação. Ela acabou deixando isso para se tornar a “mãe-de-santo” ou alta sacerdotisa de um culto de macumba. Raimundo tem pouco a ver com devoção, mas sendo escrito por um brasileiro, sobre o Rio, para um público brasileiro, o autor não pode deixar de usar, mesmo que apenas uma menção, do sentimento de devoção.

O sentimento de devoção brasileiro revela uma simplicidade e familiaridade inusitadas, muitas vezes ausentes em nosso país. Os brasileiros são “amigos” dos santos, recompensando-os se ajudarem e punindo-os se não ajudarem. Tal familiaridade lhes permite, inclusive, traduzir o nascimento de Cristo para um cenário folclórico nordestino, como visto em *Morte e vida severina*. Esse fenômeno percorre todos os segmentos da sociedade no Brasil: o ladrão Lampião, a alta sociedade de Heloneida, a lutadora de circo Geni, todos compartilham um profundo sentimento de devoção. Uma fé sincera, simples, não se conforma necessariamente com dogmas nem pode

ser catalogada por credos como fica bem evidente em *Arena conta Zumbi*. A devoção brasileira também tem raízes no culto afro-pagão da macumba, que empresta um grau notável de atitude religiosa africana. A forte ligação entre devoção e morte pode ser o elemento mais profundo da fé simples. Os autores de nossos dramas usam o elemento de devoção no teatro de crítica social com mais frequência do que qualquer outro elemento. O que quer que um brasileiro seja ou não, é devoto. Talvez não de uma maneira que se possa medir por fatos e números, mas de uma forma profundamente espiritual. Os autores, sendo brasileiros e tendo um pouco desse sentido, teriam dificuldade em excluí-lo de todas as peças. Tampouco gostariam de fazê-lo, se desejam que suas peças atraiam o público e que o público ouça suas mensagens. Conhecem o público brasileiro e não poderiam fazer melhor do que usar o senso de devoção para ganhar sua atenção e empatia.

MÚSICA

Na década de 1960 a música atingiu a maioria como meio de comunicação de protesto no teatro brasileiro. A música foi um meio de protesto por algum tempo antes de sua adoção pelo teatro no Brasil e nos Estados Unidos. Na terra do Tio Sam, o "rock" e as formas relacionadas são os mais populares entre a maioria dos jovens. De fato, a música pop neste país teve uma influência divisória em vez de uma influência unificadora por causa de seu apelo a um grupo limitado e não às massas. A música pop americana foi uma espécie de "barômetro social" durante os anos 1960, de acordo com um crítico: "Para encontrar o centro da ação hoje, deve-se olhar para a música pop. O entretenimento visto com alguma perspectiva é sempre um barômetro social. Desde então, nos anos 1960, o pop também foi um barômetro político".

"Rock, Violence and Spiro T. Agnew", o título de um artigo na *Hi-Fidelity*, indica o vínculo que nossa música pop tem com a consciência político-social da juventude. Embora a música pop comunique os anseios e desejos da juventude na América, ela atrai pouco as massas em geral. O idealismo da juventude, claramente visto em sua música, muitas vezes colidiu com as atitudes mais conservadoras do operário, resultando em algumas ocasiões em violência. Basta entrar nos bares locais e tocar a *juke box* para descobrir a diferença básica entre a música preferida pelas maiorias da classe média e aquela tocada e exigida pelos chamados garotos "hip". Ultimamente, um grosseiro apelo comercial ao gosto e ao preconceito, e mesmo à ignorância do trabalhador, produziu uma série de canções que atacam e insultam diretamente o jovem grupo e seus ideais: "Okie from Muskogee", "Welfare Cadillac" etc.

O Brasil, por outro lado, geralmente é descrito como uma nação de "uma batida" musicalmente, o samba. A extensão do apelo do samba fica evidente para quem visita o Brasil por um período de tempo e ouve a música tocada tanto pela população jovem quanto pela adulta. O samba dá o ritmo básico, a batida do coração, dos quatro dias de loucura brasileira chamados Carnaval, como sabe quem viu o filme *Orfeu Negro*. A música que une gerações, resistindo ao tempo, é construída a partir do ritmo ou variação do samba. A Bossa Nova, muito bem-sucedida neste país, é uma forma híbrida do samba e tem sido chamada de "samba jazz". O samba é tão popular no Brasil que quase todas as músicas ou danças tipicamente brasileiras tendem a receber esse nome. Mesmo os salões de dança em algumas partes do Brasil são chamados de sambas. Ao contrário da nossa música pop, o samba e suas variações, no Brasil, atraem todas as idades, independente de convicções políticas. A música no Brasil, o espírito do Carnaval e a festa fazem parte do caráter brasileiro. Já foi dito que o brasileiro vem de três raças distintas, mas o espírito de união que vem do Carnaval supera qualquer diferença.

O interesse popular pelo samba forma uma base sobre a qual as questões políticas e sociais podem ser apresentadas às massas de forma palatável. A popularidade desse tipo de música fica evidente quando se ouve a música brasileira dos anos 1960. O samba "Disparada", do popular Jair Rodrigues, conta as desgraças de um homem vindo do sertão árido onde seus sonhos foram despedaçados e onde a morte impera. Esse mesmo tema é a base do drama *Morte e vida severina*. Martinho da Vila canta os problemas de altos custos, impostos e dinheiro apertado no samba "O pequeno burguês". Esse homenzinho de classe média não apenas sofre desses problemas como estudante, mas, depois de "chegar" à boa sorte como graduado, descobre que as coisas são ainda piores. A popular Elza Soares canta aqui duas canções interessantes. A primeira, "A banca do distinto", repreende a superioridade e os preconceitos daqueles que "não fala com pobre/ não dá mão a preto", mas que na morte serão, com sua espécie, iguais aos que desprezam, pois todos terminam "com terra por cima / e na horizontal". A outra, "Maria, Maria, Maria", fala de uma menina levada à prostituição porque naquela venerável profissão ela "não tem mais problema financeiro/ trabalha muito menos ganha mais dinheiro".

O drama de protesto no Brasil, às vezes caracterizado na forma pelo uso de canções, pode ter um grupo de canções articuladas livremente que tanto definem o tom quanto explicam o tema. Em estrutura, pode assemelhar-se à opereta como o *Príncipe Estudante* ou a *Canção da Noruega* ou a *zarzuela* espanhola que, em torno de um tema geral, a música e a fala se alternam. Muitos desses dramas usam música de fundo para ajudar a criar um senso de empatia no público e evocar um espírito de participação do público. Durante anos, a indústria cinematográfica usou efetivamente a música de fundo para atrair as emoções do espectador para o filme. No teatro brasileiro, um dos exemplos mais marcantes de participação do público pode ser visto no drama *As mãos de Eurídice*, de Pedro Bloch, em que o público e o ator são levados a compartilhar uma experiência semelhante por meio do diálogo e do caminhar pela plateia.

A música no teatro de protesto social brasileiro tentou atingir as massas e fazê-las participar do drama por meio da empatia. Em vez de criar um teatro para poucos, os autores queriam vencer o isolamento que caracterizava as obras anteriores. O resultado, um teatro de protesto, ou melhor, um teatro de apresentação de problemas sociais, seria inteiramente novo em sua abordagem, uma revolução no teatro. Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, autores de *Arena conta Zumbi* e Carlos Castilho, diretor musical, explicam essa revolução:

Neste momento, no Brasil, processa-se uma verdadeira revolução estética e a primeira autenticamente brasileira. Outros importantes movimentos certamente aconteceram antes, porém refletindo, e muitas vezes tardiamente, fenômenos idênticos no estrangeiro. A mais avançada arte brasileira de hoje não segue modas, estilos ou formas de fazer, que por acaso florescem em metrópoles. É uma arte que surge do homem que procura, lutando e perdendo e lutando ainda, conquista sua posição de sujeitinho. O Brasil produz, assim, uma arte em que as barreiras entre estilos e gêneros são destruídas, como se destroem as próprias barreiras entre uma arte e outra. O Brasil produz agora uma arte impura.

Sob esse conceito de um novo teatro, a música pode se tornar parte integrante para estender a esfera de interesse para as pessoas, em vez de confiná-la a alguns. Uma maneira segura de conseguir isso é basear grande parte da música no ritmo do samba para unificar os mais variados grupos de interesse.

Nesta seção, música e carnaval não serão separados. Embora a música no Brasil pudesse existir sem o Carnaval, isso seria uma grande perda para o corpo de música que o país tem a oferecer. Por outro lado, o Carnaval não existiria sem a música, pois a música, quase exclusivamente o samba, é a própria alma do Carnaval. Sem ela sobraria pouco valor. Entre as peças consideradas nesta seção, algumas usam o tema da música, especialmente o samba, sem o tema do Carnaval e outras usam este tema que, automaticamente,

implica em música. A peça teatral mais antiga estudada que utiliza o tema musical carnavalesco é *O pagador de promessas*, de Dias Gomes. Não é um tema central, entra apenas brevemente no último ato. No início do ato, vários capoeiristas formam uma roda em torno de alguns músicos que tocam o berimbau, o pandeiro e o reco-reco, instrumentos musicais típicos do Nordeste. Cantam em coro seguindo o mestre do coro em uma canção nordestina que ajuda a dar sabor a toda a cena com a temática nordestina.

Também ambientado no Nordeste está o *Forró no Engenho Cananéia*, de Antônio Callado, que contém um desafio musical que desempenha um relevante papel. O desafio é um elemento que o público brasileiro conhece bem, sendo especialmente popular no Nordeste. Zé e Leleco, rivais pela mão de Maria, descarregam a raiva um do outro por meio de um desafio em que tentam superar o outro na composição musical. Leleco tenta manter o desafio em um plano alto, mas Zé quer insultá-lo fazendo isso quando chega à sua vez de cantar. Ele canta seu oponente como um efeminado, mas Leleco responde que lutará contra qualquer homem que continue a dizer tal coisa:

O nome Jaguaririca
Quer dizer jaguar pequeno
Jaguar de colo, Leleco
Jaguaririca e marica.
LELECO. Quem me chama de marica
Não dura vida inteira (p. 20-21).

Eles continuam a trocar insultos dessa forma até que finalmente sacam suas facas e começam a lutar. Mais tarde, embarcam em outro desafio, mas com melhores sentimentos, em que cantam a morte de seu líder (Joca Raimundo) e a viagem para ver São Pedro. Desta vez, uma troca amigável, eles cantam Joca em termos religiosos e às vezes humorísticos na gíria nordestina. O desafio inclui itens folclóricos que abordam sobre sua saída da terra, sua vida no Engenho e sua entrada no céu. Mais tarde, no drama, Zé Gato deixa Maria após um encontro romântico, cantando uma

curta canção de amor com acompanhamento do violão que carrega constantemente. No final da peça, Leleco canta e toca uma balada para o Ermitão que morreu:

Menino do Conselheiro
cangaceiro de Lampião,
entrou no Reino de Deus
com El-Rei D. Sebastião (p. 132).

Em diversas ocasiões, na peça, são usadas baladas do Nordeste, as quais expressam as emoções e, às vezes, o humor das pessoas. Baladas com acompanhamento de violão são um interessante elemento popular que atrai o público para a peça. A música e a canção no Forró têm uma função dramática, pois narram alguns eventos e apresentam alguns diálogos. No entanto, as canções possuem um valor intrínseco como parte da herança musical e folclórica dos nordestinos.

Dentre as diversas formas de entretenimento no Brasil, o “show” sempre teve grande sucesso. Desprovido de enredo, e cujo único objetivo é entreter, o “show” quase sempre gira em torno da música ou do humor. No início dos anos 1960, os “shows” atingiram um ponto de popularidade excepcional. Jovens dramaturgos e atores perceberam o potencial dessa manifestação artística, bem como sua força expressiva de levar, aos palcos, os protestos e problemas vividos pelos brasileiros. Sábado Magaldi, traçando o teatro brasileiro dos anos 1960, comprova uma relação entre os “espetáculos” e a busca de novas formas no teatro:

O teatro [...] aproveitando a voga da música popular brasileira, tentou popularizar-se com os shows político-musicais, de espontânea eficácia sobre a plateia. Por falta de obras de ficção condizentes com a nova realidade, passou-se a antologia de textos expressivos sobre determinado tema, como foi o caso de *Liberdade, Liberdade*. Os espetáculos de protesto tiveram acolhida calorosa (o show *Opinião*, principalmente), o que animou os empresários e os autores (MAGALDI, 1971, p. 20).



O "show" *Opinião*, a primeira das peças "show-protesto", cujo coautor é Oduvaldo Vianna Filho, a quem entrevistei na tentativa de conhecer melhor sua história. O artista escreveu *Opinião* numa época em que a música popular do Brasil inundava o país como nunca, especialmente na forma de "shows" populares. Vianna Filho teve a ideia de que esses "shows", amalgamados com a música popular, tinham a possibilidade de serem refeitos em uma combinação político-musical. Em dezembro de 1964, *Opinião* estreou no Rio como parte da revolução do teatro brasileiro e, em semanas, mais de 25.000 pessoas assistiram ao espetáculo. Já em São Paulo e Porto Alegre, mais de 100.000. Como parte da revolução no teatro, rompeu com as antigas tradições de estrutura e tema, sendo apresentado em duas partes baseadas inteiramente em composições musicais. Um de seus propósitos expressos era levar cultura ao povo e romper com os poucos privilegiados. Um dos caminhos utilizados para atingir o objetivo foi sair dos métodos usuais e revelar o substrato humano, social e político por meio da música popular socialmente relevante. Na versão impressa de 1965 da peça, os autores acharam necessário incluir uma introdução. Explicam que os seus propósitos são duplos: é a dos espetáculos propriamente dito; Nara, Zé Keti e João do Vale [os atores] têm a mesma opinião - a música popular é mais expressiva quando possui tem uma opinião social; quando as tradições de unidade e integração nacional são mantidas vivas. Os autores queriam usar a música popular como veículo para uma causa socialmente significativa e manter acesa a chama das tradições nacionais para unir os povos. A outra finalidade "refere-se ao teatro brasileiro. E uma tentativa de colaborar na busca de saídas para o problema do repertório do teatro brasileiro que está entalado" (p. 9). Um tema importante, então, foi o problema da música brasileira e como as opiniões sociais lhe dão mais força e um maior apelo à unidade. Diante do sucesso da peça com o público brasileiro, seria seguro afirmar que foi a primeira bola dentro.

O *Opinião* segue um retrato mais ou menos cronológico da vida dos três atores, Zé Keti, João do Vale e Nara Leão, na tentativa

de fazer uma crítica social aos problemas nacionais do Brasil. Como o "show" era baseado exatamente na vida dos três integrantes (os quais também compunham o elenco), isso causou problemas quando Nara adoeceu e não pôde mais continuar. Vianna Filho atribui o sucesso de *Opinião* ao seu forte senso de brasilidade. Ao mostrar a vida dos três atores, dois dos quais são nordestinos, todos lutaram para chegar ao nível atual de sucesso, uma vez que o "show" tenta simbolizar a vida do povo brasileiro. Escrito em 1964, uma época muito difícil para o Brasil política e economicamente, a obra abordava o cotidiano dos brasileiros; mostrando ao público como o sertanejo mediano observava a realidade ao seu redor. Muito de sua popularidade talvez possa ser atribuída ao fato de ter sido uma espécie de resposta indireta aos problemas enfrentados pelo povo; mostrando, aos brasileiros, como outros povos lutaram longa e duramente, resistindo à oposição com certo grau de sucesso. Em *Opinião*, vários temas aparecem de forma aleatória. Os três atores cantam uma variedade de canções que abordam os problemas da nação. Nara declara o propósito desde o início: "Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música brasileira, mas vou fazer. Mas é mais ou menos isso - eu quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileiro, que faça todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo" (p. 20).

A relação do samba com o propósito é então expressa em uma canção dos três atores:

Samba, samba, samba E tudo que lhe posso oferecer
Foi o que aprendi
Não tive professor
Eu troco um samba por beijo seu, meu amor
O samba é bom
Batido na mão
O samba é bom
Batido na mão (p. 21).

Nara, ela própria mulata, expressa os problemas do mulato pobre em ritmo de samba quando canta sobre a aridez do Nordeste:

Vambora andá
Que a chuva não chegou
Borandá
Que a terra já secou. (p. 28).

Claro, ela não pode esquecer o problema da raça: "Vou-me embora, vou chorar/ Vou me lembrando do meu lugar" (p. 29). João, também mulato, canta um verso de uma canção de origem folclórica maranhense que expressa a desesperança do mulato:

Negro es um monturo
Molambo rasgado
Cachimbo apagado
Recanto de muro
Negro sem futuro (p. 31).

O tema mais utilizado na obra talvez seja a pobreza. O mulato citado pertence a esse tema pelas condições em que vive. De parte desse tema surgem os problemas do Nordeste. Nara canta do Nordeste em ritmo de samba bem marcado:

Carcará
Pega, matá e come
Carcará
Não vai morrer de fome
Carcará
Mais coragem do que homem. (p. 39-41).

Enquanto a música de fundo continua, ela cita os altos números da imigração do Nordeste. Oduvaldo Vianna Filho explicou que o carcará, tema principal de todo o "espetáculo", é uma ave perversa nordestina que fere, mata e come a presa como diz a canção "pega, mata e vem". Compara o carcará ao latifúndio nordestino, símbolo da opressão que todos os brasileiros conhecem bem. Aliás, a música "Carcará" foi aplaudida a cada apresentação. Zé Ketí relaciona a pobreza do Nordeste com a das favelas. Lá, uma aparência de felicidade é enganosa porque dentro só existem lágrimas:

O morro sorri a todo momento
O morro sorri mas chora por dentro
Quem vê o morro sorrir
Pensa que ele é feliz
Coitado
O morro tem sede
O morro tem fome
O morro sou eu
Um favelado (p. 44).

Mais tarde, os três atores nos contam, cantando, que o samba é a verdadeira voz da favela e rei das festas da macumba, indicando seu apelo universal no Brasil:

Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei dos terreiros (p. 49).

Também ligado ao problema da pobreza está o proprietário ausente que possui a terra, mas nunca a trabalha, recebendo sua parte das colheitas dos agricultores pobres que fazem todo o trabalho. Nara canta as emoções do caboclo que labuta nas fazendas, mas divide sua recompensa com o fazendeiro. Se esse sistema continuar, "vou deixar o meu sertão/ Mesmo os olhos cheios d'água/ E com dor no coração" (p. 61). A alternativa é encontrar trabalho braçal no Rio, onde é preciso trabalhar para outra pessoa de qualquer maneira: "Mas plantar pra dividir/ Não faço mais isso, não" (p. 61). João do Vale manifesta o desejo de ter uma terra onde possa colher todos os frutos do seu trabalho. Ele também se opõe ao sistema em que "eu mando feijão/ Ele manda trator" (p. 61-62). Zé se junta ao protesto em ritmo de samba: "Podem me prender/ Podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer/ Que eu não mudo de opinião/ [...] Se eu morrer amanhã, seu doutor/ Estou pertinho do céu" (p. 62). Os três atores encerram a seção cantando uma fala que repetem com frequência: "Mas acorrentado ninguém pode amar" (p. 63). A peça finalmente fecha com esse tema da propriedade da terra:

Mas plantar pra dividir
Não *faço* mais isso, não.
Podem me prender, podem me bater
Que eu não mudo de opinião
Deus dando a paisagem
O resto e só ter coragem.
Carcará
Pega, mata e come! (p. 82).

A extensão da pobreza generalizada também é apresentada em um samba de Zé Keti: "E mais de cem/ Muito mais de mil/ Mais de um milhão" (p. 81-82). O espetáculo *Opinião* apresenta outros temas na canção incluindo a indústria cinematográfica brasileira. Os atores cantam várias músicas, a maioria sambas, de filmes selecionados que expressam algum problema social. Os filmes representados são *Malvadeza durão*, *Gimba*, *Orfeu*, *Esse mundo é meu* e *Deus e o Diabo na terra do sol*. Interesse também são os elementos históricos e folclóricos incluídos nas seleções. Nara Leão canta uma longa seleção narrando os problemas que levaram ao protesto de Tiradentes, a exploração dos portugueses, o heroísmo que Tiradentes demonstrou; seu julgamento e morte por tudo isso, "foi homem peito/ Foi bom brasileiro" (p. 79-81). Essa história do herói nacional aparece perto do final do drama, deixando o público com um gostinho de orgulho nacional. Os autores acreditam que esse tipo de coragem é necessário para resolver os problemas que foram apresentados no drama:

Essa história bem verdadeira
Foi a luta primeira que se deu no Brasil
E depois tantas houveram que por fim fizeram
Um Brasil mais decente, um Brasil Independente (p. 81).

Talvez, também, haja certo sarcasmo porque, embora cantem "um Brasil mais decente", eles têm apresentado muitos problemas não resolvidos. Obviamente, o uso do herói nacional na peça é um apelo à unidade, não à unidade chauvinista, mas à unidade funcional em um esforço para resolver os problemas que ainda enfrentam a

jovem nação. O uso de elementos folclóricos se encaixa nos mesmos moldes da história de Tiradentes por sua brasilidade. O primeiro é um desafio musical que tem pouco interesse de protesto, mas é de grande interesse para o público e serve para mudar o ritmo. Este desafio tem base histórica, uma vez que é representado por dois cantores, um cearense e outro piauiense. O objetivo era apresentar um “travá-língua”, ou seja, uma música que o oponente deveria repetir. Ainda hoje o desafio está muito vivo como atesta o professor Leo Barrow que presenciou o espetáculo em Brasília. O outro item do folclore é uma canção conhecida como “Incelença” formada com as letras do alfabeto. Cantada em velório, tem valor de protesto pelo tema da morte a ela associado. Incluído, mas não faz parte da canção, está um verso de João Cabral de Melo Neto sobre a presença constante da morte que “só é possível trabalhar/ essas profissões que fazem/ Da morte ofício ou bazar” (p. 46). A música é o elemento principal em *Opinião* para comunicar a mensagem de protesto dos autores.

Liberdade, liberdade, outro “show” de sucesso ainda maior, não poderia abrir com música mais patriótica do que o “Hino da proclamação da República” fazendo um apelo instantâneo aos brasileiros. Nara Leão, que também atuou em *Opinião*, é a principal vocalista e canta com propriedade a “Marcha da Quarta-Feira de Cinzas” no início do drama, seleção com a qual *Opinião* se encerrou. Interessante, também, é o fato de que ambos os dramas foram estreados pelo Grupo *Opinião* no Teatro de Arena em São Paulo. A “Marcha” dá um ar de otimismo e também é uma das últimas seleções no final do drama:

Porque são tantas coisas azuis
Há tão grandes promessas de luz
Tanto amor para amar
De que a gente nem sabe.

Ostemasdaliberdade física e econômica são automaticamente seguidos por versos de sambas acelerados e alegres interpretados por Nara Leão. Quando a mensagem de que essas liberdades são

declaradas, para o público, como uma mera ilusão, o samba se mantém acelerado. Os primeiros minutos da peça são recheados de seleções musicais dominadas pelo ritmo do samba. Embora a música tenha um sabor brasileiro, o texto logo se torna internacional e, assim, permanece com apenas alguns temas nacionais que entram em cena depois. Mesmo quando os atores discutem sobre a Estátua da Liberdade, a música que segue é um samba cantado por Nara Leão. Quando a discussão se volta para os direitos civis e os problemas dos negros na América, a artista canta “if You Miss Me at the Back of the Bus”, de Pete Seeger, mas cantada com ritmo latino. Em seguida, segue uma discussão sobre a “Declaração de Independência” e uma citação de Martin Luther King com Nara Leão cantando as primeiras linhas do “Hino de Batalha da República”.

Nara Leão apresenta, com música lenta e triste, a angústia e o sofrimento dos negros durante o início da história do Brasil. Zumbi, o primeiro rebelde negro de destaque, tornou-se o herói da bem-sucedida e poderosa peça de protesto *Arena conta Zumbi*. A artista canta a música “Zumbi” em ritmo latino que apresenta o negro rebelde como um idealista em busca da liberdade.

A segunda parte do drama começa com uma olhada na Guerra Civil Espanhola e abre com uma melodia folclórica espanhola, e continua com uma canção das forças de Franco, “Cara al sol”. Uma terceira melodia folclórica, “Marinera”, continua a estabelecer o forte sabor espanhol que os autores desejam dar a esta discussão sobre a guerra. Quando se fala na morte do grande poeta Garcia Lorca, Nara Leão canta uma peça bastante solitária em tom menor: “Companheiros, rios mataram.../ O melhor homem de Espanha” (p. 93). Com essas peças musicais vindo em rápida sucessão, somos transportados para a Espanha na época da Guerra Civil e somos levados a sentir profundamente a tragédia das cenas que se seguem.

Eles servem para nos preparar de tal forma que nos tornamos emocionalmente mais associados com a insensatez de



tudo isso. A peça retoma a condenação de Tiradentes em cena retirada, em parte, de *Opinião*. A curta cena se encerra com um samba bem pronunciado que narra o sacrifício de Tiradentes, que perdura fortemente na memória do brasileiro. A música não volta até encontrarmos o heroísmo da Resistência Francesa durante a Segunda Guerra Mundial. A música “Hino da resistência francesa” dá o tom das cenas em que a guerra contra Hitler é dramatizada. Qualquer discussão sobre heroísmo na resistência contra a tirania de Hitler deve incluir memórias dos milhões de judeus massacrados. Apropriadamente, a introdução deste tema é lançada contra a temida e odiada música “Deutschland Uber Alles.” O cenário da história da mais famosa jovem mártir judia, Anne Frank, é precedido pelo canto do “Hannukah”. A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, simbolizada na canção “Hino do expedicionário brasileiro”, é a extensão da discussão de sua contribuição para a guerra. Para alinhar a peça em um todo composicional, os atores cantam o refrão da “Marcha da Quarta-Feira de Cinzas” também incluída no primeiro ato. A peça termina com a música-tema que a abre:

Liberdade, liberdade
Abre as asas sobre nós,
Das lutas, na tempestade,
Dá que ouçamos tua voz (p. 156).

A música desempenha um papel importante em *Liberdade, liberdade*, mas não tanto quanto em *Opinião*. A música da peça é unida pelo tema central da liberdade. Em *Liberdade, liberdade*, a música exerce importante papel na introdução de temas, ajuda a preparar o cenário para as partes dramáticas que se seguem. Prenuncia a próxima cena ou dá uma dica do que se sucederá. A música também serve, de vez em quando, como um comentário adicional sobre a cena anterior ou talvez para fornecer, ao espectador, mais informações. A peça, mais universal no tempo e no espaço do que *Opinião* usa música internacional que funciona para enfatizar o sabor nacional do tema naquela cena. Sempre que aparecem problemas ou temas brasileiros, é

como se fossem uma síntese dos temas mais internacionais discutidos anteriormente. A própria música brasileira que acompanha cada seção é uma música patriótica do Brasil, sobre um tema brasileiro, ou do ritmo do samba que ajuda a centrar no tema no Brasil.

A derradeira ceia apresenta músicas nordestinas, mas não é tema principal. No primeiro ato, um mendigo entra cantando uma balada da terra para conseguir dinheiro:

Era um homem preguiçoso,
que neste mundo havia,
Um dia determinou-se
botou um roçado em 3 dias,
num aceiro de uma mata,
onde macacos vivia! (MARINHO, 1970, p. 9).

Em 1965, o Teatro de Arena de São Paulo estreou *Arena conta Zumbi*, peça que não precisa contar com material não brasileiro já que a história de Palmares é um material dramático digno de uma peça inteira por si só. Assim como os dramas discutidos acima, *Arena conta Zumbi* é um drama revolucionário em sua construção porque, como afirmam seus autores, utiliza diversos métodos e formas artísticas distintas para alcançar seu sucesso. Os autores afirmam que é uma “peça e espetáculo em que se procurou utilizar totalmente todos os meios e estéticos que as artes plásticas, a música e a poesia podem oferecer. Ele não ataca diretamente os males sociais atuais, mas consiste em um ataque indireto ao longo da história”.

O drama começa com a introdução do tema apresentado à música entoada que se torna uma alegre música de fundo à medida que a parte falada da introdução continua. O drama, tendo como pano de fundo cantorias e samba interpretadas por um negro, é dedicado aos que já morreram e que ainda vão morrer na luta pela liberdade. Quando Zumbi, vendido como escravo, sai de Luanda para o Brasil, a música monótona tem um andamento melancólico e triste. Os tambores de fundo dão lugar a um samba veloz em que as faturas do Nordeste brasileiro são enumeradas em toda



a sua abundância. É um esforço para convencer outros a deixar a escravidão e se juntar a Zumbi em Palmares. A próxima seleção intitulada "Samba dos negros e das negras" é um alegre coro de samba que expressa a necessidade do sexo oposto de preferência da mesma cor: "Eu prefiro meu negro que é da minha cor". Zumbi se apresenta para proclamar que só se conquista a liberdade lutando e trabalhando. Ele canta uma pergunta melancólica que consiste em o que pode produzir o trabalho livre do negro? E o coro responde em uma série de sambas alegres enumerando os ganhos materiais que podem ser obtidos sob a liberdade. Com Zumbi como rei dos Palmares, as aldeias negras começam a prosperar. Tendo vencido suas primeiras lutas contra os brancos, os negros reconhecem que sua vitória foi conquistada com a ajuda divina e oferecem uma oração falada sincera com alternância de voz solo e coro e um fundo musical de música religiosa tranquila. Os negros de Palmares, unidos pelo mesmo ideal de liberdade, prosperam em sua agricultura e outras indústrias. O refrão canta "Trabalha, trabalha, trabalha Irmão" (p. 38) ao som de flautas e tambores afro-brasileiros alegres. No coro e no diálogo alternados, discutem o direito do negro de defender sua comunidade contra os ataques dos brancos, mudam seus nomes cristãos adotados para nomes africanos e geralmente desfrutam de sua liberdade. No início da segunda parte, os brancos cantam uma seleção, "A bondade comercial" (p. 39), música de marcha tocada por pífano e caixa. O efeito militar é rígido. A princípio, os empresários brancos apreciam o progresso de Palmares porque enche seus bolsos, ainda que os latifundiários queiram sua destruição. A falsa piedade dos empresários é expressa em sua firme crença de que são guiados apenas por princípios religiosos. Eles cantam em voz alta, em falsete:

Nós os brancos comerciantes
nos guiamos pela bíblia,
o livro santo diz ser pecado
matar o negro trabalhador (p. 40).

Depois deste verso ouvem-se as vozes profundas e sombrias dos negros cantando alguns versos de “Trabalha, trabalha, trabalha Irmão” (p. 40) num alegre, mas agressivo ritmo africano. O contraste entre os dois tipos de música é bastante pronunciado. Eventualmente, os brancos se unem contra os negros quando os negros aumentam seus preços e tanto os empresários quanto os proprietários de terras se unem para entoar “o negro destruiremos” (p. 40).

O novo governador, extremamente militante, nomeado pela coroa portuguesa, recusa-se a aceitar a convivência pacífica e apela à destruição dos bens dos negros. À medida que seu discurso atinge seu auge ao despertar os brancos contra os negros, a música de fundo vem de tambores militares. Enquanto isso, em Palmares, a alegria da liberdade se expressa na vida despreocupada do povo contra um ritmo alegre e rápido, composto por um ritmo cativante que se transforma em um acelerado samba cantado como um solo. Em Palmares, os negros celebram a paz e a liberdade sem saber da mudança de governador. Na alegria, o coro canta “Venha, venha ser feliz” (p. 46) em alegre ritmo de samba. Os brancos atacam e Ganga Zumbi, já crescido, descobre que seu pai, Ganga Zona, foi morto na cidade branca de Sirinhaém. Ganga Zumbi pedirá ao rei, Zumbi, vingança e guerra. Em ritmo de samba entoadado, o refrão relata a morte de Ganga Zona sob o chicote:

O açoite bateu
o açoite bateu
Bateu tantas vezes
que matou meu pai (p. 48-49).

O ritmo se assemelha a um chicote. Sobre um fundo de música triste, que lentamente se acelera para um samba, o velho rei canta sua desilusão com a ideia de viver em paz. O refrão canta o período como, “um tempo de guerra / É um tempo sem sol / Sem sol, sem sol; tem dó!” (p. 49). O rei se mata na frente de seu povo e Ganga Zumbi se torna o novo rei. Zumbi canta uma canção lenta e fúnebre

prometendo que a luta pela liberdade e liberdade nunca terminará. A peça fecha com um acelerado samba:

Entendeu que lutar afina
e um modo de crer,
e um modo de ter
razão de ser.
o açoite bateu
o açoite ensinou
bateu tantas vezes
que a gente cansou! (p. 54).

