

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

RAFAEL DA SILVA

CULTURA MARGINAL, VIOLÊNCIA, ANTROPOFAGIA: O TEATRO DE
JULIO ZANOTTA VIEIRA NOS ANOS 1978-80

PORTO ALEGRE

2024

RAFAEL DA SILVA

CULTURA MARGINAL, VIOLÊNCIA, ANTROPOFAGIA: O TEATRO DE
JULIO ZANOTTA VIEIRA NOS ANOS 1978-80

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.(a) Dr.(a) Doutora Rejane Pivetta de Oliveira.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino.

PORTO ALEGRE

2024

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

da Silva, Rafael
CULTURA MARGINAL, VIOLÊNCIA, ANTROPOFAGIA: O TEATRO
DE JULIO ZANOTTA VIEIRA NOS ANOS 1978-80 / Rafael da
Silva. -- 2024.
305 f.
Orientadora: Rejane Pivetta de Oliveira.

Coorientador: Antônio Marcos Vieira Sanseverino.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Teatro. 2. Literatura. 3. Julio Zanotta Vieira.
4. Antropofagia. 5. Cultura Marginal. I. Pivetta de
Oliveira, Rejane, orient. II. Marcos Vieira
Sanseverino, Antônio, coorient. III. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

RAFAEL DA SILVA

CULTURA MARGINAL, VIOLÊNCIA, ANTROPOFAGIA: O TEATRO DE
JULIO ZANOTTA VIEIRA NOS ANOS 1978-80

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Letras da UFRGS como
requisito parcial para a obtenção do título
de Mestre.

Aprovado em 18 de setembro de 2024.

Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino - Orientador
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Prof.(a) Dr.(a) Rejane Pivetta de Oliveira - Orientadora
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Prof. Dr. Clóvis Dias Massa
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Prof. Dr. João Guilherme Dayrell de Magalhães Santos
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Prof(a). Dr(a). Maria Clara Gonçalves
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

DEDICATÓRIA

Dedico este texto a todos os que vieram antes de mim e cujo acesso à educação foi inviabilizado por sua origem ou classe social. Que a presença de bacharéis, licenciados, mestres e doutores na próxima geração da minha família - e de tantas outras - seja algo comum e não a exceção.

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente à Larissa, minha esposa, pelo auxílio com a revisão, pelo apoio e pela compreensão nos momentos de nervosismo, cansaço e mau humor ao longo desses dois anos, obrigado pelo amor dedicado, que é recíproco. Agradeço aos meus orientadores, Rejane Pivetta de Oliveira e Antônio Marcos Vieira Sanseverino por terem acreditado na minha pesquisa e por todos os comentários, dicas e sugestões ao longo da pesquisa e na elaboração deste texto. Agradeço aos professores Clóvis Dias Massa e Gínia Maria Gomes pela acolhida em suas disciplinas e pela troca, que foi fundamental para o resultado da pesquisa. Agradeço ao Julio Zanotta Vieira pela acolhida em seu espaço e pela conversa franca, bem como por ter viabilizado o acesso a muitos dos registros históricos que são utilizados nesta pesquisa. Agradeço aos colegas do PPG-Letras, especialmente o Iuri, a Isabella, o Vinícius, a Caroline, o Tiago e o Douglas, por todas as discussões e compartilhamento de informações e referências, esses momentos de troca também foram essenciais para o avanço da pesquisa e para a formulação deste texto. Agradeço a meus familiares e amigos pelos momentos de alegria nestes dois anos, foram muitos e ajudaram a manter a cabeça em ordem e a capacidade de continuar pesquisando.

RESUMO

O presente texto é resultado de pesquisa de mestrado acerca da obra de Julio Zanotta Vieira. O recorte do objeto da pesquisa contempla as quatro obras do autor, encenadas entre 1979 e 1980: *A Divina Proporção* (1978), *A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá* (1978), *A Libertação do Diretor Presidente* (1979) e *As Cinzas do General* (1980). Os textos constituem uma opção do autor pela militância por meio do engajamento artístico, uma vez que a luta armada não foi viabilizada naquele momento. Para a reconstituição dos espetáculos foram utilizados os textos encenados, registros fotográficos da época e entrevistas e críticas publicadas em periódicos no período. Foi realizada, ainda, pesquisa bibliográfica. A hipótese que balizou o estudo é de que Zanotta está inserido em um contexto de desenvolvimento histórico da produção cultural brasileira que passa por três momentos chave: os anos 1920 a 1940 e o Modernismo, os anos 1950 a 1960 e a Tropicália e os anos de 1970 e a Marginalia. Esses três momentos viabilizam, gradativamente, a presença, na produção cultural hegemônica, de sujeitos e temáticas relacionados a extratos da sociedade antes presentes apenas em registro não central. Essa abertura a outros elementos da sociedade brasileira permite identificar a importância da violência como constituinte das relações sociais brasileiras, desde a chegada do colonizador, sendo possível identificá-la como um dos elementos centrais da sociedade e da cultura brasileiras. A violência, assim, constitui o centro temático da obra de Zanotta, o que demanda uma elaboração estética formal que seja capaz de dar conta desse elemento. Zanotta, portanto, age antropofagicamente na constituição dos quatro espetáculos, uma vez que devora elementos estéticos de diversas linhas teóricas que contribuam com a vitalidade de sua estética, sem prender-se a modelos específicos. A antropofagia, como metafísica ameríndia, transposta para a produção cultural, fornece o procedimento apropriado para a colocação em cena de uma proposta estética que seja adequada ao conteúdo cuja discussão Zanotta pretende realizar.

ABSTRACT

This text is the result of master's research on the work of Julio Zanolta Vieira. The scope of the research object includes the author's four works, staged between 1979 and 1980: *A Divina Proporção* (1978), *A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá* (1978), *A Libertação do Director Presidente* (1979) and *As Cinzas do General* (1980). The texts constitute the author's option for militancy through artistic engagement, since armed struggle was not viable at that time. To reconstruct the plays, the texts, photographic records from the time and interviews and reviews published in periodicals were used. Bibliographical research was also carried out. The hypothesis that guided the study is that Zanolta is inserted in a context of historical development of Brazilian cultural production that goes through three key moments: the years 1920 to 1940 and Modernism, the years 1950 to 1960 and Tropicália and the years of 1970 and Marginalia. These three moments gradually enable the presence, in hegemonic cultural production, of subjects and themes related to extracts of the society previously present only in a non-central register. This openness to other elements of Brazilian society allows us to identify the importance of violence as a constituent of Brazilian social relations, since the arrival of the colonizer, making it possible to identify it as one of the central elements of Brazilian society and culture. Violence, therefore, constitutes the thematic center of Zanolta's work, which demands a formal aesthetic elaboration that is capable of representing this element. Zanolta, therefore, acts anthropophagically in the constitution of the four plays, as he devours aesthetic elements from different theoretical lines that contribute to the vitality of his aesthetics, without being tied to specific models. Anthropophagy, as an amerindian metaphysics, transposed to cultural production, provides the appropriate procedure for putting on stage an aesthetic proposal that is appropriate to the content whose discussion Zanolta intends to carry out.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - página do Caderno Margem 2, contendo a fala da personagem que foi utilizada como justificativa para a perseguição ao grupo pelo regime autoritário brasileiro.

Figura 2 - registro fotográfico de cena, com o público entre a parede e o arame farpado, ao fundo. Fonte: arquivo do autor.

Figura 3 - a personagem DOUTOR, do espetáculo *A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá*, removendo as entranhas do paciente em cena da montagem de 1978. Fonte: arquivo do autor.

Figura 4 - cartaz de divulgação da estreia do grupo. Fonte: ZANOTTA, 1996, p. 31.

Figura 5 - a personagem O Técnico, na montagem de 1978 de *A Divina Proporção*, com o figurino constituído a partir da rubrica do texto de Zanotta. Fonte: arquivo do autor.

Figura 6 - a personagem CONSTRUTOR respinga leite na plateia durante a encenação. Fonte: arquivo do autor.

Figura 7 - a personagem Babão, vivida por Catulo Parra, vencedor do Prêmio Açorianos de melhor ator no ano de 1979 pelo trabalho. Fonte: arquivo do autor.

Figura 8 - registro fotográfico da cena do jantar em *A Libertação do Diretor-Presidente*. Fonte: arquivo do autor.

Figura 9 - registro fotográfico dos telões da artista Magliani. Fonte: arquivo do autor.

Figura 10 - a sede do Teatro 1, mesma sede anterior do *Ói Nós Aqui Traveiz*, na Rua Ramiro Barcelos. Fonte: arquivo do autor.

Figura 11 - as netas do general e parte do cenário, uma vagina por onde os atores entravam e saíam de cena. Fonte: arquivo do autor.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	12
1. JULIO ZANOTTA VIEIRA: DA MILITÂNCIA POLÍTICA AO TEATRO-LIXO	16
1.1. O RECORTE DO OBJETO	16
1.2. A DÉCADA DE 1970: MILITÂNCIA E REPRESSÃO	18
1.3. AS DEVORAÇÕES TEÓRICAS	23
1.4. A VISÃO DA CRÍTICA	37
1.4.1. A Divina Proporção e A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá	37
1.4.2. A Libertação do Diretor Presidente	38
1.4.3. As Cinzas do General	39
1.5. TEATRO-LIXO	40
2. DO TEATRO TRADICIONAL AO TEATRO MODERNO	43
2.1. TEATRO E(É) LITERATURA	43
2.2. OS MODELOS TRADICIONAIS	44
2.3. A CRISE DOS MODELOS	46
2.4. A RELAÇÃO ENTRE PALCO E PLATEIA	49
2.5. TEATRO E SOCIEDADE NO BRASIL	52
2.5.1. O Moderno no Teatro Brasileiro	52
2.5.2. História, Sociedade e Teatro	57
3. ANTROPOFAGIA, CULTURA MARGINAL, VIOLÊNCIA	67
3.1. A MATRIZ ANTROPOFÁGICA	68
3.2. ANTROPOFAGIA E TROPICÁLIA	75
3.3. CULTURA MARGINAL E VIOLÊNCIA	77
3.4. A EMANCIPAÇÃO DO(S) TEATRO(S) BRASILEIRO(S)	83
4. UMA PROPOSTA DE VANGUARDA: VIOLÊNCIA COMO TRAÇO CONSTITUTIVO DA ESTÉTICA DE JULIO ZANOTTA	88
4.1. A FELICIDADE NÃO ESPERNEIA, PATATI, PATATÁ	89
4.1.2. A DIVINA PROPORÇÃO	101
4.1.3 A LIBERTAÇÃO DO DIRETOR-PRESIDENTE	113
4.1.4 AS CINZAS DO GENERAL	125
4.1.5 O TEATRO-LIXO COMO (ANTI)PROPOSTA ESTÉTICO-POLÍTICA	136
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS	143
ANEXO A - ENTREVISTA COM JULIO ZANOTTA VIEIRA	153
ANEXO B - TEXTOS APRESENTADOS À CENSURA	194
ANEXO C - INFORMAÇÃO N. 33-026/80-SI/SR/DPF/RS	278

INTRODUÇÃO

Julio Zanotta Vieira foi um dos fundadores do *Ói Nós Aqui Traveiz*, um dos mais importantes grupos de teatro do Brasil, que continua em atividade, mantendo, aliás, importantes iniciativas de memória do próprio grupo, como a revista *Cavalo Louco*, o projeto do Museu da Cena – Ói Nós Aqui Traveiz e o Selo Ói Nós na Memória, que realiza publicações de textos e audiovisuais relacionados à história do grupo. A obra de Zanotta, no entanto, possui reduzida fortuna crítica, o que motivou, entre outras razões, a presente pesquisa. Sua importância para o teatro brasileiro e gaúcho é inegável, tendo sido o autor das duas primeiras peças encenadas pelo *Ói Nós Aqui Traveiz*. Além disso, Zanotta manteve profícua produção, seja no teatro, seja na literatura, ao longo dos anos de 1970 até a atualidade. Autor de contos, romances e obras para teatro, Zanotta recebeu, em 1998, o título de Cidadão Honorário de Porto Alegre. No ano de 2013, foi homenageado pela Coordenação de Artes Cênicas do Município de Porto Alegre com a Semana Julio Zanotta. Por sua produção literária e dramaturgic, recebeu premiações como em concursos de contos, no prêmio de dramaturgia da FUNARTE de 2003, entre outros, tendo recebido, recentemente, o Prêmio Açorianos de Literatura de 2023, na categoria dramaturgia, com o espetáculo *Milkshakespeare*. Zanotta foi perseguido pelo regime autoritário brasileiro nas décadas de 1970 e 1980, tendo de partir para o exílio em duas oportunidades, em 1973 e 1981. Sofreu violências físicas e psicológicas, tendo sido incluído como anistiado político. Recebeu, por isso, a respectiva indenização pelos danos causados pelo regime militar, após relutar em receber valores do Estado. Para além da produção literária e teatral, Zanotta foi, ainda, empresário do livro, tendo atuado como presidente da Câmara Riograndense do Livro, além de dirigir a Feira do Livro de Porto Alegre por quatro anos, na década de 1990. Foi, ainda, proprietário de livrarias em Florianópolis e Curitiba naquele período, além de ter mantido, nos anos recentes, a Livraria Absurda, em Porto Alegre.

A breve biografia de Zanotta sugere os caminhos que a presente pesquisa trilhou. A perspectiva histórica na qual estava inserido Julio Zanotta, na década de 1970, não pode ser ignorada. Embora a sua biografia não seja elemento de fundamentação da análise que pretendemos realizar das obras que compõem o recorte do objeto da pesquisa, foi preciso situar Zanotta no contexto geral da realidade histórico-social do período. A perspectiva histórica que desenvolveremos nos capítulos 1 a 3, portanto, participa como meio para

compreender como estava configurada a produção teatral no Brasil no período e, assim, situar Zanotta no contexto geral do teatro brasileiro. Foi preciso, portanto, levantar os pontos históricos para a compreensão do teatro brasileiro, mas não necessariamente para compreender o teatro de Zanotta que constitui o objeto da presente pesquisa. Contribuíu, ainda, para esse levantamento, a entrevista realizada com o autor, em 26 de outubro de 2023, por mim e pela professora Rejane Pivetta de Oliveira, na sede da então Livraria Absurda, de propriedade de Zanotta. A referida entrevista vai transcrita integralmente, a partir de gravação realizada na ocasião, sem edições ou correções, sob a perspectiva da história oral, que propõe a manutenção dos testemunhos em sua forma original como fonte para a análise historiográfica, dando voz aos sujeitos e a suas intencionalidades como produtores da história.

Ainda do ponto de vista da reconstituição histórica, a forma como se dava a interação entre texto e montagem, a passagem da escrita ao palco, foi objeto de interesse da pesquisa, uma vez que a elaboração do texto dramático toma em consideração, diferentemente de obras que não são produzidas com o fim de serem encenadas - contos, romances, novelas, etc -, a encenação que se pretende produzir. No caso de Zanotta, aliás, essa intenção era mais explícita, uma vez que o autor atuava também como diretor de seus próprios textos. Assim, Zanotta elabora sua dramaturgia tendo em vista já uma forma definida de encenação, uma cena específica que pretende constituir. Dessa forma, tornou-se necessário identificar que forma de encenação era essa, pretendida pelo autor e indicada já pelo texto, que trabalho de ator era demandado por essa forma, que cenário comporia essa estética pretendida pelo autor já desde o texto dramático, entre outros elementos, como música, espaço de encenação, palco, etc.

Dadas essas premissas, realizamos um percurso que pretendeu partir da Antropofagia Oswaldiana, das décadas de 1920 a 1940, passando pelos avanços teóricos da produção cultural brasileira, como a modernização do teatro brasileiro, o Concretismo, a Tropicália, a Marginalia, para encontrar Zanotta ao final da década de 1970 e identificar em que medida esse acúmulo é mobilizado na obra do autor. Restou bastante explícito que Zanotta é um herdeiro da Antropofagia, assim como os são movimentos anteriores e posteriores, como o Tropicalismo musical ou as iniciativas de arte de origem periférica -

Manifesto Favelofágico¹, Antropofagia Periférica² -, mas em registro atualizado, perpassado por todas as mudanças na cultura e na sociedade brasileira que se processaram no período de 1920 a 1970. Além disso, Zanotta não teoriza ou explicita conscientemente um uso da antropofagia, agindo, no entanto, de forma antropofágica em sua produção artística. Nesse sentido, aliás, declara que

a minha praia nunca foi a antropofagia do Oswald, nunca foi a minha praia. Até usei num texto aí, alguns fragmentos. [...] E a semana de arte moderna nunca engoli muito. Isso aqui não sei, mas não encaixava muito. Agora as coisas delirantes sim. Por exemplo, peguei o bispo sardinha. Claro, peguei escrevi uma peça, nem sei se cheguei a escrever ou não, o título era Acabarei na tua Boca, jogo de palavras. As últimas palavras que o bispo sardinha disse pro antropófago. (ANEXO A)

Como pretendemos demonstrar, o longo caminho entre a Antropofagia das décadas de 1920 a 1940 até a Marginalia se deu em processo, com a incorporação de novos atores e novos elementos da forma de interação social brasileira. Esse processo culminou em uma produção marginal que passa a valorizar a violência como elemento constitutivo da sociedade brasileira. Zanotta participa desse momento histórico e utiliza de procedimentos antropofágicos para constituir sua estética, marginal e centrada no elemento da violência tanto do ponto de vista temático como do ponto de vista formal. O que buscaremos sustentar, portanto, é que a violência - característica da arte marginal do período, segundo Frederico Coelho (COELHO, 2010) - é o elemento central da sociedade brasileira e é transmutado de valor negativo em valor positivo, uma operação antropofágica, por meio da estética elaborada por Zanotta, da qual participam elementos de teorias diversas, devoradas também por meio de um procedimento antropofágico, pelo autor. Dessas devorações surge, assim, uma proposta estético-política autêntica, maleável, aliás, que se adapta formalmente conforme a demanda temática de cada texto, uma forma de superação da crise do drama.

¹ O Bando Editorial Favelofágico é um coletivo literário e uma editora sem fins lucrativos que surge na cidade do Rio de Janeiro, no complexo de Mangueiras, em 2015. O coletivo tenciona promover autores das periferias que se identificam com uma perspectiva contra-hegemônica com respeito ao padrão literário e social dominante, no intuito de construir um movimento literário plural, politizado, engajado, livre dos cânones e sedento de prática e transformação. A periferia é selecionada como lugar plural de fala por parte do Bando Editorial Favelofágico, lugar possível para criação de novos paradigmas e leituras, novos sentidos e percepções sobre essas realidades. (LORIA, 2019, p. 112).

² A Antropofagia Periférica surge como movimento a partir de encontros de poesia que eram realizados desde o ano de 2001. Em 2007, o grupo realiza a Semana de Arte Moderna das Periferias - Antropofagia Periférica, com cartaz, aliás, que parodiava aquele da Semana de Arte Moderna de 1922. É no mesmo ano que Sérgio Vaz publica o Manifesto da Antropofagia Periférica. A proposta do movimento, em síntese, é trazer o centro para a periferia, por meio da produção artística, relacionada com as referências culturais das periferias e de seus agentes. (VAZ, 2009).

Em suma, a hipótese que originou a presente pesquisa é de que há uma incompatibilidade entre as formas tradicionais do teatro e os conteúdos a serem postos em cena, que incluem sujeitos e formas de interação social antes não valorizados pela produção artística. O processo de modernização do teatro brasileiro, portanto, se dá em processo, assim como a abertura para novos agentes, seja na condição de produtores, seja na condição de centro temático das obras. Essa abertura permite a incorporação de formas de interação social que eram escamoteadas da produção artística, incluídas as manifestações marginais, que têm seu fundamento em um traço comum da sociedade brasileira, a violência. Esse elemento comum constituinte da sociedade brasileira, a violência, demanda uma forma diversa para sua colocação em cena, o que gera, entre outros fatores, as experiências teatrais a partir dos anos de 1960, constituindo um momento de maturidade do teatro brasileiro. Zanotta se insere nesse momento histórico-social e atualiza o procedimento antropofágico como meio para constituir sua estética marginal, fundamentada na violência. O procedimento antropofágico, contudo, não se resume à devoração de elementos de origens diversas que possam contribuir para a elaboração dessa estética da violência, mas também atua convertendo a violência como valor negativo, constituinte da formação histórica e presente nas formas de interação social brasileiras, em valor positivo, constituidor de uma estética transgressora, capaz de desalienar o público e denunciar essa violência, em um período de sujeição ao regime autoritário no Brasil. É o que pretendemos demonstrar.

1. JULIO ZANOTTA VIEIRA: DA MILITÂNCIA POLÍTICA AO TEATRO-LIXO

1.1. O RECORTE DO OBJETO

O recorte histórico do objeto da pesquisa da qual resultou esta dissertação tem relação direta com a história brasileira, assim como com eventos da biografia de Julio Zanotta Vieira. Não obstante, há também justificativas teóricas para tal recorte. Inicialmente, é preciso ressaltar que a biografia do autor não será elemento central para a análise das obras, servindo essa, no entanto, como ponto de partida para a compreensão da inserção de Zanotta no contexto histórico geral e da produção artística do período, bem como dos diálogos que as obras por ele produzidas no período de 1978 a 1980 estabelecem com o contexto político-social e com outros autores e movimentos daquela quadra histórica. O recorte centrou-se, no contexto da profícua obra produzida por Zanotta, nos quatro primeiros textos para teatro escritos pelo autor: *A Divina Proporção* (1978), *A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá* (1978), *A Libertação do Diretor Presidente* (1979) e *As Cinzas do General* (1980). Contempla, portanto, os anos de 1978 a 1980.

Do ponto de vista biográfico, é relevante destacar que Zanotta envolveu-se no movimento estudantil de Porto Alegre aos vinte anos de idade, na condição de estudante de filosofia, no ano de 1970. No mesmo período, trabalhou como jornalista no *Diário de Notícias*, periódico local, para o qual escrevia sobre teatro. Sua formação no teatro, no entanto, se deu pelo contato com o teatro tradicional. Zanotta foi assistente de Delmar Mancuso, diretor de teatro de Porto Alegre, que montava obras majoritariamente para exibição no Theatro São Pedro, aos moldes do chamado teatrão (ANEXO A). Por seu envolvimento no movimento estudantil, Zanotta deixou o Brasil rumo ao Peru, no ano de 1973. No período em que lá esteve, recebeu treinamento de guerrilha. Zanotta afirma que, no período de 1973 a 76, era encarregado pelo recebimento, arquivamento e distribuição de informações da rede de movimentos de resistência às ditaduras latino-americanas. Em 1976 retornou a Porto Alegre com o objetivo de iniciar a organização de um grupo guerrilheiro e de executar ações contra o regime autoritário brasileiro em território gaúcho (ANEXO A).

Essa experiência de formação guerrilheira e de tentativa de engajamento por intermédio da luta armada são relevantes na medida em que vão determinar sua opção

artística. Em entrevista, no ano de 1997, o autor declarou, sobre o seu retorno ao Brasil, em 1976, que "tinha planos de iniciar um trabalho revolucionário, mas o regime ameaçava se abrir, e, segundo lembra, as pessoas se apavoraram com as suas propostas" (ALENCAR, 1997, p. 23). É nesse contexto histórico e biográfico que Zanotta opta pelo teatro como ferramenta de contestação ao regime autoritário então vigente. Sua produção subsequente, portanto, está atravessada pelo objetivo de intervir na realidade concreta do país, o que podemos chamar, usando os termos do período, de arte engajada, cuja viabilidade se dava, do ponto de vista de sua produção, pela elaboração de uma proposta estético-política revolucionária. Não por outro motivo o manifesto de lançamento do *Ói Nós Aqui Traveiz*, grupo de teatro que Zanotta funda com Paulo Flores, Rafael Baião e Silvia Veluza em 1978, declara como objetivo produzir um teatro "um pouco adiante da cultura de resistência. Para ousar opor-se" (VIEIRA, 1996, p. 12).

Os quatro textos objeto de pesquisa foram publicados pelo autor em 1996, em um volume intitulado *Teatro-Lixo*, pela editora Mercado Aberto, o qual reúne, além dos textos, fotos de ensaio e dos espetáculos, críticas publicadas em periódicos da época, recortes de notícias de jornal, além do manifesto "um teatro com pedras nas veias". Esses elementos contribuem, aliás, para a reconstrução, em alguma medida, das montagens, viabilizando a compreensão não somente do contexto social e político da época, mas também da encenação como um todo. Os textos foram reconstituídos pelo autor para integrarem a publicação. Em cotejo com os textos originais, submetidos à censura à época da encenação (ANEXO B), é possível verificar que, à exceção de *As Cinzas do General*, os textos correspondem com quase total aproximação àqueles que foram efetivamente encenados. Em relação à obra *As Cinzas do General*, houve maiores intervenções do próprio autor no texto reconstituído, de modo que o texto publicado em 1996 não corresponde ao texto efetivamente encenado, mas sim a uma mistura entre o texto original e o texto da peça *Proezas e Virtudes do Prudente Presidente que por um Olho Chorava Leite e pelo Outro Chorava Azeite* (1988). Assim, para a análise dos espetáculos *A Divina Proporção*, *A Felicidade não Esperneia*, *Patati, Patatá* e *A Libertação do Diretor Presidente*, utilizaremos o texto publicado em 1996, enquanto para a análise da obra *As Cinzas do General*, utilizaremos o texto submetido à censura à época da encenação. De qualquer forma, os textos das quatro peças submetidos à censura, obtidos junto ao acervo da Secretaria de Estado da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, acompanham a presente

dissertação, para fins de registro histórico, no referido ANEXO B. Ressalte-se, nesse sentido, que o objeto da pesquisa que foi desenvolvida não inclui a análise comparativa entre os textos originais e aqueles publicados em 1996.

1.2. A DÉCADA DE 1970: MILITÂNCIA E REPRESSÃO

Transitando entre a biografia e a história, é de grande relevância a participação já referida de Zanotta na fundação do *Ói Nós Aqui Traveiz*, um dos mais importantes grupos de teatro do Brasil, ainda em atividade. Zanotta escreveu e co-dirigiu as primeiras duas obras encenadas pelo grupo, *A Divina Proporção* (1978) e *A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá* (1978). Marcado pela contestação ao regime político vigente, mas também ao modo de vida burguês que, com o advento do milagre econômico da década de 1970, se instalava mais fortemente no Brasil, a proposta estética do grupo foi exposta em manifesto escrito por Zanotta. O texto, redigido em 1978 por Zanotta, propunha como objetivo do grupo a busca por "um acontecimento teatral que negue a desumanização do indivíduo" (VIEIRA, 1996, p. 12) por intermédio da superação da estética burguesa e do "teatro palavra". Ir além da resistência, naquele contexto, significava opor-se efetivamente ao regime autoritário, contestá-lo, ridicularizá-lo, colocá-lo em xeque, ir além da mera crítica velada. Significava, acima de tudo, não apenas sobreviver a ele, mas enfrentá-lo.

Vale lembrar que, embora no processo de abertura lenta, gradual e segura, a repressão à militância política ainda era regra geral do aparelho repressivo estatal montado pela ditadura civil-militar-empresarial (CAMPOS, 2012) de 1964. É nesse contexto que as perseguições ao grupo e a Zanotta vão se desenrolar entre 1978 e 1980, culminando com o exílio de Zanotta, em 1981. Ainda em janeiro de 1978 o co-fundador do grupo, Paulo Flores, e dois outros integrantes foram detidos pela polícia federal, permanecendo, "por 24 horas, incomunicáveis" (VIEIRA, 1996, p. 10). Da mesma forma, na estreia do grupo, com as peças *A Divina Proporção* (1978) e *A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá* (1978), "três homens ficaram provocando atores e espectadores a ponto de interromper o espetáculo" (ALENCAR, 1997, p. 44), sendo, ao que tudo indica, infiltrados do aparelho de repressão do regime. A abertura proposta por Ernesto Geisel, o ditador a partir de 1974, no entanto, realizava avanços e retrocessos. O Congresso Nacional encontrava-se fechado, à época, desde abril de 1977, em decorrência do Pacote de Abril, que modificou o processo eleitoral para evitar o avanço da oposição consentida, aglutinada no MDB, que havia

ampliado seu capital político nas eleições de 1974. O controle do processo de abertura não seria cedido aos civis. A realidade da repressão se materializava nas diversas ações contra o grupo que se deram no período de janeiro a abril de 1978. O regime acusou o grupo de manter relações com o vereador cassado Marcos Klasmann e com o ex-governador no exílio, Leonel Brizola (ANEXO A). Ainda no começo do ano de 1978, antes da estreia, três homens não identificados espancaram o ator José Paulo Nunes na saída de um ensaio na sede do grupo. Durante a realização de um show na sede do grupo, também em janeiro de 1978, todos os espectadores foram detidos pela polícia para prestar esclarecimentos, sendo conduzidos em ônibus à delegacia. O processo de perseguição ao grupo culminou com a suspensão das apresentações e a determinação para que Paulo Flores fosse apresentado à autoridade policial para prestar esclarecimentos, em março de 1978, ocasião em que foi fechado o teatro (ALENCAR, 1997). Como se vê, foi curta a duração do trabalho do *Ói Nós* na sede da rua Ramiro Barcellos, uma vez que entre a estreia de *A Divina Proporção* (1978) e de *A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá* (1978), em 31 de março de 1978 - não por acaso a data do golpe de estado de 1964 -, e o fechamento do teatro pela repressão estatal, em 03 de maio de 1978, transcorreram apenas 33 dias.

O movimento de Zanotta e de seus companheiros em Porto Alegre seguia, no entanto, um despertar da militância que possuía alcance nacional. Foi no interregno de 1977-78 que o movimento trabalhista voltou a ganhar força, produzindo as famosas greves do ABC paulista. A "irrupção de um movimento grevista de operários" (REIS, 2014, p. 102), ainda que com foco na luta sindical, por salário e melhores condições de trabalho, criava um fato político inédito desde 1968, "a primeira greve operária de envergadura" (REIS, 2014, p. 102). Até mesmo o movimento estudantil voltava à cena, após anos de desestruturação, desde a repressão em massa realizada durante o Congresso da UNE em Ibiúna, em 1968. O contexto social dos anos de 1978 a 1980 era de efervescência política, ainda que com a reação violenta do aparelho repressor da ditadura. O caráter militante de Zanotta, assim, se reorienta para a dramaturgia, que encontra na constituição do *Ói Nós Aqui Traveiz*, em 1978, uma forma de ação concreta na sociedade. O procedimento da arte engajada, ou do teatro político, no entanto, já havia sido posto em causa ao final da década de 1960. Décio de Almeida Prado, em comentário sobre a obra de Plínio Marcos, afirma que:

no Brasil, os primeiros indícios de insatisfação com o teatro político apareceram em 1967 (...). Em vez de propósitos revolucionários, ou de uma encantadora ingenuidade, revelavam em cena um rancor e um ressentimento que, embora de possível origem econômica, não se voltavam contra os poderosos, por eles mal entrevistados, mas contra os seus próprios companheiros de infortúnio. (PRADO, 1996, p. 103)

Esse contexto histórico e biográfico influencia a obra de Zanotta tanto do ponto de vista temático quanto do ponto de vista estético. As temáticas desenvolvidas pelo autor nas peças objeto do presente estudo abordam as questões sociais relevantes do período, conectadas à inserção brasileira no capitalismo internacional, assim como os meandros da estrutura do poder político autoritário vigente. Em *A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá* (1978), Zanotta descortina um fenômeno característico da implantação do regime burguês na periferia do capitalismo, a mercantilização de todos os recursos. Na peça, o autor denuncia especificamente a mercantilização da medicina. Em *A Divina Proporção* (1978), o tema abordado é o avanço da urbanização e a melhoria do poder de compra das classes médias brasileiras, proporcionado pelo desenvolvimento econômico da década de 1970. Embora, à época, os efeitos da crise do petróleo de 1973 já tivessem atingido o Brasil, a segunda crise internacional do petróleo, de 1979, ainda não havia lançado o país na crise na qual o Brasil adentra a década de 1980, a famigerada década perdida.

Importante ressaltar, no entanto, que a visão de Zanotta é crítica à inserção das classes médias, uma vez que sua ascensão é diminuta quando comparada com a riqueza geral gerada no período. O acesso a bens duráveis e de consumo, ainda que fosse inédito para as classes médias, estava muito aquém do necessário para uma vida efetivamente digna, elemento que Zanotta explora em seu texto. Após romper com o *Ói Nós Aqui Traveiz*, ainda em 1979, após o fechamento da sede do grupo pela repressão, Zanotta escreve e dirige *A Libertação do Diretor Presidente* (1979). Trata-se de obra na qual as mazelas sociais e a desigualdade são mais cruamente expostas. Não por outro motivo, a experimentação estética com a forma é mais acentuada nesse caso, em um sentido de suprir por meio de uma forma específica a necessidade imposta pela opção temática. Esse diálogo foi percebido por Antônio Hohlfeldt à época, em crítica sobre a peça, publicada no jornal *Correio do Povo*: "autêntica pesquisa de linguagem, "A Libertação do Diretor Presidente" propõe e concretiza aquilo que nos parece fundamental: a procura de uma linguagem própria para um conteúdo específico" (HOHLFEDLT, 1979). Na linha da teoria proposta por Peter Szondi, a obra de Zanotta, nesse caso, pode ser vista como uma tentativa de

superação daquilo que Szondi chama de crise do drama moderno, hipótese que será desenvolvida no decorrer deste texto (SZONDI, 2011).

Por fim, em *As Cinzas do General* (1980), Zanotta partiu para o ataque direto ao regime. Ao colocar em cena um general decrépito e seu entorno corrompido lutando por poder sobre seus restos mortais, Zanotta tornou-se um alvo relevante para o aparelho repressor da ditadura brasileira. Incidentes ocorreram durante a produção do espetáculo, com ameaças ao autor e seus familiares, tentativas de intimidação e, ao final, a necessidade de nova fuga de Zanotta para o exílio. Em 11 de dezembro de 1980, Zanotta depôs por três horas na Polícia Federal. O argumento para a instauração do inquérito residia no fato de uma das personagens da história publicada no folheto *Caderno Margem 2* - que continha uma versão resumida da peça em quadrinhos -, a neta do general, declarar que o uso de maconha deveria ser liberado no Brasil (ZERO HORA, 1980a). A intimação para depor havia sido precedida pela apreensão, em 09 de dezembro de 1980, na sede do *Teatro 1*³ e na gráfica do CEUE (Centro de Estudantes Universitários de Engenharia - UFRGS), do folheto que era vendido de bar em bar por Zanotta e o grupo que encenava o texto, com o objetivo de arrecadar recursos (ANEXO C⁴). A instauração do inquérito e a apreensão pela Polícia Federal foram justificadas em suposta apologia ao uso de drogas (ZERO HORA, 1980b).

³ *Teatro 1* foi o nome escolhido para nomear o grupo com o qual Zanotta monta os espetáculos *A Libertação do Diretor-Presidente* e *As Cinzas do General*. O mesmo nome, *Teatro 1*, foi utilizado para o local de encenação, o mesmo casarão na rua Ramiro Barcelos, em Porto Alegre, que havia abrigado uma boate e, no ano de 1978, foi sede do *Ói Nós Aqui Traveiz*, quando da sua fundação e da montagem dos textos *A Divina Proporção* e *A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá*, de Zanotta.

⁴ Disponível no Sistema de Informações do Arquivo Nacional: <<https://sian.an.gov.br/>>. Código de registro BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_GGG_81002070_d0001de0001



Figura 1 - página do *Caderno Margem 2*, contendo a fala da personagem que foi utilizada como justificativa para a perseguição ao grupo pelo regime autoritário brasileiro

Na ocasião, foram reviradas as dependências do *Teatro 1* e furtados diversos materiais de divulgação do espetáculo, ingressos, programas, entre outros (ZERO HORA, 1980a). Durante sua oitava, Zanotta fundamentou a legalidade da obra na liberdade artística e na liberdade de interpretação do público leitor. Acompanhado do advogado Luiz Antônio Goulart Filho em seu depoimento, Zanotta sustentou, sobre a frase da personagem acerca da legalização da maconha, que "colocou esses dizeres seguindo seu impulso artístico e que assim como usou o texto já referido poderia ter usado outro texto que se inserisse no contexto artístico da peça" (ANEXO C). Ainda durante os ensaios, o grupo sofreu ameaças, entre elas, o aviso para que a atriz trans, Lucrécia, que interpretaria a esposa do general, fosse afastada do elenco. Zanotta declara que foi abordado por três ou quatro pessoas na rua, que foram veementes: "não trabalha com essa bixa louca, nós vamos matar todos vocês" (ANEXO A). Lucrécia teve que deixar os ensaios e o Rio Grande do Sul, migrando para a Bahia, onde teria participado posteriormente, segundo Zanotta, da fundação do Olodum. A prisão de Zanotta apenas não foi concretizada em virtude de aviso prévio dado por integrantes do grupo, que foram à casa de Zanotta alertá-lo de que a Polícia Federal estava na sede do grupo à sua procura (ANEXO A). Em uma peregrinação, passando noites escondido em veículos em percurso do estado do Rio Grande do Sul até o Acre, Zanotta deixou o país novamente naquele começo do ano de 1981, com um

passaporte falso, rumo a novo exílio, que perduraria até 1983. Nesse período de dois anos, entre 1981 e 1983, Zanotta excursionou com sua então companheira, Lisaura Andréia Souto, atriz e bailarina, pela América Latina com o espetáculo *Marília*, escrito e dirigido por Zanotta e no qual Andréia era a protagonista. Limitamos, contudo, o objeto da presente pesquisa aos textos escritos e encenados entre 1978 e 1980, razão pela qual a breve biografia de Zanotta que abordamos se limita a esse período.

1.3. AS DEVORAÇÕES TEÓRICAS

Para além da questão biográfica, que demonstra um dos objetivos da obra de Zanotta, o engajamento político-social, o recorte apoia-se, também, em elementos teóricos que serão desenvolvidos ao longo do texto. O primeiro deles é a hipótese de uma continuidade da crise do drama, que se manifesta pela necessidade de adequação das formas dramáticas aos novos sujeitos e temáticas a serem representados, assim como dos elementos da sociabilidade⁵ brasileira antes escamoteados da produção cultural hegemônica, tais como a violência e as culturas marginais - ou em termos contemporâneos, periféricas. A partir da "concepção dialética da relação forma-conteúdo de Hegel" (SZONDI, 2011, p. 19), Peter Szondi argumenta que "a contradição surge quando o enunciado fixo e não questionado da forma passa a ser posto em questão pelo conteúdo. É essa antinomia interna que torna historicamente problemática uma forma literária" (SZONDI, 2011, p. 20).

Com o fim de superar esse impasse entre forma e conteúdo, Zanotta lança mão dos fundamentos teóricos presentes nos trabalhos de Antonin Artaud, de Jerzy Grotowski e do *The Living Theatre* (ANEXO A), que constituem, aliás, nessa ordem, uma sequência cronológica de atualizações do fazer teatral, especialmente naquilo relacionado ao uso do corpo do ator em cena e da relação entre palco e plateia. Há, no entanto, uma atitude antropofágica em relação a tais elementos. Zanotta utiliza-se de elementos específicos, relacionados à sociedade e ao contexto histórico brasileiros, para constituir, a partir da deglutição de tais autores, uma proposta estético-política específica. Ao colocar em cena elementos como a violência, um traço constitutivo das relações sociais no Brasil, que

⁵ Na presente pesquisa utilizamos o conceito de sociabilidade desenvolvido por Georg Simmel, no sentido de um conjunto composto por forma (que corresponde à interação entre indivíduos em uma sociedade) e conteúdo (que corresponde aos objetivos, interesses, desejos, impulsos). Assim, a sociabilidade envolve não somente a forma como uma pessoa interage em sociedade, mas também os interesses, desejos, impulsos e etc. presentes em cada indivíduo que participa da interação social.

decorre do processo histórico de constituição do estado, da sociedade e da cultura brasileiras, Zanotta se vale de uma forma específica para representar esses elementos, constituindo, por isso, uma proposta estética autêntica.

A aproximação da obra de Zanotta com alguns momentos da produção do *Teatro Oficina* também é relevante. Zanotta lança mão de elementos já explorados por José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso), especialmente em *O Rei da Vela*⁶, como a carnavalização da cena, o uso do grotesco, a quebra do distanciamento, a violação do espaço do público, entre outros recursos, com o fim de constituir sua forma particular de representar. O processo de constituição dessa forma dramática perpassa as quatro obras que serão analisadas nos capítulos seguintes, nas quais Zanotta joga com os elementos formais a fim de adequar sua estética ao conteúdo que pretende tratar. O procedimento de Zanotta, ainda, possui traços antropofágicos, uma vez que a incorporação dessas referências não se dá de forma integral, tampouco acrítica. Em análise pessoal do movimento Tropicalista, Caetano Veloso afirma que "o carnaval, o próprio movimento tropicalista (...), a miséria e a opressão, a Jovem Guarda de Roberto Carlos, tudo teria lugar ali" (VELOSO, 1997, p. 160). A perspectiva antropofágica, como se vê, presente tanto na obra de Zé Celso quanto na obra de Caetano - aliás, declaradamente por influência do primeiro (VELOSO, 1997, p. 209-245) -, não estabelece limites sobre o que pode ser deglutido. Tudo aquilo que fortaleça o devorador deve ser devorado. Em termos simbólicos, portanto, devorar as teorias e as influências é o método antropofágico em sua essência, cabendo ao sujeito que devora selecionar os elementos que contribuirão para a ampliação da vitalidade de sua obra. As obras de Zanotta aqui analisadas demonstram a liberdade de incorporação de tudo que sirva para a constituição daquela estética particular, cujo objetivo é dar conta da necessidade de representação de sujeitos e realidades anteriormente ausentes da produção cultural brasileira, especialmente na condição de protagonismo.

Retomando a opção de Zanotta pela ação política por intermédio da produção artística, uma vez que estava inviabilizada a reação política guerrilheira, como primeiramente pretendido em seu retorno ao Brasil, é possível argumentar que Zanotta aproxima-se da perspectiva desenvolvida por Theodor W. Adorno no ensaio

⁶ Remetemos aqui à montagem de 1967, realizada pelo *Teatro Oficina*.

"Engagement". Isso porque Adorno, no contexto do debate sobre a oposição entre arte pela arte e arte engajada, percebe limitações em ambas perspectivas. Segundo o autor

cada uma das duas alternativas nega, ao negar a outra, também a si própria: a arte engajada porque, como arte necessariamente distinta da realidade, abole essa distinção; a da arte pela arte porque, pela sua absolutização, nega também aquele relacionamento irrecorrível para com a realidade, que no processo dinâmico de sua independentização do real, entende-se como seu a priori polêmico. Entre os dois polos dilui-se a tensão de que a arte tem vivido até as mais novas eras. (ADORNO, 1973, p. 52)

A perspectiva mais produtiva seria não um meio termo entre as duas vertentes, mas a abertura de possibilidades de resistência. A partir das provocações produzidas pela obra e das possibilidades de reação por ela apresentadas, a escolha da ação específica, ou mesmo da inação, caberia ao espectador (ADORNO, 1973). Essa percepção, aliás, dialoga, no contexto da cultura, com a antropofagia, nos termos da metafísica ameríndia que lhe dá origem, metafísica essa diversa da ocidental europeia, como apresentada por Oswald na década de 1950, justamente pela ausência de uma perspectiva salvacionista, messiânica. No ensaio *A crise da filosofia messiânica*, Oswald desenvolve a diferenciação entre a metafísica ocidental, messiânica, que aponta para um futuro de salvação, e a metafísica antropofágica Tupinambá, na qual está ausente tal concepção (ANDRADE, 1970). Eduardo Viveiros de Castro e Manuela L. Carneiro da Cunha, em análise da sociabilidade Tupinambá, ressaltam que

o nexa da sociedade tupinambá é a vingança. Mas a vingança não é outra coisa senão um elo entre o que foi e o que será, os mortos do passado e os mortos por vir ou, o que dá no mesmo, os vivos pretéritos e os vivos futuros. Dizer que seu nexa é a vingança é, portanto, dizer da sociedade tupinambá que ela existe na temporalidade, que ela se pensa a si mesma como constituída no tempo e pelo tempo. Dependente do que lhe é exterior, a sociedade tupinambá faz da morte em terreiro e com devoração a morte honrosa por excelência: é ela quem garante a memória. Memória que não é, como vimos, a imortalidade pessoal que o herói grego alcança pela morte gloriosa, imortalidade constituída pela fama entre os homens (Vernant, 1982, 1983), mas memória cujo único conteúdo é a vingança de que a vítima é o resultado, mas também o penhor. Enquanto resultado de vinganças anteriores, ela garante a existência do grupo que o devora, enquanto penhor de novas vinganças, a do grupo a que pertence. Mas em ambos os aspectos, e para ambos os grupos, a vingança é o fio que une o passado e o futuro e, nesse sentido, vingança, memória e tempo se confundem. (CUNHA, 2018, p. 71)

Transposta para o campo simbólico, a antropofagia, nos termos da cosmovisão ameríndia Tupinambá, independe de uma perspectiva de resolução final, messiânica, que apresente uma única alternativa de ação a ser adotada com o fim de atingir esse local simbólico final - para os cristãos, o paraíso, por exemplo. O motor daquela sociedade -

utilizando expressão dos autores referidos - é o movimento contínuo de devoração do inimigo e de si pelo inimigo. Ou seja, aquela operação antropofágica de permanente conversão do tabu (o elemento recalcado) em totem (a transformação em um valor positivo) a que Oswald refere. A obra de Zanotta, como aprofundaremos nos capítulos seguintes, embora contenha um elemento de engajamento político, não propõe soluções ou uma alternativa a ser seguida, possuindo, portanto, uma perspectiva não messiânica, como propunha Oswald, e dialogando, ainda, com as ideias de Adorno no ensaio "Engagement", acerca da desnecessidade de opção entre os dois polos, o da arte engajada ou o da arte pela arte. Além disso, tampouco Zanotta encontra-se em um meio termo entre tais polos. O que realiza o autor relaciona-se com a perspectiva de abertura para a escolha entre as possibilidades de resistência, aliás, como propunha o manifesto "um teatro com pedras nas veias". Por meio da provocação, da exposição crua do tema, da mobilização dos corpos e sentimentos mais profundos de atores e espectadores, entre outros diversos recursos, Zanotta põe em cena a barbárie da suposta civilidade do capitalismo em termos periféricos, sem determinar o caminho certo a seguir, tampouco a solução a que se deva chegar. A escolha entre as inúmeras formas de lidar com a realidade denunciada pela obra de Zanotta é do espectador, cabendo à obra a função de desestabilizar o espectador tanto em termos racionais quanto em seus sentimentos. E essa forma de mobilização do espectador é viabilizada pela permanente transformação, em cena, do tabu em totem.

A crítica da época também percebe tais elementos que constituem a estética de Zanotta. Claudio Heemann, em crítica às obras de estreia do *Ói Nós Aqui Traveiz, A Divina Proporção* (1978) e *A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá* (1978), publicada no jornal *Zero Hora* de 22 de abril de 1978, afirma que

na busca de uma linguagem teatral crua, debochada, violenta, livre, grotesca, que vai do grand-guignol ao protesto, do surrealismo à contestação, os atores se atiram a seus papéis (sem alusão a certos aspectos cenográficos do espetáculo, feitos de monturos de jornais rasgados) com grunhidos, contorções, epilepsias e um rude humor absurdo, numa pesada celebração de anarquia. A destruição é generalizada, até mesmo os textos utilizados soçobram, sem no entanto deixar de nos fazer sentir que há em tudo uma crítica sistemática às instituições, ao mundo organizado e à sociedade burguesa. (HEEMANN, 1978)

A crítica de Heemann, aliás, é ponto de partida produtivo para a discussão acerca das influências (ou devorações) presentes na obra de Zanotta. A adoção, no trabalho de ator, das propostas de Antonin Artaud, criador do Teatro da Crueldade, é elemento central

da forma estética posta em cena por Zanotta, especialmente no período do *Ói Nóis Aqui Traveiz*. É nesse contexto que o grupo é formado "com o objetivo de quebrar a divisão palco/plateia com um teatro político em que o ator, ambicionando mudar a sociedade, mude antes de tudo a si próprio" (TROTТА, 2012, p. 19). Tal proposta estética baseia-se em uma mobilização dos sentimentos mais profundos dos atores, da sua revolta, de suas angústias, com o fim de provocar a desestabilização do público. Para tanto, recursos físicos são utilizados. Nas obras de estreia do grupo, por exemplo, os espectadores eram acomodados em bancos estreitos de madeira, em um corredor estreito entre a parede da sala de espetáculos e uma rede de arame farpado, que permanecia em frente à cena. Da mesma forma, em cenas específicas, os atores manipulam carne crua, que era arremessada contra o público, assim como garrafas de leite, que eram giradas no ar, respingando no público (LERINA, 2019, p. 63). Artaud propunha basear o teatro sobretudo "sobre o espetáculo e no espetáculo [onde] introduziremos uma nova noção do espaço utilizado em todos os planos possíveis e em todas os graus de perspectiva em profundidade e em altura" (ARTAUD, 1964, p. 192, tradução nossa)⁷. Como se vê, a exploração do espaço é uma característica das obras de Zanotta, pensadas, desde a concepção do texto, para um modo de encenação específico, que pretendia superar a divisão entre palco e plateia, a separação entre vida e arte.

Zanotta percorre itinerários diversos para chegar a sua estética. Transita entre referências variadas, devora essas referências e permite que sua obra seja contaminada por todos esses elementos, que servem ao objetivo de constituir uma forma específica, adequada a um conteúdo específico. A partir dessa leitura, é possível argumentar que os elementos centrais do tropicalismo também integram a obra de Zanotta. Como movimento cultural, o Tropicalismo representou uma revolução estética no âmbito da produção artística brasileira. O antigo dilema da identidade nacional, que vinha desde o pós-independência, com seu foco na construção de uma língua e uma literatura nacionais, passando pelo Modernismo, celebrado como momento de maturidade da literatura (dentre outras artes) nacional, recebe um tratamento inovador pelos tropicalistas. Hélio Oiticica foi o primeiro a utilizar o termo Tropicalismo, em 1967. Daí em diante, o termo se espalhou para o cinema, a música, as artes visuais em geral e também as artes cênicas. O cenário do

⁷ "sur le spectacle et dans le spectacle nous introduirons une notion nouvelle de l'espace utilisé sur tous les plans possibles et à tous les degrés de la perspective en profondeur et en hauteur".

período contava, entre tantos outros, com nomes como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, nas artes visuais; Ferreira Gullar e o neoconcretismo, na poesia; José Celso Martinez Correa, no teatro; e Caetano e Gilberto Gil, na música, responsáveis "pela virada da música popular brasileira" (FAVARETTO, 2000, p. 24).

O Tropicalismo não se resume a uma estética específica e bem delimitada. Ele é composto de diversos elementos que se combinam, atuando em conjuntos diversos, nem sempre compostos por todos os elementos associados ao Tropicalismo. Ocorre que a antropofagia também é elemento essencial do movimento tropicalista, ainda que

no tropicalismo há [haja] adequação entre o material inventariado - as "reliquias do Brasil"- e sua estetização. O fundo étnico valorizado pela antropofagia aparece, aqui, sob a forma de valores da sociedade industrial, reduzidos a emblemas. (FAVARETTO, 2000, p. 60).

De fato há "uma distância histórica da maior importância [entre] o primitivismo antropofágico e o tropicalista" (FAVARETTO, 2000, p. 58), mas a presença da antropofagia modernista na tropicália é inegável. Sendo assim, os movimentos artísticos conectados com o tropicalismo, tais como a Tropicália, na música, e o teatro marginal, nas artes cênicas, incorporam o modo de subjetivação antropofágico (ROLNIK, 1998). Para Suely Rolnik, a cultura brasileira forma-se em uma dupla tradição: a europeia e a popular, com distinções entre elas, especialmente quanto à postura em relação ao contraste entre elementos estrangeiros e locais e entre o novo e o arcaico. Ainda segundo a autora

uma terceira tradição, no entanto, insinua-se entre estes dois campos, na qual borra-se a fronteira discriminatória que os separa, promovendo uma contaminação geral não só entre erudito e popular, nacional e internacional, mas também entre arcaico e moderno, rural e urbano, artesanal e tecnológico. Toma corpo um "em casa" que encarna toda a heterogeneidade dinâmica da consistência sensível de que é feita a subjetividade de qualquer brasileiro, a qual se cria e recria como efeito de uma mestiçagem infinita – nada a ver com uma identidade. O Movimento Antropofágico explicita esta posição, dando-lhe visibilidade retrospectiva, mas sobretudo dignidade para afirmá-la no presente. Uma das principais palavras de ordem deste movimento, reiterada em seus dois Manifestos, propõe: "contra o gabinetismo, a prática culta da vida"; "contra todos os importadores de consciência enlatada, a existência palpável da vida". (ROLNIK, 1998, p. 136)

É a partir dessa noção que a autora define as cinco características do modo de subjetivação antropofágico: a abertura total para a alteridade e para o desejo por essa alteridade; a abertura também do corpo para a "pressão que tais afetos inusitados exercem sobre a subjetividade para que esta os encarne" (ROLNIK, 1998, p. 140); a produção da

subjetividade é guiada pelo movimento do desejo, sem impô-lo limites; a subjetividade produzida por esse modo constitui uma "singularidade impessoal" (ROLNIK, 1998, p. 141), derivada das inúmeras conexões decorrentes das aberturas referidas; e a subjetividade oriunda do modo de subjetivação antropofágica é resultado de "um rizoma infinito (...) de alianças e contágios" (ROLNIK, 1998, p. 142).

Embora o modernismo oswaldiano busque a incorporação à arte brasileira do Modernismo (no sentido do Modernismo elaborado pelas vanguardas europeias), enquanto o Tropicalismo busque uma revisão crítica dessa incorporação, bem como uma reelaboração desses procedimentos, ambos os movimentos adotam procedimentos antropofágicos (FAVARETTO, 2000), relacionados ao modo de subjetivação antropofágica referenciado por Suely Rolnik.

Roberto Schwarz⁸ argumenta que

para obter o seu efeito artístico e crítico o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou, ou por outra ainda, com o resultado da anterior tentativa fracassada de modernização nacional. (SCHWARZ, 2008, p. 90)

Esse procedimento envolve uma incorporação antropofágica do moderno, majoritariamente externo, mas também da modernização social que estava em movimento desde os anos 1930, com as tentativas de industrialização do país, a migração em massa para as cidades, a decadência das elites rurais e a ascensão das elites industriais – processo, aliás, bem representado em obras como *Parque Industrial*, de Pagu; e *O Rei da Vela*⁹, de Oswald.

Dentre os muitos elementos dos quais o Tropicalismo se apropria, o carnaval, reconhecido por Oswald de Andrade como o "acontecimento religioso da raça" (ANDRADE, 1970, p. 03), é um dos mais relevantes. A carnavalização, na música e no teatro, é uma solução estética que viabiliza esse modo de subjetivação antropofágica, presente no Tropicalismo, que pretende a resolução do tensionamento entre arcaico e moderno, entre o local e o cosmopolita, por meio da devoração. Veja-se que essa resolução

⁸ Não se ignora, aqui, a posição crítica de Schwarz em relação ao modo de interpretar a relação entre o novo e o arcaico proposta pela antropofagia Oswaldiana, crítica essa presente especialmente no ensaio *Nacional por Subtração*. A leitura de Schwarz acerca da atualização da antropofagia operada pelo Tropicalismo, compondo arcaico e moderno em uma composição ainda que esdrúxula, no entanto, é produtiva para pensar exatamente como se deu a atualização tropicalista da perspectiva antropofágica.

⁹ Remetemos aqui ao texto de Oswald, publicado em 1937.

difere, no Tropicalismo, daquela "interpretação triunfalista de nosso atraso" (SCHWARZ, 2014, p. 89), pretendida pelos modernistas de 1922, daí a ideia de atualização do procedimento antropofágico pelos tropicalistas.

Ainda segundo Schwarz, no campo da música, "a bossa nova seria um modernismo tardio, e a tropicália um pós-modernismo de primeira hora, nascido já no chão da derrota do socialismo" (SCHWARZ, 2012, p. 79-80). No campo do teatro, por outro lado, o modernismo fora incorporado com atraso de, pelo menos, duas décadas. É importante recordar que o texto *O Rei da Vela*, do modernista Oswald, produzida na década de 1930, somente foi encenada em 1967, pelo *Teatro Oficina*. Antes disso, mas também com certo atraso, Nelson Rodrigues é tomado como o inaugurador, somente na década de 1940, do teatro moderno no Brasil.

Como se vê, no mesmo período em que o movimento tropicalista atualizava as propostas do Modernismo de 1922, ou seja, a partir da década de 1960, no teatro, o próprio Modernismo de 1922 entrava em cena, com a encenação de *O Rei da Vela*, em 1967. Portanto, no teatro brasileiro, é possível aventar que Modernismo e Tropicalismo caminham conjuntamente em alguma medida. Nesse sentido, Zanotta também lança mão da carnavalização como recurso estético viabilizador da devoração proposta pela antropofagia.

A carnavalização não se resume a "um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e inédito" (BAKHTIN, 2002, p. 168). A sua estética envolve diversos elementos dispersos caracterizadores do procedimento. Entre eles estão a inversão das lógicas e posições sociais regulares, o uso do realismo grotesco, a ruptura dos limites entre artista e público, a paródia (BAKHTIN, 1993; FARIA, 2021), o exagero dos ornamentos e adereços, que geram a "euforia contagiante" (GOMES, 2013, p. 171) e o "movimento vertiginoso" (GOMES, 2013, p. 172) e febril típicos do carnaval. Importante ressaltar que a carnavalização, enquanto recurso estético, não é a reprodução do carnaval na arte, mas a "transposição do espírito carnavalesco para a arte" (FIORIN, 2011, p. 74). Esse espírito, portanto, se manifestará na adoção dos elementos constitutivos da estética do carnaval, acima enumerados.

No carnaval, como festa popular e sem organização central ou ação estatal, não há limites para a liberdade. Assim, não há lugar também para a lógica regular, para a hierarquia e para as posições sociais comumente ocupadas pelos indivíduos. A lógica do carnaval, talvez a única, é a da subversão de tudo e de todos. No carnaval, "a vida se põe ao contrário, o mundo inverte-se. Suspendem-se as interdições, as restrições, as barreiras, as normas que organizam a vida social (...) derrubam-se as hierarquias" (FIORIN, 2011, p. 76). Acerca da quebra das hierarquias como elemento do carnaval, Bakhtin afirma, ao comparar as festas oficiais, focadas na representação das hierarquias, na "consagração da desigualdade", (BAKHTIN, 1993, p. 09) que, no carnaval, "todos eram iguais (...) reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição". (BAKHTIN, 1993, p. 09) Nesse sentido, um dos elementos que vão compor a estética da carnavalização na arte é a inversão da lógica e das posições sociais e hierárquicas.

O realismo grotesco é outro dos componentes do carnaval que, transplantado para a arte, compõe a carnavalização como recurso estético. Para Alfredo Hermenegildo, "a característica determinante do realismo grotesco é o rebaixamento de tudo que é elevado e espiritual, ideal e abstrato, a um nível material e corporal, sublinhado como baixo" (HERMENEGILDO, 1995, p. 14; apud FARIA, 2021, p. 156). O realismo grotesco também comporta outra marca da estética da carnavalização: a presença de corpos alterados. Este elemento não se confunde com o uso intensivo de adereços e ornamentos, também componente do carnaval que é transplantado para a obra artística a fim de compor a carnavalização como recurso estético. A alteração dos corpos, no entanto, vai além, pela modificação dos elementos de gestualidade e a utilização de apêndices que deslocam o corpo de seu regular comportamento e função. Como exemplifica Fiorin, "não é sem razão que a estatuária grotesca, com muita frequência, mostra mulheres velhas grávidas" (FIORIN, 2011, p. 77).

Outro elemento importante do carnaval que integra a carnavalização como recurso estético é a abolição dos limites entre público e artista. Esse elemento dialoga com a abolição das diferenças sociais e a inversão das hierarquias, uma vez que, no carnaval, "cria-se um tipo de relações humanas que se contrapõe às relações sócio-hierárquicas da vida normal" (FIORIN, 2011, p. 77). Ainda segundo Fiorin, "abolem-se as distâncias entre

as pessoas: o contato é livre e familiar, os gestos libertam-se das coerções e o discurso é franco." (FIORIN, 2011, p. 76-77)

A paródia é constituinte do carnaval e, por consequência, elemento transposto para compor a estética da carnavalização na arte. Sendo o carnaval um momento de supressão das regras sociais em geral, em que a única regente é a liberdade, os sujeitos nele envolvidos "são capazes de criar uma linguagem não oficial, em que a palavra, os gestos e as visualidades são livres para parodiar, brincar e ser avessas aos costumes normatizados" (FARIA, 2021, p. 146).

Em suma, a carnavalização é identificada na composição artística por seus elementos referenciais, que se constituem, entre outros, pela inversão das lógicas e hierarquias sociais, pelo uso do realismo grotesco, pela ruptura da divisão entre público e artista, pela presença ostensiva de ornamentos, adereços e alteração dos corpos e pelo uso da paródia. Como será desenvolvido ao longo do texto, esses elementos estão presentes na obra de Zanotta. Servem, no entanto, não apenas como elementos dispersos, mas como meio para constituição de uma estética específica, decorrente da deglutição ao melhor estilo antropofágico de tudo aquilo que possa contribuir para a vitalidade da relação entre forma e conteúdo no teatro de Zanotta.

Não é por outra razão, aliás, que, entre o fechamento do teatro pela repressão estatal, em 1978, logo após a estreia de *A Divina Proporção* e *A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá*, e a estreia de *A Libertação do Diretor Presidente*, Zanotta realiza a montagem da única ópera escrita por Mario de Andrade: *O Café*. Trata-se de uma ópera brasileira em diversos aspectos. De saída, Mario exclui a tradicional figura da *prima dona*, base da dramaturgia das óperas, colocando em evidência, por outro lado, o proletariado, representado pelos trabalhadores do café, em sua maioria imigrantes italianos. Zanotta, por sua vez, ao invés de utilizar os nove pianos de cauda demandados pela composição da estrutura musical da obra - por ausência de recursos e até mesmo de sala de espetáculos em Porto Alegre que os comportasse (ANEXO A) -, utiliza apenas dois violões para a execução da partitura do espetáculo. À obra de Mario, uma ópera não burguesa, com ponto de vista social, colocando como protagonistas os proletários, adiciona-se a encenação de Zanotta, que reinventa os instrumentos musicais de execução da ópera, substituindo nove pianos de cauda por dois violões. A devoração do modelo europeu

estava realizada, resultando dela uma outra obra, tanto do ponto de vista temático quanto do ponto de vista estético, concretizando o modo antropofágico de relação com a alteridade.

A devoração realizada por Zanotta com o fim de constituir sua estética particular não estabelecia fronteiras sobre o que poderia ou não ser devorado, afinal, na esteira dos princípios do Manifesto Antropófago: "só me interessa o que não é meu" (ANDRADE, 1970, p. 13). Zanotta apoia sua dramaturgia sobre um trabalho de ator visceral. Partindo do Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud, o texto de Zanotta é redigido com vistas a um modo específico de estar em cena. O trabalho de ator proposto por Zanotta já na condição de diretor da montagem de seus próprios textos se apoia nos estudos de Grotowski, que estava em sintonia, aliás, com as pesquisas de Artaud. Grotowski propunha que o ator e a cena fossem despidos de tudo o que é supérfluo, com o fim de viabilizar a relação mais profunda possível entre ator e espectador. O seu "teatro pobre", no sentido do despojamento de objetos materiais em cena, depende de uma grande entrega do elenco, que deve tratar em minúcia o movimento, a fisicalidade, com o fim de permitir que seja externado o mais íntimo do ator em cena. Essa maneira de se colocar em cena, acessando e externando os sentimentos mais profundos e sombrios do ator, permitiria ao espectador entrar em comunhão com o encenado, sendo tomado ou acessando ele também seus sentimentos, temores, desejos mais recônditos. Dessa forma, nenhum movimento em cena, nenhuma ação do ator deveria ser descuidada ou não intencional (GROTOWSKI, 1992).

As propostas do Teatro da Crueldade e do Teatro Pobre serviram de base para o desenvolvimento de um trabalho próprio com a linguagem cênica por parte de Zanotta. Essa forma de estar em cena transparece no texto dramático de Zanotta, seja nas rubricas, seja na ação, seja no texto propriamente dito, a ser entregue pelo ator. Como desenvolveremos ao longo do texto, em espetáculos como *A Felicidade não Esperneia*, *Patati, Patatá* e *A Libertação do Diretor Presidente*, a experimentação de Zanotta com a linguagem incorpora elementos das propostas de Artaud e de Grotowski com o fim de expor a selvageria da civilização, a barbárie da sociedade burguesa, os horrores produzidos pelo capitalismo, especialmente em um contexto de inserção periférica, como a brasileira, e a desumanidade de um regime autoritário.

O diálogo da obra de Zanotta com as propostas do *The Living Theatre* é, também, evidente, como declarou o próprio autor (ANEXO A). Em busca de um acontecimento teatral que desestabilizasse o espectador, o *The Living Theatre* desenvolve pesquisas cada vez mais focadas na interação entre palco e plateia. Já no período em que atuavam nos Estados Unidos, antes de buscarem o exílio na Europa em virtude das perseguições e prisões sofridas em solo estadunidense, o grupo ansiava por um teatro diferente do teatro burguês, centrado na representação, na ilusão, na separação entre palco e plateia, entre outros elementos. A desintegração das fronteiras entre realidade e encenação vai ser desenvolvida pelo grupo especialmente após a saída dos Estados Unidos. As perseguições, por sua vez, não vão cessar no exílio. Convidado a participar do Festival de Avignon de 1968, na França, por Jean Vilar, o grupo realizou uma intervenção que convidava as pessoas a saírem das salas de teatro e a irem para a rua. O *The Living Theatre* incitava os franceses à ação - importante lembrar - em um momento sensível da história, logo após os eventos do maio de 1968. A ação do grupo termina com a sua expulsão da cidade de Avignon, em camburões da polícia francesa, uma das muitas cenas protagonizadas pelo *The Living Theatre* que pertencem à história do teatro.