A música do espetáculo *Arena conta Zumbi* é um importante elemento semiológico para expressar os humores, sentimentos, esperanças de personagens brancos e negros. A música que revela as emoções do negro é apropriada para cada cena: a tristeza na hora da venda como escravo e na hora da morte traz uma lenta e melancólica música; quando predominam os momentos de alegria o ritmo se torna uma batida afro-brasileira bem definida. Esse ritmo percorre toda a dramaturgia e está sempre associado aos negros alegres. Em contraste, os brancos recebem uma marcada batida militar; geralmente com caixas. A prosperidade é positiva enquanto são eles que prosperam. O samba ajuda o público a ficar do lado dos negros. A expressão despreocupada e desinibida da alegria dos ex-escravizados e seu contraste com a música "estrangeira" dos brancos corrobora para a empatia do público com os personagens negros. Nesse drama, portanto, existe uma influência unificadora de elementos brasileiros por meio da batida alegre do samba de inspiração africana. De certa forma, *Arena conta Zumbi* parece colocar preto contra branco, mas é preciso lembrar que esse incidente aconteceu há mais de duzentos anos. Vista na perspectiva histórica adequada, a peça une todos os brasileiros com os negros e sua luta pela liberdade contra os portugueses brancos que vieram para governar e explorar uma terra que eles não amavam nem queriam como lar.

Tanto *Arena conta Zumbi* quanto *Liberdade, liberdade* apontam e protestam contra a falta de liberdade no Brasil – especialmente depois de 1964 – por meio da representação de heroicas lutas pela liberdade em terras distantes e nas páginas da História. No entanto, o público sabe ou sente que os dramaturgos estão falando sobre uma liberdade que eles, como brasileiros, não desfrutam mais. Escritores que têm que viver sob um regime militar acham conveniente, se não obrigatório, localizar suas ações de protesto em outro tempo e lugar. Assim, José Stau de Monteiro, um dos jovens e brilhantes dramaturgos portugueses, fala contra a opressão e convoca o povo a se unir e lutar contra os opressores, mas, pelo menos superficialmente, sua peça, *As mãos de Abraham Zacut*, trata dos judeus em campos de concentração alemães.

Os personagens de *O fardão* possuem somente suas músicas e lembranças do Carnaval, mas, agora, levam vidas vazias. Olga lembra-se de um Carnaval em que dançou com um romântico que pensava ser seu marido, mas que na verdade era outra pessoa. Ela agora vive da emoção e do romance do passado. Ela se lembra de seu marido se tornar vivo apenas no Carnaval, como, aliás, acontece com todos os brasileiros.

Outro drama em que a música desempenha papel importante é *Morte e vida severina*. A música nesta peça permanece, na maior parte, em segundo plano, mas é relevante para estabelecer e manter o clima que prevalece ao longo da peça. *Morte e vida severina*, drama triste e pessimista do Nordeste, tem a morte como tema principal que permeia a obra desde a cena inicial. A música de fundo, cantarolada em tom menor por um refrão, está de acordo com o pessimismo da peça. Partes da obra são cantadas em um ritmo distante, cantando reminiscência de algo apropriado para a morte. De vez em quando a música ganha um ar mais leve, com uma batida mais alegre e acelerada, mas apenas brevemente, pois Severino, sob constante ameaça de morte, continua sua jornada da caatinga do interior para o litoral. No final, predomina o problema da dor e do sofrimento, e a peça termina com uma nota musical pessimista. A música, neste

drama, combina bem com o tema e o clima. Embora haja, no drama, momentos de esperança, representada por meio de uma música que denota esperança, a tristeza, no entanto, é predominante e até mesmo intensificada pela música. Sem a música, a peça seria muito menos eficaz em evocar uma resposta catártica. Sobre o povo esquecido e pequeno do Nordeste, *Morte e vida severina* produz algo análogo ao efeito dramático de uma tragédia grega. A música de fundo e a música triste e melancólica do refrão aumentam esse efeito.

Como seria de esperar, a música torna-se um importante elemento em *Roda-Viva*, já que seu autor, Chico Buarque de Hollanda, é um músico brasileiro muito popular. De fato, pode-se considerar esta peça um musical, no sentido americano, por causa do extenso papel que a música desempenha. O ritmo principal é o samba, mas outros ritmos musicais também estão presentes. A peça inicia com um coro cantando uma canção religiosa carregada de críticas:

Aleluia
Falta feijão na nossa cuia
Falta urna pro meu voto
Devoto
Aleluuuuuuuia (CHICO BUARQUE, 1978, p. 15).

Ao fundo, o Anjo da guarda mostra indumentárias atuais que um ídolo deve vestir enquanto se prepara para transformar Benedito em ídolo nacional. Aliás, boa parte das conversas contém músicas em ritmo de samba. Ao encontrar Mané, seu companheiro de bebedeira, Benedito canta, alegremente, seus cumprimentos:

Salve Mane!
Muita alegria!
Fique de pé!
Raiou o dia!
Vou ficar rico! (p. 25).

A música religiosa de órgão serve de pano de fundo para o credo televisivo que Benedito deve aceitar para ter sucesso. Somos apresentados ao Capeta, o jornalista, por um leve samba de sabor

carnavalesco quando ele e o anjo entram. Acusado de ter mudado, Mané canta sua resposta em ritmo de samba e passa a brindar a plateia com a mesma música de fundo. Benedito e Mané conversam sobre os velhos tempos e bebem cachaça enquanto o povo canta ao fundo. Tendo fracassado como “Ben Silver”, Benedito se transformará em “Ben Lampitto”, ídolo nacional e cantor da música brasileira. Instrumentos regionais fornecem a música de fundo que deve ser bem brasileira. Agora, vestido de caubói nordestino, Benedito canta sua devoção ao Brasil levando seu público à loucura como Elvis já fizera na América. No entanto, uma vez que a maré da opinião pública se voltou contra ele, Benedito deve morrer para salvar a sua reputação. Ele, Mané, Juliana e Capeta cantam, em estilo operístico, seu fracasso; enquanto o coro do povo pede sua morte. Por se tratar de uma peça musical, seu efeito total é uma atmosfera bastante alegre, produzindo um ambiente de não-realidade. O uso da música, especialmente do samba, mantém o interesse pelo espetáculo e nos diverte enquanto a peça tece críticas à imprensa, à televisão e à sociedade em geral.

A peça *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* relata os últimos momentos e o suicídio de Getúlio Vargas, ditador que dominou Brasil de 1930 a 1954. O drama não pretende ser uma representação real da história nem uma obra biográfica, mas uma extração da “essência daquele momento histórico e relacioná-la com a nossa realidade”. Os autores explicam, ainda, que a realidade política do Brasil é a mesma de todos os países latino-americanos e, portanto, a verdadeira pergunta que fazem é: “Por que nos países sul-americanos, sempre que um Presidente tenta seguir um caminho nacionalista ou reformista é derrubado?” (p. xi). Sua preocupação, então, com um tema bem brasileiro que se expande por toda a América Latina. No que diz respeito ao tempo, seu significado está relacionado ao presente: “Sua acusação, engrandecida pelo contentamento extremo, derrama luz sobre a História, luz que se projeta sobre a História, luz que se projeta sobre os tempos atuais, dando a sua inequívoca atualidade” (p. xi). O objetivo do drama é lançar luz sobre o presente, talvez tentar

examiná-lo e explicá-lo olhando para o passado não muito distante da política brasileira.

E explicam ainda: "Foi essa autenticidade de forma popular que nos seduziu e nos levou a usá-la para contar a nossa história. Inicialmente, tínhamos um tema, e um tema bem brasileiro. Precisávamos desenvolvê-lo de uma forma bem brasileira e popular" (p. ix). O resultado levou Paulo Francis, crítico, a dizer: "Existirá coisa mais 'popular' do que Vargas numa Escola de Samba? Vargas, o mito e o antimito; e a Escola de Samba que é a miséria embandeirada, também cabe na mesma descrição que apliquei a Vargas" (contracapa).

Igualmente popular é o fato de que durante o Carnaval as escolas de samba desfilam pela AVENIDA VARGAS no centro do Rio. Novamente os autores afirmam que em Dr. Getúlio "o povo é quem narra e ao mesmo tempo apresenta a história [...] A escola narra a luta pelo poder desenvolvido nos últimos anos da vida de Getúlio" (p. x). Claramente, os autores desejam que esse drama seja visto e aceito pela população e, para isso, usaram temas tipicamente nacionais, especialmente a política (a Era Vargas) e Carnaval (a forma de enredo apresentada pela escola de samba). Antônio Callado, o autor do prefácio, explica ainda que "o povo das Escolas inventou o enredo com base no Carnaval" (p. xiii).

O método de apresentação é importante em sua relação com o tema. Durante o Carnaval, cada uma das escolas de samba apresenta um enredo que pode ser um tema histórico, fantástico ou outro qualquer. Esses enredos são uma espécie de "roadshow" que são encenados quando as escolas desfilam com outros grupos de samba durante os numerosos desfiles de rua. Como os enredos são julgados e premiados, a competição é acirrada. Assisti ao Carnaval de 1971 no Rio de Janeiro e em São Paulo; observei o grande interesse demonstrado por milhares de pessoas que assistiram. Somente no Rio, mais de 40.000 sambistas participaram do desfile pela Avenida Presidente Vargas enquanto centenas de milhares assistiam na noite de domingo.

Em *Dr. Getúlio* a escola de samba prepara a peça histórica sobre Getúlio Vargas que será apresentada no próximo desfile pela Avenida homônima. À medida que a preparação continua, testemunhamos o que aconteceu, historicamente, com o ditador por meio da escola de samba em duas tramas paralelas. Ao explicá-las, Antônio Callado diz que a encarnação de Getúlio e o esforço de “Simpatia” para representá-lo deu esperança à morte do ditador por meio das duas paixões-e-mortes, urdidas na mesma trama carnavalesca e sangrenta. Resultando em uma fabulosa representação da realidade brasileira.

O espírito do carnaval e do samba prevalecem durante todo o drama. Simpatia anuncia no início: “Só um ensaio do enredo/ com que vamos desfilar/ no Carnaval deste ano”. Na primeira cena a Comissão de Frente entra e canta uma longa introdução de samba que conta os fatos básicos da trama. Suas falas iniciais estão relacionadas ao próprio povo:

Entristecido
pelo rude golpe que sofreu,
o povo brasileiro
presta sua homenagem comovido
ao grande patriota que morreu,
Getúlio Vargas,
que relembramos com amor,
cuja voz amiga nunca mais se ouviu
falando ao povo sofredor:
“Trabalhadores do Brasil” (p. 10).

A música, o canto e a dança continuam a pontuar, paulatinamente, o enredo; dando-nos a forte impressão de Carnaval. As canções nos contam fatos adicionais sobre a vida de Getúlio Vargas. Por exemplo:

Em 45
Getúlio Vargas foi deposto
por um golpe militar
para voltar em 51 ao mesmo posto
nos braços do povo
pelo voto popular. (p. 24).

Muitas vezes, quando uma longa ação ocorre sem falas nas cenas, a percussão emerge num ritmo de samba enquanto assistimos. Este grupo de percussão, conhecido como bateria, existe em nível não profissional em todas as cidades. Um grupo pode se reunir com latas, potes, panelas ou qualquer outra coisa e pode marcar um ritmo sem nenhuma melodia musical. Na verdade, esse ritmo básico vem tão naturalmente para os brasileiros que quase qualquer um pode bater um samba contra uma parede, uma caixa de fósforos ou qualquer lugar que encontrar. Vi incontáveis grupos e indivíduos nas ruas do Rio na época do Carnaval e, posteriormente, marcando o ritmo do samba. O uso do enredo por uma escola de samba, a música e o tema carnavalesco são elementos muito populares e atraem fortemente o povo porque é deles. *Dr. Getúlio* incorpora os elementos populares que irão tornar as pessoas mais afáveis por meio das mensagens sociais que Gomes deseja comunicar.

A música, não tema principal de *A construção*, é cantada pelo menestrel cego, Silvestre, que acompanhado de um violão, antevê a ação que logo acontecerá no palco. Ao longo do drama, ele canta várias estrofes de uma balada e depois descansa enquanto ocorre a ação. Em cumprimento à balada de abertura de Silvestre, Beato Batista realiza uma fraude para obter dinheiro dos seguidores do Padrinho Cícero. Batista chega pregando que os romeiros são corruptos e depois anuncia que Beato Fidelis, o homem que ele usa para perpetrar a fraude, conversou com Padre Cícero e veio esclarecer os romeiros. A música serve para fazer a ação fluir com muito mais suavidade, mantendo a atenção do público, oferecendo uma mudança no diálogo.

Nas peças examinadas, a música cumpre, em última instância, o papel de unir o público, por meio de seu senso de brasilidade, com a crítica dos autores aos problemas sociais. O samba é a música mais direta e mais utilizada nas peças. Enquanto a música do México e da Espanha, para dar apenas dois exemplos, varia de estado para estado ou de região para região, o Brasil vibra, física e emocionalmente, a

um só compasso, o samba. Os brasileiros parecem ter um senso de música embutido que produziu alguns dos ritmos únicos do mundo. Quando essas emoções ou sentimentos são explorados, tem um efeito unificador. Assim, quando o dramaturgo quer levar sua obra ao povo e não a alguns eleitos, quando quer unir ao invés de dividir, explora a batida do coração nacional, o samba.



JEITINHO

"Jeitinho", palavra difícil de explicar, é um sentimento ou característica que deve ser vivenciada para ser compreendida por completo. Um dicionário português-inglês definirá "jeitinho" como uma maneira, um jeito, uma habilidade, uma aptidão, um jeito ou um *know-how*. Também abrange o significado de ser capaz de gerenciar, organizar ou encontrar um caminho. Brasileiros consertam quase tudo com um pouco de arame e jeitinho. Elevadores que muitas vezes se recusam a funcionar podem receber um xingamento, uma pancada no lugar certo e um grampo estrategicamente colocado antes de funcionarem, mas um brasileiro prefere fazer essas coisas a descer um lance de escada. Os telefones, notoriamente pouco confiáveis no Brasil, podem testar a paciência de quem espera quinze minutos antes de receber o tom de discagem. No entanto, com jeitinho e um golpe bem colocado, a chamada pode, repentinamente, acontecer. Em quase todas as fases da vida, o brasileiro, de alguma forma, consegue encontrar uma maneira de contornar os problemas do dia-a-dia de seu país.

De fato, o jeitinho é um elemento popular facilmente reconhecido pelos brasileiros. Ao conversar com vários brasileiros, ouvi muitas vezes ser referido como "o famoso jeitinho brasileiro". Um jovem dramaturgo, Fernando Melo, afirmou que um dos melhores exemplos do "jeitinho brasileiro" ocorre sempre que um autor consegue fazer que uma peça seja produzida ou mesmo publicada no Brasil com todos os seus problemas. Aliás, a própria sobrevivência do teatro brasileiro representa um excelente exemplo desse jeitinho. A maioria dos autores, atores, diretores etc., tem seu coração no teatro, mas, em decorrência da economia, deve encontrar trabalho em outro lugar para se sustentar. Em 1969, o melhor salário

que os atores podiam esperar como máximo absoluto era de \$600 por mês em São Paulo, de \$300 a \$400 por mês no máximo no Rio, \$120 a \$140 por mês em Belo Horizonte e \$80 a \$100 por mês em Salvador. Os atores coadjuvantes começam com salários muito mais baixos. Ilua Niño, que estreou no Rio pela última vez em *A serpente*, de Jean Claude van Itallie, afirmou que um grande número de atores, diretores e autores trabalham na televisão para sustentar seu amor pelo palco. Somente por meio do famoso jeitinho que o teatro brasileiro conseguiu sobreviver a problemas que poderiam ter extinguido o teatro em outros países. Um crítico afirma que lutando contra a censura, o desinteresse de boa parte do público e as crises internas, importando sucessos internacionais e até preparando-se para reexportá-los, o teatro brasileiro vive momentos decisivos. Dessa forma, 32% da renda do ator é arrecadado pelo governo que também, no final do ano, arrecada 30% dos lucros de uma produção. Para Ilua Niño, um dos resultados, são peças com apenas dois ou três atores. Outras pessoas do teatro que entrevistei, especialmente autores, concordam que qualquer peça com mais de três personagens costuma ter problemas para ser produzida. Entretanto, com todos esses problemas, o teatro nacional sobrevive como um excelente exemplo desse "jeitinho brasileiro". Esse mesmo jeitinho, elemento muito popular nos dramas estudados neste trabalho, faz parte dos próprios personagens brasileiros retratados nas peças que são dotados dessa estratégia que seus autores conhecem bem e o público facilmente reconhece.

O jeitinho nos ajuda a conhecer um pouco de um segmento da filosofia de vida brasileira. O uso de seu jeitinho pode resolver um problema por um momento, o que satisfaz a maioria dos brasileiros, mas não oferece uma solução de longo prazo. Essas soluções temporárias não são desconhecidas para nós, neste país, mas não se tornaram um fato da vida como no Brasil.

O pagador de promessas oferece excelentes exemplos de jeitinho, especialmente evidente naqueles que aproveitam a

oportunidade para progredir na primeira oportunidade, mesmo que seja à custa de Zé do Burro. Um dos personagens, Galego, dirige um botequim e, embora não seja brasileiro nato, tem jeitinho suficiente para decorar seu local de trabalho com as cores de lansã porque muitos de seus clientes são dessa religião de matriz africana. Pelo jeitinho, Dedé, outro personagem, consegue pagar suas refeições e bebidas com versos medíocres. Talvez o repórter represente o melhor exemplo de jeitinho na peça. Ele pode pegar uma situação tão simples (o desejo de Zé do Burro de entrar na igreja com uma cruz para pagar sua dívida com Santa Bárbara) e ver o potencial de se tornar um herói nacional pertencente a todo o Brasil. Ele não perde a oportunidade de ser fotografado com Zé ou de distorcer suas palavras para atender aos seus próprios interesses. Por exemplo, parte da promessa que o protagonista fez a Santa Bárbara consistia em dar partes de suas terras aos menos favorecidos como um ato de caridade cristã. Ocorre, todavia, que Zé do Burro, que é apolítico, não consegue entender a ambiguidade inscrita na fala do repórter:

REPÓRTER. Repartir o sítio [...] Diga-me, o senhor é a favor da reforma agrária?

ZÉ (não entende) Reforma agrária? Que é isso?

REPÓRTER. É o que o senhor acaba de fazer em seu sítio. Redistribuição das terras entre os lavradores pobres.

ZÉ. E não estou arrependido, moço. Fiz a felicidade de um bocado de gente é o que restou pra mim dá e sobra.

REPÓRTER. (Toma notas.) É a favor da reforma agrária [...] Mas, e se todos os proprietários de terra fizessem o mesmo. Se o governo resolvesse desapropriar as terras e dividi-las entre os camponeses?

ZÉ. Ah, era muito bem feito. Cada um deve trabalhar o que é seu.

REPÓRTER. (Anota) E contra a exploração do homem pelo homem (DIAS GOMES, 1967, p. 72-73).

Por meio da genialidade do repórter, o protagonista se tornará um herói capaz de voltar para sua casa com conforto e glória. Para o repórter, Zé do Burro, deixaria de ser um mero indivíduo e passaria a ser uma mercadoria do público. Outra personagem, Minha

Tia, consegue ganhar a vida vendendo comida em sua esquina e, mesmo sendo patrona da macumba, não perde a oportunidade de vender suas mercadorias em nome de Iansã aos piedosos cristãos.

Todos os personagens de *Forró no Engenho Cananeia* exibem certo jeitinho de terem perdido suas terras para os ricos fazendeiros, mas ainda se dando bem aceitando a vida como ela é. Gaspar conta a Juriti que “teu pai perdeu a terra dele no Engenho Graça de Deus e aqui no Cananeia está só de eiteiro”; demonstrando que, por mais miseráveis que sejam as condições, os nordestinos, de alguma forma, conseguem se dar bem. Os personagens também exibem o brasileiríssimo traço de ser folgado, aceitar o que vier e fazer o que puder com isso. Sua própria sobrevivência sob as condições do Nordeste junto com a miserável opressão política e econômica nesta peça mostra seu jeitinho.

Por sua construção, *Opinião* constitui um exemplo marcante do jeitinho em seus três autores. Composta por inúmeras canções de diversos autores, versos, trechos de textos misturados com vários elementos nacionais e crítica social, a obra inclui seleções musicais de Vinicius de Moraes, Carlos Lira, Edu Lobo, João do Vale, Zé Batista, Zé Ketí, Gianfrancesco Guarnieri e outros numerosos demais para citar, além de poesia e texto de muitos outros. Tudo isso se tornando o sucesso que *Opinião* acabou se tornando, demonstra o jeitinho de seus autores.

Outra peça de grande sucesso, *Liberdade, liberdade* usa a mesma técnica e incorpora textos de autores tão diferentes como Cristo, Galileu, Hitler, Churchill, Lincoln, Shakespeare, Castro Alves, Unamumo e Nat “King” Cole, para citar apenas alguns. Impressionado com o sucesso, um crítico questionou se era mesmo teatro, enquanto outro disse que as peças foram mais “espetáculos-protesto” do que manifestações artísticas. Pelo jeitinho inusitado exibido nessas duas peças, entrevistei um dos autores de *Opinião*, Oduvaldo Vianna Filho, que também pertencia ao elenco original de *Liberdade, liberdade*.

Vianna Filho atribuiu parte de seu sucesso ao fato de apresentar a vida do povo brasileiro em um momento muito difícil econômica e politicamente. Conversando com os brasileiros sobre seu cotidiano por meio da música, eles puderam ver sua realidade e receber uma resposta, indiretamente, aos seus problemas (*Opinião* foi criado após o Primeiro Ato Institucional de 1964). Apresentava ao povo exemplos do jeitinho na arte de sobreviver no dia-a-dia em meio aos problemas do Brasil.

Ao longo de *Opinião*, os três atores cantam e narram suas vidas, um fragmento de cada vez. Zé Ketí explica como mal conseguiu viver de um dia para o outro, mas com o sucesso conseguiu comprar alguns móveis e também carne para três meses: “O dinheiro que ganhei deu para comprar uns moveis de quarto estilo francês e comi carne por três meses. Dava pra ir na feira nos domingos e trazer a cesta cheia de compras”. Zé Ketí deixou a escola aos treze anos, dormindo onde podia e comendo com os amigos. Ele se contentou com o jeitinho.

João do Vale relata a história de sua pequena cidade onde um homem, via jeitinho, conseguiu o único rádio da região. João saiu de casa com apenas quatorze anos porque via pouco futuro vendendo banana no interior. Seu novo emprego em um caminhão em Fortaleza lhe rendeu apenas o suficiente para sobreviver. Conseguiu chegar ao Rio “com quatrocentos réis no bolso. [...] Fui pra Copacabana. Me empreguei numa obra de ajudante de pedreiro. Dormia na obra, só saía de noite. Sem família, sem amigo, sem ninguém” (p. 61). Finalmente escreveu uma música que conseguiu gravar por um artista famoso, dando-lhe um impulso no caminho para o sucesso. Quando voltou para casa, recebeu as boas-vindas como um herói; tendo, finalmente, feito o bem. Nara Leão também conta a história de seu sucesso como cantora popular por meio de seu jeitinho. As histórias dos três são exemplos reais do jeitinho brasileiro, de se virar em tempos difíceis, e não são contadas como demonstração de ostentação.

A peça *Arena conta Zumbi* se tornou um dos grandes sucessos do teatro brasileiro tanto no Brasil quanto no exterior. Em recentes viagens fora do Brasil, a imprensa estrangeira elogiou a peça por inúmeros méritos, incluindo aquele “certo” toque brasileiro que exibia e que chamamos de jeitinho. O negro, como agente livre e com jeitinho, pode realizar muitas coisas como a peça demonstra. Na canção, Zumbi, seu líder, pergunta a seus seguidores o que acontece quando o negro pega uma matéria-prima como a terra, os animais selvagens, a vegetação etc.:

ZUMBI. Se a mão livre do negro tocar na argila, o que é que vai nascer?

TODOS. Vai nasce pote pra gente beber,
nasce panela pra gente comer,
nasce vasilha, nasce parede,
nasce estatuinha bonita de se ver.

ZUMBI. Se a mão livre do negro tocar na onça, o que é que vai nascer?

TODOS. Vai nascer pele pra cobrir nossas vergonhas,
nasce tapete pra cobrir o nosso chão,
e atabaque pra se ter onde bater
(GUARNIERI; BOAL; LOBO, 1970, p. 35).

Essa desenvoltura e a construção dos Palmares fornecem bons exemplos de seu jeitinho. Não são apenas bem-sucedidos na construção, mas também no comércio. Estabelecem comércio com os brancos que estão ansiosos para comprar seus produtos baratos: “Branco comprando/ negro vendendo” (p. 13).

Embora *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* seja uma comédia bem-humorada, um de seus autores, Oduvaldo Vianna Filho, a caracteriza como teatro de protesto como o restante de suas peças, pois Vianna Filho acredita que o teatro deve ser a descoberta dos problemas mais profundos do Brasil. Esses problemas deveriam ser a representação da realidade brasileira imediata, discutidos nos moldes brasileiros, mas sem a apresentação de uma solução específica. Vianna Filho acredita que o tratamento do tema, em termos brasileiros

e não o tema em si, é o que mais interessa ao povo brasileiro. Dessa maneira, vincularia o homem à sua realidade imediata, à sociedade e à vida coletiva por meio de um tratamento coletivo (brasileiro) do tema.

Construído nesses termos, acredita que o teatro de crítica social foi e continuará sendo um sucesso porque é algo que o povo pode entender; enquanto o teatro experimental, não brasileiro, deixou o povo alheio. Em resumo, Vianna Filho acredita que o sucesso que um autor de peças dramáticas busca pode ser encontrado apenas em dramas baseados em problemas da realidade brasileira expressas em termos brasileiros.

Bicho segue as diretrizes explicadas por Vianna Filho porque é uma grande explosão de elementos populares: verso nordestino, música e o amor geral à vida tão tipicamente nacional. É um esforço para mostrar a vida com sentimento; mostrando confiança no povo. Foi escrito depois de 1964 (o ano da revolução e do subseqüente Primeiro Ato Institucional), quando a nação estava em tempos muito sombrios. A peça, segundo Vianna Filho, seria um exemplo para o povo do jeitinho brasileiro - a capacidade de suportar e superar até os problemas mais graves.

Na introdução da peça, o Grupo *Opinião*, que primeiro produziu a peça, afirma que *Bicho* é de alguma maneira, uma resposta política a situação em que vivemos. Apresentam vários problemas políticos que consideram opressivos: um sistema de castas em que o governo sente que tem o direito moral de governar já que o povo não tem capacidade para fazer tal julgamento, e a confusão do governo com a chamada "ordem social", ou seja, a falta de confiança do governo no povo brasileiro. Esta peça representa um voto de confiança. O "bicho", explicam, é o "impasse" que acreditam que o homem é capaz de superar depois de muito sofrimento e, segundo Vianna Filho, de muito jeitinho.

Para atingir seus propósitos, os autores optaram por utilizar a comédia enriquecida com elementos nacionais. O melodrama pastelão mostra que todos os protagonistas possuem certa quantidade de compromisso moral e loucura que os ajuda a nivelá-los, independentemente de sua posição. Roque, o herói da peça, poderia ser considerado uma representação do brasileiro. O personagem, por meio do jeitinho, consegue sobreviver a todos os problemas que o confrontam, se dando tão bem quanto às circunstâncias permitem; geralmente melhor, e ainda saindo por cima até o final do enredo. Apesar de ser o favorito do Coronel, Roque passa mal quando seduz a filha daquele e depois sobrevive a um atentado contra sua vida ao matar o assassino de aluguel. Sempre dentro e fora de problemas, Roque, de alguma forma, consegue se esquivar. No decorrer da peça, é o único que dorme com uma garota (duas delas), embora inúmeros outros homens tentem. Fugitivo perseguido pelo coronel ofendido, Roque consegue êxito disfarçado de mendigo cego junto com Brás das Flores. Sentindo pena dos retirantes famintos, lidera um levante contra a loja para garantir seus bens, mas acaba preso e, por meio de seu jeitinho, torna-se herói do povo da noite para o dia. Faz uso de sua popularidade como vantagem política ao se instalar em dois quartos de hotel de luxo. Ambas as partes o colocam na hospedagem com esperança de ganhar seu apoio, que ele, habilmente, dá a ambos, sem que nenhum saiba que está apoiando o outro. Mesmo morto a tiros no final da peça, Roque retorna, uma vez que a morte do herói não rende, ao público, um bom final:

Não, não me mataram, não...
E certo, todos os tiros
foram em lugar mortal.
(Ao público) Mas o mocinho morrer
no fim pega muito mal. (p. 176).

Desde o início da peça, Brás das Flores (o ajudante de Roque) revela, também, o mesmo jeitinho. Primeiro descobrimos que ele tem vendido um pouco do algodão do coronel por baixo da mesa para ganhar um dinheiro extra, vislumbrando viver um pouco melhor:



É que a terra se secou-se [sic]
mirrando todo o algodão.
Toda a colheita não chega
pras contas do barracão.
Minha mulher foi a vila
há vinte dias atrás,
levou os filhos e o bode
e não voltou nunca mais.
Fugiu com Miguel Mascate
que ganha o que não faz.
E o tal agude que a gente
espera há seis anos já?
Entra verso, sai verso
o açude, que é bom, não há...
Ai, vendi o algodão...
Veja se razão me dá:
como pode um cidadão
numa tal situação
não ter uma ideia má? (p. 10).

Junto com Roque, pede (disfarçado de cego) esmola; o que lhe rende um bom disfarce e dinheiro fácil. Quando Roque vai para a cadeia, Brás está lá para aproveitar a nova posição de Roque como herói dos pobres, escrevendo um livro sobre as aventuras daquele. O livro só será um *best-seller* se Roque ficar na cadeia, o que Brás pede que ele faça.

Como mencionado anteriormente, os autores queriam que esta peça fosse um exemplo do jeitinho brasileiro. Qualquer brasileiro ou pessoa familiarizada com o Brasil reconhecerá Brás e especialmente Roque como personagens que possuem esse jeitinho em abundância; mostrando, ao público, como essa estratégia é útil para enfrentar seus problemas.

Severino, um retirante em *Morte e vida severina*, viaja de sua árida casa no interior para o litoral em busca de uma vida melhor. Entretanto, encontra apenas mais miséria e sofrimento. No final da viagem, Severino decide acabar com a vida porque só encontra

miséria ao longo do caminho. Encontra José, um retirante provido de jeitinho, com quem conversa sobre a vida e a possibilidade de suicidar-se. Embora tudo pareça desesperador, José possui o jeitinho pelo qual conseguiu se dar bem. Diz para Severino:

Sei que a miséria é mar largo,
não é como qualquer poço:
Mas sei que para cruzá-la,
vale bem qualquer maneira
(MELO NETO, 1967, p. 30-31).

Explica que é preciso lutar pela vida ali no fim da viagem como em qualquer outro lugar e que a vida, para ele, “que compro a retalho/ e de qualquer forma vida”. Embora muito pobres, os vizinhos se reúnem o que podem encontrar para dar de presente ao filho recém-nascido de José. Dão o melhor enquanto vivem a vida da maneira que podem. O jeitinho deles é o brasileiro. O Anjo da Guarda em *Roda-Viva* poderia simbolizar o famoso jeitinho. O jeitinho da aliança do Anjo com Capeta, jornalista, na criação do novo ídolo, é um exemplo de jeitinho. Em uma música os dois cantam sobre a moral:

Eles se alegram com pouco
E depois ficam pra trás
Nós temos sempre na onda
E não passamos jamais (p. 32).

Estar sempre por cima exige jeitinho e a forma como se mantêm por cima é por todos os meios possíveis: “Depois de almoçar co’o vigário/ Jantamos com Satanás”. O Anjo da Guarda é ajudado, no seu jeitinho, quando instiga Capeta para dar a notícia certa. Depois que Benedito, sob o nome de “Bem Prata”, faliu todo o esquema é salvo novamente trocando sua profissão por cantor e com mudança de nomes para “Benedito Lampião”. O Anjo da Guarda tem mais jeitinho do que Benedito que, para salvar a fama, tem que morrer. Após sua morte, o Anjo continua surfando na fama da já famosa viúva de Benedito. O sucesso de *Roda-Viva* pode ser tomado como uma demonstração de jeitinho em ação porque seu autor é músico, não dramaturgo.

O jeitinho de fazer fica bem evidente também em *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*, de Antônio Bivar. Heloneida, uma das duas presidiárias, tem mais do que jeitinho, pois na prisão ela não só se deu bem como de fato descobriu “o verdadeiro significado de... paz, liberdade e amor”. Ela e Geni, sua companheira de cela, conseguiram, com a ajuda do carcereiro, transformar sua cela em uma casa com toques femininos. As instruções para o cenário diziam: “Uma cela de prisão disfarçada em confortável compartimento. Bem no alto, ao centro esquerdo, uma pequena janela de grades coberta com uma enorme cortina florida. Duas camas. Duas cadeiras. Ao centro, bem junto à parede do fundo, uma privada com uma delicada capa disfarçada”.

Heloneida ainda conseguiu tirar muitas das arestas de Geni, que já foi uma lutadora de circo. As duas presas usaram o jeitinho para resolver seus problemas de sexo por dias alternados, elas se revezavam fazendo amor com o carcereiro. Elas querem um pouco do conforto da vida de fora das prisões. Ao final da peça, mesmo depois que a nova equipe da carceragem retirou suas regalias, ficamos animados com os sentimentos otimistas de Heloneida, que, embora ainda estejam confinados sem esperança de liberdade, de alguma forma, conseguirá se dar bem.

Em *A construção*, um dos melhores exemplos do jeitinho brasileiro fica evidente no vendedor que é sempre o homem certo na hora certa vendendo artigos religiosos. Sempre surfa na onda da opinião pública. Está na hora certa e no lugar certo vendendo, para qualquer ocasião, exatamente o que os romeiros querem comprar: medalhas, orações etc.: “Retratos de meu Padrinho e de Nossa Mãe das Dores! Bentinhos, orações para tudo quanto é doença. Oração para fechar o corpo, para se envultar, para se livrar dos inimigos quando estiver dormindo” (PIMENTEL, 1967, p. 28). Beata Batista anuncia aos romeiros as maldades de Besta-Fera que se reconhece pelos olhos cor de sangue, unhas compridas, o número “666” na testa etc., e como o Padre Cícero virá para livrar seu povo da ameaça.

O vendedor está em seus calcanhares vendendo panfletos que melhor descrevem a besta e orações contra seus poderes:

Folhetos com a descrição da Besta. Oração contra as Tentações da infeliz. Vejam. Aqui está tudo sobre a Besta que vai sair do mar para governar o mundo. Com uma oração você ficará livre das garras da Besta-Fera. Ela usa longa capa verde. tem os pés apalhetados, os chifres em forma de lancetas! (PIMENTEL, 1967, p. 32).

Quando a construção da nova igreja é anunciada, o vendedor está novamente pronto com uma placa: "Comprando aqui você está ajudando a construir a Igreja do Horto". A paixão de Cristo na próxima sexta-feira santa; o vendedor também se prepara para o aumento das vendas com medalhas, orações, estátuas etc.

As peças que acabamos de examinar revelam três tipos básicos de jeitinho que fazem parte da filosofia de vida brasileira. O primeiro demonstra uma aceitação das circunstâncias atuais, mas muitas vezes desagradáveis, fazendo o melhor que se pode, vivendo a vida da melhor maneira possível e até tendo, às vezes, êxito. O sucesso de Palmares em *Arena conta Zumbi* evidencia essa forma de jeitinho, assim como os personagens de *Forró no Engenho Cananéia*, *Opinião*, *Morte e vida severina* e *Abre a janela*. O segundo tipo de jeitinho permite não apenas fazer as coisas, mas progredir aproveitando as circunstâncias disponíveis, como faz o repórter em *O pagador de promessas* e o vendedor em *A construção*. O terceiro tipo de jeitinho é um "jeitinho" pessoal, difícil de definir e não confundir com sorte, que fica evidente em Roque de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* e no anjo de *Roda-Viva*. De alguma forma, ambos fazem apenas o suficiente (mas nunca se envolvem com o trabalho duro) para superar todas as situações concebíveis. Esses exemplos de jeitinho podem ajudar a dar, a uma pessoa não familiarizada com o Brasil e seu povo, uma ideia melhor de como essa característica tão brasileira funciona. Os autores das peças sabem como fazer isso. São artistas brasileiros tentando publicar e

encenar suas peças contra muitas adversidades e, embora muitos não consigam, continuam buscando maneiras de progredir em seu trabalho. Assim, acham muito natural dotar seus personagens com característica nacional.

NORDESTE

O Rio de Janeiro é uma região única do Brasil onde se pode facilmente sentir um forte sentimento de "brasilidade". De fato, há um pouco de carioca na maioria dos brasileiros, ou pelo menos eles gostariam de afirmar que há. Um taxista em São Paulo uma vez disse-me que, embora tenha morado vinte e oito anos em São Paulo, era realmente carioca por ter nascido lá. No entanto, por mais brasileiro que seja o Rio, o grande Nordeste tem um senso de brasilidade mais arraigado do que qualquer outra área no país. Permaneceu único e separado do resto do país, enquanto os grandes centros populacionais ao sul tornaram-se cosmopolitas. Barbara Heliodora, uma das mais conceituadas críticas de teatro do Brasil, expressou sua opinião sobre os motivos de o Nordeste ser tão importante na Literatura Brasileira. Ela afirma que o Nordeste está no período medieval de evolução cultural. Heliodora pondera que se pode realmente ver uma cultura genuinamente brasileira ainda em formação devido, em grande parte, à sua natureza isolada e primitiva. Como tal, possui as mais fortes tradições e o senso de brasilidade do que qualquer outro lugar do país. Ela e outras pessoas do teatro concordam que o drama mais genuinamente brasileiro já escrito é *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

Situado no Nordeste, é extremamente regional em todos os aspectos, mas facilmente produzido porque todos os brasileiros, familiarizados com seus tipos, podem prontamente representar os papéis. *O Auto da Compadecida* é considerada a peça mais

popular do teatro brasileiro justamente pelo pitoresco sabor que lhe dá o Nordeste. Os temas nordestinos são tão nacionais para o povo brasileiro quanto o Oeste selvagem com seus vaqueiros e indígenas é genuinamente americano para os estadunidenses. Pessoas em todo o país conhecem o Nordeste e seu simbolismo como uma manifestação autêntica da brasilidade. Eles o conhecem e entendem como Brasil. Sábato Magaldi ponderou sobre *O pagador de promessas*, de Dias Gomes que: "A peça, entretanto, nunca se desvincula dos trajes regionais, e não envereda pela generalização abstrata". Ambientada em Salvador, Bahia, a obra é verdadeiramente regional em todos os sentidos, com fantasias, música, forte culto à macumba e outros elementos em abundância. O cenário, indicado pelo cenário, mostra porções da cidade. Minha Tia, uma mulata vestida com trajes típicos do Nordeste, equilibra uma bandeja de comida baiana na cabeça ao entrar na primeira cena. Iansã e outras divindades da macumba são mencionadas com muita frequência na fala das pessoas a serem citadas.

A capoeira é executada ao som de música regional. Torna-se importante também destacar os problemas políticos da terra, da reforma agrária, da Igreja e do fortíssimo sentimento de devoção, todos muito nordestinos, mas discutidos em outro momento.

Ambientado no Nordeste, *Forró no Engenho Cananéia* envolve problemas reais da região, a luta do povo pelo direito de possuir terra suficiente para ser enterrado. Sobre a gíria nordestina usada por Callado, Dias Gomes relata: "Aqui, não é a gíria dos malandros cariocas, mas a saborosa maneira de expressar-se dos camponeses nordestinos". Dessa forma, cumpre mencionar que há expressões que não podem ser encontradas em dicionários comuns, mas podem ser melhor compreendidas perguntando a alguém do Nordeste. A indumentária também é nordestina. Juriti e Gaspar entram na primeira cena vestindo roupas de fantasia: alpercatas, chapéu de palha, roupa de algodão com calça-clara ou de riscado, e as mulheres de chita. Também estão incluídos na peça *desafios*

musicais com baladas regionais. Ao todo, o drama tem um sabor nordestino definido, que o público brasileiro reconhecerá e com o qual poderá se identificar.

Luiz Marinho, um dos escritores populares pernambucanos, conhece bem o Nordeste. Em *A derradeira ceia* trata dos problemas do cangaceiro daquela região e, em particular, de Lampião, o bandido mais famoso do Nordeste na primeira metade do século XX. O problema do cangaço, ainda grave na região, e seu tratamento nesta peça colocam *A derradeira ceia* no centro do teatro nordestino. Além da temática do cangaceiro e do Lampião, a peça traz outros elementos bem regionais. O sentimento de devoção do povo corresponde ao que se esperaria do ainda "medieval" Nordeste. De forma primitiva e simples, baseia-se, assim, em uma fé descomplicada que nunca se expôs às influências sofisticadas do mundo exterior. A peça menciona Padre Cícero e sua cidade de Juazeiro, os quais se constituem um importante capítulo no desenvolvimento da região. Nesta obra, o problema da terra, como uma questão política premente, está, novamente, presente. Um personagem da peça, levado a colaborar com o bando, o fez porque a terra que cultivava foi injustamente confiscada pelo ausente proprietário que possuía a maior parte da terra. Escrita por um pernambucano sobre os problemas do Nordeste, a peça é um autêntico produto da região no tema e no espírito. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, também ambientada no Nordeste, envolve um rico fazendeiro engajado na política pelo controle da região. Como em outras peças, tem a ver com as terras que os infelizes retirantes buscam cultivar enquanto fogem da árida caatinga para as exuberantes terras agrícolas próximas do litoral. A seca e a fome são temas populares da região reconhecidos pelos brasileiros como parte integrante de seu país. Um refrão da peça afirma assim:

Terra secando
dor de fome na barriga.
Doido sertão:
colheita seca



viceja a intriga
atrás vem briga
vem cacete
vem facão
(VIANNA FILHO, 1966, p. 12-13).

Vianna Filho explicou que o Nordeste é um dos seus temas preferidos por ser, provavelmente, a região mais genuinamente brasileira do país. Explica que o título da peça é um regionalismo que expressa o sentimento de desesperança e inação que muitas vezes faz parte da região. Vianna Filho e Ferreira Gullar, para dar à peça uma sensação maior de brasilidade, usaram versos populares nordestinos - a peça é escrita inteiramente em versos - e música regional. Luiz Carlos Maciel explica que Roque, figura central da peça, "é um poço de virtude, conclui-se, porque nasceu e viveu no campo, longe da organização corruptora da sociedade humana, e porque é brasileiro e nordestino [...] O homem do campo brasileiro é o verdadeiro homem de Rousseau, uma fonte de toda a pureza." Não apenas Roque, mas também Brás das Flores e muitos outros personagens são do campo brasileiro e por meio de sua fala, modos e ações nordestinas comunicam um sentimento de brasilidade.

Poucas peças poderiam ser tão nordestinas quanto *Morte e vida severina*, cujo tema principal é o Nordeste. O autor, conhecedor da região e de seus problemas, é pernambucano nascido no Recife. Ambientada naquela região, a obra aborda os problemas comuns de um lugar onde o retirante sai do sertão na esperança de fazer fortuna no litoral. A questão da terra persegue o homem da caatinga, que muitas vezes morre assassinado deixando outro para ocupar seu pequeno pedaço de terra estéril. No litoral, as terras pertencem aos grandes latifundiários com pouca esperança de posse para o retirante do interior. De fato, no enterro de um infeliz retirante, ouve-se a ladainha: "Essa cova [...] é de bom tamanho,/ nem largo nem fundo,/ é a parte que te cabe deste latifúndio!" O povo é simples e descomplicado como já vimos em outras peças sobre o Nordeste.

O subtítulo da peça *Auto de Natal pernambucano* reflete a combinação de sentimento religioso e regionalidade. Além do sentido regional de devoção, o autor também incluiu, em verso, a linguagem do Nordeste usando termos familiares da região. Frequentemente usados são "sesmaria", "roçado", "Caatinga" e numerosos termos de agricultura, flora e fauna. O drama, curto e enganosamente simples, reúne em pouquíssimo espaço o autêntico sabor do Nordeste.

Altimar Pimentel, o jovem autor de *A construção*, outro drama nordestino, é reconhecido por usar a região como tema principal em peças teatrais. Nascido em Alagoas, passou anos morando na Paraíba e trabalhando para o governo. Em *A construção* não só o cenário (Bahia), mas a inquestionável devoção do povo é nordestino. Sua fé infantil e confiança em "homens de Deus" os tornam presas fáceis para Beata Batista, uma personagem sem princípios. Como em outras peças da região, a fé do povo é primitiva, intocada pelas influências do mundo exterior. O drama, nitidamente nordestino, como muitas das peças já mencionadas, é bastante regional, característica apreciada pelo público brasileiro.

Nas peças, os elementos que remetem ao Nordeste brasileiro são facilmente identificados. A natureza simples e inocente das pessoas pode ser vista em numa abordagem pessoal acerca da religião. Na obra, pagãos e cristãos detêm o mesmo senso de devoção, o que lhes permite ser íntimos ou "amigos" dos santos; garantindo-lhes, sem hesitação, o direito de pedir-lhes favores. Essa devoção pessoal diminui a necessidade da Igreja como instituição social. Sua natureza supersticiosa também pode estar relacionada ao sentido regional único de devoção. Na maioria das vezes, os nordestinos são fatalistas que vivem perto da morte, mas que se defendem da dura realidade por meio do humor e da música. Além disso, como pode ser visto em *Morte e vida severina*, amam a terra, suas plantações e seus animais. Finalmente, os nordestinos são almas destemidas, cujo forte senso de sobrevivência e amor pela vida não os permite desistir. Os brasileiros reconhecem facilmente esses elementos.

A BOA VIDA

MULHERES

Os homens brasileiros parecem amar as mulheres independentemente de sua idade, estado civil, cor ou inúmeras outras considerações que, para os americanos, podem ser preocupantes. Para entender esse comportamento, basta observar o homem médio em uma rua da cidade enquanto as garotas passam. Grupos de homens, jovens e velhos, muitas vezes, se reúnem nas esquinas, pontos de ônibus ou outros lugares onde as mulheres podem passar e olham fixamente enquanto fazem inconvenientes comentários para que elas possam ouvir. Um grupo de homens, ou apenas um, muitas vezes, vira o olhar uma garota que passa enquanto continua andando pela rua comentando em voz alta sobre seus encantos etc. Esse é um passatempo nacional e não um caso isolado. Em várias ocasiões, aproveitei para perguntar a várias mulheres sobre a reação delas a isso. Pelas declarações, concluí que elas aprenderam a conviver com a situação, mas não foi difícil observar, também, que a maioria, secretamente, gostava. Essa observação é apenas uma evidência do interesse pelas mulheres como mulheres, mas é mais óbvia para um estrangeiro que visita o país. Já vi até mulheres de meia-idade que haviam perdido sua figura jovial, não do tipo que um americano olharia fixamente, sendo cuidadosamente examinadas por homens (jovens e velhos) que tecem os mesmos comentários acerca das mulheres mais jovens.

Em *O pagador de promessas*, Marli acusa Bonitão, seu alcoviteiro, de estar interessado em outra prostituta. Embora ele

garanta a Marli que não tem interesse em outra mulher, sabemos que, como brasileiro, vai virar a cabeça tão rápido quanto qualquer outro homem. Quando Bonitão se aproxima do local onde a mulher de Zé do Burro (Rosa) descansa, ele para e a observa; admirando detalhadamente seu corpo. Ela acorda perguntando o que ele quer, ao que ele responde: “nada... estava só olhando” (DIAS GOMES, 1967, p. 19).

Há, em uma cena de *Arena conta Zumbi*, uma cena que aborda as belezas da natureza no Brasil, citando a flora e fauna. No entanto, Nico, duvidoso, pergunta: “Me diga meu irmão, se nessa grande mata é possível, é possível ter mulher” (GUARNIERI; BOAL; LOBO, 1970, p. 34). Depois de uma pausa, os outros negros, percebendo que com todas as suas belezas naturais falta ao país uma coisa importante, as mulheres, respondem tristemente que não. Nico, então, lhes diz: “Pois sendo assim eu prefiro o cativoiro”. O seu interlocutor concorda: “Meu irmão está com toda razão”. Eles então cantam:

é preciso ter mulher
pra saber o que se diz.
Liberdade somente não dá, não!
Pra se ter um bem viver,
sem o carinho da minha nega
e melhor morrer
(GUARNIERI; BOAL; LOBO, 1970, p. 34).

Para esses primeiros brasileiros, de quem viriam ser os brasileiros de hoje, a liberdade nada significava sem uma mulher. Prefeririam o cativoiro se pudessem ter suas mulheres. Esse raciocínio pode estar relacionado ao intenso interesse que os homens brasileiros contemporâneos sentem pelas mulheres.

As mulheres em *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* costumam virar a cabeça dos homens e levá-los a encrencas. Por causa de seu amor pelas mulheres, Roque, o herói, poderia muito bem representar o homem brasileiro médio. Chateado com sua falta de autodisciplina depois de seduzir a filha de seu patrão, Roque

argumenta que não poderia ter resistido a ela, uma vez que é uma “coisa linda de tocar” (VIANNA FILHO, 1966, p. 44). Para Roque, mulher é mulher e não importa quem seja; até mesmo Zulmirinha, a mulher do adversário político com quem dorme porque não resiste aos seus encantos. O Coronel, cuja filha Roque seduziu, também nutre paixão pelas mulheres. Até mesmo a esposa não muito atraente de seu mercenário, o Coronel deseja “apertar tua coxa” (p. 46) porque, afinal, ela é uma mulher. Mais tarde, ele e o candidato da oposição tentam, com humor, fazer amor com a humilde estalajadeira. Por mais que Nei Requião, seu adversário político, goste de olhar outras mulheres, ele ainda admira sua esposa, Zulmirinha, mesmo que os dois não se deem bem. Sarcasticamente diz que ela “é uma mulher bonita” (p. 78) ao que seu companheiro, o juiz, responde seriamente, “permita-me concordar./ Bem bonita e muito fina” (p. 78-79). Mais tarde, Nei, vendo sua esposa em um vestido fino, mas sem saber que ela dividiu a cama com Roque, comenta “está linda” (p. 106) e novamente o juiz responde rapidamente: “sim, linda como uma fada,/ Só lhe faltando a varinha” (p. 106).

O carioca Raimundo de *Se eu não me chamasse Raimundo* é retratado como uma espécie de Don Juan; que, pela sua queda por mulheres, teve vários amores. A virtude número um de Gertrudes são suas deliciosas tapiocas, mas ela também é “xuxu, morena, gostosona um negócio” (MELO, s/d, p. 9). Certa vez, durante um passeio pela mata em um piquenique de fim de semana, Raimundo a encantou para que lhe fornecesse a deliciosa tapioca. Outro amor, Silvia, uma namorada desde criança, era tudo o que ele queria, mas ela se casou com uma amiga. Raimundo finalmente se casou com Henriqueta que, além de ser a bruxa mais feia que conheceu, fumava como uma chaminé, praguejava, era frígida e viciada em novelas. Entretanto tinha certos atributos que os levou a se casar com ela. Sua amante, Sônia, uma típica beldade de Copacabana a quem ele adora, já foi comunista e o chamou de “protótipo do pequeno burguês débil mental” (MELO, s/d, p. 7). Esperava fazer amor com



Sônia, mas ela se recusou. Dessas quatro mulheres, Raimundo diz: “Silvinha, Henriqueta, Gertrudes, e Sônia, as minhas mulheres. Eu sou um paxá, tenho o meu harém particular”. Raimundo, homem brasileiroíssimo, vê beleza ou algo desejável em todas as mulheres.

O homem brasileiro parece se preocupar mais com o prazer sexual do que com alarde de conquistas. O amor de uma mulher é um amor fundamental, sexual (em *Arena conta Zumbi* os negros costumam falar em “ter mulher”) porque os machos não se preocupam com o culto da virgindade. O Brasil, uma nação sexualmente desinibida, permite certo grau de respeitabilidade até mesmo para prostitutas que, na maioria das vezes, são indistinguíveis de outras mulheres. Talvez na base de tudo isso esteja a crença de que uma mulher é, antes de tudo, uma mulher, enquanto em nossa sociedade uma mulher é primeiramente uma mãe, a menos que outros deveres interfiram.

OSTENTAÇÃO

Estrangeiros que já moraram no Brasil concordam que o povo de lá possuem certa vaidade; gostam de ostentar carros, namoradas ou até mesmo seu conhecimento; quando, na verdade, sabem, geralmente, pouco sobre o assunto. Para quem conhece a Literatura Espanhola, o fidalgo do *Buscón de Quevedo* vem logo à cabeça como uma pessoa, como muitos brasileiros, tendo pouco a ostentar e nada possuindo além do nome. A ostentação, não sendo um fenômeno isolado, estende-se das camadas sociais mais altas às mais baixas. Tomando banho de sol na Praia do Leblon, perto da famosa Praia de Ipanema, no Rio, vi um jovem chegar à praia com sua linda namorada que, com seu biquíni curtíssimo, deitou-se para tomar sol, enquanto seu parceiro se posicionava à uma curta distância, sentando-se. Achando isso muito estranho, observei

para entender o que estava acontecendo. Como a garota era muito bonita, mais do que qualquer outra à vista, e que ainda estava seminua e sozinha, não passou muito tempo antes que um grande grupo de admiradores do sexo masculino se reunisse ao seu redor. Satisfeito com o tamanho da multidão, o companheiro levantou-se, aproximou-se e deitou-se ao lado dela de forma muito possessiva, dando a entender aos demais que era o “dono” do objeto que admiravam. Tais exibições de ostentação no Brasil não são raras. O tema da ostentação representa um elemento popular que o povo conhece, e seria de se esperar encontrá-lo frequentemente explorado em peças de autores brasileiros.

Em *O pagador de promessas*, Bonitão, o alcoviteiro, retrata o arquétipo da ostentação cujos consideráveis dons físicos o vincularam a prostituta Marli. Sua alta estima, aliada aos atributos físicos, iguala a sua capacidade de satisfazer suas mulheres. Com o dinheiro que Marli lhe dá, ele se veste com roupas impecáveis, com direito a sapatos turbinados, para todos admirarem. Considera a exploração de Marli um “direito” que lhe é dado por seus dons físicos e confia em sua capacidade de acrescentar Rosa, mulher de Zé do Burro, à sua lista de conquistas. Ele realiza essa ambição oferecendo-a um quarto em um hotel confortável após sua caminhada de trinta milhas com o marido. Para ganhar a admiração de Rosa, se vangloria, “sou muito cotado com o porteiro do hotel e tenho boas relações com a polícia. Nesta zona, todos respeitam o Bonitão”. Tenta persuadir Rosa a ir com ele, mas ela se recusa. Então, encolhe os ombros e sai satisfeito por já ter dormido com ela e ter satisfeito sua vaidade. Bonitão quer que o mundo saiba de seu poder de sedução sobre as mulheres e adora exibi-lo publicamente. Tem prazer que os outros personagens saibam que ele dormiu com Rosa.

João do Vale, no “show” *Opinião*, fala frequentemente do Nordeste, a zona que melhor conhece. Vindo daquela região, cita um bom exemplo de ostentação envolvendo caminhoneiros. Dirigir caminhão no Nordeste, trabalho importante, carrega, em si, muito

prestígio. Quando um motorista chega à cidade, toca a buzina para chamar a atenção e avisar as pessoas que chegou. Ele se orgulha da graxa no seu corpo e nas suas roupas: “A gente vai nas festas sujas de graxa e óleo pra todo mundo saber que é chofer de caminhão”. Pode não ser nossa ideia de ostentação, mas, no Nordeste, apresenta uma oportunidade de mostrar o que se tem.

Em sua opinião, o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho considera que *Liberdade, liberdade* fez mais sucesso do que *Opinião* porque esta obra abordou mais vaidade do público brasileiro. *Liberdade, liberdade* é um mosaico de autores consagrados e grandes obras; centra-se, sobretudo, no tema da liberdade. Estão incluídas obras de Platão, Shakespeare, Brecht, Lincoln, Castro Alves, Lorca, Churchill e muitos outros. Vianna Filho afirmou que o público foi embora contente consigo mesmo porque mostrou, por sua presença, que apreciavam boa literatura. Dentro de si, sentiam-se bem por terem visto e ouvido algumas das obras clássicas antigas e modernas. O apelo ao senso de ostentação cultural do público era um fator óbvio em seu incomum sucesso.

Em *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, o Coronel exemplifica um homem vaidoso no sentido brasileiro. Homem rico, gasta seu dinheiro de forma ostensiva para que outros saibam de sua riqueza. Isso geralmente envolve a compra e exibição de coisas para as quais ele não tem uso. Uma dessas remessas consiste em um telescópio, do qual ele nada sabe; um estetoscópio, que ele não pode usar, e livros alemães, embora ninguém na região leia alemão. A compra e exibição de tais mercadorias conferem, ao Coronel, a marca social de um homem distinto. Ao descarregar esses produtos, sua filha o repreende por estar “jogando dinheiro fora”, afirmação que ele não concorda. No carregamento, também estão uma bateadeira e um ventilador elétrico, embora não haja eletricidade na área. Ele os exhibe com orgulho. Entre outras coisas recentemente adquiridas como ostentação de sua riqueza estão estátuas de santos caros, vindos da Itália e dois apartamentos no Rio situados em ruas cujos nomes e

locais ele esqueceu. Entretanto, o objeto que merece um prêmio na categoria de mercadorias inúteis é um bidê que o Coronel admite “servir para ornamentar”. A total falta de encanamento interno expõe seu uso exclusivo como uma demonstração de vaidade. Para ter certeza de que os visitantes podem ver e admirar o bidê, ele o coloca em um lugar de destaque, a sala de estar, onde “fica mais caprichado”.

Difícilmente se encontraria exemplo melhor da ostentação brasileira do que o Coronel cuja vontade de progredir só se iguala ao amor por exibir seu “bom gosto” e riqueza para que os outros o invejem.

O fardão retrata Ruben, um romancista que gosta muito de seu sucesso. Busca, constantemente, cartas lisonjeiras de seu público. Sua busca incessante por elogios baseia-se especialmente no sucesso de um romance que entendemos ser um *best-seller*. No entanto, Ruben, insatisfeito com a posição que ocupa, busca uma vaga na Academia mesmo que isso signifique a morte de um de seus membros, todos seus amigos. Uma vez membro da Academia, ele desfrutará de uma aclamação pública ainda maior, incluindo reconhecimento internacional. Homem vaidoso, Ruben busca exibir o que tem e passa a adquirir ainda mais. Claro, sua vaidade se estende ao casamento, em que garante a si que sua esposa Olga depende totalmente de sua fama. Ele se recusa a aceitar infidelidade; com ele como marido, acredita que ela não poderia fazer tal coisa. Ele tenta seduzir uma jovem admiradora visitante poucos minutos depois de sua chegada, nunca pensando que ela deveria tentar em resisti-lo. Ruben é outro excelente exemplo da ostentação brasileira. Pode-se apontar que o tipo de ego masculino completamente assumido de Ruben abunda nos países espanhóis e portugueses, e que não há nada de particularmente brasileiro nesse machismo ostensivo. No entanto, o fato de esse assunto figurar com destaque em peças de sucesso; revela, a princípio, que tanto o escritor brasileiro quanto o público têm alguma percepção do problema.

O grande Machado de Assis, o decano das letras brasileiras, mostrou considerável perspicácia sobre a vaidade de possuir uma bela esposa em seu romance *Quincas Borba*. O professor Leo L. Barrow explicou isso em um artigo recente:

Cristiano Palha tem, é casado com uma das mais belas criaturas, criada por Machado de Assis, a bela Sofia. Vinte e nove anos, chegando aos trinta, os anos continuam a realçar sua beleza, a torná-la mais desejável como mulher madura. Quase todas as partes de sua anatomia, braços, seios, quadris, pernas, olhos sedutores, são continuamente exaltados. No entanto, Palha, seu dono excessivamente orgulhoso, desfruta de seu prêmio não diretamente, mas indiretamente, não na privacidade do quarto, mas em meio ao brilho e ao brilho da sala de estar. O maior deleite dele é a inveja dos outros homens. O narrador onisciente não esconde isso, mas uma cena deliciosa resume toda a sua atitude. Voltando da Tijuca, Sofia, vexada, chicoteia o cavalo e é derrubada. Em casa, seu marido examina seu joelho levemente machucado. Ela expressa preocupação de que Rubião possa ter visto muito de seu belo corpo quando ela caiu. Não o marido, que contempla suas belas pernas de cima a baixo. Qualquer escritor moderno de sangue vermelho teria encerrado a cena fazendo Palha pegar Sofia, com belas pernas e tudo, e carregá-la para o quarto. Não Machado, depois de longa e apreciativa contemplação daquele belo membro da bela Sofia, ele faz Palha deixá-la e depois desejar que mais tivesse sido exposto, para que Rubião e outros homens o invejassem ainda mais (*Philological Association of the Pacific Coast*, Spokane, Washington, 1970, p. 1).

Como *Roda-Viva* retrata a formação de um ídolo nacional brasileiro, grande parte da peça é baseada no tema da ostentação. Antes de Benedito, o herói, encontrar o seu Anjo da Guarda, aquele que engendra a sua ascensão à fama, apresenta-se como "Benedito, artista absoluto/ Cantor magnífico e ator absoluto". Seu Anjo da Guarda não perde tempo em transformar Benedito em um ídolo, vestindo-o com as novas tendências em moda, cujo um ídolo deve ser visto, incluindo todos os acessórios:

Um terno prateado,
Um boné na cabeça
Fivela de ouro no pé
E um boneco, não se esqueça!
Compre um bronzado de sol
Um santo de devoção
Um time de futebol
Compre um mordomo, um carrão
Sotaque lá do Alabama
Arranje um tique nervoso (CHICO BUARQUE, 1968, p. 17).

O personagem Benedito tem tudo com que o típico brasileiro gostaria de ser visto. De fato, o povo diz que:

Ele é o bom
Ele é o tal
Ele é demais
É sensacional
O ídolo
O ídolo nacional
"O yeah"! (p. 17).

Justificando seus 20% de *royalties*, o Anjo da Guarda apela ao senso de ostentação de Benedito prometendo-lhe: "Não dou dois dias para as mulheres acharem seu tipo maravilhoso! Você não vai ter paz, graças a mim! Tome televisão, retrato no jornal, capa de revista. [...] E quando você virar piada de mictório público, aí então nem se fala! E a consagração!" (p. 18). Convencido, Benedito se imagina "lá no alto, entre os astros. [...] O maior de todos! Com o mundo nas mãos! A meus pés!" (p. 25). Ele então diz:

Serei o tal!
Terei na mão
Todo jornal!
Televisão!
Terei mulheres!
O que beleza!
Muitos talheres
Na minha mesa!
De prateado

Eu ficarei
Tão consagrado! (p. 25-26).

Ele resume para cada ditado brasileiro, “me sinto um rei” (p. 26). Depois de “ficar rico”, planeja “viagens internacionais/ Uma cobertura é um casaco bem chique/ Muitas amantes” (p. 36). Mostrando sua riqueza a velhos conhecidos, Benedito oferece um *drink* a Mané, seu amigo de bebedeira: “Deixa que eu pago a cerveja!/ Sou rico, mas sou generoso” (p. 37). Agora, como um ídolo que é, generoso e com caridade, doa para um orfanato, uma liga antiálcool, a Liga Feminina Católica e os Escoteiros, mas não sem grande alarde. Ídolo das massas brasileiras, Benedito e seu Anjo da Guarda têm usado todos os truques de ostentação que conhecem. O público brasileiro que assiste a *Roda-Viva* pode facilmente se reconhecer nesses dois personagens que, em seu desejo de serem vistos e adorados pelo público, encarnam, de fato, a ostentação.

Heloneida em *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã* era originalmente uma mulher da alta sociedade que, embora a mais otimista e idealista das duas prisioneiras, exibe certa dose de desejo brasileiro de se exibir. Na cela da prisão, os únicos predicados que ela possui, ao contrário da personagem Geni, são sua educação e seus encantos femininos. Quando o jovem carcereiro entra, Heloneida assume, apressadamente, uma atmosfera bem feminina; enquanto Geni exibe uma atitude de “não ligo”. Própria da alta sociedade, Heloneida se alimenta com elegância e etiqueta; enquanto Geni engole. Heloneida também não emite palavras de baixo calão, pois considera tal ação de baixa dignidade. Entretanto, quando ela deixa cair um prato e parece que gostaria de emitir um xingamento, Geni o faz por ela: “Merda! HELONEIDA. (Gratíssima) Obrigada, Geni. Não sei o que seria de mim sem você nestas horas”. A mesma cena se repete uma segunda vez, quando Heloneida corta o dedo enquanto costura. Aliás, sem Geni, Heloneida teria dificuldade. Afina, para quem ela iria se exibir? Ela precisa de Geni e do carcereiro para satisfazer seu senso de ostentação.

Essa peça aponta um dos fatores vitais da ostentação brasileira, claramente compreendido por Machado de Assis, como aponta o professor Barrow:

“Ter e não ter”, para Machado, e isso constitui o centro e a essência de sua luta moral e a constelação temática básica de sua obra significa ter uma posição, ser alguém, ter meios, o respeito dos outros, fama etc. Em suma, ter todas as coisas que os outros não têm. Aí, claro, para Machado e para qualquer um de seus leitores dignos desse nome, reside o prazer de ter. “Suporta-se com paciência a cólica do próximo” e “um cocheiro filósofo costumava dizer que o gosto da carruagem seria diminuto, se todos andassem de carruagem”. A lista também pode incluir ter saúde, enquanto outros estão doentes; vivem, enquanto outros morrem; ser bonito e saudável, enquanto outros são feios, aleijados ou deformados; para ter lazer, enquanto outros têm que trabalhar. Observe que a frase “não ter” é tão importante quanto “ter”.