É, no entanto, na passagem do grupo pelo Brasil, a convite de Zé Celso, que um passo importante rumo à consolidação do ideal de teatro pretendido pelo *The Living Theatre* irá se consolidar. Após duas apresentações de rua no Rio de Janeiro, uma delas na favela do Buraco Quente, o grupo partiu para Ouro Preto. A conexão com a rua foi definitiva após os acontecimentos de Ouro Preto. Em que pese o espetáculo que o grupo havia ensaiado não tenha sido representado efetivamente, uma vez que o aparelho de repressão do regime civil-militar brasileiro prendeu os integrantes do grupo antes da estreia, a abertura do Festival de Inverno de Ouro Preto de 1971 foi mais um dos acontecimentos realizados pelo *The Living Theatre*, quando os camburões com os integrantes do grupo presos desfilaram em frente ao público do festival, atônito.

A perspectiva do *The Living Theatre* partia dos trabalhos de Artaud. O objetivo do grupo era desacomodar o espectador e conduzi-lo à ação. Para tanto, era preciso a ativação do espectador, que, em última análise, deixava esse posto, passando a ser parte do acontecimento. A mobilização do ator, para tanto, deveria ser integral. A estética do grupo transitava pelo próprio corpo dos atores, pela forma como respiravam, se moviam e

projetavam suas vozes. Tudo isso com o objetivo final de integrar o espectador no acontecimento.

Julian foi atraído por Artaud, reconhecendo imediatamente o quão instrumental a perspectiva radical de abordagem do teatro de Artaud poderia ser. O Teatro e seu Duplo teve um apelo irresistível para Julian por causa da premissa de Artaud de que a praga (...) era uma fonte primordial do sentido de espetáculo. Para Artaud, a praga agiu como um "flagelo", corroendo a moralidade e destruindo a ordem social. O delírio do estado de peste foi poderoso o suficiente para ativar a anarquia latente em todas as pessoas, para levá-las a manifestar-se com gestos extremos. O teatro também poderia induzir gestos extremos, particularmente impondo um modo de sofrimento ou crueldade ao público. (TYTELL, 1995, p. 148-149, tradução nossa)¹⁰

As propostas de Artaud interessavam a Zanotta em sentido similar ao de Julian. O uso do sofrimento e da crueldade em cena, como forma de ativar no espectador seus sentimentos de inconformidade e de revolta, de anarquia, foi também incorporado à estética de Zanotta.

Enquanto o *The Living Theatre* possuía um objetivo claro - messiânico, é possível dizer -, a proposta estética de Zanotta não continha uma indicação da alternativa a ser seguida, como já ressaltado. O *The Living Theatre* pretendia mover o espectador na direção da revolução, mas não só isso, na direção de uma revolução não violenta (TYTELL, 1995). O grupo acreditava que a crueldade como forma de ativação do espectador não se confundia com repetir os métodos violentos dos quais a humanidade vinha se utilizando nos últimos dez mil anos.

Reside aqui uma das diferenças entre o trabalho do *The Living Theatre* e a proposta estético-política de Zanotta. O uso da violência para provocar o espectador, assim como sua colocação em cena também do ponto de vista temático - além do formal -, realizada por Zanotta, não presumia que a ação eventual do espectador fosse não violenta. Assim como o *The Living Theatre*, que "estava seguindo o apelo de Artaud para a liberação do sentimento irracional como catalisador da mudança" (TYTELL, 1995, p. 249, tradução nossa)¹¹, Zanotta pretende liberar os sentimentos irracionais do espectador, conectados a

¹⁰ "Julian was drawn to Artaud, recognizing immediately how instrumental Artaud's radical approach to theatre could be. The Theatre and Its Double had an irresistible appeal for Julian because of Artaud's premise that the plague (...) was a primal source of the sense of spectacle. For Artaud, the plague acted as a "scourge", routing morality and destroying the social order. The delirium of the plague state was powerful enough to activate the latent anarchy in all people, to move them to demonstrate with extreme gestures. Theatre, as well, could induce extreme gestures, particularly by imposing a mode of suffering or cruelty on the audience."

¹¹ "were following Artaud's appeal for the release of irrational feeling as the catalyst for change"

seus sofrimentos físicos e psíquicos, capazes de sensibilizar a percepção do público em um nível diverso daquele pretendido pelo Teatro Épico de Brecht. Os espetáculos de Zanotta, no entanto, não contemplam o momento ritual que continham os espetáculos do *The Living Theatre*, momento no qual essa reação do espectador era, em certa medida, conduzida para a ação revolucionária, em sua modalidade não violenta. Como já ressaltado em alguma medida, outra diferença relevante entre as propostas estéticas discutidas reside na ausência de uma orientação da ação na obra de Zanotta. A perspectiva messiânica, presente no trabalho do *The Living Theatre* - o objetivo final era a revolução não violenta a ser realizada pelos oprimidos em direção a um novo mundo -, não encontra lugar na obra de Zanotta, cuja estética apenas coloca em evidência a barbárie da sociedade e da sociabilidade burguesas, sem indicar o caminho específico a ser seguido.

Décio de Almeida Prado, comentando as propostas do *Teatro Oficina* e o texto de *O Rei da Vela*, de Oswald, escrito em 1933, publicado em 1937 e encenado somente em 1967 pelo grupo, resume o contexto em que Zanotta desenvolve sua proposta estética:

Representar, após o Living Theatre, que permaneceu por longo tempo no Brasil, e após Grotowski, que conhecíamos de leitura, já não significava empostar a voz, cuidar da dicção, estudar o papel, apreender o sentido geral da peça. Constituíam-se num modo de viver, numa estranha ascese pessoal e coletiva em que entravam como ingredientes a frugalidade, o desapego aos bens materiais, o erotismo, a volta à natureza, os tóxicos e laivos do misticismo oriental. No palco, o ator tentaria o êxtase, o desnudamento completo de sua personalidade, com o corpo desvestindo-se parcial ou totalmente para que pudesse comunicar tudo o que lhe fora interdito em séculos de pudor cristão e predominância artística da palavra. O texto, quando havia autor, quando o espetáculo não se improvisava lentamente em meses e mesmo anos de ensaio, não era considerado mais do que um pretexto para a criação a cargo do encenador, a única verdadeiramente importante. O público teria de abandonar a sua cômoda privacidade, integrando-se à representação, por bem, na melhor alternativa, ou por mal, através da agressão verbal ou de gestos, quando não estivesse disposto a desempenhar a sua parte. Quanto ao local desta cerimônia, que desejava reconduzir o teatro às suas origens ritualísticas e religiosas, não era necessariamente ou preferentemente a sala de espetáculos, em sua antiga disposição ou sob formato de arena. Qualquer lugar servia, desde que permitisse infinitas variantes nas relações entre atores e espectadores. À compartimentação da cena chamada à italiana, na qual palco e platéia se defrontavam enquanto sede de atividades distintas e complementares, uns agindo, outros contemplando, opunha-se o anseio por uma nova comunhão, por uma fusão por assim dizer integral de corpos e de espíritos. (PRADO, 1996, p. 115)

1.4. A VISÃO DA CRÍTICA

1.4.1. *A Divina Proporção e A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá*

Aquela configuração referida por Décio de Almeida Prado não escapou à crítica da época, quando da análise das obras de Zanotta. O diálogo com Artaud foi percebido por Cláudio Heemann, levando o crítico a afirmar que no espetáculo *A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá* "as forças irracionais se soltam com mais ímpeto, nos levando em tom delirante a um universo próximo de Genet, Arrabal e Artaud" (HEEMANN, 1978).

Hohlfeldt, a seu turno, declara que o texto de Zanotta propõe "efetivamente, uma certa anarquia, inclusive a partir das orientações dadas ao encenador potencial nas rubricas de cena" (HOHLFELDT, 1978), o que denota a intencionalidade da estrutura da encenação já pretendida por Zanotta em seu texto, informada por meio das rubricas. Ressaltou o crítico, também que "toda a encenação, na medida em que nasce do lixo e do chão, identifica o universo em que se dá a ação referencial daquela que vemos na cena dramática, isto é, a sociedade capitalista" (HOHLFELDT, 1978). Sublinha, ainda, que a direção de Paulo Flores "sublinhou a crueldade sugerida" pelo texto de Zanotta (HOHLFELDT, 1978). Novamente a relação com a proposta de Artaud transparece na análise do crítico. Além disso, o conceito de teatro pobre, de Grotowski, está presente na constituição da cena, já a partir das rubricas, que sugerem um cenário simples, cercado por arame farpado e apenas constituído por montes de lixo e entulho.

Décio Presser relata o choque do espectador - ou do crítico - com a proposta estética levada a cabo nos espetáculos *A Divina Proporção e A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá*: "isto seria plenamente aceitável, se não houvesse uma agressão gratuita ao público, que se persistir acabará por afastá-lo desta experiência inédita entre nós" (PRESSER, 1978), e reitera: "não fossem as agressões, tentando impedir o público de ter suas próprias reações, o espetáculo seria um exercício fascinante de criatividade, comparável ao teatro de vanguarda feito nos grandes centros. A loucura é tão grande e desenfreada que certas pessoas retiram-se antes do término" (PRESSER, 1978). O que o crítico chama de agressão possivelmente se trata da tentativa de desacomodação do espectador do seu lugar de mero contemplador do espetáculo, na linha dos trabalhos de

Artaud e do *The Living Theatre*, elementos conscientemente incorporados por Zanotta em sua proposta político-estética.

Aldo Obino, escrevendo também para o *Correio do Povo*, nomeia a estética de Zanotta, que será, aliás, título da obra publicada em 1997, referência da presente pesquisa: Teatro-Lixo. Sobre o teatro de Zanotta, afirma se tratar de "contrateatro à maneira de John Gay com a Ópera dos Mendigos. É teatro-lixo (...) sob a égide da Liberdade que se desenfreia através da Licenciosidade e atinge as raias da libertinagem no Cinema, Teatro até a literatura sem máscara" (OBINO, 1978). A devoração do conceito de Teatro Pobre de Grotowski realizada por Zanotta integra, assim, com os demais elementos já referenciados, uma estética particular, que se constitui pela interação entre texto, trabalho de ator, cenografia. Nesse sentido que se pode argumentar acerca de uma proposta político-estética, uma vez que abarca o conjunto de elementos que constituem o teatro, para além do texto apenas.

1.4.2. *A Libertação do Diretor Presidente*

A leitura de Décio Presser do espetáculo *A Libertação do Diretor Presidente* aponta em sentido similar. O crítico afirma que o "texto quebra os conceitos tradicionais de 'arte dramática'" (PRESSER, 1979). Ressalta que "alguns diálogos são radicalmente não teatrais", assim como que "não há música, mas sons guturais, provocando efeitos ora grotescos, ora chocantes" (PRESSER, 1979). Cláudio Heemann, por sua vez, destaca tratar-se de "um exemplo de antiteatro. Ou, se quiserem, de metateatro" (HEEMANN, 1979). Segundo o crítico, "a quase acrobática ação física imaginada pelo diretor oferece contrapeso para a natureza estática do texto" (HEEMANN, 1979). Afirma, também, que a cenografia é reduzida, composta por telões temáticos produzidos pela artista gaúcha Magliani, bem como por praticáveis - "umas carrocinhas que parecem jaulas ou gaiolas -" (HEEMANN, 1979). Segundo o crítico, ainda, o espetáculo "resume, com violência verbal, um sentimento coletivo de inconformidade", o que "leva a plateia a pensar. Como no teatro de Brecht" (HEEMANN, 1979). Aldo Obino, a seu turno, classifica o espetáculo como

roteiro com técnica de colagem (...), um mosaico de inquietação, angústia e de humanismo crítico proposto na nova linguagem da comunicação teatral, anticonvencional, seguindo a linha do desnudamento das verdades e a revelação das mazelas e a tirada das máscaras e a realidade chocante e desumana em contraste gritante com as idealizações falsas e desalmadas, mas vigentes (OBINO, 1979).

Finaliza afirmando tratar-se de espetáculo de "conscientização em torno da realidade contemporânea" (OBINO, 1979). Em sua segunda análise sobre o espetáculo, Décio Presser ressalta que o espetáculo constitui "um trabalho experimental, com pesquisa de linguagem, sem desenvolvimento linear" (PRESSER, 1979b). Declara que o texto trata sobre "marginalidade, luta de classes, fome, greves e muito mais. E no final, cada espectador leva uma impressão diferente, o que é difícil de acontecer no teatro tradicional" (PRESSER, 1979b). Antônio Hohlfeldt classifica o espetáculo de Zanotta como a grande surpresa do ano. O crítico afirma, ao avaliar os aspectos vocais dos atores, que estes "eram elementos fundamentais para a proposta que pretendia desenvolver Zanotta" (HOHLFELDT, 1979). Comenta, ainda, que "há um desforço físico constante" (HOHLFELDT, 1979). Ressalta que

a proposta de Zanotta estabelece uma contraposição entre duas linguagens que nos rodeiam cotidianamente, aquela oficializada, que anuncia e descreve paraísos, e a outra, a real, que descreve a violência que nos rodeia, e que não é nem tão anônima assim quanto se poderia prever. (...) se o texto é antidinâmico, o espetáculo o compensa, propositadamente, trabalhando a partir e sobre ele, de maneira a propor, de maneira constante, um distanciamento do que a palavra afirma, e contrapondo a imagem que temos em desenvolvimento com aquilo que vemos no cotidiano, e o que o ator relata durante o espetáculo (HOHLFELDT, 1979).

Finaliza afirmando que o uso do corpo e da voz dos atores, associado aos elementos cênicos e de iluminação, articulam-se "de maneira objetiva, quase ritualística" (HOHLFELDT, 1979).

A riqueza da fortuna crítica relativa ao espetáculo permitirá maiores aprofundamentos na sua análise. Por ora, com o fim de identificar elementos básicos constituidores da estética proposta por Zanotta, contribui para ressaltar elementos oriundos das teorias de Artaud e de Grotowski e das experiências do *The Living Theatre*. A importância do corpo do ator é evidente, assim como a presença de elementos quase rituais. A exploração da linguagem também é elemento destacado pela crítica, o que coaduna com a afirmação já citada de Hohlfeldt, acerca da busca por uma linguagem cênica capaz de dar conta de um conteúdo específico, cuja exposição pretendia Zanotta.

1.4.3. *As Cinzas do General*

Sobre o espetáculo *As Cinzas do General* a fortuna crítica localizada resume-se a uma análise apenas, publicada no *Correio do Povo* por Antônio Hohlfeldt. Isso se deve à

curtíssima temporada do espetáculo, que teve início em novembro de 1980 e foi encerrada pela repressão do regime autoritário brasileiro no começo de dezembro daquele ano. A leitura de Hohlfeldt, no entanto, aponta para os elementos que já vinham sendo identificados pela crítica em relação às anteriores obras de Zanotta. Espetáculo mais veemente e direto na crítica ao regime ditatorial, *As Cinzas do General* coloca em cena a família de um general decrépito e seu séquito de seguidores lutando pelos espólios do poder após sua morte. O crítico afirma, sobre o espetáculo e sobre a obra de Zanotta, que estão em cena "os temas que ele sempre tratou: (...) questões que são, na verdade, elementos concretos da manifestação do poder em suas falhas estruturais mas também genéticas, através das quais se mantém sob controle a maioria de uma população explorada" (HOHLFELDT, 1980). Ressalta, ainda, acerca das relações entre os detentores do poder, que poderíamos identificar como a burguesia, os abastados, os eminentes do regime, entre outros, que "pretensos detentores da moral e da ética a ser por todos seguida, são eles os principais exploradores da miséria humana, desenvolvendo mesmo entre si relações muito mais próximas à área de Thánatos do que de Eros" (HOHLFELDT, 1980). Aqui é inevitável reconhecer uma aproximação com o modo como Oswald coloca em cena, em *O Rei da Vela*¹², a contradição entre a moral burguesa, do recato, semeada de regras e interditos, e o efetivo comportamento das classes dominantes em suas esferas individuais, com liberalidades que seriam proibidas pelo código de conduta burguês, especialmente na área da sexualidade e do comportamento em sociedade. O crítico ainda destaca a "proximidade física entre o público e ator", bem como o trabalho de ator realizado por Zanotta, a quem classifica como "também um diretor de ator, pela maneira como conduz seus intérpretes (...), contribuindo, para tanto, a preparação técnica, praticamente perfeita, de todos os intérpretes" (HOHLFELDT, 1980), na linha da exigência de entrega a que Artaud alude em sua proposta teórica

1.5. TEATRO-LIXO

O objetivo do presente capítulo foi apresentar o que pode ser delineado como uma proposta político-estética de Zanotta, que atravessa as quatro obras objeto de análise desta pesquisa. A partir da biografia do autor, conectada ao movimento estudantil, à resistência ao regime ditatorial implantado no Brasil em 1964 e mesmo à guerrilha de esquerda da

¹² Remetemos aqui ao texto de Oswald, publicado em 1937.

América Latina, é possível identificar o objetivo buscado com sua produção artística, que se torna meio para a atuação política. Esse objetivo o conduzirá a temáticas que ainda não eram foco majoritário da produção dramática do período, embora tal movimento estivesse em progresso desde a década de 1960, a partir da obra de autores como Plínio Marcos.

Objetivando tratar de uma temática diversa daquelas que participaram da constituição do teatro tradicional, ou seja, aquele formatado nos termos do drama moderno, Zanotta realiza uma pesquisa de linguagem a fim de compor uma forma capaz de dar conta desse conteúdo específico. Para tanto, incorpora elementos das maneiras de pensar a cena que vinham sendo propostas por pensadores e grupos experimentais e de vanguarda, como Artaud, Grotowski e o *The Living Theatre*. Esse processo, no entanto, não se resume a mera incorporação, sendo possível argumentar que Zanotta realiza verdadeiro procedimento antropofágico ao devorar as referências e convertê-las na força de sua estética, aproveitando aquilo que a ela serve e descartando aquilo que não contribui para a vitalidade de sua proposta.

A proposta estético-política de Zanotta, em síntese precária, portanto, seria constituída por uma orientação para a ação na esfera da vida prática, buscando aquele rompimento da primazia do literário sobre a vida já presente nas vanguardas artísticas. Decorrem disso as temáticas que busca tratar: os desvalidos, a marginalidade, as relações de opressão do sistema capitalista, as formas de incorporação precária da periferia no capitalismo global, entre outras. Para dar conta dessa representação, bem como com o objetivo de potencializar a crítica a essas instituições, a desacomodação do espectador é elemento essencial. Dessa forma, Zanotta se socorre das propostas de Artaud para compor o modo de estar em cena do ator em suas encenações. O Teatro da Crueldade contribui com o rompimento, em grande medida, do afastamento do espectador proporcionado pelo modelo da separação estrita entre palco e plateia, que vinha do modelo do drama moderno. A redução da cena aos seus elementos mais relevantes, abrindo mão do supérfluo, também serve aos objetivos de Zanotta, razão pela qual se alimenta, desse modo, da proposta de Teatro Pobre, de Grotowski. A busca da mobilização do espectador em relação ao tema tratado, na forma como realizada pelo *The Living Theatre*, por meio da ritualização do espetáculo, também é devorada por Zanotta, resultando em uma maneira própria de

incorporar o espectador na encenação. Por fim, em uma perspectiva também antropofágica, Zanotta abre mão de indicar a alternativa a ser seguida pelo público que seus espetáculos ativam. Não há uma perspectiva messiânica, em sintonia com as propostas de Oswald, especialmente dos seus escritos das décadas 1940 e 50. Como se vê, é possível argumentar que Zanotta elabora uma estética própria, oriunda da devoração de diversos elementos teóricos, políticos e sociais, a qual, argutamente, foi chamada de Teatro-Lixo por Claudio Heemann, denominação que representa com bastante aproximação a dramaturgia de Zanotta.

2. DO TEATRO TRADICIONAL AO TEATRO MODERNO

2.1. TEATRO E(É) LITERATURA

A fronteira entre literatura e teatro é de complexa delimitação. Isso porque a análise do texto dramático apenas em sua materialidade literária desconsidera a ampla riqueza de elementos que surgem na passagem do texto ao palco. Anatol Rosenfeld afirma que "um texto vira teatro quando é representado" (ROSENFELD, 2009, p. 13). Isso porque a obra de arte depende de mediações. Essa mediação "é feita pela palavra, na literatura; pelo ser vivo, no teatro; pela imagem, no cinema e na televisão" (ROSENFELD, 2009, p. 16). No entanto, isso não significa que o teatro prescindia de forma absoluta do texto. O texto é o ponto de partida da encenação, podendo ser materializado de formas diversas, mas mantendo sua literariedade ao ser mediado pelo ser vivo a que se refere Anatol, que, aliás, afirma que "um texto, para o ator e o diretor, é material a ser trabalhado. O teatro trabalha o material do autor até que se converta em algo que se comunique visualmente. O teatro não pode violentar o texto: precisa adaptar-se ao material, que tem suas exigências" (ROSENFELD, 2009, p. 17).

A passagem do texto ao palco é, portanto, um dos meios de aproximação com a literariedade do texto dramático encenado. A análise desse processo deve ser objeto tanto dos estudos do teatro, quanto da literatura:

Quando acontece a transformação do ator em personagem, o texto se transforma em elemento teatral. Façamos, pois, uma inversão gramatical muito importante: a literatura teatral transforma-se em teatro literário: o teatro é substantivo; literário, apenas um adjetivo, um elemento, entre outros mais. Há aqui a passagem de uma arte temporal para uma arte espaciotemporal, ou audiovisual. O corpo, o gesto atuam no sentido espacial e também há audiovisualidade. (ROSENFELD, 2009, p. 14)

Embora o teatro não seja, em si, uma arte exclusivamente literária (ROSENFELD, 2009), os estudos literários, ao se limitarem ao texto dramático, perdem de vista a literariedade dos elementos textuais na forma como foram postos em cena. Interessa, por isso, ao estudo do texto dramático, a maneira como esse texto repercute no palco.

A análise das obras objeto desta pesquisa, que será realizada no capítulo 4, portanto, considerará não somente o texto dramático, como consolidado, aliás, em publicação posterior à encenação, pelo autor, mas também os elementos cênicos, tais como o espaço do espetáculo, a cenografia, o figurino, a forma como os atores colocaram em

cena as personagens, entre outros, na medida em que seja possível a reconstituição desses elementos. Para essa reconstituição, serão utilizadas a crítica publicada à época, a bibliografia produzida sobre os espetáculos, registros fotográficos e as manifestações dos agentes envolvidos na encenação, como a entrevista com o autor que acompanha a presente dissertação, pondo todos esses elementos em relação de reciprocidade com o texto dramático reconstituído e publicado por Julio Zanotta Vieira no ano de 1996.

2.2. OS MODELOS TRADICIONAIS

O conhecimento dos modelos tradicionais do teatro, especialmente do teatro grego, que serviram de base aos desenvolvimentos posteriores da arte dramática, contribuirá para a análise tanto da história do teatro brasileiro - e como a obra de Zanotta se insere nesse contexto -, quanto das obras de Zanotta em suas aproximações e rompimentos com tais modelos. A definição de Aristóteles acerca da tragédia é incontornável:

A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões. Por 'linguagem embelezada' entendo a que tem ritmo, harmonia [e canto] e 'por formas diferentes' haver algumas partes executadas apenas com metros, enquanto outras incluem o canto. Uma vez que a imitação é realizada por pessoas que actuam, a organização do espectáculo será necessariamente, em primeiro lugar, uma parte da tragédia; depois, a música e a elocução, pois é através destes elementos que realizam essa imitação. Considero elocução a própria combinação dos metros; e música tem um sentido absolutamente claro. Como a tragédia é a imitação de uma acção e é realizada pela actuação de algumas pessoas que, necessariamente, são diferentes no carácter e no pensamento (é através disto que classificamos as acções [são duas as causas das acções: o pensamento e o carácter] e é por causa destas acções que todos vencem ou fracassam), o enredo é a imitação da acção, entendendo aqui por enredo a estruturação dos acontecimentos, enquanto os caracteres são o que nos permite dizer que as pessoas que agem têm certas qualidades e o pensamento é quando elas, por meio da palavra, demonstram alguma coisa ou exprimem uma opinião. (ARISTÓTELES, 2004, p. 47-48)

Vale ressaltar que o modelo aristotélico da tragédia não encontra correspondente perfeito na prática. A rigor, as características da tragédia compiladas pelo filósofo referem-se a elementos comuns a diversas obras do teatro grego, mas "os gregos não criaram a teoria da tragédia" (ROSENFELD, 2009, p. 45). Isso porque o teatro grego era parte integrante das celebrações da pólis, diferentemente da ideia de uma arte específica e separada das demais práticas realizadas nesses períodos.

Nunca se insistirá o bastante na distância que separa a *Poética* – que é uma teoria do texto trágico – da realidade histórica do teatro em Atenas. Uma tragédia, ou uma comédia, se inseria sempre num concurso “musical” que opunha três poetas-compositores. Estes denominavam a si mesmos “cantores” (aoidoi). O que chamamos de teatro era uma dentre essas performances musicais – frequentemente coros – ofertadas aos deuses quando das grandes cerimônias culturais. O adjetivo “musical” (mousikos) designa indiferentemente o que nós chamamos de canto, poesia ou teatro. É por isso que convém falar de concursos musicais e não de concursos dramáticos, pois esse adjetivo é uma inovação aristotélica, ao passo que o termo mousikos está ausente da *Poética*. Por conseguinte, como em muitas culturas em que a poesia é uma prática coletiva e ritualizada, celebrada em festas das quais todos participam, as performances teatrais estão inseridas no quadro das Grandes Dionísias. (...) Não é possível isolar as tragédias de todo esse contexto litúrgico e epidítico, considerando somente seu material verbal e interpretando-as como textos. Pois isso significa separá-las desse acontecimento que lhes dá sentido conjugando prazeres musicais e glorificação da cidade. Conjunção que é o núcleo problemático da tragédia. (DUPONT, 2017, p. 20)

A discussão acerca dos modelos da tragédia, portanto, é posterior ao acontecimento material das encenações levadas a cabo nas celebrações atenienses. A discussão, no entanto, ainda que riquíssima, não será realizada nesta pesquisa, uma vez que a definição aristotélica, ao cabo, constituiu a base da teoria da tragédia que alcança o século XIX:

As características de uma tragédia, portanto, são: o conflito entre valores muito importantes; a situação ativa do herói consciente, que enfrenta seu destino; a culpa do herói - hybris, excesso, desmedida; desequilíbrio do universo moral e físico (Macbeth coloca todo o universo em revolta - ventos, animais e mares - com seus atos); necessidade e certa inexorabilidade; dignidade do herói, enfrentando seu destino heroicamente. (ROSENFELD, 2009, p. 59)

O objetivo final da tragédia continuava o mesmo, embora em outros termos. Em lugar da purgação dos "humores", a tragédia busca a catarse para que o espectador saia reconciliado com seus sentimentos do teatro. A restituição do sentido e da ordem do universo, proporcionada pelo arco do herói e seu fim digno, permite o retorno do espectador à normalidade social: "a tragédia não pode sugerir uma concepção absurda do mundo, embora essa concepção, em si, seja trágica. O herói excede-se; entretanto, no fim, tudo se pacifica, e nós também podemos sair pacificados, serenados, do teatro" (ROSENFELD, 2009, p. 60). O modelo aristotélico sobrevive "por 2.000 anos, até a ruptura total, verificada a partir do fim do século XIX" (ROSENFELD, 2009, 54).

Com a ascensão da sociabilidade burguesa, após a revolução industrial, em meados do século XIX, o modelo da arte dramática foi sendo alterado, a fim de comportar a representação da classe dominante. A supressão do coro, do prólogo e do epílogo já havia surgido em Shakespeare, entre outros distanciamentos do modelo aristotélico, todavia, o

modelo burguês, formado no século sério (MORETTI, 2014), se consolida na segunda metade do século XIX, em resposta à supressão do antigo regime e à ascensão da burguesia. É a partir desses elementos que se constitui o "drama moderno", na concepção de Peter Szondi. A centralidade do diálogo é o elemento mais relevante do drama moderno, uma vez que a representação das relações humanas - centro temático do drama moderno - "é o meio que dava expressão linguística a esse mundo inter-humano. Depois de eliminados prólogo, coro e epílogo, ele se tornou, no Renascimento (...) o único componente do tecido dramático" (SZONDI, 2011, p. 24). Em precária síntese, o drama se constitui como uma forma absoluta, cuja base essencial é o diálogo, rodeado por características tais como a completa identificação entre o ator e seu personagem, a separação entre palco e plateia, a unidade de ação, a unidade de tempo, uma vez que, no drama, "cada cena gera a seguinte" (SZONDI, 2011, p. 27), e a unidade de lugar. Esses elementos, segundo Szondi, demonstram que "a totalidade constituída pelo drama é de origem dialética" (SZONDI, p. 28).

2.3. A CRISE DOS MODELOS

Como se vê, a questão da relação entre forma e conteúdo é tema de análise tanto na literatura quanto no teatro desde a antiguidade grega. As formas consolidadas de teatro foram, ao longo do tempo, sistematizadas, constituindo modelos ideais de estruturas que se aplicam aos textos dramáticos. A tragédia grega foi sistematizada em modelo por Aristóteles, enquanto o drama moderno, burguês, foi fixado concomitantemente ao processo da revolução industrial, com o fim de constituir uma nova forma, apta a representar uma nova maneira de ver e se relacionar com o mundo, gerada pelas revoluções burguesas e industrial. A sedimentação de novas formas, no entanto, não aniquila as formas anteriores, mas as coloca em crise, como argumenta Peter Szondi.

No processo entre o momento em que uma forma não mais dá conta de sua realidade histórica e o momento em que se consolida uma nova forma estética, dá-se o embate a que Szondi chama crise, momento de grande liberdade de experimentação. O que Peter Szondi qualifica como a crise do drama moderno é o conflito daquela forma, reforçamos, cujo diálogo tornou-se "o único componente do tecido dramático" (SZONDI, 2011, p. 24), com a nova realidade material a ser representada. É desse conflito entre forma e conteúdo que, ao longo do processo histórico, surgem as novas formas, capazes de dar

conta das questões a serem representadas, discutidas, enfim, postas à disposição da sociedade em cada momento histórico.

Para além da simples adequação de uma forma a um conteúdo histórico específico, uma sociedade materialmente constituída, Iná Camargo Costa argumenta que a forma é "conteúdo social sedimentado. Traduzindo: conteúdos viram formas" (COSTA, 2012, p. 12). Nesse sentido, afirma, ainda, que o conteúdo busca sua forma específica e, "enquanto o artista não a encontra, tende a adaptar seu conteúdo às formas preexistentes" (COSTA, 2012, p. 13).

Rosenfeld afirma que "o texto dramático é deficiente, falando do aspecto literário" (ROSENFELD, 2009, p. 22), razão pela qual depende, entre vários elementos, também da interação com o público, com a sociedade, o que determinará, aliás, a forma da sua representação. O teatro necessita dessa "indução elétrica mútua entre palco e plateia (...), comunhão que nunca se sabe como será realizada" (ROSENFELD, 2009, p. 23). A relação entre palco e plateia é um dos elementos amplamente discutidos ao longo da história do teatro. No entanto, essa relação do espectador com a cena pode se dar de variadas maneiras. A completa separação entre a cena e o espectador, como pretendida pelo drama moderno, permitia tanto o afastamento material do espectador, mantido em local seguro, quanto sua identificação - por isso mesmo - quase que total com a representação, em especial o herói ou o homem seu semelhante em cena, o que permitia a realização confortável da catarse e a purgação de seus sentimentos. O teatro épico de Brecht, por sua vez, uma forma posterior à crise do drama a que se refere Szondi, busca não apenas colocar em cena as relações inter-humanas, à moda do teatro tradicional, mas colocar luz sobre "as determinantes sociais que interferiam nelas" (ROSENFELD, 2009, p. 301). Propõe que o público possa "discutir, debater, se apaixonar" (ROSENFELD, 2009, p. 302) após assistir a um espetáculo, e não apenas retornar à sociedade de forma plenamente funcional.

No teatro de Brecht, o espetáculo "deve retratar as relações entre os homens na época da dominação da natureza, mais precisamente: a 'discórdia' dos homens por obra desse *gigantesco empreendimento comum*" (SZONDI, 2011, p. 115). Trata-se de uma quebra em relação ao teatro tradicional, baseado na ideia de iludir o espectador, que, por meio da emoção, atingiria o estado catártico, acompanhando os atores em uma ilusão de realidade, para, ao final, sair do teatro purgado de seus demônios. Como afirmou Décio

Presser, a montagem do texto de Zanotta não era digestiva. O espectador do teatro realizado por Zanotta, não poderia ir "calmamente tomar um chá com bolos, completamente descarregado" (ROSENFELD, 2009, p. 302), após assistir ao espetáculo, como era possível após uma encenação trágica nos moldes do teatro tradicional. Embora não necessariamente um teatro aos moldes da teoria de Brecht, o teatro de Zanotta fará o espectador debater o que assistiu, seja para o bem, seja para o mal, uma vez que o que coloca em cena desaloja o espectador daquele local de segurança, a partir do qual pode resolver seus sentimentos por meio da catarse.

O teatro brechtiano, segundo Szondi, no entanto, é somente uma das tentativas de superação da crise do drama moderno, do descompasso entre forma e conteúdo a que Iná Camargo Costa se refere. Trataremos novamente do ponto no capítulo 4, mas releva adiantar que o teatro de Zanotta pode ser analisado a partir da perspectiva de uma tentativa própria de composição dessa cisão entre uma realidade histórico-social a ser posta em evidência e a insuficiência das formas disponíveis para tanto. Isso, no entanto, dentro de um contexto já desconectado da ideia de drama como forma central do teatro. Embora muitos elementos do drama moderno, na forma como sistematizada por Szondi, tenham sobrevivido nos palcos brasileiros, as vanguardas do início do século XX desalojaram o centro da arte dramática da ideia de *mimesis* para uma ideia de abertura para a experimentação.

A revolução da vanguarda não se voltou contra um estilo ou uma espécie de arte, mas contra a própria noção de arte como cultivada pela sociedade burguesa; devolveu à atividade artística sua condição de radical heteronomia em relação à práxis social, ética e religiosa, impondo um novo território criado pelo pensamento; e sua imanência enquanto produção e não enquanto produto visou deslocar a arte para fora da *mimesis* e, assim, desestabilizar tudo o que até então se entendia como representação. (MOSTAÇO, 2016, p. 139)

Szondi demarca historicamente a crise do drama moderno e suas primeiras tentativas de superação - com Ibsen, Tchekov, Strindbergh, Maeterlinck e Hauptmann - nos fins do século XIX. Não à toa, como retomaremos em seguida, o teatro brasileiro, e sua modernização, são elementos discutidos com ênfase desde o início do século XX, com tentativas diversas de superação do modelo tradicional, pelo menos, desde a década de 1920, com Renato Viana (FERNANDES, 2013, p. 43). A chamada modernização do teatro brasileiro, que será muito discutida ao longo da primeira metade do século XX e ainda é objeto de alguma controvérsia teórica na atualidade, passa também pela necessária

diferenciação entre modernização estética, ou formal, e modernização temática, ligada ao conteúdo. Como afirma Iná Camargo Costa, todavia, essas duas perspectivas são complementares, uma vez que forma e conteúdo estão intimamente imbricadas.

2.4. A RELAÇÃO ENTRE PALCO E PLATEIA

Para além, ainda, da relação estreita entre forma e conteúdo, que permite identificar momentos chave de atualização estética, a relação entre a obra e o espectador, especialmente o texto dramático, aí incluídos os diálogos, as rubricas, a narração e todos os demais elementos que o constituem, é relevante para a pesquisa em teatro. Isso porque "teatro é atualização e concretização do texto" (ROSENFELD, 2009, p. 18). A obra dramática transita entre a literatura e o teatro, como já ressaltamos, sendo tal fronteira de difícil fixação, o que, aliás, não parece ser de grande relevância. Importam as relações entre a obra escrita e a encenação, relação essa que é permeada por elementos literários. Daí a importância de compreender de que forma a obra dramática encontrou sua constituição no palco.

Embora os estudos da estética da recepção não sejam base teórica da presente pesquisa, a ideia de concretização, desenvolvida por Roman Ingarden¹³, precursor daquela teoria, pode contribuir para a apreensão da integralidade do fenômeno do espetáculo de teatro, em termos literários. Ingarden afirma que a obra de arte (especialmente a literária) é estruturada em estratos heterogêneos, o que, aliás, permite ao autor reconhecer a polifonia da obra de arte.

A estrutura essencial da obra literária está inerente, segundo nossa opinião, no sentido de que é uma formação construída por vários estratos heterogêneos. (...) Os estratos individuais diferem entre si por: (1) sua matéria característica, de cuja peculiaridade surgem as qualidades particulares de cada estrato, e (2) o papel que cada estrato joga com relação aos outros estratos e à estrutura total da obra. (...) a obra literária (...) é uma estrutura orgânica cuja uniformidade se baseia precisamente no caráter único de cada estrato. (INGARDEN, 1998, p. 51, tradução nossa)¹⁴

¹³ Ressalte-se que a visão do autor acerca da concepção da obra de arte, especialmente o sentido de obra acabada e, em certa medida, isolada da vida e do espectador, não compõe a perspectiva teórica adotada na presente pesquisa, sendo, por outro lado, bastante produtiva para análise do teatro, e especialmente do teatro de Julio Zanolta, que procura desconstituir a separação entre palco e plateia, entre representação e realidade, o conceito de concretização desenvolvido por Ingarden, do qual nos apropriamos com o fim de contribuir com a análise que será desenvolvida no capítulo 4.

¹⁴ "La estructura esencial de la obra literaria está inherente, según nuestra opinión, en el hecho de que es una formación construida de varios estratos heterogéneos. (...) Los estratos individuales difieren entre sí por: (1) su materia característica, de cuya peculiaridad brotan las cualidades particulares de cada estrato, y (2) el

Os quatro estratos a que o autor se refere são o das formações fônico-linguísticas, o das unidades de significação, o das objetividades apresentadas e o dos aspectos esquematizados. Esses estratos constituem um todo orgânico, que forma a obra de arte literária - e também a obra teatral. Contudo, há espaços vazios que devem ser preenchidos na concretização da obra de arte, uma vez que "a obra literária nunca é totalmente compreendida em todos os seus estratos e componentes" (INGARDEN, 1998, p. 390, tradução nossa)¹⁵. Isso porque "a obra é essencialmente diferente de todas as suas concretizações" (INGARDEN, 1998, p. 393, tradução nossa)¹⁶. Para os fins da presente pesquisa, a ideia de concretização proposta por Ingarden aponta um caminho a seguir: a necessidade de coleta e análise da maior quantidade de informação possível acerca das montagens das obras analisadas. No entanto, como afirma o autor, não se trata de compreender como cada sujeito - leitor ou espectador - apreende a obra, uma vez que é preciso distinguir "as concretizações e a experiência subjetiva de apreensão" (INGARDEN, 1998, p. 392, tradução nossa)¹⁷.

As concretizações, ainda, segundo Ingarden, preenchem uma certa quantidade de espaços vazios presentes na obra, uma vez que "a obra puramente literária é uma formação que é um esquema em vários aspectos, que tem 'vazios', manchas de indeterminação, aspectos esquematizados" (INGARDEN, 1998, p. 387, tradução nossa)¹⁸. Essa concepção se aplica com mais ênfase ainda à obra dramaturgica, uma vez que elaborada com o propósito mesmo de ser encenada, ou seja, de ser completada pela montagem. É na montagem que uma parte dessas manchas de indeterminação será preenchida

pelas transformações dos estratos em formações fônicas, em unidades de sentido, e dos aspectos que ocorrem na concretização de uma obra, um número das manchas de indeterminação é eliminado. Como resultado, os objetos representados surgem diante de nós em uma forma mais plena nas concretizações do que de fato possuem na própria obra. (INGARDEN, 1998, p. 397, tradução nossa)¹⁹.

papel que cada estrato juega con respecto a los otros estratos y a la estructura total de la obra. (...) la obra literaria (...) es una estructura orgánica cuya uniformidad se funda precisamente en el carácter único de cada estrato."

¹⁵ "la obra literaria nunca esta totalmente comprendida en todos sus estratos y componentes".

¹⁶ "la obra es esencialmente diferente de todas sus concretizaciones".

¹⁷ "las concretizaciones y la experiencia subjetiva de aprehension".

¹⁸ "la obra puramente literaria es una formación que es un esquema en varios aspectos, que tiene 'vacíos', manchas de indeterminación, aspectos esquematizados".

¹⁹ "por las transformaciones de los estratos en las formaciones fônicas, en las unidades de sentido, y de los aspectos que ocurren en la concretización de una obra, un número de las manchas de indeterminación es

A concretização da obra passa, portanto, pela direção, pela cenografia, pela iluminação, pelo som ou trilha sonora, enfim, por todos os elementos que atuam na passagem da obra puramente literária para a obra concretizada. Nesse sentido, o trabalho de ator é um dos elementos centrais na constituição da forma concretizada do texto dramático. Por isso a importância de identificar os diálogos teóricos empreendidos entre o autor do texto dramático e as teorias voltadas às propostas relacionadas ao trabalho de ator, como fizemos no primeiro capítulo. Isso porque a escrita da obra dramática, especialmente no caso de Zanotta, que também atua como diretor, já possui uma orientação para uma forma específica de atuação. Não somente as rubricas, parte integrante do texto dramático, mas mesmo os diálogos e eventuais narrações têm em vista uma maneira específica de atuar. É, aliás, o que Zanotta declara, ao afirmar que "nós estudávamos profundamente técnicas de teatro e exigíamos muito nos ensaios" (ANEXO A). Zanotta escreve, portanto, para um modo determinado de encenação, para uma atuação determinada, objetivando, com isso, a integração do espectador na cena, seja fisicamente, seja por meio de seus sentimentos, seja por ambos, opção que, como pretendemos demonstrar, varia nas quatro obras que analisaremos.

Acerca da literariedade da obra teatral, Ingarden assevera que "se a obra teatral não é uma obra puramente literária, é então um caso fronteiro" (INGARDEN, 1998, p. 377, tradução nossa)²⁰. Para sustentar sua afirmação, indica os elementos que constituem a obra teatral e que a fazem caso fronteiro à obra puramente literária:

estrutura estratificada análoga à de uma obra puramente literária (...) os estratos das unidades de sentido e das formações fonéticas também são apresentados na obra teatral (...), uma polifonia de qualidades de valor (...) também está presente na obra teatral (...), as qualidades metafísicas podem se manifestar em uma obra teatral (...), finalmente, aqui também há uma estrutura particular das partes, e ela condiciona os vários efeitos da dinâmica interna da obra (INGARDEN, 1998, p. 377, tradução nossa)²¹.

A visão de Ingarden é propícia, ainda, para a abordagem do conceito de polifonia da obra de arte. A obra de arte teatral é polifônica, no sentido atribuído por Ingarden, da

eliminado. Como resultado, los objetos representados aparecen ante nosotros en una forma más plena en las concretizaciones que de facto poseen en la obra misma."

²⁰ "si la obra teatral no es una obra puramente literaria, es entonces un caso fronterizo".

²¹ "estructura estratificada análoga a la de una obra puramente literaria (...) los estratos de las unidades de sentido y de las formaciones fonéticas también se presentan en la obra teatral (...), una polifonía de cualidades de valor (...) también está presente en la obra teatral (...), las cualidades metafísicas pueden manifestarse en una obra teatral (...), finalmente, aquí también hay una estructura particular de las partes, y ésta condiciona los varios efectos de la dinámica interna de la obra".

sua constituição pela interseção orgânica dos estratos que a constituem, mas também no sentido da acumulação de elementos heterogêneos, tais como texto, cenografia, atuação, direção, dentre outros. Essa multiplicidade de contribuições é parte integrante da análise acerca do espetáculo em sua realização. A importância do dramaturgo, nesse caso, reside na escolha dos elementos específicos formais e temáticos que constituirão uma proposta estética específica, que se realizará no momento da concretização da obra, com o preenchimento de muitas daquelas manchas de indeterminação, mas dentro dos limites da estética proposta a partir do texto dramático.

2.5. TEATRO E SOCIEDADE NO BRASIL

A relação entre teatro e sociedade, assim como em outras manifestações culturais, é uma das aproximações possíveis para a compreensão da obra artística. Elementos como a busca da formação de uma identidade nacional, a transição do modelo escravista para o modelo do trabalho assalariado, a inserção no capitalismo em situação periférica, as influências externas na cultura e na sociedade brasileiras, entre outros, permitem analisar aspectos da obra de arte em suas implicações estéticas e políticas. Para os objetivos da presente pesquisa, a compreensão da inserção da obra de Julio Zanolta no contexto político e social brasileiro da década de 1970, a compreensão do processo de modernização da sociedade e do teatro brasileiros é uma potente ferramenta de análise. Ao compreender como teatro e sociedade vinham dialogando ao longo do século XX, é possível identificar os elementos comuns da obra de Zanolta com o restante da produção artística contemporânea à sua produção, mas também seus elementos inovadores, tanto do ponto de vista formal quanto do ponto de vista temático.

2.5.1. O Moderno no Teatro Brasileiro

Essas premissas permitem aproximarmo-nos das questões que estavam em discussão na produção cultural brasileira do século XX, especialmente das discussões acerca da modernização do teatro brasileiro. O teatro brasileiro constitui-se enquanto sistema, com companhias estáveis, público regular e profissionais como atores e dramaturgos, aproximadamente na década de 1930 (DEIRÓ NOSELLA, 2017). A historiografia do teatro brasileiro, por sua vez, convencionou fixar a estreia da

modernidade no Brasil, em termos de teatro, em 1943, com o espetáculo *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Sábato Magaldi afirma que

como o aproveitamento das modernas técnicas de encenação supunha um intercâmbio que não se fazia, ficamos dentro da rotina vitoriosa do teatro profissional, à margem das conquistas daqueles nomes e de Stanislavski, Meyerhold, Appia, Gordon Craig e vários outros teóricos do espetáculo. (MAGALDI, s/d, p. 182)

Magaldi afirma, ainda, que, mesmo que se possa relatar experiências anteriores, como a do grupo *Os Comediantes*, é somente com a encenação, em 1943, de *Vestido de Noiva*, aliás, pelo mesmo grupo, com direção de Ziembinski, que se pode falar em teatro moderno no Brasil (MAGALDI, s/d, p. 193-194). Até então, conforme sustenta Décio de Almeida Prado, a estrutura da encenação era fechada em um modelo de texto e de distribuição de personagens que permitiam às companhias modificar seguidamente a peça em cartaz. Alega que esse quadro provinha "todo ele, enquanto estrutura, do século XIX" (PRADO, 1996, p. 19). Conforme, ainda, Décio, "algum progresso se fizera, evidentemente (...) mas não se tocara no essencial, na maneira do teatro considerar-se, em si mesmo e em suas relações com o público" (PRADO, 1996, p. 37). A encenação de Ziembinski para o texto de Nelson Rodrigues desloca "o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna" (PRADO, 1996, p.40).

Nanci Fernandes bem resume o entendimento comum acerca do teatro brasileiro profissional nas décadas de 1930 a 1950:

Com o teatro profissional acomodado, vivendo principalmente do sucesso do teatro de revista e das comédias de costumes, os escritores modernistas pouco puderam fazer pela modernização da cena brasileira, como se viu no capítulo anterior. Ao longo dos anos de 1920/1930, o sistema teatral deu continuidade ao modo de produção baseado nas práticas do século anterior e centrado na figura do primeiro-ator (geralmente dono das companhias). A encenação e a interpretação, dependentes da velha tipologia dramática, levavam a uma conseqüente limitação dramatúrgica, tanto de temas quanto do tratamento estético-teatral. Para os dramaturgos, o ciclo vicioso persistia: textos eram encomendados como veículo do estrelismo dos primeiros-atores, secundados por uma galeria fixa de tipos que limitavam o desenvolvimento de temas e enredos. Além disso, a pesada carga de espetáculos semanais - de segunda a segunda, com matinês e sessões corridas - desembocou na acomodação e na recusa em testarem-se novas experiências. (FERNANDES, 2013, p. 43)

Esta posição, no entanto, ainda que bastante difundida, longe está de ser consensual. Aproximando-se dela, mas com matizes, os professores Berilo Luigi Deiró Nosella, Larissa de Oliveira Neves e Elen de Medeiros sustentam que

o caminhar para se chegar ao moderno, no entanto, recebeu seu pontapé inicial no ano de 1500, quando se começou a forjar o cadinho cultural que propiciaria, mais de quatrocentos anos depois, a escritura de uma peça com a voracidade formal e temática de "Vestido de Noiva" (DEIRÓ NOSELLA, 2017, p. 94).

Isso se dá em virtude da dualidade de desenvolvimento do teatro brasileiro, em que o teatro profissional, de inspiração europeia, formalmente visto como o "teatro brasileiro", é paralelo às diversas formas de teatralidade presentes em outras manifestações culturais, como os teatros ambulantes e as manifestações coletivas populares, que não eram reconhecidos como teatro.

Esses dois perfis de teatralidade (o teatro profissional ambulante; e os folguedos) ficaram à margem da história do teatro brasileiro durante muito tempo. No entanto, na prática, eles, além de repercutirem na vida social das pessoas e de possuírem um vigor estético-cultural inquestionável, sempre estiveram em diálogo com parte do teatro "oficial" (DEIRÓ NOSELLA, 2017, p. 95).

Esses elementos teatrais da cultura brasileira vão, em larga medida, ser retomados ou pelo menos percebidos como referências, especialmente a partir do Modernismo de 1922. Os autores definem os três tipos de teatralidades brasileiras que foram desconsideradas pela historiografia como "1. o teatro autoral e empresarial cômico e/ou musicado; 2. o teatro "não-oficial" de feira, de circo e de praça; 3. os folguedos populares" (DEIRÓ NOSELLA, 2017, p. 96).

Entre os autores que perceberam o valor da teatralidade dessas manifestações incluem

o grupo de pensadores e artistas modernistas, por exemplo, dentre os quais se destacam Mario de Andrade (embora com um olhar paternal de folclorista), Oswald de Andrade (em especial na sua peça "O Rei da Vela", de 1933) e, principalmente, Alcântara Machado, o único a perceber qual seria a chave para o moderno no Brasil – e a abrir os olhos de seus colegas, inclusive dos dois outros citados aqui (DEIRÓ NOSELLA, 2017, p. 96)

Como se vê, já na década de 1920 é possível identificar elementos modernos no teatro brasileiro. Por outro lado, Décio de Almeida Prado afirma que o modernismo no teatro brasileiro se estabiliza somente com o surgimento e desenvolvimento do trabalho do *Teatro Brasileiro de Comédia* (PRADO, 1996). Realiza tal afirmação com base na eliminação gradativa do ponto, na ascensão da figura do encenador, na incorporação dos

textos franceses e estadunidenses, na modificação dos espaços de espetáculo, na transição do teatro de atividade de comércio para atividade artística, entre outros elementos (PRADO, 1996, p. 46-50).

Há, por outro lado, autores que assumem uma perspectiva cumulativa para a análise da modernidade no teatro brasileiro, como Gustavo Doria. Diferentemente da fixação de um marco de completude da inserção do moderno em nosso teatro, o autor aponta as diversas manifestações parciais de elementos da modernidade em terras brasileiras (DORIA, 1975). Nesse sentido, podemos citar as propostas de Renato Viana em *A última encarnação de Fausto*, em 1922, que busca utilizar a luz e o som em outra perspectiva, com fins cênicos ampliados, bem como utiliza-se dos conceitos de direção, ainda uma novidade à época, no teatro brasileiro (FERNANDES, 2013, p. 44). Importante ressaltar que há uma busca consciente por uma nova estética por parte de Renato Viana, mediante o uso do som e da luz, em uma ambientação onírica, rompendo, ainda, a marcação tradicional. Veja-se que o autor dava "palestras sobre o teatro moderno, insistindo na necessidade de atualização cênica no Brasil" (FERNANDES, 2013, p. 44). Renato teve contato com os escritos de Ibsen, Stanislavski e Jacques Copeau, entre outros (DORIA, 1975, p. 14). Da mesma forma, o trabalho de Eugênia e Álvaro Moreyra, em *Adão, Eva e outros membros da família*, no ano de 1927, também está perpassado por elementos de modernidade. A proposta dos Moreyra incluía um espaço inovador para a encenação, assim como a abolição da marcação (FERNANDES, 2013, p. 50-51), o que gerou manifestações entusiasmadas que "referiam-se principalmente a dois aspectos: à movimentação 'natural' dos atores (...) e ao texto, elogiado como excelente comédia satírica e espirituosa" (FERNANDES, 2013, p. 52). O próprio Álvaro Moreyra declarou, em tom quase jocoso, que "as marcações estavam sendo feitas pelo Luiz Peixoto, que entende de teatro. Mas como estava saindo tudo muito 'certinho' achamos melhor acabar com a marcação. Cada um fica e faz como entender, mesmo que atrapalhe a companhia" (DORIA, 1975, p. 29). Flávio de Carvalho, por sua vez, com *O bailado do deus morto*, em 1933, também incorpora elementos modernos em sua estética, mediante a fusão de elementos do teatro e da dança, entre outros. É Flávio, aliás, que realiza, em 1931, sua *Experiência n. 2*, na qual buscou testar a capacidade de agressão de uma procissão de *Corpus Christi*, ao não remover seu chapéu durante a passagem do grupo de beatos. A tentativa de linchamento que sofreu demonstrou a potência da performance que realizou (FERNANDES, 2013, p.

54). Em descrição do próprio autor, é possível verificar a experimentação no espetáculo *O bailado do deus morto*, que era cantado, dançado e falado. Os atores, por sua vez, quase todos negros, tinham como figurino máscaras e vestes brancas, que, em conjunto com o som e a luz, criavam uma atmosfera sem similar nos palcos brasileiros. O espetáculo foi interditado pela censura após apenas três apresentações (FERNANDES, 2013, p. 55). Importante ressaltar a relação do espetáculo com as propostas do Modernismo brasileiro, como aponta Gustavo Doria ao referir-se ao *Teatro da Experiência*, "ideia do arquiteto Flávio de Carvalho e que representa, até certo ponto, a resultante teatral da Semana de Arte Moderna, de 1922" (DORIA, 1975, p. 44). Em relação à supressão do ponto, um dos argumentos de Décio para a consolidação do moderno somente com o trabalho do *Teatro Brasileiro de Comédia*, é possível verificar que o *Teatro do Estudante do Brasil* já o havia abolido em sua peça de estreia, *Romeu e Julieta*, em 1938 (DORIA, 1975, p. 49).

É preciso, ao que nos parece, estabelecer os elementos que definiriam a modernidade no teatro e, a partir deles, perceber como a modernização se dá como processo, e não como ponto de emergência único. Quando considerados individualmente, elementos como dramaturgia, direção, atuação e encenação apontam para algumas respostas. A dramaturgia moderna, do ponto de vista internacional, tem início com o Simbolismo. Rosenfeld afirma, sobre o Simbolismo:

com esse movimento veio a revolução do teatro moderno em geral, por volta de 1900. É uma nova concepção: não se tem mais ilusionismo, o teatro passa a manifestar-se livremente, como teatro, como máscara, libertando-se da tradição dos elementos de verossimilhança. O teatro confessa-se francamente festa, jogo, dança, disfarce" (ROSENFELD, 2009, p. 185).

O pioneirismo da modernização da cena teatral quanto à figura do diretor se dá com André Antoine, ainda no final do século XIX. A atuação se moderniza, também do ponto de vista estrangeiro, com as propostas de Stanislavski, enquanto a encenação encontra novas propostas, modernas, nas figuras de Adolph Appia, Gordon Craig e Max Reinhardt.

A mera incorporação desses autores e suas teorias, no entanto, não é suficiente para afirmar a ocorrência de uma modernização do teatro brasileiro. Isso porque há que se analisar a existência de uma efetiva proposta estética. Oswald de Andrade, embora seu teatro somente venha a ser encenado em 1967, realiza empreendimento desse tipo. *O Rei*

*da Vela*²², assim como *A Morta* e *O Homem e o Cavalo*, constituem propostas de renovação estética que rompiam ou atualizavam diversos elementos do teatro até então realizado no Brasil, com a incorporação de elementos locais. Renato Viana, Eugênia e Álvaro Moreyra e Flávio de Carvalho trilham esse mesmo caminho:

o autor moderno: reinventa a comédia de costumes, a revista, a burleta, etc. (1); recupera a estética do artista de rua e circense (2); recria os folguedos (3). Os três perfis levantados acima ressurgem no teatro moderno com novas cores, formatos, linguagens – a base é nacional, coletiva e popular. (DEIRÓ NOSELLA, 2017, p. 96-97)

A partir de uma visão que considere as propostas estéticas do período, pode-se argumentar, portanto, que a modernização do teatro brasileiro se deu em forma de processo, por acumulação, não sendo possível determinar com exatidão o momento em que tal processo se consolida. É possível discutir, aliás, se ainda não se encontra em aberto tal processo pelo menos até a década de 1970, tendo em vista que autores como Brecht, Grotowski, Artaud, entre outros, ainda estão em processo de incorporação em nosso teatro nesse período, paralelamente ao processo de acolhimento das realidades sociais e históricas brasileiras do ponto de vista temático em nossa cena teatral.

2.5.2. História, Sociedade e Teatro

O processo acelerado de urbanização brasileira a partir do começo do século XX, sobretudo da década de 1930, constitui elemento incontornável para a análise de nossa dramaturgia e das implicações das atualizações temáticas e estéticas realizadas a partir dessa mudança social. Herdeira de uma economia agrária e baseada na escravização, oriunda da colonização, a sociedade brasileira se depara, em um período de apenas quarenta anos, com uma realidade de manutenção da exclusão dos ex-escravizados e seus descendentes, que se agrava com a desintegração do meio rural, e o conseqüente início da migração das populações expulsas do campo para as cidades. A imigração, especialmente a italiana, iniciada no final do império, insere um novo elemento importante nas relações sociais brasileiras. É nesse contexto, por exemplo, que as ideias anarquistas chegam ao Brasil, o que provoca movimentos de sindicalização, assim como as greves das décadas de 1900 e 1910. O período é de acomodação de um novo modelo de estado, ainda herdeiro de estruturas pré-capitalistas, ao capitalismo que vinha se mundializando. Não por outro

²² Remetemos aqui ao texto de Oswald, publicado em 1937.

motivo Oswald coloca em cena a antiga nobreza da terra (FLORENTINO, 2001) em sua decadência e associação com a incipiente burguesia comercial brasileira, então em ascensão. Talvez aí seja possível, aliás, identificar um traço bastante corrente do desenvolvimento da sociedade brasileira, desde seus primórdios: propostas de modernização econômica associadas com a manutenção de uma forma de interação social tradicional, focada em valores conservadores.

Diversas são as tentativas de acomodar essas circunstâncias, desde aquelas estatais, como a criação de ensino básico gratuito e a incorporação do Escolanovismo, durante o ministério Capanema, a partir de 1934, além da criação de legislações trabalhistas, especialmente durante a ditadura de Getúlio Vargas, até a repressão policial generalizada e a expulsão da população pobre em direção às periferias das cidades. Vale lembrar, aliás, que o Departamento de Ordem Política e Social, o famoso DOPS, foi criado em 1924, e amplamente utilizado com fins repressivos durante as ditaduras de Vargas e de 1964-1985 (SCHAWRCZ, 2015).

Em paralelo com o processo de industrialização ocorre também a incorporação do *American Way of Life*, fruto da Política de Boa Vizinhança de Franklin Roosevelt, especialmente após o acordo de Vargas com o governo estadunidense para a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial (SCHAWRCZ, 2015). Importante ressaltar que, embora não se possa classificar Vargas como um fascista, havia aproximações diversas com os países do eixo até o final da década de 1930. Seja por cálculo estratégico, seja por afinidades ideológicas, o Brasil mantinha, desde 1936, acordo comercial com a Alemanha, o que viabilizava o sistema de comércio compensado. Em 1938, aliás, a Alemanha se tornou o principal destino das exportações brasileiras, superando os Estados Unidos, o que deixou os estadunidenses inquietos (MOURA, 1980). O discurso de Getúlio a bordo do encouraçado Minas Gerais, em junho de 1940, flerta com os ideais fascistas:

A ordenação política não se faz, agora, à sombra do vago humanitarismo retórico que pretendia anular as fronteiras e criar uma sociedade internacional sem peculiaridades nem atritos, unida e fraterna, gozando a paz como um bem natural e não como uma conquista de cada dia. Em vez desse panorama de equilíbrio e justa distribuição dos bens da Terra, assistimos à exacerbação dos nacionalismos, as nações fortes impondo-se pela organização baseada no sentimento da Pátria e sustentando-se pela convicção da própria superioridade. Passou a época dos liberais imprevidentes, das demagogias estereis, dos personalismos inúteis e semeadores de desordem. (BRASIL, 1940)

É somente com o comprometimento estadunidense com a implantação da Companhia Siderúrgica Nacional, entre outras concessões, que o Brasil adere aos aliados na Segunda Guerra Mundial (FAUSTO, 2012, p. 323-326). Esse exemplo demonstra a tendência histórica das elites brasileiras de se aproximarem de ideais conservadores, ligados à manutenção da ordem social, especialmente em momentos de crise.

É ainda no contexto das transformações sociais dos anos de 1930 que surgem teorias sociológicas como aquela apresentada por Gilberto Freyre, sustentando o mito da democracia racial brasileira - conceito apresentado na obra *Sobrados e Mucambos*. O apagamento da violência generalizada que representou o regime escravista no Brasil contribui para a disseminação de uma visão sobre a sociedade que escamoteia a violência presente na formação histórica do país. Ao mesmo tempo, suprime as manifestações culturais não hegemônicas, sob o argumento da busca de uma identidade nacional, representativa da brasilidade, o que tem como consequência uma certa homogeneização das manifestações culturais hegemônicas. Os elementos das culturas de origem africana são um exemplo desse procedimento. O samba foi tratado, durante boa parte do começo do século XX, como caso de polícia, sofrendo repressão violenta do Estado, até a sua incorporação, em termos próprios, pela elite cultural, quando passa a ser visto de maneira diversa. O teatro não escapa a esse processo.

A questão é oportuna, aliás, para a abordagem do *Teatro Experimental do Negro*, outra das propostas de vanguarda, surgida ainda em 1944, sob a direção de Abdias do Nascimento. Para além do trabalho no teatro, Abdias também foi um teórico e pesquisador da condição do negro no Brasil, assim como promotor de inúmeras iniciativas na área da cultura negra, com eventos como a Convenção Nacional do Negro, em 1945 e 46, e o Congresso do Negro Brasileiro, em 1950. Além disso, atuou politicamente, sendo eleito deputado federal, tendo participado do VI Congresso Pan-Africano, entre outros eventos. Foi perseguido pela ditadura militar e teve de partir para o exílio em 1968 (GOMES, 2021, p. 22). Abdias busca com o *Teatro Experimental do Negro* a representação do que é ser negro em um país racista da América Latina. Segundo Abdias, o *Teatro Experimental do Negro* "iniciou sua tarefa histórica e revolucionária convocando para seus quadros pessoas originárias das classes mais sofridas pela discriminação: os favelados, as empregadas domésticas, os operários desqualificados, os frequentadores dos 'terreiros'"

(NASCIMENTO, 1978, p. 129-130). Outras visões, portanto, sobre a produção artística foram convocadas pelo *Teatro Experimental do Negro*. Além disso, o projeto do *Teatro Experimental do Negro* "inspirou e estimulou a criação de uma literatura dramática baseada na experiência afro-brasileira, dando ao negro a oportunidade de surgir como personagem-herói, o que até então não se verificara" (NASCIMENTO, 1978, p. 130) no teatro brasileiro. Não por outro motivo o grupo utiliza o texto de Eugene O'Neill, *O Imperador Jones*, para sua primeira encenação. Esse, aliás, é o mesmo texto da encenação a que Abdias assistiu, em 1941, em Lima, no Peru, e que utilizava atores brancos com o rosto pintado de negro (*blackface*) para a caracterização dos personagens. Na peça, o protagonista, Jones, é um homem cindido, "sua catástrofe é não estar integrado na civilização nem ter mais instintos animais. No fim, sucumbe" (ROSENFELD, 2009, p. 274).

Sobre a encenação, Abdias afirma que

algo denunciava a carência daquela força passional específica requerida pelo texto, e que unicamente o artista negro poderia infundir à vivência cênica desse protagonista, pois o drama de Brutus Jones é o dilema, a dor, as chagas existenciais da pessoa de origem africana na sociedade racista das Américas (NASCIMENTO, 2004, p. 209).

É ainda Abdias que declara, sobre *Sortilégio*, peça de sua autoria, que

o mistério tem seu nervo vital nas relações raciais brasileiras e no choque entre a cultura e a identidade de origem africana e aquela da sociedade dominante eurocentrista. A peça propõe uma estética afro-centrada como parte essencial na composição de um espetáculo genuinamente brasileiro (NASCIMENTO, 2004, p. 219).

Há, como se vê, uma proposta estético-política específica, que busca compor, aliás, "um espetáculo genuinamente brasileiro" (NASCIMENTO, 2004, p. 219), mediante a representação da opressão da população negra pela sociedade branca, que busca suas matrizes na cultura europeia, amplamente representada na produção artística até então. Abdias coloca em cena, ainda, a histórica imposição da cultura de matriz europeia como representativa da identidade nacional, mediante a interdição da cultura dos povos de origem africana, majoritariamente relegada a uma posição periférica, tanto do ponto de vista material, no sentido econômico, de ocupação dos espaços de poder e visibilidade, quanto no sentido da representação de seus traços culturais. Como se vê, o período que vai da década de 1920 a 1950 é fértil em iniciativas de modificação do panorama do teatro

brasileiro, sendo talvez reducionista localizar apenas em 1943, com *Vestido de Noiva*, e, posteriormente, com o *Teatro Brasileiro de Comédia*, o surgimento e a consolidação do teatro moderno no Brasil.

O espaço para a discussão de elementos constituintes da sociedade brasileira, como a exclusão social, as periferias, as culturas não hegemônicas, a diversidade cultural e racial, a violência, a fome, entre tantos outros elementos, era inexistente, especialmente no teatro. O *Teatro Experimental do Negro* aponta nesse sentido. A não visibilidade, aliás, também na historiografia do teatro brasileiro, atua como homogeneizadora das manifestações culturais. Assim, no período de modernização do teatro brasileiro, entre, aproximadamente 1938 e 1958 (FARIA, 2013), a temática do teatro hegemônico não incorpora com vigor esses elementos da sociabilidade brasileira a que nos referimos. O marco da modernidade no teatro brasileiro, aliás, é fixado em obra - *Vestido de Noiva* - que retrata a sociedade carioca da década de 1950 em uma família que se pode classificar como de classe média ou média alta. A relevância da obra, do ponto de vista estético, é inegável, a incorporação da diversidade social e das questões prementes ligadas às formas de socialização brasileiras, como o êxodo rural, a exclusão social, especialmente do negro, a violência que permeia as relações sociais no Brasil, em suma, somente chegará ao teatro nas décadas de 1960 e 1970. Há, como se vê, um descompasso entre a chegada dessas questões sociais no teatro em relação ao romance e à poesia. Isso porque, já em 1937, Graciliano Ramos discutia a questão do esfacelamento, pelo ainda incipiente processo de inserção de relações capitalistas no campo, do mundo rural brasileiro, em *Vidas Secas*. Esse processo de colisão entre os valores rurais e urbanos, especialmente pelo conflito com instituições estatais, será elemento temático importante do teatro brasileiro nas décadas de 1950 e 1960, com *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e *O Pagador de Promessa*, de Dias Gomes, por exemplo.

O período referido (1950-1970) contempla uma série de modificações sociais relevantes no contexto brasileiro. Atrasado no processo de industrialização em relação aos países centrais do ocidente, o Brasil está em franca modificação de sua estrutura produtiva no período. O processo de industrialização se intensifica a partir da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial e do acordo obtido por Vargas para a construção da Companhia Siderúrgica Nacional, o que dará início à efetiva implantação da indústria pesada no Brasil.

Apenas como exemplo comparativo, quando, em 1959, a Revolução Cubana se processa, a totalidade dos veículos utilizados em Cuba provinha de importação dos Estados Unidos, uma vez que Batista havia acordado com os americanos a não implantação de indústria pesada em Cuba. Ainda que com todas as problemáticas envolvidas, em 1960 o Brasil já possuía produção própria de motores e veículos de carga em larga escala, pela Fábrica Nacional de Motores. O processo de urbanização estava em seu ponto de maior expressão, com levas de migrantes deixando o campo em direção aos centros urbanos do sudeste. Da mesma forma, a cultura passava a se massificar, assim como a imprensa e o acesso à informação, como consequência da urbanização e do acesso à alfabetização. A formação de uma classe média baixa de operários com alguma qualificação que os capacitasse a operar as máquinas que vinham de países como o Japão e a Alemanha para integrar o parque industrial brasileiro torna-se prioridade das instituições. Paralelamente à ebulição social dos anos 1950 e 1960, com as ligas camponesas e o movimento estudantil, entre outros, ocorre uma inclusão, ainda tímida, das temáticas sociais nas obras de teatro brasileiras.

Em resumo superficial, processava-se no Brasil, nas décadas de 1930 a 1970, uma grande mudança social engendrada pela inserção das relações capitalistas em um país da periferia do capitalismo (SCHWARZ, 2000). Essa mudança não encontrava nos modos hegemônicos de produção artística do Brasil a sua expressão formal adequada. Em um primeiro momento, permaneceram as tentativas de consolidação de uma identidade nacional homogênea. Já nas décadas de 1950 e 1960, ocorre um momento de franca experimentação e liberdade artística, que engendrou movimentos como o Concretismo, o Tropicalismo (musical), a Tropicália (de maior amplitude que o Tropicalismo), a Marginália, entre outras expressões artísticas. É nesse período, aliás, que a indústria cultural toma forma no país, com a influência da cultura estadunidense em artes como a música, a televisão e o cinema, bem como sua massificação.

A experimentação, no teatro, é consequência do movimento geral engendrado nas artes e na cultura. O Concretismo é o primeiro movimento que pode ser identificado como referência da experimentação, com base ainda em questões discutidas pelas vanguardas da primeira metade do século XX. Edélcio Mostaço afirma, acerca da teatralidade dos anos 1950, que

são significativas as raízes construtivistas dessa nova teatralidade, cujos parâmetros devem ser buscados no cubismo, no expressionismo e no futurismo; movimentos da vanguarda que geraram o reaproveitamento da cena central como possibilidade de investigar, mais de perto, a Gestalt da psicologia humana". No Brasil, essa nova cena compartilhou, ao lado de outros movimentos artísticos, um ressurgimento do interesse pela pesquisa, detectável, nas artes plásticas, na Exposição Nacional de Arte Concreta, no MAM paulista, em 1956; na música erudita, com a divulgação das sonoridades atonais, logo organizadas em torno da "música nová", apresentada em São Paulo, em 1957, por Diogo Pacheco numa récita que se deu no Teatro de Arena; na arquitetura, com Oscar Niemeyer e Lúcio Costa exercitando fazer linhas ondulantes adquirirem a materialidade do aço e do concreto, inicialmente na Pampulha e depois em Brasília; na poesia, após o grupo Noigandres lançar o "Plano-piloto para Poesia Concreta", em 1958 (...). (MOSTAÇO, 2013, p. 219)

O grupo concretista da *Noigandres* influenciou Hélio Oiticica, que, aliás, foi o primeiro a utilizar o termo Tropicalismo, em 1967, ano da sua mostra *Tropicália*. A *Tropicália*, como movimento mais amplo, abarcando diferentes manifestações artísticas, e o Tropicalismo, no sentido do movimento mais restrito à música, encabeçado por Caetano e Gil, colocam em novos termos a discussão acerca do que se pode chamar de "brasilidade". A busca pela identidade brasileira, homogênea, deixa de orientar as pesquisas desses artistas, confluindo para um reconhecimento da diversidade social, racial e cultural do Brasil. Os experimentos empreendidos pelos concretistas desaguam, cerca de duas décadas depois, na *Marginália*, movimento que abre as portas para a visibilidade de atores periféricos - marginais, nos termos da época - como protagonistas dos diversos aspectos da brasilidade, no sentido da cultura brasileira em sua diversidade.

É nesse contexto que autores como Dias Gomes e Ariano Suassuna vão, de formas particulares, abordar temas como a desintegração do meio rural pelo choque entre formas de organização pré-capitalistas das relações de trabalho com a modernização nacional e a inserção brasileira no capitalismo mundial. Tais processos materiais acarretam também choques e acomodações nas formas de socialização, como demonstram *O Pagador de Promessas* (Dias Gomes), peça encenada em 1960; e *O Auto da Compadecida* (Ariano Suassuna), peça encenada em 1956. A abordagem desses temas, embora não seja totalmente novidade, se dá em termos diversos daqueles que costumeiramente eram vistos nos palcos brasileiros. A essa abordagem temática diferenciada corresponde uma experimentação formal respectiva. Suassuna resgata o modelo dos autos de fé medievais, enquanto Dias Gomes insere elementos do sincretismo religioso em seu espetáculo.

Roberto Freire, por sua vez, coloca em evidência, como protagonistas, duas empregadas domésticas e seus sentimentos e questões existenciais, gerados, em larga medida, pela sua condição social. No espetáculo *Quarto de Empregada*, encenado em 1958 como "prova final dos alunos da Escola de Arte Dramática (EAD)" (OLIVEIRA, 2012), Freire experimenta com a forma do drama sintético. A perspectiva da sociabilidade de populações marginalizadas, tais como pessoas LGBT, prostitutas, cafetões e leões de chácara é colocada em cena, do ponto de vista temático, por Plínio Marcos, em espetáculos como *O Abajur Lilás* (escrita em 1969 e liberada pela censura somente em 1980). A experimentação formal do autor se dá pelo uso do recurso testemunhal, uma vez que o espetáculo explora a relação entre opressores e oprimidos de maneira a colocar em discussão também, de forma indireta, as violências cometidas pelo regime autoritário brasileiro então vigente (SOUSA, 2024). A luta estudantil, por sua vez, também está presente, tematicamente, nos palcos brasileiros, com espetáculos como *À Prova de Fogo*, de Consuelo de Castro, escrito em 1968 e somente encenado em 1993, uma vez que foi proibido pela censura. No texto, a experimentação formal passa pela inclusão da plateia como massa em uma cena de manifestação, entre outros rompimentos da divisão entre público e cena. Diversos outros espetáculos incluem realidades sociais que não eram representadas como centros temáticos até então. Entre eles estão *Rasga Coração*, escrita entre 1972 e 74; e *A Mais Valia vai Acabar seu Edgar*, estreada em 1960; ambas de Oduvaldo Vianna Filho; *Eles não Usam Black-Tie*, escrita em 1958 por Gianfrancesco Guarnieri; que discutem diversos aspectos da luta de classes, em termos marxistas, contextualizada em periferias, famílias de classe média baixa e operariado. As experimentações formais vão desde a ausência de nomeação de personagens, em *A Mais Valia*, até o uso de flashbacks e indistinção clara entre os marcos temporais representados em cenas simultâneas no palco, em *Rasga Coração*, por exemplo.

A experimentação formal alcança um nível de constituição de uma proposta estética em *Fala Baixo Senão eu Grito*, de Leilah Assunção, que estreia em 1969, sob a direção de Clóvis Bueno, tendo recebido prêmios como o Molière e o da APCT - Associação Paulista de Críticos Teatrais (atual APCA). A obra elabora um universo peculiar, que conduz o espectador ao inconsciente da personagem central. A incerteza acerca da veracidade ou imaginação da personagem acerca dos acontecimentos colocados

em cena, juntamente com as indicações de cenário e figurino, contribuem para a constituição de uma forma específica, que explora aspectos oníricos e de instabilidade.

O teatro político desenvolvido desde o Arena, em 1953, que deságua no teatro do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, nos anos 1960, também integra o movimento de abertura do teatro brasileiro às questões sociais, engendrado nos anos de 1960 e 70. A principal experimentação formal se dá com Augusto Boal, que atua junto ao Teatro de Arena, a partir de 1956. A partir da experiência no *Actors Studio*, de Nova Iorque, e da referência teórica de Stanislavski, Boal desenvolve o Teatro do Oprimido, reconhecido internacionalmente como uma das grandes contribuições globais ao teatro no século XX (BETTI, 2013).

As experiências teatrais dos anos de 1950 a 1970 demonstram uma reorientação temática dos espetáculos brasileiros. Isso se dá pela incorporação, como centralidade das obras, de partes da sociedade antes não colocadas em evidência na produção cultural brasileira. A abordagem do êxodo rural, da urbanização, da industrialização e da implantação das relações de trabalho capitalistas, das populações urbanas desfavorecidas, da resistência ao regime militar, das populações negras e LGBT, entre as diversas novas temáticas que constituem o centro temático do teatro brasileiro, demandam sua forma específica. Maria Sílvia Betti, tratando da obra de Guarnieri, afirma que *Eles não Usam Black-Tie*

fez surgir, com essa opção do autor, uma importante e reveladora contradição entre forma e matéria representada: a construção formal era a do drama, forma surgida historicamente a partir da organização da classe burguesa e da noção de sujeito agente e imbuído de livre arbítrio. Ao tomar como assunto problemas de classe e de trabalhadores submetidos a um processo violento de exploração, o texto de Guarnieri colocou em foco conflitos não representáveis pela ativação de vontades individuais, e sim pelos grandes processos coletivos historicamente determinados. (BETTI, 2013, p. 180)

Trata-se do choque entre uma forma tradicional, o drama, e um novo conteúdo a ser representado, que demanda uma forma específica. Como já referido, com Iná Camargo Costa e Peter Szondi, a forma anterior, oriunda de outro conteúdo, é colocada em xeque, uma vez que não dá conta dessas novas temáticas a serem abordadas. Isso se dá porque, segundo Iná, as formas representam a sedimentação de um conteúdo social. Assim, o drama decorre de um conteúdo social específico, sedimentado nessa forma, que já não mais atende aos conteúdos sociais contemporâneos. Retomaremos esse conceito quando da

análise das obras de Julio Zanolta, no capítulo 4, mas já é possível destacar que a obra de Zanolta resolve essa contradição pela constituição de uma forma específica, uma estética própria.

3. ANTROPOFAGIA, CULTURA MARGINAL, VIOLÊNCIA

O percurso que pretendemos percorrer no presente capítulo tem o objetivo de analisar a antropofagia, em sua matriz modernista (Oswaldiana), suas atualizações e o seu desaguar na marginália, nos anos de 1960 e 1970. A partir desse percurso e da teorização acerca da cultura marginal, será possível identificar como a violência é o elemento comum à sociabilidade brasileira, tendo encontrado expressão na produção cultural nacional, no entanto, somente a partir das brechas que começaram a se abrir desde o surgimento da metafísica antropofágica. A cultura marginal é o momento em que a presença da violência como principal elemento representativo da formação social brasileira se estabelece na produção cultural, ganhando cada vez mais força nas manifestações artísticas produzidas por sujeitos não hegemônicos, tais como Julio Zanolta Vieira.

É o próprio Manifesto Antropófago que propõe o roteiro: "contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada" (ANDRADE, 1970, p. 18). Aqui o aceno de Oswald possui conexão com o objeto da presente pesquisa. O imaginado é uma potente força criadora da realidade humana. O teatro, sob essa perspectiva, assume importância renovada, uma vez que participa da criação dessa realidade, resultado da mediação que realiza, enquanto arte, entre o concreto e o subjetivo. Em uma perspectiva antropofágica, a imaginação assume função de nutrição do espírito. Não por outro motivo a formulação mais elaborada de Oswald acerca da antropofagia, do final dos anos 1940, parte de um fato imaginado, não necessariamente demonstrado: o matriarcado. Propõe, por isso, o uso da Errática, "uma ciência do vestígio errático, para se reconstituir essa vaga Idade de Ouro, onde fulge o tema central do Matriarcado" (ANDRADE, 1970, p. 88). Acerca da errática, Gonzalo Aguilar assevera:

A errática é antimessiânica, surge dos pés e não da biblioteca-cabeça. Talvez como queria ver Benjamin em Bachofen, trata-se de usar a imaginação para debilitar o princípio de autoridade e esse é, talvez, um dos impulsos que se sustentam com mais persistência na obra de Oswald. Não partir da realidade dos fatos nem da sua idealização, mas partindo de uma hipótese imaginária (o poder matriarcal) tentar detectar as repressões, os retornos e os resíduos. (AGUILAR, 2010, p. 85, tradução nossa)²³

²³ "La errática es anti-mesiánica, surge de los pies y no de la biblioteca-cabeza. Tal vez como quería ver Benjamin en Bachofen, se trata de utilizar la imaginación para socavar el principio de autoridad y ese es tal vez uno de los impulsos que se sostiene con más persistencia en la obra de Oswald. No partir de la realidad de los hechos ni de su idealización, sino que partiendo de una hipótesis imaginaria (el poder materno) intentar detectar las represiones, los retornos y los residuos."

Dessa forma, é possível sustentar que o teatro não produz, como sustenta Gonzalo, a materialidade dos fatos, parte do imaginado, não há dúvidas, mas contribui para a produção de sentido sobre aquela materialidade. Em última instância, assim como Oswald utiliza a utopia do matriarcado, o imaginado, para constituir sua proposta metafísica, o teatro, oriundo do imaginado, incide na formação da realidade. Essa perspectiva é produtiva para a análise da obra de Zanotta especialmente quando colocada em relação com o seu objetivo de utilizar a arte como forma de transgressão da realidade então posta.

3.1. A MATRIZ ANTROPOFÁGICA

"Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago" (ANDRADE, 1970, p. 13). "(...) Só a restauração tecnizada duma cultura antropofágica, resolveria os problemas atuais do homem e da Filosofia" (ANDRADE, 1970, p. 129). As duas afirmações de Oswald de Andrade estão separadas por 22 anos. A primeira, um dos aforismos do Manifesto Antropófago, é de 1928; a segunda, um dos 13 pontos que resumem *A Crise da Filosofia Messiânica*, tese que Oswald apresentou ao concurso de livre-docência da USP, foi publicada em 1950.

Há, portanto, um roteiro percorrido por Oswald nesse período, durante o qual a Antropofagia ganha corpo como uma metafísica diversa daquela de matriz grega europeia. Importante ressaltar que Oswald não compreendia a Filosofia como uma área do conhecimento neutra. Reconhecia que a Filosofia ocidental continha marcas ideológicas, servia a um propósito: "a Filosofia nunca foi uma disciplina autônoma. Ou a favor da vida ou contra ela, iludindo os homens ou neles acreditando, a Filosofia dependeu sempre das condições históricas em que se processou" (ANDRADE, 1970, p. 79). Por isso, é preciso abordar a perspectiva antropofágica na produção cultural brasileira a partir de uma leitura não restrita aos elementos da tradição ocidental predominantes na sociedade brasileira, pelo menos, até a década de 1950.

A antropofagia como proposta de interpretação da cultura brasileira surge no contexto do Modernismo da década de 1920. O Manifesto Antropófago é o marco inicial onde se pode identificar as concepções do movimento que buscava compreender a produção cultural brasileira e propor roteiros para o seu desenvolvimento futuro. Entre os muitos elementos presentes no manifesto, a questão da alteridade é uma das mais

relevantes, especialmente pela sua relação com a cosmovisão ameríndia Tupinambá que lhe serviu de inspiração. O aforismo que abre o presente capítulo "introduz a questão da alteridade, a relação com o "Outro", através também da afirmação "só me interessa o que não é meu" (AZEVEDO, 2012, p. 95).

É o mesmo Oswald que diferencia canibalismo e antropofagia, alegando que esta

pertence como ato religioso ao rico mundo espiritual do homem primitivo. Contrapõe-se em seu sentido harmônico e comunal, ao canibalismo que vem a ser a antropofagia por gula e também a antropofagia por fome, conhecida através da crônica das cidades sitiadas e dos viajantes perdidos. (ANDRADE, 1970, p. 77)

A alteridade se manifesta na cosmovisão Tupinambá por meio do ritual antropofágico, pelo reconhecimento da indissociabilidade do eu e do outro, inimigo, aliás, mas imprescindível para a continuidade daquela sociedade. O ritual antropofágico constitui o centro da cultura Tupinambá. Como afirmam Eduardo Viveiros de Castro e Manuela L. Carneiro da Cunha, a sociabilidade Tupinambá sustenta-se em um motor específico, que é produtor do tempo: a vingança antropofágica ritual. Essa vingança, violenta, visto que, embora ritual, passa pelo aprisionamento e devoração do inimigo, é o que mantém aquela sociedade em movimento, sendo ela mesma a produtora desse *continuum* social garantidor da existência e da perpetuação daquele povo e de sua cosmovisão (CUNHA, 2018, p. 71).

Assim, "o motivo da vingança, que se encontra antes e por trás do ato antropofágico em si mesmo, é revivido transfigurado e metaforicamente na cultura brasileira" (PEREIRA MARTINS, 2019, p. 242). A antropofagia Tupinambá foi convertida em fundamento da produção cultural brasileira, simbolizando uma episteme original, não europeia. Embora a elaboração da antropofagia realizada por Oswald não contemple a diversidade cultural brasileira em maior amplitude, ela contém já elementos que, atualizados a partir da década de 1960 por sujeitos que passarão a ganhar visibilidade na produção artística, viabilizarão uma prática cultural mais diversificada, cujos fundamentos são transpassados por questões comuns, como a violência e a vingança, em seu elemento ritual. Sigamos, no entanto, com o Oswald das décadas de 1920 e 1930.

A abertura para a experimentação não encontra fronteiras. A antropofagia propõe, na linha da cosmovisão Tupinambá, que não haja separação entre o que pode e o que não pode ser devorado. Tudo aquilo que constitui o inimigo e que possa contribuir para a

potência do devorador pode e deve ser devorado. Do ponto de vista da experimentação estética, portanto, a liberdade é o que predomina, devendo ser aproveitado do inimigo tudo que dele possa servir para a vitalidade do devorador, ou seja, da cultura brasileira - aliás, conceito que servirá amplamente para a produção cultural dos tropicalistas. Assim, na produção cultural realizada por intermédio do procedimento antropofágico, especialmente no teatro,

uma estrutura pode ser tragada inteira como paródia e, ao mesmo tempo, guia narrativo. Em alguns casos, uma forma pode adequar-se à realidade brasileira, no sentido da ontologia, melhor do que à sociedade em que se originou. O surrealismo com a sua ênfase no irracional e seu interesse pelo primitivo, tem uma relação mais íntima com os paradigmas arcaicos da realidade brasileira do que com a consciência linear da França industrializada. O próprio Manifesto Antropófago devora em linguagem telegráfica e simultânea do futurismo e as formas livres e subjetivas do expressionismo para romper com o discurso linear e recriar processos da mentalidade pré-lógica. (GEORGE, 1985, p. 29)

Importante ressaltar que a mentalidade pré-lógica ou os paradigmas arcaicos a que o autor se refere constituem, em verdade, o retorno ao selvagem presente na antropofagia Oswaldiana como elemento constituinte de uma metafísica, uma cosmovisão, diversa da europeia, focada na racionalidade.

A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto, ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu senão o intocável, o limite? Enquanto na sua escala axiológica fundamental, o homem do Ocidente elevou as categorias do seu conhecimento até Deus, supremo bem, o primitivo instituiu a sua escala de valores até Deus, supremo mal. Há nisso uma radical oposição de conceitos que dá uma radical oposição de conduta. E tudo se prende à existência de dois hemisférios culturais que dividiram a história em Matriarcado e Patriarcado. Aquele é o mundo do homem primitivo. Este o do civilizado. Aquele produziu uma cultura antropofágica, este uma cultura messiânica. (ANDRADE, 1970, p. 77-78)

A afirmação de Oswald demonstra o objetivo de formular uma metafísica original, descentrada dos conceitos fundamentais da metafísica ocidental, esta focada na racionalidade e na lógica. A recuperação do elemento selvagem, em seu sentido não romantizado, como pretendeu a literatura do romantismo, permite reconhecer que a vida é, em suma, cercada de perigos e ameaças. E somente a devoração desses elementos, dos inimigos, permite a recomposição da vitalidade daquele que devora, uma vez que o inimigo já compõe o devorador mesmo antes da devoração. A alteridade, nesse sentido, é central para a proposta de uma metafísica ameríndia. Trazido ao campo do simbólico, o procedimento antropofágico aponta não para o isolamento e a proteção contra o inimigo

externo, por exemplo, que contaminaria a cultura nacional, desalojando-a de sua originalidade, apagando seus traços elementares, mas para o fato de que o inimigo já é parte da cultura brasileira, sua devoração, portanto, dá seguimento a um processo de interação com a alteridade já em andamento desde a chegada do europeu. A episteme proposta pela antropofagia Oswaldiana, aliás, embora focada na cosmovisão dos povos originários, assemelha-se às propostas de Rufino, desenvolvida a partir das religiões brasileiras de matriz africana. Segundo o autor, Exu é o mestre das encruzilhadas. Na mitologia Iorubá constitutiva do Candomblé, os Orixás possuem características de personalidade similares aos humanos, tendo sentimentos de compaixão e ira, altruísmo e egoísmo, bravura e vingança, etc. Diferentemente da episteme ocidental, a cosmovisão Iorubá trabalha com a perspectiva da soma de características, de atividades, de funções. O ser humano, assim como os Orixás, é gerido pela ideia da adição de características, do ser múltiplo, e não pela ideia da característica dominante, da individualidade, como na filosofia ocidental (RUFINO, 2019). Da mesma forma, o conceito de encruzilhada, relevante para a compreensão de Exu, desloca a visão ocidental sobre a cultura contemporânea.

A encruzilhada não é aqui reivindicada para negar a presença da modernidade ocidental, mas para desencadeirá-la do seu trono e desnudá-la, evidenciando o fato de que ela é tão parcial e contaminada quanto as outras formas que julga. O conceito de encruzilhada combate qualquer forma de absolutismo, seja os ditos ocidentais, como também os ditos não ocidentais. A potência da encruzilhada é o que chamo de cruzo, que é o movimento enquanto sendo o próprio Exu. O cruzo é o devir, o movimento inacabado, saliente, não ordenado e inapreensível. (RUFINO, 2019, p. 14)

Embora proponha uma episteme original, é preciso ressaltar que Oswald, e os modernistas, "tornaram-se protótipos de como se descentrar, na mesma tacada, nacionalismo e cosmopolitismo" (COSTA, 2013, p. 33). Esse processo, no entanto, não está livre de condicionantes históricas. A superação do processo de construção da identidade nacional, que vinha desde a independência, na década de 1820, é fruto da liberdade propiciada pelos movimentos de vanguarda. "Ao atacarem as convenções letradas, repudiando as coordenadas realistas e românticas da representação, as vanguardas liberaram o imaginário para sondagens inusitadas sobre os problemas da origem e da originalidade" (COSTA, 2013, p. 32). As sondagens de Oswald se iniciam na década de 1920, mas tomam forma elaborada na década de 1940. Nesse ínterim, Oswald filia-se ao Partido Comunista Brasileiro (em 1931), escreve *O Rei da Vela* (em 1933, publicado

somente em 1937) e rompe com o Partido Comunista Brasileiro (em 1945), momento a partir do qual passa a consolidar a sua metafísica antropofágica.

O prefácio da obra *Serafim Ponte Grande*, publicada em 1933, contém uma autocrítica de Oswald que merece atenção. Escrito após sua adesão ao Comunismo, o texto aponta a desconexão entre os intelectuais, incluídos os modernistas e o próprio Oswald, e os proletários. Enquanto as massas eram ignoradas, o que se via eram "os intelectuais brincando de roda" (ANDRADE, 1988, p. 09). Oswald reconhece, em tom confessional: "servi à burguesia sem nela crer" (ANDRADE, 1988, p. 10-11); e afirma seu propósito renovado: "ser, pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária" (ANDRADE, 1988, p. 12). Poderia se cogitar de um afastamento de Oswald em relação ao "sarampão antropofágico [que] parecia indicar um fenômeno avançado" (ANDRADE, 1988, p. 11), mas a sua produção teórica, ensaística e, especialmente, dramaturgica, permite concluir que a antropofagia continuou presente na perspectiva do fazer literário de Oswald.

Carlos Jáuregui afirma que "com a crise econômica, a ascensão de Vargas e o fim da RA, Oswald de Andrade entra no Partido Comunista Brasileiro (PCB) e da por encerrada sua aventura antropofágica" (JÁUREGUI, 2005, p. 643, tradução nossa)²⁴, embora, logo em seguida, reconheça que "atrás das notas panfletárias e da retórica do partido sobrevivia um antropofago modernista" (JÁUREGUI, 2005, p. 645, tradução nossa)²⁵. O texto de *O Rei da Vela* é, talvez, a demonstração prática da sobrevivência do antropófago, atuando em conjunto com o militante, na figura de Oswald. A abordagem temática da peça é antropófaga. Oswald utiliza personagens tipo, representantes das figuras que compunham o universo de decadência da elite rural e ascensão da burguesia urbana, em um modelo de inserção periférica no capitalismo, ou seja, mediante a sujeição ao imperialismo estadunidense, limitando a formação de um parque industrial àqueles ramos da produção não mais desejados pelas economias centrais. A exposição da contradição entre a moral tradicionalista, ligada ao modo burguês de organização da sociedade, e os diversos desvios individuais da normalidade esperada, especialmente no campo do comportamento sexual, constitui abordagem vanguardista por parte de Oswald. Do mesmo modo, a experimentação formal constitui uma deglutição de variados elementos da cultura

²⁴ "con la crisis económica, el ascenso de Vargas y el fin de la RA, Oswald de Andrade entra al Partido Comunista Brasileiro (PCB) y da por terminada su aventura antropofágica".

²⁵ "detrás de las notas panfletarias y la retórica de partido sobrevivía un antropófago modernista".

brasileira, mesclados com modelos do teatro tradicional e das vanguardas europeias. Embora encenada somente em 1967, pelo Teatro Oficina, em um registro, por sua vez, também antropofágico, e talvez mesmo por ter sido publicada na década de 1930 e encenada somente três décadas depois, a modernização da cena contida em *O Rei da Vela*²⁶ passou ao largo da história do teatro brasileiro.

David George afirma que a peça de Oswald "é a primeira aplicação da metáfora antropofágica à linguagem teatral" (GEORGE, 1985, p. 33). O uso da metáfora, aliás, é um dos recursos formais utilizados por Oswald no texto. Vale lembrar que, na década de 1930, as experimentações com o teatro buscavam a modernização da cena brasileira, como já referimos no capítulo 2. Oswald se insere, portanto, neste movimento de renovação do teatro nacional. Sua produção, no entanto, não é comumente associada à modernização do teatro brasileiro pela historiografia predominante, sendo referido, como outros autores que experimentaram com a forma no período, de forma superficial. Em que pese a ausência de encenação do texto na época, os elementos da modernidade no teatro podem ser facilmente identificados na obra. Do ponto de vista temático, o texto pode ser visto como um "desmascaramento do nacionalismo econômico brasileiro dos anos trinta" (GEORGE, 1985, p. 33). Isso se dá em um contexto no qual a busca pela identidade nacional, uma identidade homogênea e europeizada, ainda era o foco da produção cultural hegemônica. Como já afirmamos, é na década de 1930 que estão em voga teorias como a da democracia racial, desenvolvida por Gilberto Freyre, que, apesar de reconhecer a contribuição dos povos originários e dos povos escravizados para a formação do caldo cultural brasileiro, apresenta essa contribuição em termos de integração em uma identidade única e minimizadora das violências contidas na interação entre europeus, povos originários e escravizados.

Do ponto de vista formal, Oswald utiliza "amplo leque de técnicas de vanguarda e antiilusionistas" (GEORGE, 1985, p. 34). O texto "apresenta um panorama caleidoscópico da sociedade e das relações de classe brasileiras num período de transformações e crises abruptas" (GEORGE, 1985, p. 34) durante o qual ocorre "a passagem da hegemonia econômica dos ingleses para os americanos" (GEORGE, 1985, p. 34). Sem adentrarmos nos detalhes da análise da obra *O Rei da Vela*²⁷, é possível afirmar que "Oswald utiliza todo

²⁶ Remetemos aqui ao texto de Oswald, publicado em 1937.

²⁷ Idem.

um aparato de técnicas de vanguarda: expressionistas, surrealistas, absurdistas" (GEORGE, 1985, p. 35). Não há registro histórico de que Oswald tenha tomado conhecimento do Teatro Épico de Brecht, mas as técnicas anti-ilusionistas presentes na obra remetem à interrupção Brechtiana, com a quebra da quarta parede servindo para interromper o processo de identificação do público com o sofrimento do herói - aliás, ausente do texto - que levaria à catarse.

É possível concluir, portanto, que Oswald não abandona a antropofagia ao aderir ao Comunismo. A militância de Oswald, pelo contrário, se dá, em sua produção literária, com a utilização do procedimento antropofágico. Não por outra razão, passado o período da militância e após o rompimento com o partido, Oswald se volta, no final da década de 1940 e começo da década de 1950, para a consolidação do que temos chamado de metafísica antropofágica de origem ameríndia.

A retomada da antropofagia como centro das investigações de Oswald ocorre ao final da década de 1940. Em 1950, Oswald publica *A Crise da Filosofia Messiânica*, tese para o concurso da cadeira de filosofia da Universidade de São Paulo. O texto, todavia, que já citamos neste capítulo, consolida a perspectiva antropofágica como uma metafísica original, diversa da ocidental. Nas palavras de Augusto de Campos: "a antropofagia, que - como disse Oswald - 'salvou o sentido do modernismo', é também a única filosofia original brasileira" (CAMPOS, 2015, p. 130).

Benedito Nunes ressalta que, na visão antropofágica, "a cultura não desempenharia a mesma função nesses dois hemisférios" (NUNES, 1979, p. 60), os hemisférios do Matriarcado e do Patriarcado já referidos no item 3.1. do presente texto. Afirma que,

na sociedade primitiva, [a cultura] é uma espécie de síntese vital, que exprime a totalidade das relações imperantes, sem a elas sobrepor-se. No mundo civilizado, porém, já se pode falar na existência de uma superestrutura cultural, que não somente se eleva muito acima das relações sociais afetivas, como também constitui o reflexo invertido dessas relações, gerando o sistema ideológico que tem por fim justificá-las e perpetuá-las. (NUNES, 1979, p. 60)

O retorno ao primitivo, fundamento último da antropofagia em sua versão simbólica, constitui o cerne do procedimento. Esse primitivo, no entanto, não se refere ao ser não civilizado, mas a uma forma diversa de sociabilidade, fundada em valores diversos daqueles sobre os quais se funda a metafísica ocidental, que resulta, a rigor, no desenvolvimento dos processos de acumulação e na formação do capitalismo e seus

elementos correlatos. A atitude antropofágica perante o imperialismo cultural, portanto, não é a de negação, mas a de devoração daquilo de vital que tal inimigo possuía. Essa perspectiva será o fundamento do Tropicalismo, na década de 1960, e da estética elaborada por Julio Zanolta, na década de 1970.

3.2. ANTROPOFAGIA E TROPICÁLIA

A encenação de *O Rei da Vela*, em 1967, pelo *Teatro Oficina*, recoloca em evidência a antropofagia como maneira de interpretar a cultura e a sociedade brasileiras. Caetano Veloso afirma, acerca do seu contato com o espetáculo, que "aquela noite significou para mim mais um encontro com Oswald do que com Zé Celso" (VELOSO, 1997, p. 210). Foi nesse mesmo evento que o autor tropicalista percebeu a existência de uma comunhão de visões acerca da cultura brasileira: "assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular" (VELOSO, 1997, p. 211).

Isso se deve ao fato de que as experimentações estéticas vinham já desde a década de 1950. Como já referimos no capítulo 2, as primeiras experimentações com o objetivo de incorporar a modernidade ao teatro brasileiro se deram a partir da década de 1920. De acordo com a historiografia mais aceita, ainda que passível de discussão, a modernidade se estabiliza no teatro brasileiro ao final da década de 1940, com *Vestido de Noiva* e o *Teatro Brasileiro de Comédia*. Já ressaltamos que as décadas de 1950 e 1960 são ricas em experimentações também no teatro, que vão desaguar na abertura à diversidade de temáticas, formas e vozes da década de 1970. A década de 1950, por sua vez, assiste às experimentações das artes visuais e da literatura, que andam em paralelo e imbricadas com as inovações das demais manifestações artísticas, por óbvio.

O Concretismo representa uma ruptura importante com os padrões da arte que vinha sendo produzida no Brasil. Com uma boa dose de reducionismo, é possível afirmar que as discussões acerca da forma, levadas a cabo pelos modernistas, não alteraram os espaços de visibilidade que oferecia a produção artística brasileira. Tanto temática quanto em relação aos produtores, a arte não havia incorporado com plenitude os elementos da sociabilidade brasileira que destoavam da matriz de formação da identidade nacional, conscientemente europeizada desde a independência. Não à toa a própria antropofagia

Oswaldiana não inclui elementos das culturas de origem africana que foram transpostos para a sociedade brasileira, durante os sequestros de africanos para serem escravizados no Brasil, em sua elaboração. Embora a elaboração da antropofagia realizada por Oswald não contemple a diversidade cultural brasileira em maior amplitude, contudo, ela contém já elementos que, atualizados por sujeitos que passam a ganhar visibilidade na produção artística em momento posterior, viabilizam uma prática cultural mais diversificada, cujos fundamentos são transpassados por questões comuns, como a violência.

O Concretismo não é, ainda, o movimento a integrar em maior amplitude os elementos das formas sociais brasileiras antes minimizados na produção cultural hegemônica. Sua abertura para a experimentação, por outro lado, gera uma reação de desacomodação no sistema de produção artística. Comentando a reação da crítica e da academia à poesia concreta, que a taxou de inqualificável, Augusto de Campos afirma que

a poesia de vanguarda (e no momento não há outra senão a poesia concreta) é precisamente aquela que não se ajusta aos cânones classificatórios da historiografia literária e que, por definição, se destina a fornecer um mínimo de redundância informativa, um máximo de informação original, imprevista, "inqualificável". (CAMPOS, 2015, p. 87)

O choque causado pelos concretistas cria uma rachadura na hermeticidade da produção cultural hegemônica que viabiliza a entrada nessa cena de elementos e atores antes ignorados na representação da sociedade brasileira. A Tropicália incorpora essa abertura, ampliando a fenda pela qual aqueles elementos renegados das formas de interação social brasileiras - como a violência - começam a contaminar a produção cultural.

As raízes antropofágicas da Tropicália são inegáveis. Como movimento cultural mais geral, e em sua manifestação na área da música, o Tropicalismo (COELHO, 2010, p. 24), a devoração de tudo que seja produtivo, potente, para a nutrição da cultura é a regra. O Tropicalismo exemplifica o movimento antropofágico ao "aliar a ideia sofisticada e empreendedora do novo com o conceito tradicional e memorialista de popular" (COELHO, 2010, p. 113). O jogo do Tropicalismo musical entre novo e arcaico, entre interno e externo, entre nacional e cosmopolita, entre erudito e popular, enfim, entre elementos supostamente contraditórios, mas que, em última análise, constituem a sociabilidade brasileira, heterogênea e contraditória, somente é viabilizado quando adotada uma perspectiva antropofágica. O reconhecimento da heterogeneidade da "realidade brasileira, latino-americana e subdesenvolvida, mas ao mesmo tempo aberta inovadora e universal foi

a base da reflexão estético-ideológica do movimento musical" (COELHO, 2010, p. 113). Nesse reconhecimento reside a grande contribuição do Tropicalismo, que Frederico Coelho qualifica como "momento de avanço na produção cultural do país" (COELHO, 2010, p. 113). É possível argumentar, aliás, que a Tropicália consolida a perspectiva que deixa de buscar uma identidade cultural brasileira homogênea, perseguida avidamente pela intelectualidade do país desde a independência. Esse fenômeno, em processo, obviamente, é responsável pela abertura da cultura brasileira para a representação de sociabilidades diversas e heterogêneas.

Teresa Cabañas, tratando da poesia marginal dos anos 1970, sintetiza a questão:

não é de hoje o debate teórico que vem pondo em discussão a conveniência de formalizar bases hermenêuticas que permitam uma percepção mais apropriada do sentido –tanto estético como social– de certos fenômenos culturais que nas últimas décadas nos assombram com seus desdobramentos inusitados. (...) Na verdade, poucos foram os que à época, e nos anos que se seguiram, atinaram a observar na avalanche de poemas, publicações e performances do movimento modos estéticos que denunciavam a existência de formas sensíveis próprias de uma determinada coletividade social, procedente de um lugar cultural considerado de pouco atrativo e transcendência: o âmbito da vivência juvenil, da existência homossexual, da opacidade do mundo cotidiano e doméstico. Formas contraculturais cuja expressão se declarava muito pouco predisposta a se identificar com modelos de escritura acadêmicos, mesmo quando forçosamente com eles dialogassem para promover em benefício próprio uma visibilidade social e cultural cujos promotores consideravam pertinente. (CABAÑAS, 2014, p. 10-11)

A polifonia da produção cultural contemporânea, que toma corpo com os movimentos das décadas de 1950 a 1970 - como já demonstramos com a incorporação de temas e protagonistas no teatro produzido nas referidas décadas -, vai ao encontro daquela polifonia da obra de arte a que se refere Ingarden. Importa, para a presente pesquisa, os deslocamentos do conceito de antropofagia entre as décadas de 1920 e 1970, que tentamos demonstrar por meio da incorporação paulatina pela produção cultural brasileira da sociabilidade de parcelas da população antes não representadas. Nesse sentido, é possível afirmar que a cultura marginal rompe a primazia do literário sobre a vida.

3.3. CULTURA MARGINAL E VIOLÊNCIA

O roteiro que pretendemos traçar passa pelo Modernismo e deságua na contemporaneidade. Interessa, para a presente pesquisa, um de seus pontos relevantes, com a cultura marginal, ou Marginália, na virada da década de 1960 para 1970. A cultura marginal produzida nesse período abre uma nova fresta nas instituições que dão

visibilidade às produções artísticas. É nessas frestas que a emergência de novos atores, antes invisibilizados, acontece. Esses atores, por sua vez, alimentam a produção cultural brasileira com elementos escamoteados pelos produtores centrais tradicionais. A cultura marginal, para além de ser uma produção de atores marginais, também produz

a emergência e a credibilização de outros saberes, diretamente comprometidos, agora, com o reposicionamento histórico daqueles que os praticam. Nessa perspectiva, emerge outro senso ético/estético; os saberes que cruzam a esfera do tempo, praticando nas frestas a invenção de um mundo novo (...) (RUFINO, 2019, 42).

Importa ressaltar, ainda, a diferença entre o sentido comum de marginal e a ideia de uma arte com uma proposta estético-política marginal, uma vez que há uma "diferença entre *ser passivamente marginalizado* em um determinado espaço de ação social e *estar estrategicamente* se colocando à margem do que acontece nos canais ditos 'normais', negando-se a fazer parte desses com o intuito de efetivar práticas" (COELHO, 2010, p. 207). E é exatamente o que a arte marginal produzida no período adota como estratégia. Lembremos que, em sua maioria, os artistas que produzem arte marginal no período analisado são pessoas brancas, de classe média ou alta, moradores de regiões centrais de suas cidades. Atores periféricos, marginalizados no sentido da exclusão social, são ainda poucos a obterem visibilidade para suas produções culturais nesse período. É por meio dessa cultura das frestas, citada por Rufino, que será possível a inserção de temas antes ignorados pela produção artística.

Ressalte-se que,

na década de 1960 começam a surgir os bandidos famosos como Mineirinho, Cara de Cavalo ou Lúcio Flávio, nomes que corroboram a disseminação de práticas violentas nas sociedades urbanas e promoviam a ruptura com o mito pacífico do retirante ou do sambista como modelos de morador das favelas cariocas. Paralelamente - ou em resposta à emergência de bandidos famosos nos meios de comunicação -, grupos policiais armados como a Escuderia Le Coq e o Esquadrão da Morte surgem como um sintoma claro de uma sociedade civil que adentrava a década de 1970 sob o signo da banalização da violência. (COELHO, 2010, p. 214)

Há, ainda, uma similaridade entre a ideia de cruço como "movimento inacabado" (RUFINO, 2019, p. 14) e a vingança Tupinambá como elemento constitutivo do próprio tempo, também movimento inacabado, em continuidade permanente por meio da devoração mútua: do inimigo e de si por aquele. Aqui é possível reconhecer, portanto, uma conexão epistemológica entre a antropofagia, no seu elemento da vingança ritual

Tupinambá - matriz da Antropofagia como metafísica de origem ameríndia -, e a violência como constituinte de uma prática cultural brasileira, relacionada, como é de se esperar, com o cotidiano das sociabilidades não hegemônicas, com a marca do escravagismo e todas as suas incontáveis violências, que legam elementos que compõem o nosso modo de estar no mundo e, por consequência, o fazer cultural brasileiro. Essa conexão se dá exatamente por intermédio da transmutação da violência social em violência simbólica. O caráter transgressor da cultura marginal se manifesta por meio da crítica ao regime, entendido aqui não somente como o regime autoritário vigente no Brasil naquele período, mas como o conjunto do regime social e econômico em vigência. Essa crítica não poderia emanar, por óbvio, de atores cuja posição dentro desse regime era confortável. Embora haja exceções, como o próprio Oiticica, a subversão pretendida pela cultura marginal vai ampliar sua potência quando incorporados - até mesmo pela abertura que a Marginalia viabiliza - novos atores sociais na produção cultural com circulação ampliada. Não à toa diversos movimentos periféricos incorporam elementos da antropofagia, revisitados e atualizados, em suas práticas artísticas, como o Movimento Favelofágico e a Antropofagia Periférica, após os anos 2000. Isso se dá em virtude da potência da ideia de vingança ritual, como já ressaltado, elemento central da antropofagia Tupinambá. A transmutação da violência social, presente no cotidiano das culturas marginais, em violência simbólica, ritualizada, constitui uma forma de vingança contra o opressor. Ao devorar elementos da sociedade e da cultura hegemônicas e devolvê-los na forma de violência estética - inclusive para com o público, no caso de Zanotta -, a operação antropofágica cultural aproxima-se da metafísica ameríndia.

A violência, no entanto, sempre foi elemento presente na sociedade brasileira, sua banalização (ou exposição), identificada por Frederico Coelho, talvez seja sintoma de um momento político específico, o regime militar. No entanto, se recuarmos nosso olhar para a produção artística de atores não centrais da cultura brasileira, é possível identificar representações da violência perpassando suas obras muito antes do advento da cultura marginal. É ainda Coelho quem afirma que, no período da marginalia, "alguns artistas começaram a flertar com o universo prático e semântico da violência e com a ruptura radical que o tema trazia em relação às representações plácidas e conformistas da classe média" (COELHO, 2010, p. 215). Essa conclusão reforça a ideia de que elementos específicos da cultura brasileira, como a violência, não possuíam representação nas obras

de artistas com visibilidade, estando presentes, no entanto, nas obras de artistas invisibilizados, especialmente artistas periféricos.

Oiticica, embora uma pessoa branca de classe média, ao estabelecer relações no Morro da Mangueira, confronta-se com essa violência e com os modos de convívio e reação a ela. É nesse sentido que se filia às ideias de Ferreira Gullar:

sem dúvida a obra e as ideias de Ferreira Gullar, no campo poético e teórico, são as que mais criaram nesse período, nesse sentido. O que Gullar chama de participação é, no fundo, essa necessidade de uma participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, (...) não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação etc. (OITICICA, 2006, p. 164)

A incorporação por Oiticica à sua produção artística de elementos constituintes das relações sociais, especialmente entre Estado e população, oriundos da periferia carioca, originários de suas relações com moradores do Morro da Mangueira, é mais um passo no sentido da abertura das artes brasileiras a atores diversos. Oiticica, para além do convívio com a cultura da favela carioca, incorporou em sua produção artística elementos representativos da violência estatal, como nas produções dos bólides, que denunciam as ações do Esquadrão da Morte e da Escuderia LeCoq. Para o artista, tratando sobre as pessoas marginalizadas, cabia representar artisticamente "a maneira pela qual essa sociedade castrou toda possibilidade da sua sobrevivência, como se fora ela uma lepra, um mal incurável – imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa" (OITICICA, 1968). Complementa, afirmando que "há como que um gozo social nisto, mesmo nos que se dizem chocados ou sentem 'pena'. Neste caso, a homenagem, longe do romantismo que a muitos faz parecer, seria um modo de objetivar o problema" (OITICICA, 1968). Como se vê, pouco mudou desde a ocupação da América do Sul por povos europeus em relação aos métodos utilizados para lidar com aqueles que não se enquadram no modelo de sociedade branca e europeizada pretendido desde então.

Frantz Fanon (2022) afirma que o opressor jamais abrirá espaço de bom grado para os oprimidos. Uma das primeiras medidas do colonizador é a supressão da cultura do

colonizado. Essa estrutura se aplica também à forma como o escravizador atua em relação ao escravizado, somada à violência extra da condição que a escravidão impõe. Nesse sentido, a abertura das frestas por onde brotam as produções artísticas marginalizadas para a visibilidade acaba se dando por meio da ação de uma parte da população que integra o grupo dos opressores. Oswald abre uma primeira fresta para que seja visualizada a episteme do ameríndio. A cultura marginal, por sua vez, abre outra dessas frestas, ao incorporar elementos das relações sociais dominantes em um contexto de periferia.

Ressalte-se que a representação dominante da cultura brasileira foi alicerçada, desde o projeto de criação de uma identidade nacional, logo após a independência (CARVALHO, 2012), em uma identificação com a cultura europeia e, portanto, com uma episteme que deriva da cultura ocidental de origem grega. Não há uma ausência de produção cultural e artística por sujeitos periféricos. O que há é uma invisibilização dessa produção por longo período na história brasileira como projeto de construção da identidade nacional (como se uma identidade nacional única fosse possível em um território com tamanha diversidade cultural como o Brasil).

Como exemplo desse apagamento das questões ligadas à prática corrente da violência como meio de organização social no Brasil, ao interpretar a inevitável mistura tanto cultural quanto racial que se processou entre os elementos africano, indígena e europeu como processo natural e formador de uma sociedade de raças conciliadas, autores como Gilberto Freyre ocultam o fato de que a sociedade brasileira é, antes de mais nada, racista. Em *Sobrados e Mucambos*, Gilberto Freyre vai mais longe, ao afirmar que

o característico mais vivo do ambiente social brasileiro parece-nos hoje o da reciprocidade entre as culturas; e não o marcado pelo domínio de uma sobre a outra, ao ponto de de baixo nada poder dar de si, conservando-se como em outros países de miscigenação, num estado de quase permanente crispação ou de recalque. (FREYRE, 1981, p. 654)

Essa visão mítica acerca da interação quase pacífica entre as três etnias na formação da identidade nacional não se sustenta ao analisarmos simples dados estatísticos da atualidade sobre acesso a mercado de trabalho e renda, por exemplo. Para Lilia Moritz Schwarcz, é na década de 1930, com obras como a citada, que "o cruzamento de raças passava a singularizar a nação nesse processo que leva a miscigenação a parecer sinônimo de tolerância e hábitos sexuais da intimidade a se transformarem em modelos de sociabilidade" (SCHWARCZ, 2012, p. 49). A produção cultural dominante reproduz

incessantemente essas interpretações, que minimizam o fato de que a miscigenação fora compulsória, praticada na forma do estupro de negras e indígenas pelo colonizador. Além disso, o apagamento das culturas africanas e indígenas foi deliberado, permanecendo por muito tempo depois da abolição, atingindo negros e indígenas até a contemporaneidade. Como afirma Abdias, "as concepções metafísicas da África, seus sistemas filosóficos, a estrutura de seus rituais e liturgias religiosos, nunca merecem o devido respeito e consideração como valores constitutivos da identidade e do espírito nacional" (NASCIMENTO, 1978, p. 112). A contribuição mais relevante da antropofagia para o processo de abertura da cultura brasileira, portanto, reside na "intuição da impossibilidade de um grupamento homogêneo de pessoas sob a salvaguarda da idéia de Nação" (PEREIRA MARTINS, 2019, p. 248).

Somente a partir de finais do século passado esses sujeitos periféricos assumem, em maior medida, espaços que os permitam representar seus modos de estar no mundo e suas relações sociais, incluídas as opressões a que estão sujeitos. Suely Rolnik argumenta, em relação à contemporaneidade, que

a reativação do movimento de êxodo na direção de uma experimentação artística, política e existencial cada vez mais intensa parece estar começando a liberar a subjetividade flexível contemporânea de sua instrumentalização perversa. Um êxodo que restabelece na política antropofágica, o poder de criar cartografias singulares que tragam para o visível as mudanças que se engendram continuamente no diagrama de sensações, efeitos da vulnerabilidade ao outro. Neste êxodo, a potência nômade recupera sua força crítica: a conquista irreversível da flexibilidade e do privilégio de aceder a uma alteridade tão rica, heterogênea e variável como o que estamos vivendo procura voltar a colocar-se a serviço da vida. (ROLNIK, 2021, p. 24)

Ainda segundo Rolnik, "o que se pode intuir, no entanto, é que a faixa sonora deste *reality show* global já não é tão monocórdia: escutam-se vozes dissonantes em relação às melodias sedutoras das sereias do capital e suas subjetividades tornadas flexíveis para o mercado" (ROLNIK, 2021, p. 25). Julio Zanolta participa, nesse sentido, desse processo lento de abertura de frestas para a inserção da diversidade de vozes na produção cultural brasileira, para além da folclorização do diferente ou estilização do tido como popular.

A questão da violência serve como um elemento que demonstra esse processo. Isso porque a sociedade brasileira se constituiu, e ainda opera, sob o signo da violência. Há, ainda, uma notável construção estético-política na abordagem da violência realizada por

Zanotta, bem como no uso simbólico que dela faz, revertendo, muitas vezes, o sentido dessa violência vazia e institucionalizada para aquele preconizado por Fanon, o da violência revolucionária, no campo do simbólico. Essa atitude artística tem fundamentos antropofágicos, ao converter um elemento de morte em sentido de vida, de resistência, de luta e de revolta.

3.4. A EMANCIPAÇÃO DO(S) TEATRO(S) BRASILEIRO(S)

A formação nacional se deu com base em um desejo de europeização geral da sociedade brasileira. Logo após a independência, mantido o modelo da servidão compulsória, buscou-se aproximar a língua, a história, os costumes e os valores do país nascente daqueles da matriz europeia. O sufocamento das sociabilidades heterogêneas que haviam se formado ao longo de três séculos de interação entre europeus - portugueses, espanhóis, italianos, germânicos, entre outros -, povos originários - Tupinambás, Guaranis, Kaingangs, Tukanos, entre outros - e africanos - Iorubás, Jejes, Minas, Malês, entre outros - não impediu, no entanto, que elementos das formas de interação social desses povos sobrevivessem na cultura geral brasileira. A supressão dessas culturas diversas passou, por isso, por processos violentos, seja material, seja simbolicamente. A violência material se deu desde o início da colonização, com o tratamento desumano dos povos originários e, em seguida, dos africanos, ambos escravizados em proporções diversas. Após a tentativa de implantação de um Estado com base no modelo civilizacional europeu, especialmente a partir da independência, a violência da escravização foi mantida, enquanto a existência e a sociabilidade dos povos originários foram ignoradas.

A violência simbólica passa por instituições estatais diversas, como o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, fundado em 1838 pelo imperador, com o objetivo de constituir uma literatura histórica e geográfica acerca do país recém independente, que participa ativamente desse processo de apagamento das origens indesejadas da nação. É nesse processo que é escrita a primeira obra oficial acerca da história do Brasil, pelo viajante alemão Karl Friedrich Von Martius, vencedor do primeiro concurso promovido pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, em 1946, com o objetivo de estabelecer os fundamentos historiográficos para a escrita de obras acerca da história brasileira. A fabricação de uma identidade nacional passava pela escolha de como contar a história, quais personagens privilegiar, quais elementos da cultura brasileira deveriam ser

valorizados - aqueles de origem europeia - e quais deveriam ser escamoteados - aqueles de origem ameríndia ou africana.

A segunda grande tentativa de estabelecimento de uma teoria acerca da formação nacional se dá na década de 1930, como já referimos, com autores como Gilberto Freyre. O momento, pós abolição da escravidão, pedia uma composição entre as referências culturais de origem não europeia, como as religiões de matriz africana e os mitos indígenas, que haviam sobrevivido às tentativas de apagamento. A teoria da democracia racial é o instrumento da tentativa de homogeneização cultural. Nesse contexto, dentre os modernistas, há aqueles que buscavam forjar uma identidade nacional, com elementos mais diversos, mas ainda fundamentalmente europeia. A Antropofagia Oswaldiana, nesse sentido, embora "de cunho nacionalista" (GEORGE, 1985, p. 17), buscava devorar "os modelos literários estrangeiros, em vez de imitá-los" (GEORGE, 1985, p. 17). Não por outra razão houve a cisão dos grupos de modernistas entre si, como os movimentos Anta e Pau-Brasil. A sociabilidade das populações menos favorecidas continuava, no entanto, com baixíssima representação na produção artística. A violência estatal e social era a regra para com essa parcela da população, como nos demonstra a repressão ao samba e às religiões de matriz africana no período. É nesse período que começam a se formar as periferias nas grandes cidades brasileiras.

Nesse contexto, o teatro oficial continuava a representar para as elites histórias baseadas em modelos europeus apenas imitados. Ainda assim, é possível identificar infiltrações da sociabilidade brasileira nas comédias de costumes e no teatro de revista. As tentativas de modernização do teatro brasileiro, como referimos, serão realizadas em processo, desde a década de 1920, culminando, na década de 1950, com a multiplicação das experimentações que ampliaram de forma significativa as temáticas e as parcelas da população que passam a ser representadas em lugar de protagonismo. A pesquisa com a forma também se intensifica sobremaneira no período, culminando com o resgate da antropofagia pelo *Teatro Oficina*, em 1967, na encenação de *O Rei da Vela*.

Embora discutível, há uma percepção pela historiografia da literatura de que o Modernismo constitui o ponto de virada da produção literária brasileira, que teria, naquele momento histórico, atingido a maturidade. Alfredo Bosi afirma que o modernismo alterou a "fundo a nossa literatura, lançando-a a um estado adulto e moderno" (BOSI, 2015, p.

310). A visão de que essa maturidade foi adquirida em processo inclui a construção ao longo da história dessa emancipação da literatura brasileira. O Modernismo seria, assim como *Vestido de Noiva*, para o teatro, um marco temporal, mais didático do que efetivamente um momento em que surgiria a modernidade ou a emancipação. Seja como for, ponto culminante do processo ou momento de surgimento de uma literatura brasileira amadurecida, o Modernismo é momento relevante para os estudos da literatura brasileira. No teatro, no entanto, o moderno se consolida somente na década de 1950, em processo paralelo àquele da ampliação das formas e temáticas do teatro brasileiro.

Ao que parece, esse processo não se dá dessa forma por acaso. A primeira abertura da produção teatral brasileira à representação de outras sociabilidades antes escamoteadas da produção artística em geral precisou da modernização das formas para que pudesse acontecer. Já comentamos acerca das afirmações de Peter Szondi e Iná Camargo Costa, acerca da crise entre forma e conteúdo, o que é um dos caminhos para visualizar a abertura à experimentação alcançada pelo teatro brasileiro a partir da década de 1950. É no contexto dessa crise entre forma e conteúdo que a busca por uma cena teatral brasileira irá culminar no resgate, pelo *Teatro Oficina*, da Antropofagia, momento de surgimento da Tropicália. A produção do Oficina "renova a metáfora antropofágica ao intentar lançar as bases de um modo brasileiro de fazer teatro" (GEORGE, 1985, p. 18). Esse modo brasileiro de fazer teatro possui um paralelo com aquela busca dos Modernistas por um modo brasileiro de fazer literatura, que culminou no reconhecimento da maturidade da literatura brasileira a que se refere boa parte da historiografia. É possível argumentar, portanto, que a antropofagia fundamenta o momento de emancipação do teatro brasileiro, na década de 1960, resultado do processo que se inicia em 1920, com as primeiras experimentações, e que se consolida entre 1950 e 1960, com a abertura temática para as formas de socialização heterogêneas que constituem a sociedade brasileira. Como afirma David George, "a metáfora, em sua transmutação última, passa a chamar-se Tropicália" (GEORGE, 1985, p. 18). A Tropicália, no registro presente em *O Rei da Vela*²⁸, "constitui, também, uma versão atualizada da devoração antropofágica dos mais recentes modelos teatrais estrangeiros que então predominavam no teatro brasileiro" (GEORGE, 1985, p. 18).

²⁸ Remetemos aqui à encenação de 1967, pelo *Teatro Oficina*.

A década de 1960 assiste, portanto, a uma dúplici revolução no teatro brasileiro. A forma teatral passa a incorporar - devorar - igualmente os modelos estrangeiros e os modelos tradicionais do teatro, incluídas aqui aquelas manifestações que sequer eram consideradas como teatro ao longo da história: o teatro de rua, o teatro circense e os folguedos. Da mesma forma, a abertura temática permite que sejam representados, em cena, sociabilidades marginais, contribuição, é possível argumentar, do desenvolvimento da Marginalia, desde a interação de Oiticica com outras sociabilidades não hegemônicas, como o seu convívio no Morro da Mangueira e com os marginais do período - Mineirinho, Cara de Cavalo, entre outros. Trata-se, por isso, do momento de emancipação do teatro brasileiro, no sentido do encontro com formas e temas que o qualificam a prosseguir como uma manifestação artística representativa dos diversos aspectos da heterogeneidade cultural brasileira, em diálogo, obviamente, com as produções artísticas internacionais, mas a partir de um arcabouço próprio, uma forma autêntica de ver o teatro e o mundo.

A representação da violência, elemento estrutural da sociedade brasileira desde a chegada do colonizador, como esperamos ter demonstrado, encontra as condições adequadas para a sua incorporação nos palcos brasileiros nesse período. Sujeito a um regime autoritário que perseguia e assassinava a oposição, o teatro brasileiro vai se encontrar com parcelas da população que estiveram sujeitas a esse tipo de violência estatal desde a colônia. Esse encontro produzirá espetáculos capazes de explorar aspectos da sociabilidade brasileira antes ausentes - ou minimizados - da produção cultural hegemônica. A violência, em seus aspectos vertical, aquele oriundo das estruturas estatais institucionais, e horizontal, aquele praticado entre as pessoas, como resultado da formação de uma sociedade baseada na violência, surgirá em cena como elemento fundamental da cultura brasileira. Espetáculos como *O Abajur Lilás*, de Plínio Marcos, colocarão em cena personagens marginalizados - no caso específico, um cafetão gay, prostitutas, etc - lutando entre si (violência horizontal) e contra o sistema (violência vertical) (MARCOS, 1979). Da mesma forma, *Sortilégio*, de Abdias do Nascimento, encenado em 1957, coloca em cena um espancamento do personagem Emanuel, um advogado negro, pela polícia, apenas por estar caminhando na calçada ao lado de sua noiva, branca (NASCIMENTO, 1979, p. 91-92). A representação da violência é, portanto, um dos elementos comuns à produção teatral brasileira do período. Pretendemos, entre outros elementos, identificar esse

procedimento também nas obras selecionadas de Julio Zanolta, que serão analisadas no capítulo seguinte.

4. UMA PROPOSTA DE VANGUARDA: VIOLÊNCIA COMO TRAÇO CONSTITUTIVO DA ESTÉTICA DE JULIO ZANOTTA

A partir dos conceitos analisados, do contexto histórico-social e da hipótese acerca da proposta político-estética antropofágica de Julio Zanotta Vieira que desenvolvemos nos capítulos precedentes, analisaremos as quatro obras que compõem o recorte do objeto da presente pesquisa. O objetivo é demonstrar como Zanotta se insere nesse movimento que, a partir das aberturas propiciadas pela Antropofagia, a Tropicália e a Marginalia, desloca a produção cultural brasileira hegemônica, tanto temática quanto formalmente, daquele esquema mantido mais ou menos estável no teatro até o final da década de 1940. Já analisamos como as vanguardas formais internacionais do teatro são incorporadas em certa medida tardiamente no Brasil. Do ponto de vista temático, a situação foi similar, sendo somente a partir da década de 1950 que outras sociabilidades ganharam protagonismo na cena brasileira. Zanotta, por sua vez, embora tenha produzido um teatro revolucionário, no sentido formal e no sentido político, é parte desse movimento da produção artística do período. Assim como os artistas da Marginalia, Zanotta incorpora o elemento da violência como centro da sua estética. Isso se deve a um reconhecimento da presença de tal elemento como comum às diversas formas de interação social brasileiras. Embora heterogênea, a cultura brasileira é perpassada pela violência, por motivos históricos e estruturais, elemento que fora, conscientemente, escamoteado da produção artística hegemônica durante o período da busca pela identidade nacional - em uma perspectiva homogeneizadora -, que se pode fixar, com aproximação, entre 1830 e 1940.

Nesse sentido, embora inserido em um processo maior, vivido pela produção cultural do país, Zanotta centra a sua obra no elemento, a nosso ver, de maior relevância e com maior expressão comum nas diversas formas de interação social brasileiras, a violência. A incorporação desse elemento em sua obra se dá por meio do procedimento antropofágico, com vieses Oswaldianos e Tropicalistas. Zanotta devora as referências internacionais - Grotowski, *The Living Theatre*, Artaud - e nacionais - Concretismo, *Teatro Oficina*, Tropicália - do período e chega à violência como elemento fundamental da sociedade e, por isso, da cultura brasileiras. A incorporação das sociabilidades marginalizadas demandava uma nova forma de representação. Essa nova forma elaborada por Zanotta a partir da devoração das referências constitui o que Décio Presser chamou de

Teatro-Lixo. Sua presença na obra de Zanotta é o que buscaremos demonstrar pela análise das quatro obras que seguem.

4.1. *A FELICIDADE NÃO ESPERNEIA, PATATI, PATATÁ*

A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá integra, em conjunto com *A Divina Proporção*, a estreia de Zanotta após seu retorno ao Brasil, em 1976. Trata-se de dois textos curtos, com encenação em torno de uma hora cada, entremeados por um pequeno intervalo, durante o qual membros do grupo "informavam o público que não tinham apoio de órgãos e entidades oficiais nem de empresas privadas" (LERINA, 2019, p. 63), o que "era uma declaração de independência e uma crítica tanto à situação política e institucional brasileira quanto à forma de viabilização econômica do teatro" (LERINA, 2019, p. 63). Podemos adicionar, ainda, que o grupo manifestava, já na sua ação fora dos palcos, aquela opção por se colocar à margem, sobre a qual fala Frederico Coelho, já citada neste texto. Estar à margem, ser marginal, portanto, era uma escolha política de Julio Zanotta, incorporada pelo *Ói Nós Aqui Traveiz*. Não havia espaço para dúvidas, também, em relação ao objetivo de opor-se à ditadura, presente no manifesto redigido por Zanotta, uma vez que já "na estreia, o grupo leu um manifesto contra a ditadura" (LERINA, 2019, p. 63), durante o intervalo entre os dois textos.

O espetáculo iniciava com os médicos - cujo figurino remetia a carrascos da idade média ou membros da Ku Klux Klan - comentando a saúde do paciente, que estaria condenado, não fosse a moderna medicina. A seguir, as duas enfermeiras, cujo figurino remetia à animalização (cabeça de animal e corpo de animal, respectivamente), entravam em cena conduzindo o paciente em uma espécie de carrinho, de forma atabalhoada, chocando-se contra elementos cênicos. O paciente, composto por dois atores com o fim de representar um ser desfigurado, então, passava a implorar pela ajuda dos médicos. Após examinarem o paciente, em um diálogo que remetia ao surreal, usando expressões como "assim ou assado", enquanto o paciente grunhia em resposta, os médicos decidem pela operação. A cena da operação era composta com diversos apetrechos que remetiam a uma sala de cirurgia, tais como seringas, sondas, tubos onde fervilhavam líquidos, entre outros. Durante a operação, os doutores cuspiam e vomitavam nas entranhas expostas do paciente, que, aliás, eram removidas e arremessadas contra o público. Após declararem o êxito do procedimento, os médicos consideravam o paciente um bebê recém nascido, ao mesmo

tempo em que lhe desferiram pontapés. Por fim, as enfermeiras voltavam à cena, tentando remover o paciente, em um processo no qual o paciente arrancava as partes do figurino que davam aspectos animais às enfermeiras (uma cabeça e um corpo - possivelmente um vestido - de animal). Após tentarem atropelar o paciente, as enfermeiras conduziam os médicos lentamente para fora da cena no carrinho no qual o paciente havia sido trazido, enquanto este se automutilava em cena, com um bisturi, momento em que dava sua última fala, um sofrido pedido de ajuda.