O personagem Raimundo de *Se eu não me chamasse Raimundo* gostaria de ser um amante e um importante funcionário que torna o escritório mais tranquilo. Mas seu monólogo revela sua relativa falta de importância no escritório e falta de sucesso com as mulheres. Ele gostava de exibir seu conhecimento quando, na realidade, seu conhecimento era apenas uma exibição. A ostentação cultural parece ser uma característica particularmente brasileira. Essa cultura superficial é captada com mais jeito do que estudo ou esforço. Raimundo sente que seu conhecimento, sua dedicação etc. fizeram dele um funcionário valioso no escritório. Esta peça expõe o vazio da ostentação brasileira ao revelar o quão pouco Raimundo realmente contribuiu. Isto ocorre porque ele está realmente morto, seus amigos não podem mais ouvi-lo ou vê-lo; assim, toda a sua exibição não vale nada. A falta de tristeza por sua ausência o perturba muito.

A ostentação é um importante tema utilizado por autores brasileiros, os quais conhecem a paixão que o público tem pela



vaidade. Eles não precisam incluir conscientemente o tema como parte de seu trabalho, pois encontram pouca dificuldade em dotar naturalmente seus personagens com de ostentação.

Acho que a consciência do brasileiro e de sua propensão à ostentação marca a diferença entre a sua tendência e de outros latinos de exibir suas posses. Quando você perguntar a um mexicano ou chicano por que ele deixa um pouco de cerveja no fundo de cada garrafa, ou um pouco de uísque na garrafa de *Chivas Regal*, ele negará. Ele simplesmente não está ciente disso; sua ostentação é, ou se tornou tão parte de seu orgulho que ele não pode vê-la analiticamente ou estudá-la filosoficamente. Quando o brasileiro pede um *Chivas* por cerca de dois dólares a dose, sabe que está se exibindo e gosta.

CACHAÇA

A cachaça deve ser considerada a bebida nacional do Brasil, assim como a tequila é a bebida nacional mexicana ou a vodca a bebida russa. Há vários cuidados que são tomados na destilação da cachaça, pois existe um grande prazer quanto ao seu consumo, como se pode observar no Brasil. Basicamente, a cachaça é o extrato de cana, o rum mais cru e barato, com um sabor forte, muitas vezes chamado de querosene. Os brasileiros têm várias maneiras interessantes de preparar a cachaça em forma de batida. Uma batida típica, Batida de Limão, consiste em dois copos de cachaça, um copo (ou mais) de açúcar, dois cubos de gelo e três limões cortados em quartos com casca. A mistura é batida e coada antes de ser servida. "A cachaça é nossa", título de artigo da revista *Guanabara*, revela a atitude do brasileiro em relação à bebida nacional. O artigo explica, detalhadamente, a história, o preparo e a atitude em relação à cachaça no Brasil, além de outras informações suficientes para que se deva

admitir que é a bebida nacional. A cachaça, embora mencionada em inúmeras peças teatrais, não chega a ser um tema importante a não ser uma delas, o *Forró no Engenho Cananeia*. De fato, seria difícil basear todo um drama de protesto em torno do tema da cachaça.

Em *O pagador de promessas* os espectadores que se reúnem na praça em frente à Igreja bebem cachaça que compram de um botequim de propriedade de um espanhol. Mencionada apenas uma vez pelo nome, a cachaça é a bebida que os personagens bebem enquanto batem papo. Na versão em inglês da peça *Journey to Bahia*, Stanley Richards, o tradutor e adaptador, usa a palavra “cachaça” sempre que o licor é mencionado.

A única exceção ao uso da cachaça como um tema muito menor é a peça *Forró no Engenho Cananeia*, na qual ela se torna um relevante elemento na compreensão do povo. Ao longo da peça, percebe-se que as pessoas comuns dessa comunidade são o cerne de tudo o que é brasileiro – o autor não mediu esforços para representá-los como tal. Para comemorar a doação oficial do cemitério, o povo abre uma cachaça que marca o início da dança, da música, da bebida e do bate-papo. Durante a celebração, o Coronel e sua guarda os interrompem. Zé, o porta-voz da comunidade, fica indignado com a atitude arrogante do Coronel que interrompeu a hora da cachaça e lhe diz:

“Era a hora da cachaça, sagrada para todos nós. É o suor que a gente bota na cana”. A cachaça e o povo são um e o mesmo porque a cachaça é parte integrante deles – é o suor que eles perdem enquanto escravizam nos canaviais do Coronel. Maria verifica isso: “Bem, suor sempre da cachaça” ao que Severino responde: “E Cachaça é bom. Mas é descanso breve. Descanso mesmo é morrer”, é um intruso de fora que perturbou o momento sagrado que o povo reserva para a cachaça. produz mais cachaça.

Forró no Engenho Cananeia revela a verdade de que “a cachaça é nossa” não apenas no sentido externo, mas também no



sentido espiritual mais profundo. A cachaça para as pessoas da comunidade não é apenas mais uma bebida casual, mas quase um sacramento – sagrada porque faz parte delas. Sem ser blasfemo, pode-se lembrar da *Última Ceia*, quando Jesus ordenou a seus apóstolos que bebessem o vinho porque era o seu sangue. Talvez o brasileiro médio não considere a cachaça tão parte dele quanto os personagens do *Forró no Engenho Cananeia*, mas ele afirmará que a cachaça é sua bebida nacional. João do Vale, no “show” *Opinião*, relembra os velórios em funerais no Nordeste, sua casa. A cada velório, uma famosa reza era convidada para cantar a *incelença*, um canto monótono. Como a morte acontecia com frequência no Nordeste, o funeral tornou-se um momento de visita e de beber cachaça durante o canto da *incelença*.

Em tudo isso há um sentido da cachaça como o “jeitinho pra tudo, pra esquentar o corpo”. O brasileiro não acha nada de errado ou chocante em misturar cachaça e funerais. Ciente da aparente contradição, ele sabe que só sua lógica interna pode juntar as duas coisas. A vitória, outra ocasião que pede cachaça, faz parte de *A derradeira ceia*. Lampião e seu bando tomam cachaça para comemorar a vitória sobre as tropas do governo.

A peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* inicia com o personagem Brás das Flores sentado sozinho no palco com uma “garrafa de cachaça” na mão da qual bebe, de vez em quando, enquanto pensa em voz alta. O Coronel da peça bebe a cachaça “pra distrair do calor” e “para espantar o calor”. Mané, parceiro de bebida de Benedito em *Roda-Viva*, está sempre com uma garrafa de cachaça na mesa e um copo na mão. A cachaça é apenas um item passageiro na peça, mas, para ser brasileiro, os personagens devem bebê-la. A obra *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* tem início com os integrantes da escola de samba passando uma “garrafa de cachaça” de mão em mão enquanto cada integrante toma um longo gole antes do ensaio.

Nas peças discutidas, a cachaça não é o tema principal nem é realmente um dos temas importantes, mas sempre que uma bebida alcoólica é consumida nessas peças brasileiras é sempre a cachaça. O público reconhece-a como a bebida nacional e a única bebida apropriada para figurar em uma peça de teatro, buscando a empatia dos espectadores.

FUTEBOL

O futebol domina completamente o Brasil. Lá o esporte atingiu um ponto de popularidade a ponto de se tornar uma febre nacional. Ainda não encontrei um brasileiro desinteressado por futebol, ou sem time ou jogador favorito. Futebol é o assunto preferido da maioria das conversas e motivo de inúmeras disputas. De fato, qualquer um que deseje uma discussão acalorada só precisa fazer um comentário indelicado sobre um time favorito ou elogiar um trunfo de um time estrangeiro. Esses argumentos são fortes e repletos de gestos violentos, mas muito amigáveis. Os brasileiros, comumente, se dirigem uns aos outros com dois apelidos; um indica o estado de origem (“O Ceará”); o Outro é o seu clube de futebol preferido (“O Botafogo”).

Os fins de semana no Brasil trazem à tona os times de futebol amador que jogam em competições muito animadas que lembram as ligas americanas de *softball* patrocinadas por empresas locais, mas muito mais disputadas e duram o ano todo. Campos de futebol podem ser vistos por toda a cidade e são usados, diariamente, pelos moradores locais que participam de uma competição. As praias também são um local favorito para jogos, necessitando apenas de uma bola como equipamento. São raras as ocasiões em que uma pessoa vai à praia e não encontra um jogo de futebol em andamento. O jogo se estende até as ruas onde crianças são encontradas a maior parte do dia praticando diversas jogadas, técnicas de manuseio de

bola, bloqueio de chutes etc. A Loteria Esportiva, dependente de disputas de futebol o ano todo, é uma loteria de proporções nacionais em que escolhe as equipes vencedoras e marca pontos na esperança de arrecadar os grandes prêmios oferecidos. Decalques para janelas de carros anunciando um time favorito são muito populares, pois a maioria dos carros os possui e a maioria das bancas os vende.

O futebol, uma força verdadeiramente unificadora, tem um grande apelo para toda a nação porque o Brasil é essencialmente uma nação esportiva. O *Super Bowl* ou a chamada World Series atraem grandes números, mas em porcentagem de toda a nação não se pode comparar com a popularidade do futebol no Brasil. Os americanos parecem dividir seu amor entre muitos esportes, escolhendo alguns e rejeitando outros. Não é de admirar que o atleta mais bem pago do mundo, um jogador de futebol do Brasil chamado Pelé, ganhe consistentemente o suficiente para colocá-lo muito acima até mesmo dos boxeadores Joe Frazier e Cassius Clay (Muhammad Ali), cuja altamente divulgada "luta do século", em março de 1971, os deixou milionários. Talvez a evidência mais dramática do futebol como uma força unificadora envolvendo uma nação inteira tenha sido vista na vitória do Brasil, em 1970, no Campeonato Mundial de Futebol, na Cidade do México. Com esta vitória, o Brasil se tornou a única nação da história a conquistar o título três vezes, garantindo a posse definitiva da taça Jules Rimet. A vitória foi saudada e celebrada no Brasil, onde o presidente declarou um feriado nacional de dois dias. Muitos brasileiros concordam que a celebração superou qualquer outra de que pudessem se lembrar, até mesmo a loucura do Carnaval. A vitória gerou uma onda de patriotismo que produziu adesivos de automóveis e camisetas com mensagens como "Brasil, conte comigo", "Brasil, eu fico", "Brasil, ama-o ou deixa-o", "Ninguém segura o Brasil" e várias músicas muito populares como "Eu te amo meu Brasil", "Pra frente Brasil" (cuja última linha é "salve a seleção" referindo-se ao time de estrelas que ganhou a Copa do Mundo), e "A Taça do Mundo é nossa" ("O brasileiro lá no estrangeiro/ Mostrou seu futebol como é que e,/ Ganhou a taça do mundo/ sambando com a bola no pé... gooooooIIIIII").

Apesar da popularidade do futebol, existem poucos dramas que o usam como tema principal. Talvez não tenha tido sucesso como tema dramático porque o que acontece no estádio de futebol oferece o máximo em realização artística e dramática impossível de se reproduzir no palco. No entanto, o fascínio e a experimentação com o tema mostram o seu potencial unificador. Um dos dramas de futebol mais populares foi *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho. A peça remonta a 1959, tornando-se o drama mais antigo discutido neste trabalho. Vianna Filho ama o futebol ao ponto do quase fanatismo e queria escrever uma peça inteiramente baseada no jogo porque é cheio de paixão, uma vez que, para ele, como brasileiro, é um dos temas mais brasileiros que conhece. O dramaturgo encontrou sua inspiração nos problemas do futebol da época, mas como não podia ter um jogo no palco, optou por examinar o jogo por dentro, olhando para a mecânica do esporte. Preocupado com a posição dos jogadores como peões que perderam sua identidade na luta das ligas menores contra os gigantes que constantemente lhes roubavam seus melhores jogadores. O drama os mostra como indivíduos com vida própria, com sentimentos, aspirações, alegrias, e agonias no mundo do futebol. Protesta a desumanidade e a despersonalização dos grandes negócios como as ligas sendo um protesto do povo pequeno contra a excessiva mercantilização do desporto nacional.

O drama envolve um time profissional menor do interior de São Paulo onde o futebol se tornou uma religião para o povo, mas onde sobra pouco dinheiro. O futebol (tema de grande parte do bate-papo) é mostrado como uma força que unifica: "Futebol junta gente que nem se conhece pra ser irmão... pra ser querer. Tudo fica um". A cena foi propositalmente ambientada no interior de São Paulo onde o esporte é mesmo de quem vive e respira futebol como ninguém. Os jogadores do drama têm emoções e superstições, comem feijão e bebem cachaça. Na peça, a história e o tema formam um único elemento, o qual é bem brasileiro.

O futebol recebe apenas uma breve menção em outras peças. Em *O fardão*, Olga se sente muito sozinha porque o marido, um escritor famoso, está ocupado demais escrevendo para satisfazer suas necessidades de mulher. Ela confessa que preferia ter se casado com um jogador de futebol que tem vida, vigor e é interessante do que com um escritor famoso mesmo tendo conquistado o Prêmio Nobel. O jogador de futebol se tornou um símbolo de virilidade e heroísmo para ela.

O Anjo da Guarda de Benedito em *Roda-Viva* dá a Benedito uma lista elementos necessários para agradar os brasileiros. Um item certo que Benedito precisará adquirir para atrair o povo é um time de futebol. O Anjo sabe que tal movimento certamente tornaria Benedito querido pelo público brasileiro e o ajudaria a se tornar um ídolo nacional. Raimundo em *Se eu não me chamasse Raimundo* revela o jeitinho pequeno-burguês de pensar e falar com precisão. O bate-papo do *coffee break* no escritório inclui inúmeros assuntos, sendo o futebol uma das mais concorridas. Nomes como Flamengo e Vasco, temas de uma conversa cada vez mais acalorada, são discutidos. Raimundo nos conta que mais tarde, durante a hora do almoço, muito pouco muda porque as mulheres continuam a se enfeitar e os homens conversam sobre futebol. Uma das muitas namoradas de Raimundo era Silvia com quem ele desejava se casar e não apenas dormir. Mas, infelizmente, em meio ao namoro, perdeu para um rival que era, claro, jogador de futebol e de nada menos que a potência do Flamengo carioca. As jogadas discutidas, o futebol e o jogador de futebol são reconhecidos como itens populares, nacionais, que as pessoas podem facilmente reconhecer e que amam. O jogador, inseparável do jogo em nossos dramas, lembra a vida real em que jogador e jogo são um só na mente do brasileiro médio. Ver a vida retratada quando conectado com o jogo é estar envolvido no próprio jogo como em *Chapetuba FC*. A virilidade e masculinidade do jogador em *O fardão* ou *Raimundo* também são uma extensão do jogo e seu apelo universal no Brasil.

JOGO

Os brasileiros adoram jogos, sejam eles os jogos “padrão” mais conhecidos ou os inventados no momento. Por onde quer que alguém vá ao Brasil, encontra crianças e adultos envolvidos em algum tipo de brincadeira. Mal tinha chegado à casa onde iria me hospedar, em São Paulo, quando, ao invés de ter a oportunidade de descansar do voo vindo dos Estados Unidos, fui imediatamente questionado por um familiar se gostaria de jogar xadrez – e lá estava ela com o tabuleiro e as peças de xadrez prontas para uma partida. Qualquer lugar, qualquer hora e qualquer um serve para um brasileiro jogar. Muitas vezes me perguntei sobre o significado das linhas e diagramas pintados e giz nas calçadas e topos dos muros que cercam a Praia da Ureia, no bairro da Ureia no Rio. Certa vez, durante o dia, vi que eram campos ou tabuleiros usados para criativos jogos; muito dos quais nunca tinha visto antes, nem desde então, jogados por jovens e velhos usando tampas de garrafa, paus ou qualquer outra coisa que pudesse servir ao propósito. Só então compreendi plenamente a extensão da paixão brasileira por games. Claro, o futebol é o jogo número 1 no Brasil. O futebol mantém viva a Loteria Esportiva que também deve ser considerada uma fraqueza ou uma doença compartilhada por todos os brasileiros. Como os automóveis são caros e as taxas de juros proibitivas, a engenhosidade ou o “jeitinho brasileiro” criou uma maneira de comprar um automóvel que atrai seu senso de jogo. Muitos homens juntam seus recursos para comprar um automóvel. Por sua vez, vai para o sortudo “ganhador” de uma loteria privada que eles realizam entre si. No mês seguinte, eles juntam dinheiro suficiente novamente (incluindo o novo proprietário do automóvel do mês anterior) e outro homem “ganha” um automóvel. E assim vai até que todos tenham carro, mas evitem altas mensalidades e altas taxas de juros.

Em *O pagador de promessas*, Bonitão foge para um hotel com a mulher de Zé do Burro enquanto ele espera a abertura de uma igreja para cumprir uma promessa a Santa Bárbara. Quando Bonitão volta, desculpa o atraso por registrar Rosa em seu hotel, afirmando que foi retido por um jogo de damas com o recepcionista. Zé do Burro deve reconhecer a desculpa como válida, conhecendo o apreço do brasileiro por jogos. Como o padre não permite que Zé entre na igreja com sua cruz, o protagonista se envolve, a contragosto, nos planos de outros de colocá-lo na igreja por pressão pública. A questão se Zé do Burro vai ou não entrar na igreja transforma-se em questão de aposta entre os frequentadores da praça em frente à igreja. Eles discutem os motivos pelos quais acreditam que Zé entrará ou não e escolherão um terceiro para ficar com seu dinheiro. Nesse caso, até a sagrada obrigação de pagar uma dívida a um santo, tornou-se a base do jogo.

O Coronel de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* prefere bater papo enquanto mantém as mãos ocupadas com um jogo de damas. Enquanto discute os problemas dos funcionários, produz um tabuleiro de damas e o enche de pedras para serem usadas como peças em uma partida contra seu funcionário de maior confiança. O jogo termina abruptamente quando o adversário que o acusa de trapacear deixa o Coronel sozinho para discutir, em monólogo, as jogadas e expondo por que ele nunca trapacearia. Um samba do "show" *Opinião* menciona, brevemente, um jogo de cartas nos portões do cemitério e *Liberdade, liberdade* relata de passagem o incidente de um homem que parou de trabalhar porque ganhou 5.000 contos na loteria.

FEIJÃO

A feijoada, como muitas outras características e gostos bem brasileiros, não conhece barreiras sociais. É um dos principais itens estocados em todas as lojas, grandes ou pequenas. No Brasil pode-se

evitar a feijoada comendo em restaurantes e hospedando-se em hotéis, mas, assim que se sai para morar ou comer em uma casa brasileira, estará exposto à feijoada. Prato verdadeiramente nacional como o nosso frango frito, os brasileiros servem a feijoada. É composto por um prato bem temperado de feijão preto, pedaços variados de carne de porco salgada (pé de porco, rabo ou orelha), sobre arroz branco. Preferencialmente é servido aos domingos ou sábados, pois, uma vez degustando a iguaria, têm-se dificuldade em trabalhar depois de uma refeição tão pesada. Os humildes ingredientes fazem dele um prato verdadeiramente democrático apreciado por todos os brasileiros. (A feijoada lembra o prato cubano chamado “moros y cristianos”, composto por feijão preto com arroz branco).

Em *Forró no Engenho Cananéia*, o feijão é brevemente mencionado, juntamente com o milho, como alimentos básicos para o povo. João do Vale em *Opinião* relata de seu desejo de ter uma terrinha pra “Eu plantar feijão/ Arroz e café” para comprar um trator. O personagem Raimundo da peça *Se eu não me chamasse Raimundo* revela, em seu monólogo, os gostos e desgostos de sua classe burguesa. A figura do homem de classe média, facilmente reconhecida pelos brasileiros, inclui, claro, sua maior paixão, o feijão misturado com jiló, um fruto brasileiro muito amargo. Não muito diferente da nossa “comida da alma”, comer e gostar de feijoada assume um aspecto quase religioso, só que no Brasil todos pertencem a esse culto particular. Feijão simboliza o bom e o básico. Tutu, uma das iguarias feitas com a matéria-prima, também significa dinheiro.

CAFEZINHO

É preciso considerar o cafezinho como uma verdadeira instituição nacional. Em algum lugar perto de você, no Brasil, há um pequeno botequim (bar), com balcão na altura do peito, onde xícaras

e pires minúsculos aguardam um cliente. As xícaras e os pires não esperam muito porque esses bares estão ocupados servindo o líquido quase fervente, que geralmente é derramado em uma xícara que o cliente encheu até a metade com açúcar. Com o café rapidamente engolido, o cliente se retira; tendo levado apenas alguns segundos para degustar o seu cafezinho.

O estudante português percebe o lugar que o café ocupa na dieta do brasileiro ao saber que o café da manhã é "o café da manhã". No Brasil, quando lidamos com brasileiros, uma pergunta frequente é: "Vamos tomar um cafezinho?" A maioria das entrevistas que fiz com brasileiros do mundo do teatro aconteceu nesses bares em que os autores e outras pessoas pareciam mais naturais e descontraídos com um cafezinho na mão.

Nenhuma das peças estudadas contém mais do que uma breve menção ao consumo de cafezinho (que bebem com frequência) e nenhuma delas o utiliza como tema principal. Em *O pagador de promessas*, peça de violência e protesto dramático, contém uma série de cenas num botequim, de propriedade de um espanhol, que ajudam a reforçar a humanidade e a simplicidade do personagem principal, Zé do Burro. No Brasil, o botequim tornou-se negócio reduzido à sua forma mais simples com a venda rápida dos copinhos de café e de cachaça.

LAZER

O amor do brasileiro pelo lazer não deve, de forma alguma, ser interpretado como uma indicação de que o povo brasileiro é preguiçoso. Qualquer tentativa desse tipo seria rapidamente contestada pelas vastas indústrias que o país possui. De fato, o Brasil é a nação mais industrializada da América Latina e, como tal, possui uma classe média muito grande que desfruta da riqueza que a grande

indústria traz. De todas as nações da América Latina que visitei, nenhuma tem um povo que pareça tão universalmente ocupado com crescimento e expansão. No entanto, o brasileiro médio raramente deixará passar uma oportunidade de levantar as pernas e relaxar por um tempo. Nota-se, com interesse, que as pausas para o almoço são geralmente de duas horas de duração nas grandes cidades, dando às pessoas a chance de uma pausa ao meio-dia de duração suficiente para realmente relaxar. De fato, no Rio, muitas pessoas vão para as praias e nadam. Essas duas horas são importantes para o brasileiro médio. Até o mais agitado encontra tempo em sua agenda para um cafezinho e um bate-papo. Em todas as entrevistas que fiz no Brasil, especialmente com pessoas ocupadas como Plínio Marcos, Barbara Heliodora e outros, sempre me surpreendeu o fato de essas pessoas tirarem duas ou três horas de folga, no meio do dia, para um bate-papo descontraído. Logo descobri que essas pessoas poderiam voltar ao trabalho até meia-noite para recuperar o atraso, mas nunca iriam contra o culto brasileiro, ou a mística, da vida fácil e graciosa. Talvez essa capacidade de ir com calma, de amar o lazer e, ainda assim, prosperar a um ritmo invejado por outras nações latino-americanas possa ser outro exemplo do maravilhoso "jeitinho" pelo qual o Brasil é famoso.

Embora o lazer não seja um dos temas mais importantes em *Liberdade, liberdade*, poucos dramas apontam melhor o lugar do lazer. O comentário humorístico sobre a liberdade econômica na peça é tipicamente brasileiro: "Ganhei cinco mil contos,/ vou deixar de trabalhar", afinal, com tanto dinheiro, uma pessoa deve desfrutar de seu sagrado lazer. O comentário também demonstra a atitude geral em relação ao trabalho, mas lembrando de que a nação ainda consegue progredir em um ritmo impressionante. O amor ao lazer é tal que a peça o menciona até mesmo entre os direitos humanos básicos, "o direito ao lazer", juntamente com o direito à liberdade econômica, liberdade de habitação e liberdade de profissão. Citando do poema "Filosofia", os atores dizem: "Hora de trabalhar?/ Pernas pro ar que ninguém é de ferro".

Arena conta Zumbi retrata a cultura brasileira em seus primórdios, quando os traços aqui estudados ainda estavam em embrião. O amor pelo lazer é uma daquelas características que esperaríamos encontrar entre os primeiros ancestrais dos brasileiros de hoje. Quando os ex-escravizados ouvem os tiros dos brancos que os perseguem. Contam os mortos e perguntam: "que se faz, gente?" ao que todos respondem, "sou pela volta. Melhor enfrentar libambo que sofrer assim nesse fim de mundo. - E na briga que se pode ganhar". Comenta: "Que liberdade é essa se é preciso trabalhar?" Os negros de *Arena conta Zumbi* amam o lazer, mas conseguem construir a cidade de Palmares e prosperar contra grandes adversidades. Produzem muitos bens e fazem comércio com os brancos, aproveitando a vida; nunca perdendo a oportunidade de relaxar.

O Coronel de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* ganhou poder e riqueza com muito trabalho e malandragem, mas mostra que também adora o lazer. Quando entra pela primeira vez, se senta e parece incapaz de fazer pouco mais por causa do calor: "Esse calor junta mosca./ Será vim dia demorado". Isso deixou o Coronel muito abalado apesar de Roque, seu braço forte, ter feito a própria expulsão. Só em raras ocasiões no drama o Coronel nos mostra a energia com que deve ter conquistado sua fortuna. Ele não passa uma chance de "pegar leve", especialmente se uma mulher estiver envolvida. Como nos dois dramas mencionados, nos mostra o jeitinho de amar o lazer e ainda obter sucesso.

A peça nos mostra o amor pelo lazer no Nordeste assim como *Morte e vida severina* também. Em sua viagem da caatinga árida para as planícies exuberantes, Severino chega perto da costa e se depara com os enormes e ricos canaviais que crescem em profusão. Ele não consegue ver o grande número de pessoas que imagina ter que trabalhar em tais áreas, sem perceber que as máquinas substituíram a maioria delas. Para o personagem, os trabalhadores estão de férias, uma vez que:

Nesta terra
tão fácil, tão doce e rica,
não é preciso trabalhar
todas as horas do dia,
os dias todos do mês,
os meses todos da vida (MELO NETO, 1967, p. 19).

Ele tem certeza de que os trabalhadores devem estar exercitando aquela brasilidade do lazer. A atitude de Raimundo em *Se eu não me chamasse Raimundo* para com os ricos que não precisam trabalhar é típica de muitos brasileiros. Secretamente cobiça a posição deles e os chama de “finas” porque são “limpos, educados, graciosos”. Suas mulheres são leves, belas e sabem viver.

Embora o amor ao lazer não seja um tema desenvolvido longamente em nenhum dos dramas, é um tema bem brasileiro, como vimos nesta seção. Basta visitar o Brasil e se misturar com seu povo para saber como o sentimento é universal e ainda entender como conseguem prosperar da maneira que fazem como nação. Tal aspecto Nenhum dos personagens de Machado de Assis funciona. Ele os transformou em homens de lazer porque seu interesse era o naturalismo moral, e não o naturalismo físico e social. No entanto, há algo de bem brasileiro em todos esses homens meio vaidosos e meticulosos que nada fazem, mas agem com graça e charme.

BATE-PAPO

Os brasileiros adoram bater papo. Talvez uma das visões mais comuns no Brasil sejam duas pessoas passando o tempo batendo papo. É raro um taxista que não quer bater papo. Pouco importa, para um taxista, se o passageiro deseja ou não falar, mas quando ambos, passageiro e motorista, estão no mesmo estado de espírito, o bate-papo pode ficar muito animado.

Um passatempo favorito para quase todos os brasileiros é bater papo com um cafezinho ou uma garrafa de cachaça. Na verdade, todas as pessoas entrevistadas para este trabalho foram mais livres quando a entrevista foi conduzida como uma sessão de bate-papo, no estilo brasileiro, em vez de uma entrevista formal. Aprendi, rapidamente, a não usar a palavra “entrevista” e a seguir o exemplo deles quando me diziam “vamos bater papo” enquanto se dirigia para um botequim onde um cafezinho estava à mão.

Em *A derradeira ceia* usa a primeira cena para estabelecer o passado e a desumanidade do ladrão nordestino Lampião. Essa informação de fundo vem na forma de bate-papo em torno de uma sala onde os amigos conversam de maneira bastante informal. Deve-se considerar, mais do que uma coincidência, que o assunto de seu bate-papo seja política, assunto preferido de todos os brasileiros.

A peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* contém muito bate-papo. No drama, os personagens sentam-se e conversam livre e naturalmente sobre inúmeros assuntos. Por exemplo, quando Roque entra na primeira cena para expulsar Brás das terras do Coronel. Primeiro sentam e conversam um pouco antes de Roque fazer qualquer coisa sobre a expulsão. Os tópicos da conversa incluem o nascimento recente de uma novilha, uma velha aposta, a diarreia de Brás etc.:

ROQUE. Bom-dia, Zé das Flores.

BRÁS DAS FLORES. Bom-dia. Tão cedo assim?

Que bicho mordeu você,
muriçoca ou maruim?

ROQUE. Nada, não. Eu estava vindo
antes de me ir me indo.

BRÁS DAS FLORES. Já começo a trabalhar.

ROQUE. Não vim lhe cobrar trabalho.

BRÁS DAS FLORES. Assim de manhã tão cedo,
veio só mesmo pra falar?

ROQUE. Pra falar e para ouvir.

BRÁS DAS FLORES. Então fale as novidades

que eu gosto de me instruir.
ROQUE. Novidades ... ? ... deixe ver...
"Faceira" pariu novilha
(VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, p. 5-6).

Esse bate-papo continua por algum tempo. Quando o Coronel entra, ele e Roque conversam sobre um jogo de damas. Juntamente com Mocinha, a filha do Coronel, falam sobre as peças que o Coronel comprou fora do Brasil, sobre o nascimento da nova novilha, o ato sexual de vários animais e insetos e outras coisas insignificantes.

Naquela noite, Roque espera Mocinha no banheiro externo para seduzi-la, mas o Coronel interrompe. A cena se transforma em uma sessão humorística de "conversa fiada" no banheiro, sem que nada de importante seja dito, sendo o principal tema da conversa a necessidade de aliviar suas necessidades pessoais. Quando Joca Ramiro informa o Coronel acerca da sedução de Mocinha por Roque, ele leva oito despreziosas páginas ludibriando o leitor/espectador em vez de transmitir informações. O homem contratado para matar Roque não pode fazê-lo no dia em que se encontram porque é Natal, então se sentam e discutem dez páginas do texto para passar o tempo. Enquanto Roque lidera o ataque ao posto comercial, ele e Brás se envolvem em uma sessão de bate-papo discutindo o idioma do qual o título do drama:

ROQUE. Fugir? Ninguém some.
Se correr o bicho pega.
BRÁS DAS FLORES. Se ficar, o bicho come.
ROQUE. Se correr o bicho pega,
se ficar o bicho come... ?
É interessante o problema,
vou meditar sobre o tema:
se correr, o bicho pega...
se ficar, o bicho come...
Já meditei (p. 121).

No meio da tentativa de resolver o problema, Roque é pego pela polícia. Às vezes a conversa termina com os dois personagens

dizendo a mesma coisa que acontece quando Nei Requião e o Coronel falam sobre quem vai conseguir o apoio de Roque nas eleições. A conversa termina em dueto:

CORONEL. Ele vem aqui porque acredita muito em mim!
NEI REQUIAO. Ah, vem aqui é porque acredita só em mim.
CORONEL. Em mim.
NEI REQUIAO. Em mim. (Coronel começa a cantar.)
CORONEL. Mim, em mim.
OS DOIS. (Dueto.) Em mim, em mim, em mim. Em mim,
em mim (p. 149).

Depois de mais conversa, eles veem que Roque não pretende apoiar nenhum dos dois e eles o xingam e depois se acusam novamente terminando em dueto. Nessas cenas, o bate-papo é levado ao limite e vira fonte de humor. Frequentemente, na peça, os personagens conversam com o público em pequenos apartes bem-humorados ou em um bate-papo mais longo. Quando o Coronel entra emitindo a sua primeira fala curta, Brás se volta para a plateia e diz: "Finjo que ouviu uma voz / mas sem saber de onde veio" (p. 15). Ao fazer amor com uma mulher, Roque falará tanto com quem controla as luzes quanto com o público: "Apaga a luz, Severino. (Ao público) Se sem luz não é melhor, e, pelo menos, mais fino" (p. 43). O bate-papo dá a esta e outras peças um ritmo descontraído e facilita a participação do público.

A participação direta do público tem uma tradição bastante antiga no teatro brasileiro. Maria Clara Machado explorou, com sucesso, a exuberante espontaneidade das crianças em várias de suas peças como *Pluft*, *o fantasminha* e *O cavalinho azul*. O único ator de *As mãos de Eurídice* passa todo o primeiro ato da peça, em pé nos degraus do palco, batendo papo com o público. Neste monólogo *tour de force*, o ator não só tem que emitir suas falas, mas deve, por meio da força de sua personalidade, provocar e responder a plateia. Suspeito de que a desenvoltura do brasileiro com a conversa (bate-papo) torna isso mais fácil do que pode parecer.

O Fardão tem poucas cenas em que mais de duas pessoas estão presentes. Por causa disso, e pela natureza essencialmente psicológica da peça, que revela as esperanças e aspirações mais íntimas dos personagens por meio de diálogos casuais, o drama pode ser classificado como um sério bate-papo. Uma seleção aleatória de praticamente qualquer cena do drama recairá em uma cena de bate-papo em que temas como carnaval, política, literatura e inúmeros outros assuntos são discutidos juntamente com suas memórias do passado e esperanças para o futuro.