O texto em discussão apoia-se na carnavalização, uma estética marginal, como um dos recursos estéticos para a materialização da proposta de Zanotta. Esse procedimento de devoração do carnaval tem como resultado a abertura para a presença da violência no palco, especialmente por meio do grotesco e do desalojamento do público. Este último era colocado em pequenos bancos de madeira, em um pequeno corredor, de frente para a cena, que era cercada por arame farpado, criando já de saída um desconforto para o espectador. O espaço da encenação, aliás, compõe a ambientação marginal do espetáculo. A sede do grupo foi instalada em um antigo prédio na rua Ramiro Barcelos, em Porto Alegre, onde anteriormente funcionava uma boate. O deslocamento do teatro dos espaços tradicionais para um espaço não convencional, procedimento em alta no período de experimentação da década de 1970, era inédito em Porto Alegre. Esse movimento inicial já dava o tom do objetivo do grupo. A ausência da estrutura tradicional de palco italiano separado da plateia pela cortina permitia a liberdade de configuração do espaço cênico. Para os espetáculos de estreia, portanto, a plateia foi acomodada no entorno do espaço onde se desenrolava o espetáculo.

Já na rubrica inicial, que dá conta do cenário, é possível identificar um dos elementos da carnavalização da cena, uma vez que o cenário é sugerido como "um monte de lixo cercado por arame farpado" (ZANOTTA, 1996, p. 35), apenas. A importância da posição em que o espectador é colocado reside na necessária proximidade entre cena e plateia, a fim de viabilizar o efeito do trabalho de ator, baseado nas proposições de Artaud, de despertar os sentimentos renegados no indivíduo presente no espetáculo. Esse trabalho passa pela mobilização, pelo ator, dos seus sentimentos de angústia, insatisfação, rejeição, enfim, sentimentos que costumam não ser mobilizados pelo ator das escolas da técnica. Na perspectiva de Artaud, para o desalojamento do espectador de suas

certezas, é preciso primeiro que o próprio ator abandone as suas e dê vazão a seus demônios, a fim de provocar no espectador a vinda à tona de suas próprias questões mais profundas. Mobilizar o espectador, nesse sentido, impede a catarse, assim como projeta na plateia a escolha da ação que deverá tomar para lidar com esses sentimentos, muitas vezes novos, com os quais entrou em contato.



Figura 2 - registro fotográfico de cena, com o público entre a parede e o arame farpado, ao fundo

A descrição das personagens também remete não a figurinos, mas a verdadeiras fantasias, tal como no carnaval: "enfermeira cabeça de animal, enfermeira corpo de animal (siamesas, unidas pelas costas)" (ZANOTTA, 1996, p. 35). A opção pela conformação surreal das personagens, inspirada no procedimento da carnavalização, que punha em cena contradições como as "velhas grávidas" referidas por Fiorin, compõe com o cenário a

desacomodação da plateia. O procedimento de Zanotta, nesse sentido, é antropofágico, pois devora o convencionalismo, as regras do teatro, a conformação aos lugares sociais, surpreendendo a expectativa do público. O resultado dessa deglutição é entregue sob a forma do grotesco, em uma deformação das normalidades, compondo uma cena surreal. Essa cena grotesca e surreal, aliás, é concebida desde a elaboração do texto. Zanotta escreve para uma mobilização específica do corpo, ou seja, para compor em cena esse corpo desfigurado, transgressor, provocador dos sentimentos mais recônditos do espectador, como pretendia Artaud. O grotesco, aqui, vem demarcado desde a rubrica justamente porque o objetivo do autor é destacar a centralidade do corpo na composição de sua cena.

Esse corpo deformado, aliás, convertido em centro da cena de Zanotta, responde ao tabu social ligado à exposição do corpo, à repressão da sexualidade, em nome da normalidade esperada. Transformado em totem, o corpo constitui-se em elemento de expressão política, uma vez que se liberta da sua contenção pela higiene, pelo encobrimento de partes dele, enfim, de sua tabudização, por meio da qual é viabilizado o controle social (DOUGLAS, 1991). Essa relação entre a pureza do corpo, aquele corpo perfeito representado artisticamente, higienizado, livre de sujeiras, impurezas, enfim, o corpo prescrito pela cultura cristã ocidental, e a ordem social, simbólica, é ressaltada por Mary Douglas. Na obra de Zanotta, a transgressão também passa pela colocação em cena desses corpos que não cumprem o modelo de corpo higiênico referido. O choque entre o corpo civilizado e o corpo selvagem é fonte, em larga medida, da elaboração estética de Zanotta, por meio da operação antropofágica da conversão permanente do tabu em totem.

Como referimos, Zanotta adota o realismo grotesco em *A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá*, que também já vai indicado logo na descrição das personagens: "O Destroço Humano (Um corpo mutilado. Um quadrado de onde saem braços, pernas e cabeças. Formado por dois atores, é conduzido num carrinho de supermercado, ou numa gaiola com rodas)" (ZANOTTA, 1996, p. 35). O destroço humano, aliás, constitui uma metáfora poderosa. Representando o paciente enfermo, Zanotta coloca em cena não uma figura humana, mas um personagem composto por dois atores entrelaçados em uma espécie de carro de tela, com membros saindo pelos vãos dessa tela, constituindo uma imagem desfigurada do humano. Esse despedaçamento do corpo é elemento central do

espetáculo. Em contraposição àquele corpo sagrado, cristão, Zanotta contrapõe esses corpos dessacralizados, expostos, desfigurados, cujas entranhas são expostas ao espectador. O despedaçamento do corpo é um elemento central, no espetáculo, para o processo de transformação do tabu em totem, chave do procedimento antropofágico, que converte o desfavorável, a deformação do corpo, em elemento favorável, o deslocamento da percepção do público sobre a normalidade, especialmente sobre o que é visto como normal socialmente, mas que produz a desumanização.

A constituição da personagem por dois atores em um carrinho, com o objetivo de colocar em jogo a deformidade como algo a ser curado, cria um choque no público, gerando uma dissonância em relação aos elementos de normalidade esperada, especialmente socialmente. O lugar dos corpos em cena, portanto, é alterado na perspectiva de Zanotta. Aqui é possível, ainda, referir àquela importante diferenciação realizada por Oswald entre o homem nu, natural, antropofágico, e o homem vestido, catequizado, civilizado. Afinal, aquela "reação contra o homem vestido" (ANDRADE, 1970, p. 14) que propunha Oswald encontra, em larga medida, concretude na obra de Zanotta. A personagem Destroço Humano também é relevante quando considerada a temática abordada na peça, da mercantilização da medicina, que se conecta às muitas violências verticais praticadas contra populações marginalizadas no Brasil. O texto, escrito "num período em que (...) surgiam os primeiros grupos hospitalares no Brasil" (ALENCAR, 1997, p. 38) denuncia, segundo declaração do autor, "uma tendência na medicina a se fazer cirurgias massivas. Com isso, os médicos, os laboratórios e os hospitais enriqueceram" (ALENCAR, 1997, p. 38). A incorporação do capitalismo no país, também na área da medicina, se dá no mesmo registro em que o desenvolvimento nacional foi incorporado ao longo da história, com a desconsideração das necessidades das diversas camadas mais invisibilizadas da população, que são marginalizadas e objetificadas. No espetáculo, o grotesco, elemento oriundo da estética da carnavalização e diretamente conectado à violência, é o elemento formal que serve à representação da violência imposta contra as populações marginalizadas no Brasil. A passagem da temática, a mercantilização da medicina, para a estética se dá por meio de um procedimento antropofágico de devoração daquilo que interessa das teorias e dos métodos da carnavalização e das vanguardas no teatro. Essa devoração é seletiva, no entanto, uma vez que seu fundamento é colocar em perspectiva crítica o elemento da violência, que permeia a formação social brasileira e as

interações naquele presente histórico em que agia Zanotta. É nesse sentido que as propostas de Artaud compõem o centro da ação do ator em interação com o público. No entanto, como o antropófago somente devora aquilo que serve à sua vitalidade, são elementos do Teatro da Crueldade que são convertidos em meio formal para expressar a violência, característica principal da sociabilidade brasileira, em seu sentido vertical, das instituições, médicas, para com os pacientes, marginalizados, transformados em destroços humanos. Não se pode dizer, com isso, que o teatro de Zanotta segue as teorias formuladas por Artaud, uma vez que a devoração, sendo seletiva, não requer a incorporação do inimigo em sua totalidade. O contrário, aliás, é que descreve melhor essa incorporação, o antropófago se torna um outro, tornando-se parte do inimigo. A violência social transmuta-se, assim, em violência estética, transgressora, desafiando o público, por meio da violação de sua individualidade, deslocando-o de seu lugar de passividade.

Diversas são as passagens nas quais o autor utiliza-se desse elemento oriundo do carnaval para representar em cena a violência e, assim, provocar a desacomodação do público. Zanotta apresenta elementos cenográficos (botijão com líquido vermelho borbulhante), de figurino (avental ensopado de sangue) e de ação dos atores (médicos sondam o Destroço Humano pelo ânus, cospem e vomitam dentro das entranhas abertas do paciente) que remetem ao grotesco. O personagem Destroço Humano, por sua vez, reage com grunhidos, gemidos e movimentos de seus membros desconjuntados. O recurso foi reconhecido pela crítica, à época, como caracterizador de "um mundo em decomposição, bárbaro, cômico, cruel e paranóico" (HEEMANN, 1978), apoiado em uma "linguagem teatral crua, debochada, violenta, livre, grotesca" (HEEMANN, 1978). O grotesco permite colocar em cena a violência em um registro não gerador da catarse, como acontece com o herói do teatro tradicional. As violências praticadas contra o paciente, aqui, podem tanto chocar o espectador quanto fazê-lo rir, a depender do momento da peça. Zanotta, aliás, reconta uma passagem do espetáculo, construída durante os ensaios e as primeiras apresentações:

o personagem chamava o destroço humano, eram dois atores amarrados um no outro em cima de um carrinho, o carrinho virava e caía no chão. E aí começou a acontecer algo que virou marcação cênica. Os dois carrascos, os médicos carrascos, que eram o Paulo Flores e o Rafael Baião, urinavam em cima dos atores. Urinavam mesmo. E quando acabava a peça dava uma briga lá no camarim, os dois ficavam indignados: se tu fizer isso de novo vou te quebrar a cara. Era nesses termos. Porque não sei o que, porque eu não admito. E no outro dia de novo exatamente na mesma. (ANEXO A)

O recurso ao grotesco como meio formal para expor em cena a violência como elemento central da sociabilidade brasileira - no caso do espetáculo, da mercantilização da medicina - gerou os resultados pretendidos:

O ator Julio Saraiva esteve entre os primeiros espectadores do grupo: "da primeira peça o que ficou de mais contundente para mim foram alguns momentos em que vi não a estética da pobreza, mas a da miséria. Então cheguei a ver imagens e ações de cenas tão fortes, que vi gente entrar em catarse: começar a rir, rir, rir e, de nervoso, não conseguir mais se controlar e ter que sair do espetáculo. O Ói Nós provocou tanto, que provocou até quem não assistiu aos trabalhos. Vi várias pessoas que não assistiram e tinham uma reação ou contra, ou a favor". (ALENCAR, 1997, p. 45)

A carnavalização da cena propriamente dita, além do elemento cenográfico, também se constitui pelo ritmo febril do texto e das ações encenadas. O diálogo de abertura, entre as personagens Doutor e Doutora, apresenta, em um ritmo acelerado, de frases curtas recheadas de sarcasmo, a situação do paciente, que sofre de uma enfermidade sem cura que o levará à morte, não sem antes passar por sofrimento, depressão, tristeza, insegurança, abandono, humilhação e solidão.

DOUTOR
O paciente está condenado.
DOUTORA
São nítidos os sintomas de enfermidade incurável.
DOUTOR
Irá sofrer. Logo curvará em tormentosa aflição.
DOUTORA
Depois depressão e tristeza.
DOUTOR
Nunca estará como antes, ou como agora.
DOUTORA
Estará cada vez pior.
DOUTOR
Enfermo e impotente.
DOUTORA
A insegurança, o abandono.
DOUTOR
Se o deixarmos assim estará humilhado. Ninguém lhe dará importância.
DOUTORA
Se arrastará solitário pelas calçadas, arranhando as portas como um porco desgarrado.
DOUTOR
Somente a moderna medicina pode impedir que o escorracem.
DOUTORA
Utilizaremos uma carga adicional de técnicas terapêuticas para negar o aviltamento.
DOUTOR
Somaremos alguns anos ao esplendor da sua existência. (ZANOTTA, 1996, p. 36).

A medicina moderna é apresentada como a única capaz de aliviar o sofrimento do paciente, que, então, é colocado em cena: "Entram duas enfermeiras siamesas. Uma delas tem a cabeça de animal e a outra corpo de animal. Empurram um carrinho onde vem o destroço humano." (ZANOTTA, 1996, p. 36)

A ação das enfermeiras em cena é destrambelhada. Chocam o carrinho do paciente com obstáculos, enquanto o personagem Destroço Humano faz pedidos para caminhar, grunhe, tudo sob comentários inúteis dos doutores. Em seguida, o Destroço Humano é colocado na mesa de cirurgia, seguindo-se uma cena em que os doutores fazem comentários diversos sobre o aspecto do paciente: "DOUTOR Puxando um rolo de tripas da barriga do destroço humano. Não se preocupem. É resistente como um boi. DOUTORA Como um porco, veja os pelos do nariz como crescem" (ZANOTTA, 1996, p. 40). A desumanização do paciente, que se dá com recursos ao grotesco, expõe em cena o processo de desumanização da população marginalizada, sem acesso a recursos médicos de forma personalizada. Vale lembrar que é nesse período que ações como esterilização em massa de mulheres pobres no Brasil começam a ser realizadas (VIEIRA, 1994). As violências com a população marginalizada, renovadas com o processo acelerado da inserção periférica do Brasil no sistema capitalista mundializado desde a década de 1950, são postas em cena sob o registro do grotesco.

A cena, aliás, é utilizada de forma a atacar o público. Os médicos, caracterizados como legítimos carrascos, como demonstra a figura 3, tratam com violência o paciente, sob o argumento de estarem praticando a medicina de forma técnica. A linguagem demonstra essa perspectiva. Trata-se de uma transposição da forma historicamente consolidada da sociabilidade brasileira para a cena. A manutenção da escravização na sociedade brasileira, com toda a violência que a acompanha, era justificada durante o império sob argumentos técnicos, como o possível colapso econômico do país ou mesmo as teorias eugenistas da virada do século. Quando do saneamento das grandes cidades, da mesma forma, a prática das remoções de grandes populações pobres dos centros urbanos para locais distantes, nas periferias das cidades, sem a menor estrutura urbana e social, era justificado em termos técnicos, sanitaristas, higienistas, de desenvolvimento. Violências foram sempre praticadas no Brasil sob argumentos tecnicistas, como demonstra Zanotta ao colocar em cena o avanço da moderna medicina como justificativa técnica para a prática de

violências contra os pacientes, tudo sob o signo do desenvolvimento econômico capitalista. É nesse contexto que, durante a execução da cirurgia, pedaços de carne e tripas de gado eram removidos do Destroço Humano e arremessados na direção do público. A violência que perpassa as relações sociais era, literalmente, arremessada na direção do público, acostumado a ignorá-la, talvez mesmo pelo fato de ser elemento corriqueiro das formas de interação social brasileiras. O público não sobrevivia incólume ao espetáculo, portanto.

Segundo Paulo Flores, a casa estava sempre cheia e as reações eram as mais diversas: 'alguns tentavam discutir com os atores durante o espetáculo, outros, indignados, se retiravam no meio da apresentação'. Rafael Baião reforça que a plateia não ficava quieta: 'algumas pessoas, inclusive, assistiam para provocar. Todo o espetáculo era tenso' (ALENCAR, 1997, p. 44-45)

O próprio autor revela, na entrevista que realizamos e que consta do Anexo A, que

por exemplo, numa das apresentações, foi o Tuio Becker, o Tuio Becker era crítico de cinema da Folha da Tarde. E ele se sentou imprensado pelo arame farpado. E um ator puxou uma tripa de carne podre, começou a balançar e ele ia atirar no Tuio Becker, e o Tuio se encostou na parede, começou a ficar branco e o ator atirou aquilo e aquilo foi e se enrolou no arame farpado e não atingiu o Tuio. (ANEXO A)



Figura 3 - a personagem DOUTOR removendo as entranhas do paciente em cena da montagem de 1978

A paródia está presente na obra como forma de crítica ao sistema de saúde, desumanizado, mas fortemente apoiado na autoridade da medicina moderna e dos doutores. A alegoria montada no palco por Zanotta parodia os avanços da medicina como

vistos pelo conjunto da sociedade. De feitos a serem comemorados, os avanços na área médica são colocados no seu devido lugar, como os causadores da dor e do sofrimento, em virtude da mercantilização da saúde e da lógica da desumanização do paciente, elementos da paródia que compõem a cena apresentada por Julio Zanolta. O próprio autor declarou, à época, que, na peça, "a medicina, instituição de cura, é mostrada como uma organização insensível, pouco interessada nas características humanas do 'material' que trata de curar" (ZANOLTA, 1996, p. 34). Há, por parte de Zanolta, um emprego da violência em cena, como recurso que compõe o grotesco, mas que o aproxima da arte marginal. Como argumenta Frederico Coelho, a partir de 1968 "os estereótipos carnavalescos e tropicais relacionados ao movimento cedem espaço para as representações e as temáticas ligadas à violência cotidiana" (COELHO, 2010, p. 115-116).

O grotesco como recurso para a crítica à medicina é um elemento originário da ideia de carnavalização. Para Bakhtin, a estética do carnaval comporta "diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos" (BAKHTIN, 1993, p. 10). Zanolta elabora sua crítica à medicina moderna e ao desamparo dos pacientes por meio da paródia, que gera riso - ainda que nervoso, como referimos - no público em algumas ocasiões, mas também expõe degradações do humano, misturando esses elementos na mesma cena e até no mesmo diálogo:

DOUTOR Que lhe parece?
DOUTORA Hummmmmmm...
DOUTOR Creio que não conseguirei. Experimente você.
DOUTORA Porque você não tenta?
DOUTOR Estou de garganta seca. Arriscarei. Você conseguirá.
DOUTORA Está bem. Terei cuidado para não errar.
A doutora infla o peito e cospe dentro da barriga do destroço humano. O destroço humano se remexe e geme debilmente.
DOUTORA Acertei.
DOUTOR Creio que não foi o suficiente. Prossiga.
A doutora respira fundo e contrai-se. Vomita um líquido pastoso e nauseabundo na barriga aberta do destroço humano. O destroço humano geme. Move as pernas. O doutor pega uma concha e retira da barriga do destroço humano uma amostra do líquido nauseabundo. Examina com o dedo o conteúdo da concha.
DOUTOR Estranho. Não há dúvida. É uma espécie bacteriana que resiste a todo medicamento.
Prova.
DOUTORA Prove novamente.
DOUTOR Uma ameaça. Com certeza ele vai acordar com muita fome.
DOUTORA Se ele acordar faminto... fome... se ele acordar com muita fome...
DOUTOR
Para a plateia.

Inestimável público... com o aparecimento da taxa de sobrevivência a que todos têm direito, toda sobra inútil passou a ser saudável em potencial. (ZANOTTA, 1996, p.41-42)

Diversos elementos conectados à renovação da cena teatral estão presentes no texto de Zanotta. A quebra do ciclo que conduz à catarse na tragédia é viabilizada pela quebra da quarta parede. A personagem Doutor dirige-se diretamente ao público, mas não apenas isso. O uso da linguagem apresenta um elemento crítico à sociedade burguesa capitalista. Há uma espécie de linguagem supostamente técnica para se referir ao paciente enfermo. O Destroço Humano passa a ser uma "sobra inútil". No entanto, para o capitalismo predatório, nenhuma sobra é inútil, ou seja, mesmo os restos, possuem potencial para servirem ao sistema. A desumanização, assim, se completa ao considerar o paciente como uma sobra inútil que, ainda assim, pode vir a ter serventia, desde que a técnica seja a ele aplicada. A taxa de sobrevivência aponta para a massificação do fator humano. A estatística assume importância superior à humanidade do sujeito. Este, a rigor, passa de sujeito a objeto no sistema capitalista.

O grotesco, presente no trecho em alguns elementos, entre eles o cuspe e o vômito dos médicos sendo utilizado como medicamento, diretamente nas entranhas abertas do paciente - importante lembrar que em momentos anteriores do espetáculo o paciente tivera suas entranhas expostas e arremessadas contra o público -, relaciona-se, também, à ideia de violação do corpo como elemento da sociabilidade capitalista. O direito ao próprio corpo, em ampla discussão contemporaneamente, já se apresenta no texto de Zanotta, tendo em vista os redirecionamentos da medicina que estavam em curso com sua mercantilização no Brasil naquele período.

A violência como constituinte da abordagem cultural, neste caso, é elemento intrínseco à obra de Zanotta, representado em cena pelo recurso ao realismo grotesco, mas também pela violência com que os atores se dirigem ao público e com que os personagens interagem entre si. Zanotta utiliza o realismo grotesco como meio para enfatizar a violência, que compõe o conjunto de recursos estéticos que vão tomando espaço na arte marginal, na esteira do Tropicalismo.

É nesse registro que o rompimento dos limites entre palco e plateia está presente na obra de Zanotta. Procedimento típico do carnaval, que "ignora toda distinção entre atores e

espectadores [e] também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária" (BAKHTIN, 1993, p. 06), o rompimento do limite entre público e encenação desaloja o espectador, colocando-o como participante do momento, e não apenas como espectador. No teatro de Zanotta, no entanto, esse desalojamento está mais conectado a uma exposição da violência como constituinte mesmo do fazer artístico brasileiro. O público não só assiste à violência em cena, ele a sofre, enquanto participante do jogo teatral.

Zanotta utiliza, ainda, para a composição dessa cena aterradora acerca da medicina dita avançada, da alegoria. Após o suposto sucesso do procedimento, os médicos dão seus vivas: "DOUTOR Viva a recomposição orgânica! DOUTORA Viva a cátedra terapêutica" (ZANOTTA, 1996, p. 45). No entanto, "num gesto brusco o destroço humano 1 arranca os vestidos que dão um aspecto animalesco ao corpo da enfermeira corpo de animal; o destroço humano 2 faz o mesmo com a máscara que usa a enfermeira cabeça de animal" (ZANOTTA, 1996, p. 45-46). O desnudamento da medicina, apresentado alegoricamente pelo autor, causa "pânico e tensão" (ZANOTTA, 1996, p. 46), que resultam no ataque violento das enfermeiras contra o paciente, que tentam atropelá-lo. A medicina, e talvez seja viável afirmar, o sistema capitalista em geral, reage violentamente a qualquer tentativa de colocação de seus elementos em termos claros. A reação do oprimido, já submetido a inúmeras violências, é recebida com redobrada violência. Como já referimos com Fanon, o opressor não abrirá mão pacificamente de seu lugar, pelo contrário, sendo de se esperar que a reação do opressor será acentuadamente violenta. A conversão da violência, que constitui elemento central da sociabilidade brasileira, em reação contra o sistema, como demonstra Zanotta, em forma de oposição, pode tornar-se revolucionária, na medida em que coloque a seu serviço, de forma antropofágica, essa violência mesma em sinal invertido: de elemento negativo, vindo do inimigo, em elemento de vitalidade, devorado a partir do inimigo, como nos demonstra a cosmovisão Tupinambá, transposta ao campo do simbólico por Oswald.

No entanto, o paciente, tal qual o Brasil do período, composto de modernidade e arcaísmo conjugados em "nota grotesca" (SCHWARZ, 2012, p. 102), eternizado em "absurdo desconjuntamento histórico" (SCHWARZ, 2012, p. 102), conformado pela violência enquanto elemento sintetizador de sua existência, não supera a enfermidade, permanecendo como um destroço humano. Assim, o Destroço Humano, enquanto a medicina, representada pelos médicos, após gerarem a sobrevida - útil ao sistema -, sai de

cena, repete, lentamente, após ter sido tratado a pontapés e enquanto se automutila: "s ó e s t o u p e d i n d o u m l a b o r a t ó r i o, u m a m á s c a r a d e o x i g ê n i o, u m a i n c u b a d o r a a r t i f i c i a l²⁹" (ZANOTTA, 1996, p. 48).

Zanotta, portanto, não indica o caminho certo a seguir. Assim como alega Oswald (ANDRADE, 1970, p. 77-78), a Antropofagia não é uma filosofia messiânica, não aponta para um redentor, uma salvação garantida caso seguidas suas proposições, tal como a metafísica europeia. Pelo contrário, a salvação não é certa. O que é preciso buscar são alternativas. Zanotta, nesse sentido, constroi um teatro não messiânico. Parafraseando o Caetano de "só há saídas", o movimento é o elemento central. É preciso agir. Isso, contudo, não pressupõe uma espécie de teatro brechtiano, ou algo como os objetivos do *The Living Theatre*, nos quais o público é mobilizado para a ação que é entendida como correta. Zanotta trabalha apenas com a exposição da temática, deixando ao público a opção pela ação que entenda relevante, trata-se, na linha do procedimento antropofágico, de uma visão não messiânica do mundo.

4.1.2. *A DIVINA PROPORÇÃO*

O espetáculo *A Divina Proporção* também integrou a estreia do *Ói Nós Aqui Traveiz*, em 1978, juntamente com *A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá*. Como já referimos, os espetáculos duravam em torno de uma hora cada, entremeados por pequeno intervalo.

²⁹ Editoração original (com espaço entre cada letra).

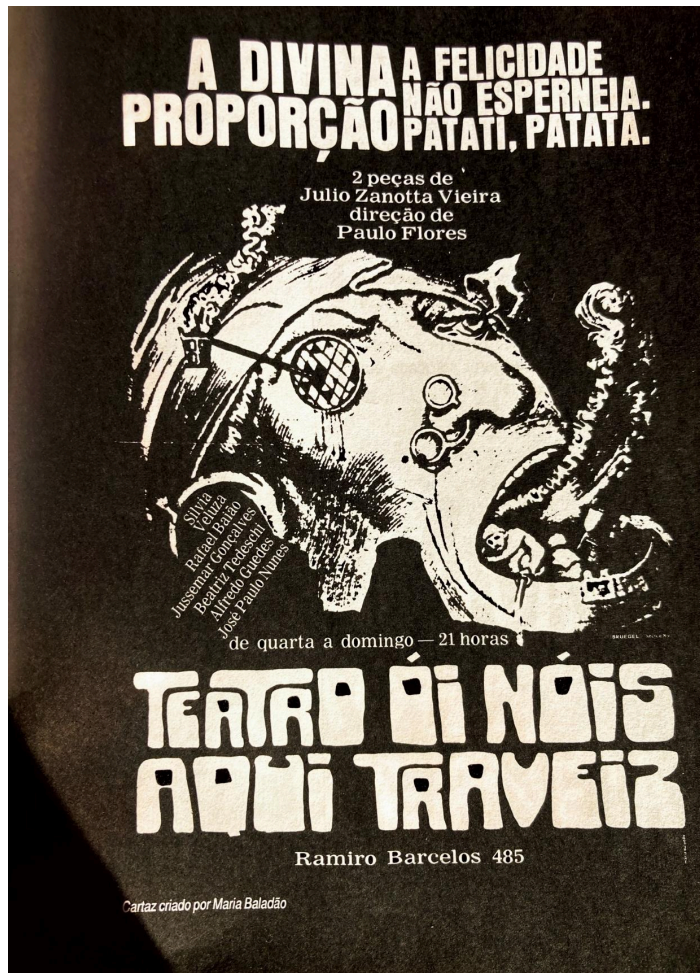


Figura 4 - cartaz de divulgação da estreia do grupo

O espetáculo inicia com um construtor em cena, com seu conjunto habitacional recém inaugurado. Em seguida chega o fiscal de edificações, com quem se desenvolve um diálogo que margeia o absurdo, até a chegada do casal suburbano composto pela cabeleireira e o funcionário, que pretendem adquirir um dos imóveis. Após discorrer sobre as vantagens da aquisição do imóvel, o construtor passa a tentar inserir o casal em um dos apartamentos, representado por uma caixa de fósforos. Para tanto, o construtor utiliza até mesmo da violência, com pancadas nas solas dos pés do casal suburbano. Completada a inserção, o fiscal provoca uma explosão em cena, ao tentar acender seu charuto desproporcionalmente grande, momento em que o construtor vai lentamente fechando as cortinas do espetáculo ou apagando a luz, em resistência, conforme o local de encenação.

A Divina Proporção discute o problema habitacional brasileiro da década de 1970. Com a urbanização acelerada que ocorre no país desde a década de 1930, a questão

habitacional se torna um problema social. Vale lembrar que o Brasil se torna predominantemente urbano na virada dos anos 1960 para os anos 1970 - mais de 50% da população vivendo em zonas urbanas -, ocasião em que "a população vivendo nas cidades conhece aumento espetacular" (SANTOS, 1993, p. 29). É Milton Santos que dá o melhor exemplo da magnitude da mudança pela qual passava a estrutura urbana brasileira: "somente entre 1970 e 1980, incorpora-se ao contingente demográfico urbano uma massa de gente comparável ao que era a população total urbana de 1960" (SANTOS, 1993, p. 29-30). Ou seja, a população vivendo nas cidades dobrou em apenas duas décadas. Essa acelerada urbanização teve consequências as mais diversas, entre elas o aumento das desigualdades e a criação de manchas urbanas em locais não preparados para tanto, sem qualquer planejamento prévio ou participação estatal no fornecimento de infraestrutura e serviços básicos aos cidadãos.

Essa realidade está presente no espetáculo. São quatro as personagens em cena, O Técnico, O Construtor, O Funcionário e A Cabeleireira. O texto inicia já com a referência de Zanotta ao grotesco:

O construtor está iniciando a venda dos apartamentos de um conjunto habitacional formado por vários blocos de edifícios. Na frente de um deles há uma placa: "Edifício Palácio Itália". Entra espalhafatosamente o Técnico da Arte de Construir, da Saúde e da Organização Social. É um personagem grotesco: fuma um charuto de 03 metros que solta uma fumaceira, os seus olhos balançam na ponta de duas molas, a sua perna direita está enfiada em uma bota de gesso que termina em um pára-choque. (ZANOTTA, 1996, p. 17)

A construção de conjuntos habitacionais para a população de classe média e média baixa foi um dos procedimentos adotados no período. Financiado pelo já extinto Banco Nacional da Habitação, o BNH, com juros subsidiados, esses imóveis eram construídos com baixa qualidade, por construtoras ligadas ao regime autoritário. A relação da ditadura brasileira com construtoras já foi bastante explorada pela historiografia e a construção de pequenos apartamentos de baixo custo, geralmente em locais deslocados das áreas centrais das cidades, com incentivos governamentais - que eram, na maioria das vezes, amplamente desviados para as empreiteiras -, era a tônica da época, os chamados apartamentos caixa de fósforos - de tão pequenos (CAMPOS, 2012). Zanotta, portanto, joga com esse elemento, parodiando a questão da salubridade dos imóveis. Durante a fiscalização dos imóveis

realizada pelo Técnico, a preocupação aparente com a qualidade dos imóveis culmina com a exposição da real preocupação da burocracia estatal:

TÉCNICO Isto me faz temer pela ventilação dos apartamentos. Quantos metros cúbicos de ar cada abertura renova por semana?
(...)

TÉCNICO Hum... hum... suficiente abertura para o espaço a ventilar ou ventilação excessiva através das aberturas. Isto sugere o perigo dos ventos encanados que despenteiam as pessoas. (ZANOTTA, 1996, p. 18-19)

O trecho, aliás, permite abordar a crítica à burocracia estatal, especialmente apoiada nos tecnicismos durante o regime ditatorial - basta lembrar que uma das justificativas para o fechamento do teatro do grupo fora a incorreta grafia do nome do grupo, que deveria constar como *Olhem Nós Aqui Outra Vez* (ALENCAR, 1997, p. 46). É nesse registro que o Técnico afirma que "ninguém pode construir nesta cidade sem a supervisão dos poderes competentes. Nada de tirar o corpo fora. Minha primeira medida será examinar a densidade habitacional por metro quadrado de construção" (ZANOTTA, 1996, p. 18). A preocupação, no entanto, não tem como fim o bem estar das pessoas, mas apenas o cumprimento do regramento burocrático, por mais absurdo que seja. Assim como é absurda, portanto, a solução encontrada para adequar as ruas do conjunto habitacional à "nova velocidade dos veículos" (ZANOTTA, 1996, p. 23):

CONSTRUTOR Alargarei as ruas. Diminuirei um metro e oitenta centímetros de cada calçada.

TÉCNICO Os pedestres podem tranquilamente andar em fila indiana.

CONSTRUTOR Não poderia encontrar uma fórmula mais judiciosa.

TÉCNICO Mas mesmo com estas alterações, a largura das ruas será pouca. Um automóvel não pode estacionar neste espaço reduzido sem desgastar seus órgãos internos.

CONSTRUTOR Vou eliminar de vez as calçadas!

TÉCNICO Que cada veículo tenha sua pista particular. Assim as grandes vias de circulação não serão atravancadas com elementos que impeçam o livre rodar dos pneus. (ZANOTTA, 1996, p. 23-24)

O desenvolvimento a qualquer custo, focado apenas no progresso material, caracterizava o período. A ideia de progresso, aliás, estava intimamente ligada à construção de grandes obras, especialmente com a opção do regime pelo modelo do transporte rodoviário, herança vinda do período de Juscelino Kubitschek. Cabe lembrar que o Programa de Integração Nacional, de 1970, possuía foco central na construção de rodovias, o que, aliado ao crescimento do investimento estrangeiro, levou à grande ampliação "da indústria automobilística, que liderou o crescimento industrial com taxas

anuais acima de 30%" (FAUSTO, 2012, p. 414). Zanotta capta o paradoxo entre a desumanização das pessoas e a humanização da máquina, elevada a símbolo do desenvolvimento, ao colocar em cena um técnico preocupado com os órgãos internos do veículo. Parte integrante da fase do capitalismo presenciada nos anos de 1970, a desumanização dos sujeitos encontra em solo brasileiro uma sociedade já habituada a esse procedimento, desde o período escravagista. Zanotta expõe um problema que contemporaneamente ainda é alvo de debates. A opção pela conformação das cidades brasileiras em torno da mobilidade por meio de veículos automotores individuais, a sociedade do carro, gerou incontáveis questões urbanas não resolvidas. O modelo de urbanização levado a cabo no período da ditadura era, portanto, segregador, contribuindo para a ampliação das desigualdades sociais. A violência do processo de socialização dos sujeitos no Brasil, portanto, se dava tanto de forma direta, com a repressão propriamente dita das oposições, como de forma indireta, com a conformação de cidades que empurravam a população menos favorecida para imóveis minúsculos em locais distantes das áreas centrais e sem espaços de ocupação humana nas áreas públicas, como ruas e avenidas. Impossível não recordar a síntese entre desenvolvimento - simbolizado pela construção de edifícios e pela ampliação da quantidade de veículos - e segregação social, realizada por Chico Buarque, em *Construção*: "morreu na contra-mão atrapalhando o tráfego" (CHICO BUARQUE DE HOLLANDA, 1971).

O desenvolvimento alcançado nos primeiros anos da ditadura, com o milagre econômico, no entanto, teve efeito de aumento de poder aquisitivo na população, ainda que reduzido. A entrada da sociedade de consumo no Brasil, presente na indústria cultural, gerou a acomodação das classes médias a que Zanotta se refere quando de seu retorno ao Brasil. É representando esse processo que Zanotta coloca em cena as personagens *Funcionário* e *Cabeleireira*, o típico casal suburbano, em busca de um imóvel. A declaração da cabeleireira é representativa do modo como era percebido pela população em geral o tão alardeado progresso da nação, propalado pela ditadura: "estamos subindo na vida e para nós é muito importante morar num bairro" (ZANOTTA, 1996, p. 25). Os elementos da sociabilidade brasileira estão presentes em cena por meio da valoração do local de residência. Um dos traços do capitalismo burguês, a distinção de classes por meio das posses já era elemento central da sociedade brasileira desde o período colonial. Afeitos a títulos de nobreza e acúmulo de terras, os nobres da terra possuíam muitos bens que não

serviam à multiplicação da riqueza. Diferentemente de outros modos de acumulação, como em nações voltadas mais ao comércio, por exemplo, a constituição social portuguesa transplantada para o Brasil com a colonização era muito ligada aos símbolos de distinção (FLORENTINO, 2001). Essa característica subsiste, sendo elemento constituinte da forma de se relacionar com o outro no Brasil. A posse de certos bens gera a visibilidade do lugar social de cada um. O local onde se reside, o veículo que se possui, o trabalho que se realiza são todos elementos externos de demonstração do lugar social ocupado por cada indivíduo. Zanotta coloca essa sociabilidade brasileira em cena por meio dos elementos valorativos relacionados à casa própria, ainda que apenas um apartamento caixa de fósforos. É nesse sentido que o Construtor, como forma de convencimento do casal, declara que "habitar um apartamento como este é honrosa distinção" (ZANOTTA, 1996, p. 26), com seus "trinta e nove metros quadrados de amplitude infinita" (ZANOTTA, 1996, p. 26).

Na sequência, no entanto, o casal é submetido a "violentas contorções físicas" (ZANOTTA, 1996, p. 26) para que seja possível entrar no imóvel. A representação simbólica da violência está presente na cena na medida em que o casal se submete a ser manipulado pelo Construtor, como títeres (ZANOTTA, 1996, p. 28), com o fim de adaptarem-se ao espaço reduzido do apartamento. A representação da violência culmina, em clara referência às torturas praticadas pelo regime ditatorial brasileiro contra a oposição, com a ação do Construtor: "com um sarrafo o construtor bate na planta dos pés do casal. A cada batida eles entram um pouco mais para dentro da caixa" (ZANOTTA, 1996, p. 30).

A proposição estética de Zanotta contempla elementos múltiplos, devorados de variadas origens, como argumentamos. O exagero do gesto é um desses elementos estéticos, que, na obra, serve como explicitador da condição do indivíduo normalizado. A rubrica indica que a personagem O Técnico (agente público que fiscaliza as obras) "fuma um charuto de 03 metros que solta uma fumaceira, seus olhos balançam na ponta de duas molas, a sua perna direita está enfiada em uma bota de gesso que termina em um pára-choque". (ZANOTTA, 1996, p. 17). A personagem O Construtor declara que "faz mais de 15 minutos que os meus edifícios estão prontos para serem habitados, para chegar depois de tudo pronto nem precisava ter vindo" (ZANOTTA, 1996, p. 18). Em outro

momento, O Técnico, avaliando a luminosidade da área, "se ajoelha e fareja o asfalto" (ZANOTTA, 1996, p. 20), como informa, também, a rubrica.



Figura 5 - a personagem O Técnico, na montagem de 1978, com o figurino constituído a partir da rubrica do texto de Zanotta.

A chegada do pacato casal suburbano (personagens O Funcionário e A Cabeleireira), a representação mais relevante da normalidade, da cotidianidade atuando na conformação da sociedade, gera uma cena caótica, contrariamente ao que poderia ser esperado:

Se escuta o ronco de um motor e entra um automóvel, formado por dois atores. Estrondosamente, o técnico é atropelado. Acessórios do automóvel saltam para os lados. O técnico fica soterrado nos destroços e somente o seu charuto de 03 metros se destaca. Dos destroços salta um casal. Ele é funcionário e ela é cabeleireira. (ZANOTTA, 1996, p. 24)

Aqui importa destacar que a colocação em cena de um automóvel, ou de sua representação por outro meio, não produz, imediatamente, o gesto como elemento de relevância especial. Ocorre que, ao encenar a chegada do casal em um veículo formado pelos próprios atores, que atropela "estrondosamente" a personagem O Técnico e que solta acessórios para todos os lados, a ação, enquanto gesto, é trazida para o primeiro plano. A

chegada do casal suburbano em cena se torna gesto de destaque por meio da ação dos atores, pelas escolhas cenográficas e de figurino, pela opção cênica, enfim. Há uma intenção de ressaltar a ação referida, que a torna um gesto enquanto categoria de análise. E esse gesto, intencionalmente destacado do conjunto do texto e da encenação, é exagerado.

O gesto hiperbólico se repete - aliás - na cena a que já referimos, na qual a personagem O Construtor, por meio de "uma série de violentas contorções físicas" que provoca no casal, os insere em uma caixa de fósforos, que representa, em cena, o apartamento que vieram adquirir. A metáfora do apartamento caixa de fósforos é potencializada, aqui, pelo gesto exagerado em cena, de inserir, a pancadas, o casal no apartamento. Como se vê, há a intenção, no texto dramático de Zanotta, de destacar diversos gestos na encenação, potencializando-os - e sua mensagem - por meio da hipérbole.

Do conjunto das quatro críticas contemporâneas à encenação, é possível verificar que as impressões deixadas pelo grupo foram de um teatro inovador, com uso de elementos textuais, cênicos e de ambientação fora do padrão do teatro tradicional. O caráter alegórico do texto e da encenação não escapa a nenhum dos críticos. A transposição do texto para o palco, como sugerem as críticas, amplia a potência da obra de Zanotta, pela exacerbação dos elementos de caos e anarquia da cena. A carnavalização da cena acontece por intermédio do recurso ao grotesco, ao alegórico e pela aproximação do público com a encenação, separados que estão somente por um arame farpado, no mesmo nível da área de encenação, sem cortina, ou seja, sem nenhum dos elementos do tradicional palco italiano.

O exagero dos gestos previamente selecionados por Zanotta, presente já no texto, ganha maior corpo ao ser transposto para o palco. O roteiro proposto pelo texto de Zanotta é preenchido pela construção da encenação. Baseado como era o trabalho de ator do grupo nas teorias de Artaud, os atores encontram liberdade para potencializar o gesto já exagerado proposto por Zanotta. O grupo pretendia um novo tipo de interpretação, a "que chamaram teatro de vivência, e não de mera representação. Assim, reduziram significativamente o uso do texto e supervalorizam o gesto" (ALENCAR, 1997, p. 30). Dessa maneira, a superação do limite entre palco e plateia ganha forma não somente no espaço cênico, na proximidade da encenação, mas na materialidade da contaminação entre o que está sendo encenado e o espectador, que é atingido com leite manipulado em cena

pelos atores em *A Divina Proporção*. A individualidade do espectador é violada. Nessa situação, embora o espectador não seja capaz de assumir aquele distanciamento fundamentalmente racional durante o espetáculo, como requeria Brecht, também não é possível a catarse pela identificação emocional com o herói, como pretendia o teatro tradicional.

Como já afirmado, a opção de Zanotta por propor que o carro que entra em cena conduzindo o casal suburbano seja constituído pelos próprios atores e que se siga uma ação caótica a sua entrada em cena é uma opção por destacar, dentro da ação, um elemento específico, e é essa opção que constitui esse elemento enquanto gesto relevante. O aumento da intensidade desses gestos - que já foram destacados no texto - ao serem transpostos para a cena, produz uma quebra da expectativa da plateia.

O exagero, aqui, tem a função alegórica, mas também de quebrar a potencial identificação da plateia com a cena, no sentido tradicional do teatro. Essa opção estética de Zanotta é uma devoração de uma das técnicas do teatro brechtiano. Não se trata aqui de incorporação do teatro épico, mas de utilização apenas de uma técnica, dentre as muitas que o constituíam. Zanotta não se prende a uma formulação teórica específica, pelo contrário, nutre sua cena de todos os elementos que possam potencializar sua vitalidade, incorporando, portanto, elementos que podem até mesmo parecer opostos, como a quebra da identificação - brechtiana - e a provocação das emoções da plateia - oriunda de Artaud. Acerca dessa aparente oposição, é possível afirmar que ambas teorias buscam responder às mesmas questões relacionadas à crise da representação. Sobre Brecht e Artaud, verifica-se que

ambos partilham do mesmo conflito teórico, mas num caso, o de Artaud, o conflito polariza-se em torno da libertação das pulsões irracionais, e, no outro, o de Brecht, em torno da defesa da razão crítica. Postas as coisas nestes termos, afigura-se-nos possível sustentar que Artaud e Brecht são também os rostos das duas principais formas do utopismo da participação, o primeiro, o de uma participação rebelde e delirante na defesa dos instintos vitais (exemplo de um teatro atravessado pela explosão da libido, um teatro feito de corpo, paixão e desejo de presente absoluto), o outro, o de uma participação moderada pela razão política na defesa da crítica da sociedade e da problemática condição humana (um teatro virado para o intelecto, a ética, o sentido e a racionalidade como praxis libertadora). (GONÇALVES, 2012, p. 96)

Não à toa a crítica se vê desconfortável e efetivamente critica as agressões ao público, o que, supostamente, o impediria de ter suas próprias reações. O que se produz, no entanto, não é o impedimento às próprias reações do público, mas a impossibilidade de

realização, pelo espectador, da operação oriunda do teatro tradicional, na qual a representação produz no espectador a ilusão necessária para sua identificação com o herói, o que viabiliza a catarse e a liberação de suas pulsões, para, ao fim, deixar o teatro acomodado novamente em seu lugar social, em sua normalidade.

A proximidade do público em relação à encenação também potencializa o efeito do gesto destacado pelo texto e pela encenação. A ausência de distanciamento, assim como o suposto impedimento a que o público purgue as emoções nele geradas pela cena, produzidas pela violação de sua individualidade, tornam a ação em cena mais efetiva em sua grandiosidade. Grandiosidade aqui no sentido de exagero da ação, perante um público acuado em seu assento, ou melhor, em seu tosco banco de madeira, preso entre a parede e o arame farpado. A proximidade da plateia do espaço da encenação potencializa o efeito do gesto, vindo a ser mais um dos elementos constitutivos da proposta político-estética de Zanotta.



Figura 6 - a personagem CONSTRUTOR respinga leite na plateia durante a encenação

Marcel Mauss afirma que "talvez não exista 'maneira natural' no adulto" (MAUSS, 2003, p. 405). Há, no entanto, o que podemos chamar de normalidade do ponto de vista do comportamento humano em sociedade. É ainda Mauss quem afirma que há uma "série de atos montados (...) no indivíduo não simplesmente por ele próprio mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nela ocupa" (MAUSS, 2003, p. 408). Existe, então, uma espécie de comportamento esperado, um gesto autorizado pelo complexo social, gesto esse ensinado, não natural, que o indivíduo reproduz de forma inconsciente, uma vez que naturalizado, normalizado. É nesse sentido

que o autor assimila a educação a um adestramento: somos adestrados em nosso gestual, em como agimos e nos comportamos em sociedade. Agnes Heller, assim como Mauss, reconhece que o adestramento é uma forma de enquadramento do indivíduo nos lugares esperados das relações sociais:

O adulto deve dominar, antes de mais nada, a manipulação das coisas (das coisas, certamente, que são imprescindíveis para a vida da cotidianidade em questão). Deve aprender a segurar o copo e a beber no mesmo, a utilizar o garfo e a faca, para citar apenas os exemplos mais triviais. Mas, já esses, evidenciam que a assimilação da manipulação das coisas é sinônimo de assimilação das relações sociais. (HELLER, 1985, p. 19)

O casal suburbano, o funcionário público, o dono de construtora - personagens de *A Divina Proporção* - são todos membros normais dessa sociedade em que o indivíduo "já nasce inserido em sua cotidianidade". (HELLER, 1985, p. 18). Essas personagens são facilmente apreensíveis pelo espectador, que identifica-se com elas, inserido que está, também, nessa estrutura social. Ocorre que esse adestramento de que nos dá notícia Mauss, ou "a assimilação da manipulação das coisas (...) sinônimo de assimilação das relações sociais" (HELLER, 1985, p. 19) referida por Agnes Heller, além de enquadrar o indivíduo dentro do aceitável, do normal, também é ponto de partida para fixação de hierarquias das relações sociais, hierarquias e divisões que provêm dessa inserção, desde o nascimento, na cotidianidade:

A heterogeneidade e a ordem hierárquica (que é condição de organicidade) da vida cotidiana coincidem no sentido de possibilitar uma explicitação "normal" da produção e da reprodução, não apenas no "campo da produção" em sentido estrito, mas também no que se refere às formas de intercâmbio. A heterogeneidade é imprescindível para conseguir essa "explicitação normal" da cotidianidade; e esse funcionamento rotineiro da hierarquia espontânea é igualmente necessário para que as esferas heterogêneas se mantenham em movimento simultâneo. (HELLER, 1985, p. 18)

No entanto, o gesto exagerado proposto para a cena por Zanotta desacomoda o espectador, cria a interrupção brechtiana que quebra a possibilidade de catarse e resolução do conflito para o espectador. Há, a partir daí, uma desidentificação com a normalidade. Essa quebra é um recurso estético que põe em evidência a trama de relações sociais oriundas da ideia de normalidade, de comportamento esperado, de gesto aceitável socialmente. Põe em evidência, também, as hierarquias subjacentes que se manifestam no comportamento, nos gestos que produzimos ininterruptamente enquanto indivíduos adestrados. Esse recurso estético evidencia a violência que constitui a sociabilidade

brasileira. Violência essa que produz diferenciações sociais, ao mesmo tempo em que se apoia nelas para sua perpetuação.

Embora não seja brechtiano, do ponto de vista da atuação, do trabalho de ator, o teatro de Zanotta sugere a utilização de um dos elementos da teoria de Brecht: a colocação em cena, para consideração do público, dos problemas sociais da contemporaneidade, que deverão ser avaliados racionalmente. No sentido brechtiano, o espectador do teatro de Zanotta irá debater o que assistiu, seja para o bem, seja para o mal, uma vez que o que era posto em cena, embora oriundo do normal, era desalojado desse lugar, não sendo mais visto pelo espectador como tal. Esse deslocamento do normal, atingido por meio do uso do gesto em cena, cria para o espectador uma possibilidade de pensar a sociedade de uma maneira diversa da normatizada.

É nesse ponto que há um cruzamento entre o teatro brechtiano, mais especificamente a interrupção brechtiana, que busca evitar a catarse purgadora a que já nos referimos, que é utilizada como meio de evitar a superação da tragédia e provocar o espectador, que, para Brecht, deveria tomar consciência, assim, de sua situação social, com a encenação baseada no Teatro da Crueldade, que busca provocar o espectador por intermédio das emoções, pondo-o em contato com suas pulsões vitais, sejam elas de qualquer espectro, mas sem a operação catártica como solução para essas emoções. No teatro de Zanotta, a interrupção, representada pela colocação em cena das alegorias, do grotesco, do rude humor absurdo referido por Heemann, é viabilizada pelo exagero do gesto. Esse gesto grandiloquente é obtido por meio de uma encenação selvagem, livre, sem limites, anárquica, como afirmou a crítica à época, baseada nas teorias de Artaud. É por meio do exagero do gesto que o teatro de Zanotta expõe "cruamente no espaço cênico uma figuração crítica do cotidiano" (ZANOTTA, 1996, p. 12), como proposto no manifesto fundador do grupo. Essa figuração crítica, no entanto, não conduz à emoção como no teatro tradicional, por meio da ilusão, mas ao deslocamento do espectador, atordoado pelo excesso a que é exposto, impedido, assim, de realizar a catarse acomodadora de suas emoções e, ao final, retornar à normalidade.

O texto de Zanotta promove, dessa forma, a quebra da "mediação entre o indivíduo e os costumes, as normas e a ética" (HELLER, 1985, p. 19) a que se refere Agnes Heller, por meio do gesto excessivo, que retira o realismo da cena, ao mesmo tempo em que

denuncia o adestramento a que todo indivíduo é submetido. O comentário ao texto do espetáculo, presente na obra *Teatro Lixo*, afirma que as personagens "se movem grotescamente limitados num monte de lixo cercado por arame farpado, se desgastando em conflitos pueris e perdendo toda a sensibilidade ao se submeterem à engrenagem abstrata e corrosiva que os condiciona". (ZANOTTA, 1996, p. 16). O adestramento do indivíduo e consequente acomodação desse indivíduo à cotidianidade regradora do funcionamento social são elementos dessa "engrenagem abstrata e corrosiva que os condiciona" (ZANOTTA, 1996, p. 16). Zanotta utiliza, assim, o gesto exagerado para deslocar da normalidade essa acomodação. O traço central dessa estética se dá, aliás, em ambas obras, pelo elemento da violência.

Em síntese, em *A Felicidade não Esperneia*, *Patati, Patatá* e em *A Divina Proporção*, Zanotta devora elementos do Teatro da Crueldade e do Teatro Épico de forma a dar conta da representação da violência, aspecto fundamental da sociabilidade brasileira posto em destaque na produção cultural desde a década de 1950, em processo que se consolida com a Marginalia.

4.1.3 A LIBERTAÇÃO DO DIRETOR-PRESIDENTE

O espetáculo *A Libertação do Diretor-Presidente* era composto por quatro personagens - Diretor-Presidente, Divina Clô, Babão e Zefa - e duas alegorias - Fome e Nutrição. Dividido em treze cenas curtas, o espetáculo coloca em cena a interação, ainda que sem diálogos propriamente ditos, entre as personagens Diretor-Presidente e Divina Clô com Babão e Zefa. A Nutrição e a Fome realizam comentários sobre suas temáticas, em certa medida ligados às ações e falas das personagens nas cenas. Durante as treze cenas as personagens Babão e Zefa contam suas histórias, seus nomes, o que fazem, onde vivem, relatando um contexto de marginalidade e miséria. Babão, um papaleiro, e Zefa, identificada como mendiga, vivem no submundo da cidade, dos restos da sociedade capitalista. No polo oposto do espetáculo, o público presencia o Diretor-Presidente discursar sobre temas variados, ligados ao desenvolvimento, enquanto Divina Clô fala sobre temas como etiqueta à mesa e comportamento social. Durante o espetáculo, Divina-Clô dança com o papaleiro, sob o incentivo do Diretor-Presidente. Na cena sete ocorre um jantar, com as quatro personagens, durante o qual as falas das personagens não constituem um diálogo, mas relatos individuais de momentos ou de intenções. No decorrer

do jantar, Divina Clô chega até mesmo a agredir o papeleiro, enquanto discorre sobre as normas de convivência à mesa e em sociedade. Nas cenas seguintes o pós-jantar gera seus efeitos, com o papeleiro sendo alimentado com areia e vomitando em cena, enquanto é agredido pelo Diretor-Presidente e Divina Clô. Após, Divina Clô justifica que desejava integrar o papeleiro à mesa, enquanto na penúltima cena não há diálogo, mas apenas o Diretor-Presidente sentado à mesa, fartando-se em um banquete. A cena treze encerra o espetáculo, ocasião na qual são proferidas com palavras que evocam violência e desigualdade, sendo a cena finalizada pela palavra ódio.



Figura 7 - a personagem Babão, vivida por Catulo Parra, vencedor do Prêmio Açorianos de melhor ator no ano de 1979 pelo trabalho

Após a curta temporada das apresentações de *A Felicidade não Esperneia*, *Patati, Patatá* e de *A Divina Proporção*, com o *Ói Nós Aqui Traveiz*, Zanotta deixa o grupo. O primeiro trabalho depois da saída foi a montagem de *A Lanterna de Fogo*, texto de Qorpo Santo, pseudônimo de José Joaquim de Campos Leão, que viveu de 1829 a 1883, em Porto Alegre. O grupo com o qual trabalhava se autodenominava *Teatro 1* e incluía os atores Catulo Parra e Lisaura Souto (ANEXO A). O primeiro texto de autoria de Zanotta que o grupo encena é *A Libertação do Diretor Presidente*, que estreia no Teatro Renascença, no dia 24 de agosto de 1979. Aqui já é possível verificar que a pesquisa estética de Zanotta avança no período. Isso porque o espetáculo é realizado em um teatro com palco italiano, o

que modifica a abordagem espacial, especialmente a relação entre palco e plateia, tão explorada nos espetáculos encenados com o *Ói Nós Aqui Traveiz*. A experimentação de Zanotta se dará, portanto, com outros elementos da encenação.

Inicialmente, importa ressaltar que a crítica da época classificou o espetáculo como antiteatro (HEEMANN, 1979). Tal percepção se deve ao fato de praticamente não haver diálogos na peça. Zanotta coloca em cena as personagens "Diretor-Presidente, Divina Clô, Babão (papeleiro), Zefa (mendiga) e duas alegorias (Fome e Nutrição)" (ZANOTTA, 1996, p. 61). À exceção de pequenas interações entre Zefa e Babão, não há diálogo propriamente dito. As personagens dão seus textos alternadamente, sem que haja um avançar do conflito. O espetáculo é composto por 13 cenas curtas, nas quais há uma oscilação entre uma grande quantidade de texto ou até mesmo nenhuma palavra sendo dita: "CENA 12 O diretor-presidente está comendo. Se trata de um soberbo banquete. A fome fala veementemente, mas da sua boca não partem palavras, apenas a mímica. Divina Clô expõe minuciosamente sua vaidade. O papeleiro está na dele" (ZANOTTA, 1996, p. 88). O espetáculo se encerra na cena 13, na qual são proferidas 84 palavras - ou expressões -, sendo a última delas ódio.

Fome. Repressão. Assassinato. Violência. Dispersão. Morte. Filho da puta. Burocracia. Ditadura. Tortura. Choque elétrico. Terra. Bóia-fria. Agonia. Miséria. Barraco. Favela. Mãe. Pai. Filhos. Desespero. Família. Destruição. Genocídio. Umbanda. Igreja. Populista. Totalitarismo. Militarismo. Industrialização. Poder. Podridão. Charco. Anestésias. Maconha. Futebol. Sexo. Loucura. Marginalidade. Periferia. Colonização. Fascismo. Sociologia. Merda. Aluguel. Salário. Greve. Sindicato. Carnaval. Censura. Picaretagem. Urbanismo. Comércio. História. Esquerdismo. Liberdade. Nacionalidade. Camponês. Revolução. América Latina. Operário. Burguês. Classe média. Submissão. Rebeldia. Metralhadora. Fusil. Bomba. Médico. Psiquiatra. Policial. Prisão. Hospício. Presídio. Fuzilamento. Multidão. Crise. Angústia. Solidão. Trabalho. Servilismo. Puta que pariu. Luta de classes. Ódio! (ZANOTTA, 1996, p. 88-89)

Zanotta afirma que o trabalho se deu a partir de um texto pré-elaborado. A partir do texto, o trabalho era desenvolvido com os atores, sendo feitas adições, supressões e substituições. A cena final, no entanto, não estava pronta.

Como o texto era meu, eu ia trabalhando... geralmente eu levava o texto já pronto. Era apresentado pro elenco, era conversado, discutido. Mas às vezes eu mudava durante a peça. Os próprios atores davam sugestões: olha essa palavra não encaixa, não consigo dizer essa palavra, vamos trocar por outra. (...) Era muito expressiva a peça. Um trabalho árduo de construção de personagem. E essa peça, essa sim a linguagem era complicada. A última cena eram apenas 100 palavras. Eu não sabia como é que eu ia terminar a peça, eu coloquei isso pro elenco. Nós começamos a ensaiar e não vinha nunca a última cena. Uma semana

antes então eu sentei na máquina de escrever e as primeiras cem palavras que vieram na minha cabeça, tirei e tá aqui a última cena. (ANEXO A)

Do ponto de vista temático, as 84 palavras finais do espetáculo constituem um roteiro para a compreensão das discussões propostas em cena por Zanotta. As personagens são alegóricas, representando lugares de classe. Babão e Zefa são pessoas marginalizadas, relegadas a sobreviver dos restos do capitalismo, de comida estragada, revirando o lixo em busca do que ainda possa ter algum valor, sendo deslocados dos lugares onde buscam acomodação, sejam residências irregulares, seja a própria rua. O grupo, aliás, fez um laboratório junto a pessoas em situação de rua e catadores de recicláveis, à época, com o fim de compor as personagens. De outro lado, o Diretor-Presidente e Divina Clô representam as classes dominantes, com seus vernizes de educação e polidez, que escondem as relações de opressão e de exploração. O espetáculo é o momento de maior proximidade, do ponto de vista temático, de Zanotta com o marxismo. Permeado por conceitos marxistas, que já vêm identificados no título mesmo da obra - liberação -, o espetáculo é uma denúncia das violências cotidianas e institucionalizadas.

Trata-se de um exemplo de antiteatro. Ou, se quiserem, de metateatro. Não há desenvolvimento dramático propriamente dito. O texto equilibra elementos de manifesto e depoimentos, todos voltados para a questão social. Entrevista a fome e a miséria e denuncia o capitalismo. Pensamentos políticos acontecem entre sarcasmos e tons sombrios. Como se estivesse fazendo inventário ou catálogo de problemas sociais, Zanotta Vieira põe em cena algumas figuras de mendigos e favelados que relatam experiências de seu dia-a-dia. Estas cenas são entremeadas de informações e comentários cáusticos sobre a situação político econômica do momento. Não faltam também alusões a respeito da classe dominante, para estabelecer relações entre os privilégios dos ricos e o desamparo dos oprimidos. Sem enredo ou história, a peça termina com a declamação, pelos quatro intérpretes, de cem palavras. (HEEMANN, 1979)

O relato do crítico permite reconhecer alguns elementos que, conjugados com o texto publicado em 1996 e a entrevista que realizamos com o autor, jogam luz sobre a materialização do texto na encenação. A denúncia das questões sociais, presente em espetáculos diversos desde a década de 1960, como em *Quarto de empregada*, *Eles não usam black-tie* ou *A mais-valia vai acabar seu Edgar*, assume contornos diversos na obra de Zanotta. Embora constituam inovações de grande importância no teatro brasileiro, pela colocação em cena, no centro da ação dramática, personagens e questões anteriormente relegadas a segundo plano, as obras com foco na questão social na década de 1960 continham certo teor de romantização da sociabilidade não hegemônica. O retrato da vida

em uma comunidade realizado por Gianfrancesco em *Eles não usam black-tie*, por exemplo, em certa medida, romantiza a vida na favela e as relações sociais respectivas.

Zanotta, por sua vez, em uma linha mais próxima de Plínio Marcos que de Gianfrancesco Guarnieri ou Oduvaldo Vianna Filho, não romantiza a posição do marginalizado. Não há uma perspectiva de emancipação do oprimido posta em cena, assim como há representações de violências horizontais, cometidas entre os próprios integrantes das classes mais baixas. Babão, ao mesmo tempo que relata sua permanência em um dos centros de tortura do regime autoritário brasileiro em Porto Alegre, não se furta a relatar o motivo de sua prisão:

(...) Tive lá no porão lá. Na cavalhada. Entrei numa aí, eu dei um tijolo na cara duns vagabundo aí que andava roubando as minha comida véia aí. Aí eu peguei e dei um tijolo nele, lá na volta do gasômetro. Aí a polícia me prendeu, me levou pra lá, me deixaram treis ou quatro dia. eu fiquei lá, no porão lá. (ZANOTTA, 1996, p. 72)

A não romantização da personagem permite uma representação crua da sociabilidade brasileira em seu traço mais comum e mais escamoteado da produção cultural hegemônica: a violência. Como já argumentamos, em uma sociedade constituída sobre a escravização e o extermínio, de africanos e indígenas, cuja divisão de classes é supervalorizada, especialmente por meio de distinções representativas do maior valor de uns sobre outros, a violência permeia todas as relações sociais, infiltrando-se também nas relações horizontais, intra classes. A opressão vertical é, em certa medida, mimetizada nas relações horizontais. Zanotta capta essa característica da sociedade brasileira e busca colocá-la em cena por meio de uma estética própria, constituída pela devoração de elementos variados das teorias do teatro em evidência no período.

Uma das devorações realizadas por Zanotta é a redução dos elementos cênicos, na linha do Teatro Pobre proposto por Grotowski, para quem o trabalho com o corpo do ator deveria ser o foco central da cena, eliminando todos os recursos cênicos que não contribuam para a relação direta entre ator e plateia. Grotowski, aliás, desenvolve e amplia o trabalho de Artaud, mais focado na forma de atuação, no trabalho de ator, para uma visão de maior completude da cena. Nesse sentido, a conexão entre público e ator deveria se dar por intermédio do domínio, pelos atores, de seus corpos, o recurso essencial e mais relevante para a encenação. É nesse sentido que Zanotta declara, sobre o processo de

montagem de *A Libertação do Diretor-Presidente*, que esse "foi um trabalho muito metódico. Nós estudávamos profundamente técnicas de teatro e exigíamos muito nos ensaios. Os ensaios eram rigorosos" (ANEXO A). O procedimento antropofágico de Zanotta, no entanto, permite que somente aquilo que sirva à vitalidade da cena que pretendia constituir seja utilizado de Grotowski, bem como mantém a porta aberta para outros elementos que possam ser incorporados. Assim, nessa perspectiva de utilização do corpo do ator como elemento essencial da encenação, o grupo trabalhava com "autores da dança contemporânea e da dança moderna. Mas pegava até exercício da Martha Graham, do José Limón, que eram grandes coreógrafos norte-americanos da época. Alguma coisa da Pina Bausch também" (ANEXO A). Como se vê, não havia uma delimitação daquilo que poderia ser incorporado, sendo possível mesmo colocar em cena elementos que, a primeira vista seriam incompatíveis, mas que, quando devorados e devolvidos à cena com o fim de composição da estética de Zanotta, permitiam produzir a violência do ponto de vista simbólico, como transfiguração da violência social em violência estética.

O cenário, portanto, era reduzido, o que não significa que não fosse contundente. Em cena, havia uma série de praticáveis que eram deslocados e utilizados em configurações diversas durante o espetáculo. Aqui novamente nos socorremos da crítica da época para a reconstituição do espetáculo:

O espetáculo se caracteriza por um rigor áspero, cheio de força visual. São excelentes os painéis que Magliani pintou para o cenário, os figurinos de Lordsir Peninha e os elementos cênicos formados de ferramentas, grilhões, ganchos de ferro, sucatas, etc. (...) A quase acrobática ação física imaginada pelo diretor oferece contrapeso para a natureza estática do texto. Os movimentos ficam integrados intimamente aos elementos praticáveis da cenografia - umas carrocinhas que parecem jaulas ou gaiolas - obtendo efeito de grande dinamismo. (HEEMANN, 1979)

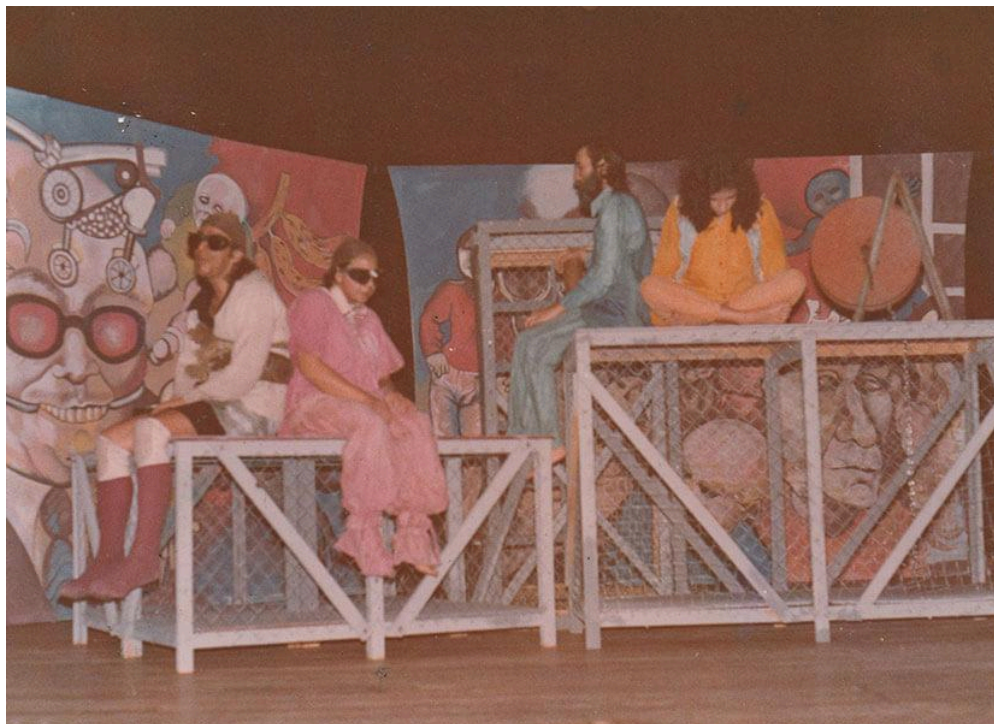


Figura 8 - registro fotográfico da cena do jantar em *A Libertação do Diretor-Presidente*

A imagem e o relato do crítico permitem, aliás, avançarmos para a questão dos telões produzidos pela artista visual Magliani, especialmente para o espetáculo. Como mostra a imagem, foram produzidas três telas em tecido com motivos ligados ao regime ditatorial brasileiro e a questões sociais para servirem de pano de fundo do espetáculo. A representação da violência, nesse caso, ganha aspecto pictórico, para além do texto e da ação. Os telões causavam grande impacto visual, pela força dos temas representados. Neles estavam representadas figuras distorcidas que remetiam aos altos escalões do poder do regime autoritário brasileiro, assim como figuras desumanizadas, que referenciavam os perseguidos e torturados pelo regime, bem como as populações miseráveis. As figuras presentes nos telões de Magliani articulavam-se com o texto por meio da violência que expressavam, aprofundando a percepção acerca da separação entre os membros do regime, causadores da violência e da miséria, e os oprimidos pelo regime, a oposição e as populações mais pobres. A arma de fogo apontada em direção ao público no telão central potencializava a sensação de exposição do público à violência representada em cena. O espectador, em certa medida, era lembrado de que poderia ser o próximo a ser alvo das violências praticadas pelo regime. Um aspecto grotesco também compunha as imagens,

uma vez que havia figuras humanas com intervenções de mordanças e de elementos em metal, assim como figuras decompostas, com a face cadavérica.



Figura 9 - registro fotográfico dos telões da artista Magliani

Antônio Hohlfeldt declara se tratar de "um espetáculo muito bem acabado (...), numa ambientação possante e eficiente - por vezes até criando um impasse para a concentração sobre o texto, tal sua força - nos telões de Magliani" (HOHLFELDT, 1979). Como se vê, o impacto das imagens de violência representadas pelos telões sobre a plateia era considerável.

É a partir da crítica que também podemos identificar o sucesso de Zanotta, com o espetáculo, em criar uma estética da violência, a fim de viabilizar a representação de sociabilidades marginais. Aldo Obino destaca que o texto parte de um elemento amplamente utilizado pelos Tropicalistas, a colagem, com o fim de representar "a abertura política, a marginalidade social, a classe dominante e os marginais", assim como a "rastejante sobrevivência dos marginais" (OBINO, 1979). Tania Faillace resume o objetivo perseguido por Zanotta: realizar "o retrato desta sociedade espantosamente cruel e violenta,

que é a nossa" (ZANOTTA, 1996, p. 58), que é alcançado com a colocação em cena, por meio de uma estética adequada, da forma de interação social brasileira em "sua extraordinária crueldade, sua insuportável violência, sua obstinação no esmagamento daqueles a quem marginalizou" (ZANOTTA, 1996, p. 58).

A representação da sociabilidade brasileira, especialmente daquela dos sujeitos marginalizados em nossa sociedade, requer a adequação da forma a um conteúdo específico. A superação do modelo do drama burguês, destacada por Peter Szondi, encontra, no momento histórico no qual Zanotta está inserido, um novo avanço teórico. Se podemos argumentar que o teatro brasileiro, embora em processo de renovação, possui certo atraso na incorporação generalizada das vanguardas e da modernidade - ainda que seja possível identificar inúmeras experiências nesse sentido desde a década de 1920 -, é possível, também, afirmar que as décadas de 1960 e 1970 testemunham um grande salto de qualidade na produção teatral brasileira, com a abertura para a experimentação, estreitamente ligada à resistência ao regime ditatorial, mas também à procura de novas formas de representação capazes de dar conta de colocar em evidência aspectos da sociabilidade brasileira antes não valorizados na produção cultural hegemônica. Em um registro de busca de identidade diverso daquele que predominou até o Modernismo de 1920, focado agora na heterogeneidade e não mais na homogeneidade, o teatro brasileiro - assim como a Tropicália -, se abre para o diferente para encontrar-se, diferentemente das propostas de fechamento, que buscavam construir uma identidade homogênea, em disputa no período. Esse processo demanda reconhecer os aspectos fundamentais da forma de socialização brasileira, entre eles, especialmente, a violência, que demanda uma forma especial de representação, que Zanotta encontra "num espetáculo insólito e raivoso, cru e seco, onde não existem meias palavras, eufemismos ou concessões" (ZANOTTA, 1996, p. 58). Antônio Hohlfeldt reconhece o esforço de constituição de uma estética própria por parte de Zanotta, afirmando que o espetáculo constitui "autêntica pesquisa de linguagem (...) [que] propõe e concretiza aquilo que nos parece fundamental: a procura de uma linguagem própria para um conteúdo específico" (HOHLFELDT, 1979).

As cenas 8 e 9 concretizam em sua melhor forma a proposta estética de Zanotta, assim como a temática que pretende abordar, especialmente a violência como elemento que permeia as relações sociais no Brasil. As relações de classe são baseadas em aparências, o

que remete, aliás, à maneira como Oswald denuncia a relação entre a moral burguesa do recato, proposta pelas classes altas, e a ação real dessas mesmas classes na realidade, em *O Rei da Vela*³⁰. O texto de Zanotta expõe uma característica do comportamento social brasileiro. A caridade é vista como ação desejável, enquanto a emancipação das classes menos favorecidas, embora não abertamente, é algo não desejado. Há uma cobertura de cordialidade e preocupação com a questão social, de um ponto de vista caritativo, sobre a intenção real de manutenção das classes marginalizadas em seus devidos lugares sociais, ou seja, longe dos lugares de poder. E essa estrutura é mantida, sempre que preciso, com o recurso à violência. As cenas do jantar (cena 8) e da digestão (cena 9) expõem essas relações sociais e respectivas reações. Não à toa as cenas são precedidas de esclarecedora declaração do Diretor-Presidente: "Na mesa se revela o caráter das pessoas" (ZANOTTA, 1996, p. 78).

CENA 8 (...) O papelheiro senta lentamente na mesa.

DIRETOR-PRESIDENTE

Do meu lado não! Chega mais pra lá.

BABÃO

Eu sei me comportá.

DIRETOR-PRESIDENTE

É necessário que a familiaridade não ultrapasse os limites da conveniência.

Divina Clô agrade o papelheiro.

BABÃO

Eu sou assim. Se alguém me dá um tapa na cara é porque a pessoa tá perturbada.

DIVINA CLÔ

Cínica.

A ternura faz as pessoas cooperarem.

ZÉFA

Lá no departamento, lá na São Manuel. Aí eles nos deram o caminhão.

BABÃO

Eu não estou com raiva. O pior é o desprezo da gente que me olha.

ZÉFA

Aí depois eles levaram a casa lá na Restinga, a primeira vez que nós foi pra lá era na rua K.

DIRETOR

Preciso me conduzir com tranquilidade para não demonstrar repugnância.

DIVINA CLÔ

Evite as emoções fortes durante as refeições.

ZÉFA

Depois ali ficou muito tempo a casa aberta lá. Ficou aberta e a casa começou a apodrecer a armação ali.

DIRETOR-PRESIDENTE

Súbito para o papelheiro.

Não apóie os cotovelos na mesa!

Divina Clô reforça com ações as normas ditadas pelo diretor-presidente.

BABÃO

Há gente boa que me xinga.

³⁰ Remetemos aqui ao texto de Oswald, publicado em 1937.

ZÉFA

E neste tempo eu baixei hospital no pronto socorro, com pneumonia.

DIRETOR-PRESIDENTE

Não mastigue de boca aberta!

BABÃO

É gente que me xinga mas é gente boa.

DIRETOR-PRESIDENTE

Não faça ruído ao mastigar.

ZÉFA

Desmancharam, demoliram, me deram outra lá na rua Jota. Feita, bem pronta, com todo jardim.

BABÃO

Tem mais gente boa que ruim.

DIRETOR-PRESIDENTE

Não fale com a boca cheia.

ZÉFA

A mulher se mudou, a dona da casa, mudou pra Vila Nova.

DIRETOR-PRESIDENTE

Não pegue comida com a mão!

BABÃO

Tem muitos que se acham superior, mas eu nem ligo.

ZÉFA

E a casa ficava sozinha lá. Nós não ia todo dia, dormia aqui pelos matos, aqui no centro.

DIRETOR-PRESIDENTE

Não beba vinho antes de terminar a sopa!

BABÃO

Não me sinto inferior a esta gente, não.

ZÉFA

Aí um dia quando eu cheguei lá na Restinga tava gente lá e não quiseram me dar a casa. Pegaram e queimaram tudo o que era meu, ficaram com a metade das coisas. O fiscal me deu em mim. Lá, pegaram a casa e venderam lá e eu não podia vender ou ia presa.

DIRETOR-PRESIDENTE

Não coma muito depressa! Nem muito devagar!

Nutrição idem.

BABÃO

Eu estou aqui é comendo. Não estou nada humilhado não.

ZÉFA

Passou passou pegaram a casa e venderam lá e ficou por isso mesmo. O seu Dallegrave e o seu Ramão eram os fiscal da casa. O seu Ramão era o que transportava no caminhão e o seu Dallegrave era o que dava as casa.

DIRETOR-PRESIDENTE

Não encha demais o prato!

Não toque as frutas com a mão!

Não tire o miolo do pão!

Já acabou?

Cruze a faca sobre o prato!

Não faça ruído para limpar as gengivas.

Use guardanapo para limpar a boca.

Com violência, Divina Clô retira o papelheiro da mesa.

ZÉFA

Ele escondeu uma numa mão, enquanto comia com a outra. Eu vi.

Entre nutrição.

NUTRIÇÃO

A gente mastiga. A língua enrola o alimento como uma bola redonda e empurra para os fundos da boca. Então o alimento está barrado pela língua comprida e

não pode mais voltar. Pode se movimentar apenas numa direção, pelo oco do tubo que desce aqui.

Indica por trás da traquéia.

DIRETOR-PRESIDENTE

Sair da mesa antes da sobremesa é um gesto grosseiro.

DIVINA CLÔ

Oh! Eu adoro organizar o cardápio diário! É a maneira que encontro de manter o padrão alimentar.

O papeleiro e a mendiga em outro plano.

BABÃO

No ano passado nós tava mais pra lá dentro do banhado ali e os home chegavam todo o dia.

ZÉFA

Foi em julho.

BABÃO

Por causa da morte da...

ZÉFA

Porque eu achei a mulher enterrada lá na beira daquele mato ali.

BABÃO

Pra lá do edificio aquele que tem a estrela.

CENA 9 (...)

ZÉFA

Quem te deu estas pedras para mastigar?

DIRETOR-PRESIDENTE

Ele não consegue engolir, ah, ah, ah!

NUTRIÇÃO

Tragam areia! Com areia a saliva é abundante.

DIRETOR-PRESIDENTE

A saliva lubrifica os alimentos.

NUTRIÇÃO

Fica fácil para mastigar e engolir, oh, oh, oh!

O diretor alcança areia para a nutrição. Nutrição despeja areia na boca aberta do papeleiro.

DIRETOR-PRESIDENTE

A cortesia é um privilégio das pessoas. O homem cortês não ofende, não fere nem perturba.

DIVINA CLÔ

Ele não pára de arrotar.

DIRETOR-PRESIDENTE

Ele engoliu tudo, tenho certeza que ele engoliu.

NUTRIÇÃO

Ele engoliu.

DIRETOR-PRESIDENTE

Não há sombra de dúvida.

Para a plateia:

Senhores: posso garantir que ele engoliu.

NUTRIÇÃO

Se ele está tão quietinho é porque já completou a digestão.

DIRETOR-PRESIDENTE

Hum... é difícil saber. Isto acontece tão lá dentro.

NUTRIÇÃO

Há sinais...

DIRETOR-PRESIDENTE

Sem dúvida...

NUTRIÇÃO

Que maravilha!

O diretor -presidente para a platéia

DIRETOR-PRESIDENTE

Senhores, podemos afirmar finalmente que ele está alimentado.
DIVINA CLÔ
Ele tem náuseas!
Em pânico.
Ele vai vomitar. O filho da puta vomitou!
DIRETOR-PRESIDENTE
O corno puto sem escrúpulos! Espalhou todo este caldo nojento pelo chão e respingou os meus sapatos.
DIVINA CLÔ
O ridículo é um pecado que a sociedade não perdoa.

As duas cenas sintetizam a abordagem da temática e a construção estético-política de Zanotta. Enquanto as personagens Diretor-Presidente e Divina Clô mantêm uma postura de suposta preocupação com a nutrição da personagem Babão, suas ações e reações denunciam a forma violenta do tratamento para com as classes baixas. Isso se dá especialmente quando a personagem Babão viola os códigos de normalidade esperada, como a ocasião em que vomita. A reação do Diretor e de Clô materializa-se em xingamentos, quebrando o verniz de pretensa cordialidade. Durante a cena, aliás, Babão é agredido em diversas oportunidades, sempre que não cumpre as normas da sociabilidade burguesa. Essa representação das relações sociais se dá por meio de uma forma estética específica. Zanotta abre mão do diálogo como condutor da ação dramática. O texto é dado em contraste, muitas vezes, com a ação efetiva dos atores em cena. Esses elementos, no entanto, criam um conjunto capaz de demonstrar a desconexão entre a suposta cordialidade da sociedade brasileira e as inúmeras violências que, em verdade, permeiam todas as relações sociais no Brasil. Nos termos já expostos por Hohlfeldt, Zanotta encontra uma linguagem própria capaz de expressar um conteúdo específico.

4.1.4 AS CINZAS DO GENERAL

Em *As Cinzas do General* estão em cena cinco personagens: o Juiz, o Ministro, a Esposa do General (depois A Viúva), a Netinha Verde e a Netinha Azul. O espetáculo inicia com a Viúva em desespero pelo incêndio do palácio do governo enquanto o Ministro e o Juiz preparam-se para a tomada do poder. Em seguida entram em cena a Netinha Verde e a Netinha Azul, cantando uma música na qual cada uma afirma o oposto da outra em relação a temas como desejo de casamento, sexualidade, família, entre outros. Na cena seguinte o Ministro visita a Esposa do General em sua casa, ocasião na qual o Ministro tenta conquistar a Esposa do General, declarando-se a ela, que corresponde. A cena prossegue com a dupla usando de referências a pólvora, a armas e a métodos de tortura,

como o choque elétrico, para falar do seu desejo. A cena seguinte consiste em diálogo entre o Ministro e o Juiz, no qual teorizam sobre a tomada do poder e a organização do Estado. Em seguida, o Ministro e a Esposa do General mantêm uma relação sexual, seguida da constituição, junto como o Ministro, após a saída da Esposa do General, de um tribunal especial, que passa a ser ameaçado e perseguido pela insurreição popular que estaria ocorrendo do lado de fora e que chega cada vez mais perto. Após a mudança de local do tribunal e sua reinstalação, entram em cena também as netas do general. Após um diálogo surreal, a Esposa do General comunica a morte do general. As netinhas voltam a cantar uma música em que alternam a letra, enquanto elaboram uma pantomima da guilhotina do tribunal cortando cabeças. O Ministro passa então a transar com as netas do general, enquanto o Juiz tenta moralizar o ambiente. Passam, então, a editar as memórias do general, escritas pela Viúva. O Ministro e o Juiz, em seguida, imobilizam violentamente a Viúva e passam aos trabalhos do tribunal. O Ministro monta uma alegoria com a Viúva e as duas netinhas, baseada nos três princípios da Revolução Francesa (liberdade, igualdade e fraternidade). O Ministro, então, transa com a Netinha Azul e, após, estupra a Netinha Verde. Após o Ministro colocar fogo nos processos do Juiz e a Viúva hesitar entre atirar na Netinha Verde ou na Netinha Azul, a cena escurece e ouve-se um tiro, mas ninguém foi ferido. O Ministro foge com a Netinha Azul, que dá um texto psicodélico sobre o destino do casal.

O espetáculo *As Cinzas do General* teve curtíssima temporada. Tendo estreado em 08 de novembro de 1980 no *Teatro 1*, localizado no mesmo prédio da antiga sede do *Ói Nós Aqui Traveiz*, na rua Ramiro Barcellos, onde anteriormente havia funcionado uma boate, a peça foi encerrada em 09 de dezembro do mesmo ano, data da invasão do teatro por agentes da Polícia Federal, que apreenderam exemplares da história em quadrinhos de mesmo título da peça, que era vendida pelos membros do grupo nos bares da cidade como forma de arrecadar valores para a montagem. A acusação utilizada pelo regime foi de apologia ao uso de tóxicos, uma vez que uma das personagens, na história em quadrinhos, declarava que a maconha deveria ser liberada no Brasil. Embora o advogado Luiz Goulart Filho, à época, tenha declarado que absolveria "Zanotta de qualquer forma 'pois tudo isto é um absurdo'" (ZERO HORA, 1980a), Zanotta, após ser ouvido na sede da Polícia Federal, em 11 de dezembro de 1980, teve de deixar o país em fuga, avisado de sua iminente prisão. Devido à trajetória conturbada, a peça recebeu apenas uma análise crítica, publicada por

Antônio Hohlfeldt na edição do *Correio do Povo* de 18 de novembro de 1980. Assim, a fim de reconstituir, na medida do possível, a montagem, nos socorreremos, nesse caso, também de matéria e entrevista com o grupo, publicada na edição de 08 e 09 de novembro de 1980 do jornal *Folha da Tarde*.



Figura 10 - a sede do *Teatro 1*, mesma sede anterior do *Ói Nós Aqui Traveiz*, na rua Ramiro Barcelos

Embora o regime autoritário e o aparelho de repressão estatal em ação no Brasil no período já tenham sido objeto dos textos anteriores de Zanotta, ainda que indiretamente,

como na crítica à burocracia estatal em conchavo com o empresariado, em *A Divina Proporção*, ou às relações de poder e opressão em *A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá* e *A Libertação do Diretor Presidente*, em *As Cinzas do General* o foco central temático do espetáculo é a cúpula do regime. Zanotta coloca em cena cinco personagens: o Juiz, o Ministro, a Esposa do General (futura Viúva) e suas duas netas, a Netinha Verde e a Netinha Azul (ZANOTTA, 1980). De forma, aliás, semelhante ao procedimento de Oswald em *O Rei da Vela*³¹, Zanotta "chega agora ao exame da relação que os integrantes deste poder, em nível individual e social, travam entre si (...) e limita-se fundamentalmente ao exame daquela mínima parcela da pirâmide social que goza do poder" (HOHLFELDT, 1980). A similaridade com a abordagem temática de Oswald, aqui, reside na exposição da relação desconexa entre a moral que é pregada pelos opressores para o controle dos oprimidos e aquela que é efetivamente praticada na intimidade entre os opressores. Não à toa, no texto de Zanotta, a viúva do general mantém uma relação extraconjugal com o Ministro:

MINISTRO Você é única para mim! Não há outra como você!
ESPOSA DO GENERAL Mas tenho 63 anos...
MINISTRO Que importa o seu alcoolismo. Quando você estiver bêbada vou chicoteá-la até sangrar.
ESPOSA DO GENERAL Uii... Eu quero que você me amarre antes, como da outra vez, com as tiras do lençol. (ZANOTTA, 1980, p. 07)

Assim como na obra de Oswald, o texto de Zanotta retrata uma realidade da sociedade brasileira: os integrantes das classes mais altas da sociedade são aqueles que subvertem, em suas intimidades, as regras morais da sociedade burguesa que são impostas como corretas e obrigatórias para a população em geral. Zanotta expõe o comportamento dos "pretensos detentores da moral e da ética a ser por todos seguida (...) [que] são (...) os principais exploradores da miséria humana" (HOHLFELDT, 1980). O espetáculo, aliás, contava na música com um dos seus elementos de força:

a ambientação musical de Ricardo Pereyra rodeia todo o trabalho de um halo de tensão que colabora de maneira decisiva para as intenções da direção, atuando de maneira provocadora, tanto no ator quanto no espectador, na medida em que só raramente 'se encontra' com o que é dito ou cantado, resultando, na maior parte do tempo, em espécie de contraponto que expande a proposta do texto, ou seja, sendo outro texto. (HOHLFELDT, 1980)

Aqui é possível recordarmos que Zanotta havia montado, ainda no ano de 1979, a ópera *O Café*, de Mário de Andrade. A obra propunha uma espécie de ópera não burguesa,

³¹ Remetemos aqui ao texto de Oswald, publicado em 1937.

como afirmamos. Zanotta retoma, em grande medida, essa ideia, ao colocar em cena trechos musicados em *As Cinzas do General*, o que levou Ricardo Pereyra a afirmar, em entrevista, que "o aspecto musical está sendo elaborado quase que como uma ópera, embora eu não goste que seja visto como ópera. Nós trabalhamos com climas sonoros, com o timbre, com o ritmo" (FOLHA DA TARDE, 1980). É nesse registro que as netinhas do general realizam a discussão, em forma musical, sobre a questão da moral repressora vigente:

NETINHA AZUL Não quero nenhum macho que venha para me dominar.
NETINHA VERDE (A PARTIR DE AGORA SÓ A NETINHA VERDE CANTA)
Quando casar
marcarei com cuidado
a data da lua de mel.
Não quero que coincida
com os períodos de menstruação.
NETINHA AZUL (SEM CANTAR) Nunca serei uma gentil esposa. Todo casamento é instrumento de dominação imposta pela sociedade patriarcal. O macho impõe o seu jogo e a mulher idiota se transforma no guardião do seu bem-estar.
NETINHA VERDE Eu e meu noivo viajaremos
a algum lugar maravilhoso
onde os pássaros estejam
preservados da destruição.
NETINHA AZUL Não tenho medo do meu corpo. Quero encontrar a minha própria sensualidade. Quero trepar com quem eu quiser. Quero seguir qualquer impulso, curtir qualquer uma.
NETINHA VERDE Não seremos dois encabulados.
Vamos passear de mãos dadas
numa cidade estranha,
livres e esquecidos
dos que passam e olham. (ZANOTTA, 1980, p. 04-05)

O trecho, aliás, permite verificar a presença, ainda do ponto de vista temático, assim como em *A Libertação do Diretor Presidente*, de conceitos da teoria marxista. A dominação da mulher pelo homem, na visão marxista, constitui um dos elementos que compõem a sociedade burguesa. A monogamia, assim, atuaria como elemento de manutenção das relações de classe, na esfera das relações privadas. A liberação sexual feminina, portanto, o sexo livre, a não monogamia, constituiriam formas de viver as relações e a sexualidade de maneira não burguesa, em apertada síntese. Zanotta coloca em cena esses elementos para discutir a forma de interação social na sociedade burguesa que se implantava com maior ênfase no Brasil no período. O contraste, a que já nos referimos, entre desenvolvimento econômico, com implantação de técnicas e equipamentos modernos, e atraso moral, com o resgate de elementos da sociabilidade tradicional

brasileira, especialmente no campo da sexualidade, era a tônica da sociedade brasileira, procedimento aprofundado durante o regime militar. Ao discutir essas questões, Zanotta aborda temas marginais do ponto de vista da produção cultural dominante até, pelo menos, a década de 1960. A colocação em cena dessas formas de interação social em choque exigia, portanto, uma estética específica, como temos afirmado. Em *As Cinzas do General*, um dos elementos de construção dessa estética passa pela direção musical. O descompasso entre o canto da Netinha Verde e a fala da Netinha Azul são reafirmados pelo descompasso entre música e canto, como declarava Ricardo Pereyra. Nesse sentido, podemos recuperar a afirmação da crítica de Antônio Hohlfeldt acerca da criação de um texto para além do texto pela direção musical. A desconexão do que é cantado com a música do espetáculo, relatado pelo crítico, coloca em xeque o que está presente no texto, criando um deslocamento para o público entre o que está assistindo, o que está sendo dito pelas personagens e o que a ambientação musical está provocando nesse espectador. Essas desconexões entre elementos da cena, como esperamos vir demonstrando, são um traço da estética de Zanotta. Esse traço tem o objetivo de desalojar o público do que poderia ser esperado. A ideia de normalidade não encontra lugar na obra de Zanotta, uma vez que sua pretensão é a de demonstrar que há formas as mais diversas de interação social, especialmente com a colocação em cena de sociabilidades marginais.

O clímax do espetáculo se dá após a morte do general, com a instalação do tribunal especial. Embora longa, a citação é frutífera para a percepção dos elementos que constituem a estética de Zanotta:

JUIZ (DANDO UM SÚBITO PESCOÇÃO NA VIÚVA)

Porque não nos deixou ficar na sala?

MINISTRO (DANDO UMA CHAVE DE BRAÇO NA VIÚVA)

Porque nos enxotou para esta garagem?

(O JUIZ SOBE NO PALANQUE ONDE ESTÁ ARMADA A GUILHOTINA E COMEÇAM OS TRABALHOS DA PRIMEIRA SESSÃO)

JUIZ Eis aqui o Estado!

MINISTRO Magnífico!

JUIZ Tijoletas de porcelana, cortinas de veludo, esquadrias de alumínio, alicerces de granito!

MINISTRO Papel higiênico e telefones!

JUIZ Que coordena as relações de produção, que legisla acima dos interesses das classes sociais, que cria canais para a participação efetiva da população.

MINISTRO Eis aqui o Estado!

JUIZ Porque tanto alvoroço?

MINISTRO Nenhuma destas três mulheres sabe o que significa a liberdade.

JUIZ A liberdade é inseparável da luta pela Igualdade.

MINISTRO É na conquista da Igualdade que os revolucionários mais se empenham.

JUIZ Os homens devem nascer livres e iguais. Por isto é importante a fraternidade.

MINISTRO Com a fraternidade as pessoas são donas de si mesmas.

JUIZ Desde que respeitem a liberdade alheia...

MINISTRO Podem falar e escrever, trabalhar e criar, adquirir e possuir.

(COM AS DUAS NETINHAS E A VIÚVA O JUIZ MONTA UMA ALEGORIA BASEADA NOS 3 PRINCÍPIOS DA REVOLUÇÃO FRANCESA)

(...)

JUIZ Estas três mulheres foram citadas para se permitirem a si mesmas inaugurar o movimento que resgatará a dignidade nacional, numa ação corajosa que o Tribunal de Suprema Instância lhes proporciona. (CAMINHA FRENTE A CADA UMA DELAS E COLOCA-LHES A FAIXA CORRESPONDENTE: "IGUALDADE", "LIBERDADE", "FRATERNIDADE")

Divina Igualdade (COLOCA A FAIXA "IGUALDADE" NA NETINHA VERDE) que se digna ficar a um lado da espada rutilante de Têmis, com as costas na parede. Magnífica Liberdade (PÕE A FAIXA "LIBERDADE" NA NETINHA AZUL) que se honre ocupar o outro lado da espada resplandecente. Angélica Fraternidade (PÕE A FAIXA "FRATERNIDADE" NA VIÚVA) para seguir ou torcer o seu caminho, que se arbitre ficar frente às duas, a vinte e um passos de distância, com o revólver na mão.

MINISTRO De um lado está Magnífica Liberdade, do outro Divina Igualdade. Em frente, Angélica Fraternidade, que deverá escolher uma ou outra. O relógio marca o tempo com precisão (INDICA UM IMENSO RELÓGIO) e em cinco minutos Angélica Fraternidade terá que decidir.

NETINHA AZUL (COMO MAGNÍFICA LIBERDADE, COMENDO NA ALEGORIA) Quero uma ruptura antropológica, satanizada. (O MINISTRO SE INTERESSA E FICA A FIM DE TRANSAR COM A NETINHA AZUL)

JUIZ Passou o primeiro minuto! (O MINISTRO TRANSA COM A NETINHA AZUL, ISTO É, MAGNÍFICA LIBERDADE. ALEGORIA TODA SE MOVIMENTA, PERIGANDO)

NETINHA AZUL Tocar com naturalidade significa acariciar o caminho do anticorpo. Anular o conservadorismo. Vingá-lo da tradição. (TOCA O TELEFONE. O MINISTRO INTERROMPE A TRANSAÇÃO DESENFREADA PARA ATENDER. A ALEGORIA SE RECOMPÕE)

MINISTRO (PARA O JUIZ) O terceiro batalhão de infantaria está marchando pela avenida.

JUIZ Não podemos nos preocupar com manobras militares de rotina. Passou o segundo minuto! (O MINISTRO AVANÇA PARA A NETINHA VERDE, ISTO É, "DIVINA IGUALDADE", E A ESTUPRA)

NETINHA VERDE (ENQUANTO VAI SENDO FANTASTICAMENTE CURRADA PELO MINISTRO) Não ficarei nervosa e jamais perderei o controle. Depois deste momento de pânico fortalecerei os vínculos que nos unem e criarei palavras para unir nossas desgraças.

JUIZ O terceiro minuto! (TOCA NOVAMENTE O TELEFONE. O MINISTRO INTERROMPE A CURRA E ATENDE. ESCUTA POR UM MOMENTO E DEPOIS PASSA O FONE PARA O JUIZ)

JUIZ (DEPOIS DE ESCUTAR ATENTAMENTE) Já não há tempo para receber pareceres. Este é o quarto minuto e Vossa Excelentíssima que vá pra puta que o pariu! (O JUIZ DESCE DO PALANQUE CARREGANDO UMA ENORME MALA. NO CENTRO DA CENA A MALA ABRE E UMA QUANTIDADE DE PROCESSOS SE ESPARRAMA PELO CHÃO. O JUIZ JUNTA OS PROCESSOS NUM MONTE DESORDENADO E TIRA DO BOLSO DA TOGA UMA GARRAFA COM GASOLINA)

NETINHA VERDE (PARA O MINISTRO, COMO "DIVINA IGUALDADE") Ó drácula! Tirastes a minha virgindade!

JUIZ É o último minuto! (O MINISTRO CORRE PARA O JUIZ COM UM ISQUEIRO E PRENDE FOGO NOS PROCESSOS)
 JUIZ (PARA A VIÚVA, QUE ESTÁ NA ALEGORIA QUE SE DECOMPÕE PRECIPITADAMENTE) O relógio marcou cinco minutos e Angélica Fraternidade segura o revólver com força. ("ANGÉLICA FRATERNIDADE" NÃO TEM UM REVÓLVER NA MÃO)
 VIÚVA É verdade! O revólver treme, minha mão está pesada (A VIÚVA APONTA O "REVÓLVER" PARA A NETINHA VERDE)
 NETINHA VERDE Sou a expressão de dois corações com o mesmo peso que se amam e finalmente se encontraram. (A VIÚVA APONTA O "REVÓLVER" PARA A NETINHA AZUL)
 NETINHA AZUL Quero provocar um curto circuito no contato da matéria com o caos. (A ESCURIDÃO ENVOLVE A CENA E ESCUTA-SE UM TIRO. IMAGINA-SE QUE A VIÚVA DISPAROU NUMA DAS DUAS. VOLTA A LUZ. O JUIZ ESTÁ COM UM REVÓLVER NA MÃO. O DISPARO, APARENTEMENTE, NÃO ATINGIU NINGUÉM) (A NETINHA VERDE DESVENCILHA-SE DA FAIXA E CORRE PARA O MINISTRO)
 NETINHA VERDE Oh! Meu amor! Meu noivinho querido!
 MINISTRO Por favor, casemos de uma vez! (PARA O JUIZ)
 NETINHA VERDE Vamos partir para a nossa lua de mel! O nosso será um amor espontâneo, cheio de excitação e venturas! Aceitarei todas as intimidades como uma coisa normal. Não terei vergonha de me despir na tua frente. (CORRE PARA UM LADO) (O JUIZ SOBE LENTAMENTE O PALANQUE E ARMA A GUILHOTINA) (A NETINHA AZUL VOLTA COM O MINISTRO, CORRENDO PARA O LADO OPOSTO)
 NETINHA AZUL Vamos encontrar um semi-mundo desconhecido e remoto, muitos quilômetros além do horizonte. Trata-se de o procurar em espaço-tempo alterado, de descobrir um conceito meio-biológico e infra-psíquico. Vamos descer para este sistema sintético instalado fora de nós. Vem! Vamos capturar uma possibilidade. (ZANOTTA, 1980, p. 20-25)

A cena é riquíssima em elementos que sintetizam a visão do autor sobre o tema abordado, assim como sua opção estética a fim de viabilizar a representação dessa visão. Após a notícia da morte do general, o tribunal instala uma sessão extraordinária. A esposa do general é imediatamente atacada com violência pelo Juiz e o Ministro, recebendo um "pescoção" e uma "chave de braço". Os membros da cúpula estatal atacam-se mutuamente, no caso, atacam a viúva e as netas do general, a fim de apoderar-se dos espólios do poder. As relações amorosas, romantizadas na figura da Netinha Verde, são apenas a fachada de aparências de cumprimento da moral burguesa, uma vez que diversas são as violências, inclusive sexuais, praticadas na relação do Ministro com as alegorias. A Netinha Verde, aliás, afirma tratar-se de um "amor espontâneo", originado, no entanto, de um estupro. O desnudamento das violências presentes na forma de interação social burguesa, baseada em valores cristãos e tradicionais, é colocada em termos da sexualidade, uma vez que as relações matrimoniais tradicionais, vigentes no Brasil naquele período, são caracterizadas pela opressão do homem sobre a mulher, inclusive mediante a prática de violências domésticas e sexuais.

Ao fim, todavia, forma-se um novo par, apesar da violação sexual praticada. A Netinha Azul, que representava uma resistência ao sistema patriarcal na primeira metade do espetáculo, mantém uma relação sexual com o Ministro, o que pode ser lido como uma adesão ao esquema da moral burguesa. A liberdade sexual, a busca pela transcendência, inclusive por meio de psicotrópicos, em voga no período, no entanto, pode resultar apenas na reformulação das mesmas relações de opressão, uma vez que a Netinha Azul acaba formando parceria com o Ministro, ao final do espetáculo, com o fim de "capturar uma possibilidade". A crítica ao esgotamento das ideias de sociedades alternativas baseadas na liberdade sexual e no consumo de psicotrópicos, sem uma perspectiva de emancipação das classes oprimidas, aliás, é um objetivo consciente do autor:

o que a gente representava era a rebeldia inconformada, radical e politizada. Diferente da juventude americana dos anos 1960. A única fonte, aquele derivado da geração Beat, posterior à geração Beata, o único núcleo politizado girava em torno do movimento negro revolucionário norte americano, com a Angela Devis, porque os rebeldes brancos, eles não queriam derrubar o sistema. Eles eram rebeldes, livres, radicais, mas eles queriam liberdades pessoais, eles queriam mudar essa ordem matriarcal, patriarcal, vitoriana. (ANEXO A)

Aqui vale ressaltar a perspectiva sempre não messiânica de Zanotta, o que o aproxima da filosofia antropofágica proposta por Oswald, com base na cosmovisão ameríndia Tupinambá. Zanotta não defende uma alternativa específica, o que poderia ser esperado, dado o contexto da década de 1970, durante a qual as perspectivas de liberação do corpo e da mente possuíam uma inserção ampla em movimentos de esquerda como forma de superação das mazelas do capitalismo. A busca pela liberdade sexual e pela transcendência era vista como uma alternativa ao modelo da sociedade burguesa capitalista. Tal perspectiva, no entanto, se mostrou ineficaz, especialmente tendo em vista a absorção desses movimentos pelo próprio sistema capitalista.

A opção estética de Zanotta para a representação dessa sociedade e de seus conflitos passa pela colocação em cena de referências alegóricas, assim como de personagens tipo. A relação com o público também não deixou de constituir o conjunto da estética do autor. Em entrevista da época, Zanotta demonstra a liberdade de incorporação de elementos diversos que sua percepção estética ensejava. Ao comentar acerca do espaço do *Teatro 1*, ressalta as muitas possibilidades cênicas do palco:

a gente está usando um espaço que é unimúltipolo e que tem desde um palco italiano, só que com uma distorção pela altura em que está colocado, a uns dois

metros acima do solo. A partir daí há ainda um nível superior, que é uma passarela, e há um conjunto de praticáveis, alguns com características do teatro elizabetano, que era um teatro onde o palco avançava e o ator ficava quase ao nível do olhar do espectador. (...) A gente pensa que isso vai criar uma série de efeitos. Um deles seria a supervalorização do corpo do ator em relação ao espectador. (...) Estou me referindo a esta montagem, mas podemos fazer o contrário: colocar a plateia a dois metros de altura e o ator ao nível do chão. Há possibilidade, assim como há possibilidade de se fazer uma peça suspensa, toda ela em cima da cabeça do público. O Teatro 1 é uma pequena caixa, quase como um jogo de dominó. A gente pode armar as pedras. (FOLHA DA TARDE, 1980)

Para além do procedimento antropofágico, que não estabelece limites ao que pode ser incorporado para nutrir a vitalidade da proposta estética de Zanotta, resta visível a desacomodação do público, característica da referida proposta estética, pelo ampliado desnível entre o palco e a plateia, que gerava a magnificação da presença do corpo do ator em cena, como declarou Zanotta na entrevista. Esse recurso dialoga amplamente com as referências que Zanotta vinha incorporando em sua cena, como Artaud e Grotowski, que dão ampla centralidade para o ator, em seus sentimentos, em sua ação, na ampliação do gesto, na abstenção de elementos não essenciais à cena.



Figura 11 - as netas do general e parte do cenário, uma vagina por onde os atores entravam e saíam de cena

A Figura 10, ainda do período de ensaios, com a área da plateia em obras, materializa a fala de Zanotta. A potencialização da presença do ator em cena é visível, assim como a posição de exposição a que o espectador era submetido, contribuindo para impedir a catarse, um elemento do teatro épico. Assim, o espectador era exposto à violência em cena, mas também era, em larga medida, violentado ao ser colocado em uma situação bastante incômoda, tanto fisicamente, pelo desnível da cena, que exigia manter as cabeças elevadas, quanto pela proximidade, que impedia o espectador de afastar-se do que era encenado, como as cenas de violência sexual, por exemplo. Além disso, a Figura 11 também reitera esse desnível entre palco e plateia como elemento estético a produzir no espectador um desconforto, assim como gerar nele uma magnificação da presença e dos gestos dos atores em cena e, com isso, da percepção dos seus sentimentos a partir da cena. Zanotta devora, ainda, o Teatro Pobre de Grotowski para devolver, em cena, um cenário que, embora reduzido, joga com a transgressão, compondo, em paralelo com o texto, especialmente das netas do general, que discute a sexualidade burguesa, uma metáfora dos tabus sociais do período. O moralismo ainda vigente constituía, para as classes no poder, de mera fachada de moralidade, visto que, longe da visão da sociedade, eram realizadas práticas sexuais as mais diversas. No espetáculo, aliás, o personagem Ministro vai além, estuprando uma das netas do general em cena. Essa transgressão dos valores morais propagados pela burguesia é materializada por Zanotta na grande vagina que servia de entrada e saída de cena para os atores. Nesse sentido, a permanente conversão do tabu em totem, procedimento antropofágico por excelência, está presente na cena engendrada por Zanotta.

Sobre o tema da violência, aliás, como viemos sustentando, trata-se do cerne da sociabilidade brasileira, historicamente. A colocação em cena, por Zanotta, das entranhas do regime, em um registro sem censura, enfatizando como as estruturas estatais buscam apenas a sua manutenção ao longo do tempo, especialmente por meio da violência, exigia uma estética capaz de reproduzir ou expor no palco esse processo. É nesse sentido que a violação sexual da alegoria serve à constituição da proposta político-estética de Zanotta. As violências, contudo, não se resumem às relações entre opressores - o sistema - e oprimidos - a população -, mas também são reproduzidas nas relações intra-classes. Se em *A Libertação do Diretor Presidente* a classe baixa também é produtora de violência contra

companheiros de miséria, em *As Cinzas do General* a classe alta também produz violências contra a própria classe, desde que necessárias à manutenção do *status quo*.

4.1.5 O TEATRO-LIXO COMO (ANTI)PROPOSTA ESTÉTICO-POLÍTICA

A partir da tese de Peter Szondi, acerca da crise do drama moderno, e da percepção de Antônio Hohlfeldt, acerca da relação entre forma e conteúdo em crítica ao espetáculo *A Libertação do Diretor Presidente*, aventamos a hipótese de que Zanotta acaba por elaborar uma estética própria, que continha, também, um elemento político, com o fim de viabilizar a representação de uma realidade específica, identificada ao contexto da cultura marginal. Iná Camargo Costa afirma que o artista adapta seu conteúdo a uma forma específica enquanto não encontra uma forma nova, capaz de dar conta daquilo que pretende representar. Tendo essa percepção em conta, foi possível perceber que Zanotta não adota tal procedimento. O teatro produzido por Zanotta no final da década de 1970 e começo da década de 1980 - os quatro espetáculos analisados nesta pesquisa - não se enquadra nas formas então vigentes. É por essa razão, aliás, que é reconhecido, pela crítica e pelo público, como cremos ter demonstrado, como um teatro vanguardista e inovador, provocando discussões e reações variadas. Zanotta opta, portanto, por adequar a forma ao seu conteúdo em cada espetáculo que concebe, o que, indiretamente, produz uma espécie de antiestética, em procedimento diverso daquele exposto por Iná Camargo Costa.

É a partir dessa percepção que podemos afirmar que o procedimento adotado por Zanotta para tanto é antropofágico. Ao invés de adequar seu conteúdo a alguma das formas utilizadas no período, como o teatro de Augusto Boal ou o modelo do teatro ritual, simplesmente, Zanotta devora as formas vigentes, nutrindo sua estética de elementos que contribuem para a vitalidade do seu teatro, fazendo confluir conteúdo e forma. Nesse sentido, como esperamos ter demonstrado, Zanotta apropria-se de elementos da carnavalização da cena, como havia realizado o *Teatro Oficina*, por exemplo, com a utilização do grotesco, mais especificamente. Em diálogo com as experiências do teatro brasileiro, como o *Teatro Oficina*, e do teatro estrangeiro, como o *The Living Theatre*, Zanotta elabora estéticas transgressoras, que buscam sempre desacomodar o público de seu lugar de conforto e passividade. Nesse sentido, aliás, é possível reconhecer o que poderia ser um paradoxo na obra de Zanotta. O autor devora elementos do teatro épico, como o uso de canto em cena - *As Cinzas do General* -, a interrupção do processo da catarse mediante

a quebra da quarta parede - *A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá e A Libertação do Diretor Presidente* - e a provocação da discussão racional das questões - sociais em sua maioria - colocadas em cena em todas as quatro obras. No entanto, Zanotta também se utiliza de uma encenação visceral, baseada no corpo do ator - devorado de Grotowski - e em suas emoções mais profundas - devorado de Artaud -, com o fim de desacomodar a plateia e provocar nela também suas emoções mais profundas. Artaud sustenta não um teatro sem a palavra, focado apenas no corpo do ator, mas um teatro no qual a palavra possua a mesma importância que possui nos sonhos (ARTAUD, 1985, p. 145). Em suma, para Artaud, o mundo atual, capitalista, burguês, eivado de injustiças, não pode ser representado sem a crueldade, o que se adequa à proposta marginal de Zanotta, que colocava em cena as parcelas da sociedade relegadas à miséria: "sem um elemento de crueldade na base de todo espetáculo, o teatro não é possível. No estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos." (ARTAUD, 1985, p. 153, tradução nossa)³². O teatro proposto por Artaud e devorado por Zanotta propõe uma atuação "fornecendo ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos, em que seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se expandam, num plano não suposto e ilusório, mas interior" (ARTAUD, 1985, p. 141, tradução nossa)³³. Essa provocação da selvageria, do canibalismo, das obsessões do próprio público somente era viabilizada pelo contato do ator com esses mesmos sentimentos em si mesmo, o que gerava essa encenação caótica pretendida por Artaud e, em certa medida, elaborada por Zanotta, na qual a transgressão das regras e expectativas e a desacomodação do público, seja física, seja emocional, era a regra.

O choque entre a visceralidade da cena, que provocava o desconforto e a surpresa no público, assim como o riso e o medo, e a racionalidade das questões postas em cena para avaliação pela sociedade poderia minar o resultado final da obra de Zanotta, mas, pelo contrário, acaba por se tornar uma espécie de estética particular, que não se prende a modelos, incorporando, a cada espetáculo, aquilo que contribui para o tema a ser tratado e

³² "sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits".

³³ "fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débordent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur".

para as provocações que pretende apresentar ao público. Trata-se de uma proposta política que gera uma (anti)estética que buscava desalojar o público do lugar tradicional de espectador que deveria se emocionar e sair aliviado do teatro. Essa proposta, contudo, também não tem foco em conduzir o público a uma análise racional do que era colocado em cena. A quebra desse paradoxo entre sentimento (Artaud) e racionalidade (Brecht) é viabilizada pelo procedimento antropofágico de Zanotta, que não apenas incorpora elementos, mas os devora, constituindo, a partir deles, uma forma diversa daquela de onde eles se originam, em conformidade com seus objetivos a partir do tema tratado em cada espetáculo.

Esses elementos, aliás, viabilizam outra característica relevante da obra de Zanotta: o deslocamento da normalidade. Como argumentamos, especialmente em relação à obra *A Divina Proporção*, mas presente também nos demais espetáculos analisados, há uma quebra da expectativa da plateia em relação ao esperado. E isso se dá por meio da superação da ideia de normalidade. Ao surgir em cena portando um charuto de 3 metros de comprimento, o exagero na composição do funcionário público quebra a expectativa do espectador, o mesmo ocorrendo quando personagens diversos de Zanotta se comportam de maneiras não normalizadas, como cheirar urina do asfalto, ser forçado a comer areia como forma de facilitar a deglutição, performar uma cirurgia e utilizar cuspe e vômito como medicamentos em um paciente ou estuprar uma alegoria em cena, por exemplo. A força desses deslocamentos da normalidade é enorme sobre o público, como pudemos depreender das críticas publicadas à época e analisadas neste texto.

Essa proposta estética possui, ainda, um elemento político. Impedido de militar de forma armada, pela conjuntura brasileira da época, Zanotta pretende que esse desalojamento do público o leve a avaliar situações e contextos tidos como normais, mas portadores de questões problemáticas diversas. Sejam eles a miséria, a mercantilização da medicina, a questão da habitação nas grandes cidades, a repressão pelo regime autoritário, a cooptação das instituições pelas classes dominantes, entre outros. O meio para atingir esse objetivo é a constituição de uma estética forte e provocadora, que leva, aliás, à necessidade de exílio, em virtude da perseguição pelo regime a Zanotta e demais participantes do *Ói Nós Aqui Traveiz* e do *Teatro 1*.

A estética do lixo, por sua vez, se materializa em diversos elementos, entre eles o recurso àquilo que a sociedade de consumo descarta como sem valor. O cenário e os figurinos dos espetáculos de Zanotta comportam, nas quatro obras aqui analisadas, a utilização de materiais obtidos em ferros-velhos - como o medidor de pressão industrial que Catulo Parra utiliza em cena como pingente em *A Libertação do Diretor Presidente* -, em locais de descarte - como a pilha de jornais velhos utilizada para compor o cenário de *A Divina Proporção* e *A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá* - ou os escombros da antiga boate como casa de espetáculo - tanto em *A Divina Proporção* e *A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá* quanto em *As Cinzas do General*. A composição do local de encenação, aliás, merece ser novamente referida. A composição dos velhos bancos de madeira reaproveitados de demolição, localizados contra as paredes laterais do antigo salão da boate, próximos ao arame farpado, também reaproveitado de descarte, que cercava o palco, este contendo uma grande pilha de entulho ao centro, de onde brotavam os atores, quebra as noções de beleza associadas ao fazer artístico. Ao saírem, literalmente, do lixo, os atores, caracterizados por um visual brutal, sujo, deformado, agressivo, em suma, escancaram para o público aspectos perenes da sociedade brasileira, potencializados pelo momento histórico então vivido, com o regime autoritário e suas brutalidades e violências, materializados em cena por meio, também, desses elementos. Essa apropriação de elementos supostamente sem valor - materiais descartados, imóvel abandonado - ou com valor negativo - lixo, vísceras - para a sociedade capitalista, convertendo-os em um elemento novo, com valor positivo para a composição da cena e para a denúncia da violência dessa sociedade, constitui uma transmutação antropofágica por excelência.

Por fim, a produção artística de Zanotta não deixa de estar contida em um movimento geral da cultura brasileira, que vem desde o Modernismo da década de 1920. A renovação do teatro brasileiro, aliás, está inserida nesse movimento, tendo seu ápice nas décadas de 1960 e 1970. Um dos elementos principais desse processo é a inclusão, em posição central, de sociabilidades antes sub-representadas na produção artística, especialmente no teatro. Essas sociabilidades marginalizadas, por sua vez, vão demandar formas diversas de representação, devido a seus traços comuns. Nesse sentido, o traço mais relevante das formas sociais brasileiras, que era, também, sub-representado na produção artística hegemônica, é a violência.

Como já sustentamos, a violência é elemento constituinte das formas de interação social no Brasil desde a colonização. As tentativas de construção de uma identidade nacional, desde a independência, escamotearam essa característica, com o fim de aproximar-se de uma sociedade idealizada ocidental, supostamente civilizada. Esse elemento ressurgiu na produção artística com maior visibilidade no período de experimentação que vai do Modernismo até a Marginalia, passando pelo concretismo e a Tropicália. Zanotta, portanto, coloca em cena, como elemento central da sociabilidade brasileira, a violência, o que demanda a adoção de elementos estéticos capazes de dar conta da representação dessa forma de sociabilidade. O procedimento antropofágico, por sua vez, é fundamental para a incorporação da violência na cena de Zanotta. E é aqui que reside o aspecto marginal da produção artística de Zanotta. Seus temas representam papéis sociais marginalizados, mas não é somente a temática da obra de Zanotta que é marginal. A necessária adaptação da forma ao conteúdo permitiu a Zanotta, por meio do procedimento antropofágico, ou seja, da devoração seletiva de elementos estéticos variados, a transmutação da violência social em uma (anti)estética da violência, o que constitui uma perspectiva marginal do ponto de vista artístico. Essa conversão da violência social, um valor negativo, em violência estética, simbólica, um valor positivo para a proposta estética de Zanotta, capaz de desalojar o espectador e provocar sua desalienação, constitui o procedimento antropofágico fundamental da conversão do tabu em totem.

A obra de Zanotta produz uma passagem, portanto, da violência social para uma violência esteticamente elaborada, que tem, também, o condão de induzir a desalienação do público em relação a esse elemento da formação social brasileira. A violência social transmutada em violência simbólica serve de alerta para o público. A partir de uma provocação dos sentimentos do público por meio de uma estética agressiva, este é convocado a lidar com a violência real. A violência, portanto, constitui elemento central do conteúdo da obra de Zanotta e, por isso, se converte, também, em elemento central e unificador do que podemos chamar de forma estético-política engendrada por Zanotta, a partir da devoração de elementos diversos de teorias e práticas nacionais e estrangeiras, (anti)estética marginal a que Aldo Obino chamou Teatro-Lixo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inadequação entre forma e conteúdo gerou a crise do drama moderno, segundo Peter Szondi. Entre as propostas para a superação dessa crise, encontra-se o Teatro Épico de Brecht, mas também podemos argumentar, o Teatro Pobre de Grotowski - derivado das teorias de Artaud acerca do trabalho do ator. Iná Camargo Costa sustenta que a forma é conteúdo social sedimentado. Dessa forma, a mudança das formas de organização social ou a emergência de novas questões ou atores sociais gera a incompatibilidade da forma artística com o novo conteúdo social com o qual se relaciona.

Isso se dá na medida em que grandes partes da sociedade brasileira não encontram espaço para sua produção artística, bem como para as discussões que se relacionam com suas realidades sociais. Essa exclusão permanece enquanto vigente aquela sociedade fechada, pré-capitalista, vigente no Brasil por três séculos.

Transposta para a história do teatro brasileiro, a visão de Szondi e Camargo Costa permite identificar quando se instala a referida crise entre forma e conteúdo e as tentativas de sua superação. A transição de uma sociedade agrária, colonial e escravagista para uma sociedade urbana, capitalista e de trabalho livre assalariado, que se dá em longo processo, desde o final do século XIX até o terceiro quartel do século XX, engendra a crise entre forma e conteúdo referida.

Diante da necessidade de encontrar formas que dêem conta dos novos conteúdos sociais, as manifestações artísticas do período, especialmente no teatro, se abrem para a experimentação. Essa experimentação poderia se dar (e se deu) de maneiras diversas. No seio do Modernismo mesmo, talvez o primeiro movimento de maior vulto que buscou superar as velhas formas - conteúdo social sedimentado, vale lembrar -, houve diversidade de perspectivas sobre os caminhos a serem seguidos. A abertura para a experimentação gera, ainda, gradativamente, espaços para a atuação e para a representação, ou visibilidade, de atores e processos sociais marginais - ou periféricos, em termos atualizados.

As experimentações prosseguiram ao longo das décadas de 1920 a 1970, por meio de movimentos como o Concretismo, a Tropicália e a Marginalia, entre tantos outros. Tais manifestações artísticas, por sua vez, atualizam a perspectiva de uma metafísica original brasileira, aquela de origem ameríndia, resultado da transposição da antropofagia ritual

Tupinambá para o simbólico, na produção cultural. A percepção de que a antropofagia constitui uma forma original de fundamentação das manifestações culturais brasileiras, assim como uma metafísica capaz de compreender e enriquecer a produção artística brasileira perpassa o período referido, seja conscientemente, como no Modernismo, no Tropicalismo, nos movimentos Favelofágico e da Antropofagia Periférica, seja inconscientemente, como na obra de Zanotta.

A obra de Julio Zanotta Vieira, no recorte objeto da presente pesquisa, ou seja, entre 1979 e 1981, utiliza do acúmulo de experiências locais e internacionais para colocar em cena um elemento característico da sociabilidade brasileira desde o período da chegada dos colonizadores, a violência. Essa apropriação dos elementos constituintes dessas propostas teóricas se dá por meio do procedimento antropofágico, que viabiliza a conversão de valores negativos, o tabu, em valores positivos, o totem. Zanotta representa a violência como elemento constituinte da formação histórico-social brasileira, adotando, por isso, uma estética da violência, fazendo confluír, portanto, forma e conteúdo. Esse procedimento, além disso, permite colocar em questão o elemento da violência para além de mero recurso estético, desnudando as camadas de mascaramento social que encobriram ao longo da história a presença da violência como elemento central da sociabilidade brasileira, gerando, assim, uma desalienação do público em relação a essa realidade. Na obra de Zanotta, portanto, o imaginado - o teatro - permite produzir o real, ou seja, o reconhecimento pelo espectador de uma característica perene e premente da sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

- ADORNO**, Theodor W. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- AGUILAR**, Gonzalo. *Por una ciencia del vestigio errático. Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade*. Buenos Aires: Grumo, 2010.
- ALENCAR**, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/FUMPROARTE, 1997.
- ANDRADE**, Oswald de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- _____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- ARISTÓTELES**. *Poética*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.
- ARTAUD**, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Éditions Gallimard (Folio Essais), 1985.
- AZEVEDO**, Ana Beatriz Sampaio Soares. *Antropofagia - palimpsesto selvagem*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2012.
- BAKHTIN**, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. trad. Yara Frateschi Vieira, São Paulo: Hucitec, 1993.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 3a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BETTI**, Maria Sílvia. A Politização do Teatro: Do Arena ao CPC. In: FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva e Sesc SP, 2013.

BOSI, ALFREDO. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.

BRASIL. *11 de junho de 1940 - No limiar de uma nova era - discurso pronunciado a bordo do encouraçado Minas Gerais, capitânea da esquadra nacional*. Brasília: Biblioteca da Presidência da República, 1940. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos/1940/21.pdf/view>. Acesso em: 21 mai. 2024.

CABANAS, Teresa. Os surpreendentes caminhos da estética: a poesia marginal dos anos 70. *Rev. chil. lit.* [online]. 2014, n.88, pp.9-36. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952014000300002&script=sci_abstract&tln g=pt. Acesso em: 24 mai. 2024.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia antipoesia antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. *A Ditadura dos Empreiteiros: as empresas nacionais de construção pesada, suas formas associativas e o Estado ditatorial brasileiro*. Tese de doutorado. Universidade Federal Fluminense, Departamento de História. Niterói, 2012.

CARVALHO, José Murilo de (coord). *A construção nacional: 1830-1889*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012 (História do Brasil Nação: 1808-2010; vol. 2).

CHICO BUARQUE DE HOLLANDA. *Construção*. PHILIPS, 1971.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COSTA, Tiago Leite. *O perfeito cozinheiro das teorias deste mundo: ensaios de Oswald de Andrade (1945-54)*. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras. Rio de Janeiro, 2013.

CUNHA, M M L C e CASTRO, E V. *Vingança e Temporalidade: Os Tupinambás*. Anuário Antropológico 10 (1):57-78, 2018. <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6354/7684>. Acesso em: 27 mai. 2024.

DEIRÓ NOSELLA, B. L.; NEVES, L. de O.; MEDEIROS, E. de. Perspectivas sobre o drama moderno no Brasil: revisitando a história. *ouvirOUver*, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 92–104, 2017. DOI: 10.14393/OUV20-v13n1a2017-7. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37024>. Acesso em: 21 mai. 2024.

DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro. Crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. Lisboa: Edições 70, 1991.

DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FOLHA DA TARDE. *"As cinzas do General" conta o que sobrou desses anos todos*. Folha da Tarde, Porto Alegre, 08/09 nov. 1980.

FARIA, Marcelo Fecunde de; CAMARGO, Robson Corrêa de. Teatralidade e carnavalização. Zé Pereira no final do séc. XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Brasil, n. 80, p. 142-165, dez. 2021.

FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva e Sesc SP, 2013.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 3a Ed., 2000.

FERNANDES, Nanci. Primeiras Tentativas de Modernização. In: **FARIA**, João Roberto. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva e Sesc SP, 2013.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2011.

FLORENTINO, Manolo. *O arcaísmo como projeto: mercado atlântico, sociedade agrária e elite mercantil em uma economia colonial tardia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

GEORGE, David. *Teatro e Antropofagia*. São Paulo: global, 1985.

GOMES, Flávio dos Santos. *Enciclopédia Negra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GOMES, G. M. O Carnaval de Os Condenados: A representação de uma cidade caleidoscópica. *Cadernos de Literatura Comparada*. n. 28, Junho de 2013. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/26>. Acesso em: 04 mai. 2023.

GONÇALVES, Maria Madalena. Artaud e Brecht: a atração dos opostos. *Cadernos PAR*. N.º 5 (Mai. 2012), p. 83-100. Disponível em: <https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/567/1/art5.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2024.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

HEEMANN, Claudio. *Propósitos devastadores*. Zero Hora, Porto Alegre, 22 abr. 1978.

_____. *As qualidades de “A Libertação do Diretor Presidente”*. Zero Hora, Porto Alegre, 28 ago. 1979.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

HOHLFELDT, Antônio. *Dois textos de Julio Zanolta e a direção de Paulo Flores*. Correio do Povo, Porto Alegre, 13 abr. 1978.

_____. *A grande surpresa deste ano*. Correio do Povo, Porto Alegre, 02 out. 1979.

_____. *Um espetáculo forte e surpreendente*. Correio do Povo, Porto Alegre, 18 nov. 1980.

INGARDEN, Roman. *La obra de arte literaria*. Ciudad de México, Universidade Iberoamericana/Taurus Pensamiento, 1998.

JÁUREGUI, Carlos A. *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. La Habana: Fondo Editorial Casa de Las Américas, 2005.

LERINA, Roger. *Paulo Flores: um teatro com pedra nas veias*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2019.

LORIA, Luana. A favelofagia: a criação de um novo cânone literário a partir da favela. *Navegações*, [S. l.], v. 12, n. 1, 2019. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/navegacoes/article/view/31768>. Acesso em: 20 set. 2024.

MARCOS, Plínio. *O Abajur Lilás*. São Paulo: Global Editora, 1979.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ DAC/ FUNARTE/ Serviço Nacional de Teatro, s/d.

MAUSS, Marcel. “As técnicas do corpo”. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

MOSTAÇO, Edelcio. Peter Szondi e o circuito. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 16, n. 1, p. 132–147, 2016. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v16i1p132-147. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/107179>. Acesso em: 23 mai. 2024.

_____. A Questão Experimental: A Cena nos Anos de 1950-1970. In: FÁRIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva e Sesc SP, 2013.

MOURA, Gerson. *Autonomia na dependência: a política externa brasileira de 1935 a 1942*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

NASCIMENTO, A. do. *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões*. Estudos Avançados, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004.

_____. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

_____. *Sortilégio II: O mistério de Zumbi Redivivo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OBINO, Aldo. *Duas peças de Julio Vieira*. Correio do Povo, Porto Alegre, 25 abr. 1978.

_____. *O teatro de Zanotta Vieira*. Correio do Povo, Porto Alegre, 29 ago. 1979.

OLIVEIRA, Marina de. Quarto de empregada, de Roberto Freire: o espaço como propulsor do conflito de classes. *Anais do VII Congresso da ABRACE*. Porto Alegre: ABRACE, 2012.

OITICICA, Hélio. *Esquema geral da nova objetividade*. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*. Catálogo da exposição "O Artista Brasileiro e Iconografia de Massa", 1968. Disponível em: <https://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioitica.html>. Acesso em 16 nov. 2023.

PEREIRA MARTINS, Marta Lúcia. Algumas reflexões sobre vingança e antropofagia como modelos político e estéticos ainda vigentes na cultura brasileira. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 241–252, 2019. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/16588>. Acesso em 27 mai. 2024.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PRESSER, Décio. "A Divina Proporção" e "A Felicidade não Esperneia". Folha da Tarde, Porto Alegre, 23 abr. 1978.

_____. *A estréia de uma peça de vanguarda "A Libertação o Diretor-Presidente"*. Folha da Tarde, Porto Alegre, 24 ago. 1979a.

_____. *"A Libertação do Diretor Presidente"*. Folha da Tarde, Porto Alegre, 30 ago. 1979b.

REIS, Daniel Aarão (coord). *Modernização, Ditadura e Democracia: 1964-2010*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014 (História do Brasil Nação: 1808-2010; vol. 5).

ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica / Anthropophagic Subjectivity. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 128-147.

_____. *Antropofagia Zumbi*. São Paulo: n-1 edições, 2021.

ROSENFELD, Anatol. *A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld*. São Paulo: Publifolha, 2009.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1993.

SCHAWRCZ, Lilia M. e STARLING, Heloisa M. *Brasil: Uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

_____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SOUSA, Maria do Socorro Carmelo; **SOUZA**, Abílio Pacheco de. The Testimonial Content in The Theatrical Play “O Abajur Lilás” By Plínio Marcos. *Margens*, [S.l.], v. 16, n. 27, p. 195-203, dec. 2022. ISSN 1982-5374. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/13505>. Acesso em 21 mai. 2024.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TROTTA, Rosane (org.). *Ói Nós Aqui Traveiz: a história através da crítica*. Porto Alegre, Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2012.

TYTELL, John. *The living theatre. Art exile and outrage*. New York: Grove Press, 1995.

VAZ, Sergio. *Cooperifa: antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIEIRA, Elisabeth. A esterilização de mulheres de baixa renda em região metropolitana do sudeste do Brasil e fatores ligados à sua prevalência. *Revista de Saúde Pública*. v. 28., n. 06, p. 440-448, dez. 1994. ISSN 1518-8787. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rsp/a/Kk8FBsPNbKKzTL9xghNytXz/?lang=pt>. Acesso em 02 jun. 2024.

ZANOTTA, Júlio. *Teatro-lixo*. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1996.