Cenas de bate-papo também estão incluídas em *Roda-Viva*. Costumam ser associados ao consumo de cachaça quando Benedito, o protagonista, senta-se com seu cachaceiro amigo para se embriegar. Na cena em que os dois ficam bastante embriagados, se envolvem em uma clássica sessão de bate-papo de pouca relevância:

BENEDITO. Que e de Rita?
MANE. Casou.
BENEDITO. De Dora?
MANE. Morreu.
BENEDITO. E Moacir?
MANE. Foi preso.
BENEDITO. Tim-tim.
MANE. Vá lá.
BENEDITO. Lembra da escola?
MANE. E quem não há de lembrar
(CHICO BUARQUE, 1968, p. 52-54).

Ele continua enquanto muitos tópicos variados são levantados e descartados um por um. Como um dos músicos mais populares do Brasil, Chico Buarque de Hollanda sabe o que vai atrair seu público brasileiro e o uso do bate-papo é uma escolha sábia de sua parte.

Em *Abra a janela e deixe entrar o ar fresco e o sol da manhã*, o papo compõe todo o drama. Aqui estão dois prisioneiros em uma pequena cela, que pouco podem fazer além de passar o tempo conversando. Eles não descobrem nada de grande importância

porque esse drama representa apenas um pequeno segmento em sua longa vida de confinamento juntos. Como têm pouca esperança para o futuro, a maior parte de suas conversas diz respeito ao passado. É quase como se estivéssemos interferindo em uma sessão de fofoca feminina. Ficamos sabendo que a matéria preferida de Heloneida na escola era Economia Doméstica, o que explica seu senso de organização. Ela gostou porque a professora se parecia com Hedy Lamar. Geni gostava de Geografia porque queria viajar e conhecer o mundo. O papo é importante porque nos ajuda a compreender o caráter um tanto idealista e otimista de Heloneida e o de Geni, mais realista e materialista. A representação dos dois personagens e a forma como falam lembram o famoso dueto da literatura espanhola, Dom Quixote e Sancho Pança, que mantinham longas conversas que na maioria das vezes eram de pouca importância, mas que ajudavam a revelar o caráter de cada um. Apenas ocasionalmente surge um problema que poderíamos chamar de realmente importante. Nessas ocasiões, os personagens criticam a humanidade, a aparente falta de preocupação com eles mesmos e com suas guerras. Seria difícil apontar todos os usos do bate-papo na peça porque seu tema é a própria base do drama. Seu uso deve agradar ao público brasileiro.

Raimundo de *Se eu não me chamasse Raimundo* costuma dialogar com o público. Os assuntos variados são, em sua maioria, triviais, mas o protagonista conduz a conversa com naturalidade. Raimundo também imita as conversas do pequeno burguês com quem trabalha e do qual faz parte. Ele as chama de "turma das 7h30" e revela a insignificância absurda do papo delas: "Boa discagem? - Aí amor, que vestido roxo lindo com coques mais roxos ainda!? -Bolinhas, minha filha! -Tá bom, mas tudo bem quem é desenvolvido, hein?" Ele chama esse grupo de "irritantes". A fofoca da pausa para o café é igualmente desconexa e mesquinha: "Que amor de brincos/ Flamengo, hein?/ São franceses!/ Nossa. Vasco roubado!/ Lindo, lindo!/ Bacalhau/ São as encomendas!/ Urubu! Você é um amor. Beijos, beijos!:"

O senhor quer se chegar um pouquinho mais pra lá? – Não posso, eu... - Estou acostumada com gente do seu tipo, seu senvergonha! - E, ele e um aproveitador. - Safado!?! - Uma senhora já não pode andar numa condução! - Olha a calça dele! - (Falsete) Aaaaaiiiiiii! - A minha calça? - Tarado! -E uma revistinha de palavras cruzadas, gente! - (Falsete) Policia, policial - Desce, desce! - Tarado. -O governo não vê uma coisa dessas. -Bern que eu não queria votar. - Devia ter pena de morte contra tarado. - Devia era cortar fora o pinto dele! (MELO, s/d, p. 17-18).

Ambientada no Rio atual, a peça foi escrita por um carioca que usa o tema do bate-papo porque sabe que o brasileiro facilmente se identifica. Nas inúmeras conversas com o autor, percebi que o bate-papo era um traço bem estabelecido em sua vida. Bater papo era tão natural para ele quanto para qualquer outro brasileiro.

Mais uma vez, o dramaturgo parece ter colocado o jogo amargo e às vezes segregador do protesto social em uma forma jovial, descontraída e bem brasileira de bate-papo.

SAUDADE

O português, conhecido como a língua das saudades, deu ao Brasil uma de suas características emocionais mais significativas. Os brasileiros sofrem de saudades, saudade ou nostalgia das coisas brasileiras. Tudo sobre seu país ou que tenha relação, incluindo tempos passados, sua família, sua casa, comida ou música, é capaz de trazer saudades. Não precisa sair do país para sentir saudades, embora possam se tornar mais fortes quando se está fora.

Forró no Engenho Cananéia apresenta um exemplo de saudade dos brasileiros do Nordeste. Ao longo da peça, Manuel, o ermitão e louco local, expressa saudade da vida e da salvação do Brasil, mas

vê, na preocupação de sua comunidade com a morte, a destruição da nação. O personagem acredita na ação direta para restaurar o Brasil à sua outrora grande glória: "Árvore está no mundo para dar sombra, pedra para dar topada, mas gente está no mundo para fazer aqui o Reino de Deus". Talvez o povo pense que ele está louco porque acredita que El-Rei D. Sebastião logo virá para salvar o Brasil: "O Brasil só se salva quando El-Rei D. Sebastião vier fundar aqui o Reino de Deus".

Frequentemente, ele fala com saudade de seu passado quando foi lutar contra as forças que podem ter destruído o Brasil; quando os homens se levantavam e lutavam por seus direitos mesmo sob o perigo da morte, uma morte honrosa. Manuel, que ama o seu país, lamenta a sua condição apática, mas acredita na sua futura grandeza e redenção. Anseia pelo tempo em que os brasileiros se unirão para lutar pela grandeza que ele conheceu. Sua nostalgia pela glória passada do Brasil, não um anseio passivo pelos "bons velhos tempos", é um apelo à ação direta do povo. Sua saudade é forte e real.

João do Vale, um dos três personagens principais do "show" *Opinião*, saiu de casa, o Nordeste, com apenas quatorze anos de idade para fazer fortuna em Fortaleza, mas depois se mudou para o Sul, para onde todos pareciam ir. Ainda em Fortaleza escreveu uma carta para casa expressando a saudade que sentia de sua terra e de sua família. De maneira bem brasileira, ao final da carta, manda saudações (lembranças) aos familiares e amigos.

Arena conta Zumbi narra as condições subumanas a que foram submetidos os negros quando vendidos como escravos e a terrível viagem que sofreram da África ao Brasil. Nessas condições, os escravos, cujos descendentes se tornariam os brasileiros de hoje, anseiam por sua terra natal e pelas famílias das quais foram cruelmente separados. Seus anseios são as sementes da saudade de seus descendentes. Enquanto, no navio negreiro, Zumbi grita para casa, "Luanda, Luanda". Questionado, "cadê seu filho, Zumbi?" todo o coro de escravos então canta:



Luanda, Luanda
Ai, sinto o cheiro da mata
das terras de lá
Luanda,
Luanda, cadê Luanda,
aonde está, aonde está
Cadê Luanda, aonde está.
Quebra o mastro
Quebra a vela
Quebra tudo que encontra
Quebra a dor
Quebra a saudade
Quebra tudo até afundá
(GUARNIERI; BOAL; LOBO, 1970, p. 32).

Em poucas linhas, sua nostalgia do lar e da família nos leva à simpatia. Em uma cena que certamente emocionará os amantes do Nordeste, os escravos cantam a saudade das belezas do interior para onde desejam fugir. Grande parte da flora e fauna que mencionam, singulares do Nordeste, muitas vezes traz apenas o nome indígena, o que dificulta o entendimento sem a ajuda de alguém familiarizado com os termos regionais. Depois de uma temporada de paz e prosperidade, os problemas assolam Palmares e os escravos anseiam pela paz que outrora desfrutaram.

No espaço fechado do teatro de Arena (150 lugares ao redor do palco), um espectador capaz de sentir as emoções dos retratados, sente empatia pela colônia de Zumbi. Essa mesma forte saudade de casa também é evidente em *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*, de Antônio Bivar. De forma sonhadora, as duas prisioneiras, Heloneida e Geni, relembram a juventude e se agarram às sombras do passado. Heloneida se lembra de seu peixinho dourado de estimação e de sua morte com tanta saudade que escapa a expressão "que saudade". Este incidente a lembra de seus companheiros de infância, os jogos que costumavam jogar e as emoções que ela sentiu. A maior parte das reminiscências da peça contém muita nostalgia. Heloneida também se lembra da família,

especialmente do irmão a quem amava muito, de quem tentou fazer um idealista. As saudades que Heloneida e Geni sentem não são do Brasil diretamente, mas do passado que conheceram com suas famílias no país. Como tal, são tipicamente brasileiros.

Saudade não é um tema importante nos dramas discutidos, mas os próprios autores brasileiros a sentem, a reconhecem e a utilizam ocasionalmente para auxiliar na tentativa de unificação geral em seu teatro de protesto.



INSUBORDINAÇÃO

A desconfiança brasileira em relação à autoridade se manifesta de inúmeras e diversas formas no cotidiano do povo. Uma das maiores obras-primas da literatura brasileira, a obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha, baseia-se na rebelião contra a autoridade clerical e governamental. O brasileiro médio não esconde sua desconfiança em relação à autoridade e as autoridades sabem disso. Provavelmente, a demonstração externa mais comum de antipatia pela autoridade é evidenciada nos sentimentos das pessoas em relação à polícia, que representa os símbolos externos mais evidentes da autoridade civil e militar. Durante uma conversa com um brasileiro de classe média e cumpridor da lei em São Paulo sobre o Brasil e seu povo, me foi afirmado que os brasileiros adoram viver livremente e que a polícia interfere muito no desejo de viver e deixar viver. Essa foi sua explicação para os sentimentos que ele e outros de sua classe têm em relação à polícia e, finalmente, em relação à autoridade superior. Poucos brasileiros de tendências políticas moderadas admitiriam abertamente tais sentimentos, mas os dramaturgos orientados para o protesto, que em sua maioria simpatizam com a filosofia esquerdista, não fazem segredo de seus sentimentos. Eles conhecem o sentimento tácito de desconfiança de seus compatriotas e o exploram em seus dramas. Qualquer pessoa que visite o Brasil notará imediatamente os policiais federais nas esquinas, entradas de bancos etc e para os quais uma arma fora confiada. Muitos policiais também têm forte aversão à autoridade e como exercê-la. Quando ocorre um acidente em uma das avenidas superlotadas, o guarda de trânsito pode muito bem ir à contramão e deixar o trânsito parado por horas, e os envolvidos resolverem seus próprios problemas. Ele bem pode dizer, junto com tantos brasileiros, que o “é problema deles.” Em outro lugar, discute a antipatia universal pela censura e a luta contra ela, fato que consome energia de muitos brasileiros criativos.

Em *O pagador de promessas*, o autor, Dias Gomes, não deixou de incluir temas que denotam aversão à polícia, pois a peça trata da luta de um indivíduo contra o sistema simbolizado pela polícia e outras figuras de autoridade. A polícia, o clero, os promotores, e, aliás, a própria sociedade, obstruem os esforços de Zé do Burro para cumprir a sua promessa. No início, um policial bastante tímido ameaça sua permanência na praça em frente à Igreja porque é dever do policial manter a ordem, embora prefira não exercer sua autoridade. Mais tarde, um delegado de polícia, que vem investigar a comoção na praça, acelera a investigação quando Bonitão, que deseja a mulher de Zé do Burro, o suborna com várias notas de cruzeiro. Quando o detetive chega pela primeira vez, as pessoas sabem que o protagonista logo será preso, especialmente quando veem o detetive aceitar a propina. Coca se opõe à aparente prisão iminente, alegando que a promessa religiosa de Zé do Burro não era um crime. Para Rosa, mulher de Zé, o envolvimento da polícia a pedido de Bonitão equivale a uma denúncia do marido. À polícia, ela reclama, "Torcem as coisas. Confundem tudo".

A aliança da polícia e do clero na peça agrada perfeitamente ao público brasileiro. O padre e a polícia, tendo unido forças contra Zé do Burro, se preparam para sair da igreja e fazer a prisão, mas Dedé avisa o protagonista: "Com a Polícia, é melhor fugir do que discutir". Combate corpo a corpo para proteger Zé. Na verdade, quando a polícia o ataca, o povo, por sua vez, ataca a polícia e na confusão que se segue o Zé do Burro é baleado. Esta peça não deixa dúvida quanto aos sentimentos das pessoas em relação à polícia, e é apenas uma dos elementos que o tornaram tão popular no Brasil.

O romancista mais popular do Brasil, Jorge Amado, também explorou o tema da aversão à polícia em muitos de seus romances. As obras de Amado contêm poucos vilões, pois ele tende a dar a cada homem seu lugar ao sol, mas muitos de seus romances refletem sua antipatia pessoal pelos policiais e autoridades em geral. Sem dúvida, isso o ajudou a vender muitos livros.

O povo do *Forró no Engenho Cananeia* deseja apenas terra suficiente para ser enterrado, mas o Coronel e seus capangas interromperam seu desejo de viver a seu gosto. Zé, o porta-voz da Comunidade, diz que um dia vai atacar e matar o Coronel numa rua escura porque o Coronel tem mexido muito com o povo.

O Coronel tomou todas as suas terras, pedaço por pedaço, até que sejam donos apenas de suas covas no cemitério. Em uma cena, a guarda armada pessoal do coronel entra na comunidade, mas recebe apenas palavras duras; sendo questionado, sarcasticamente, por que trouxera um rifle agora que não estão mais nos canaviais: "E que eu pensei que o rifle fosse só para quem não planta cana bem leve como o Coronel Fuão quer.... Ou para menino condiceiro, que chupa cana quando está colhendo cana, como aconteceu outro dia". Afirmam que o guarda nunca pode se juntar a eles porque não faz nada além de andar com o rifle na mão enquanto trabalham. Mesmo sendo apenas um guarda do Coronel, as pessoas o acusam de querer arar seu cemitério, perturbando assim os restos mortais de seus queridos entes. Zombam do guarda, imitando suas ações quando ele pega uma criança chupando um pedaço de cana ou quando molesta uma de suas mulheres no campo. No *Forró no Engenho Cananeia* o povo vê a autoridade como algo que o oprime e que deve superar para ter liberdade de governar seus próprios assuntos.

Os três atores-músicos de *Opinião* lembram-se dos bons velhos tempos, quando os sambas eram bem mais animados e eles podiam bater o pé mesmo até a polícia chegar e acabar com a brincadeira. Isso corre da mesma forma, no movimento americano pelos direitos civis, em que a polícia chegou para perturbar os protestos pacíficos do povo. Quando o Brasil entrou na guerra em 1943, a polícia não precisou se preocupar porque foram os últimos a sair.

Pelo próprio enredo, *Arena conta Zumbi* é uma crítica à autoridade e à lei. O drama faz poucas referências diretas contra o regime político que permitia tais circunstâncias subumanas, mas a história da luta dos

escravos é um comentário suficiente. Os negros não têm utilidade para a autoridade do rei de Portugal. Eles escapam dessa autoridade para viver e, sob um frouxo governador português, têm permissão para prosperar em Palmares, mas ainda retêm uma antipatia por seu poder. O novo governador, enviado para trazer os ex-escravizados de volta à linha, faz suas próprias leis com base em seu fanatismo e senso de rigor.

Seu discurso inicial, embora humorístico no contexto e na forma, um fanático raivoso o apresenta, é trágico nas consequências que implica:

Sejamos magnânimos na discussão, mas duros na ação. Plurais na opinião, singulares na obediência de minha ordem. Descontentes haverá, e sempre. Um governo enérgico toma medidas impopulares de proteção à coroa, não aos insatisfeitos. Meu governo será impopular, e assim, há de vencer, passo a passo dentro da lei que eu mesmo hei de fazer... Necessitamos de uma força repressiva, policial. Unamo-nos todos a serviço do rei de fora, contra o inimigo de dentro (GUARNIERI; BOAL; LOBO, 1970, p. 45-46).

As configurações dos personagens em *Arena conta Zumbi* também criticam a autoridade portuguesa. Dom Pedro, um bêbado que não consegue ficar de pé sem ser assaltado mesmo quando faz um decreto oficial, fala tão mal que deve ser corrigido inúmeras vezes. A nova autoridade trazida para restituir os escravos aos seus donos, o Capitão-Mor Domingos Jorge Velho, homem sedento de sangue, ignorante, baba sempre que tenta falar sua mistura ininteligível de palavrões e gírias. Com a mão no bolso ele se masturba enquanto fala na presença do Bispo de Pernambuco. Jorge Velho continuamente enfia o dedo no nariz e come a catota, coça o ânus e depois cheira a mão etc. Certamente o mais baixo dos brancos retratados, ele e quase todos os outros que ocupam uma posição de autoridade para reprimir os negros são caricaturados na peça. Tanto as ações quanto as palavras comunicam a mensagem de desconfiança e antipatia pela autoridade em *Arena conta Zumbi*.

Roque, o personagem principal de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, torna-se um herói do povo ao ajudar retirantes famintos a conseguir comida ilegalmente. Roque não pode deixar de simpatizar com eles quando lhe dizem que vieram do interior árido para buscar fortuna em outro lugar. Quando fala em obtenção de alimentos por meios ilícitos, um retirante responde, “tenho medo da polícia” (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, p. 116).

A polícia perturba seu desejo pelos elementos mais básicos, comida e abrigo. Durante o roubo, a polícia chega e prende Roque, que não quer saber deles: “Saiba que não tenho assunto/ nenhum com policiais” (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, p. 120).

Em *Bicho*, a polícia atrapalha o desejo de viver de gosto das pessoas como também em *Dr. Getúlio*. Esta peça narra os últimos momentos da vida de Getúlio Vargas, o ex-presidente do Brasil, apresentados por uma escola de samba durante a prática de um enredo. Esperam apresentar o enredo no Carnaval “se a Polícia deixar” (DIAS GOMES; GULLAR, 1968, p. 6).

Não tenho dono, não sou
mercadoria barata.
Não tem rico nem bacana.
Por dinheiro ou por amor,
a quem quiser dar, eu dou
(DIAS GOMES; GULLAR, 1968, p. 15).

O povo equipara a polícia e outras autoridades na obra *A construção* ao Padre de quem desconfia e de quem não gosta. A peça envolve uma tentativa de burlar os romeiros que vão até Juazeiro venerar Padre Cícero. O padre tenta expor a fraude, mas não consegue argumentar com as pessoas que não confiam nele. Por sua vez, chama as autoridades civis para acabar com a aglomeração, mas, para o povo, a polícia e outras autoridades representam uma ameaça ao seu trabalho.

Os sentimentos de aversão à polícia e da autoridade civil e examinados aqui confirmam a afirmação do paulistano que expressou o desejo dos brasileiros de viver de modo libertário. As peças mostram como as autoridades civis, especialmente a polícia, muitas vezes perturbam esse desejo, alimentando fortes sentimentos contra eles. Os autores reconheceram esse traço brasileiro e o exploraram frequentemente e bem, em um esforço para unificar as massas por trás de sua mensagem de protesto.

ANTICLERICALISMO

Como todos os latino-americanos, os brasileiros são muito religiosos. Não necessariamente religioso no sentido de ir à igreja em dias determinados, ou usar emblemas religiosos ou qualquer outra coisa que possa ser considerada habitual, mas sim religiosa no sentido espiritual mais profundo (ver o capítulo sobre Devoção). Existe algo profundo dentro de cada brasileiro que parece ser independente de símbolos externos. No entanto, a maioria dos brasileiros desconfia do clero e muitas vezes os despreza, permanecendo fiéis à Igreja e suas doutrinas. Lance Belville, um produtor teatral no Rio, afirmou que Deus e a Igreja são realidades definidas pelas quais o povo brasileiro tem o mais profundo respeito, mas por causa da antipatia geral pelo clero, falando em geral, eles se tornam alvo de ridículo e diversão. No teatro de protesto, seria de esperar encontrar sentimentos anticlericais porque a maioria dos dramaturgos se inclina para uma filosofia esquerdista de protesto e ação. Açam que o clero mais tradicional pouco ou nada fez pelo povo.

Dias Gomes, um dos que tem uma particular antipatia pelo clero, não tem medo de se manifestar. Na introdução de *O pagador de promessas*, Gomes afirma que o padre da peça, Padre Olavo, "não

é um símbolo de intolerância religiosa, mas de intolerância universal", o que torna mais atraente para o povo brasileiro.

Gomes faz questão de ressaltar que sua peça não é anticlerical nem que ele se interessa pelo dogma cristão ou pela intolerância religiosa, mas sim, "a crueldade de uma atração social construída sobre um falso conceito de liberdade": o autor dificilmente dissipa o sentimento de anticlericalismo que se sente ao longo da peça. Na verdade, o clero, por meio da intolerância e do fanatismo, cria o problema na peça. Talvez a intolerância clerical seja um símbolo da intolerância universal como Gomes quer que acreditemos, mas público brasileiro ainda ficará satisfeito com o retrato que o autor apresenta do clero. Não se pode deixar de sentir que Gomes sabia muito bem o que estava fazendo. Barbara Heliodora, uma das melhores críticas de teatro do Brasil, compartilha dessa opinião. A nota anticlerical em *O pagador de promessas* era consciente e Gomes pretendia que fosse. Heliodora sente que, na verdade, talvez o dramaturgo tenha exagerado na descrição do clero como indivíduos ignorantes.

O primeiro clérigo a aparecer na peça é o Sacristão, um personagem com aproximadamente cinquenta anos e retardado mental: "Sua maturidade, porém, anda aí pelos quatorze" (p. 35), como afirmam as indicações do palco. De fato, ele é tão estúpido e débil mental quanto aparenta. O jovem Padre Olavo é descrito como sendo religioso ao ponto do fanatismo cuja intolerância "leva, por vezes, a chocar-se contra princípios de sua própria religião e confundir com inimigos aqueles que estão do seu lado" (p. 39). Para ele, a promessa era pretensiosa.

O padre afirma que Zé do Burro imitou a *Via Crucis* sofrendo o martírio de Cristo e tentou, presunçosamente, imitar o Filho de Deus, mas o protagonista só agiu por devoção. Quando Zé do Burro, gritando com o padre atrás da porta da igreja, implora para ser ouvido, o padre o repreende arrogantemente por profanar a casa de Deus e cometer

heresia. Ironicamente, o sacerdote, em sua arrogância, anuncia que continuará a “zelar pela glória do Senhor e pela felicidade dos homens” (p. 105). Ele piedosamente conclui que o burro que o protagonista cuidou até a saúde é Satanás, pois somente Satanás tentaria um homem a “ridicularizar o sabor de Jesus” (p. 105). O sacerdote reivindica a capacidade de reconhecer os seguidores de Satanás, independentemente de seu disfarce. Em certo sentido, o padre cumpre seu dever protegendo a Igreja contra divindades religiosas de matriz africana, mas não sem grande arrogância, falsa piedade e intolerância. O Monsenhor que vem ajudar a resolver o problema cumpre também o seu dever de tentar manter a Igreja livre da influência pagã. Ainda está cego para a fé simples que está diante dele na forma do protagonista. Oferece a Zé do Burro a oportunidade de voltar ao seio da Igreja, mas Zé insiste que nunca saiu dela. A solução do Monsenhor, por mais intolerante que seja, pede ao protagonista que confesse que o Diabo o tentou. O sacerdote afirma que Zé cumpre a profecia: “Porque virão falsos Cristos e falsos profetas, e tão grandes sinais e prodígios, que, se possível fora, enganariam a muitos” (p. 111).

A questão da posição, da função burocrática e do *status* percorre toda a peça. O protagonista quer negociar diretamente com Santa Bárbara, mas o clero insiste em seu papel burocrático como superiores que devem servir de intermediários para Zé do Burro. Uma devoção tão grande e sincera em um homem tão ignorante e insignificante, é claro, os envergonha e isso não podem tolerar.

A reação das pessoas comuns na peça pode muito bem ecoar os sentimentos do público. Dedé, colocando o assunto em um ambiente muito profissional, sabe que o sacerdote cederá, temendo a concorrência. Quer escrever versos sobre o Padre e anunciá-los assim: “Aguardem! O padre que fechou a casa de Deus” (p. 127). Antes de sua morte, Zé do Burro faz um último apelo ao padre para ajudá-lo contra as ameaças da polícia, mas o padre nega arrogantemente e o denuncia como um mentiroso que, inspirado por Satanás para destruir a Igreja, cometeu um sacrilégio. Embora o

clero esteja apenas cumprindo seu dever (e, portanto, não há críticas à própria Igreja), o público os considera vilões. Num sentido muito real, o clero, com sua falsa piedade, arrogância e intolerância, oferece a oportunidade para a exploração de Zé do Burro por outros.

Em *Arena conta Zumbi*, os sentimentos anticlericais estão intimamente ligados aos sentimentos antipolícia, insubordinação, pois tanto o clero como os funcionários civis são portugueses e ambos partilham a mesma atitude em relação aos escravos negros. Em conversa com uma senhora portuguesa, um padre a repreende por sua excessiva bondade para com os negros, pois, afinal, repreender os escravos de vez em quando faz bem a eles. Ironicamente, diz isso enquanto a escrava da senhora, Gongoba, é açoitada até a morte. Depois que da morte da escrava, o padre fica muito preocupado por ela ter morrido sem os últimos ritos. Quando está para partir, promete à portuguesa que vai ver se consegue comprar uma nova escrava para ela e uma para si. Sua preocupação com as escrituras de sua religião o cega para a miséria humana ao seu redor, até mesmo um escravo sendo espancado até a morte diante de seus olhos. O Bispo de Pernambuco, orgulhoso e distante, cede rapidamente às duras pressões contra os negros, concordando que eles estão melhor escravos do que livres. Sua vida sexual secreta não permanece escondida. Quando o Capitão entra e beija a mão do Bispo e depois saboreia o gosto, ele sabe exatamente de onde veio. Antes que o capitão entre em cena, o bispo expressa alguma hesitação sobre as qualidades sanguíneas do novo capitão escolhido para liderar a guerra contra o povoado negro de Palmares. O capitão, selvagem, bárbaro, cristão marginal com sete concubinas índias, é analfabeto, adora matar índios e, em muitos aspectos, é pior que qualquer negro, diz o bispo. "Em resumo Excelência, esse é exatamente o homem que precisamos", conclui. O bispo não tem senso de bondade cristã, estando muito distante dos princípios cristãos que supostamente defende. Os negros deveriam ser eliminados, diz ele, porque "vivem com tal liberalidade... O hábito da liberdade faz o homem perigoso" (GUARNIERI; BOAL; LOBO, 1970, p 50).

O padre local da peça *A construção* sabe, e tem razão, que Beata Batista pretende espoliar o povo. O sacerdote tenta impedir a fraude argumentando com o povo, mas quando isso falha, ele recorre a meios legais. No entanto, por mais certo que esteja, o padre perdeu o contato com as pessoas que se recusam a ouvir. A reação do povo mostra a total falta de confiança: “O senhor pode dizer o que quiser... Quem está perdendo tempo é o senhor” e a tranquilidade dos cidadãos seja assegurada, não fugirei ao meu dever!” (p. 34). A partir desse momento, o povo grita: “Anticristo! O Anticristo quer matar o Beato!” (p. 34); “mentiroso” (p. 35); “morte” (p. 35); “inimigo de meu Padrinho” (p. 35) etc. As autoridades civis que tentam intervir também são “agentes do Anticristo” (p. 40). O autor não retrata o sacerdote como um padre mau nem como um padre excepcionalmente bom, mas como alguém que perdeu o contato com as massas simples e que não consegue se comunicar com elas, mesmo sendo católicos devotos.

Em *Se eu não me chamasse Raimundo*, Raimundo expõe a virtude comprometedora de seu pároco local. Certa vez, confessou ao padre, que havia dormido com Sílvia, mas durante a confissão tenta desculpar sua fraqueza por causa de seus encantos sedutores: “O senhor já viu os cabelos de Sílvia, Padre? Louros, louros. E os olhos verdes, oceânicos, Padre. O Senhor já viu? E as pernas brancas, os seios duros, já, Padre, O Senhor já viu?”

As peças mencionadas mostram que o clero está se comprometendo, embora devam ser pilares da virtude e da bondade. Ignorantes da fé simples do povo, não podem se relacionar nem se comunicar com seus rebanhos. Sua arrogância, intolerância e falsa piedade criam um grande abismo entre as autoridades eclesiais e seus constituintes. Sejam ou não essas características representativas do clero brasileiro, sua presença, nas peças, é motivo da distância que separa as massas do clero. Sendo brasileiros, os autores conhecem os gostos de seu público e podemos supor que usam os sentimentos de seu público em relação ao clero como fator unificador.

PLÍNIO MARCOS

Pela posição ímpar de Plínio Marcos no teatro de crítica social brasileiro, sinto-me na obrigação de tratá-lo, bem como a sua obra em capítulo à parte. Plínio, como a maioria dos amigos o chama, não é o mais antigo, nem o mais marcante dos inúmeros autores do teatro de protesto social no Brasil, mas é certamente um dos mais francos, violentos e prolíficos. Na verdade, poderia ser considerado o líder dos dramaturgos de protesto contemporâneos nos anos sessenta e setenta. Como tal, um exame de elementos de brasilidade em suas produções está em ordem. Suas peças tornaram-se conhecidas em grande parte do Brasil, não só no teatro, mas também nas colunas da crítica. Com efeito, pela leitura dos críticos, parece que ou se gosta apaixonadamente do teatro de Plínio ou se desgosta intensamente. Juca de Oliveira, presidente do Sindicato de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão, afirma que Plínio Marcos é "o único talento digno de atenção em anos". Outros autores brasileiros produziram peças importantes, mas poucos tiveram impacto no Brasil como Plínio, embora tenha feito pouco sucesso fora do País. Em entrevista, perguntei como ele via sua posição entre os outros jovens escritores de teatro do Brasil. Segundo o dramaturgo, os críticos dizem que a maioria dos jovens escritores brasileiros estão sob influência de Maria, mas Plínio acredita que não. Apenas mostrou a eles o caminho para escrever um teatro brasileiro; demonstrou que escrever com temas brasileiros não é difícil. Muitos autores deixaram o Brasil para ir para os Estados Unidos ou Europa, diz o artista, onde aprenderam coisas não brasileiras e, por sua vez, perderam muito apelo em seu país natal. Por isso, Plínio, apenas com trinta e poucos anos, considera-se o patriarca do teatro de protesto social que incorpora temas brasileiros.

Desnecessário dizer que alguns críticos discordam dessas afirmações, mas Plínio raramente foi popular entre os críticos mais sofisticados por causa de seu intenso interesse em se comunicar com as massas. Acima de tudo, Plínio é um autor do povo. José Ramos Tinhorão, escrevendo nas notas de programa para a *Balbina de lansã* de Plínio, afirma:

A única maneira de escapar do que os autores brasileiros confrontam é reconciliar-se com o próprio povo, opondo aos valores universais de procedência estrangeira altamente desenvolvidos os valores representativos da realidade subdesenvolvida e, portanto, genuinamente brasileiros³.

E então conclui: “E, como nenhuma proposta deve ficar sem um exemplo, aí está Plínio Marcos mostrando como é possível descer até o povo fazendo-o ao mesmo tempo subir até as plateias da classe média”⁴.

Plínio se considera um homem do povo. Aos quinze anos entrou no circo como palhaço; foram cinco anos de experiência que o colocaram em contato direto com o público. Durante esse período, durante um ano, o serviço militar, na infantaria, interrompeu sua carreira. Então, se tornou um jogador de futebol. Com sua primeira peça, *Barrela*, escrita com apenas vinte e dois anos de idade, deparou-se, imediatamente, com a censura. Teve problemas por causa dos palavrões que empregou e da denúncia da vida na prisão que retratou com muita violência. *Barrela* ainda não foi aprovada pelos censores brasileiros. Esse encontro com os censores o fez largar a pena por um período de oito anos. Em seguida, veio a peça *Os fantoches*, que afirma ter sido um fracasso total, fazendo que deixasse de escrever e fosse para o interior jogar futebol. Voltando

3 Notas de programa de Plínio Marcos, *Balbina de lansã*, s/l, s/d, p. 13. (Recebi as notas do programa quando assisti à apresentação de *Balbina de lansã* em 19 de fevereiro de 1971, no Teatro São Pedro, em São Paulo).