_____. *As cinzas do General*. Texto submetido à censura federal, 1980. Disponível em: <https://acervos.cultura.rs.gov.br/uploads/r/espaco-sonia-duro-centro-de-documentacao-e-pesquisa-em-artes-cenicas-teatro-de-arena/a/4/8/a48eb665163808526fa86e02bcffc3e75bb6a45c5c6d86b4d41e6c8bf43025f8/Txt.JV.Ascinzasdogeneral.pdf>. Acesso em 10 mai. 2021.

ZERO HORA. *"As cinzas do general": autor depõe hoje.* Zero Hora, Porto Alegre, 11 dez. 1980a.

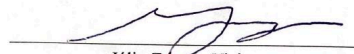
_____. *Polícia federal apreendeu obra por indução ao tóxico.* Zero Hora, Porto Alegre, 12 dez. 1980b.

ANEXO A - ENTREVISTA COM JULIO ZANOTTA VIEIRA

TERMO DE CONSENTIMENTO PARA GRAVAÇÃO E PUBLICAÇÃO

Eu, Júlio Zanotta Vieira, autorizo a gravação e eventual publicação da entrevista concedida nesta data aos pesquisadores Rejane Pivetta de Oliveira e Rafael da Silva.

Porto Alegre, 26 de outubro de 2023.



Júlio Zanotta Vieira

Durante o processo de pesquisa, foi realizada entrevista com o autor, em 26 de outubro de 2023, na cidade de Porto Alegre, na sede da então Livraria Absurda, de propriedade de Julio Zanotta Vieira. Participaram da entrevista o orientando, Rafael da Silva, e a Professora orientadora, Rejane Pivetta de Oliveira. O áudio da gravação inicia quando a conversa com Zanotta já estava em andamento, de maneira informal. Após, foram formulados questionamentos a fim de elucidar pontos relevantes, mas a maior parte da conversa transcorreu de forma aberta, por meio da escuta de Zanotta, sem necessariamente a formulação de perguntas e respostas diretas. Ainda, em consonância com o proposto pela história oral, a entrevista foi transcrita e reproduzida neste texto sem

edições ou cortes, a fim de viabilizar a voz do entrevistado, na forma como foi realizada a conversa. Segue a transcrição da gravação da entrevista:

Julio - O que é interessante, que não dá pra ver aqui, é que com a iluminação o painel interagia com os atores. Eles entravam pra dentro da gaiola, eles acendiam uma luz embaixo, outra em cima. Falava no diretor-presidente iluminava o diretor-presidente. Essa peça aconteceu algo muito jocoso. O Catulo ficava nu por baixo e usava um manômetro de caldeira, era uma coisa desse tamanho, e subia, saltava toda hora por cima desses praticáveis. Dessas gaiolas. E numa dessas o pênis dele ficou em cima da gaiola e o manômetro veio e pá. E ficou sangrando. E ele aguentou até o fim do espetáculo. Quando chegou no fim do espetáculo tava desmaiando. Nós pegamos ele direto pro pronto socorro. Ele entrou no pronto socorro todo maquiado e o médico perguntou: O que houve? E ele disse: Caiu um relógio no meu pau. E o cara disse pra ele: conta outra.

Rafael - De figurino e tudo...

Julio - Sim, eu tentei conseguir esse laudo no pronto socorro, porque é divertidíssimo. Eu tinha e isso se perdeu. Deve ter uma cópia lá. Era contusão peniana com relógio. Era muito expressiva a peça. Um trabalho árduo de construção de personagem. E essa peça, essa sim a linguagem era complicada. A última cena eram apenas 100 palavras. Eu não sabia como é que eu ia terminar a peça, eu coloquei isso pro elenco. Nós começamos a ensaiar e não vinha nunca a última cena. Uma semana antes então eu sentei na máquina de escrever e as primeiras cem palavras que vieram na minha cabeça, tirei e tá aqui a última cena.

Rafael - A escrita se dava durante o processo de ensaio?

Julio - Bastante. Como o texto era meu, eu ia trabalhando... geralmente eu levava o texto já pronto.

Rafael - Um texto ou um roteiro?

Julio - O texto. Era apresentado pro elenco, era conversado, discutido. Mas às vezes eu mudava durante a peça. Os próprios atores davam sugestões: olha essa palavra não encaixa, não consigo dizer essa palavra, vamos trocar por outra. Sobre o cenário. Acho que é a primeira vez que um cenário é comentado, só o cenário. Isso aqui era o jornal O Rio Grande e o jornal que existiu na época, era um jornal de excelente nível cultural. A Tania Faillace era crítica de teatro daí. Aqui tá o cenário. E outra coisa, subiam e desciam uns ganchos de metal enormes assim. O cartaz.

Rafael - E o trabalho de ator, Julio, nessa época, que aqui já não é mais o Ói nós, é o mesmo grupo de atores com o qual foi montado...

Julio - Não, é outro grupo. Nessa época aqui o Ói Nós tinha entrado em uma badtrip violentíssima, tavam enfiado, morando juntos, os 3, 4 ou 5 que existiam, os remanescentes, deu muito racha no Ói nós Aqui Traveiz. Desde o início. Eram que nem os grupos da extrema esquerda. Viviam discutindo e rachando porque questões estéticas, ideológicas, técnicas de trabalho.

Rafael - Mas esse grupo é o mesmo que tu montou a primeira peça depois que saiu do Ói Nós?

Julio - Não, esse é um trabalho meu com o Catulo Parra. A produção é do Catulo Parra e a Lisaura Andreia Souto, que era minha companheira na época e aí se incorporaram dois atores pra fazer esse trabalho.

Rafael - Esse é o primeiro trabalho depois do Ói Nós?

Julio - O primeiro é a lanterna de fogo, aquele ali, que o texto não é meu. Esse é o primeiro trabalho verdadeiro que eu fiz assim, depois dos textos com o Ói nós. Era um texto que eu acreditava muito na época. E foi um trabalho muito metódico. Nós éramos uns eruditos do teatro. Não é uma... nós estudávamos profundamente técnicas de teatro e exigíamos muito nos ensaios. Os ensaios eram rigorosos. O Ói Nós não, o Ói Nós eram espontâneos.

Rejane - E que escola estética, Brecht?

Julio - Não, Grotowski.

Rafael - E Artaud também?

Julio - Artaud também, mas Artaud genericamente porque Artaud não tem um método específico. Outros encenadores tem esse método.

Rafael - Mas Meyerhold, por exemplo, isso é mais um caminho que o Ói Nós vai fazer, mais tarde...

Julio - É, mais tarde. Eu teria que sentar e puxar pela memória, ver quais eram os autores que nós trabalhávamos. Nós trabalhávamos com autores da dança contemporânea e dança moderna. Mas pegava até exercício da Martha Graham, do José Limón. Que eram grandes coreógrafos norte americanos da época. Depois Pina Bausch. Alguma coisa da Pina Bausch. O Lordsir Peninha, que hoje é o Pena Cabreira, fez o figurino. Aí vem As Cinzas do General. As Cinzas foi o grande escândalo e o grande programa da época. Eu tive que

fugir desse país por causa disso. O cartaz, em plena ditadura. Olha o cartaz, eram as patentes do general. Isso aqui era o logotipo do teatro 1. A gente era muito radical. A gente dava um soco na máscara tradicional da tragédia e da comédia. Cartaz foi feito pelo Jaca. Muito bom esse cartaz.

Rafael - Nesse período, esse grupo com quem tu tava montando se denominava Teatro 1?

Julio - Nós nos chamávamos de Teatro 1. Acontece o seguinte, quem alugou o prédio onde funcionava o Ói Nóis Aqui Traveiz fui eu. Eu era o único cara que tinha um emprego. E, a fiadora foi a minha mãe. Nós entramos no prédio e derrubamos tudo. ficaram só as paredes do lado e o telhado. Tanto que uns meses depois deu um temporal lá e desabou. Então não tinha como devolver aquilo para a imobiliária. Eu terminei tendo que assumir o teatro. Estreou com grande estardalhaço. A Folha da Tarde deu três páginas. Aqui uma entrevista comigo da estreia com duas páginas. Essa entrevista é interessante porque é o meu ideário político da época. Político social.

Rafael - Onde que saiu essa aqui?

Julio - Isso na Folha da Tarde. Na capa do caderno cultural. Eu não tenho a capa e tinha uma chamada também na... Tinha uma peça de, uma revista, uma história em quadrinhos do As Cinzas do General. Porque nós mantínhamos o teatro vendendo literatura alternativa nos bares. A gente vendia 70 desses por noite. Tu comprava a história em quadrinhos da peça e atrás tinha um bônus. Tu destacava isso aqui, pagava, bônus especial 50, pagava 50 reais

Rafael - Pra peça?

Julio - uhum. A peça pedia a liberação da maconha, na época. Além de ser a questão toda política, ela também pedia a liberação da cannabis.

Rejane - Bem marginal né.

Julio - É, vendida de mão em mão, na porta dos bares. A gente era muito bem conceituado nos bares. Os bares até gostavam quando a gente aparecia porque era uns garotos bonitos, umas garotas lindas. E as pessoas conversavam na mesa. Não tinha esse monte de gente pedindo, não tinha ninguém pedindo nada. Isso aqui eu fui preso. E eles me acusaram de fazer propaganda da maconha. Ah, mas a maconha devia ser liberada. Olha, isso eu aqui eu trabalho, foi a minha defesa, com a estética da obra de arte aberta, do Humberto Eco. Eu alinho os fatos objetivos e cabe ao público tirar conclusões. Muitos jovens fumam maconha hoje em dia.

Rafael - Mas a prisão foi por causa do gibi e não por causa da peça?

Julio - Do gibi. Mas antes na véspera da peça eles entraram no teatro e quebraram tudo. E uns dias depois que eu fui quebrado. Invadiram a minha casa e eu fui parar demolido no pronto socorro.

Rafael - Então antes dessa situação da invasão da peça, já tinha tido problemas com o gibi?

Julio - Não, foi tudo armado. Começou assim: um dia antes ou dois. Polícia federal investiga o uso de tóxico na classe artística de porto alegre. No segundo dia foi uma específica, matéria que eles plantaram nos jornais. Delegado Fuchs da polícia federal tá investigando tráfico, propaganda de barbitúricos, tóxicos, etc, entre certos autores da classe cultural porto alegre. E aí no terceiro.

Rejane - E onde que tu foste preso?

Julio - Na federal. Aqui. Aconteceu o seguinte, eu ia todas as tardes no teatro, às 14h eu tava no teatro. Um dia me deu um cansaço. Eu digo eu não vou hoje, eu vou sestar, e eu deitei para sestar. Daí a pouco, por volta das 15h, veio o João Castanha. Há uma controvérsia, o João Castanha diz que não foi ele, que foi ele e o Jaca, que era o iluminador. Diz que foi ele que foi lá me avisar. Disse: foge que a polícia federal tá lá, fecharam o teatro, federal, DOPS. Aí eu tive que sumir, eu passei 3 dias dentro de um carro, com o Milton Negri (Neves?) presidente da associação de produtores, que foi de uma solidariedade impressionante, me escapando. Enquanto isso o advogado negociou a minha apresentação, e quando eu fui me apresentar na federal eu fui acompanhado com os jornalistas, que ficaram lá na porta. E como a peça tinha tido uma certa repercussão, não sofri nenhuma violência, mas me interrogaram do lado de uma sala onde tinha um cara sendo torturado. Tanto que ao meio dia, quando fecha a polícia federal, continuou meu interrogatório formal assim. E escutando os berros daquele cara. Mas berros assim... E a gente fazia que não tava escutando nada, nem eu, nem o advogado, nem o representante do sindicato dos jornalistas, que tinha me acompanhado. Eu sei que aí a coisa foi se tornando, em um ano ou dois, acho que nem um ano eu tive que sair daqui, ficou impossível. (inaudível) mais uma peça que (inaudível), que havia um ator ou dois que eram informantes. Porque as coisas que aconteceram ali...

Rafael - Pois é, O Café, do Mario de Andrade, eu queria muito te perguntar, porque, tem uma informação meio esparsa. O Hohlfeldt acho que fala em algum lugar, vocês montaram O Café, aquela única peça do Mário, uma Ópera. Vocês montaram ela sem música?

Julio - É o seguinte. É um poema, uma cantata, um poema épico do Mário de Andrada, sobre os trabalhadores do café, os imigrantes italianos, que trabalhavam quase que como escravos ali. Bom, isso foi pra ser encenado, o Koellreutter, que era um compositor do Rio de Janeiro, fez uma composição que necessitava de nove pianos de cauda. Não tem palco

do brasil que caiba nove pianos de cauda. Nunca foi encenado. Nós adaptamos, nós fizemos a música com dois violões. Era cantado o tempo inteiro.

Rafael - É a única obra dramática do Mário né, ele não escreveu mais nada?

Rejane - Sim.

Julio - Tu sabes que a montagem ia pra São Paulo, e aí caiu o mundo né, tem inclusive um episódio que o antonio Hohlfeldt narra, ele levou os alunos dele, acho que lecionava na Unisinos, e quando ele chegou lá, tinha um sujeito lá que tava assistindo. Nós fizemos um ensaio comentado, com os alunos do Antônio e o elenco. E de repente tinha um cara que só provocava, eu pensei que fosse aluno do..., e não era, era um agente lá. Daqui a pouco o cara começou a ameaçar. E o Antônio Hohlfeldt escreveu, o Antônio Hohlfeldt era corajoso, olha, tá publicado no Correio do Povo, chama episódio de provocação. Ele começa dizendo, essa eu vi, eu estava presente.

Rejane - Tu chegaste a ter contato com o Zé Celso, Julio?

Julio - Não.

Rejane - Não? Teatro Oficina, ele não era um referência aqui pra vocês, pro Ói nós?

Julio - Era. O Zé Celso tinha estado aqui com o pessoal do Roda Viva (1968), mas eram muito estanques as coisas. As comunicações eram difíceis, não tinha, não é que nem hoje, nem telefone tinha, telefone era difícilimo. Pra dar um telefonema tu ia pra fila do orelhão.

Rejane - Mas vocês tavam bem em sintonia, porque é uma época de vanguarda...

Julio - A gente tinha muito mais informação com o teatro off off broadway de Nova Iorque, o The Living Theatre, Breliane Pulpiter, Teatro La Mama, e outros grupos de extrema esquerda, lá vamos chamar assim só pra né..., do que com o Zé Celso, por exemplo.

Rejane - O Rei da Vela assim não passava aqui por vocês?

Julio - Não.

Rejane - Oswald de Andrade, não tinha essa referência?

Julio - Nada. A gente tinha do Oswald, claro, a gente sabia o que acontecia, mas sabia assim.

Rafael - Mas em termos estéticos, assim, por exemplo, porque o Mário, de alguma forma?

Julio - Porque eu encontrei o texto e descobri que nunca tinha sido encenado e que era um texto muito bom e eu precisava montar alguma coisa que me livrasse dessa barra pesada que eu tava metido. Eu digo ah Mário de Andrade, não vão tocar no Mario de Andrade. Mas... Aqui eu tenho as críticas também ó. O Antônio Hohlfeldt entrevistou o elenco, a associação de produtores de teatro se manifestou quando houve os problemas comigo. Essa aqui é uma crítica, coisa assim, ou entrevista, do Correio do Povo: Federais intimam diretor para .. olha aqui, federal apreendem obra por indução ao tóxico... entraram na gráfica, empastelaram a gráfica, coitada da gráfica, era a gráfica dos estudantes do CEUE (Centro dos Estudantes Universitários de Engenharia da UFRGS), que tava editando isso aqui, eles tinham nos entregue a metade da tiragem, nós já estávamos vendendo nas ruas. A outra metade tava lá, que era muito lenta a impressão, eram aquelas maquininhas pequenininhas, off-set, multilith. Esse aqui era o projeto pro teatro um. ele seria todo articulado, assim, com

Rafael - Que é no mesmo prédio da Ramiro, onde iniciou o Ói Nós?

Julio - No mesmo prédio onde havia funcionado o Ói Nós. Esse prédio até o ano passado existia ainda, agora desmancharam e fizeram um açougue. Essa é uma foto dos ensaios d'As Cinzas do General. Uma atriz trans ia fazer a esposa do general que era uma senhora devassa. E isso nós fomos apontados assim na rua, a mim me encostaram num muro, nem sei se eram 3 ou 4. "Não trabalha com essa bixa louca, nós vamos matar todos vocês". Aí no outro dia nós chamamos Luczis, a Lucrécia, ela foi embora depois pra Bahia. Teve uma participação importante lá na fundação do Olodum e tudo. E aí nós chamamos a Lucrécia e falamos, ó Lucrécia, não vai dar pra tu continuar no elenco, senão a peça não vai sair. Isso aqui saiu na Zero Hora. A minha companheira, isso foi numa segunda ou terça feira, saiu na capa da Zero Hora, a minha companheira tinha viajado, foi visitar os pais em Santa Maria e na volta ela passou na banca de revista na rodoviária e dizia assim, As Cinzas do General, autor depõe hoje.

Rafael - É um período que supostamente estava começando a abertura né? Então tinha uma percepção de que talvez a repressão não fosse ser tão dura?

Julio - Sim, por isso que abriu um espaço pra nós encenamos uma peça que chamava As cinzas do General. Aí aconteceu o seguinte. O texto que foi pra censura não é o texto. Eu disfarcei tudo e mandei o texto pra censura. Foi proibido, depois foi liberado com cortes. Como já tinha a abertura, o superintendente da polícia federal me chamou lá, montou um cenário com o código penal em cima da mesa aberto nos capítulo em que eu estaria incurso. "Olha nós fizemos esses e esses cortes na peça por isso, por isso, por isso". Eu disse, "ah, tudo bem". "Tudo bem, o senhor não vai contestar?" Eu digo: não". Até porque nós ia fazer tudo diferente. Nem era o original. E no ensaio pra censura. Tinha um ensaio

pra censura. Vinham 3 censores. Um escutava, o outro olhava e o outro acompanhava o texto. Aí eu disse pro elenco, vamos fazer o seguinte, cada um tem um figurino em casa, ah eu tenho um lá de capitão gancho, vem de capitão gancho, eu tenho a fadinha, vem com a fadinha. No ensaio os caras nos olharam: é isso mesmo que vai ser a peça? Eu digo, é isso mesmo.

Rafael - Justamente queria perguntar isso, ainda era esse modelo, primeiro passava o texto, aí autorizava os ensaios, tinha ensaio geral da censura e aí no ensaio geral da censura vocês também não fizeram a peça?

Julio - Não, nós fizemos outra coisa. A peça durou, sei lá, quem viu viu, quem não viu, acho que duas semanas em cartaz. Nem sei. Bom, aí eu monto O Café. Acho que não tenho aqui. Monto O Café, também teve muita repercussão aqui, e aí começaram os problemas, e houve uma cena lá, que a minha filha, eu tinha uma filha pequenininha, ela ia pro teatro, pro ensaio, ficava ali pela porta. Daqui a pouco ela entra chorando, se atira no chão e fica chorando. Não sei o que aconteceu. Bom...

Rafael - Na época do Ói Nóis também aconteceram alguns incidentes que não são "oficiais" né?

Julio - Sim, espancaram os atores na saída do teatro. Ele era gay, não lembro o nome dele. Era assumidamente gay em cena. Foi espancado. Na estreia houve um ato de provocação. Acontece que a gente tinha muitos amigos na imprensa. E tinha um cara que era um repórter de polícia, acho que da folha da tarde, os repórteres de polícia eram muito poderosos na época, eles subiam na vila, eles prendiam o ladrão. Eu trabalhei no Diário de Notícias, do Chateaubriand, acho que em 1970 por aí, eu assisti o repórter de polícia chegar lá com o ladrão algemado, pendurar o cara no cabide, entrevistar ele, aí pegar e levar pra polícia. Entrevistava o cara. Esse repórter tava lá. E dois ou três cara começaram a bagunçar o espetáculo, chutar as coisas, e eu me lembro que ele foi lá e disse pro cara, eu te conheço. Vai sair tu e teus camaradinhas agora. E eles saíram. Isso na estreia do Ói Nóis.

Rafael - Uma curiosidade, antes de 1973. Tu fica de 1973 a 1976 no Peru né?

Julio - Isso.

Rafael - Antes de 1973, trabalhava na imprensa já né?

Julio - Não. Eu trabalhei no início, com 19 anos, eu ganhei um concurso literário aqui e em função desse concurso literário, não havia escola de jornalismo, alguém me disse, tu tá sem emprego, vou te dar um cartãozinho, tu vai lá no Diário de Notícias e fala com o chefe de redação lá. Aí eu consegui um emprego lá de redator. E logo me deram uma página pra fazer aos domingos, uma página inteirinha, assinada. 9 laudas. Eu larguei esse emprego

porque eu queria ser escritor. Como tinha muito trabalho lá, eu não conseguia mais escrever. Só texto jornalístico.

Rafael - Mas já era teatro o que tu escrevia?

Julio - Não, escrevia sobre teatro, sobre cultura, sobre o autódromo, da inauguração, sobre a OSPA.

Rafael - E obra literária, dramática, nesse período?

Julio - Eu já tinha escrito para teatro, mas não encenado. Escrevi umas duas peças que se perderam totalmente.

Rejane - E tinha algum outro escritor, poeta, nessa mesma estética, assim, marginal que tu produzia, aqui?

Julio - Eu acho que só nós do Ói Nóis. Inclusive eu conheci o Paulo Flores em uma oficina que foi dada aqui no Teatro de Arena, pelo Aderbal Júnior. Eu tinha organizado um grupo de literatura aqui, quando eu voltei pro Brasil. Bom, eu também saí a primeira vez, vamos chamar exílio, na época não é que te pegassem e te dissessem: o senhor está exilado. tu saía fugido. Eu fazia um trabalho político, de extrema esquerda, clandestino e tal, fui pra PUC e fui fazer um trabalho político lá na PUC. A gente fez esse trabalho político, foi violentamente (inaudível) e eu tive quer sair fora. Naquela época tavam matando mesmo. Quando eu saí eu e minha companheira na época, eu saí em 1973 e voltei em final de 1976. E aí eu voltei cheio de ideias e tudo mais. Eu não consegui trabalhar (inaudível). Eu militava lá, no Peru eu fui militante (inaudível). Eu tive treinamento militar, de guerrilha. Mas como eu era estrangeiro, eu cuidava do arquivo. A gente recebia documentos de todos os grupos de esquerda lá do Peru na época. DO ERP, dos Montoneros, dos Vietcongs. Inclusive quando saiu o número zero do movimento nós recebemos lá. E esse arquivo era no quarto de umas crianças de uns diplomatas suecos. A gente construiu uma parede falsa no quarto das crianças e ali atrás era o arquivo. E eu escrevia editoriais pros jornais baseado nessas. Então, eu tava infiltrado nos jornais vamos dizer assim. Quando eu vim pro Brasil o pessoal da organização... Eu disse eu quero voltar. Eu tive uma crise pessoal. Minha companheira ficou grávida. Eu disse se eu continuar lutando eu vou virar peruano, eu não quero virar peruano. Eu vou voltar pro Brasil. A organização me chamou e disse, olha, como é que tu vai voltar depois de tudo que rolou. Investimos em ti, tudo que tu trabalhou. Em suma (inaudível). Eu disse não eu voou voltar pra fazer um trabalho revolucionário, eu quero fazer um trabalho radical. Eu quero adquirir conhecimento sobre bombas, eu pensava em explodir uma bomba, várias. Aí, me puseram em contato com um refugiado boliviano do MIR (movimento de esquerda revolucionária) que conhecia a técnica de explosivos. Isso demorei meses pra conseguir esse contato. O contato foi caminhando pela cidade. Ele me disse assim: pra que que tu queres? Eu digo não, eu quero

por isso e por isso, eu penso em explodir um quartel alguma coisa assim. Então eu vou te dar (inaudível), ele começou a me falar como produzir explosivos. A medida que ele foi falando eu fui desistindo. Porque eu comecei a imaginar o dano que aquilo ia causar. Eu disse não, para aí, eu não sou esse tipo de coisa, eu não vou fazer isso. Ele falando falando e eu murchando, me encolhendo. Mas eu voltei pro Brasil. Nós voltamos pro Brasil no auge do milagre econômico, a classe média assim, efervescente. Eu lembro que entrei no Zaffari da Ipiranga e eu nunca tinha visto uma coisa assim. Um luxo. A gente tentou organizar um grupo clandestino aqui, mas as minhas propostas, quando eu falava todo mundo desaparecia. Terminei fazendo teatro, eu tinha escrito uns textos. Aí nós organizamos um grupo de literatura. No clube de cultura. Pra vocês verem como funcionava, esse grupo tava infiltrado por um agente da federal. E quando saiu a divulgação, nós publicamos uma antologia, eu publiquei um texto de teatro. Saiu as fotos e tudo. E o jornalista me chamou e disse assim, esse cara aqui é da federal. Aí o cara veio falar comigo, olha realmente eu sou da polícia federal, mas eu realmente sou poeta também. Pô, agora o que nós vamos fazer, vamos discutir. A gente levou a questão pro grupo, ó o cara tá infiltrado aqui, mas ele diz que é poeta, que que nós fazemos? A gente chegou à conclusão que não adiantava nada expulsar que ia vir outro. Então deixa. e ele continuou. Eles sabiam tudo que a gente discutia e tal. Aí, com esse texto, essa oficina do Aderbal Junior no Teatro de Arena, eu dei pra ele o texto que tava publicado, ele pegou o texto como tema de aula. E tinha um malucão lá que era o Paulo Flores. E a gente logo.

Rafael - Qual era o texto?

Julio - Acho que era A Divina Proporção. Eu não tenho ele aqui. E aí vamos montar isso aí. Mas vamos montar em um teatro próprio. Chega do esquema dos teatros oficiais. E aí a gente juntou os mais pirados da cidade e partimos pra (inaudível) do Ói Nóis.

Rafael - Nesse período aí do Ói nós, vocês tinham um projeto estético prévio ou isso foi surgindo do próprio trabalho?

Julio - Não, já havia. Havia Artaud, havia as concepções do The Living Theatre.

Rafael - Isso tava na cabeça de vocês do ponto de vista teórico?

Julio - Tava mais na cabeça do Paulo Flores. O Paulo Flores, porque antes do Ói Nóis o grupo chamava Estação Partida. Eu não me lembro o nome do grupo, do cara, ele era até muito meu amigo, tá vivo ainda, depois passou anos fazendo teatro infantil.

Rafael - Vocês três que começaram o Ói Nóis, o Baião?

Julio - Não era o Baião, quem começou foi o Paulo Flores, Eu, o Baião e outra contribuição decisiva foi da Silvia Veluza, que era uma grande atriz na época. O Caio

Fernando Abreu inclusive organizou aqui em Porto Alegre o fã clube Silvia Veluza. Mas a Silvia Veluza não acompanhou a loucurada, ela saiu antes. O Nico Nicolaievski ensaiou conosco também. Mas também não, porque era uma barra pesadíssima.

Rafael - Na estreia eles já não estavam né?

Julio - Não, muito antes eles saíram. Os ensaios eram assim, um laboratório.

Rafael - Mas nesse período então o Oswald de Andrade, a Antropofagia, esse tipo de coisa não tava no radar?

Julio - Não tava. Assim, eu conhecia. Tinha lido o Oswald, tinha lido os manifestos. Mas a gente não usava, isso aí tava defasado pra nós, não tinha nada a ver.

Rejane - Vocês não tinham um projeto assim de pensar o Brasil, questão do nacional, não?

Julio - Nós só tínhamos uma coisa: rebeldia. Tô falando eu. Paulo Flores eu não sei. Porque o Paulo Flores não falava muito. Ele sempre foi assim, inclusive teve muitos atritos lá dentro. Ele era o diretor mas não se explicava.

Rejane - Dramaturgos brasileiros assim, vocês não dialogam? O Boal...

Julio - O Boal sim, mas a gente achava o Boal meio careta.

Rafael - O Dias Gomes?

Julio - Dias Gomes já era televisão.

Rafael - O Pagador de Promessas é de 1960 né...

Julio - O Pagador de Promessas era um bom texto inclusive, mas não era o que a gente queria dizer né. O que a gente representava era a rebeldia inconformada, radical e politizada. Diferente da juventude americana dos anos 1960. A única fonte, aqueles derivados da geração Beat, posterior à geração Beata, o único núcleo politizado girava em torno do movimento negro revolucionário norte americano, com a Angela Devis, porque os rebeldes brancos, eles não queriam derrubar o sistema. Eles eram rebeldes, livres, radicais, mas eles queriam liberdades pessoais, eles queriam mudar essa ordem matriarcal, patriarcal, vitoriana.

Rejane - A gente tem o João Silvério Trevisan, nessa época. Fez filmes, o Sganzerla, vocês não tinham contato?

Julio - Era difícil tu ver um filme desses. Eu conheci o Sganzerla muito tempo depois. No cineclube. A informação era mínima. Olha, eu to te falando em termos bem pessoais. A minha formação, pode ser que.

Rejane - Isso não tava ali presente em vocês (inaudível).

Julio - Nenhuma dessas referências tavam presentes no Ói Nóis.

Rafael - Do ponto de vista de teatro era mesmo então Grotowski, um pouco de Artaud, mais difusamente?

Julio - É.

Rafael - E o manifesto? Porque me parece que o sentido do manifesto tem um pouco disso, de ir além.

Julio - Ah sim, aquele manifesto do teatro com pedras nas veias? Fui eu que redigi. O grupo inteiro aprovou aquilo ali. As decisões eram tomadas... Havia uma contradição no Ói Nóis, as decisões eram tomadas em assembleia, em reuniões, democraticamente né, mas o Paulo Flores fazia o que queria por trás. Isso aí que gerou o meu problema com ele e outros. Ele manipulava muito. Inaudível Então, era uma criação coletiva? Não era uma criação coletiva. Ele era o diretor. Mas porque que ele continuava dizendo que era uma criação coletiva? Isso aí é uma técnica, eu conheço hoje como uma técnica de trabalho dele. Com isso ele consegue o máximo das pessoas. Mas aí ele filtra o que interessa pra estética dele e faz as montagens. Consegue resultados magníficos. Mas é muito difícil estar em um processo assim, que tu decide uma coisa coletivamente e depois tu vai ver não é mais.

Rafael - Um pequeno salto e a gente retorna. Sobre essa ideia de criação coletiva, atualmente tem uma coisa que é comum nos trabalhos de teatro atuais, de muitos grupos fazerem direção coletiva, texto coletivo, produção coletiva e tal. E aí de certa forma a figura do dramaturgo, ela vinha por um lugar de criar mais roteiros do que textos prontos, acabados. Mas tem também talvez um rebote disso se a gente pensar em Dione Carlos, Grace Passô, o Bortolotto, que escrevem textos de novo completos, pra serem encenados. Como que parece pra ti esse período, esse jogo. Qual tua opinião sobre isso?

Julio - Pois é, isso aí me levou a eu mesmo ter que encenar meus textos. Porque se eu deixasse o texto para um encenador, o acento era posto na encenação, o texto era mera referência, faziam o que queriam, cortava, acrescentava, coisas (inaudível) ah eu vou botar uma receita de bolo aqui, botava a receita de bolo. Ah eu vou cortar esse personagem o texto tá muito longo, como assim? Não, tudo bem o teatro de encenação, tinha resultados fantásticos, macunaíma é teatro de encenação, por exemplo, a montagem teatral né. Isso

me levou a..., A Libertação do Diretor Presidente é um teatro de texto né. Um texto curto, mas um texto, do meu ponto de vista, elaborado, foi difícil de escrever, uma reflexão política sobre o Brasil. E a outra coisa é que eu fazia um teatro político em termos clássicos. Eu havia estudado marxismo, eu fui estudei economia, eu tinha estudado filosofia, eu tinha um embasamento teórico que o pessoal do teatro não tinha, o pessoal do teatro tinha estudado só teatro né. Alguns e então isso aí criava uma dificuldade. Unia muita história. Criava uma dificuldade na articulação dos textos. Se tu pegar os meus textos antigos, se tu pegar A Libertação do Diretor Presidente, ele é todo cheio de categorias da economia política. Começa pelo título. Libertação, era um conceito da extrema esquerda marxista.

Rejane - Então a tua inspiração é marxista?

Julio - No início. Nesse período. Já no As Cinzas do General eu abandonei isso aí. Mas A Libertação eu acho que é um texto bem marxista. Inclusive a entrevista que eu dei ali, essa entrevista da época, eu nem li mais, eu até vou fazer isso, talvez, esteja toda estruturada, ah, a formação econômica do Brasil, ah as contradições de classe.

Rafael - Sim, A Divina Proporção eu ia perguntar, até mesmo A Felicidade Não Esperneia, mas A Divina Proporção tem uma crítica a essa urbanização brasileira que tava se consolidando na década de 1970, as questões econômicas, a questão da ascensão das classes mais pobres, isso era parte desse projeto político, era consciente? Tu colocava isso em cena? Que ainda é com o Ói Nóis, mas como o texto é teu, entrava pela via do texto.

Julio - Lá no Ói nós o texto foi feito na íntegra. Isso é o grande mérito do Paulo Flores. Ele trabalha com encenação, mas quando ele pega um texto ele respeita o texto. O texto foi exatamente como era, palavra por palavra. E já, foram duas peças do Ói nós. A Divina Proporção, que é sobre a questão imobiliária, que eu acho que tá vigente até hoje, e A Felicidade Não Esperneia Patati Patatá, onde a minha fonte teórica foi o Ivan Illich, que tinha publicado a nêmesis da medicina, e aquele livro me impactou muito, até porque eu tinha sofrido nas mãos da medicina, na minha adolescência eu fui viciado em drogas e fiquei com tuberculose e sofri uma cirurgia, me extirparam um pulmão. Eu fiquei quase um ano no hospital. Então essa questão de hospitais me segue a vida inteira.

Rafael - Ali tem uma denúncia bem forte né?

Julio - É, então tem uma denúncia de uma medicina desumanizada. Agora já vestir os médicos que nem da Ku Klux Klan, isso aí já é criação do Paulo.

Rafael - Aí ocorre esse cruzamento entre teu texto e a encenação?

Julio - Aí é o encenador. Como eles eram cabeludos, puxavam os olhos assim, puxavam os cabelos, e tinha uma cena terrível. Que o personagem chamava o destroço humano, eram dois atores amarrados um no outro em cima de um carrinho, o carrinho virava e caía no chão. E aí começou a acontecer algo que virou marcação cênica. Os dois carrascos, os médicos carrascos, que eram o Paulo Flores e o Rafael Baião, urinavam em cima dos atores. Urinavam mesmo. E quando acabava a peça dava uma briga lá no camarim, os dois ficavam indignados: se tu fizer isso de novo vou te quebrar a cara. Era nesses termos. Porque não sei o que, porque eu não admito. E no outro dia de novo exatamente na mesma...

Rafael - Sim, e isso não tá na rubrica do teu texto, é uma adição da cena?

Julio - Claro, não tinha. Outra coisa, a peça ela mudava. Ela não tinha marcação rígida. Isso eu acho que só o Paulo faz com genialidade. Conseguir uma espontaneidade e aquilo ali acontecer com uma maneira com uma precisão, pensar que tinham ensaiado... Por exemplo, uma das, num dos espetáculos foi o Tuio Becker, o Tuio Becker era crítico de cinema acho que da Folha da Tarde. E ele sentou imprensado pelo arame farpado. E um ator puxou uma tripa de carne podre, como daqui ali, começou a balançar e ele ia atirar no Tuio Becker, e ele se encostou na parede, começou a ficar branco e o ator atirou aquilo e aquilo foi e se enrolou no arame farpado e não atingiu o Tuio. Mas tudo feito com uma precisão que tu pensava que eles tinham ensaiado aquilo. E era pura improvisação.

Rafael - Não sei se dá pra ler isso como uma clara inspiração... Isso dá pra fazer uma leitura que tem uma inspiração de teatro da crueldade mesmo, de botar o espectador nesse lugar assim ameaçado?

Julio - Ah, sim. Se tu lê Artaud. O que o Paulo Flores fazia, e fazia de uma maneira que não era lógica. Esse era o problema. Ninguém sabia o que tava acontecendo ali de uma certa maneira, só ele. E era tudo muito doido. Num dos ensaios, ele pegou uma furadeira elétrica, que eram enormes, foi fazer um furo e a furadeira engatou na cabeleira dele e enrolou e ficou dentro do cabelo. E parou o ensaio e ele ficou horas puxando fiozinho por fiozinho, não admitia que ninguém pegasse uma tesoura e cortasse. Isso fazia parte do processo de ensaio, esse tipo de coisa.

Rafael - Tem uma outra questão também que de certa forma o que tu tá nos falando é que havia um certo isolamento em relação a autores nacionais, em relação ao que tava sendo feito no Brasil (no resto do Brasil) mesmo.

Julio - sim.

Rafael - E na américa latina então...

Rejane - E o Plínio Marcos?

Julio - Ah o Plínio Marcos, sim, claro. Eu tinha entrado em contato, eu admirava, pra mim o Plínio Marcos é...

Rejane - Pois é, eu achei que pelo menos o Plínio Marcos...

Julio - Plínio Marcos eu conversei com ele em São Paulo, encontrei Plínio Marcos em São Paulo, vendendo o livrinho dele numa banquinha, já era famosíssimo. Tinha saído da Globo. Encostado no muro da biblioteca nacional de noite assim. Eu considero Dois Perdidos Numa Noite Suja uma obra prima. Eu escrevi um texto com a mesma estrutura que chama, Ulisses no País das Maravilhas. Aquilo ali é Plínio Marcos. Se tu lê o texto (inaudível) Plínio Marcos. A retórica (inaudível). Mas o esqueleto.

Rejane - E contemporaneamente assim, tem algum dramaturgo que te seja uma inspiração, Mutarelli, por exemplo, Aldri Anunciação.

Julio - Não, eu me afastei do teatro. Eu tô totalmente desinformado sobre os rumos teóricos do teatro. Desde os anos 1990. O que acontece comigo agora é que eu escrevo muito. Inaudível. ... exclusivamente dentro de mim. E lamento, mas eu não conheço mais o teatro contemporâneo.

Rafael - O Levanta Favela montou três textos teus faz pouco tempo e eles tavam talvez projetando montar outro texto. Eu sei que o João de Ricardo, vocês tinham projeto de montar alguma coisa. Como estão teus projetos atuais?

Julio - O João de Ricardo eu levei todos os meus textos pra ele. Até quando não tavam publicados. Tem uns dez textos meus que não foram publicados ainda. Levei pro João de Ricardo e ele leu todos. Ele é muito criterioso. Pra fazer um espetáculo. Não saiu na época. E agora eles fizeram um projeto, entraram com um projeto, com todos esses textos e mais uma novela curta que chama Pisa Leve. E eu acho que (inaudível) uma novelinha. Que é um médico delirante que chega em Porto Alegre, filho do Fernandinho Beira Mar, que faz cirurgias robóticas. Ele é doidão. O João de Ricardo também pegou esse texto, e fundiu os textos, não sei o que ele ia fazer. Mas eu acho a obra dele genial e tudo que ele fizer tá bem. E ele muda tudo, o João de Ricardo ele muda inclusive a frase. A não ser quando é patrocinado pelo Instituto Goethe, que aí ele assina um contatinho, que diz não pode mexer nos textos.

Rafael - E o Levanta Favela?

Julio - Ah, a montagem do Levanta Favela foi genial. Eles pegaram três textos curtos meus, de uma época que o Colin me batizou de pós pornô. Eu comecei a trabalhar muito

com pronografia e tem uma época satanista também. Peguei AIDS na época. Achei que ia morrer. Deixei a família, deixei tudo, porque havia muito preconceito. Os filhos dos vizinhos, os pais proibiram de brincar com minhas filhas, essas coisas. Porque eu também não escondi. E então eu fui morar numa cabana na beira da lagoa do Peri no sul da ilha, Santa Catarina, eu fiquei sozinho lá uns dois anos. Olha, barra muito pesada. E eu recém, a internet muito incipiente. Aquela coisa do outro lado do cristianismo eu entrei no satanismo. E aí eu escrevi O Beijo da Besta. então o Levanta Favela pegou O Beijo da Besta, Lua de Mel em Buenos Aires, que é uma sátira que me deu um trabalho pra escrever, eu fui a Buenos Aires pesquisar lá. E de tudo que eu pesquisei eu só usei duas linhas. Essas coisas que acontecem. E a Mulher Crucificada. Fundiram os três em um espetáculo e o espetáculo ficou genial. Genial. Assim, eu considero a melhor montagem dos meus textos. Grande parte inspirada nos textos, porque eles cortaram muita coisa. Tu assistiu?

Rafael - Eu assisti.

Julio - Assistiu aonde?

Rafael - Lá na Usina do Gasômetro.

Julio - Ah, na usina, eu adorei aquilo ali.

Rafael - É uma característica que talvez esteja presente nos teus textos desde o começo, eu tô me perguntando também, se a gente olha pr'A divina Proporção, pr'A Felicidade não Esperneia, até pr'A Libertação do Diretor Presidente, tem um cruzamento de violência, de grotesco, que faz um jogo meio alegórico, meio de denúncia, mas que parece que vem sempre desse lugar que mistura um pouco de violência, um pouco do grotesco, de carnavalização assim no sentido... que também tá presente em alguma coisa do Tropicalismo. Foi uma influência pra ti também?

Julio - Talvez tenha sido. Tu sabes que a gente tem influências que são inconscientes, tu não te dá conta. Às vezes eu leio um texto antigo e digo nossa isso aqui é fulano de tal. Acho que sim, provavelmente, porque eu quando escrevo. Eu não sei de onde tá vindo. Atualmente eu criei um método. Depois de uma crise que eu não consegui escrever nada eu consegui liberar o que tá dentro de mim. Talvez venha da infância, minha família era muito desestruturada, tinha uma série de problemas, até certa violência. A minha adolescência foi muito violenta, porque com a questão das drogas eu era marginal, vivia fugindo da polícia, apanhei da polícia, meus amigos eram todos vileiros. E era uma época que o vício era pesado. Recém introduzindo a maconha no Brasil. O vício era nas ampolas de metanfetamina. Aquilo ali era um vício que tu mata pra conseguir uma ampola daquelas. Assalta, rouba. Faz qualquer coisa. E eu peguei essa barra pesada. Eu senti muito na carne o que era ser um marginal mesmo, e a hipocrisia desse modelo social. Eu hoje eu vejo isso

como uma grande hipocrisia. E no meio disso há muitas pessoas (inaudível). um certo tipo de verdade (inaudível) então tem tudo isso. Ah, uma grande influência minha foi a literatura fantástica, isso aí sem dúvida.

Rejane - Que obras?

Julio - Fantástica, assim, olha, Ionesco. Kafka. Kafka eu adorava. Por exemplo, na época, Hemingway. (Inaudível) caretão, que que é essas frases certinhas, eu quero é isso aqui, colônia penal, metamorfose, o processo. Começando a adolescência, um pouco de influência da filosofia, desde Platão, Aristóteles,

Rejane - Becket?

Julio - Becket também, mas nunca..., não..., Becket é muito árido, muito niilista, não era a minha, e o Becket deu uma estrutura que parece ser racional. Eu sou delirante.

Rafael - Mais Ionesco?

Rejane - Mais surrealista?

Julio - Ah, surrealista, sim, claro, eu ia falar (inaudível), eu também li na adolescência, o teatro Dadaísta, eu consegui um volume sobre o teatrinho Dadaísta, isso era muito difícil de achar.

Rejane - Então a tua influência vanguardista era das vanguardas aí do século XX. Do modernismo.

Julio - Do século XX desde o Dadaísmo. Agora por exemplo, eu li os manifestos.

Rejane - Eu acho que o surrealismo, né, manifesto do surrealismo ele teve várias edições.

Julio - Sim, várias edições, eu li todas. Eu tinha um volume de todas as edições. Editaram um volume com todas as variantes e todas as edições. E eu devorei aquilo. Hoje eu não dou a mínima pro Breton, mas na época.

Rejane - Então é mais surrealismo do que antropofagia, a tua praia.

Julio - Ah, não, a minha praia nunca foi, a antropofagia do Oswald, nunca foi a minha praia. Até usei num texto aí, alguns fragmentos.

Rejane - Mas assim, a Antropofagia tem essa coisa de recuperar um imaginário selvagem né? Esse aspecto selvagem assim do ritual antropofágico, da devoração. Que é um pouco

devorar essa cultura ocidental civilizada né, essa cultura burguesa. Passa por isso também né.

Julio - Mas tem uma certa coisa ali, eu sempre achei o Oswald um dândi paulista, um dândi no sentido Baudelairiano da palavra. Aquela coisa que o baudelaire fazia "sou um dandi e tal" né. As escassas informações que eu tinha sobre o Oswald, talvez nem seja assim, mas foram as que ficaram. Eu nunca mais pegar a Pagu, e oferecer a Pagu, oferecer entre aspas, que é uma expressão machista, mas lançaram a Pagu como uma musa né. E a semana de arte moderna nunca engoli muito. Isso aqui não sei, mas não encaixava muito. Agora as coisas delirantes sim. Por exemplo, peguei o bispo sardinha. Claro, peguei escrevi uma peça, nem sei se cheguei a escrever ou não, o título era Acabarei na tua Boca, jogo de palavras. As últimas palavras que o bispo sardinha disse pro antropófago. Não tem nada a ver com o...

Rejane - Tu não tá dialogando assim conscientemente mas... né.

Julio - um pouco é o meu complexo de inferioridade em relação aos paulistas. Tem um tremendo complexo de inferioridade em relação à cultura paulista. Eu olho aqueles teatros maravilhosos, aquelas encenações, os atores paulistas, os escritores paulistas, os movimentos paulistas, as galerias paulistas. Ai que vontade de morar em São Paulo, mas eu ia e voltava correndo.

Rejane - É a gente tem uma coisa provinciana.

Julio - A gente é muito provinciano. Eu voltava correndo. O Caio não sei, pra mim é uma coisa incrível. Como é que o Caio foi pra Londres, foi morar, virou um cara internacional. O Caio tava assim ó, cinquenta anos adiante, em relação, me comparando com ele, porque eu trabalhei com o Caio na folhada da manhã, meses acho, dois três nos, nem sei. E eu tinha uma admiração por ele que tem a ver com isso. Porque na época ele tinha algo que eu não sabia, não sabia fazer, eu não sabia o que era, eu não sabia como chegar.

Rejane - Tu gostava da literatura do Caio.

Julio - Eu gostava muito do Caio. Achava ele uma personalidade assim, um porco espinho. O Caio era difícilimo, nossa, ele te dava umas voltas com a linguagem, até pra defesa dele, no papel de homossexual assumido, é difícilimo isso na época, o sujeito tinha que ter uma couraça, ficava cercado de inimigos por todos os lados. A gente tinha amigas comuns, uma grande amiga minha, era íntima do Caio.

Rejane - O Caio tem uma influência Clariceana assim, psicológica.

Julio - Pois é, e tinha muito Virgínia Wolff. Não era muito a minha praia. eu tenho uma grande admiração pela literatura do Caio. Li, mas não é a minha praia. Mas acho (inaudível)

Rafael - Mas nesse período chegou a acessar a ler coisas do Oswald, talvez mais do período dos anos 1940/50?

Julio - Li, li várias peças do Oswald, Mario de Andrade também.

Rafael - E os textos mais teóricos dele?

Julio - Teóricos não. Uma vez eu fui a São Paulo e vi um fac-símile da revista Klaxon. Gostaria de ler, mas era um fac-símile, não tinha... um original que vi atrás de uma redoma de vidro no museu lá.

Rejane - Sim, eles lançaram.

Julio - Eles fizeram uma edição fac-similar.

Rejane - Hoje em dia acho que tem até disponível em PDF. A Klaxon.

Julio - Você entra na biblioteca vaticano, você quer um texto do império persa, tem tudo ali.

Rafael - E a relação com outras artes, eu tava pensando agora, porque a gente em os telões da Magliani e nesse período tinha Lígia Clark, Lygia Pape, Oiticica, Lia Bo bardi lá na arquitetura, poesia marginal, enfim, essa coisa toda que tava rolando, de certa forma isso tava chegando talvez...

Julio - Em parte chegava. Eu era um grande admirador do Oiticica. Apesar de nunca ter visto a obra dele. Só por notícia de jornal. Ah, os parangolés, eu ficava imaginando o que eram aqueles parangolés. Aí uma descrição dele em Nova Iorque, no apartamento de não sei quem, onde tinha uns quadros do Picasso jogados na... Eu digo, bah. Eu imaginava o Hélio Oiticica. Eu só fui conhecer o Helio Oiticica há uns anos atrás, em São Paulo, numa mostra maravilhosa que fizeram lá, uma exposição, acho que em 06 ou 07 locais, aí tinham os parangolés e aquilo tudo, eu digo nossa, agora eu tô vendo um parangolé. Mas me influenciou muito, duas ou três linhas, parangolés, e os tecidos assim.

Rafael - A coisa da bandeira seja marginal seja herói isso tb não tinha acessado?

Julio - Não.

Rafael - E Jards Macalé, aquele pessoal?

Julio - Ah, Macalé, mas não dá pra dizer que eu tenha conhecido. Referências. Distantes. E, eu comecei a ler com muita precocidade. Meu pai tinha biblioteca. Ele resolveu botar capa em todos os livros e a minha mãe que me chamou e eu, numa idade muito tenra li O Amante de Lady Chatterley, não entendi nada. Mas nunca mais consegui ler gibi. E me afastei, depois eu li Anna Karenina. Aí sim, aí eu deixei de ser garoto, não conseguia mais jogar futebol com os guris, só procurava leituras assim. E essa, esse contato de uma criança imatura com esse tipo de literatura me deixou, me tirou dos trilhos. E aí eu terminei, a gente veio morar em Porto Alegre e aí eu descobri o caminho das drogas. (inaudível) mas lia muito, porque eu ia pra casa de noite, não consegui dormir, por causa das drogas, ficava lendo lendo, mas o que eu lia, lia três quatro cinco páginas e voltava de novo porque não tinha prestado atenção em nada. Não conseguia se concentrar. Essa visão da droga me transformou em um fantástico. Porque por exemplo, eu peguei um cacoete mental que eu tenho até hoje, eu ando pelas calçadas e pra cada cor da tijoleta eu inventei uma letra, então eu ando fazendo assim bloblébli, são três cores, preto, blo, blé meio amarelo e bli cinza. Eu nunca mais tirei isso da minha cabeça. Olha, isso é muito incrível. Mas é importante tu entende? Eu acho que essa (inaudível) caminhando dopado pelas madrugadas, é quando tu tem uma visão surreal da cidade.

Rejane - Acho que o surrealismo é uma estética bem importante.

Julio - Eu digo surreal sem querer ser ortodoxo, sem usar a definição. Mas se tu pegar por exemplo um ...

Rejane - Tem uma coisa muito transgressora né... no surrealismo assim.

Julio - Sim, é transgressora. E isso te associa com outros transgressores que perambulam pelos becos, pelas madrugadas. Os esotéricos radicais. Alguns assim... guerras de bruxos.

Rejane - Como é que tu associa assim esse surrealismo com a denúncia política?

Julio - Pela injustiça social. Eu era um cara muito alienado. Eu fui estudar filosofia, cheguei a estudar grego clássico pra ler aristóteles no original. E um dia com uma amiga minha, uma atriz negra, trabalhava com Ana Maria Taborda, fazia um trabalho muito interessante, montou A Morta aqui, do Oswald de Andrade, e estava montando Prometeu Encadeado, aqui no Teatro de Arena. Ela foi lá em casa, tu tem alguma coisa sobre Prometeu, digo, tenho, tenho Paideia do Werner Jaeger, mostrei pra ela, tem esse texto, e esse, e esse e esse. E nós começamos a conversar e daí a pouco ela assim pra mim e disse tu tem ideia o que que tá acontecendo aí fora, a repressão política, assassinatos, morte, tortura, ditadura militar. Não. E aquilo ali me... tomei um choque de realidade. Foi muito importante essa conversa com ela.

Rejane - Mas aí tu deixou de ser surrealista?

Julio - Eu não era exatamente um surrealista. Eu não me considero um surrealista, eu sou um fantástico, sim, mais do que isso, delirante, utópico.

Rejane - Porque tem um conteúdo político também, no surrealismo, né?

Julio - sim, sim, Breton é.. o Breton foi até do partido comunista, não foi? (De 1927 a 1935, depois rompeu).

Rejane - Porque é isso né, é transgredir essa visão senso comum né?

Julio - Tu sabe que a questão da transgressão para mim sempre foi natural, eu sempre tava do outro lado. Tem aquele poema do Fernando Pessoa que diz "ah eu tropeçava no tapete, quebrava a louça". Alguma coisa assim que eu me dava mal nas paradas assim. Até hoje.

Rafael - E o CPC? CPC da UNE, o Teatro de Arena?

Julio - Pois é, o Teatro de Arena, acontece o seguinte, a minha formação de teatro é num teatro bem careta, eu trabalhava como assistente do Delmar Mancuso, que tinha uma companhia, ele e o Fernando Strelau, que montavam musicais no Teatro São Pedro. Grandes musicais, três montaram, mas grandes musicais. O Negrinho do Pastoreio, Dom Pedro abriu Passagem, aliás, sesquicentenário do Dom Pedro foi na ditadura militar né, ultra, de direita total, e A Moreninha. Mas lotava o Teatro São Pedro em três sessões por dia. E eu aprendi tudo de teatro no Teatro São Pedro. Porque o Teatro São Pedro tinha aqueles urdimentos lá em cima, e os operadores, né, trabalhavam lá, puxavam as cordas, subiam e desciam cenário, quando eu digo tudo, do teatro convencional tipo Vaudeville. Mas havia os grupos de teatro muito fechados. O Teatro de Arena, o DAD tava iniciando assim, tinha algum, tava se iniciando enquanto projeção, e eu não conseguia chegar nesses caras, eu queria muito tá no Teatro de Arena, ia a todas as montagens, conversava com o Jairo de Andrade, mas eu era do teatrão, então essa foi uma contradição importante. Mas foi muito importante pra mim ser assistente do Delmar Mancuso. Era um cara, um erudito, e eu vinha do mundo da droga. Eu falava gíria, só falava gíria, apesar de ler e tudo. E o Delmar Mancuso pra mim foi uma luminária assim, sabe. Eu ia pra casa dele às duas da tarde, quando ele acordava, ele acordava, tomava o café, e eu onde ele ia eu ia atrás, carregando a pasta dele, a pastinha. Ia fazendo os contatos pras montagens, isso durou alguns anos. E cada coisa que ele falava eu vivia. E foi o que de uma certa maneira me tirou da marginalidade. Porque aí eu fiz vestibular, fui fazer filosofia, mas eu não aguentei a filosofia.

Rejane - Na UFRGS?

Julio - Na PUC. Tinham feito aquela razia na filosofia né. Tinham cassado os grandes, o Gerd Bornheim, eu estudei filosofia, o Gerd me tirou pra filósofo, disse "ah tu é filósofo", e começou a me dar aulas particulares de filosofia, e me dizia, "tu tem que saber alemão, tu tem que ler 100 páginas por dia e não é romance".

Rejane - Não foi adiante?

Julio - Não, eu desisti da filosofia porque eu vi que eu nunca ia conseguir articular um pensamento lógico dedutivo ao nível do Gerd, por exemplo. Não, meu negócio é literatura.

Rafael - Tem um período ali de 88 a 2002 mais ou menos que não saiu, não foi encenado nem foi publicado nada teu de dramaturgia. Também não foi escrito? Ou tu continuava escrevendo?

Julio - É a década perdida da minha vida. Porque eu quando voltei do exílio. eu tive uma experiência, a gente viajou muito pela América Latina, no segundo exílio, eu a Andreia (inaudível - souza?), experimentei muitos desses alucinógenos vegetais, enteógenos, flores alucinógenas, cogumelos, ayahuasca, são pedro, peyote, isso tudo, e eu tive uma visão com esses alucinógenos, que eu tinha que voltar pro Brasil vestindo uma bata branca e ir morar numa comunidade pra ser escritor, era a única maneira que eu conseguiria de ser escritor. Eu tenho uma fixação em mim, desde os 6 anos eu quero ser escritor. Continuo querendo. Aí, eu voltei pro Brasil e fiz isso. Peguei uma mochila e saí atrás de uma comunidade. E claro que eu não achei. Só lugares religiosos assim. Eu me perdi na conversa. Qual foi a pergunta.

Rafael - A questão do hiato.

Julio - E que que aconteceu, terminei dando com os burros n'água lá no sul da Bahia, fui morar no meio da Mata Atlântica em uma cabana num lugar que hoje é Trancoso. Mas na época...

Rejane - Era o paraíso...

Julio - Era o paraíso, só que não tinha o que comer, sabe, tu tinha que caminhar 11km pela praia pra chegar no correio mais próximo, escrevia uma carta, levava até lá, a resposta vinha daí a vinte dias. Passei uma fome terrível, morei nove meses lá. Voltei pra Porto Alegre não tinha onde dormir. Fui na casa da minha mãe e ela disse "aqui tu não pode ficar porque eu casei de novo e ninguém te aguenta", na casa da minha ex-mulher ela disse "aqui tu não pode ficar de jeito nenhum, não quero nem te ver". A gente tinha uma filha. Eu não tinha onde dormir, fui dormir na redenção. Roubaram minha sandália. Aí eu digo não, eu tenho que fazer alguma coisa, não dá pra continuar nessa vida de miserável. Tinham

ficado meus livros, eu peguei um plástico, seis horas da tarde, estiquei na frente da livraria do Globo, e botei meus livros pra vender. Não sei qual era a moeda na época. Eu sei que passou o Antonio hohlfeldt e disse "tu tá vendendo esses livros, tu vai viajar?". Eu digo não eu tô voltando de viagem. Ele comprou vários e aí eu disse "bah, eu tenho dinheiro".

Rafael - Aí foi pro mercado do livro?

Julio - Aí eu comecei a trabalhar com livro.

Rejane - Ao pé da letra?

Julio - É, ao pé da letra. E aí eu digo não vou ter que estudar, estudei o McDonalds profundamente como é que funcionava, li duas biografias do Crock, o fundador, li vários artigos sobre o McDonalds. Porque abriu o McDonalds aqui eu sentei na peguei um sanduíche eu disse essa merda não tem gosto de nada. Como é que esse troço vende assim? E eu quero vender, eu vou ter que estudar isso aqui, eu tenho que entender né. E comecei a estudar, mas estudei marketing assim, administração, e aí virei empresário de livro. E foram os dez anos que eu desperdicei, por uma necessidade de bom de sobrevivência, tinha que ter um emprego, já tava com 33 anos. Não tinha nada.

Rafael - Tu foi presidente da câmara do livro (riograndense)?

Julio - Fui presidente da câmara do livro.

Rejane - Que época foi? Eu fui livreira, sabia?

Julio - Tu foi livreira?

Rejane - Bamboletras

Julio - Ah, Bamboletras, claro...

Rejane - começou ali na República. Era anos 90, década de 90, 94...

Julio - Eu comecei antes, aí eu me juntei com um grupo na câmara do livro e nós fizemos uma revolução na feira. A feira nos anos 90 virou uma coisa assim.

Rejane - Eu acho que eu te conheci nessa época.

Julio - Tu sabes que, claro, agora que tu falou eu estou, sabe, relacionando das coisas. Mas que que aconteceu com isso aí, eu fiquei dez anos metido nisso. Me tornei empresário, fui diretor do DC Navegantes, essas ideias alternativas, fui diretor do conselho deliberativo do

DC. Trezentos empresários lá dentro, e eu ao mesmo tempo enlouquecido, mas o que que eu faço aqui, gente, eu quero sair fora disso. Aí chegou uma hora que, ah, não aguento mais, e sumi.

Rafael - Tem mais um período que lembrei aqui. Vocês excursionam com Marília, pela América Latina. Ela estreia no Peru, e aí quanto tempo vocês ficam fora? Ali foi uma espécie de novo exílio também?

Julio - Foi essa fuga. Eu vou te mostrar Marília. Marília tá aqui ó. Marília nós viajamos do Peru ao México. Aqui tá toda a Marília. A Marília, a Lizaura saiu comigo. Ela disse tu vai eu vou junto contigo

Rejane - Que foto linda

Julio - Ela era atriz e bailarina. A Lisaura era um gênio. Ela tinha 18 anos, 19, 20 por aí. Aqui o primeiro programa da peça. Em Ica, 5 colunas no jornal de Ica. O programa. A gente chamava Teatro Experimental de Porto Alegre, nós nos denominávamos Teatro Experimental.

Rejane - Alguma coisa a ver com o Teatro Experimental do Negro?

Julio - Não. A palavra experimental significava essas experiências de vanguarda, de busca de construção de uma cena nova e tal. Programa da peça. Vou te mostrar assim ligeiramente.

Rejane - Eu tenho 10 minutos Júlio...

Julio - O texto tá aqui.

Rejane - Tem que vir outra hora aqui com mais tempo.

Julio - O texto tá aqui ó.

Rejane - É manuscrito!

Julio - Manuscrito ainda.

Rejane - Que maravilha!

Julio - Os cartazes de Marília, eu tenho cartazes enormes. Em alguns lugares fez sucesso. A gente foi de país em país, então a gente se apresentava, quando chegou lá pela Colômbia, é um teatro que tá em gira, uma turnê americana, latinoamericana. Só que a

turnê já tava durando dois anos. Eu chegava numa cidade ficava 06 meses. Esse cartaz aqui belíssimo. É da temporada de Quito. Marília é a história do que a gente chamava uma magrinha do Bomfim. Uma garota do Bomfim, que ia dos 15 aos 30 anos. E chegava nos 30 anos, ela tinha curtido todas as experiências, e não tinha ficado nada. Só restava o impulso vital pra ela, a última palavra da peça era essa. E isso era novo nesses países. Essa juventude tava emergente ainda. O movimento jovem brasileiro tava muito mais adiantado. Das grandes cidades. Capitalismo brasileiro tinha gerado isso, e esse capitalismo era incipiente nesses países. Eles eram muito colonizados ainda. Então no Peru, as pessoas ficavam assim né, ah, ela tinha relações com uma mulher, relações homossexuais, ah, eles eram um casal aberto, sabe essas coisas que se discutiam aqui, ah, eles consumiam drogas, sabe. E a Lisaura era um talento. Um jornal lá pôs ela na capa, ao lado do jogador da seleção peruana mais importante. Em Lima ela deu uns cursos de expressão corporal que eles não conheciam lá ainda. E aí ela foi contratada para fazer a coreografia do pessoal da Olimpíada. E a gente começou a ir de país em país, de país em país, eu não queria ficar parado. Quando tu tá na situação que a gente tava, que eu tava, ela veio de acréscimo. Tu tem que estar circulando. Eu achava que ia ser morto a qualquer momento, que iam mandar alguém, alguém ia me encontrar por aí. Pela sanha que os militares tinham. E até hoje, eu ando de carro blindado.

Rejane - Ah, hoje não.

Julio - Tu que pensa que não. Pelo contrário.

Rejane - Mas o Bolsonaro já passou...

Julio - Não passou, não.

Rejane - Tu acha?

Julio - O Bolsonaro eles tão articulados, eles têm...

Rejane - Claro, a direita eu acho que não morreu não...

Julio - Eles têm uma doutrina, já ouviu falar no Instituto Sagres? Entra ali que eles tem um estudo pros próximos 20 anos do poder no Brasil. E isso...

Julio - Tu queria ver as críticas do Hohlfeldt?

Rafael - As críticas em geral na verdade.

Julio - Eles estão por pastas, separadas por montagens. Marília aqui não tá. Baudelaire. A montagem de Floripa que eu dirigi.

Rafael - É 2002 né?

Julio - É, 2002. Lá não tinha crítica de teatro.

Rafael - É o retorno aos palcos?

Julio - De uma certa maneira sim. Isso aqui foi uma loucura. A Lenda Negra de Saxon Froeboenius. Eu inventei o personagem e apresentei como personagem histórico, me baseei. O personagem era o seguinte, um matemático e astrônomo americano, físico também, que tinha sido um gênio precoce e que ia ser indicado pro Prêmio Nobel. E ele tinha trabalhado com o Fermi (?). Sabia da história do misterioso físico que desapareceu a caminho da Argentina, que conhecia os segredos da bomba atômica, ele tava ligado com o projeto Manhattan. E citei todos esses personagens e coloquei ele no meio e apresentei como sendo verdadeiro. Na véspera da indicação ao Prêmio Nobel, uns dias antes, ele mata e esquarteja a esposa no porão da casa dele. Eu pensava chegar com esse espetáculo até São Paulo, fazer, e meu sonho era que a Folha de São Paulo publicasse isso. Como os jornais de Santa Catarina publicaram. Ó. Lembra a história de Saxon Froeboenius, o astrônomo norte americano que em 1952 matou e esquartejou a mulher. A única pessoa que sabia que era ficção era a minha companheira que toca contrabaixo, que tava aqui.

Rafael - E a imprensa publicou? Comprou?

Julio - Claro, eles compram qualquer coisa.

Rafael - Nossa, isso é muito bom, isso é Oiticica né...

Julio - Já havia internet, mas a montagem não conseguiu...

Rafael - Isso é o tipo de experiência meio Oiticica, entendeu, de levar o limite entre ficção e realidade e dar uma embaralhada nele.

Julio - Sim. Eu pesquisei todas essas questões, das teorias da conspiração. O próprio ator não sabia, ele, ele sabia, só esses dois.

Rafael - Uma dúvida Júlio. Será que existe algum tipo de gravação dessa encenação do Levanta Favela.

Julio - Existe. Eles têm.

Rafael - Eu sei que eles têm um Teaser que eles fizeram, mas é curtinho e não tem figurino, não tem nada.

Julio - O Levanta Favela cara, eles têm um problema muito sério, eles não sabem divulgar o trabalho deles. Não sabem mesmo. Eu tentei, eu tento falar, eu tentei várias vezes, eu cansei meu latim, eu digo faz assim, estrutura, eu sei como divulgar, fala comigo, eu dou uma força pra vocês.

Rafael - Eles produzem coisas muito boas. Antes do O Beijo da Besta ali, daquela tríade, eles fizeram um texto grego lá na Usina, acabava do lado de fora.

Julio - Nelson rodrigues também.

Rafael - Eles têm coisas muito boas, mas eles têm pouquíssima divulgação né

Julio - ô Rafael...

Rafael - Ah, o Milkshakespeare, que foi o que ganhou..

Julio - O Milkshakespeare, peraí, essa aqui era, é, foi encenado no Rio também, uma leitura dramática, na FUNARTE. Aqui tá o número do Milkshakespeare. Aqui ó, eu tava morando em Santa Catarina, quando ganhou o prêmio da FUNARTE, né. E foi muito divertido porque saiu que eu tinha ganho o total do prêmio, saiu como se fosse atribuído a mim.

Rafael - O valor todo?

Julio - E eu tava cheio de dívidas. Eu tinha que andar me escondendo. Todo mundo achou que eu tinha ganho 300 mil reais alguma coisa assim. 160 mil. Isso aqui é uma livraria que eu tinha. Eu tinha uma livraria em Floripa. Em Floripa fui morar na Lagoa da Conceição e botei uma antiquária, só livro do século XIX. Aqui é a montagem do Camilo de Lélis tá.

Rafael - Ah, o Camilo montou. Pois é, mas foi montado lá em Santa Catarina?

Julio - Não. Aqui é só o prêmio lá. Aqui é a montagem daqui, e Curitiba, a montagem foi pra Curitiba.

Rafael - Quem é que montou em Curitiba?

Julio - O próprio Camilo. Veio uma produtora de lá e levou o texto. Aqui tá a crítica do Antonio Hohlfeldt. E aqui é a montagem do Apocalipse segundo Santo Ernesto de La Higuera. Foi uma montagem assim inacreditável. Vê o elenco e o número de pessoas que tinha aqui. Leonardo Machado que morreu fazendo o Che, Luis Paulo Vasconcelos fazia

Deus, O Adriano Basegio, o Volnei Costa, o Carlos Cunha, a Sandra Dani, o Nestor Monasterio, a Lourdes Eloi, a Araci Esteves.

Rafael - Sim, a Daniela Aquino...

Julio - A Daniela Aquino. Fernando Zugno. Luis Frank. O coro todo mais ou grupo da Carlota, o grupo de dança, o Terpsí, era tanta gente que não coube no palco do antigo teatro de câmara Tulio Piva. O coro teve que ficar nas laterais. A Zoé (Degani) fez o cenário. A Carlota fez a coreografia. A Simone Raslan fez a música. E o mágico que dirigiu isso tudo aí foi o Maurício Guzinski. Isso aí foi interessante. Tá aqui a crítica do Che Guevara.

Rafael - Então, queria perguntar o seguinte, O Nietzsche no Paraguay e o Proezas e Virtudes do Presidente Prudente eles estreiam já depois de 1985. Tu acha que isso de alguma forma influencia o teu trabalho no sentido pra além do político, no sentido estético também, muda teu teatro de alguma forma pelo encerramento da ditadura?

Julio - Muda. Porque, Nietzsche no Paraguay, eu tinha percorrido essa América Latina toda e tinha experimentado todos os enteógenos, da Ayahuasca ao Peyote, e isso me deu uma transfiguração mental, de uma certa maneira, e eu fui parar, procurando essa comunidade rural, fui parar lá no meio da mata atlântica, no sul de Trancoso. E uma noite, tinha uma ex-guerrilheira escondida lá, que tinha feito uma cabaninha no meio do mato e eu me tornei muito amigo dela. Uma noite, de lua cheia, nós fumamos um baseado, uma maconha especialíssima, e eu tô deitado num tronco assim olhando a lua, e eu tinha lido o texto Eu e minha irmã, atribuído ao Nietzsche. É um texto que dizem que Nietzsche escreveu no hospício e entregou para um. Pra mim é um texto, é uma falsificação. Teria entregue pra um editor, depois queimou a editora, (inaudível) pediu os originais. E eu tô deitado ali e veio aquela história na minha cabeça. Bah, Nietzsche 100 anos depois ele acorda no hospício e sai atrás do grande amor da vida dele que é a irmã! Com quem ele brincava de sacanagem quando era criancinha e ela tá no Paraguai, casada com um ditador, que era o Somoza, e ele vai pro Paraguai atrás dela, e eu escrevi isso. Nessa época foi uma época que eu retomei com o Ói Nós. Quando o Ói nós abre a Terreira da Tribo, depois que eu tinha viajado pela América Latina eu fiz uma autocrítica. Eu disse não, essa minha ruptura com o Paulo não é real. O Paulo realmente... aí vim aqui pra trabalhar com ele. Eu escrevi Nietzsche no Paraguai pra eles encenarem. Só que aí deu outra ruptura também. Nietzsche no Paraguai: ficou datado. Somoza não existe mais, aquele ditador que tava lá, as questões... eu ironizava a guerrilha, por exemplo, os guerrilheiros iam tomar o poder e... tinha o... satirizava o Che, com o nome de comandante bravo. E o comandante bravo dizia: vamos subir o monte e fazer a revolução na montanha, foquismo. E um dos guerrilheiros dizia "aiiai comandante eu não posso marchar porque eu tô com um calo no pé". E ele dizia "bota um talquinho pelotense". Um cara quis dar em mim. Eu tinha uma banca, vendia livro no brick da redenção, e o cara veio de dedo assim, "não admito que tu ofendas a memória do Che". Mas Nietzsche no Paraguai marca essa ruptura. Primeiro a

influência desse mundo vamos chamar, é difícil tu definir esse mundo alucinógeno, psicodélico, enfim. Mas essa influência, marca isso muito. Existem dois Nietzsche no Paraguai. Esse original e o que tá publicado. Porque quando eu fui publicar, eu digo não esse texto não dá mais. E eu reescrevi o texto todo. E aí eu botei a Elizabeth Nietzsche... ah, se baseia num fato verídico. A Elisabeth Nietzsche veio morar, a irmã do Nietzsche, veio morar no Paraguai, logo depois da guerra. E montaram aqui uma colônia antisemita e utópica. Financiada por quem? Pelo Richard Wagner. E vieram cerca de 90 pra cá. A maioria homens, pouquíssimas mulheres alemãs, chegaram num Paraguai devastado pela guerra, havia 11 mulheres pra cada homem. E os alemães enlouqueceram. Cada um montou um harém pra ele e o Foster foi a falência. Mas eles inventaram a industrialização da erva mate. Até hoje no Paraguai existe a erva mate Elizabeth Nietzsche. E aí a quem pegou o sistema de industrializar a erva mate foi a companhia mate leão do Paraná. Que se tornou uma poderosíssima empresa, fabricava chás, e controlou durante 100 anos a política do Paraná. Até que nos anos 90 foi comprada pela Coca-cola que tirou ela de circulação. Mas eu, aí bom, quando o Nietzsche fica louco a Elizabeth volta pra Alemanha e toma conta do arquivo dele e tem toda aquela história que a gente sabe. A peça era muito satírica. Satirizava o nazistão, que era o marido dela, o anti semitismo, criticava o anti semitismo. Mas quando eu reli de novo eu disse não tem como manter essa peça, se tu comparar os dois textos, é outra peça. A Elizabeth começa a escrever pro Nietzsche, tem as cartas dela, longas cartas, e ele responde por cartas e quando que tu vai chegar irmão e não eu tô cuidando da nossa criação, não mas vem aqui, nossos bichinhos precisam de ti, e aos poucos vão explicando que bichinhos é esse, até que quando o Nietzsche lá no final é que é uma criação de cucarachas. E o Nietzsche leva as cucarachas para, volta pra Europa, diz não, a Europa precisa disso, Gregor Samsa, precisa da cucaracha. Mudou totalmente. Criei uma parábola. E o Regis Brandão, tá morando aqui, ele foi diretor do Teatro São Pedro, umas duas ou três semanas, derrubaram ele ligeirinho. ninguém podia com a Eva Sopher. O Olívio fez isso. Como é que tu vai derrubar Dona Eva. Ela era mega poderosa. Eu passei esse texto pra ele, até ia perguntar pra ele, lê a outra versão, me diz que tu acha, comparando as duas.

Rafael - Isso é uma dúvida também que surgiu, em relação aos outros textos. Porque tinha, especialmente aqueles primeiros 04 textos ali, bem do período da ditadura, do período mais pesado da ditadura. Primeiro porque bom levava o texto pronto pro grupo montar. Mas era normal alguma ou outra coisa ter alguma modificaçãozinha, mas em princípio eram textos prontos. Só que aí tinha o texto que ia pra censura, tinha o que era montado no ensaio, tinha o que era finalmente encenado e tem o que vai vir a ser publicado depois em 1996.

Julio - Sim, e aí tá a grande confusão. Eu vou te contar o que aconteceu com As Cinzas do General. As Cinzas do General tem o texto que foi pra censura, que tava no Teatro de Arena quando eles receberam os arquivos da censura daqui. Tá, aquele ali é um texto. Tem o que foi encenado, que eu perdi, não sei onde foi parar. E tem o que tá publicado aqui ó (Teatro Lixo). O que que aconteceu? O Roque Jacoby disse vamos publicar teu teatro, mas

isso foi feito às pressas, foi feito assim pra lançar na feira do livro em uma semana tive que aprontar. Eu disse o que vou fazer aqui. Eu tinha escrito um texto que chamava Proezas e Virtudes do Prudente Presidente que por um Olho Chorava Leite e pelo Outro Azeite. E o tema era o mesmo, só que era uma comédia. Era uma sátira. A imagem do presidente da república é uma coisa que eu tento me aproximar, porque eu não entendo isso, como que um cara tem um poder assim? Era uma sátira. Então que peguei do Proezas e Virtudes, vários diálogos e tal e tal e enxertei aí. Esse texto aqui, essa versão do As Cinzas do General. Talvez tenha feito isso até no A Libertação. Porque os meus textos eram muito curtos, tinham 15, 20 páginas, hoje eu escrevo textos que tem 50 páginas. E Proezas e Virtudes do Prudente Presidente era um texto longo. E eu peguei uns diálogos ali e fui encaixando. Até o nome dos personagens, eu batizei, porque não tinha nome, era o ministro e tal, mas eu tinha um nome, o Antipateur Rapine, Lady Culutus, isso tudo são os personagens da Proezas e Virtudes. Que aliás foi uma divulgação assim, nossa! Aqui ó, Proezas e Virtudes do Prudente Presidente que por um Olho Chorava Leite e pelo Outro Azeite, no segundo caderno da Zero Hora, dentro duas páginas de entrevista. Vamos rir da política, senador Culutus, e o Pepê. Nós lançamos, nós fizemos o seguinte, era primeira campanha política, lançamento da candidatura do Sarney. Nós pegamos uma Kombi, e o senador Culutus e o Pepê iam assim em todos os bares, e a imprensa descobriu e foi junto na Kombi. Nós entrávamos no Bar do Beto, que era pequenininho, e dizíamos as maiores barbaridades.

Rafael - Os primeiros candidatos declarados à sucessão de Sarney...

Julio - É. Surgem Pepê e Culutus, os primeiros candidatos... Aqui ó, que descreve isso aí, e tudo eles improvisavam. Mas aí aconteceu o seguinte, estreou e o texto eu fim com palavras arcaicas. Tu conhece o dicionário Moraes? O dicionário Moraes é um dicionário do século XVIII do Brasil, que é considerado assim, e realmente é uma maravilha aquele dicionário. Eu li o dicionário inteiro. Eu tinha uma mania de ler dicionários e enciclopédias como se fosse literatura. e fui anotando aquelas palavras, pechisbequis, afalcides, e coisa. então o texto foi construído assim. Olha aqui eles no bar, isso aqui era o bar do beto antes. Então eu desmontei esse texto e usei aí. Aqui tão as críticas: deboche radical em prudente presidente, a farsa política que enche olhos e ouvidos, cadê a do Antoninho hohlfeldt. Depois houve uma modificação no elenco e entrou o Castanha. O Castanha e o Catulo nós fizemos o interior.

Rafael - O Catulo não tava no começo?

Julio - Tava. A peça era irreverente. O Catulo cantava. ...aqui ó, com um vibrador... ele chegava com um buquê de flores, ele fazia a Lady Culutus. Era assim, o Catulo fazia a Lady Culutus, o Baron Von Esquizotriski, que era uma sátira do Syrotski. E o senador... aqui é a lady culutus, esse era o senador, o antipateur Rapine. E o Régis Brandão fazia só o presidente e declamava uns sonetos enquanto o Catulo trocava o figurino. Bom, essa peça

teve muito público. Aqui é o Catulo e o Castanha. É incomparável né. Aqui eu tenho também as fotos do Cláudio Etges. As cenas tinham coisas hilárias assim. Tem episódios dessa montagem que se eu te conto. Tinha uma hora que o Regis dava e o Catulo agarrava no pau dele. Olha a cara, isso aqui o Regis tá indignado com o Catulo. Aí já começa também o meu deboche com a questão de sexo. Aqui tá o texto original. Foi escrito assim, com cenas instrutivas e (inaudível) sobre as particularidades da presidência, da primeira dama, de alguns senadores... Farsa teatral para dois atores, rabiscada, passada a limpo, copiada de uma penada pelo amanuense, calígrafo, escrevinhador, garatujador e datilógrafo, que se designou a escrevê-la. Mas o texto, muita coisa daqui tá ali. Então pra mim é um texto que ficou cortado em função dos outros. Primeira montagem do Nietzsche. Uma farsa filosófica. O Ubiratan Vieira fazia o Nietzsche, parecidíssimo com o Nietzsche, olha só. Aqui tem uma cena erótica que foi escrita ao vivo. Eu tava transando com uma garota e no meio da transa saía aquele diálogo eu ia anotava, voltava, fazendo um sexo oral nela, ela dizia, era uma louca, dava uma paradinha, anotava o diálogo, voltava, e ela dizia assim, aí eu vou fazer um xixi, vou mijar em cima de um pão não sei o que, umas coisas assim, e eu ia anotando. Tão no Nietzsche. O Ubiratan é homossexual, o Ubiratan dizia assim aí a cena quando eu fui ver a cena, eu comecei o ensaio e depois eu saí, o Claudio Cunha terminou. Fizeram a cena maravilhosa, sexual, coberta com um lençol. Eu digo, aaaaaah.

Rafael - Essas montagens, não tinha um grupo de pessoas com quem tu trabalhava permanente? Cada montagem tu reunia as pessoas?

Julio - Sim. Aqui tão os atores ó, o Ubiratan, o Régis Brandão, a Bia, Beatriz Brito. O Meme Meneghetti. A Lori Nelson, A Naiara Arres, o Sirmar Antunes. Aqui a crítica me malhou, mas malhou pesado. Claudio Heemann então, chegou até me ofender pessoalmente. A montagem tinha, foi feita pro Ói Nós, o Ói Nós tinha abundância na época, quando abriram a terreira, foi feita pra 40, 50 personagens. Só meia dúzia, a produção não tinha dinheiro pra tirar um xerox. O cenário saiu de qualquer jeito. Tu não entendia quem eram os personagens, tu não entendia o argumento. E o argumento do Nietzsche no Paraguai era complexo. Porque o Nietzsche quando saía da Alemanha viajava através das épocas. Viajava numa balsa, que o levava junto com os jesuítas, chegava no Paraguai, pegava o Paraguai colonial, havia um duque lá que era uma sátira do conquistador espanhol típico.

Rafael - Faltou recurso pra montar?

Julio - Sim. Isso o proto Nietzsche. Porque tem o outro agora. Aliás, esse é o proto.

Rafael - O outro que saiu na Giostri.

Julio - É, tá na Giostri.

Rafael - Tinha duas coisas, inclusive era a professora Rejane que queria perguntar, eu tenho anotado aqui. O que tu acha que restou dessas experiências teatrais das décadas de 1960 a 80?

Julio - Pessoalmente pra mim?

Rafael- Nos dois sentidos. Tanto em termos de Brasil, quanto do teu teatro. Que tu acha que restou como contribuição para a produção cênica mais contemporânea, mais atual? Se existe um legado e que tipo de legado é esse. E se tem grupos ou autores que ainda levam adiante aquelas propostas estéticas lá desse período, das décadas de 60 e 70.

Julio - Pessoalmente pra mim não restou nada. Nada. Me sinto um tremendo fracasso. Minhas peças não são encenadas. Eu escrevi mais de 50 peças. E dou pras pessoas, pros grupos, ninguém se interessa em encenar. Não tenho penetração em São Paulo, pra chegar lá e distribuir os textos, não tenho como mandar os textos, agora poderia fazer pela internet. Mas eu prefiro ficar terminando de escrever o que eu tenho de escrever ainda, me resta pouco tempo. Então, pra mim nada. Quando tu é um escritor, se tu é um escritor desconhecido, um fracasso, tu sempre acha que a posteridade vai te reconhece, não é, então os médiocres todos vivem desse mito. Eu vivo desse mito também. Mas agora acabou a posteridade porque acabou a literatura, acabou a arte, o mundo é digital, é outra coisa. Então pessoalmente, nada. Se existe esses grupos, sim existe. O Levanta Favela. Em São Paulo existe vários grupos, uns 50 talvez, nas periferias. Pessoal que vem de São Bernardo, São Caetano, tão botando abaixo aquele São Paulo centralizador. São Paulo tem um centro, um núcleo histórico dentro das muralhas da cidade e o povão que vive fora das muralhas. E lá é a barbárie. A PM vai lá e se tu é mulato eles te metem bala e pronto.

Rafael - Conhece a Cia de Teatro de Heliópolis?

Julio - Não.

Rafael - Eu gosto muito, vi dois trabalhos deles e é, parece que o trabalho deles também é perpassado pela violência. Que de certa forma toda a cultura marginal ela lida com a violência, tanto a violência estatal quanto a violência como reação, fica um embate entre violências, uma violência reativa e uma violência, não estatal, mas institucional, porque às vezes a instituição nem é estatal e ela também causa violência. A gente já perguntou sobre isso né, a presença da violência na tua obra, mas tu acha que tem um, digamos, uma espécie de legado dessa cultura marginal que tu tá inserido, tu faz parte dessa cultura marginal de Porto Alegre da década de 60 e 70, e que esse legado fica de certa forma reverberando hoje em dia ainda, ainda que aqui e ali assim?

Julio - A minha revolta contra a violência é contra a violência do Estado. Agora, pra falar em termos da minha situação em relação à divulgação das obras, eu não sou um autor marginal, eu não posso me considerar um autor marginal. Eu tinha grandes espaços na imprensa, houve essa semana Zanotta. Agora. Então eu não posso, sabe, eu era um autor do establishment cultural portoalegrense, não era marginal. O Ói Nóis Aqui Traveiz nunca foi marginal. O Levanta Favela é marginal. O Ói Nóis, o que eles fazem repercute e repercute intensamente.

Rafael - Eu entendo, do ponto de vista institucional. Mas nem do ponto de vista estético, de ter uma estética marginal? Acho mais na tua obra que na do Ói Nóis inclusive.

Julio - Como que eu vejo a questão de porto alegre, aqui, as montagens do DAD, porque eles dominam a técnica teatral, eles são hegemônicos no teatro, no teatro muito portoalegrense. Não vamos falar os caras esses lá de Uruguaiana e tal. Então, basicamente havia, o Cláudio Heemann dizia que o teatro em porto alegre era sempre adolescente. Porque como não tinha mercado, as pessoas trabalham dois ou três anos, papai deixa de sustentar, elas tem um filho, elas tem que trabalhar pra pagar aluguel. E saem do teatro. O teatro basicamente em porto alegre até antes da pandemia era universitário. Todas as principais montagens eram do DAD. Aí havia por fora o Ói Nóis, o Levanta Favela, talvez mais algum grupo, Teatro Ofidico, outros talvez. Mas fundamentalmente era aquele núcleo de teatro do DAD, que tem uma estética, não sei se tu estudou no DAD?

Rafael - Não, eu sou da Letras, mas tô fazendo uma cadeira com o Clóvis Massa agora ali no DAD.

Julio - Certo. Mas tu vê qualquer uma daquelas linguagens, tu identifica pelos gestos, pelo jeitinho na mão, a maneira como circulam os olhos, sabe, as entradas e saídas. Cara, é DAD. Tem uma formação. Tem um estilo. E é o núcleo forte do teatro portoalegrense. Aí tinha outras coisas, por exemplo, o grupo do Oliveira, do Roberto Oliveira. E outros, se tu for lembrando tinham. Na usina do gasômetro.

Rafael - Sim, quando tinha aquele projeto dos grupos lá (usina das artes).

Julio - Foi um auge aquilo ali. Naquela época, acabou.

Rafael - Não acabou, eles tão lá na Santa Terezinha, mas poucos continuaram.

Julio - Tu sabe assim ó, eu que não sou das redes sociais, eu não sei o que tá acontecendo na cidade, porque os jornais não publicam mais nada. Eu pego a Zero Hora e vou ler aquela coluninha ali do roteiro assim, olha tem uma peça aqui, só tem stand up, duas ou três. Vai ver Os Rinocerontes, mas daí é só segunda e quarta e duas semanas. Como assim tu vai montar uma peça pra fazer três espetáculos? Não tem.

Rafael - Eu te vi falar de um grupo, que também tá lá na casa Santa Terezinha, que não é o Levanta Favela, que montou, era um comentário fazendo um elogio à montagem deles, era alguma coisa numa linha meio Dois Perdidos Numa Noite Suja.

Julio - Foi a montagem gay do João de Ricardo. Foi isso, de um autor inglês que eu não lembro o nome agora. foi uma montagem que o João de Ricardo fez pra lavar a alma. Era uma história de michês, era os michês fazendo ali, aquilo eu escrevi um comentário sobre isso, escrevi, são os michês que tão em cena. E uma bicha velha ficou puta.

Rafael - Mas tu considera que como projeto estético e político eles tão seguindo algo que talvez tenha nascido com a Tropicália, a cultura marginal, aquele caldo ali?

Julio - Olha, a cultura, vamos chamar assim, o que tu tá chamando de cultura marginal tem uma tradição que vem desde a Roma. Eu acho que na Grécia clássica não tem registro, mas em Roma o teatro era lascivo, pornô, nos bordéis, a polícia batia lá, o imperador mandava fechar, eles eram chicoteados, sabe? Não era só Plauto e Menandro, as tavernas romanas eram um... Há registros históricos desse teatro perseguido e marginal. E podre. Podre. Os nobres romanos entravam disfarçados e tal. Então isso é uma tradição. Roma era uma cidade cosmopolita. Entre aspas, tinha sei lá, quantos, um milhão de habitantes ou 2, mas tinha, era o núcleo do mundo ali, uma cidade.

Rafael - Se pensar mesmo na posição das atrizes no teatro brasileiro elas vão deixar de ser prostitutas na década de 1940. Ser atriz era equivalente nesse período.

Julio - Claro, depois com a Tonia Carreiro, a outra maravilhosa, a Cacilda. A mãe da Fernanda. Então meu caro. O Machado de Assis, há vários registros sobre o teatro do século XIX e eram muito frequentado esse tipo de teatro. Mais no estilo Vaudeville francês.

Rafael - Aquela coisa do Arthur de Azevedo. Depois João Caetano.

Julio - É, Arthur de Azevedo, teatro de saia. E vou fazer um parêntese. O teatro do Simões Lopes. Que nunca foi encenado nessa porra desse estado cara. Tem peças boas. Porque que os caras não montam, bixo. Vão fazer colagens. Porque não montam um texto aqui. Pego o Simões Lopes Neto cara, tem umas 14 ou 15 peças. Eu li todas. São boas. Bobagenzinhas da época, mas são boas. Inclusive porque mostra aquela época, então.

Rafael - E deslocado do eixo né.

Julio - Lá em Pelotas. Então essa tradição do teatro marginal vem...

Rafael - Pois é, o Qorpo Santo por exemplo. Esse resgate que se faz do Qorpo Santo, que é um resgate que meio que vem da academia, não vem da academia, essa coisa de querer botar ele num teatro do absurdo avant la lettre.

Julio - Eu vou te dar, eu acompanhei isso aí, eu já era uma pessoa atenta quando surgiu, eu descobri Qorpo Santo, ah, mas quem descobriu fui eu. Vai pro caderno de sábado (CP) que tu vai ver a polêmica. Acho que foi o Guilhermino Cesar que encontrou, há uma discussão. O Claudio Heemann participou disso aí, fez uma das primeiras montagens do Qorpo Santo. O Qorpo Santo ele realmente era doidinho. E aquelas peça dele não tem o menor sentido. Mas por isso que elas funcionam, porque, aí surge o teatro do Ionesco né, o teatro do absurdo, explode, mundialmente, e alguém diz não mas peraí, nós temos um absurdo aqui que é o precursor. E isso foi interessante, estética da recepção né. 100 anos depois, acho que nem tanto, ah, lança luz sobre Qorpo Santo. E aí vem as histórias das maluquices dele e tal.

Rafael - Sim, porque daí também associa à biografia, porque a biografia dele era... mas assim, falando em Ionesco de novo, o Ionesco é uma referência mais consciente pra ti?

Julio - Ah, não vou dizer que me influenciou, mas eu gostava muito do Ionesco, inclusive o Ionesco teve em Porto Alegre, a companhia dele, no teatro São Pedro, fizeram 4 ou 5 noites aqui, eu assisti, eles apresentaram Le Chaise, não lembro as outras, Rinocerontes acho que não apresentaram, mas Le chaise, ou foram duas noites, não sei. E foi emocionante, a qualidade, melhor teatro de Paris. Bah, inacreditável, pra quem tava acostumado aqui, né. E depois o Romeno (inaudível)... Ionesco. Aí foi um orgasmo.

Rafael - Ionesco também tem essa coisa assim meio carnavalizada, meio amalucada...

Julio - Só que é diferente. É um amalucado e um carnavalesco lógico, faz parte da tradição erudita europeia. O Qorpo Santo era um coitado, um semi analfabeto. Delirante. Um mau escrevinhador.

Rafael - Tem um interesse do centro do país, de certa forma, de repensar a memória do teatro do Brasil, para além de São Paulo. E a gente vai olhar pra isso e pensar esteticamente também, o que tava influenciando essas pessoas? O que que influenciava o, o Living Theatre tava lá com o Teatro Oficina, mas bom também é uma influência aqui, também tem elementos do Living theatre que tão na cabeça de vocês consciente ou inconscientemente.

Julio - É que o Living como veio no Brasil e foram presos aqui, foram muito divulgados. A Veja publicou uma página inteira, descrevendo as performances deles na favela lá, e era isso que a gente absorvia.

Rafael - Claro, porque não circulavam os textos e as apresentações..

Julio - Os textos nem as montagens.

Rafael - Aqui chegava a notícia?

Julio - Eu consegui um livro que chamava em inglês que eu mal lia na época, O Teatro Off Broadway, era alguma coisa assim, e descrevia esses textos e tal, e eu pirava, aquilo que eu não entendia eu complementava.

Rafael - Sim, as experiências do Carlson lá da performance, tipo Shoot, não sei se tu tá, conhece isso. É o pessoal que vai pra linha da performance que só é performance se há o risco. Então o que ele faz, ele se bota numa cabine assim e uma pessoa dá um tiro nele com uma espingarda. E ele grava isso, isso é uma performance. Então isso também não tava chegando aqui nesse período? Isso tava acontecendo em Nova Iorque, lá com a Abramovic na Europa, e tal mas não tava vindo aqui...

Julio - Eu vou te contar um episódio sobre performance. Há muitos anos atrás, na época que A Libertação do Diretor Presidente tava em cartaz. Dois portoalegrenses foram estudar na Europa e voltaram e apresentaram no MARGS uma performance. Estardalhaço na imprensa local. A Gilda Marinho presente, Gasparotto, todo mundo. E eu encontro o Dilmar Messias na porta do MARGS. E aí Dilmar, que que tá fazendo, pois é não tem nada pra fazer, bah, tem uma performance. Que que é uma performance. Vamos olhar o que é uma performance. Entramos lá, todo mundo sentado numa sala, entra os dois atores, de smoking, tinha uma fita na testa dum e colada no pé do outro. Começa os dois a girar, a fita desenrola de um e enrola no outro. Todo mundo aplaude. Abriram a cortina. E convidaram o público a passar pra sala, onde estaria a exposição deles, as obras deles. E só tinha molduras vazias penduradas. Uns dez dias antes tinha incendiado o museu de arte moderna do Rio de Janeiro. Eu tô com uma Zero Hora debaixo do braço, todo mundo tomando whisky e tal. Eu tô ali com o Dilmar e mais uma turma e eu acendi, botei fogo na Zero Hora, me atirei no chão e gritei incêndio no museu. Os cara vinham jogavam whisky assim fazia pfff. Bicho, o pai de um desses guris, coronel do exército, vem e me dá uma gravata e grita tu tá estragando a performance do meu filho. E me empurra contra a parede, o Dilmar Messias salta nas costas dele, fica dando porrada na cabeça dele. E nos leva assim pra cima das molduras vazias contra a parede, pá. Isso foi uma performance. Eu te juro, eu não sabia o que que era uma performance eu achei que podia participar. Então botei fogo e gritei incêndio no museu. Aí saiu no jornal que eu tinha tentado incendiar o MARGS. O Ói Nóis Aqui Traveiz tinha um louco que chamava Aauto, isso na decadência do Ói Nóis, quando ele tava no período obscuro, morando atirado ali, o Aauto depois se esfaqueou, se suicidou, fez um harakiri. O Aauto invadia os espetáculos, saltava no meio das peças. A Irene Britzke montou Frank Frank Frankenstein, uma montagem perfeita. No meio da montagem, eu tava assistindo isso aí, o Aauto salta no palco lá no teatro Tulio Piva, ah eu

quero participar também e deram uns pontapé nele e tiraram pra fora. Então correu o boato que o Ói Nós invadia as... Quando eu fiz isso aí correu que eu era do Ói Nós também e que eu tinha tentado incendiar o museu. E o Décio Presser contou a história na Zero Hora, Zanotta não sei o que tenta incendiar o museu... Eu fui pra casa, eu digo bixo que que é isso. Agora, o que que é uma performance? Aí eu vi que havia outras manifestações culturais assim em vir ao mundo, action paint, aí eu escrevi uma carta respondendo aquilo, chamando os cara de colonizados cultural, denunciei o imperialismo cultural, não sei o que, o Décio Presser me deu um malho violento, disse não mais é, fulano tá escrevendo aqui que tudo é imperialismo cultural, que coisa do (inaudível). Mas então, quando tu fala em performance tu entende, o que que era performance?

Rafael - Tá um período que a performance tava em pesquisa, em debate né. Eu tinha separado aqui um texto, eu quero conferir se é do Décio ou do Heemann.

Julio - O Décio nas críticas dele sempre me malhou, porque o Décio era um cara requintado, era um esteticista, trabalhava em detalhes as artes plásticas, tinha escrito um dicionário, o dicionário ele escreveu depois, ele e o Renato Rosa. Eu era muito amigo do Renato, ainda sou, mas do Décio não tanto. E o Décio: esse cara marxista, comunista, sei lá o que ele achava, grosseiro, acho que ele me chamou até, acho que ele me achava era grosseiro.

Rafael - O Claudio Hemann, ele, numa crítica ele chama o teu teatro de maetateatro, mas também de teatro político e experimental. Como que era essa tua relação com a crítica? E a gente pode pensar a partir daí, quando ele chama teu teatro de metateatro, qual é a tua percepção em relação a isso.

Julio - Tá, eu vou dizer o que eu achava em relação a isso, tirando o Décio Presser, que eu sabia que vinha do centro, mas com o Antônio Hohlfeldt e com o Claudio Heemann, tinha uma relação. Claudio Heeman me malhou no Nietzsche no Paraguai assim como eu te digo. E eles usavam essas expressões, metateatro e outras. O Aldo Obino tem uma crítica, eu acho que, não sei se é do As Cinzas do General ou da montagem do Lanterna de fogo, que me chama de tudo, desde John Donne, precursor de John Donne, influenciado por John Donne até, eram as expressões. O Aldo Obino era velhinho. Era um crítico, esse sim, era um metacrítico, entendia de música sinfônica, ele fazia as críticas da OSPA, de artes plásticas, fazia, ele fazia teatro também. Era ele e o Antônio Hohlfeldt, os dois escreviam sobre teatro no Correio do Povo. E o velhinho me chamava do que tinha, era os instrumentos que ele tinha na mão, pra tentar aproximar. Mas eu não me sentia nada disso. Metateatro não. Eu sei, claro, podia trabalhar com metalinguagem qualquer coisa assim, mas não. Mas tinha uma relação.

Rafael - Não era a proposta estética?

Julio - Não era a proposta, porque era diferente, eu como individualidade, o Ói Nóis, nós fazíamos um teatro inteligente, crítico, e eles, o Claudio Heemann e o Antônio Hohlfeldt respeitavam. Era diferente dos outros de uma certa maneira, que tavam montando comédia né.

Rafael - O cenário em Porto Alegre nesse período aí, década de 1960 e 70, ele não tinha feito essa transição que tá operando no RJ com o TBC (SP), os Comediantes (RJ) e aí depois o TEB (RJ), e depois o Arena, de SP, aquela transição que tava saindo do teatro ligeiro, revista, comédia, e indo pra esse teatro mais experimental. Artisticamente...

Julio - Aquele caminho que o Arena e o Opinião abriram. Aqui em Porto Alegre eu digo, eu trabalhava no teatro caretão, esse teatro que já o Arena já era, já tinha essa transição, o Arena daqui. E o DAD tava ali assim, meio sensualista. Eu olhava aqueles atores do DAD com inveja quando eles passavam na rua. Eles usavam umas echarpes esvoaçantes. Eles faziam gestos maravilhosos, eles tinham umas expressões sofisticadas. E comigo tudo era antigo, mofado, sabe? Apesar..., mas era outro tipo de atitude. Onde que acontecia a ágora da discussão artística e estética em Porto Alegre? Na Praça da Alfândega. A partir das 22h, porque ali saía, fechavam os dois cinemas, o Guarani e o Imperial e fechava a redação do Correio do Povo, na esquina. Então os jornalistas do Correio do Povo passavam por ali e vinham com as últimas notícias que tinham chegado pelos teletipos. Ó, assassinaram não sei quem. E havia os grupos, o pessoal do cinema, o pessoal do teatro, o pessoal da poesia. Os grupos de teatro o que mais havia era o teatrão antigo do qual eu fazia parte e ficava ali reunido na praça da alfândega, sentados nos bancos. Depois havia os metafísicos do cinema. E vez em quando o Ivo Bender passava mas não se misturava com ninguém, porque ele se achava a estrela. A Ivone vai desfilar, tchá. Mas os metafísicos do cinema, eles eram teóricos, e alguns recebiam o Cahiers du Cinéma. E eles, bah, aquelas teorias todas. E um dia um deles deu um soco no produtor do filme do Teixeira. Porra bixo, tudo que esse cara queria era uma câmera na mão, velho. E o Teixeira... Então, ali acontecia essa discussão.

Rafael - Essa discussão que talvez o Tropicalismo musical, separado da Tropicália como movimento cultural mais amplo, que daí vem lá do Oiticica, vem dos concretistas e tal. Essa coisa que o Tropicalismo acho que exacerba, que é pegar essa brasilidade, no sentido dessa coisa meio brega mesmo, que no teatro de certa forma nesse momento talvez fosse olhar pra essa coisa do teatro de revista como meio brega, que aí o cinema lá do Bressane vai pegar e dizer a gente é meio brega mesmo, vamo lá, isso também faz parte da nossa identidade, que a música tropicalista vai fazer. Essa discussão, ainda que não nesses termos, não com essa formulação teórica, porque vai demorar pra chegar ainda, ela rolava por aqui, isso tava de certa forma na mente de vocês, a gente quer fazer um teatro experimental mas ao mesmo tempo a gente é brasileiro, essa coisa do moderno e do atrasado é nosso tb, essa mistura tá aqui, isso passava pela cabeça de vocês.

Julio - Eu acho que era muito provinciano. Muito provinciano. Havia por exemplo o Pedro Porto, que era um poeta aqui que lia borges no original. Aí me emprestou a poesia do Borges um dia e eu mmmm naquela época não gostei, era difícil ler a poesia do Borges naquele espanhol da época, o meu espanhol da época. Havia uma pessoa que sim, estava atualizadíssima, que era o Caio Fernando Abreu e o grupo dele. Mas eram muito fechados. Era o Caio, O Guto, a Mariane às vezes circulava ali como amiga do Caio, o Chico Aron, não se tu conhece, um grande ator.

Rafael - O Alabarse já circulava?

Julio - O Alabarse circulava fazendo um teatrinho medíocre. O Alabarse, já nos anos 1980. Eu tô falando dos anos 1960. O Caio nem tava atuante, mas já andava viajando por aí. Já tinha ido a Londres. Com contato lá, os festivais de rock. O Caetano foi pra Londres, pra tentar ser popstar, não conseguiu, teve que voltar. Anos 1980. O Alabarse montava autores nacionais, montou vários, 3 ou 4 autores nacionais. Tem que ver o que era as montagens dele. Até trazia os caras aqui, os caras vinham.

Rafael - Mas era mais experimental ou era mais esse registro realista, naturalista?

Julio - Não, nada a ver. Era porque eram autores nacionais. O Alabarse acho que tinha uma consciência de dar uma certa relevância pra esses textos, pra não montar as mesmices.

Rafael - Mas a montagem em si?

Julio - O que que havia nessa época né, Fala Baixo Senão eu Grito, Quem diria Greta Garbo foi Parar no Irajá, essas montagens, Plínio Marcos, o Alabarse descobria os autores assim, trazia, Hoje é dia de Rock, Dilmar montou um circo aqui embaixo onde era um terreno baldio perto da Praia de Belas, hoje são os prédios do ministério da justiça. Ele montou um circo ali. Catulo Parra fazia o Elvis. E de noite dormia no circo pra cuidar o circo. E uma noite deu uma tempestade e o circo desabou em cima do Catulo. Ele ficou debaixo da lona. Mas tá, episódios engraçados a parte. Era muito provinciano. Assim, o próprio Jairo de Andrade, era um teatro social combativo, Os Fuzis da Senhora Carrara, acho que foi isso que me levou a fazer teatro, assisti a primeira montagem, com a Alba Rosa, que era esposa dele, eles dois que fizeram o Arena. Ele e Alba Rosa, depois a Alba Rosa teve um AVC e hoje o nome do Jairo de Andrade desapareceu do Arena. Isso eu acho a maior injustiça, isso foi usurpado. Pelo poder público, porque depois se criou, a partir dos governos do PT, não tô criticando o PT, o PT fez um puta trabalho, mas se criou uma nomenclatura de agentes culturais, os caras que trabalhavam com teatro, os caras que trabalhavam com literatura, os caras que trabalhavam com artes plásticas, e esses caras, o Fischer, o Fischer era coordenador do livro, tinha a coordenação do livro na prefeitura, na época do PT tinha uns 30 trabalhando lá. Imagina, hoje é uma salinha, e tá o coitado do, me deu um branco, ele e uma secretária lá, deprimido.

Rafael - Eu não sei quem tá hoje, mas o Dacanal trabalhou na coordenação do livro.

Julio - O Dacanal era um louco. Ainda é. Erudito. Me lembro um debate que teve no Arena e o Dacanal citou o (inaudível) e todo mundo fez assim. Isso no auge da ditadura, isso dava cadeia pra todo mundo.

Rafael - Em que medida a percepção da censura, da possibilidade de criar problema...

Julio - O terror é generalizado.

Rafael - É, o quanto isso era consciente e como que vocês tiveram a coragem de montar As Cinzas do General, porque claramente ali tem um ataque.

Julio - Abriu uma fresta. ali tinha crítica do judiciário também. Porque era assim, como é que o terror faz, o terror pega dez estudante e tortura, e deixa os corpos esquartejados pra serem noticiados. Os outros mil que estudam naquela universidade vão ficar assim né. Ah não, mas se tu for preso tu vai ser barbaramente torturado, vão enfiar uma cobra na tua vagina. Isso aí é o terror. Aí tu ia escutar Mercedes Sosa baixinho, porque também corria que tava cheio de delatores.

Rafael - Na UFRGS já tinha rolado os expurgos e tinha agentes dentro das aulas né?

Julio - O Yorkson acabou a filosofia da UFRGS. Nunca mais se recuperou, aqueles professores com o nível que tinha.

Rafael - Julio, eu queria ficar conversando contigo aí mais umas horas, mas tenho que ir pra aula.

Julio - Ah, eu também gostaria porque tuas perguntas me provocam uma reflexão, como é que eu me via, nunca pensei nisso. Como é que eu tava, que que eu fazia, nós fazíamos aqui em Porto Alegre.

Rafael - A gente tá olhando retrospectivamente, é mais fácil né. Quando a gente sabe como é que acaba o filme a gente olha pra ação dos personagens e diz ah porque que ele tá fazendo isso, como, o que passou na cabeça dele quando fez isso, mas é mais ou menos a reflexão que a gente quer fazer sobre a tua obra. Especialmente desse períodos do final dos 70 e começo dos 80. Talvez eu até foque nessas 4 peças pra poder aprofundar um pouco mais a análise.

Julio - Pra não dispersar.

Rafael - Pra não dispersar. A ideia era analisar de 78 a 88, mas aí eu acho que é muito texto e teu texto é muito rico de referências, de elementos, de coisas que a gente pode ir mais fundo.

Julio - Eu vou te dizer, essa minha influência é informação (ou formação), eu vivo no meio dos livros, se for, não é bazófia minha, se for na minha casa na minha mesinha de cabeceira tem uma bíblia, não quer dizer que eu leia a bíblia, mas eu folheio. Pego um, isso aqui não me interessa (inaudível) levo mais cinquenta, sabe, então muita informação. Eu sou um cara que se eu ligo a televisão é atrás de informação. Tô sempre catando informação e fico indignado que não tem.

Rafael - É, e nesse período que a informação não circulava, é muito fácil pra mim hoje abrir o youtube e ver um filme do Sganzerla. Agora, nesse período não circulava. O acesso de vocês era por jornal, por alguém que falava sobre.

Julio - E tem um grande diferença, a informação hoje é muito horizontal, tu sabe tudo, de qualquer lugar, tu entra ali ó, ah autores da Romênia, , o Teatro da Malásia, tá tudo ali, fotos, vídeos. Porém, uma reflexão profunda sobre o teatro? a linguagem ficou diferente. Os intelectuais, que é uma palavra que não se usa mais, dos anos 60 e 70, organizavam as frases. As frases tinham uma lógica, elas tinham um efeito. Isso é mais rico que antes? provavelmente. Porque as questões não se resolvem, elas vão sendo deixadas de lado. Ninguém nunca resolveu os problemas do Marxismo, ele simplesmente foi abandonado. Os problemas das várias estéticas. Pegar todos os manifestos estéticos, eles vêm sendo sucessivamente abandonados. Então nós temos uma outra época. E essa época, meu amigo, não sei o que vai sobrar da cultura antiga.

Rafael - Especialmente nos últimos 4 ou 5 anos parece que a coisa desandou mais.

Julio - Não é só o teatro, é a arte. Talvez tenha acabado a arte. A arte começa na Renascença, teoricamente, e talvez termine agora. Inteligência artificial.

ANEXO B - TEXTOS APRESENTADOS À CENSURA

A DIVINA PROPORÇÃO

A DIVINA PROPORÇÃO

Comédia em um ato.

Autor: Júlio Zanotta Vieira

Personagens: O Técnico
O Construtor
O Funcionário
A Cabeleireira

Genário: Uma rua com um bloco de edifícios.

- 1 -

(O CONSTRUTOR ESTÁ INICIANDO A VENDA DOS APARTAMENTOS DE UM CONJUNTO HABITACIONAL FORMADO POR VÁRIOS BLOCOS DE EDIFÍCIOS. ENTRA ESPALHAFATOSAMENTE O TÉCNICO. USA MÁSCARA, É UM PERSONAGEM GROTESCO. OS SEUS OLHOS BALANÇAM NA PONTA DE DUAS MOLAS, FUMA UM CHARUTO DE 3 METROS QUE SOLTA UMA FUMACEIRA, A SUA PERNA DIREITA ESTÁ ENFIADA EM UMA BOTA DE GESSO QUE TERMINA EM UM PÁRA-CHOQUE.)

TÉCNICO

Chegou o técnico da arte de construir, da saúde e da organização social. Bom dia, bom dia, Antônio, Antônio, assessor supervisor.

CONSTRUTOR

Faz mais de 15 minutos que os meus edifícios estão prontos para serem habitados. Para chegar depois de tudo pronto nem precisava ter vindo.

TÉCNICO

Pois vou lhe informando que ninguém pode construir nesta cidade sem a supervisão dos poderes competentes. Nada de tirar o corpo fora. Minha primeira medida será examinar a densidade habitacional por metro quadrado de construção.

CONSTRUTOR

Como poderá comprovar os meus edifícios são construções com amplos espaços interiores.

TÉCNICO

(MEDINDO E DEPOIS ANOTANDO.)

Isto me faz temer pela ventilação dos apartamentos. Quantos metros cúbicos de ar cada abertura renova por semana?

CONSTRUTOR

(CONFORME ENUMERA AS PARTES QUE COMPÕEM OS APARTAMENTOS, O CONSTRUTOR VAI RETIRANDO DE UM DOS EDIFÍCIOS UMA SÉRIE DE MINIATURAS QUE ENTREGA AO TÉCNICO PARA QUE EXAMINE. A CADA PEÇA QUE RETIRA SE ESCUTA UM RUÍDO DESQUICIADOR.)

- 2 -

CONSTRUTOR (cont.)

O banheiro tem uma basculante de 40 por 18 que abre para a cozinha. (ENTREGA AO TÉCNICO UM BANHEIRO). A cozinha tem uma porta que abre para o quarto-sala. (ENTREGA AO TÉCNICO UMA COZINHA). O quarto-sala se comunica com o corredor. (ENTREGA AO TÉCNICO UM QUARTO-SALA). O corredor leva até a porta. (ENTREGA AO TÉCNICO UM CORREDOR). A porta abre e fecha por dentro e por fora e movimenta o ar de um lado para outro. (O TÉCNICO, ABARROTADO, EXAMINA AS MINIATURAS COM DIFICULDADE, COMPONDO UM JOGO GROTESCO).

TÉCNICO

(ANOTANDO)

Hum... hum... suficiente abertura para o espaço a ventilar ou ventilação excessiva através das aberturas. Isto sugere o perigo de ventos encanados que despenteiem as pessoas.

CONSTRUTOR

(RECEBENDO DE VOLTA AS MINIATURAS QUE O TÉCNICO LHE ALCANÇA)

Como vê, todos os meus apartamentos ocupam as zonas favorecidas do bairro e lhe garanto que estão ao abrigo dos ventos hostis. São dotados de vistas e saídas de onde se descortinam agradáveis paisagens, lagos, mares, montanhas, céus e abundante insolação.

TÉCNICO

E estas sombras que escurecem a rua? Desconfio que não existe espaço suficiente entre os edifícios. Isto precisa ser averiguado mais de perto.

(SE AJOELHA E FAREJA O ASFALTO)

CONSTRUTOR

As pequenas distâncias facilitam o contacto entre as pessoas.

TÉCNICO

Desconfio que esta sombra não é uma sombra. Mais parece uma mancha de humidade. Por aqui deve haver um cano rebentado.

CONSTRUTOR

Posso lhe garantir que não se trata de vazamento.

TÉCNICO

Um elementar conhecimento das principais noções basta para discriminar o nitidamente insalubre.

CONSTRUTOR

Olhe! Cada vez que o senhor levanta este seu sapato a mancha desaparece.

TÉCNICO

(SURPREENDIDO DÁ UM PASSO RÁPIDO PARA O LADO. RECOMPÕE-SE)

Vou lhe anotar um ponto negativo.

CONSTRUTOR

Não faça isto! A sombra que vê nada mais é do que a sombra das árvores.

TÉCNICO

Árvores?

CONSTRUTOR

Uma floresta.

TÉCNICO

Impossível!

CONSTRUTOR

Um parque. Os meus edifícios estão no centro de um exuberante parque com magnífica vegetação.

TÉCNICO

E onde estão os avisos para não pisar na grama?

CONSTRUTOR

Os arquitetos não pensaram neste detalhe, mas em compensação aqui estão as áreas verdes. Exatamente amalgamadas entre os volumes edificados e simetricamente implantadas entre as frestas de cada apartamento.

(O CONSTRUTOR PUXA DE UMA DOS EDIFÍCIOS METROS E METROS DE PLÁSTICO VERDE, ENROLANDO NELE O TÉCNICO. RITMICAMENTE, O TÉCNICO TENTA SE DESVENCILHAR E CADA VEZ SE ENROLA MAIS.)

- 4 -

TÉCNICO

A lei assegura a iniciativa comunitária. Que estas áreas verdes sirvam para fins definidos: devem incluir as estações de atendimento médico e psiquiátrico, os postos de vacinação dos cães, os centros de erradicação das doenças venéreas e os estabelecimentos de dedetização dos condutos secretivos das em-
pregadas domésticas. **CORTE**

CONSTRUTOR

Pensava incluir jardins de infância, salas de leitura, clubes de recreação intelectual, casas de cultura física, campos de futebol, piscinas ao ar livre.

(CONFORME FALA, O CONSTRUTOR RETIRA DE UM DOS EDIFÍCIOS MINIATURAS DAS COISAS CITADAS. POR ÚLTIMO RETIRA UMA PISCININHA CHEIA DE ÁGUA. O TÉCNICO BEBE LENTAMENTE, PRAZEIROSO. DEVOLVE A PISCININHA E LIMPA-SE COM UM GUARDANAPO.)

TÉCNICO

Todas estas realizações serão submetidas ao estatuto das funções essenciais do corpo e da mente do cidadão sadio.

CONSTRUTOR

Tudo ou quase tudo deve ser feito e perfeito em prol do bem-estar físico e mental do cidadão.

TÉCNICO

A única coisa que falta é um lugar onde comprar verduras, carnes e enlatados.

CONSTRUTOR

Instalarei um super-mercado na confluência das principais ruas.

TÉCNICO

Hum... hum... vejo que as ruas são estreitas e cheias de cruzamentos. Já não concordam com a nova velocidade dos veículos.

- 5 -

CONSTRUTOR

Alargarei as ruas. Diminuirei um metro e oitenta centímetros de cada calçada.

TÉCNICO

Os pedestres podem tranquilamente andar em fila indiana.

CONSTRUTOR

Não se poderia encontrar uma fórmula mais judiciosa.

TÉCNICO

Mas mesmo com estas alterações, a largura das ruas será pouca. Um automóvel não pode estacionar neste espaço reduzido sem desgastar os seus órgãos internos.

CONSTRUTOR

Vou eliminar de vez as calçadas!

TÉCNICO

Que cada veículo tenha a suapista particular. Assim as grandes vias de circulação não serão atravancadas com elementos que impeçam o livre rolar dos pneus.

CONSTRUTOR

Iii... olhe só como aumenta esta mancha.

TÉCNICO

Não há dúvida, existe algum vasamento. Mas que cheiro é este? (SE AJOELHA E FAREJA) Meu Deus, mijaram no asfalto! (TIRA UM LENÇO DO BOLSO E MOLHA NA SALIVA PARA LIMPAR O ASFALTO) O que será do progresso se de um momento para outro todos começarem a mijar no asfalto?

CORTE

CORTE

(SE ESCUTA O RONCO DE UM MOTOR E ENTRA UM AUTOMÓVEL, FORMADO POR DOIS ATORES. ESTRONDOSAMENTE, O TÉCNICO É ATROPELADO. ACESSÓRIOS DO AUTOMÓVEL SALTAM PARA TODOS OS LADOS. O TÉCNICO FICA SOTERRADO NOS DESTROÇOS E SOMENTE O SEU CHARUTO DE 3 METROS SE DESTACA. DOS DESTROÇOS SALTA UM CASAL. ELE É FUNCIONÁRIO E ELA É CABELEIREIRA.)

- 6 -

CONSTRUTOR

Mas que satisfação. Estão chegando os meus primeiros clientes!

FUNCIONÁRIO

Vimos do subúrbio de Vazadouro, para comprar um dos novos apartamentos anunciados no jornal.

CABELEIREIRA

Estamos subindo na vida e para nós é muito importante morar num bairro que esteja à altura da nossa nova condição.

CONSTRUTOR

Não podiam ter escolhido melhor. Alamedas é um bairro para pessoas selecionadas.

FUNCIONÁRIO

Vazadouro é o fim do mundo. Imagine que nem sequer tem cinema.

CABELEIREIRA

Todos dizem que em Alamedas não falta divertimento. É o bairro da moda, cheio de comodidades.

CONSTRUTOR

Em alamedas qualquer um pode fazer o que quer sem se preocupar com o que os outros não ~~querem~~. Todas as facilidades estão ao alcance da mão. Cinemas, butiques, boates, magazines, shopping-centers, supermercados, motéis, bares, restaurantes, institutos de beleza.

CABELEIREIRA

Oh! Eu sou cabeleireira. Depois do curso de corte e costura aprendi penteado. Tenho certeza de que em Alamedas vou trabalhar num instituto de beleza.

FUNCIONÁRIO

E eu também estou de parabéns. Semana passada fui promovido na repartição. Sou agora oficial administrativo. Morando em Alamedas posso chegar mais cedo no trabalho.

CABELEIREIRA

Por favor, diga que não chegamos atrasados!

CONSTRUTOR

Não se preocupem que chegaram em tempo. Aqui está o melhor apartamento da cidade.

(O CONSTRUTOR DERRUBA UM BLOCO DE EDIFÍCIOS. DO OUTRO LADO O EDIFÍCIO É UMA CAIXA DE FÓSFOROS, DECORADA COMO MORADIA.)

FUNCIONÁRIO

(EXAMINANDO A CAIXA DE FÓSFOROS, QUE É SUFICIENTEMENTE GRANDE PARA CABEREM DUAS PESSOAS.

É um apartamento excelente.

CONSTRUTOR

Ora se é excelente! Habitar um apartamento como este é honrosa distinção. Apartamento conjugado: quartosalacozinhabanheirohall-janelasportascomutadoresinstalaçãoelétrica. Trinta e nove metros quadrados de amplitude infinita. 30 apartamentos por andar, 50 andares por edifício. Para a família moderna, aqui está uma apoteose de carinho e felicidade.

FUNCIONÁRIO

E podemos conseguir financeiramente majorado em quinze anos com juros variáveis e correção monetária.

CONSTRUTOR

Toda a papelama corre por minha conta. Assinem aqui, aqui e aqui. E agora basta desenvolverem rapidamente a capacidade de acomodação. É só se adaptarem à nova situação e aceitarem toda sujeição. Tudo estará pronto em dois minutos.

CABELEIREIRA

Oh! Estamos loucos para procedermos aos exercícios preliminares que nos permitirão tomar posse do novo lar.

CONSTRUTOR

(FAZ COM QUE O CASAL SOFRA UMA SÉRIE DE VIOLENTAS CONTORÇÕES FÍSICAS)

Entorpeçam a sensibilidade táctil e auditiva. Eliminem as impressões visuais. Esqueçam as disposições motrizes.

(O FUNCIONÁRIO E A CABELEIREIRA PERMANECEM COMO DOIS TÍ-
TERES. O CONSTRUTOR MANEJA-OS LIVREMENTE, FAZ COM QUE RO-
LEM, ARRASTA-OS, ESTIRA-OS. JOGA COM OS SEUS BRAÇOS, COM
A CABEÇA, O TRONCO, AS PERNAS, OS PÉS.)

CONSTRUTOR

Quatro comungações relativas ao trivial. Forte! Tratem
de contrair as juntas ósseas e estirar os músculos.

FUNCIONÁRIO

Ui, ui, ui. Tantos balanceios e torções, tanta pressa e
urgência! Não posso nem concentrar nos exercícios.

CONSTRUTOR

Suave! Flexionem a coluna vertebral e apoiem a testa no
chão.

CABELEIREIRA

Ai, ai, ai. Devo dominar a aflição, mas como é difícil por
o justo e o certo cada um no seu lugar!

CONSTRUTOR

Rápido! Torçam a cabeça em volta dos joelhos.

FUNCIONÁRIO

Como és mesquinha, minha querida. Ui, ui, ui. Reclamando na
véspera de habitar o novo lar!

CONSTRUTOR

Lento! Encostem os calcanhares na nuca e rolem sem parar.

CABELEIREIRA

Tens razão, querido esposo. Ai, ai, ai. Mas não é fácil diri-
gir as partes para colocar o todo.

FUNCIONÁRIO

Ah!... que maravilhosa sensação de felicidade.

(O CONSTRUTOR ABRE A TAMPA DA CAIXA DE FÓSFOROS E COMEÇA A ENFIAR OS DOIS LÁ PARA DENTRO.)

CONSTRUTOR

Confiem um momentinho suas cabecinhas nas minhas mãozinhas. Feche os dedinhos, seu funcionário, nada de se agarrar nas bordas. Assim, devagarinho. Um jeitinho aqui, uma pressãozinha ali. Pronto! Já enfiei a cabeça. Assim fica mais leve e lá vai! Um empurrão zinho mais e só faltam as pernas. Agora é com a senhora, dona cabeleireira. Feche a boquinha, nada de mordidas. Pouco a pouco tudo é possível. Uma levantadinha aqui, uma torção para este lado. Trate de encolher estes selos enormes, primeiro um, depois outro. Pronto! Igual que o seu funcionário, só faltam as pernas. Enrolem estas aqui por cima, estas outras estiquem até o teto. Virem os pés para este lado, nada de entrar com os sapatos!

(COM UM SARRAFO O CONSTRUTOR BATE NA PLANTA DOS PÉS DO CASAL. A CADA BATIDA ELES ENTRAM UM POUCO MAIS PARA DENTRO DA CAIXA.)

Isto! Já está! Viram como foi fácil? E nem sequer foi preciso chicotear...

(O CONSTRUTOR FECHA A TAMPA DA CAIXA DE FÓSFOROS. OS DOIS FICAM DENTRO. DO MEIO DOS DESTROÇOS DO AUTOMÓVEL SE LEVANTA O TÉCNICO COM O SEU CHARUTO DE 3 METROS.)

TÉCNICO

(ATORDOADO.)

Oh, oh, oh! O fenômeno está um palmo abaixo do meu nariz e prossegue muitos quilômetros depois da biqueira dos meus sapatos.

(ANDANDO AZONZADO.)

Mas como estou tonto!...

CONSTRUTOR

Será que te embebedaste ontem à noite?

- 10 -

TÉCNICO

Mas como estou dolorido!...

CONSTRUTOR

Será que brigaste e te deram uma sova?

TÉCNICO

Ai! Ai! Ai! Até o meu charutinho está apagado.

CONSTRUTOR

Será que o pisotearam e não te lembras?

TÉCNICO

(PROCURANDO ALGO.)

E o meu pauzinho de fósforo? Onde está o meu pauzinho de fósforo?

CONSTRUTOR

Será que perdeste na bebedeira?

TÉCNICO

(ENXERGA UM POSTE, NUMA ESQUINA.)

Mas ora, ora! Para que carregar fósforos se em cada esquina há um pau para ser usado.

(COMEÇA A ARRANCAR O POSTE.)

CONSTRUTOR

Pouco vai te adiantar ter encontrado um pauzinho de fósforo.

TÉCNICO

E agora? o que eu faço com ele se não tenho uma caixinha onde riscar? Ah, ah, ah! Mas já estou vento... ora, ora se já estou vendo... Quem poderiapensar que eu iria encontrar uma caixinha de fósforos justamente do tamanho certo para acender o meu charutinho?

(O TÉCNICO RISCA O ENORME FÓSFORO (O POSTE) NA CAIXA, UMA, DUAS, TRÊS VEZES. O FÓSFORO ACENDE E PROVOCA UMA EXPLOÇÃO, COM CHAMAS

- 11 -

(CONT.)

e FUMACEIRA. O TÉCNICO VOA LONGE. PARA FORA DA CAIXA SALTAM O FUNCIONÁRIO E A CABELEIREIRA, COMPLETAMENTE TISNADOS. ASSUTADOS, CORREM DE VOLTA PARA A CAIXA. POR MAIS QUE FORCEM NÃO CONSEGUEM ENTRAR. A CAIXA ESTÁ CHEIA DE ROMBOS QUE ELES TENTAM, TRISTEMENTE, REPARAR PELO LADO DE FORA.)

(O CONSTRUTOR SE DIRIGE PARA A BOCA DE CENA E VAI LENTAMENTE FECHANDO AS CORTINAS. NO CASO DE UM TEATRO SEM PANO DE BOCA O CONSTRUTOR APAGARÁ A LUZ EM BAIXA RESISTÊNCIA, MOVENDO UMA CHAVE GERAL COLOCADA DE MANEIRA VISÍVEL EM CENA.)

.....

DIVISÃO DE CENSURA DE
DIVERSÕES PÚBLICAS - DPP
CTF N° 2029

SBAT
LIBERADO EXCLUSIVAMENTE
PARA FIM DE CENSURA DO TEX-
TO. AS REPRODUÇÕES ESTÃO
SUJEITAS A NOVA AUTORIZAÇÃO
[Handwritten Signature]
REPRESENTANTE NO R. G. SUL

A FELICIDADE NÃO ESPERNEIA, PATATI, PATATÁ



A FELICIDADE NÃO ESPERNEIA. PATATI, PATATÁ

Texto de Júlio Zanotta Vieira



Personagens: O DOUTOR
A DOUTORA
ENFERMEIRA 1
ENFERMEIRA 2
PACIENTE 1
PACIENTE 2

Cenário: Uma sala de cirurgia.

I N T R O D U Ç Ã O



DOUTOR

O paciente está condenado.

DOUTORA

São nítidos os sintomas de enfermidade incurável.

DOUTOR

Irá sofrer. Logo curvará em tormentosa aflição.

DOUTORA

Depois depressão e tristeza.

DOUTOR

Nunca estará como antes, ou como agora.

DOUTORA

Estará cada vez pior.

DOUTOR

Enfermo e impotente.

DOUTORA

A insegurança, o abandono.

DOUTOR

Se o deixarmos assim ninguém lhe dará importância.

DOUTORA

Se arrastará solitário pelas calçadas, arranhando as portas como um porco desgarrado.

DOUTOR

Só a moderna medicina pode impedir que o escorracem.

DOUTORA

Utilizaremos uma carga adicional de técnicas terapêuticas para negar o aviltamento.



DOUTOR

Somaremos alguns anos ao esplendor da sua existência.



(ENTRAM AS DUAS ENFERMEIRAS, EMPURRAM UM CARRINHO ONDE VEM OS DOIS PACIENTES)

ENFERMEIRA 1

Vou empurrar um pouco para este lado.

(O CARRINHO CHOCA NUM OBSTÁCULO.)

ENFERMEIRA 2

Não adianta. Esta coisa não se move.

ENFERMEIRA 1

Assim não vai se mover nunca. Estás puxando para o lado errado.

ENFERMEIRA 2

Na verdade, não sei para que lado.

ENFERMEIRA 1

Não sabemos.

DOUTOR

Não é questão de lado, é questão de jeito.

(PUXA O CARRINHO COM JEITINHO.)

DOUTORA

Dentro da proposição correta, sempre teremos resultados positivos.

PACIENTE 1 e 2

Doutores. Pela bondade que levam no ventre. Bondosos doutores. Dêem uma ajudazinha prá gente.

PACIENTE 1

Os meus pés não estão nos sapatos.

PACIENTE 2

Eu quero descer. Quero caminhar.



ENFERMEIRA 2

Diminui as tuas exigências!

ENFERMEIRA 1

Controla as tuas intenções!

PACIENTE 1

Eu giro, rodopio e assobio. O meu corpo é uma folha que despencou.

PACIENTE 2

Perdi as meias!

PACIENTE 1

Dou socos e pontapés e quanto mais esperneio mais quieto vou ficando.

DOUTOR

(EXAMINANDO OS PACIENTES.)

Este corpo já não é corpo.

DOUTORA

Veja. Ele não chega a resultado nenhum.

PACIENTE 1 e 2

Estamos sendo levados.

DOUTOR

Assim ou assado?

DOUTORA

Macio ou assustador?

PACIENTE 1

Nada me ocorre.

DOUTOR

Não se preocupe. Vamos dar-lhe uma boa notícia.

DOUTORA

Assim é. Aquilo que desejar podemos dar um jeito de conseguir.



PACIENTE 1

Algumas vezes consegui o que desejei. Outras não. Outras vezes consegui pela metade.

PACIENTE 2

Estou com dor de cabeça, tonto. Redondo.

DOUTOR

Em um minuto estará tudo resolvido.

DOUTORA

Com uma simples intervenção terá o que desejar.

DOUTOR

Será feliz para sempre.

(AS ENFERMEIRAS CONDUZEM O CARRINHO COM O PACIENTE PARA A MESA DE CIRURGIA.)

ENFERMEIRA 1

Ah!... nestas férias vou querer estar no topo da montanha!

ENFERMEIRA 2

Eu acho que deves preferir um lugar plano, uma planície.

ENFERMEIRA 1 (SAINDO)

Está decidido. Vou me deitar numa planície. (DE FORA) Oh!... Estou confundida com a planície.

ENFERMEIRA 2

Óh! Preciso consultar minha ginecologista.



(O DOUTOR E A DOUTORA COMEÇAM A CIRURGIA)

DOUTOR

Não se preocupe. É resistente como um boi.

DOUTORA

Como um porco. Veja os pelos do nariz como crescem.

DOUTOR

Vamos apará-los assim que soubermos em que órgão se concentra a enfermidade.

DOUTORA

Os lábios descerram. Desprendem uma sucessão incontrolável de suspiros. Escute.

DOUTOR

A pele das bochechas está sensibilizada. Se retrai e sinuosas brechas aparecem.

DOUTOR

É normal. Estamos lidando com resultados parciais.

DOUTORA

Há indicações de que a drenagem não está funcionando.

DOUTOR

(EXAMINA UM BOTIJÃO ONDE BORBULHA UM LÍQUIDO VERMELHO. AJEITA ALGUNS TUBOS)

Eu sabia. A mangueira dos drenos está entupida. Enfiarei a sonda pelo anus.

DOUTORA

Enfie devagar. Ele ainda se contorce.



(O DOUTOR ENFIA A SONDA. UMA MÁQUINA DÁ UM SE RINGAL)

DOUTORA

Há! Informações exatas sobre a natureza das hemorragias. Agora sabemos o que fazer para eliminar o puz que lhe recobre os olhos.

DOUTOR

(EXAMINANDO ALGUMAS TABELAS QUE A DOUTORA LHE AL CANÇA)

Não temos um minuto a perder.