4 Ibid., p. 4.

para São Paulo, filiou-se ao CPC (Centro Popular de Cultura) onde conheceu Walderez de Barros (atriz profissional de teatro e televisão em São Paulo) com quem se casou e que teve grande influência em sua vida. Em seguida, escreveu e encenou *Quando os navios atracam*, que ajudou a consolidá-lo como ator e permitiu-lhe entrar na companhia de Cacilda Becker. Atuou em *César* e *Cleópatra*, *Juca Afogado* e *Onde canta o sabiá*, este último com críticas tão ruins que partiu para outras companhias: Teatro de Arena, Grupo *Opinião* e Nídia Lícia. Durante esse tempo, continuou a escrever, mas os censores continuaram a proibir a apresentação das suas peças, duas das quais são *Jornada de um imbecil até o entendimento* e *Reportagem de um tempo mau*. No ponto mais baixo de sua vida literária, escreveu o famoso *Dois perdidos numa noite suja*. Em rápida sucessão vieram *Navalha na carne*, *Dia virá*, *Quando as máquinas param*, *Balbina de lansã* e *Homens de papel*, dos quais apenas um, *Navalha na carne*, foi publicada⁵. Todas as suas peças encontraram problemas com os censores porque todas são muito críticas quanto aos problemas sociais brasileiros.

Ao resumir sua posição no teatro, Plínio Marcos afirmou: "Sou apenas um autor teatral em começo de carreira e minha preocupação é social" ⁶. Ele ainda explicou em resposta à pergunta, "vai criticar a sociedade ou apenas denunciá-la?", e responde, "sempre que posso fazer as duas coisas" ⁷. Sua preocupação é totalmente social mesmo em *Balbina de lansã*, obra que possui todas as características de um musical delicioso.

No entanto, Plínio talvez tenha atingido um ponto de saturação, segundo a crítica Barbara Heliodora⁸. Ela concorda que ele é, de fato, um autor do povo cujas melhores peças vieram

5 Conferir "Marca de Plínio está em cena", *Visão*, XXXI, Nº. 16, 1967, p. 68-71.

6 *Ibid.*, p. 68.

7 *Ibid.*, p. 68.

8 Barbara Heliodora, *entrevista pessoal*, Rio de Janeiro, 6 mar., 1971.

de certas experiências de sua vida, mas que agora pode estar se limitando por causa do tempo gasto no teatro longe das massas de quem recebeu sua inspiração. Na verdade, Heliodora afirma que, em questões teatrais, Plínio Marcos talvez tenha atingido seus limites em decorrência de sua aproximação com a filosofia política de esquerda, levando-o a abraçar os problemas do povo em vez de evoluir e experimentar dramaturgicamente outras possibilidades.

Seja o que for que sua filosofia possa ensinar, concorda que ele não ensina revolução violenta em seus dramas, mas visa mudança social por meio de canais apropriados. Heliodora provavelmente fez esta última afirmação por nunca ter lido sua peça mais recente, *Homens de papel*, que inclui neste capítulo.

A filosofia social de Plínio e a sua preocupação com a mudança afetam até o próprio procedimento criativo. O artista não segue um método ao escrever suas peças; acredita que perde força quando planeja. Em declaração à *Visão*, o artista ponderou:

Escrevo muito depressa porque escrevo com raiva, com muita raiva do estado em que se encontra o povo brasileiro, da omissão dos políticos diante dos problemas gerais. Como não tenho muita preocupação em cuidar de dramaturgia e outros retoques, não demoro muito a concluir um texto que não é rebuscado. Faço questão de deixar bem claro o que quero dizer⁹.

Admitiu abertamente que escreve por necessidade, tanto para ganhar a vida quanto para ser ouvido. Plínio afirmou que as ideias para suas peças de teatro surgem de repente, mas sem saber como elaborá-las, tenta pensá-las e colocá-las em um contexto dramático antes de escrever por três a quatro horas até terminar. Ao caracterizar seu próprio teatro, prefere chamá-lo de “realidade crítica” ao invés de “protesto social” porque, para ele, apresenta um crítico relato das condições brasileiras. Em resposta à pergunta “você vai se manter



nesse tipo de teatro naturalista ou vai fazer discussões em torno de um teatro brechtiano?”, ele respondeu: “não tenho preocupações de ordem formal. Para mim, o importante é colocar um problema e causar impacto na massa, obrigando-a a raciocinar”¹⁰.

Plínio não tem certeza dos rumos que seu teatro tomará até que *Balbina de Iansã* tenha a oportunidade de ser vista por mais pessoas no Brasil e possa analisar seu sucesso. Ao discorrer sobre o teatro brasileiro em geral, Plínio mantém o otimismo. Acredita firmemente que existem condições que só podem ser ditas pelo teatro, mas que um teatro verdadeiramente brasileiro deve se basear na realidade do Brasil para ter sucesso. O dramaturgo definiu essa realidade como sendo uma crítica social ao Brasil que, ele admite, é muitas vezes universal em sua aplicação. Plínio acredita que para fazer sucesso com o povo brasileiro, o dramaturgo deve usar tudo o que corresponde ao mundo real do povo e não apenas ideias e teorias. Como exemplo, afirmou que se no Brasil você fala sobre a guerra do Vietnã no teatro, você fala apenas com os intelectuais que tiveram o privilégio de frequentar a escola, mas quando você fala sobre a falta de educação ou a pobreza, você está falando com as massas. Plínio acredita que o teatro de protesto social tem feito sucesso em seu país.

Na verdade, tudo o que o artista fez em termos de ganho material ou fama foi por meio do teatro de protesto. Em seus momentos mais baixos Plínio escreveu *Dois perdidos numa noite suja*, uma de suas peças mais famosas, um drama de dois homens que brigam por um par de sapatos. Um artigo da *Veja* sugere que Plínio tirou *Dois perdidos* de algumas de suas próprias experiências: “Plínio Marcos retomou os diálogos prosaicos, passageiros de tensão, dos personagens suburbanos de Nelson Rodrigues, mas apresentando-os como quem conhece seus problemas por experiência própria”. Plínio Marcos, em Santos, já foi o palhaço



"Frajola" num circo itinerante, engraxate, operário e estivador nas docas do porto. *Dois perdidos numa noite suja* recebeu o prêmio de melhor filme no quinto Festival de Cinema Brasileiro de Teresópolis, em março de 1971 e Nelson Xavier como melhor ator.

Como era de se esperar, recebeu o equivalente brasileiro da classificação "X" americana dos censores por causa de sua linguagem e violência. Plínio me explicou que o drama não só contém uma crítica às condições sociais que permitem que os homens se transformem em animais por necessidades tão básicas quanto um par de sapatos, mas também apresenta uma crítica aos jovens que sentem que devem sair de casa para encontrar emprego.

Além dos inúmeros elementos brasileiros que discutiremos em breve, o autor acredita que a peça é especialmente nacional porque os personagens são típicos paulistas e santistas (de São Paulo e Santos). A peça, ambientada em Santos, cidade portuária, conta alguns dias da vida de dois homens que trabalham como estivadores no cais. Santos, no interior de São Paulo, é especial para Plínio Marcos, que a adora pelo clima cosmopolita. A peça se passa inteiramente em um degradado quartinho degradado compartilhado por Tonho e Paco que, em conversas, revelam o lugar de trabalho e suas mentes por meio do drama. Tonho, um jovem educado, veio para Santos em busca de um trabalho digno na esperança de ganhar dinheiro suficiente para retribuir o sacrifício que sua família fez por sua educação. Embora possa datilografar e fazer trabalhos de escritório, não consegue encontrar um bom emprego por causa de suas roupas surradas, especialmente seus sapatos que, acredita, fazem que os empregadores pensem duas vezes antes de lhe dar um trabalho. O emprego de estivador, que escolheu como último recurso, paga tão pouco que ele nunca consegue economizar dinheiro suficiente para comprar um par de sapatos que lhe permitirá causar uma boa impressão nas entrevistas de emprego.

Paco, por outro lado, mais parecido com um animal, carece de respeito, bom gosto e cultura. Repulsivo para nós e irritante para Tonho, ele tem um par de sapatos novos, provavelmente roubados, que Tonho cobiça. Paco rejeita os repetidos pedidos de Tonho para pedir emprestado e depois devolver os sapatos para melhorar seu emprego. Paco conta que já teve uma flauta com a qual ganhava melhor, mas seus desejos de adquirir uma nova flauta não são tão intensos quanto os desejos de Tonho por um par de sapatos.

Paco não confia em ninguém. Acredita fortemente na violência como a única solução para os problemas. Por exemplo, um dos grandes estivadores negros começa a espalhar o boato de que Tonho é uma “bicha”, mas Tonho, desejoso de lutar contra o homem por essa desonra, paga-lhe uma quantia em dinheiro para calá-lo e imediatamente fica conhecido como a “boneca do negrão”. Tonho prefere faltar ao trabalho e pensar no problema a ceder à repetida sugestão de Paco de acabar com tudo matando o negro.

Por fim, Tonho resolve fazer um assalto para conseguir os sapatos. Junto com Paco, a quem Tonho alertou para não usar de violência, rouba os sapatos de um homem, mas Paco, vencido pela oportunidade, tenta estuprar a namorada do homem e espanca severamente o homem com um porrete. O roubo enfatiza tanto a natureza animal de Paco quanto o simples desejo de Tonho por um par de sapatos para conseguir emprego. Ao saber que os sapatos são muito pequenos, Tonho tenta trocar com Paco argumentando que os sapatos deste são muito grandes e que seus pés caberiam bem nos sapatos roubados. Paco se recusa e começa a caçoar de Tonho chamando-o de “bicha” e outros insultos usados na orla. Deprimido, Tonho não aguenta mais os xingamentos degradantes e acaba matando Paco após forçá-lo a se humilhar sob a mira de uma arma de fogo. Ambos os homens são animais. Mesmo sendo um homem um tanto refinado e educado, Tonho não consegue escapar da miséria da sociedade e da influência de um de seus produtos, Paco, e sucumbe tornando-se também um homem violento.



Paco demonstra “jeitinho” por ter obtido, de alguma forma os sapatos, embora nunca saibamos como o fez. O roubo, mesmo sendo um crime, é “jeitinho” no trabalho, pois apesar de todos os outros métodos falharem, Tonho finalmente consegue sapatos por meios ilegais. Assim como o “jeitinho”, a música é apenas um tema muito menor no drama. Quando inicia a peça, encontramos Paco tocando gaita, mas tocando muito mal. Ele continua contra as objeções de Tonho até que finalmente o tira à força. Paco gosta de tocar música porque acalma sua natureza animal. Mais tarde, Paco ridiculariza Tonho cantando uma música cuja letra caçoa das desgraças de Tonho e de seus sapatos roubados:

A bichona tem pata grande
A patela da bicha é grande
Grande, grande, grande,
A pata da bichona é grande
Ou o sapato é pequeno¹¹.

Tonho demonstra certa ostentação por ser brasileiro. Após uma briga com Paco, a quem Tonho vence com facilidade, Tonho, seguro de si, diz: “Posso dar outra a hora que eu quiser” (p. 9). Paco acusa-o de vaidade devido à sua educação e ainda o provoca: “Porque que em vez de carregar caixas no mercado, não vai ser Presidente da República?” (p. 9). Tonho ostensivamente responde: “Quem pensa que eu sou? Um estúpido da sua laia? Eu estudei. Estou aqui por pouco tempo. Logo arranjo um serviço legal. PACO. Vai ser lixeiro? TONHO. Não sua besta. Vou ser funcionário público, ou outra droga qualquer. Mas vou, eu estudei” (p. 9). A exibição de Tonho combina um pouco do amor brasileiro pela ostentação cultural: “Eu fiz até o ginásio. Sei escrever à máquina e tudo” (p. 10). Após cometerem o roubo e voltarem para o apartamento, discutem a possibilidade de irem para a cadeia. Tonho confessa descaradamente seu medo de ser preso, trazendo a resposta de Paco: “Cadeia foi

11

Plínio Marcos, *Dois perdidos numa noite suja*, s/l, s/d, p. 48. (Mimeografado). Todas as citações subsequentes de *Dois perdidos* são deste documento.

feita pra homem. TONHO. Não pra mim. PACO. Você é melhor que os outros? TONHO. Eu estudei” (p. 39). Tonho, orgulhoso de sua educação, sente-se elevado acima do plano animalésco de seu colega de quarto. Paco, agora tendo experimentado o sucesso no roubo, sucumbe à sua vaidade ao imaginar-se como um potencial líder de gangue: Eu sou mais eu. Eu sou Paco. Cara estrepado. Ruim como a peste. Agora vou ser mais eu. Se o desgraçado do parque se danou, melhor. Minhas fuças vão sair em tudo que é jornal. Todos vão se apavorar de saber que Paco, o perigoso anda solto por aí [...] Vai ser fogo. Os namorados do parque não vão ter sossego. E a tiragem nunca me apanha. Pode espalhar por aí que Paco o Maluco, o Perigoso, disse que não nasceu polícia pra pegar ele (p. 40-41).

Sua ostentação perversa e doentia contrasta com a vã preocupação de Tonho com a educação e a cultura. Em certo sentido, esses dois seres infelizes refletem o tema nacional de “Ter e Não Ter”. Ambos os homens, presos na teia quase inevitável de suas terríveis circunstâncias, lutam para se tornar pessoas, para se tornar um pouco mais do que outra pessoa. No Brasil costuma-se ouvir a frase “tenho que fazer-me gente”.

Dos dois, só Tonho releva alguma saudade. Ele ama o lar e a família, enquanto Paco desconfia e odeia toda a humanidade, especialmente seus pais cuja identidade não conhece. Quando Tonho se muda para o apartamento, uma das primeiras coisas que desembulha é uma foto do pai e da mãe que coloca em local bem visível perto de sua cama. Quando Paco zomba da saudade de casa e da família de Tonho, Tonho responde: “olha lá, miserável, minha mãe é uma santa e eu não admito que você fale mal dela [...] PACO. Então volta pro rabo de saia de tua mãe. TONHO. Vou voltar, mas só quando me aprumar na vida” (p. 15). E continua, “tenho que desafogar aqui no mercado. Quando escrevo pra casa, digo que está tudo bem, pra sossegar o pessoal. Sei que eles não podem me ajudar. Vou me aguentando, um dia me afirmo” (p. 16). Para Tonho, conseguir um bom par de sapatos é um meio, não um fim. Quando Paco o acusa

de cobiçar seus sapatos, Tonho responde: “Meu problema é outro, eu fico pensando em minha casa, no meu pessoal” (p. 21). Genuinamente brasileiro, Tonho tem uma profunda saudade de sua casa e família.

Trabalhadores, Tonho e Paco, naturalmente consomem a cachaça como bebida popular. A força da amizade se mostra quando “tomamos umas pinguinhas juntos” (p. 17). De acordo com Paco, o negro que espalha boatos maliciosos sobre Tonho desfruta de conforto proporcionado por propinas e vive “enchendo a cara de cachaça” (p. 18). Paco também gozou da boa vida uma vez quando tocava flauta e ia de compasso em compasso “enchendo a caveira de cachaça, como custa dos trouchas... Bebia, bebia, bebia, tocava um pouquinho só; e metia o olho na coxa da mulherada. Era de lascar. Poxa, vida legal eu levava” (p. 23).

Cachaça, mulher e lazer devem agradar a qualquer brasileiro como uma combinação essencial para a boa vida. Em vez de pagar propina, Tonho fica em casa pensando em uma solução para o problema. Na volta do trabalho, Paco afirma que o negro ficou furioso quando Tonho não apareceu para pagar a propina porque agora não vai ter a “grana... pra tomar uma pinga” (p. 27). Cachaça e gozo da vida são sinônimos no drama e no Brasil.

A política recebe pouca atenção direta em *Dois perdidos*, embora todo o drama, crítico das condições sociais, tenha um forte tom político. Tonho explica que saiu de casa por falta de trabalho, mas uma vez, em Santos, ainda não consegue um emprego digno que desafie seu nível de escolaridade. A implicação óbvia contra as condições governamentais e sociais que geram tais problemas não pode ser ignorada.

Outro elemento brasileiro que perpassa a peça é o idioma. Plínio Marcos sente fortemente que a linguagem que usa em suas peças é a linguagem do povo e não das minorias refinadas. Usa inúmeras expressões idiomáticas e especialmente palavras

em Dois perdidos. Dificilmente se esperaria que os estivadores se abstivessem de palavrões e o autor não hesita nem um pouco em usar qualquer linguagem que considere apropriada. Na verdade, os palavrões causaram mais problemas aos censores do que qualquer outro elemento da peça. "Fresco", "peido", "bicha", "cafetão", "mijar", "cagar", "merda" são apenas alguns dos termos generosamente espalhados em todas as páginas. Outras palavras populares que não existem na maioria dos dicionários são "pisante" (sapato), "pisa" (sapatos), "legal", "pacas" e muitas outras que desafiam a tradução.

Com apenas dois personagens na peça, o bate-papo torna-se um elemento importante. De fato, todo o drama à moda do bate-papo se desenrola por meio de seus diálogos realistas no confinamento de seu apartamento. Como esses homens levam vidas tediosas e monótonas, nenhum dos diálogos pode ser classificado como importante. Um exemplo aleatório de sua conversa revela o estilo bate-papo da peça:

TONHO - Quero que você não faça barulho.

PACO - Puxa, por que?

TONHO - Porque eu quero dormir.

PACO - Ainda é cedo.

TONHO - Mas eu já quero dormir.

PACO - E eu tocar.

TONHO - Eu paguei pra dormir.

PACO - Mas não vai conseguir.

TONHO - Quem disse que não.

PACO - As pulgas. Essa estrebaria está assim de pulgas (p. 1-2).

Esse bate-papo percorre toda a peça com apenas alguns momentos dramáticos. Ao ser informado de que o negão do Mercado o anda xingando, Tonho acredita que "a única saída é bater um papo com ele" (p. 14) que, aliada a uma propina, cala os xingamentos: "Bati um papo com o negrão, ficou tudo certo" (p. 17). Tonho originalmente planeja cometer o roubo sozinho, mas Paco, ansioso para pegar dinheiro fácil, quer ser incluído na ação.

Ele diz a Tonho, “a gente precisa bater papo sobre o assalto” (p. 34). Antes de experimentar os sapatos roubados, Tonho faz as malas para ir embora, recusando-se a contar a Paco onde ele vai morar. Paco diz que quer saber para poder “ir lá de vez em quando bater um papinho” (p. 46).

Por meio do bate-papo, fica evidente que os dois guardam a tradicional aversão à autoridade, especialmente à polícia que interfere em sua liberdade. Em conversa sobre um dos amigos de Paco, Tonho aposta que o amigo será pego pela polícia, mas Paco duvida porque o amigo “dá uma sorte bárbara” (p. 34). Ele espera que a polícia leve a pior. Durante uma de suas acaloradas discussões de sempre, Tonho insulta Paco, acusando-o de ser fraco o suficiente para denunciar à polícia, o que Paco nega veementemente.

Por sua vez, Paco o insulta chamando-o de afresco (bicha) capaz de fazer banquinho à polícia. Ter algo a ver com a polícia torna-se uma marca de fraqueza a ser evitada. Nem Paco, nem Tonho, nem seus pares querem ter relações amistosas com a polícia.

O pouco humor que existe na peça é um humor mórbido. Normalmente encontraríamos poucos elementos para rir. O humor que o público vê na peça parece provocar mais simpatia do que riso, ambos os personagens usam o humor como um mecanismo de defesa contra a dura realidade que os cerca. O impacto dramático da peça não facilita o riso, mas o público entende esse uso especial do humor brasileiro. Os brasileiros usam o humor todos os dias quando abrem a torneira e não encontra água, quando o elevador para entre andares por falta de energia elétrica etc. Paco, recusando-se a emprestar os sapatos novos para Tonho, faz várias piadas de mau gosto sobre a infeliz condição de Tonho. Seu humor, à custa dos infortúnios do outro, o faz rir e cair na cama segurando as costelas, mas o público só tem pena dele. Paco depois ri da aparição da namorada do homem que roubaram. Relembrando seu amor pela flauta, Paco fala da moça: “De longe eu pensei que a mulher estivesse pegando a

flauta do cara (Ri)/ Quando cheguei perto e que vi que não era flauta. (Ri)" (p. 43). O leitor pode perceber que esse humor se enquadra na brasileiríssima categoria da sacanagem. Mesmo tentando estuprar a jovem e depois esmagando o crânio do homem com um porrete, Paco ainda é bastante animalesco para encontrar humor na situação. Vendo que os sapatos roubados são pequenos para os pés de Tonho quando este tenta calçá-los, Paco diz: "(Ri) Poxa, molha o pé? TONHO. pra quê? PACO. Talvez teu pé encolha! (Ri)" (p. 47). Gosta da miséria e do abatimento de Tonho: "Tonha, Tonha bichona. Maria Tonha, bichona louca. (Ri) Tonha bichona, arruma um coronel velhusco, ele pode te dar um sapatinho de salto alto (Ri). Poxa, está aí uma saída pra você Tonha bichona" (p. 50). Paco continua até que Tonho, apontando uma pistola carregada para Paco, o obriga a colocar os brincos roubados, broche e outros trajes femininos, e então agir como um afeminado homossexual antes de matá-lo.

Tonho sucumbe aos seus instintos animais. Distante da violência e falta de gosto de seu colega de quarto e colegas de trabalho, ele queria nada mais do que "um par de sapatos decentes para obter um emprego respeitável". Para ele, o lar e a família eram significativos. Sua queda na baixa da fraqueza humana é causada por uma sociedade que não dá oportunidade nem para a mais simples necessidade, um par de sapatos. Incapaz de escapar da miséria de tal sociedade desce ao nível de seus membros mais baixos. Plínio Marcos criou um poderoso drama com uma mensagem igualmente poderosa; comunicando seu desgosto com a situação social e política brasileira.

Depois de *Dois perdidos numa noite suja*, Plínio Marcos escreveu *Navalha na carne* sua obra de maior sucesso e mais discutida até então. Esta peça de ato único (com aproximadamente uma hora de duração) sobre uma prostituta, um cafetão e um homossexual contêm uma forte crítica social baseada na observação do autor sobre esses membros marginais da sociedade.

Plínio afirmou que a inspiração no momento em que escreveu *Navalha na carne* superou o medo dos problemas que sabia que encontraria com os censores. Anatol Rosenfeld, crítico de *O Estado de S. Paulo*, explica a crítica de Plínio à sociedade nos seguintes termos:

O dinheiro ganho pela prostituta daqueles que a compram e que serve para comprar o rufião e roubado pelo homossexual para que possa comprar, por sua vez, um pouco de afeto. Todos usam e exploram e são usados e explorados no que é mais íntimo e pessoal. Nada de elevado e dito, nada de elevado pode ser dito na linguagem torpe dos personagens e, no entanto, revela-se a cada passo toda a gama de valores humanos que se corrompem e todo o sofrimento e desespero das vítimas¹².

Em entrevista, Plínio explicou que a vontade de passar a mensagem que sentia, deveria ser expressa deixava pouco espaço para as preocupações artísticas. Sua maior preocupação, disse ele, era como dizer, na linguagem mais direta e inconfundível, que sentia o que deveria ser dito. Ele pensou em usar um romance, mas optou pelo drama porque a mensagem apresentada, no palco, teria maior força e impacto no público.

Navalha na carne é um drama de linguagem, e não se pode realmente entendê-lo sem também entender o uso da linguagem de Plínio. Isso se aplica à maioria de suas obras. O autor nega que *Navalha na carne* tenha sido censurado pela crítica social contida, mas pela linguagem. Plínio Marcos confessa que seu vocabulário de "dicionário" é pequeno, mas que fala a gíria, a língua do povo, e escreve como o povo fala. Explicou, ainda, que a gíria é, de fato, uma língua brasileira e não portuguesa. O dramaturgo insistiu que se suas peças fossem levadas para Portugal teriam que ser traduzidas. Para ele, o elemento mais brasileiro de *Navalha na carne* é a língua. Ele se preocupa tanto com a linguagem que se recusa a permitir

12

Anatol Rosenfeld, "Navalha na nossa carne", Suplemento Literário; *O Estado de S. Paulo*, 15 jul. 1969, p. 3. Outro crítico viu a peça como "uma análise da [...] um corte na solidão", *Visão*, XXXI, n.º 5, 1967, p. 41.

uma tradução da peça, temendo que o impacto seja perdido, o que de fato pode acontecer. Além de palavrões censuráveis, extensos demais para citar, a peça contém certa quantidade de sadismo que os censores não gostaram. Outro crítico explica claramente as objeções dos censores:

Por isso parece-nos infelizes os “*consideranda*” do Departamento de Polícia Federal, ao proibir a encenação total ou parcial de *Navalha na carne* em todo o País (Portaria de 14 de junho, publicada no *Diário Oficial da União* do dia 19). Pode-se ler no documento: competir “a seleção federal de espetáculos públicos, visando preservar a censura da sociedade de influências lesivas ao consenso comum, tendências a alertar os padrões de valores morais e culturais coletivamente aceitos”; os “aspectos ofensivos ao decoro público inseridos em função de entretenimento popular formam a representação antiestética e conseqüentemente comprometem-lhe o mérito artístico”; há uma “profusão de seqüências obscenas, termos torpes, anomalias e morbidez exploradas na peça [...] a qual é desprovida de mensagem construtiva, positiva, e de estimular a impulsos ilegítimos, o que a torna recebido a plateia de qualquer nível etário¹³.”

Apesar da censura rigorosa, *Navalha na carne* fez um sucesso retumbante tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, uma vez que os censores a abriram ao público. É o único drama do autor a ser publicado e disponibilizado ao público. Plínio Marcos explicou que a peça teve dois anos e meio de passagem pelos palcos com excelente público. Disse que muitas prostitutas vieram assistir e ficaram tão emocionadas que chamaram Neusa Sueli, a prostituta da peça, de “santa das prostitutas” e enviaram flores e crucifixos. Era uma peça que o povo e os elementos marginais da sociedade podiam entender facilmente porque era familiar, disse ele. A crítica Barbara Heliodora discordou um pouco de Plínio quanto à composição do público, embora admitisse que era popular pelo número de público.

13

Sábato Magaldi, “Documento dramático”, Suplemento Literário: *O Estado de S. Paulo*, 15 jul., 1967, p. 3.



Ela afirmou que o sucesso se deve à classe média alta que pode ir a um teatro respeitável e ver como uma prostituta, um cafetão e um homossexual vivem sem se envolver¹⁴.

Na peça, Neusa Suely retorna ao seu quarto de hotel barato para encontrar seu criado, Vado, lendo na cama. O personagem não revela o motivo de seu mau humor até que tenha mostrado um pouco de seu sadismo. Ela acredita que Vado está aliado a uma prostituta de um quarto vizinho. Neusa lhe garante que deixou dinheiro para ele na mesa de cabeceira, mas que talvez Veludo, um homossexual hospedado no hotel, o tenha levado. Questionado de forma a revelar mais do caráter sádico de Vado, Veludo finalmente confessa que pegou o dinheiro; usando, metade do valor, para “comprar” o irresistível garoto que comanda o bar e a outra metade para maconha. Veludo finalmente entrega um cigarro de maconha para Vado e, junto com a promessa de devolver o restante, tem permissão para sair em liberdade, mas não até que os dois o traguem uma última vez. Neusa explode violentamente, separando os dois, e expulsando Veludo de seu quarto, insultando-o, “galinha velha é a tua mãe”¹⁵, rótulo que Vado mais tarde usará para feri-la e humilhá-la. Vado a segura pelos cabelos, de modo a ver o rosto enrugado, obrigando-a se olhar no espelho e negar que não tem cinquenta anos. Neusa Suely afirma ter apenas trinta, mas que a vida miserável a que foi submetida envelheceu-a prematuramente. Tristemente reconhecendo a verdade, ela deseja que Vado simplesmente satisfaça, pelo dinheiro, suas necessidades femininas. Neusa muda a situação quando pega uma navalha e ameaça castrar Vado caso ele não faça amor com ela. Vendo-se encurralado, fala com ternura a Neusa Suely que facilmente cede e desiste das ameaças. Agora, seguro de si, acalma os ânimos com palavras suaves e algumas carícias nos lugares certos e depois sai com tranquilidade.

14 Barbara Heliodora, entrevista pessoal, Rio de Janeiro, Mar. 6, 1971.

15 Plínio Marcos, *A Navalha na carne* (São Paulo: Senzala, 1968), p. 56. Todas as demais citações foram feitas a partir dessa edição.

Neusa Suely o chama, mas, finalmente, se senta na cama e começa a comer um sanduíche de mortadela enquanto a cena escurece.

Após Vado ter humilhado Neusa sobre sua idade, ela murmura um monólogo: “Às vezes chego a pensar: Poxa, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo somos gente? Chego até a duvidar! Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita, isso é uma bosta! Uma boa! Um monte de bosta!” (p. 85). Próximo ao final do drama, ela novamente exclama: “Eu estou na merda! Estou na merda!” A sociedade os relegou, perderam todo o sentido da dignidade e do valor humano; trazendo, assim, a questão “somos gente?” São exilados da própria estrutura que exige que existam, mas a fala de Neusa Suely a revela como uma pessoa provida da razão, uma pessoa digna de compaixão e ajuda. Neusa sente profundamente a necessidade de se tornar uma “pessoa”, frente à desumanidade do homem contra o homem; mas, como sempre, Plínio não oferece solução, preferindo nos deixar com o quadro, discutir e resolver o problema. Juntamente com a linguagem, que o autor sente ser o elemento mais brasileiro, ele emprega um número surpreendente de elementos discutidos em outras peças¹⁶. Isso apesar do escopo limitado do drama e de sua concentração: é curto, ambientado em uma sala, violento, tem apenas três personagens e aborda apenas um problema da sociedade.

A peça inteira, assim como os personagens individuais, são excelentes exemplos de “jeitinho”. Por meio do “jeitinho” eles sobrevivem ao egoísmo e desumanidade da sociedade mesmo que por meios que mais os repeliriam. Neusa Suely ganha a vida, mas não o respeito da sociedade, e mesmo sendo insuficiente, ela se vira. Vado pode transitar livremente de uma fonte de renda para outra se quiser por causa de sua virilidade, aliás, no início da peça, Neusa

16 Excluo exemplos do sentimento de linguagem que não serviria a nenhum propósito real neste trabalho. A peça consiste em palavras “pesados” pertencentes, mais propriamente, a um estudo de eufemismos brasileiros. De fato, um estudo da gíria na obra de Plínio Marcos seria proveitoso.



o acusa de ter olhos para outra prostituta. O “jeitinho” parece ser um fator importante para ele. Veludo revela “jeitinho” quando, depois que outros meios falham, ele rouba Neusa Suely para comprar favores sexuais de outro macho e comprar maconha. Todos os três personagens parecem sobreviver, reconhecidamente, no plano mais baixo possível e, muitas vezes, à custa do outro.

Além disso, Vado é um homem ostentoso, seguro de si e de sua masculinidade. Costuma lembrar a Neusa que “eu sou o vadinho das candongas, te tiro de letra, fácil, fácil! Eu estou assim de mulher que me quer dar o bem-bom!” (p. 22-23). A mensagem é política. De fato, a peça e as implicações políticas não podem ser dissociadas, pois não só a sociedade, mas também a estrutura política deve assumir a culpa pela vida desses marginais, afirma Plínio Marcos. O tema do bate-papo abrange a maior parte da obra. Além da breve cena com Veludo, Vado e Neusa Suely conversam à moda do bate-papo, sem falar nada de importante. A atitude ostensiva de Vado também revela sua paixão pelo lazer, pois busca o “bem-bom” na vida. Admite o motivo de ficar com Neusa: “Por causa de tutu! Só por causa do tutu!... Por causa da grana! É isso mesmo!” (p. 22-23).

Depois que Veludo, o homossexual, levou uma surra de Vado e insultos de Neusa, esta teme que vá denunciá-los à polícia: “Agora vai caguetar a gente pra polícia, seu nojento” (p. 64). Mas ela não precisa temer, pois o ódio dele pela polícia é tão grande quanto o dela: “Sua vaca, você vai me pagar! Não vou na polícia, não. Não gosto dessa gente” (p. 65).

Poucos dramas da Literatura Brasileira Contemporânea se igualam ao quadro sórdido da realidade que Plínio apresenta aqui. Sábato Magaldi afirma que: “Nunca um escritor nacional se preocupou tanto em investigar sem lentes embelezadoras a realidade, mostrando-a ao público na crueza de matéria bruta”¹⁷.

Devemos concordar com Anatol Rosenfeld que a visão da realidade em *Navalha na carne* é cínica: “Ela [a peça] exprime uma visão degradada, cínica, da realidade e, enquanto a exprime, degrada-a cada vez mais, corrompendo ao mesmo tempo os que a usam com o desesperado prazer de quem se sabe perdido”. Aqueles familiarizados com a peça irão pelo menos admitir que seu poder sobre a mente do público é real, seja em sua capacidade de causar náuseas ou despertar para a ação.

Após o sucesso de *Navalha na carne*, Plínio Marcos escreveu *Dia virá* e *Quando as máquinas param*. Vi este último no Teatro da Praia, no bairro Copacabana do Rio de Janeiro. Tal como *Navalha na carne*, a sua duração (menos de uma hora) tem feito com que muitos se admirem como uma obra de arte. O autor respondeu às críticas nas notas de programa da apresentação no TBC, em São Paulo: “Sei que muita gente vai achar ruim. E daí? Se posso dar o meu recado rápido, por que haveria de ficar enrolando? Para agradar aos que acham que um espetáculo deve durar um tempo? Nada disso. Não estamos aqui para agradar. Estamos para colocar um problema sério. E o colocamos em sessenta minutos. O restante do tempo esperamos que nosso público gaste em resolver o problema que exige solução urgente”.

Essa afirmação não apenas defende a obra como uma peça de propaganda, mas também dá uma ideia da filosofia dramática do autor. Esclarece o propósito social do autor e a urgência que ele sente; impedindo, assim qualquer preocupação prolongada com viés artístico. Assim como *Navalha na carne*, o enredo de *Quando as máquinas param* é simples, talvez até mais simples. Em várias cenas, cada uma representando um dia, o desemprego altera psicologicamente um jovem e sua esposa.

A cena, dentro de sua casa muito modesta, mostra que os protagonistas têm apenas o essencial. Para eles, o prazer consiste em encontrar um cigarro sem fumar, uma novela no rádio ou uma

partida de futebol sendo transmitida. Um sistema cruel em que o desemprego abunda e que não existe solução aparente para o jovem que tenta encontrar trabalho. A mensagem é claramente sociopolítica. O desespero de sua situação se torna aparente à medida que cada esperança é lentamente destruída. Não suporta a humilhação de ver sua esposa trabalhar como costureira para sustentá-los quando ele sente que deve ser o “ganha-pão”. A única verdadeira alegria que sente na peça ocorre quando descobre a gravidez de sua esposa. No entanto, na última cena, seu orgulho por sua masculinidade e posição como “ganha-pão” degenerou a tal ponto que ele causa o aborto de seu próprio filho ao espancar, sadicamente, sua esposa no abdômen. Segundo Plínio Marcos, mais uma vez a culpa deve ser do sistema sociopolítico que falha em prover os meios para as pessoas ganharem a vida. Não conseguem nem mesmo o emprego mais simples para se sustentar e trazer dignidade ao núcleo familiar.

Como em seus outros dramas, a linguagem desempenha um papel importante, mas não tanto quanto em *Navalha na carne*. Como a peça tem apenas dois atores, grande parte da conversa deles é característica do bate-papo brasileiro. Eles falam de forma realista, conversando um com o outro da maneira usual e despreziosa entre marido e mulher. Na maioria das vezes, o bate-papo consiste em conversa desimportante, todavia em assuntos que revelam suas esperanças e ansiedades. Por exemplo, um dia o protagonista procura trabalho e relata que talvez possa se tornar motorista de táxi, caso em que precisará de uma determinada camisa colorida e ela descreve com alegria como a fará. Ficamos sabendo que ele gostaria de comprar um aparelho de televisão, mas, enquanto isso, o rádio deve servir. Ela gostaria que o marido falasse com ela como os amantes falam com suas namoradas nas novelas. E, assim, vai desenvolvendo-se a ação ao longo da peça. O bate-papo apresenta relevante papel ao revelar, como cada aspiração, por mais simples que seja, ganha vida, mas depois morre por falta de emprego e falta de dignidade.

Embora desempregados, o casal consegue se virar de alguma forma, ou seja, o “jeitinho brasileiro”. Ela costura para ajudar e, quando ele precisa de cigarros, a esposa arruma um maço. Quando a comida acaba, ela consegue obter um pouco. Com toda a desesperança de suas vidas individuais e a situação sociopolítica condenando-os a essas circunstâncias impostas pelo autor, Plínio Marcos ainda dota os personagens do “jeitinho”, elemento necessário para se virarem de alguma forma. O marido, típico dos jovens brasileiros, adora futebol. Colocou na parede um pôster de seu time favorito e ouve febrilmente todos os jogos no rádio. Em uma cena, se move pela casa com o rádio portátil preso ao ouvido para não perder nenhum detalhe da partida. A esposa, por sua vez, adora radionovela. Ela ri quando o enredo da novela está alegre e chora ou fica triste quando o namoro entre as personagens radiofônicas tem que acabar.

A feijoada brasileira torna-se um tema relevante na peça. Em decorrência do desemprego, os protagonistas não se podem dar ao luxo de comer comidas finas que desejam; devendo contar com o tradicional feijão brasileiro de que gostam. A obra *Quando as máquinas param* usa elementos óbvios de brasilidade como *Navalha na carne* e *Dois perdidos numa noite suja*. As ações dramáticas das peças de Plínio Marcos mostra um evidente aumento de temas brasileiros à medida que ele continua a escrever. A tendência talvez atinja o auge em *Balbina de Iansã*, que estreou no Teatro São Pedro em São Paulo em janeiro de 1971.

Balbina de Iansã representa um enredo de uma escola de samba durante o Carnaval levado das ruas para o palco. Seu tema principal envolve os ritos da religiosidade de matriz africana muito difundida. Plínio Marcos explicou que, embora a maioria dos brasileiros acredite que os candomblés (cerimônias religiosas de matriz africana) são um fenômeno do norte, São Paulo tem mais de 16.000 centros, tornando-o bastante difundido para ser considerado um elemento popular. Sabendo disso, Plínio escreveu *Balbina de Iansã* desejando atingir o povo e ainda usar a forma dramática. *Balbina de Iansã* nos

dá um vislumbre do fanatismo que pode dominar o homem comum por meio desta manifestação religiosa. A confusão entre cristianismo e cultos afro-brasileiros, onde os santos cristãos são identificados com os deuses da macumba, se generalizou no Brasil. Pode parecer incomum para nós, mas é muito normal para os brasileiros de origem africana. Durante uma estada no Rio, em 1968, presenciei cerimônias religiosas de matriz africana em que estátuas de santos católicos eram usadas para representar os deuses da macumba. Passei a entender essa curiosa combinação como algo bastante natural no Brasil. Em *Balbina de Iansã, Oxalá*, o deus da criação, é identificado com Cristo; Ogum, o deus das guerras, com São Jorge; Xangô, o deus do trovão e do relâmpago, com São Jerônimo; Iansã, a deusa dos ventos e das tempestades, com Santa Bárbara e logo Alfredo Mesquita, diretor da Escola de Arte Dramática de São Paulo, deu a Plínio Marcos a ideia de *Balbina de Iansã* durante um trabalho em que o dramaturgo foi convidado a reescrever, de forma coloquial e brasileira, uma peça de Shakespeare. Sua escolha, *Romeu e Julieta*, deu-lhe a ideia. A princípio, porém, elaborou a peça como um romance publicado em folhetim no jornal *Última Hora* antes de reescrevê-la para o palco. Quando questionado sobre onde colocaria *Balbina de Iansã* em relação aos seus outros trabalhos, admitiu que era uma obra totalmente diferente de qualquer coisa que havia feito e que estudaria seu sucesso ou fracasso para determinar qualquer direção a respeito.

Um ingrediente que a diferencia de suas outras produções é a presença considerável de música, levando alguns a comentar que possivelmente se trata de musical brasileiro: "Há ingredientes: um enredo simplíssimo liga vinte músicos tocadas e/ou cantadas, remelexo de cabrochas, disputa de sambistas e até uma porta-estandarte puxando o cordão dos atores no final, entre as presidiárias do teatro." A revista *Este mês em São Paulo* também concorda que "Balbina e a mais feliz integração texto-música-dança da história do teatro brasileiro"¹⁸. Mas o autor tem uma visão diferente.

18

"Balbina de Iansã", *Este Mês em São Paulo*, VIII, nº 156, 1971, p. 16.

Ele sente que suas críticas ruins vêm de críticos brasileiros, europeus e americanos treinados, que não entenderam *Balbina de lansã* e quiseram julgá-lo - pelos padrões da *Broadway* - como um musical; que ele insiste não ser. Em vez de um musical de estilo americano, representa uma escola de samba apresentando um enredo no palco e deve ser julgado nessa perspectiva. *Balbina de lansã* também pode ser uma resposta às importações sofisticadas que o povo não consegue entender. *Balbina de lansã*, apresentando a vitória de uma poderosa emoção humana, o amor, sobre todos os obstáculos, finge ser teatro de muitos e não de poucos como faz o teatro de ideias. Plínio Marcos, então, tornou-se líder em um grupo empenhado em lutar contra o que chama de "invasão estrangeira" em nosso teatro (*Hair, Cemitério de Automóveis, O Balcão*, o vanguardismo do elenco do *Oficina*)¹⁹.

Ao defender *Balbina de lansã* como um drama brasileiroíssimo, Plínio reclama que a maioria dos autores brasileiros escreve, atualmente, como se estivessem na Europa. Ocorre, todavia, que sua peça surge como resultado de sua preocupação com a realidade brasileira. O dramaturgo explica, ainda, que "*Balbina* é uma história de amor contada numa linguagem brasileira. Ela cria um estilo nosso de contar histórias... Todos que julgam o espetáculo por padrões tradicionais de Europa vão quebrar a cara, você entende? Se julgarem esta peça de Plínio como julgariam uma de Ibsen, vão achar muito ruim"²⁰.

Plínio Marcos, desde seu primeiro drama, preocupa-se com a realidade nacional brasileira, e em *Balbina de lansã* consegue nacionalizar a história de *Romeu e Julieta* em um terreiro de macumba. Como obra pensada para o consumo do povo, o autor explicou que tudo em *Balbina de lansã* é muito claro, mas talvez claro demais: "Não tem nada hermético. Acho que isso é que causa estranheza nas pessoas" que a peça representa, de forma inequívoca, a destruição das estruturas sociais por meio do amor. A vanguarda brasileira sempre

19 "Plínio, sem palavrão", *Visão*, XXXVIII, nº. 2, 1971, p. 65.

20 Penido, "Saravá!", p. 65.

esteve distante das massas e é preciso fazer um esforço para voltar ao povo, disse. Explicou que a maioria dos intelectuais que assistiu a materialização cênica confessou, depois, que nunca haviam pisado em uma cerimônia de macumba e não sabiam bem como julgar tal peça. As pessoas têm medo de que esse tipo de teatro fique na moda no Brasil e, se isso acontecer, o intelectual brasileiro arrogante ficará chateado, afirmou Plínio. Na peça, Mãe Zefa, a chefe matriarcal da macumba "Povo de Pedra Branca", exerce um domínio sobrenatural sobre seus seguidores a ponto de eles quase não pensarem por si mesmos. Quando ela e seus seguidores entram na peça, há uma grande cruz cristã ao fundo. Homenageiam-na em uma curiosa mistura de macumba e cristianismo. Ao entrarem na área do altar, uma de suas seguidoras, uma menina retardada, cuja doença Mãe Zefa causou ao ter açoitado a mãe da menina quando ela estava grávida, acidentalmente deixa cair e quebra a estátua de Iansã. Mãe Zefa, contra as súplicas da mãe da menina, manda espancá-la para afastar os maus espíritos, mas outra seguidora, Balbina, intercede pedindo clemência. Balbina consegue, mas deve permanecer no altar implorando a Iansã que tome posse de seu corpo enquanto o povo vai embora. Chegam João Gico, do rival Povo dos Angois, e seus amigos. João e Balbina se apaixonam à primeira vista. Como prova de seu amor, ele dá a Balbina um colar especial de talismã de macumba que, segundo ele, a protegerá de todo mal. Sua proteção a partir desse momento será o sorriso de Balbina. Um desafio entre escolas de samba rivais termina em uma briga entre Expedito, amante de Mãe Zefa, e um dos amigos de João do Povo dos Angois, que morre ferido a facadas. Protegido pelo sorriso de Balbina, João vinga a morte do amigo numa espetacular demonstração de força ao matar Expedito. Mãe Zefa pede a morte de João e acusa Balbina de trazer desgraça ao Povo de Pedra Branca. Eles açoitam a protagonista para expulsar todos os espíritos malignos e prepará-la para receber Iansã. Espancada e humilhada, Balbina espera ansiosamente que João volte e a proteja contra qualquer mal. Com nojo de Mãe Zefa e seus seguidores, ela quebra a nova estátua de Iansã aos pés de Mãe Zefa que, horrorizada, chama o Povo de Pedra Branca para testemunhar a



profanação. João chega, convocado por um dos amigos de Balbina, no momento em que está para ser levada para extermínio.

Com uma explosão de raiva, destrói todo o altar e todas as suas estátuas enquanto o Povo de Pedra Branca fica paralisado de medo. O sorriso e o amor de Balbina lhe deram força. Despojada de seu poder, Mãe Zefa chora com a saída de João e Balbina. João e Balbina superaram a dependência dos ritos e da superstição da macumba por meio do amor. No final da peça, todo o elenco desfila pelo teatro em estilo carnavalesco tocando o mesmo samba que tocou durante todo o drama. A "Porta-Bandeira" carrega um estandarte com a palavra "AMOR" impressa em letras maiúsculas.

O elenco, uma coleção de elementos carnavalescos, é formado pelo Conjunto Malungo, que já participou de inúmeras peças, incluindo *O pagador de promessas*, de Dias Gomes. O grupo também fez muitas turnês e atuou em uma temporada de três anos no Rio em uma peça intitulada *Macumba*, contendo uma série de ritos afro-brasileiros, todas as sextas-feiras, à meia noite. Também fazem parte do elenco o Grupo *Barra Funda* e o *Partido Mais Alto*, duas escolas de samba de São Paulo. A mensagem de amor dificilmente poderia ser mais clara: "Plínio advoga a instauração de um mundo forjado no sentimento puramente humano do amor"²¹. Quando João e Expedito brigam, Balbina tenta separá-los chorando, "já rolou muito sangue e por cada gota de sangue rolada vai rolar muito mais. Para cada nego tombado vai ter vingança. Mãe. Gente, gente matando e coisa sem jeitinho. Povo contra povo não é valente. É atraso de vida. Gente, já não chega as misérias deste mundão?"²². Guerra e derramamento de sangue geram mais guerra e derramamento de sangue que só podem ser superados pelo amor. João e Balbina apontam o caminho rompendo com a mãe de santo, com a religião, com Deus e com

21 "Plínio, sem palavras", p. 65.

22 Plínio Marcos, *Balbina de lansã*, s/l, s/d, p. 26. (Mimeo).

tudo o que os travava; substituindo-os pelo amor e pela razão. Para esclarecimento de suas ideias, Plínio afirmou:

Eu acho o teatro de vanguarda anarquista. E o anarquismo serve ao nazismo. Eles destroem um valor, mas não colocam outro no lugar, você entende? Isso apavora o homem comum. Ele se sente ameaçado por esse destruir-por-destruir, se agarra ao tradicional e fica contente quando a repressão baixa o cacete. Na minha pega, a gente destrói um valor, mas coloca outro... o amor. Acho o final romântico. Mas só os românticos são revolucionários²³.

Poucos dramas nesta obra contêm elementos mais brasileiros do que *Balbina de Iansã*, cujos destaques são o samba-carnaval. A abundância de elementos populares e de cor local fez que pelo menos um crítico sugerisse que talvez Plínio tenha exagerado: "Com a presença das escolas de samba, esse ritmo se dilui e o texto parece minguido em meio a uma exibição folclórica bastante difusa" ²⁴. A peça, que tem um enredo muito parecido com os vistos no Carnaval de rua, foi retirada deste espaço e apresentada no palco. Com um especial elenco musical, com o desfile ao final e com inúmeras peças musicais, classificam-na, ainda mais, como um enredo. O drama contém vinte e cinco peças musicais separadas, incluindo uma escrita por Plínio Marcos. Todas são peças em ritmo de samba apreciadas pelo público. O "Canto de Oxalá" é especialmente popular:

Ele é dono da terra
Ele faz e não erra
É Oxalá
Oxalá, meu pai-ê
Há guerra na frente
Há fome na gente
Queremos paz
Oxalá, meu pai²⁵.

23 Penido, "Saravá!", p. 66.

24 "Plínio, sem palavrão", p. 65.

25 Notas do programa, *Balbina de Iansã*, p. 22.

Outra, que cito apenas em parte, tinha um ritmo tão conhecido que não se podia deixar de marcar o compasso batendo palmas, “É só sambar”:

Quem canta samba
Samba canta
Oi, lá, ri, lá, ri, lá . . .
Canta samba de terreiro
Mostra o samba bem brasileiro.
Eu fui num samba outro dia
Mas que samba legal, que sambão
Pra quem canta samba, samba canta
Só entra no samba quando é bom²⁶.

Sempre que o Povo de Pedra Branca entra ou sai de cena, o faz dançando samba. Embora mais teatrais do que literárias, as danças e fantasias são importantes porque se tornam parte do espírito carnavalesco que o drama envolve. Danças animadas acontecem com frequência, e as fantasias são as reais vistas nas ruas durante o carnaval. As guitarras acompanham a maior parte da música, mas os instrumentos mais populares são os atabaques, grandes tambores em forma de barril, que marcam o ritmo forte do samba. O número de música-dança mais longo envolve uma cerimônia especial de macumba de feitura, uma série de ritos usados para preparar as donzelas para receber o santo e serem iniciadas no culto. Enquanto as filhas entram em trajes marcantes, os atabaques marcam o ritmo e o resto do elenco canta. Depois que a Mãe realiza uma autêntica cerimônia de macumba, cada menina recebe lansã e dança no compasso dos atabaques. Terminada a cerimônia, Mãe Zefa, satisfeita com o resultado, deixa o povo fazer uma festa de samba. O segundo ato começa com mais uma longa cena de samba enquanto os grupos têm o desafio de criar uma atmosfera alegre da qual todos participam. O último desfile de todo o elenco pelo teatro é direto do Carnaval. A música, os assobios, o canto e a dança ficaram tão animados que o público aplaudiu e cantou junto com o elenco.



Poucas dúvidas existem sobre por que muitos críticos julgaram a peça como um musical porque a música domina do começo ao fim; tudo sendo cantado e tocado no ritmo do samba. O apelo do público lembrou-me da reação dos brasileiros ao Carnaval.

Outro relevante tema em *Balbina de lansã* é a devoção. O autor afirma ter transposto para o palco um terreiro de macumba da forma mais autêntica possível. A cena inicial dá o tom da peça quando as filhas de santo entram cantando a Oxalá (Cristo) e se curvando diante de uma grande cruz. Estátuas de santos cristãos familiares chamados por nomes de macumba estão no altar. A mãe da menina com deficiência intelectual possui muita fé no poder de sua religião para curar a filha: "Tu vai se fazer filha de Santo. E daí tu melhora dessa bobeira." Tenta ensinar a ela os nomes de cada estátua no altar em uma mistura de macumba e cristianismo. Uma a uma ela faz a filha manusear as estátuas: "São Benedito e Bitotô. Agora Santa Bárbara, que é lansã" (p. 3). Sua fé simples, honesta e sem preconceitos contrasta fortemente com o orgulho de Mãe Zefa, cuja devoção é mecânica e fanática. Com muita hipocrisia, Mãe Zefa condena a menina com deficiência intelectual a uma surra quando a menina deixa cair, acidentalmente, a estátua de lansã. Revela-se a confusão de Mãe Zefa entre cristianismo e macumba: "Desfeiteou lansã. Ofendeu a Santa Bárbara" (p. 5). Balbina implora misericórdia pela menina e revela seu singelo senso de devoção e obediência: "Mãe, eu que vou ser feita sua filha de lansã, num sei de nada. Mas podia sem faltar com respeito por minha mãe, pedir *valeime* em nome de lansã pra menina Boba" (p. 7). Pouco tempo depois, Balbina torna-se filha de Santo ao receber lansã. Dançando violentamente, ela solta as mãos dos pretensos promotores da menina com deficiência intelectual em um gesto que todos interpretam como a desaprovação de lansã ao castigo. Mãe Zefa fica surpresa porque Balbina ainda não passou pelos ritos oficiais para se tornar filha de Santo: "Quem é tu pra chamar Santa Bárbara? Nem filha feita tu é" (p. 11). Quando o povo vai embora, Balbina fica prostrada diante do



altar rezando: "Iansã, santa guerreira. Santa Bárbara de valia. Eparrei! Eparrei! Iansã! Saravá!" (p. 11).

A peça revela a dimensão do sincretismo entre macumba e cristianismo no Brasil. Uma mistura honesta, sincera, como vimos em *O pagador de promessas*, não tem base intelectual, mas fé simples. João Gico, respondendo à pergunta de Balbina sobre se ela realmente recebeu Iansã ou não, diz: "Se tu não fez de chaveco, tá certo. Senão, Iansã te arreava no chão, na hora" (p. 17). Tem muita fé no talismã que entrega a Balbina: "A força dele garante meu corpo fechado contra mandinga ferro e fogo. É rezado e tem raiz na África na nação Kete" (p. 18). No primeiro encontro, João, com toda a sinceridade, dá a Mãe Zefa a honra e o reconhecimento pelo cargo que ocupa. Expedito, amante de Mãe Zefa, possui muita fé em seus poderes porque ela rezou para proteger seu corpo contra todos os danos que ele acredita serem reais, embora João, auxiliado pelo sorriso de Balbina, o assassine posteriormente. João demonstra fé quando luta contra Expedito: "Tenho fé na minha briga, moço. Já expliquei. Na minha roça sou Ogã de valor provado" (p. 23). Os homens do Povo dos Angois são homens de fé que confiam em seus deuses para protegê-los na batalha. Tuim, outro amigo do Povo dos Angois, reza antes de uma luta: "Meu Xangô Kao Kabiesile me valei. Meu guia de cabeça me dê a razão e data meu corpo rezado no Angois" (p. 25). Embora as pessoas tenham uma fé simples, confiam totalmente na proteção dos deuses e atribuem a vitória ou derrota à força ou fraqueza dos mesmos deuses. A única proteção segura que o autor permite é o amor de Balbina e João, que protege João de todo mal e triunfa no final. O uso do elemento devoção tem grande apelo para o público brasileiro que vê algo de si nos personagens.

Em nenhum lugar o autor exclui a devoção saudável e sensata, mas a peça denuncia a dependência fanática de princípios religiosos que excluem a razão. A devoção sincera em *Balbina de Iansã* revela a desconfiança inata do brasileiro em relação a figuras de autoridade e, novamente, sua tendência de ir diretamente a santos cristãos e pagãos.

Já discutimos a relevância que Plínio Marcos dá à linguagem em seus dramas e *Balbina de Iansã* não foge à regra. De fato, o autor incluiu uma lista de vocabulário nas notas do programa para auxiliar as pessoas menos familiarizadas com a gíria. Incluí duas listas de vocabulário, uma com expressões populares e outra com termos da manifestação religiosa de matriz africana. Incluem-se, nos primeiros itens, “atucanar” (preocupar, provocar), “bochicho” (murmurar), “grampear” (agarrar), “dar uma dica” (oferecer uma saída), “enguiço” (uma situação ruim, embaraçosa ou embaraçosa), “segurar o apito” (ficar firme ou segurar o forte) e outros. A segunda lista explica a relação dos santos na macumba e no cristianismo, bem como termos como “Mãe de Santo” (chefe matriarcal do culto), “feita” (“filha de santo” ou donzela que passou pelos ritos para receber um santo), “ora ie ie’ou” (saudação ritualística a Oxum), “machado” (a força espiritual do candomblé que são os rituais de macumba de origem afro-brasileira), e muitos outros. Plínio Marcos explicou que muita gente nunca presenciou nem estudou os ritos da macumba e muitos elementos da peça ficariam sem sentido sem uma explicação.

Assisti pela primeira vez à peça com vários amigos brasileiros, nenhum dos quais estava totalmente familiarizado com todas as expressões e agradeceu a lista de vocabulário nas notas do programa. Também familiar ao público brasileiro é a ostentação de Mãe Zefa, que se orgulha fanaticamente de sua posição como líder do povo. Ela entra na primeira cena para encontrar a menina com deficiência intelectual e sua mãe recitando os nomes dos santos e limpando o altar. Mãe Zefa já havia avisado a mulher para não trazer a filha para a área do altar e com indignação diz: “Tu não me respeita? Sou tua Mãe de Santo. Sou Zefa da Pedra Branca, primeira em toda macumba e achegada aos Orixás de valia. Sei dos mistérios” (p. 4). Essa ostentação de arrogância, característica dela durante toda a peça, é finalmente quebrada quando João destrói o altar, os santos e, por sua vez, o poder de Mãe Zefa sobre o povo.



Humor, de menor importância, existe também. Grande parte da peça possui um traço alegre. Os dois amigos de João do Povo dos Anjois dão a João um problema bem-humorado para resolver. Se dois homens lutam e ambos são igualmente protegidos contra danos pelo mesmo santo, qual seria o resultado? João responde: “eu acho que numa demanda dessa acaba quando a cana chega e prende os dois” (p. 13). Ele conta sobre dois amigos, Cocada e Pé de Bicho, igualmente protegidos por Xangô, que lutaram. A história, contada com muito gosto, traz a pergunta “e quem ganhou?” à qual João responde “nenhum dos dois. A cana baixou e levou eles” (p. 14). No desafio que Expedito lança a João, tentando provocar uma briga, ele acusa João com humor de ser baixinho e homossexual que “ele é capaz de receber o Papai Noel” (p. 24). *Balbina de Iansã*, como as demais peças de Plínio Marcos, contém pouco humor, mas muito mais do que em outras que estudamos. O autor, ansioso por fazer uma observação, parece ter pouco tempo para aspectos humorísticos. O próprio dramaturgo é um sujeito bastante sóbrio, cujas tentativas de humor podem ajudar a explicar sua ausência em seus dramas.

João e seus amigos têm avesso pela polícia. João explica que a polícia parou uma briga entre dois amigos e comenta: “Que coisa. A cana sempre atrapalha tudo” (p. 14). Os brasileiros gozam de liberdade. A polícia, como já vimos, representa uma ameaça a esse gozo. Como seria de esperar nesta peça inspirada em *Romeu e Julieta*, o tema da mulher e da beleza emerge brevemente. Ao se encontrarem, João diz a Balbina: “quando minhas bitucas te flagraram, eu nem sabia se tu era Encantada ou gente. Te consegui uma gamação” (p. 15). Ela explica que não quer diminuir o ânimo dos próximos rituais, mas João lhe diz: “tu nunca estragaria uma festa. Quem estraga festa e bagulho e tu da gosto da gente ver” (p. 17). Por ser uma mulher bonita, Balbina conquistou seu coração a tal ponto que se tornou um poder para ele: “Daqui pra frente, teu sorriso é meu patuá de fé e de valia. Sorri Balbina e eu sou mais eu. No teu sorriso eu sou limpo... Tu é bonita” (p. 18). O público brasileiro que

aprecia mulheres e sua beleza pode, facilmente, se identificar com o amor de João por Balbina e sua beleza. Aliás, Balbina é interpretada por Walderez de Barros, a adorável esposa de Plínio Marcos que representa seu amuleto de boa sorte e fonte de inspiração.

O "jeitinho" fica evidente no amor brasileiro pelos remédios caseiros em *Balbina de lansã*. Após a surra que recebeu para purificá-la, as costas de Balbina são uma ferida aberta. Zeninha, a mãe da menina com deficiência intelectual, entra para encontrar Balbina na miséria, mas pelo jeitinho ela preparou um remédio que vai ajudar a sanar o problema: "Eu e a menina fizemos um unguento de limão e coisas do mar. Com a licença da Mãe, a gente pode cuidar dela [Balbina]. Esse guento passa a dor... Esse remédio é forte. Faz não doer e seca as feridas" (p. 31). Ela conta a Balbina que a mistura vem de elementos que ela encontrou nas praias.

Balbina de lansã é uma peça emocionante porque envolve o público mais do que qualquer outra peça de Plínio Marcos. A música, o clima carnavalesco e o samba são os elementos conspícuos que mais parecem agradar ao público brasileiro. A atmosfera despreocupada e o forte senso de devoção também ajudam a tornar a peça o mais atraente para o público brasileiro. O dramaturgo vai esperar para avaliar o sucesso da peça antes de decidir que tipo de peça que escreverá no futuro. Ele obviamente está muito interessado na reação do público em relação à *Balbina de lansã*. Já outras escolas de samba perguntaram se podem apresentar a peça quando acabar a programação do Teatro São Pedro. Possivelmente, apenas possivelmente, o *mainstream* das peças de Plínio Marcos, no futuro, pode ser bem diferente das violentas peças pelas quais ele alcançou fama no Brasil.

Homem de papel, uma das peças mais recentes de Plínio, ainda não foi vista ou mesmo publicada para o público por ter enfrentado sérios problemas com a censura. Já em São Paulo, o dramaturgo me deu o exemplar que tenho, como fez com *Balbina de lansã* e *Dois*





perdidos, entre os vários exemplares mimeografados que ainda possui. Por causa da censura que se recusa a permitir qualquer conhecimento público, pouco foi escrito sobre a peça. Em entrevista, Plínio Marcos me disse que considerava *Homens de papel* sua peça mais brasileira, seguida de perto por *Balbina de Iansã*, pelo autêntico problema social que apresenta. O principal problema de *Homens de papel* é o da dignidade humana, sobrevivência, desemprego e padrões cruéis dentro de um sistema em que a vontade de progresso e melhoria foi extinta e as oportunidades não existem. O autor sente que apresentou uma imagem autêntica das numerosas classes subumanas e marginais nas grandes cidades, cujo desejo fundamental é sobreviver. Os personagens e personalidades das pessoas retratadas e sua filosofia de vida, se é que se pode usar uma expressão tão sofisticada, são moldados pela extrema pobreza a que foram submetidos por uma sociedade e um governo despreocupados, afirmou Plínio. Para essas pessoas, cujos instintos animais predominam, a luta e a briga são espontâneas. O trabalho deles, o mais humilde que se pode imaginar, consiste em coletar e vender papéis descartados para reciclagem. Unidos em seu ódio por um cruel comprador de papel, que representa tudo o que é repressivo, eles são desconfiados, violentos e carecem de qualquer forma de confiança mútua. A inação, sua maior doença, leva-os à obediência mecânica ao sistema e, assim, terminam tão necessitados de reforma quanto começaram.

Berrão, o comprador de papel sem coração e o único homem a quem podem vender, tem total controle sobre seus catadores de papel. Ele não apenas os engana na pesagem de seus sacos de papel, mas também os humilha ao levar suas esposas, sob a desculpa de permitir que as esposas confirmem o peso na fábrica, para dormir com ele, destruindo; assim, a confiança conjugal e, finalmente, a base da família. A personagem Maria-Vai, a próxima mulher a acompanhar Berrão para “verificar o peso correto”, não recebe quaisquer objeções por parte do marido Tião, que se recusa a enfrentar o verdadeiro motivo da sua ausência. Chicão, um dos personagens mais independentes

entre os catadores de papel, deseja organizar uma revolta contra Berrão, mas não consegue apoio por causa do medo que seus amigos têm do revólver que Berrão carrega. Os coletores ficam sabendo que outras pessoas, que não conhecem, invadiram seus pontos de coleta, mas quando os novos tentam vender seu papel para Berrão, os outros os espancam e roubam seus sacos, alegando-os como seus. Os novos cobradores, Frido, sua esposa Nhanha e Gá, uma filha epiléptica, procuram ajuda médica para a menina, mas primeiro precisam arrecadar o dinheiro. Saíram do interior, onde o dinheiro era escasso, e vieram para a cidade, descobrindo que a coleta de papel era o único trabalho que podiam ter. Após desacordo, o grupo decide compartilhar uma rota, mas os recém-chegados logo percebem que qualquer um do grupo iria esfaquear qualquer outro membro nas costas à menor provocação. A confiança mútua, mesmo entre marido e mulher, não existe. Frido e sua esposa finalmente entendem que não podem confiar no comprador e que o grupo só pede um tratamento justo e um peso honesto para suas sacas. Nhanha é a única personagem com bons sentimentos por alguém, sua filha Gá. Ela se recusa a apoiar o boicote do grupo contra Berrão, que o colocaria em apuros com a fábrica, porque ela quer o dinheiro para os cuidados médicos da filha. Nhanha prevalece e eles cancelam o boicote permitindo que ela e o marido os acompanhem na coleta de papel enquanto deixam Gã dormindo em um beco. Coco, um membro do grupo de catadores de papel com deficiência intelectual, cobiça sexualmente Gá e, na ausência dos pais, a assassina tentando estuprá-la.

O grupo, ao retornar, mata Coco. Destaca-se que o plano dos catadores de papel para uma rebelião ou mesmo um boicote contra Berrão falham quando o antagonista os derrota, mesmo em maior número. Eles permanecem subumanos como eram no início do drama. A mensagem do autor chama claramente a violência como único meio para obter resultados. Nhanha afirma: "Os que têm a peste pra atormentar sabem que o papo não serve pra nada. Diferença se tira e de pau." Diz, ainda, que: "Aqui ninguém é de nada" (p. 56). O dramaturgo dirige sua mensagem aos oprimidos da nação

brasileira que ainda acreditam que encontrarão Justiça por meio do sistema, aquele mesmo que os oprime. Plínio Marcos não despreza a eficiência da inércia deste sistema. Na peça, as personagens são representadas como cidadãos marginais. O sistema não se compromete com a população, exceto, com o contínuo sofrimento subumano, perpetuando, assim, o problema.