DOUTORA

Rápido! Chapas dimensionais!

DOUTOR

Do maxilar!

DOUTORA

(MANEJANDO UM APARELHO SOFISTICADO)

Dos nervos óticos!

DOUTOR

Do frontal!

DOUTORA

Dos parietais!

DOUTOR

Do coração! Não adianta. O seu coração se mobiliza a um ritmo cronófago.

DOUTOR

A química das opiniões está fortalecida.

(A DOUTORA VOLTA E ENTREGA PARA O DOUTOR UMA SE RINGA)



DOUTOR

Cuidado com as infecções. Esta agulha é frágil e a seringa está mal esterelizada.

(DEVOLVE A SERINGA PARA A DOUTORA COM TODAS AS PRECAUÇÕES. A DOUTORA JOGA NO LIXO A SERINGA. OS DOIS DESENVOLVEM GESTOS EQUIVALENTES À PRÁTICA CIRURGICA. INTERROMPEM OS GESTOS. EXAMINAM O PACIENTE.)

DOUTOR

Que lhe parece?

DOUTORA

Huummmmmmm...

DOUTOR

Creio que não conseguirei. Experimente voce.

DOUTORA

Porque voce não tenta?

DOUTOR

Estou de garganta seca. Arrisque. Voce conseguirá.

DOUTORA

Está bem. Terei cuidado para não errar.

DOUTORA

Acertei.

DOUTOR

Creio que não foi suficiente. Prossiga.

DOUTOR

Estranho. Não há dúvida. É uma espécie bacteriana que resiste a todo medicamento.



DOUTORA

Prove novamente.

DOUTOR

Uma ameaça. Com certeza ele vai acordar com muita fome.

DOUTORA

Se ele acordar faminto... fome... se ele acordar com muita fome...



C E N A 3

DOUTOR (PARA A PLATÉIA)

Inestimável público... com o aparecimento no mercado da taxa de sobrevida a que todos tem direito, toda sobrevida inútil passou a ser inútil em potencial.

DOUTORA

O aparecimento no mercado da taxa de sobrevida. Podemos provar a ampliação da taxa de sobrevida.

DOUTOR

A morte. A desordem cardiovascular. A cirrose. A artrose. O cancer.

DOUTORA

O hábito, a lesão, o efeito.

(RETIRAM O PACIENTE DA MESA DE CIRURGIA)

Devido à generalização desta graça especial __ todo paciente é um homem __ a cirurgia foi um êxito. Um sucesso.

DOUTOR

De minha parte, estou gratificado.

DOUTORA

Está perfeito. Todos os órgãos relacionados. O sangue circulando.

DOUTOR

É um bebê recém nascido.

DOUTORA

Ainda está no climatério.

DOUTOR

É uma criança nas suas primeiras travessuras.

DOUTORA

Interessante.

DOUTOR (LHE DÁ DE COMER)

Experimente, enquanto isto, o novo alimento condensado.

DOUTORA

Hum... hum... aptidão mutagênica. Pura sinergia. Ele come. Admirável.



DOUTOR

É capaz de mastigar.

DOUTORA

Estranho.

C E N A 4



(A DOUTORA TOCA UMA SINETA. ENTRAM AS ENFERMEIRAS)

ENFERMEIRA 1

"eus parabéns.

ENFERMEIRA 2

Em nome das enfermeiras deste nosocômio lhe faço chegar os votos de pronta recuperação.

(OS PACIENTES TENTAM ACARICIAR AS ENFERMEIRAS)

DOUTOR

Não se preocupem. Ele só quer satisfazer alguns instintos.

ENFERMEIRA 1

Solte-me. Não seja depressivo.

ENFERMEIRA 2

Acredite-me. Todas nós lhe desejamos uma cura perfeita.

ENFERMEIRA 1

Aqui vai o meu abraço sincero.

ENFERMEIRA 2

Ao moribundo revitalizado.

ENFERMEIRA 1

Que nunca esquecerá.

ENFERMEIRA 2

A passagem.

ENFERMEIRA 1

A estadia.

ENFERMEIRA 1 e 2

Pelo terminal analgésico.

DOUTORA (TRANQUILIZANDO O PACIENTE)

Não se preocupe. Se trata de um teste esportivo.

ENFERMEIRA 1

Umacarícia ao mutilado.



ENFERMEIRA 2

Um beijo...

DOUTOR

Viva a recomposição orgânica!

DOUTORA

Viva a cátedra terapêutica!

(OS PACIENTES AVANÇAM PARA AS ENFERMEIRAS)

ENFERMEIRA 1

Estamos nuas!

ENFERMEIRA 2

Nossa pele... aiiii. Nossa pele!

ENFERMEIRA 1

Maldito ser destruído.

ENFERMEIRA 2

Inútil composto químico.

ENFERMEIRA 1

Cobaia em reparação.

(O DOUTOR E A DOUTORA ENTRAM NO CARRINHO E AS
ENFERMEIRAS O EMPURAM.)

DOUTOR

Parece que agradou. Não há dúvida.

DOUTORA

Trata-se de uma compleição robusta.

DOUTOR

Interessante é o estado dos seus joelhos.

DOUTORA

São duas laranjas, redondas e vermelhas.

DOUTOR

Se o seu estômago não estivesse repleto de banha...

DOUTORA

Se o seu estômago não estivesse repleto de banha...



DOUTOR E DOUTORA

As laranjas nos tentariam.

(O DOUTOR E A DOUTORA CANTAM UMA CANÇÃO SUAVE.
LENTÍSSIMAMENTE AS ENFERMEIRAS VÃO LEVANDO O
CARRINHO PARA FORA DE CENA.)

PACIENTE 1 E 2

p o r favor...

DOUTOR E DOUTORA

(MARAVILHADOS, VOLTAM-SE LENTÍSSIMAMENTE)

Ele fala! Ele fala!

DOUTOR (SAINDO)

Quem viu um avental branco?

DOUTORA

Preciso alcançar esta ambulância.

DOUTOR

Quem viu um avental branco?

DOUTORA

Preciso alcançar esta ambulância.

PACIENTE 1 E 2

Só Estou pedindo um laboratório, uma máscara de oxigênio, uma
incubadeira artificial.

PRONUNCIADO

(O ÚLTIMO FONEMA ~~XXXXXXXXXX~~ PELOS PACIENTES
COINCIDE COM O ÚLTIMO MOVIMENTO LENTÍSSIMO DO
CARRINHO AO SAIR DE CENA LEVANDO O DOUTOR E A
DOUTORA)

.....

A LIBERTAÇÃO DO DIRETOR PRESIDENTE

Camborim
Prayo a l^e
11/6/74

A LIBERTAÇÃO DO DIRETOR-PRESIDENTE

de Júlio Zanotta Vieira

1 a P A R T E

Cena I

SBAT
LIBERADO EXCLUSIVAMENTE
PARA
TO. 1
SUJ. 1

[Handwritten signature]
REPRESENTANTE NO R. G. SUL

(ALEGORIA ALUSIVA A ABERTURA POLÍTICA
QUE NESTE MOMENTO SE VIVE NO PAÍS.
OS ATORES SE APRESENTAM SEM A POSTURA
QUE CARACTERIZA OS SEUS PERSONAGENS.)

- ATOR 1- Nos gabinetes do Palácio do Planalto a Águia, o Heleno e o Príncipe elaboram as reformas políticas que serão as salvaguardas da abertura democrática.
- ATOR 2 - "A Águia de Aia", Ruy Barbosa!
- ATOR 3 - Barbosa pensa nas eleições diretas e no voto distri-
tal, proporcional, adequativo, em trânsito e colori-
do para os analfabetos.
- ATOR 4 - Abre ou Fecha?
- ATOR 1 - A Águia quer determinar o número exato dos parti-
dos e os limites da anistia.
- ATOR 3 - Abre ou fecha?
- ATOR 2 - "O Último Heleno", Coelho Neto!
- ATOR 4 - Neto enfrenta a inflação propondo alterações no sig-
tema financeiro.
- ATOR 1 - Abre ou fecha ?
- ATOR 2 - "O Príncipe dos Poetas", Cláudio Bilac!
- ATOR 3 - Bilac elabora a lei de greves pensando nos sindi-
catos desatrelados.
- ATOR 4 - Abre ou fecha ?
- ATOR 1 - O Príncipe cuidará do abrandamento da censura e do
respeito aos direitos humanos.
- ATOR 3 - Abre ou fecha ?
- ATOR 2 - Como alternativa global a Águia, o Heleno e o Prín-
cipe propõem, conjuntamente, a restauração da monar-
quia no Brasil, com a abnegação de D. Pedro de Orleães
e Bragança.

- ATOR 3 - Aplausos!
 ATOR 4 - Festas, confetes!
 ATOR 1 - A abertura no Brasil!
 ATOR 2 - Criatividade, marketing!
 ATOR 3 - Uma reacondição no bloco do poder.
 ATOR 4 - Viva D. Pedro III !
 ATOR 1 - Viva a abertura da boca do jacaré!
 ATOR 2 - Viva!
 ATOR 3 - Viva!

(CANTAM.)

- ATOR 3 - Priiiiii!! Um pouco de tranquilidade. Vamos apresentar uma teoria social que irá assegurar a integração racional da população carente.
- ATOR 4 - A reeducação do marginal é apenas uma das faces da questão social.
- ATOR 1 - O marginal deve corresponder às necessidades da vida coletiva para beneficiar-se da proteção individual que a lei oferece.
- ATOR 2 - A lei será tanto mais acolhedora quanto com maior vontade o marginal estiver a seu lado.
- ATOR 3 - Na sociedade democrática não há lugar para índio selvagem, malandro, vagabundo, valente, jogador, mendigo, batuqueiro, crioulo, ~~zigueiro, zigueiro, zigueiro~~ ~~zigueiro, zigueiro, zigueiro~~ maconheiro, bixa.
- ATOR 4 - Todo mundo está de acordo!
- . . .
- ATOR 4 - Neste país reina a mais completa harmonia entre as legítimas disparidades econômicas.

. . .
(NOTHO PLANO)

ATO 1 - [REDACTED] Reuniram-se no restaurante do teatro nacional um total de 1.300 pessoas, entre as quais legítimos comandantes das finanças, da indústria e do comércio. Tratava-se do jantar oferecido pela assessoria de relações públicas da presidência da república aos banqueiros A. D. P. Barbosa, M. de Rothschild e S. Johnstone. A música era suave e o menú só poderia ser gastronômico. Serviu-se patê trufado, cogumelos frescos com abacate, faisão, pato e filé mignon.

Cena 2

(O DIRETOR-PRESIDENTE E O ATOR 1
SE APRESENTAM E FALAM SOBRE O PERSONAGEM
QUE INTERPRETARÃO)

DIRETOR-PRESIDENTE - Interpretarei o Diretor-Presidente, um personagem de atitudes monopólicas e ramificações na esfera financeira, no comércio e na indústria.

Espero que as boas qualidades que o Diretor-Presidente oferece correspondam à preferente atenção que a platéia certamente lhe dedicará.

Porei todo o meu empenho em tornar dissimulados os seus defeitos. Cumprirei fielmente as regras da ação dramática para tornar úteis os conhecimentos que o personagem transmite e os esforços que realiza para manter o bem que fazem a sua felicidade.

ATOR 1 - Eu sou (DIZ SEU NOME)

A Nutrição é moderna e bem considerada. Está preocupada com a qualidade dos alimentos e enquanto espera o jantar tem sensações agradáveis.

Ela adora as substâncias que nutrem o corpo e proporcionam a energia e a manutenção do metabolismo.

Carnes, leites, ovos, legumes, cereais, água, oxigênio, proteínas, vitaminas.

C e n a 3

(O DIRETOR-PRESIDENTE E O ATOR 1)

- DIRETOR-PRESIDENTE - A Comissão de Urbanistas informa que para não fermentar o lixo deve ser retirado das residências diariamente.
- ATOR 1 - O lixo vai ser recolhido em sacos plásticos às seis horas da manhã em sacos plásticos por caminhões compressores em sacos plásticos fabricados na Alemanha em sacos plásticos.
- DIRETOR-PRESIDENTE - A Comissão de Economistas informa que cada mil habitantes de Porto Alegre produz por ano 240 toneladas de lixo, que são utilizadas para aterro ou despejadas nas lixeiras.
- ATOR 1 - Duzentas e quarenta mil toneladas, toneladas duzentas e quarenta mil, toneladas.
- DIRETOR-PRESIDENTE - A Comissão de Médicos informa que as lixeiras são um método anti-higiênico sem justificativa econômica. Os procedimentos modernos podem ser uma fonte de ingressos para o erário público.
- ATOR 1 - Classificar o lixo em esteiras rolantes herméticamente fechadas, tratá-lo em vapor de água herméticamente fechado, em grandes digestores verticais herméticamente fechados.
- DIRETOR-PRESIDENTE - A Comissão de Sociólogos informa que o lixo de Porto Alegre varia muito de um bairro para outro, pois sua composição depende do regime alimentar da classe social que habita cada um dos bairros.

- ATOR 1 - De qualquer maneira as análises mostram no lixo de todos os bairros quantidades variáveis de nitrogênio cinco dólares, ácido fosfórico cinco dólares, cal cinco dólares, potassa cinco dólares, no valor aproximado de cinco dólares por tonelada. Cinco dólares!
- DIRETOR-PRESIDENTE - A Comissão de Administradores informa que o município abrirá concorrência pública para contratar instalações de aproveitamento industrial do lixo antes do ponto de fermentação.
- ATOR 1 - De cada 100 toneladas de lixo se extrairão 800 dólares de adubo - 100 toneladas. Das latas, estanho - 100 toneladas. Dos ferros, sulfato - 100 toneladas. Os albuminóides se coagularão e as matérias orgânicas se tornarão solúveis - 100 toneladas!
- DIRETOR-PRESIDENTE - A Comissão de Cineastas informa que brevemente começarão na maior lixeira de Porto Alegre as filmagens de um documentário sobre as obras de construção da primeira fábrica de aproveitamento industrial do lixo.
- ATOR 1 - Imaginação nos ângulos. A intensidade da luz, o foco, filmem, filmem! Imaginação nos ângulos. A lixeira, a dimensão, o projeto e clac!

. . .

C e n a 4

(ATOR 2 e ATOR 3)

- ATOR 3 - A primeira coisa é o nome. Como é que é?
- ATOR 2 - É Jarbas Luís de Araújo.
- ATOR 3 - Tu és de onde, Jarbas?
- ATOR 2 - Hã?
- ATOR 3 - De onde. Tu nasceste onde?
- ATOR 2 - Eu nasci em Palmeira das Missões.
- ATOR 3 - Em Palmeira das Missões...
Trabalhavas no que lá em Palmeira das Missões?
- ATOR 2 - No matadouro.
- ATOR 3 - Como?
- ATOR 2 - No matadouro.
- ATOR 3 - Vieste para Porto Alegre quando? Faz tempo?
- ATOR 2 - Uns cinco meses.
- ATOR 3 - Cinco meses, é?
- ATOR 2 - É.
- ATOR 3 - A tua profissão, o que é? Em que trabalhas?
- ATOR 2 - Eu junto papel do lixo.
- ATOR 3 - O que tu faz com o papel?
- ATOR 2 - Com o papel eu faço o seguinte: a gente faz uns fardinho, aí vai lá no depósito, pega um carrinho, bota o papel dentro, volta lá e vende lá.
- ATOR 3 - Quanto é que te pagam lá no depósito?
- ATOR 2 - É cinquenta centavos o quilo, é um conto. Mas o dono do depósito deve de vender por mais, não é? , porque ele ven de pra Borregard, não sei mais pra onde...
- ATOR 3 - Pra Borregard?
- ATOR 2 - Deve ser pra lá, não é?
- (O ATOR 2 MOSTRA VÁRIOS TIPOS DE PAPEL)

- ATOR 2 - (CONT.) Tem o papel branco, o arquivado. Vou mostrar...
O que vale mais é este aqui. Este aqui vale um cruzeiro
o quilo, é o branco. Este aqui é o mixto, vale sessenta
centavos. E o jornal é um cruzeiro. Papelão é oitenta
centavos.
- ATOR 3 - Quanto juntas por dia, mais ou menos?
- ATOR 2 - Em média dá uns... sessenta quilos, mais ou menos.
- ATOR 3 - Quanto é que dá isto aí?
- ATOR 2 - Dá pra mim defender.
- ATOR 3 - Dá quanto, mais ou menos? Cem, duzentos, cinquenta?
- ATOR 2 - Não, ih... se fosse assim duzentos eu tava rico.
- ATOR 3 - Ficava rico, é?
- ATOR 2 - É... isto aí é uma mixariazinha. À veiz dá oitenta, dá
noventa, cem, cinquenta, trinta.
- ATOR 3 - Trinta...
- ATOR 2 - Dá.
- ATOR 3 - Tu sabes ler?
- ATOR 2 - Eu sei ler e escrever.
- ATOR 3 - Sabe ler. Tu lê jornal?
- ATOR 2 - Sei ler e sei escrever. Estudei até primeira série ginasial
al.
- ATOR 3 - Até a primeira série ginasial.
- ATOR 2 - Posso escrever o meu nome. Olha aqui... (ESCREVE)
- ATOR 3 - Me diz uma coisa... Eu acho que tu gosta, assim como eu
gosto, como todo mundo gosta de beber uma cachaça, não é?
- ATOR 2 - Volta e meia eu gosto. Quando tem um roquinho eu compro.
Se não tem o que que eu vou fazer?
- ATOR 3 - É. Eu estou vendo pelo teu tipo. Porque não paras de beber?
- ATOR 2 - Bom, se eu parar assim de vereda, assim como agora, eu fico
tremendo e
- ATOR 3 - E o que mais?
- ATOR 2 - Eu posso tomar uma água verde.

ATOR 3 - Uma água verde. O que? Tu vomitas esta água verde?

ATOR 2 - É. Daí quando eu tomo melhora. Mas é brabo. Eu tinha é que tirar os documentos e arrumar outro serviço.

ATOR 3 - Documento. Tu perdestes os documentos?

ATOR 2 - Olha, eu ia precisar de uma forcinha só, não? Porque eu não tenho um documento, um documento. Se a polícia vem aí me leva.

ATOR 3 - Te leva. Tu sabe o que é que tem que fazer?

ATOR 2 - Olha, eu já caminhei um pouco aí. Fui ali na "assembléia não sei do que, mas se mudou. Era aqui embaixo, agora não é mais. Aí eu me esqueci. A gente caíinha tanto, pra lá e pra cá, que a gente até perde a vontade, porque um dá uma botina na gente, outro dá um xingão, outro fala uma coisa, outro fala outro. No fim agente até se encabula e não... no fim não dá nada. Porque aí eu tenho que ir longe.

ATOR 3 - Tem que ir longe?

ATOR 2 - Lá.

ATOR 3 - Em Santa Maria?

ATOR 2 - Não, não! Em Palmeira...

ATOR 3 - Em Palmeira das Missões?

ATOR 2 - É. Tenho que ir lá.

ATOR 3 - Tem que ir lá pra tirar todos os documentos. Todos.

ATOR 2 - Tudo.

C e n a 5

ATOR 2 - A polícia é o seguinte, ó...
Eles chegam e... e prendem um, prendem outro.
Eu, inclusivamente, já cansei de ir preso já.
Entrei numa tentativa de homicídio, aí,
eu dei um tiro num cara aí
um ladrão aí
andava roubando as minha comida véia aí.
Aí eu peguei e dei um tiro nele,
lá na volta do gazômetro.
Aí a polícia me prendeu, me levou pra lá,
me deixaram lá treis ou quatro dia.
E eu fiquei lá, no porão lá.
Até me deu hemorróide, que não tem coberta,
não tem nada, não é ? ...
Fiquei até com um problema assim...

(ENTRA O ATOR 3 EM OUTRO PLANO)

ATOR 3 - Todas as qualidades se alteram.
Não adianta gritar que não temos voz.
A sensação é surda,
estamos sendo roídos por dentro.

. . .

(ENTRA O ATOR 1, DANÇANDO)

ATOR 1 - (PARA O ATOR 2) Vem! Eu vou te mostrar como é.
Dança o domingo que é o dia do descanso, dança
a segunda feira que é o início da semana.

- ATOR 2 - Tenho vergonha. Não dá jeito.
ATOR 1 - Dá sim! Fica descontraído.
Fica assim, numa boa...
ATOR 2 - Acho que tá faltando um trago. Daí eu so
capaiz de entrar nesta.

. . .

(ATOR 3, EM OUTRO PLANO)

- ATOR 3 - Perdemos a localização.
Só encheramos o corredor sem saída,
o cimento
as grades.

Não há sol.
Me doem os nervos do crânio
e os ossos redondos.

. . .

- ATOR 1 - Dança as horas do dia!
Dança uma hora e trinta minutos!
ATOR 2 - To querendo... acho que tá indo.
To podendo... to dançando.

(ENTRA O DIRETOR-PRESIDENTE,
AUTORITÁRIAMENTE, E INTERROMPE
ATOR 2 . . O DIRETOR-PRESIDENTE
PRONUNCIA SONS ARTICULADOS COMBI
NADOS COM AS PALAVRAS)

- DIRETOR-PRES. - Bléim! Bléim! Bléim! Te entrega!
ATOR 2 - Pô, qualé?
DIRETOR-PRES. - Sou sinistro! Tais péido!
ATOR 1 - (DANÇANDO) Porque não pões uma cara mais
alegre?
DIRETOR-PRES. - Sou antipático e impiedoso.
Blow! Blow! Blow!

. . .

(ENTRA O ATOR 3 , EM OUTRO PLANO)

ATOR 3 - Quando ele fala seus lábios se abrem numa saliv
vação carnosa. Ele está no centro do círculo
de luz e não precisa se mover para alcançar
o que deseja.

. . .

(NO CENTRO DE UM CÍRCULO DE LUZ, RETÓRICO,
O DIRETOR-PRESIDENTE DISCURSA)

DIRETOR-PRES. - Bló! Bló! Bló!

ATOR 2 - Ele come palavra ali!

DIRETOR-PRES. - (DISCURSANDO) Bló! Bló! Bló!

ATOR 2 - Quanta palavra. (SE ESCONDE)

DIRETOR-PRES. - Bló! Bló! Bló!

ATOR 2 - Sô merda. Não tenho jeito para falar assim.

ATOR 1 - Porque te escondes? (COM UMA AITUDE DURA, CÍ-
NICA, COMPLETAMENTE DIFERENTE DA ANTERIOR)

DIRETOR-PRES. + Bló!

ATOR 1 - (PARA O ATOR 2) Fala! Fala!

. . .

ENTREATO

DIRETOR-PRESIDENTE - O primeiro homem que prestou atenção ao que outro dizia e esperou ~~NE~~ que terminasse de falar para responder, estabeleceu as normas de tolerância que regulam a vida da comunidade.

. . .

ATOR 1 - Esta noite levei a mulher de Marcelo Felipe para jantar. Acariciei os seus seios bonitos e elogiei a sua silhueta maravilhosa.

. . .

ATOR 3 - A fome esteriliza o corpo,
cresta, empedra, greta.
É um chão recrestado, coberto de rugas.

. . . .

2ª P A R T E

C e n a 1

(A CENA COMEÇA COM O DIRETOR-PRESIDENTE
LENDO NOTÍCIAS DO JORNAL)

. . . .

(TRATA-SE DE UMA JANTA. O ATOR 1 SERVE A
MESA. AMBIENTE SURREALISTA)

- ATOR 1 - Uma toalha para cobrir a mesa, um prato ra-
zo, um copo para água e outro para vinho, um
garfo, a faca e um garfinho, a colher e a co-
lherzinha.
- DIRETOR-PRESIDENTE - Gosto muito da composição dos talheres e
dos pratos. Há um certo clima de cerimônia
que me agrada e empolga.
- ATOR 1 - Está tudo pronto. A disposição dos cinzei-
ros, a escolha dos cristais. Cortei pessoal-
mente as fatias de limão para o chá.

DIRETOR-PRESIDENTE - Quero tratá-lo com naturalidade, para que ele não se sinta desambientado.

. . .

(EM OUTRO PLANO, O ATOR 3 CANTA)

ATOR 3 - (CANTA UMA CANÇÃO QUALQUER)

. . .

DIRETOR-PRESIDENTE - Na mesa se revela o carácter das pessoas.

ATOR 1 - (SERVINDO A MESA) Quatro pratos variados, algumas bebidas, salada e flores.

DIRETOR-PRESIDENTE - Na mesa eu mostro a delicadeza das minhas maneiras e o domínio dos meus instintos.

. . .

ATOR 2 - (EM OUTRO PLANO) Um dia destes eu tava estendido lá debaixo do viaduto lá. Af, vi uma negrona que tava pedindo af e que me deu a idéia de pedir. "Senta nas ruas da cidade", ela falou, " e se tens vergonha é só abaixar a cabeça."

(SE APROXIMA DA MESA E TIRA ESCONDIDO UM PRATO DE COMIDA. VAI COMER)

ATOR 3 - Joga fora!

ATOR 2 - Tá pensando que eu ia comer, é?

ATOR 3 - Guardastes no bolso, achas que eu não vi?

ATOR 2 - Tá pensando que sou rato de lixeira, é?

ATOR 3 - Não me interessa
ATOR 2 - E se eu guardei, tu com isto? Não tó guardando pra ti. Eles também não se interessam.
ATOR e 3 - Isto é o que tu pensas.
ATOR 2 -Então pergunta pra eles aí, va i!
ATOR 3 - Eu não. Tô fora.
ATOR 2 - Viu?
ATOR 3 - Eu não pergunto porque não quero!

. . .

(EM OUTRO PLANO:)

ATOR 1 - Adoro o Barão Haussmann, que financiou o primeiro refrigerador, e Joaquim Oliveira, que fundou a maior cadeia de supermercados do Rio Grande do Sul. Adoro as novas embalagens e o super-luxo do Zafari I pirangão e do Real Kastelã o!

ATOR 3 - Eu morava ali encostado naquele edifício municipal que tem aquela estrela lá. Ali nós morava e começamo com barraco. O Babão morava mais pra longe e matou uma mulher ali, ninguém ouviu falar? Ele, uma mulher e um companheiro deles. E matou a mulher porque ela disse que ia entregar o roubo dele pra homi. Ele roubava assim as casa. A saltava e tirava a roupa. Ele tá preso agora. O outro que matou não tá preso.

. . .

C e n a 2

(O DIRETOR-PRESIDENTE COMEÇA A CENA
LENDO UM JORNAL)

(O ATOR 2 SENTA NA MESA, COMO SE FOSSE
UM CONVIDADO, DANDO UM AR SURREALISTA)

(O ATOR 2 SENTA LENTAMENTE NA MESA)

DIRETOR-PRESIDENTE - Do meu lado não! Chega mais pra lá.
ATOR 2 - Eu sei me proceder.
ATOR 3 - Nós tinha um barraquinho assim e depois
foi juntando madeira, pedaço de telha e
ajuntamo bastante madeira e fomo lá e pe
oimo caminhão.
DIRETOR-PRESIDENTE - É necessário que a familiaridade não ultra
passe os limites da conveniência.
(O ATOR 1 AGHIDE O ~~XXXXXXXXXX~~ ATOR 2)
ATOR 2 - Eu sou assim. Se alguém me dá um tapa na
cara é porque a pessoa tá perturbada.
ATOR 1 - (CLINCO) A ternura faz as pessoas coopera-
rem.
ATOR 3 - Lá no departamento, lá na São Manoel. Aí
eles nos deram o caminhão.
ATOR 2 - Eu não estou com raiva. O pior é o despre-
zo da gente que me olha.
ATOR 3 - Aí despois eles levaram a casa lá na Res-
tinga, a primeira veiz que nós foi pra
lá era na rua K.

- DIRETOR-PRESIDENTE - Preciso me conduzir com tranquilidade para não demonstrar repugnância.
- ATOR 1 - Evite as emoções fortes durante as refeições.
- ATOR 3 - Depois ali ficou muito tempo a casa aberta lá. Ficou aberta e a casa começou a apodrecer a armação ali.
- ATOR 1 - Não apoie os cotovelos na mesa!
(O ATOR 1 REFORÇA COM AÇÕES AS NORMAS DITADAS PELO DIRETOR-PRESIDENTE)
- ATOR 2 - Há gente boa que me xinga.
- ATOR 3 - E eu baixei hospital no pronto socorro, na Pneumonia ali. Aí eu saí do hospital, voltei pra casa de novo, a casa tava querendo cair.
- DIRETOR-PRESIDENTE - Não mastigue de boca aberta!
- ATOR 2 - É gente que me xinga mas é gente boa.
- DIRETOR-PRESIDENTE - Não faça ruído ao mastigar.
- ATOR 3 - Desmancharam, demoliram, me deram outra lá na rua Jota. Feita, bem pronta, com todo jardim.
- ATOR 2 - Tem mais gente boa que ruim.
- DIRETOR-PRESIDENTE - Não fale de boca cheia!
- ATOR 3 - A mulher se mudou, a dona da casa, mudou pra Vila Nova. Ficou a casa lá por conta da prefeitura e a prefeitura me deu pra mim e tirou, e troquei aquela por a minha.
- DIRETOR-PRESIDENTE - Não pegue a comida com a mão!
- ATOR 2 - Tem muitos que se acham superior, mas eu nem ligo. [REDACTED]
- ATOR 3 - E a casa ficava sósinha lá. Nós não ia todo dia, [REDACTED] dormia aqui pelos matos, aqui no centro. [REDACTED]

- DIRETOR-PRESIDENTE - Não beba vinho antes de termina~~r~~ a sopa!
- ATOR^R 2 - Não me sinto inferior a esta gente, não o.
ATOR 3 - Aí um dia quando eu cheguei lá na Restinga
tava gente lá e não quiseram me dar a casa.
Pegaram e queimaram tudo o que era meu, fi-
caram com a metade das coisa e eu só tirei
as coisa.
- DIRETOR-PRESIDENTE - Não coma muito depressa!
Nem muito devagar!
- ATOR 2 - Eu estou aqui é comendo. Não estou nada
humilhado não.
ATOR 3 - Passou passou passou pegaram a casa e venderam
lá e ficou por isso mesmo. O seu Delegrave e o
seu Ramão os fiscal da casa. O seu Ramão era o
que dava o caminhão e o seu Delegrave era o que
dava as casa.
- DIRETOR-PRESIDENTE - Não encha demais o prato!
Não toque as frutas com a mão!
Não tire o ~~o~~ miolo do pão!
Já acabou?
Cruze a faca sobre o prato!
Não faça ruído para limpar as gengivas.
Use guardanapo para limpar a boca.
(COM VIOLÊNCIA, RETIRA O CHEPEIRO
DA MESA)
- ATOR 3 - Ele escondeu uma ^{Mão} mão, enquanto comia com a
outra. Eu vi.
- . . .

. . .

ATOR 1

- A gente mastiga. A língua enrola o alimento como uma bola e empurra para os fundos da boca. Então o alimento está barrado pela língua e não pode voltar. Pode se movimentar apenas numa direção, por dentro do tubo que desce por aqui.

(INDICA ATRÁS DA TRAQUEIA)

DIRETOR-PRESIDENTE

- Sair da mesa xxxxx antes da sobremesa é um gesto grosseiro.

ATOR 1

- Óh! Eu adoro organizar o cardápio diário! É a maneira que encontro de manter o padrão alimentar.

. . .

(O ATOR 3 EM OUTRO PLANO)

ATOR 3

- No ano passado eu tava mais pra dentro do banheiro ali e os homi chegavam todo dia. Foi em julho. Por causa da morte da... porque eu achei a mulher enterrada lá na beira daquele mato ali pra lá do edifício aquele.

. . .

- . . .
- ATOR 1 - Se ele está tão quietinho é porque já se completou a digestão.
- DIRETOR-PRESIDENTE - Hum... é difícil saber. Isto acontece tão lá dentro.
- ATOR 1 - Há sinais...
- DIRETOR-PRESIDENTE - Sem dúvida...
- ATOR 1 - ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ Que maravilha!
(O DIRETOR-PRESIDENTE, PARA A PLATÉIA)
- DIRETOR-PRESIDENTE - Senhores, podemos afirmar que ele está alimentado.
- ATOR 1 - Ele tem náuseas! (EM PÂNICO)
- ATOR 3 - (PASSANDO, CONTANDO A CENA)
A visão, o cheiro e a idéia da comida.
Ele pensa que está num barco mas não está.
- ATOR 1 - Ele vai vomitar. O filho da puta vomitou!
- DIRETOR-PRESIDENTE - O corno puto sem escrúpulos!
- ATOR 1 - Espalhou todo este caldo noventa pelo chão e respingou os meus sapatos.
- DIRETOR-PRESIDENTE - O ridículo é um pecado que a sociedade não perdoa.

. . .
(O ATOR 3, EM OUTRO PLANO)

- ATOR 3 - Eu achei ela assim aí, enterrada, tinha a cabeça e as mão pra fora assim. Tava podre já. Foi quarta-feira. O Babão pegou ela no pescoço assim, degolou no pescoço dela, ela ficou gritando e gemendo e pedindo socorro, e esse, o Periquito _ ela era companheira dele _ junto com o Babão pegaram e arrastaram e enteraram aí por conta deles.
- Foi depois no outro dia de manhã eu encontrei. Ela tava apodrecendo, tava fedendo já e as mão pra fora assim da terra...

C e n a 4

- ATOR I - Eu queria que o comedor de lixo estivesse à vontade quando sentou na mesa para jantar.
- DIRETOR-PRESIDENTE - Sistemáticamente tenho que submeter o Departamento de Contabilidade e Orçamentos a uma revisão das contas de custos e das cifras em processo.
- ATOR I - Considerarei um ponto importante tratá-lo com naturalidade para que ele não se sentisse desambientado.
- DIRETOR-PRESIDENTE - Domino os métodos adiantados de análise de mercado e os refinamentos nas projeções dos negócios.
- ATOR I - Passei a tarde descansando e à noite combinei os talentos de um diplomata e de um garçom para surgir agradável aos seus olhos.
- DIRETOR-PRESIDENTE - Dispensio os formalismos da etiqueta e não permito que se perca tempo em tributar-me deferências.

* * *

C e n a 5

(O ATOR 3, EM PROSCENIO)

ATOR 3 - Uma janta, tarde da noite, para um grupo de pessoas que tenha acabado de chegar do teatro é uma estimulante recreação. É provável que estejam todos dispostos a paléstras, cheios de espírito crítico e desejosos de comentar o desempenho dos artistas.

. . .

C e n a 6

(CENA SEM PALAVRAS:

- O DIRETOR-PRESIDENTE ESTÁ COMENDO. É UM SOBERBO BANQUETE
- O ATOR 3 FALA VEEMENTEMENTE, MAS DA SUA BOCA NÃO PARTEM PALAVRAS, APENAS A MÍMICA
- O ATOR 1 EXPÕE MINUCIOSAMENTE A SUA VAIDADE.
- O ATOR 2 ESTÁ QUIETO, MUITO NA SUA.]

- - - - -

f i m

AS CINZAS DO GENERAL

PERSONAGENS: O JUIZ

- 1 -

O MINISTRO

A ESPOSA DO GENERAL depois A VIUVA

A NETINHA VERDE

A NETINHA AZUL

(PASSA A VIUVA, DESCONSOLADA)

VIUVA - Bombeiros! O Palácio do Planalto está incendiando!
O Presidente da República fugiu de helicóptero.
O que está acontecendo? Dizem que Brasília está
aguardando, que o país foi vendido. A Amazônia é
um campo de golfe e o Rio de Janeiro é a capital
do Uruguai. Meu Deus, onde está José Bonifácio que
não vê tudo isto?

(SAI.)

ENTRAM O MINISTRO E O JUIZ, FAZENDO COMPLICADOS
EXERCÍCIOS DE GINÁSTICA.)

MINISTRO - Estou pronto.

JUIZ - Achei que estou pronto.

MINISTRO - Vai ser o grande lance.

JUIZ - Estou em forma. Tenho certeza.

MINISTRO - A conjuntura é favorável. A bolsa de Nova York deter-
minou a alta das sementes de melão. Com isto as
nossas exportações de caroço de abacate caíram a zero.
Os banqueiros estão falindo e a dívida externa não
tem solvência.

JUIZ - O ministério da Agricultura não conseguirá plantar

- JUIZ - (CONT.) pepinos para lançar no mercado paralelo. Já não há tempo! Era o que pensava fazer antes, mas compreendi que mudar as coisas de dentro para fora é o melhor negócio.
- MINISTRO - Defender os que estão dentro dos que estão fora e os que estão em cima dos que ~~estão~~ estão embaixo.
- JUIZ - Fui o primeiro a compreender o processo. Realizei uma profunda investigação histórica sobre o papel exercido pelo direito e pelos homens de leis na conquista do poder. Gracias ao meu preparo intelectual posso afirmar que o nosso golpe irá direto ao coração, desviando-se das costelas e outros ossos ao mesmo tempo em que menospreza as tripas e o baixo intestino.
- MINISTRO - Tomaremos o poder, já sinto o gostinho. Parece caldo de melancia.
- JUIZ - A primeira providência será eliminar definitivamente as ideologias jurídicas concorrentes. Quero um ~~tribunal~~ tribunal supremo! Um tribunal cuja jurisdição alcance todos os tribunais, mesmo os de especiais e os de exceção. Um tribunal que seja o órgão judicante de maior poder dentro da organização geral do Estado.
- MINISTRO - Estive pensando no apoio das grandes instituições nacionais. São quatro ou cinco questões que me preocupam e que não me deixaram dormir esta noite. Como é que vamos botar o exército na jogada? Como se comportará o Estado Maior? Será que o general entra na nossa?

(JUIZ, MUDANDO DE ASSUNTO)

JUIZ - E o pó, como é que é?

MINISTRO - Trasei uns carinhas aí de Colômbia...

(O MINISTRO ABRE QUATRO PAPELOTES E ESPALHA
O PÓ EM QUATRO FILEIRAS EM CIMA DE UM ESPELHO.)

MINISTRO - (ASPIRA) O Colombiano é o melhor.

JUIZ - Não concordo. (ASPIRA POR UMA NARINA.)

O De La Concepción é mais puro, tenho certeza.
(ASPIRA PELA OUTRA NARINA.) Como aquele ainda
não curti... mas este tá fazendo a minha cabeça.
Legal, cara! Já tô ligado!

MINISTRO - (SE TRATANDO) Ah!... Ah!...

(ENTRAM A NETINHA VERDE E A NETINHA AZUL)

(ENTRAM A NETINHA VERDE E A NETINHA AZUL.
INICIALMENTE AS DUAS CANTAM, DEPOIS SÓ
A NETINHA VERDE CONTINUA CANTANDO.)

- NETINHA VERDE - (CANTANDO) Quero casar.
- NETINHA AZUL - (CANTANDO) Jamais casarei.
- NETINHA VERDE - Quero filhos e uma família.
- NETINHA AZUL - Odeio família.
- NETINHA VERDE - Quero um namorado que me queira para casar.
- NETINHA AZUL - Não quero nenhum macho que venha pra me dominar.
- NETINHA VERDE - (A PARTIR DE AGORA SÓ A NETINHA VERDE CANTA)
- Quando casar
marçarei com cuidado
a data da lua de mel.
Não quero que coincida
com os períodos de menstruação.
- NETINHA AZUL - (SEM CANTAR) Nunca serei uma ~~boa~~ gentil esposa.
Todo casamento é instrumento de dominação imposto
pela sociedade patriarcal. O macho impõe o seu
jogo e a mulher idiota se transforma na guardiã
do seu bem-estar.
- NETINHA VERDE - Eu e meu noivo viajaremos
a algum m lugar maravilhoso
onde os pássaros estejam
preservados da destruição.
- NETINHA AZUL - Não tenho medo do meu corpo. Quero encontrar a
minha própria sensualidade. Quero trepar com quem
eu quiser. Quero seguir qualquer impulso, curtir
qualquer uma.
- NETINHA VERDE - Não seremos dois encabulados.
Vamos passear de mãos dadas
numa cidade estranha,
livres e esquecidos
dos que passam e olham.

NETINHA AZUL - Proponho a busca do novo, uma rebeldia contra o disposto, contra o estabelecido, contra o normal.

NETINHA VERDE - Não nos perturbaremos, teremos a cabeça no lugar.

NETINHA AZUL - O casamento machista destrói a sexualidade feminina.

NETINHA VERDE - Casais novos dormem cedo, é por isto que meus filhos farão esporte.

. . .

(NA CASA DO GENERAL, A ESPOSA DO GENERAL CONVERSA COM O MINISTRO. AS DUAS NETINHAS ESTÃO PRESENTES.)

ESPOSA DO GENERAL - Vossa Excelência me desculpe, o que irá pensar?

As nossas netas estão com estes problemas e eu não sei o que fazer com elas. Não me escutam mais. Mandei-as para a europa, para aprimorarem a sua educação. Mas não o sei o que aconteceu em Paris, porque brigaram e uma foi estudar em Amesterdan e a outra em Nova Yorque.

MINISTRO - É o general? como está ^{DE} saúde? Todos nós temos saudades dele.

ESPOSA DO GENERAL- Está mais calmo agora. Começou a se interessar por modelos em mistatura de carros de combate ^{DE} ^V de-
mora mais tempo para se enfurecer.

(TOCA O TELEFONE)

Pode deixar que eu atendo. (ATENDE)

ESPOSA DO GENERAL - (CONT.) Não te preocupes, Norma minha filha! Sim, elas estão aqui na casa da vovó. E, já voltaram da viagem. Estão tão desinibidas! Sua Excelência está aqui nos visitando e as meninas estão lhe fazendo sala. Vês como estão comportadinhas! Não, Norma! Sua Excelência veio conversar de política. Ah... tá... até! Eu digo sim! Tia, tia. Então tá. Tá, tá... tá bom. Tia, tá, tia pra ti também

(DESLIGA)

Era Norma. Não sei como conseguiu telefonar da Clínica. Não sei quando terá alta! Continua com os mesmos sintomas. Às vezes cai num estupor do qual custa a sair, seus músculos ficam rígidos, fica branca como o cal, seu coração bate devagar e o corpo esfria, respira pouco. Parece um vegetal. Sempre sentada na cadeira olhando a parede.

MINISTRO - Quando voltei dos Estados Unidos estive uns tempos na Bolívia. Em 68. Podem não acreditar, mas eu vi o cadáver do Che no necrotério do exército em La Paz.

(PARA A ESPOSA DO GENERAL)

Foi por esta época que a lagarta atacou os cafezais de papai e eu voltei para assumir a direção do banco. Quando vi, estava metido na política.

NETINHA VERDE - Quero fazer uma colocação sobre os problemas sexuais das moças na minha idade. Somos ainda muito jovens. Não sabemos qu como nos comportar durante os encontros sexuais.

- NETINHA VERDE - (CONT.) Não sabemos que carícias fazer, nem como reagir quando elas são lentas ou apressadas demais. Não sabemos se é normal andar com mais de uma pessoa ao mesmo tempo.
- MINISTRO - E o amor? Este sentimento profundamente humano?
- NETINHA VERDE - Quero reconhecê-lo. Não sabemos como abordar esta questão corretamente. Nosso grupo na universidade vai propor um círculo de estudos.
- ESPOSA DO GENERAL - E o amor pelos cães? Não é um sentimento amoroso verdadeiro?
- (PARA O MINISTRO) Um dia destes a pequena me perguntou: você, é verdade que o amor que cresce devagarinho ao longo do tempo é tão satisfatório como o que vem de repente?
- (O MINISTRO, NUM IMPULSO DE PAIXÃO, ATRACA-SE NA ESPOSA DO GENERAL)
- MINISTRO - Você é única paramim! Não há outra como você!
- ESPOSA DO GENERAL - Mas tenho 63 anos...
- MINISTRO - Que importe o seu alcoolismo. Quando você estiver bêbada vou chicoteá-la até sangrar.
- ESPOSA DO GENERAL - Uii...Eu quero que você me amarre antes, com da outra vez, com as tiras do lençol!
- MINISTRO - Tudo? Farei tudo.
- ESPOSA DO GENERAL - Não. É melhor prudência!
- MINISTRO - A paixão me domina!
- ESPOSA DO GENERAL - Não posso deixar que ela me domine.
- MINISTRO - Agora!
- ESPOSA DO GENERAL - Você sabe que eu e o general faremos as bodas de ouro daqui a quatro anos?

- MINISTRO - Darei q você toda a minha vida.
- ESPOSA DO GENERAL - O que irão pensar os oficiais do Estado Maior?
- MINISTRO - Ninguém saberá. Nunca. Eu juro!
- ESPOSA DO GENERAL - (CORTANDO TODAS AS INTENÇÕES)
Ele não pode viver sem mim.
- MINISTRO - (COMPREENDENDO) Eu sei disto.
- ESPOSA DO GENERAL - E apesar de tudo mal nos suportamos. Brigamos constantemente.
- MINISTRO - (VOLTANDO A SER CORTEZ) As brigas podem ser divertidas...
- ESPOSA DO GENERAL - O general pensa que elas são naturais e desejáveis.
- MINISTRO - Os conflitos são normais e podem ser usados para fortalecer a união entre os dois.
- ESPOSA DO GENERAL - É que ele não sabe como parar as brigas indesejáveis.
- (SAEM, FICAM AS NETINHAS)
- NETINHA VERDE - Existe som mais puro que o do canhão?
- NETINHA AZUL - O do fusil. E qual é o som mais sujo?
- NETINHA VERDE - O da metralhadora.
- NETINHA AZUL - Som mais sujo?
- NETINHA VERDE - : Hurauraurauraurau!!!
- NETINHA AZUL - E se chover o que é que a chuva faz no óleo.
diesel?
- NETINHA VERDE - Molha. Mas não importa.
- NETINHA AZUL - E a bomba de gaz?
- NETINHA VERDE - Faz uma Lágrima de amor.
- NETINHA AZUL - E o choque elétrico?
- NETINHA VERDE - Acelera o coração.
- NETINHA AZUL - E a pólvora?
- NETINHA VERDE - A pólvora. Não sei o que é a pólvora.

NETINHA AZUL - É um pózinho negro. Vovô me ensinou a fazer. Todas as manhãs ele misturava enxofre, salitre e carvão num potezêho de yogurte. A maneira de misturar é importante, porque a pólvora deve conter oxigênio em si mesma.

(SAEM. ENTRAM O JUIZ E O MINISTRO.)

O JUIZ DISCURSA DO ALTO DE UM PALANQUE.)

JUIZ - Porque, como tenho dito e escrito, é fundamental a compreensão dos dezessete aspectos da história do direito ou, mais exatamente, da jurisprudência na história. Estas serão as colunas que sustentarão os capitéis do tribunal extraordinário. Minha principal tarefa será solucionar, com a reestruturação das normas jurídicas, os problemas que afligem este país que se encontra no último grau de decadência.

(PAUSA PARA TOMAR UM COPO D'ÁGUA. PARA O MINISTRO)

Então, como é que é?, falou com o general?

MINISTRO - Não consegui entrar diretamente no assunto. Ele vai a um batizado e ficou o tempo todo falando nisto. Estava de pijama, regando as plantas do jardim.

JUIZ - (CONTINUANDO O DISCURSO). Num dos meus livros descrevi a história da crise nacional, buscando suas raízes nas sangrentas insurreições urbanas da revolução francesa. Inspirado no valor da iniciativa individual meus princípios trazem a marca que a filosofia helênica e o cristianismo imprimiram ao positivismo europeu.

- JUIZ - (CONT.) Na minha atuação à frente do futuro tribunal extraordinário prometo usar as lições que possamos tirar da 368 anos de convulsões passadas! Dilúvios, vulcões, terremotos e tormentas!
- MINISTRO - Muito bem, meretíssimo!
- JUIZ - Agradeço o apoio de Vossa Excelência.
- MINISTRO - E pode contar também com o apoio irrestrito de todo o meu ministério. Dos seus funcionários, dos seus parentes, dos seus amigos e dos seus credores.
- JUIZ - E o povo? Será que ele nos apoia?
- MINISTRO - Claro! Popularizaremos o carnaval. Reconduziremos o futebol ao seu esplendor antigo.
- JUIZ - E o exército nacional?
- MINISTRO - Reformularemos a semana da pátria. Haverá desfile de mísseis e o general será o ministro da guerra. A nova ordem se estenderá como uma reação em cadeia do Oiapóce ao Chuí.

(ENTRAM O MINISTRO E A ESPOSA DO GENERAL E
PRATICAM UM EXTRAORDINÁRIO ATO SEXUAL.)

MINISTRO - Esta almofada de detritos.
ESPOSA DO GENERAL - Minhas paredes flutuantes...
MINISTRO - Submergidas e em suspensão.
ESPOSA DO GENERAL - Este pózinho carnívoro que cobre os meus
olhos.
MINISTRO - Cinzento.
ESPOSA DO GENERAL - Branco.
MINISTRO - Negro.

(SAI A ESPOSA DO GENERAL.)

ENTRA O JUIZ E TENTA INSTALAR O SEU
TRIBUNAL.)

JUIZ - A partir de agora este tribunal está desvinculado de
todos os tribunais federais, do Ministério da Justiça,
da Liga da Justiça Nacional e da Ordem dos Advogados
do Brasil. É autônomo!

MINISTRO - Lá embaixo há uma passeata.

JUIZ - Estudantes.

MINISTRO - Operários.

JUIZ - Impossível!

Mande fechar os portões.

MINISTRO - Estão forçando os portões.

JUIZ - Mande os guardas resistirem.

(DISCURSA)

Todas as pessoas seriamente interessadas em impedir
o caos que se aproxima, mesmo que sejam simples
cidadãos, encontrarão, na atuação extraordinária deste
tribunal, ações estimulantes, sugestivas e extremamente
originais.

- MINISTRO - Arrombaram os portões.
- JUIZ - Procure saber se são metalúrgicos.
- MINISTRO - Estão fazendo uma assembléia no saguão!
- JUIZ - Mande os guardas recuarem para o primeiro andar.
- MINISTRO - Resolveram que devem subir.
- JUIZ - Ninguém sobe!
(RETOMA O DISCURSO) A ideologia jurídica não é propriedade exclusiva dos grupos dominantes na sociedade. Vamos hoje que todos os grupos que aspiram ao poder se fortaleçam criando sistemas de normas e princípios legais.
- MINISTRO - Os guardas recuaram para o segundo andar.
Acelere o ritmo da audiência!
- JUIZ - Pretendemos colocar a força a serviço do direito para tornar viável a aplicação dos nossos princípios renovadores.
- MINISTRO - Escute! Eles estão subindo as escadas. Arrombaram a porta do terceiro andar.
- JUIZ - Mande os guardas recuarem para o quarto!
- MINISTRO - Vamos dar o fora! Acabe com isto dum vez!
- JUIZ - Além da esfera jurídica existe a econômica, a política e a militar. Eu só abordei a primeira. Não podemos esquecer as outras duas. Mande os guardas recuarem para o quinto andar.
- MINISTRO - Eles já chegaram no quinto!
- JUIZ - Mande os guardas resistirem no sexto.
- MINISTRO - Os guardas ficaram no quinto andar. Os operários já chegaram no sexto! Vamos nos mandar.
- JUIZ - (RETOMANDO O DISCURSO) Porque é que estamos instalados no sétimo andar, perguntava eu?
- MINISTRO - Estão arrombando a porta do sétimo andar. Vão subir aqui!
- JUIZ - Ora, porque esta incompreensão?
- MINISTRO - Vão destruir tudo!

JUIZ - Porque este ódio todo?

MINISTRO - Vão querer participação!

JUIZ - Porque a merda, o cagalhão e o cano do esgoto?

Me larga! Estou puto de cara!

(SILENCIO)

MINISTRO - Eles já vão chegar aqui. Estamos fudidos...

(SILENCIO)

JUIZ - Estão subindo...

MINISTRO - Subiram! O que é que eles querem?

JUIZ - Não estou entendendo... este é o último andar!...

MINISTRO - Continuam subindo...

JUIZ - Há alguma coisa no ar...

MINISTRO - Eles subiram pela escada.

JUIZ - Vamos descer pelo elevador.

MINISTRO - Depressa! Vamos dar o fora daqui!

JUIZ - Vamos transferir o tribunal.

(ENQUANTO TRANSFEREM O TRIBUNAL CARREGANDO P

O PALANQUE COM A GILHOTINA O MINISTRO ENCONTRA A
ESPOSA DO GENERAL. MAS A TRANSAÇÃO SEXUAL DOS DOIS
ESMORECE.)

MINISTRO - (BROCHANDO) E este pó negro que está cobrindo a
nossa roupa?

ESPOSA DO GENERAL - É pólvora. O general usa como talco. Faz meia hora
que começou. Está nos móveis, nas paredes. Sobee
pelas canelas, pelos joelhos, entra nos olhos,
nas veias.

Vem! Continua me arratando.

MINISTRO - Perdi a tesão. Não sei como é que eu estava tão a vi
fim.

ESPOSA DO GENERAL - Ele já não me ama! Ele já não me ama?

(O TRIBUNAL EXTRAORDINÁRIO ESTÁ INSTALADO NA CASA DO GENERAL. ENTRAM O MINISTRO, O JUIZ, AS NETINHAS E A ESPOSA DO GENERAL, AGORA COMO VIÚVA.)

- MINISTRO - E o general? onde está o general? Ainda não chegou do batizado?
- JUIZ - No sso contribuinte saídário, companheiro de jornada.
- MINISTRO - Será que ele vai gostar da idéia?
- JUIZ - Agora já estamos aqui.
- MINISTRO - As coisas não estão boas. Tivemos que abandonar o tribunal antes mesmo de instalá-lo.
- JUIZ - Foi um recuo tático. Não ousarão stecarnos aqui, na casa do general. Vamos recomeçar os trabalhos. (SOLENE) Dou por iniciado os trabalhos do tribunal supremo extraordinário de última instância?
- (PARA O MINISTRO) Precisemos encontrar para participar da audiência inaugural. Que vozes são estas?
- MINISTRO - São as netinhas do general.
- JUIZ - Quero que leves uma mensagem.
- MINISTRO - Não sou mensageiro.
- JUIZ - É uma intimação. E os autos do processo não serão publicados porque não sabemos os nomes as partes nem de seus advogados. Vá buscá-las! Devem comparecer imediatamente, para a primeira sessão.
- (O MINISTRO VAI ATÉ ONDE ESTÃO AS NETINHAS)
- MINISTRO - Venho como mensageiro ^{vo} tribunal revolucionário extraordinário. Estamos instalados provisóriamente ali na sala. Fomos os primeiros a encontrar a solução para o caso ^{EA} decadência.

- MINISTRO - (CONT.) Resistiremos e o poder será nosso!
Voces foram citadas para a sessão inaugural do
supremo tribunal revolucionário experimental.
Venham até aqui.
(INESPERADAMENTE ERA A ESPOSA DO GENERAL, COMO
VIUVA, DESGRENHADA.)
- MINISTRO - E o general?
- JUIZ - Já abrimos os trabalhos a mais de meia hora e ele
ainda não apareceu! Ele está convocado! Tem que se
apresentar imediatamente!
- VIUVA - (COM UM AR PATÉTICO) Calma, calma. Não se afobem. Meu
marido já não é inteiramente ele.
- MINISTRO - (ARRETANDO-SE NA VIUVA) Está me voltando a tesão.
- VIUVA - Vamos devagar, uma questão de cada vez.
(MÍSTICA) Como eu já disse antes, a igreja estava quase
vazia, só ele, o padre e dois jovens oficiais que iam
ser as testemunhas e dispararam logo que começou a
confusão.
- MINISTRO - Dispararam?!...
- VIUVA - Saíram correndo. Faltava meia hora para começar a
cerimônia.
- JUIZ - O batizado.
- VIUVA - O casamento.
(COMPLETAMENTE IRREAL) Ele sentou perto do altar e
ficou quieto. Estremea ânsia o apertava por dentro,
porque de quando em quando sofria contrações que lhe
enchiam os olhos de borbulhas. O padre estava arru-
mando a o sacrário e ele pegou os cálices com as
hóstias. "Vou comer todas de uma só vez", disse.

- VIÚVA - (CONT.) "Mas não te daremos mais ^{100!} que uma" _ responderam as hóstias. Foi aí que eu prestei mais atenção, pois vi que alguma coisa não ia bem. O general não escutou as hóstias. Quem escuta? O que ele fez foi pegar todas elas com as mãos, assim - ploóf - mas elas se aferraram num bolo só - gruuff - e não se separaram. O general bateu aquele bolo contra a pedra do altar, com força. As hóstias se encrespavam. Isto deu pra ver porque eu tinha chegado pra perto, curiosa que éva. Botei mais atenção e escutei o general murmurar "guerra é guerra". Vi quando ele tentou separar uma por uma com os dentes - sheroohpléimw - mas as hóstias se eriçaram todas, repugnadas... e não se soltaram uma das outras. Então o general levantou de um salto e atirou o ~~bolo~~ bolo de hóstias - assim como quem atira uma granada - na imagem do cristo. O sagrado coração ardeu -sshiiuu! - e uma nuvem de pólvora começou a cobrir tudo. As hóstias se espalharam pelo altar e rolaram debaixo dos bancos, fazendo um barulho esquisito - splésshannnn! - Foi aí que os dois oficiais deram na pé.
- MINISTRO - Onde estão??
- VIÚVA - Sumiram. Não sei onde foram parar, como é que eu vou saber?
- JUIZ - Como são eles? O que querem?
- VIÚVA - São dois jovens oficiais recém saídos de agulhas-negras. Todas as sextas-feiras eles vinham aqui visitar o general.
- JUIZ - E o general?
- MINISTRO - Onde está o general agora?
- VIÚVA - Aí é onde eu queria chegar, mas vocês não deixaram com estas maneiras todas. (OLHA SALA E A GUILHOTINA) Meu Deus? Que bagunça ~~os~~ armaram aqui?

VIUVA - (CONT.,RETOMA O AR IRREAL)

Agora o general está morto e sua alma está subindo para o céu.

A Ele vestiu sua melhor roupa para ir ao casamento. Deixou em casa o colete velho que pesava quinze quilos e era forrado com placas de aço. Vestiu o novo!

O novo colete é americano, com placas de nylon. Protege o corpo todo, pela frente e pelas costas, até o pescoço. Foi testado com calibre doze e quarenta e cinco. Tinha um protetor especial que envolvia os culhões...

E ele caiu morto! De repente! Foi fazer o sinal da cruz com água benta e caiu morto.

Tinha marcha fúnebre e mulheres que choravam. Tão bonito! Meninos de cara amarela levantaram o corpo. O sacerdote corria entre as colunas com um rolo de esparadrapo na mão. O sacristão balançava o sininho que soltava

fumaça. As mulheres agora sorriam e jogavam flores.

O sacerdote abriu a porta do crematório e esticaram o corpo do general no forno. Acenderam o fogo. As mulheres voltaram a chorar e uma delas gritou, as outras recuaram. Os meninos cobriram os olhos.

O sacerdote juntou as cinzas numa caixinha e fechou a tampa com esparadrapo. A cortina do altar rasgou ao vento e uma nuvem de pólvora começou a cobrir todas as coisas.

E aqui está ele, nesta caixinha,

As suas cinzas...

(FINALMENTE, O TRIBUNAL ESTÁ INSTALADO NA GARAGEM DA CASA DO GENERAL.

A GUILHOTINA DESTACA-SE DE TODO O CENÁRIO, IMPONDO SUA PRESENÇA.)

JUIZ - (PREPARANDO-SE PARA COMEÇAR OS TRABALHOS) Vejo que Vossa Excia está otimista. Há um sorriso largo que lhe abre as bochechas em duas margaridas..

MINISTRO - É um campo ondulado cheio de esperança.

JUIZ - Claro? Vejo coxilhas arqueadas no horizonte..

MINISTRO - O general amava as vacas.

JUIZ - Foi cremado num forno de aço.

MINISTRO - Ninguém fabrica fornos como os alemães.

JUIZ - Eles já foram os melhores do mundo.

Foi difícil convencer a viúva?

MINISTRO - Precizei conversar antes com Norma, a filha. Ela não foi contra nem a favor. Ficou olhando um ponto fixo na parede. Prometi à viúva que a editora do tribunal publicará as memórias do general assim que ela terminar de escrevê-las. (ENTRAM AS NETINHAS. TRANSAL COM A GUILHOTINA.)

NETINHA VERDE - (CANTANDO) A cocaína é um pózinho branco..

NETINHA AZUL - Sou a irmã menor da guilhotina.

NETINHA VERDE - A pólvora é um pózinho negro. (SEMPRE CANTANDO)

NETINHA AZUL - Sou a filha predileta da guilhotina.

NETINHA VERDE - (CANTANDO) Você é uma caixinha cheia de pózinho cinzento.

(A NETINHA VERDE E O JUIZ ENSAIAM UMA PANTOMIMA) A netinha azul E O MINISTRO, IDEM.)

NETINHA AZUL - A guilhotina, cortando cabeças e espalhando o sangue.

MINISTRO - Burguês, raça raciocínio, inteligência.

NETINHA AZUL - Burguês, burguesinho, burguezão, filhote do meu coração.

- MINISTRO - Viva a burguesia!
- NETINHA AZUL - Viva!
- JUIZ - (MUITO DESVAIRADO) E as memórias? Vocês não sabem? Já que não temos a presença física do general, teremos as suas memórias. Nelas estará assentado, para o presente e para ~~XXXXXXXX~~ a posteridade, o seu apoio a este empreendimento.
- MINISTRO - (TRANSANDO COM AS NETINHAS) Vamos ver, meus legumezinhos, a horta do papai. Mostrem a bundinha aqui pro titio.
- JUIZ - (MORALIZANDO O AMBIENTE) Deve haver um mínimo de seriedade.
- MINISTRO - (MORALIZADOR) Chega de farra!
(ENTRA A VIÚVA)
- VIÚVA - Desculpem que eu me apresente nestes trajes. Eu estava no reveillon quando me informaram. Brasília continua afundando mas mesmo assim eu comecei a escrever. Não tenho responsabilidade direta no caso. Estou apenas escrevendo as memórias do meu esposo. E agora,? o que é que eu faço com este monte de papéis?
(PASSA O MANUSCRITO PARA O JUIZ)
- JUIZ - Vamos editar em mimeógrafo.
(PASSA O MANUSCRITO PARA O MINISTRO)
- MINISTRO - Há muito pouco texto. Tem que ter no mínimo duzentas páginas. Escreva mais.
(DEVOLVE O MANUSCRITO PRA A VIÚVA)
- VIÚVA - (Aumentando o MANUSCRITO)
Meretíssimo, quando ele era comandante militar da

- VIÚVA - (CONT.)
Amazônia não havia campo de golfe por lá. Um dia,
vinda da floresta, uma barata entrou na minha casa.
- JUIZ - E pessoalmente o general comandou o extermínio da praga.
- VIÚVA - É que a barata voava e pousou no meu olho.
- MINISTRO - (TIRANDO O MANUSCRITO DA VIÚVA) Muito bem! Estão prontas as memórias e a senhora está escalada.
- JUIZ - Ficaré a vinte e um passos de distância?
- VIÚVA - Eu gostaria que fossem dezoito.
- JUIZ - Não há prazo para interposição de qualquer recurso. O regulamento é claro. Vinte e um passos pra p bater o pênalti.
- VIÚVA - (COLOCANDO-SE NA POSIÇÃO) E o goleiro? Não estou vendo o goleiro.
- MINISTRO - (DEPOIS DE CARIMBAR AS FOLHAS DO MANUSCRITO)
Estão prontas as memórias do general e a Editora do Tribunal começa a distribuição aos interessados.
(O MINISTRO PEGA A CAIXINHA COM CINZAS SEM QUE A VIÚVA PERCEBA E VAI ATIRANDO AS CINZAS DO GENERAL PARA O AR)
Da mesma forma que um punhado de areia, da mesma forma que um torrão e a grama plantada nele, aqui está a palavra do morto que orientará cada vez e mais e necessariamente a ação dos vivos.
- VIÚVA - (INTERROMPENDO, COM UMA DECLARAÇÃO GLORIOSA)
Sou a aranha no centro da teia !
- JUIZ - (DANDO UM SÚBITO PESCOÇÃO NA VIÚVA)
Porque não nos deixou ficar na sala?
- MINISTRO - (DANDO ULA CHAVE DE BRAÇO NA VIÚVA)
Porque nos enxotou para esta garagem?
(O JUIZ SOBE NO PALANQUE ONDE ESTÁ ARMADA A GUILHOTINA E COMEÇAM OS TRABALHOS DA PRIMEIRA SESSÃO)

- JUIZ - Eis aqui o Estado!
- MINISTRO - Magnífico!
- JUIZ - Tijoletas de porcelana, cortinas de veludo, esquadrias de alumínio, alicerces de granito!
- MINISTRO - Papel higiénico e telefones!
- JUIZ - Que coordena as relações de produção, que legisla acima dos interesses das classes sociais, que cria canais para a participação efetiva da população.
- MINISTRO - Eis aqui o Estado!
- JUIZ - Porque tanto alvoroço!
- MINISTRO - Nenhuma destas tres mulheres sabe o que significa a liberdade.
- JUIZ - A liberdade é inseparável da luta pela Igualdade.
- MINISTRO - É na conquista da Igualdade que os revolucionários mais se empenham.
- JUIZ - Os homens devem nascer livres e iguais. Por isto é ~~importante~~ importante a fraternidade.
- MINISTRO - Com a fraternidade as pessoas são donas de si mesmas.
- JUIZ - Desde que respeitem a liberdade alheia...
- MINISTRO - Podem falar e escrever, trabalhar e criar, adquirir e possuir.
- (COM AS DUAS NETINHAS E A VIÚVA O JUIZ MONTA UMA ALEGORIA BASEADA NOS 3 PRINCÍPIOS DA REVOLUÇÃO FRANCEZA)
- JUIZ - Chegamos a esta casa envidraçada, acolhedora, protegida por altos muros cobertos de trepadeiras e grades de ferro retorcido.
- MINISTRO - Atravessamos um pátio ajardinado e fomos recebidos em uma sala com móveis de bambú e um aquário com peixes. Finalmente nos instalamos nesta garagem.

- JUIZ - (DISCURSIVO) Vocês estão aqui para tornarem viável uma alternativa que evite o extertor que se aproxima.