Acima de tudo, o drama é uma história de “jeitinho”, uma vez que essas pessoas conseguem se virar mesmo tendo que juntar papel para viver. O inescrupuloso Berrão também exhibe “jeitinho”, já que pode obrigá-los a vender-lhe independentemente dos termos desagradáveis e, assim, por desonestidade, se sai muito bem. Frido, Nhanha e Gá, os recém-chegados do interior, não têm outra escolha em sua honesta busca por renda senão recorrer à coleta de papel. Independentemente do comprador desonesto, se contentam, embora demore mais do que o esperado para cobrir suas despesas médicas. O principal grupo de catadores de papel se oferece para encontrar uma maneira – “jeitinho” – de curar a menina Gá, mesmo que tenha que usar a macumba. Com ou sem dinheiro, vão encontrar uma forma de ajudar a criança epiléptica, embora Gá tenha aprendido a conviver e a adaptar-se às durezas da vida. Questionada sobre a alimentação de Gá, a mãe responde: “Ela já comeu pão. Dá pra se aguentar. Já passou pior, tá acostumada” (p. 44). Nhanha explica que a vida tem sido difícil para os três, mas “a gente já podia ter se ajeitado na vida” (p. 45). A personagem emite uma verdade que transcende seu microcosmo; aplicando-se a todo o Brasil e o “jeitinho” da nação. O “jeitinho”, elemento essencial para a sobrevivência do povo em *Homens de papel*, apela para o senso de brasilidade do público.

A música entra, na peça, apenas uma vez, quando, decididos provisoriamente pelo boicote, os catadores de papel mandam buscar uma cachaça e cantam “O Berrão do burro” (p. 42). A cachaça, elemento importante, entra em cena diversas vezes. Na primeira cena, Berrão os repreende pela pequena quantidade de papel que

juntaram. Ele diz que deveriam tentar comer mais para ter mais força, em vez de tentar viver só de cachaça.

Quando não juntam muito papel, Berrão os acusa de passar a noite “em algum boteco enchendo a caveira de pinga” (p. 4) em vez de trabalhar, mas, para esses miseráveis, a cachaça é importante - alivia-os momentaneamente de sua miséria. Pouca desculpa é necessária para que concordem que “esse negócio merece uma cachaça” (p. 20). A cachaça também serve como dinheiro para pagar a cerimônia da macumba para restaurar a saúde de Gá. A mulher, dona Chica Macumbeira, cobra pouco, “só as velas, a cachaça e a comida do Santo” (p. 26). Quando a cachaça finalmente chega para uma festa, eles ficam chateados porque Giló, aquele que eles enviaram para a compra da bebida, demorou muito, mas gastam pouco tempo discutindo porque eles desejam cachaça mais do que qualquer outra coisa. As mulheres reclamam que os homens estão bebendo tudo e que merecem mais porque “mulher também é filha de Deus” (p. 27). Assim que começam a beber, passando as garrafas de mão em mão; sobra pouco tempo para conversa, exceto para um comentário ocasional sobre a cachaça: “Êta pinga boa” (p. 27). O efeito desejado vem rapidamente e caem em um sono, esquecendo-se das preocupações. Mais adiante, Maria Vai explica aos recém-chegados o motivo de tanta cachaça: “Nós, todas as noites, enchemos a cara de cachaça. É o jeitinho. A vida é uma merda mesmo. Só com uma cachaça a gente escora” (p. 29). Já vimos a mensagem, bem brasileira, em outras peças. A cachaça não só cai bem, como dá força para suportarem suas condições sem as quais a vida seria uma merda. Poucas peças expõem tão claramente a razão da grande quantidade de pinga consumida no Brasil. Talvez esta seja um dos elementos que preocupou os censores.

Berrão introduz o tema da mulher quando compreendemos suas verdadeiras intenções ao levar uma mulher para “verificar” o peso dos sacos de papel. Para Berrão, mulher é mulher, embora sirva apenas a um propósito, o sexo, enquanto para os catadores

de papel mulher também é companheira. Maria Vai, Noca, Poquinha e Nhanha, a esposa do recém-chegado, tornam-se mulheres de Berrão; todas dependem de seu capricho e apetite. Coco, o catador de papel com deficiência intelectual, para quem a idade de uma mulher pouco importa, se apaixona pela jovem Gá. Frido, o recém-chegado, é o único personagem que nutre saudável desejo por uma mulher. Nas primeiras cenas, defende sua esposa, Nhanha, contra os insultos dos outros, mas, ao final da peça, se torna tão insensível quanto o restante do grupo de catadores de papel.

Berrão, o único que demonstra ostentação brasileira, goza de sua posição de superioridade como “chefe” fazendo com os catadores se curvem diante de seu bel-prazer. Quando reclamam de sua ética, costuma afirmar: “sou muito legal. Agora, quando me esquento, viro bicho” (p. 5), lembrando-os de sua posição inferior. Ele é, realmente, muito brasileiro.

O elemento saudade não falta na obra *Homens de papel*. Os recém-chegados, tendo saído do interior para ganhar dinheiro, partirão quando retornarão à sua terra quando tiverem bastante: “A gente volta pra nossa terra. Isso aqui é muito bom, mas não presta pra nós” (p. 29). Sentem saudade do sertão, lugar mais tranquil, porém pobre, que deixaram: “Lá é que é nosso lugar... Lá que a gente estava bem” (p. 45). Ao longo da peça, os migrantes também se tornam como os outros coletores de papel: cruéis, insensíveis e perdendo todo o senso de confiança. Ao serem engolidos pela lama da sociedade, perdem até essa esperança de voltar para o interior. A peça tem um tema político que a atravessa. Berrão reclama que não pode oferecer mais pelo jornal porque a inflação continua elevando seus custos. O povo brasileiro conhece bem o problema político-econômico da inflação em um país cuja inflação chega a 90% ao ano. Berrão representa todos os indivíduos repressores que ocupam cargos de poder, que se movem como querem; independentemente de quem eles esmaguem entre as classes marginais. Os catadores de papel não reclamam quando ele leva suas mulheres para



satisfazer seu instinto, sabe que o antagonista pode esmagá-los economicamente. A migração do interior para a cidade em busca de emprego e dinheiro é um problema político bem conhecido no Brasil. Sendo tema principal de outros dramas como *Morte a vida severina*, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* etc., continua como item a merecer atenção em *Homens de papel*. Frido e sua família deixaram o interior não só para encontrar emprego, mas também pela total falta de instalações médicas e de profissionais da área da saúde. A peça contém uma crítica amarga à profissão médica no Brasil, uma profissão que detém grandes poderes sobre o povo em um país em que a proporção de médicos para pacientes permanece baixa. Forçados a juntar dinheiro para um médico tratar Gá, Frido e Nhanha sacrificam comida, roupa, abrigo e até dignidade. A personagem Poquinho confirma a crítica do autor: "Doutor e atraso de vida. Só serve pra comer dinheiro. NOCA. São todos uns enganadores" (p. 25). Sentimentos semelhantes levaram lentamente este país em direção à medicina socializada.

A falta de esperança e a opressão não conseguiram esmagar o sentimento de devoção desses brasileiros. Quando Gá tem um ataque epilético, os catadores de papel, sentindo-se impotentes, ajoelham-se e rezam por seu alívio. Berrão atira água em seu rosto, mas o povo louva a Deus por sua segurança antes de agradecer a Berrão. Acreditam que suas orações salvaram a menina, "nossa reza é que valeu pra ela" (p. 25). A oração, cristã ou macumba, torna-se importante quando se discute uma possível cura para a menina Gá: "O melhor é mandar benzer. Tu acredita em reza? NHANHA. Escutei dizer que é bom. NOCA. A gente conhece dona Chica Macumbeira. Ela faz trabalho forte. A gente pode mandar ela vir rezar a menina" (p. 26). Nhanha, preocupada que o marido esteja se tornando um humano marginal como os outros, pede ajuda divina em uma sincera oração enquanto faz o sinal da cruz. Após a morte de Gá os catadores se ajoelham ao lado do corpo da jovem para rezar. Quando tudo falha e os esforços humanos atingem seus limites, o sentimento de devoção dos colecionadores de papel vem à tona.

Em suas condições subumanas, pouco mais os conforta espiritualmente. A peça mostra o sentimento brasileiro de devoção profundamente enraizado no povo, mas, como a cachaça, aliviamos e torna a vida suportável; contribuindo, de certa forma, para a sua inércia.

Os catadores de papel trabalham longas horas, mas, como o brasileiro médio, encontram tempo para desfrutar de seu lazer. Ansiosa por recolher cedo o papel, Nhanha tenta acordar o marido, mas sem sucesso. O papel acabará sendo recolhido, mas Frido diz: "deixa eu dormir" (p. 28). Esforços repetidos só produzem outro, "vou descansar mais um pouco" (p. 28). O resto do grupo, sentindo-se da mesma forma, é castigado por Nhanha por sua preguiça. Sua conversa nos ajuda a entender a atitude em relação ao lazer:

MARIA VAI. Isso lá e hora de se virar?... Não tá vendo o povo dormindo? Só vão acordar na hora de ir.

FRIDO. E assim?

NHANHA. Gente mole.

MARIA VAI. Ninguém está com a ganância pega. Nós sabe das coisas. Com trabalho ninguém se ajeita nessa merda de vida. Pra que dar duro?... Descansa e deixa o teu homem descansar...

FRIDO. Acho que a dona tem razão.

NHANHA. Tu quer passar o dia inteiro como um bicho preguiça? (p. 30-31).

Esses membros marginais da sociedade têm ressentimentos em relação à autoridade e especialmente à polícia como instrumentos dessa autoridade. Berrão ao saber que Gá e Coco estão mortos avisa que a polícia pode chegar em breve. Ele os avisa que uma verdadeira briga vai acontecer, mas eles dizem: "deixa a cana baixar. BERRÃO. Pra vagabundo tanto faz estar preso ou solto, né? CHICÃO. É." (p. 63). Ao aliar-se à polícia, Berrão demonstra que faz parte do sistema que eles desprezam: "Se começa a se assanhar, chamo a cana e dedo todos vocês. *Panham* um por um e eu apanho os sacos de graça" (p. 67). Berrão, a polícia e a sua espécie engordam à custa da justiça dos fracos. Não é de admirar que as pessoas não gostem tanto deles.

Como em suas outras peças, em *Homens de papel*, a linguagem é relevante para Plínio Marcos. Os palavrões extensos de *Navalha na carne* não existem, mas a gíria do povo abunda ao longo de toda a peça; sendo, essencialmente, a mesma gíria usada em outras peças. Termos únicos incluem “mango” (um centavo), “tutu” (dinheiro), “de lascar” (ótimo, duro, OK), “meter a butuca” (enfiar o nariz nos negócios de outra pessoa), “arreparar” (ficar com raiva, ofendido), “engulir (tomar, suportar, aturar), “caguetar” (bancar, dizer possivelmente da gíria caguite, pombo de banco) etc. Um estudo linguístico sobre a gíria utilizada nas peças de Plínio seria um estudo digno de alguma consideração, mas que está fora do escopo do presente trabalho. O leitor não deve pensar que essas e outras gírias pertencem exclusivamente aos pobres e marginais. As gírias no Brasil e a língua brasileira, como um todo, servem como niveladores democráticos. A qualquer momento, especialmente quando se sentir profundamente brasileiro, o homem educado e culto usará tantas gírias quanto o favelado. Difícilmente se sabe para onde irá, agora, o teatro de Plínio Marcos. Até à escrita de *Homens de papel* o seu teatro ou apresentava um problema despojado do essencial sem solução deixando a discussão de uma solução com o público, ou as suas soluções assentavam em meios fornecidos pela estrutura política e social existente (*Quando as máquinas param* no primeiro caso e *Balbina de lansã* no segundo).

Ocorre, todavia, que com a peça *Homens de papel*, Plínio Marcos parece se desiludir com o sistema e conclama, com delicadeza, à revolta, recheando-a com inúmeros elementos brasileiros para agradar ao público. Sua última obra, com o título temporário *Oração para um pé-de-chinelo*, deu ao autor alguns motivos para temer repercussões por causa do material sensível que contém²⁷. A peça apresenta dois membros marginais da sociedade que foram forçados a roubar para sobreviver e foram marcados para

extermínio pelo temido Esquadrão de Morte (embora o governo negue oficialmente qualquer conhecimento deste esquadrão). Plínio se sentiu na obrigação de escrever a obra expondo um problema que considera gravíssimo. O dramaturgo discorda quanto ao assassinato de alguém sem um julgamento justo e afirma que se sentiria pior se tivesse ficado quieto. Como algumas de suas outras peças, *Oração para um pé-de-chinelo* será curta (cerca de uma hora) e terá um pequeno elenco de apenas dois atores. Como o governo é tão sensível a acusações de tortura e à existência de um esquadrão da morte, a peça, provavelmente, nunca será lançada no Brasil. Como mencionado anteriormente, Plínio Marcos quer examinar o sucesso de *Balbina de Iansã* em sua atual temporada em São Paulo antes de decidir os rumos que seu teatro tomará. Mas uma coisa é certa, ele não será facilmente afastado do curso de crítica social que o tornou o autor de drama de protesto mais discutido no Brasil. Se o dramaturgo continuar na mesma trajetória dos últimos anos, pode-se esperar que suas futuras peças incluam uma abundância crescente de temas brasileiros tão caros ao povo com o qual ele busca se comunicar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nem todos os homens são iguais, nem todos os latino-americanos, nem todos os brasileiros, mas todos compartilham certos fragmentos subjacentes de qualidades pessoais, mas básicas e essenciais que os unem. Os homens compartilham alguns dos mesmos problemas circunstanciais, históricos e políticos, embora possam variar em grau, embora os pequenos recursos para enfrentá-los podem ser únicos.

Os brasileiros ainda estão em processo de criação de seu país, essencialmente um novo país. Barbara Heliodora comentou que a embrionária cultura brasileira ainda não evoluiu para sua forma final, mas continua, sondando e buscando, para estabelecer algo singularmente brasileiro. Algumas formas de uma cultura brasileira começam lentamente a se cristalizar a partir dos inúmeros ingredientes que compõem o sentido da brasilidade. Uma lista parcial de elementos inclui a distintamente gíria brasileira; atitudes diferentes em relação à vida, como lazer - quando se vai a Portugal com sotaque brasileiro, os portugueses perguntam: "é verdade que brasileiro não trabalha?"; o espírito do Carnaval; o samba; a paixão pelo futebol; e muitos outros. Todas essas são facetas da brasilidade que esse povo dinâmico e crescente está criando como parte da mística brasileira.

A paixão pelo futebol no Brasil, reconhecido por brasileiros e estrangeiros, ficou especialmente evidente no Campeonato Mundial de 1970, na Cidade do México, onde o Brasil conquistou a Copa do Mundo pela terceira vez, a única nação a fazê-lo. Emílio Garrastazu Medici, o presidente militar do Brasil, sentiu algo exclusivamente brasileiro, assim como os autores do protesto, e explorou esse senso de brasilidade. Médici e sua equipe de relações

públicas aproveitaram ao máximo o triunfo político brasileiro na Cidade do México. Ele abraçou Carlos Alberto Torres, o capitão da equipe, em Brasília, como uma demonstração de gratidão à nação; depois declarou um feriado nacional que todo o país comemorou com entusiasmo. Muitos estrategistas políticos atribuem grande parte do apoio de Médici à inteligente exploração política dessa grande vitória brasileira. Da mesma forma, os dramaturgos do Brasil exploraram e continuam a explorar os distintos valores brasileiros que fundamentam o caráter nacional.

O teatro de protesto no Brasil seguiu os passos de Machado de Assis, o maior autor das letras brasileiras. Machado, no prólogo da terceira edição de *Brás Cubas*, fez uma distinção entre forma e conteúdo: a forma pode ser jovial e bem-humorada, mas o conteúdo pode ser amargo. Parece que os próprios temas que unem os brasileiros podem dar a impressão de um povo tranquilo, despreocupado com os grandes problemas de sua nação. No entanto, se considerarmos todos esses fatores unificadores das diferentes facetas da brasilidade de um ângulo diferente, eles "tornam-se apenas a taça, uma espécie de mecanismo de defesa nacional" se quiserem para conter e ajudá-los a suportar o líquido amargo, a realidade do Brasil. Assim, Machado de Assis, quando moldava suas obras-primas de forma jovial, leve, descontraída para retratar o amargor da desumanidade do homem para o homem, da pequenez moral do homem, não era nem mais nem menos brasileiro que o carioca que inventa uma piada sobre inflação ou toca samba na parede quando está com fome e não tem mais o que fazer.

Optamos por nos concentrar em apenas alguns elementos da brasilidade, escolhendo os mais óbvios que uma pessoa percebe quando estuda o povo e sua Literatura em sua terra natal. Curiosamente, Nivea Parsons, uma brasileira que dá aulas de português na Universidade do Arizona, compôs uma lista de dezessete elementos intitulada "As 17 coisas que fazem a Felicidade do Brasileiro". Usada para uma aula de cultura e civilização, a lista

reflete sua visão aguçada, como uma brasileira educada que vive nos Estados Unidos, sobre o caráter de sua nação. A lista inclui “jeitinho”, Carnaval, mulher, futebol, feijoada, jogo, ostentação, saudade, cachaça, política, remédios, cafezinho, aprender, devoção, papo, beleza e lazer. Muitos desses elementos são paralelos aos que usamos para examinar os vários dramas de protesto; incluímos outros, mas que concordamos serem bem brasileiros: o humor, os sentimentos insubordinação, os sentimentos anticlericais, o samba e o Nordeste. Parece que os brasileiros têm certa lógica interna que lhes permite unir, harmoniosamente, esses pedaços aparentemente estranhos de brasilidade com total compatibilidade. O acordo ajuda a firmar a existência e a importância de valores reconhecíveis que, juntos, estabelecem uma imagem de brasilidade.

Os dramas de protesto misturaram esses dispositivos, “jeitinho”, samba etc., em uma forma agradável (o “copo”, de Machado), uma cobertura de açúcar, se preferir, para comunicar a amargura da sociedade e da política contra a qual eles protestam. Os autores restringiram esses dispositivos à sua essência brasileira para tornar a mensagem o mais palatável possível para o público brasileiro. Ao fazê-lo, apelaram para o sentido subjacente de brasilidade que a nação adquiriu em sua evolução como uma cultura única. Como foi apontado em referência ao Campeonato Mundial de Futebol de 1970, existe um sentimento de unidade quando os elementos da brasilidade são explorados. É duvidoso que as peças estudadas nesta obra ou de outros autores socialmente críticos tenham sido escritas com uma listagem de elementos brasileiros em mãos. Obviamente, os dramaturgos reconhecem elementos de brasilidade que podem incluir como uma doce cobertura, mas acredito que a incorporação desses elementos pelos dramaturgos em suas peças talvez tenha sido mais inconsciente. Ao fazer isso, os autores descobriram e definiram muitos elementos básicos do caráter brasileiro. Plínio Marcos é um bom exemplo. Ele admite que sua principal preocupação é a mensagem e, como tal, concentra

seus esforços para produzir um teatro extremamente compacto e de grande força. Seu uso de elementos de brasilidade tem sido inconsciente, com exceção da gíria. No entanto, retratou seus personagens como muitos brasileiros dotados de devoção, "jeitinho", saudade, dando-lhes cachaça e paixão ao futebol, para citar apenas alguns. Com *Balbina de Iansã*, o dramaturgo sabia muito bem que o tema do samba-carnaval misturado com a macumba e o sentimento de devoção atingiria o povo.

O Brasil, um país em evolução, tem um espírito ou um conjunto de valores singulares que, embora pouco desenvolvidos, na verdade, até mesmo primitivos para alguns padrões, não deixam de ser brasileiros. Um crítico fala de "os valores universais de procedência estrangeira altamente desenvolvidos" em contraste com os valores representativos da realidade subdesenvolvida e, portanto, genuinamente brasileiros. Os "valores" de que ele fala não são as sofisticadas abstrações gregas e francesas, mas as emoções humanas que brotam da vida brasileira, de um país em desenvolvimento que busca seu lugar entre as culturas do mundo. Os autores dos dramas de protesto incorporam e exploram esses "valores" em suas obras para mobilizar o público para sua causa. Por isso, o teatro de protesto no Brasil tem feito sucesso de público. O país enfrenta, atualmente, uma complexa série de problemas quase intransponíveis: pobreza, desemprego, analfabetismo, superstição e ignorância, inflação e a repressão de um governo militar. Meu estudo conclui, parafraseando um de seus documentos mais sagrados, que um povo que pode fazer piadas de seus problemas mais graves; que continua a compor centenas de milhares de sambas e dança durante os quatro dias de Carnaval; que possa resolver todo problema, pelo menos temporariamente, com um "jeitinho"; que amam mulatos; que pode ganhar a Copa do Mundo de futebol Jules Rimet por três vezes; e que sente compaixão profunda e sincera pelos "pobres" enquanto se delicia com sua bebida ostensiva de *Chivas Regal*, não perecerá tão cedo.

REFERÊNCIAS²⁸

"Arena: O coringa, como é." *Programa em Revista*, I, nº. 11, p. 28-29, 1971.

"Autran encena Severino." *Visão*, XXXV, nº. 4, p. 86, 1969.

"Balbina de Iansã", *Este Mês em São Paulo*, VIII, nº. 156, p. 16, 1971.

BARBOSA, Marcos. *Oratório e vitral de São Cristovão*. Petrópolis: Vozes, 1969.

BARROW, Leo L. "The theme of 'To have and to have not' in Machado de Assis", Paper delivered at the *annual meeting of the Philological Association of the Pacific Coast, Spokane, Wash., 27 nov., 1970*.

BELVILLE, Lance. *Entrevista pessoal*, Rio de Janeiro, 3 mar., 1971.

BIVAR, Antonio. "Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã." *Revista de Teatro*, nº. 367, jan.-fev., p. 11-41, 1969.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco; CASTILHO, Carlos. Capa da Gravação de *Arena conta Zumbi*. Np: Discos Som/Maior, s/d,

"The Bob Hope Christmas Special", NBC telecast, 14 jan., 1971.

"Brazil: From the Parrot's Perch", *Time*, p. 2027, jul., 1970.

"Brazil: Something to Cheer about", *Time*, p. 28, 27 jul., 1970.

BUTLER, Ross. *Artistic Exploitation of Unifying Themes in The Contemporary Brazilian Protest Theater*. 1972. Dissertation (Doctor of Philosophy) - Faculty of the Department of Romance Languages, Arizona: The University of Arizona, Ann Arbor, 1972. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10150/287830>. Acesso em: 11 nov. 2022

CHICO BUARQUE. *Roda-Viva*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.

CALLADO, Antônio. *Forró no Engenho Cananeia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

"O carnaval no Rio", *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, p. 6.

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

"Dr. Getúlio, uma fabulosa tapeçaria", *Visão*, XXXIII, No. 7, p. 64-66, 1968.

"Esquadrão na mira de Plínio", *Veja*, 12 fev., p. 51, 1969.

"O fardão", *Visão*, XXX, nº. 1, p. 45, 1967.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. "Entre o teatro e a poesia." Suplemento Literário: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. V, 16 ago., 1969.

"Festival de cinema", *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 5, 17 mar., 1971.

FREIRE, Roberto. "TUCA, Tucanos e Severinos". Capa da Gravação de *Morte e vida severina*. João Cabral de Melo Neto. S/I: Companhia Brasileira de Discos, s/d.

GANDARA, Nello. "Os atores não são bonecos", *Veja*, p. 3-5, 17 mar. 1971.

GOMES, Dias; GULLAR, Ferreira. *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GOMES, Dias, *Journey to Bahia*. Translated and adapted by Stanley Richards. Washington, DC: Brazilian American Cultural Institute, 1964.

GOMES, Dias. *O pagador de promessas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

GROSS, Leonard; LIMA, Tito de Alencar. "Brazil: Government by Torture", *Look*, p. 70-71, 14 jul., 1970.

GUARNIERI, Gianfrancesco; BOAL, Augusto; LOBO, Edu. "Arena conta Zumbi", *Revista de Teatro*, nº. 378, nov.-dez., p. 31-59, 1970.

GUERRERO ZAMORA, Juan. *Historia del teatro contemporaneo*. 4 vols. Barcelona: Juan Flores, 1967.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1968.

HELIODORA, Barbara. *Entrevista pessoal*, Rio de Janeiro, 6 mar., 1971.

HUFF, Kay. *Entrevista pessoal*, Time-Life office, Rio de Janeiro, 3-4 mar., 1971.

"Impostos acabam com o teatro", *O Estado de S. Paulo*, p. 10, 14 fev., 1971.

KALLEN, Horace M. *Liberty, Laughter and Tears*. DeKalb, Illinois: Northern Illinois University Press, 1968.

MACIEL, Luiz Carlos. "O bicho que o bicho deu", *Revista Civilização Brasileira*, nº. 7, maio, p. 289-298, 1966.

MAGALDI, Sábato. "Arena conta Tiradentes", Suplemento Literário: *O Estado de S. Paulo*, p. 3, 1 jul., 1967.

MAGALDI, Sábato. "Documento dramático", Suplemento Literário: *O Estado de S. Paulo*, p. 3, 15 jul., 1967.

MAGALDI, Sábato. "A fertilidade do caos", *Visão*, XXXVIII, nº. 3, p. 199-201, 1971.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.

"Marca de Plínio está em cena", *Visão*, XXXI, nº. 16, p. 68-71, 1967.

MARCOS, Plínio. *Balbina de lansã*, s/l, s/d (Mimeo).

MARCOS, Plínio. *Dois perdidos numa noite suja*, s/l, s/d (Mimeo).

MARCOS, Plínio. *Homens de papel*, s/l, s/d (Mimeo).

MARCOS, Plínio. *A Navalha na carne*. São Paulo: Senzala, 1968.

MARCOS, Plínio. *Personal interview*, São Paulo, 27 fev., 1971.

MARINHO, Luiz. *A derradeira ceia*, s/l, 1970. (Datilografado).

MELO, Fernando. *Entrevista pessoal*, Rio de Janeiro, 10 mar., 1971.

MELO, Fernando. *Se eu não me chamasse Raimundo*, s/l, s/d (Datilografado)

MENDONÇA, Luiz. "Como fazer o teatro popular", *Guanabara*, nº. 9, p. 54-56, ago., 1967.

MENDONÇA, Luiz. *Entrevista pessoal*, Rio de Janeiro, 5 mar., 1971.

MENEZES, Djacir. "Ainda o cangaço e o fanatismo do Nordeste", *O outro Nordeste*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970.

MICHALSKI, Yan. "Imagem externa", *Jornal do Brasil*, p. 2, 25 mar., 1971, seção B.

- MICHALSKI, Yan. "Teatro carioca em 1966 ou um elefante que resiste ao caos", *Revista Civilização Brasileira*, nº. 11-12, p. 181-189, dez., 1966 – mar., 1967.
- "Navalha na carne, ou um corte na solidão." *Visão*, XXXI, nº. 5, p. 41-42, 1967.
- NIÑO, Ilua. *Entrevista pessoal*, Rio de Janeiro, 5 mar., 1971.
- OLIVEIRA, Aglae Lima de. *Lampião, Cangaço e Nordeste*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1970.
- "O palco tornado de assalto", *Veja*, p. 58, 3 set., 1969.
- "Papo giratório", *Guanabara*, nº. 6, p. 40-41, 1967.
- "Para o ator, o máximo e o mínimo", *Veja*, p. 55, 2 abr., 1969.
- PEDROSO, Bráulio. *O Fardão*. Rio de Janeiro: Saga, 1967.
- PENIDO, José Marcio. "Saravá! Plínio chegou", *Veja*, p. 64-66, jan. 20, 1971.
- PIMENTEL, Altimar. "A construção", *Revista de Teatro*, nº. 373, p. 27-48, jan.-fev., 1970.
- "Plínio Marcos: Romeu e Julieta amam num candomblé", *Veja*, p. 95, 18 set., 1968.
- "Plínio, sem palavrão", *Visão*, XXXVIII, nº. 2, p. 65, 1971.
- PRADA, Cecília. "Teatro antológico?", *Suplemento Literário: O Estado de S. Paulo*, 8 abr., 1967, p. 5.
- PRADO, William. "A Cachaça é nossa", *Guanabara*, nº 6, p. 42-44, 1967.
- Notas do Programa por Plínio Marcos, *Balbina de Iansã*, s/l, s/d.
- RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr. *Liberdade, liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- ROCHA, Daniel. "Os novos rumos do teatro", *Revista de Teatro*, nº. 360, p. 39, set.-dez., 1967.
- "Rock, Violence and Spiro T. Agnew", *Hi-Fidelity*, p. 108, fev., 1970.
- ROSENFELD, Anatol. "Morte e vida severina", *Suplemento literário: O Estado de S. Paulo*, 12 fev., p. 5, 1966.
- ROSENFELD, Anatol. "Navalha na nossa carne", *Suplemento Literário: O Estado de S. Paulo*, p. 3, 15 jul., 1967.

SANDER, Ellen. Something is Rotten in Rock. *Saturday Review*, p. 49, 10 out., 1970.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

"O Teatro de Arena de São Paulo, um elenco internacional e uma experiência", *Revista de Teatro*, Nº. 378, p. 29-30, nov.-dez., 1970.

"TUCA volta correndo para prova de julho", *Visão*, XXVIII, nº. 25, p. 39, 1966.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. "Chapetuba Futebol Clube". *Revista de Teatro*, nº. 311, p. 13-29, set.-out., 1959.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Entrevista Pessoal*, Rio de Janeiro, 18 mar., 1971.

VIANNA FILHO, Oduvaldo; GULLAR, Ferreira. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

WEHBI, Timochenco. "Teatro no Nordeste". Suplemento literário. *O Estado de S. Paulo*, p. 1, 21 mar., 1971.

SOBRE O AUTOR



Ross E. "Rusty" Butler, Jr.

O Dr. Butler é o representante das Nações Unidas para a Academia Russa de Ciências Naturais (uma ONG no status consultivo geral). Ele atuou como Cônsul-Geral honorário da Federação Russa em Utah (2000-2016) e como vice-presidente associado de assuntos internacionais e diplomacia da Universidade de Utah Valley até se aposentar em 2016. O Dr. Butler foi executivo da Boeing Corporation, executivo do governo Reagan e do Senado dos Estados Unidos. Ele foi empresário, presidente e CEO de empresa nos Estados Unidos e no Canadá. O Dr. Butler é o ex-presidente do Corpo Consular de Utah e recebeu um doutorado honorário da Universidade Nacional de Kyrgyz. Tem três medalhas de mérito por serviço do Ministério das Relações Exteriores da Rússia; o distintivo e diploma Vladimir Vernadsky da Academia Russa de Ciências Naturais; o prêmio de Serviço Distinto de 2016 da Sociedade Internacional SUD; e o prêmio Silver Beaver dos escoteiros da América. O Dr. Butler recebeu os diplomas de bacharel e mestrado (B.A., M.A.) pela Universidade de Oregon e Doutor em Filosofia (Ph.D.) pela Universidade do Arizona. Ele e sua falecida esposa Danielle têm 7 filhos e 38 netos. Danielle era a Cônsul-Geral honorária da República do Quirguistão.

SOBRE OS TRADUTORES



Helciclever Barros da Silva Sales

Pós-Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Doutor e Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília. Investiga as relações intermediáticas da obra poética de Edgar Allan Poe com as outras artes. Também estuda o Teatro de Plínio Marcos em perspectiva comparada com outros dramaturgos e contextos culturais, linguísticos e literários de outros países de língua portuguesa, inglesa e francesa. É Pesquisador do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira - Inep. Foi Coordenador-Geral do Sistema Nacional de Avaliação da Educação Básica (Daeb/Inep). Também foi Coordenador de Instrumentos de Avaliação da Coordenação-Geral do Enade (Daes/Inep). Autor e Coautor de dezenas de artigos e capítulos de livros nas áreas de literatura, teatro, cinema e educação. Faz parte de Comitês Científicos de Editoras e Revistas. Realiza pareceres para revistas científicas nacionais e internacionais nas áreas de literatura e educação. É Pesquisador Membro da Poe Studies Association - PSA (EUA), da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) e da Modern Language Association - MLA (EUA).

Wagner Corsino Enedino

Professor Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Pós-Doutorado pela UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas. Doutorado em Letras pela UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto. Mestrado em Estudos Literários pela UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de Araraquara. Possui Graduação em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas. Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Mestrado e Doutorado), na FAALC - Faculdade de Artes, Letras e Comunicação - na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Campo Grande. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, Literatura Brasileira, Formação do Leitor Literário, Teatro e Dramaturgia; atuando especialmente nos seguintes temas: Plínio Marcos, Nelson Rodrigues, Teatro Sul-mato-grossense, Dramaturgia paraguaia, Drama em Literatura Inglesa, Literatura Comparada, Estudos Culturais, Estudos da Subalternidade, Teatro Brasileiro Contemporâneo, Identidade e Dramaturgia. É líder do Grupo de Pesquisa Ícaro (CNPq); membro do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL e membro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC).



www.PIMENTACULTURAL.com



**TEATRO
DE PROTESTO
BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO**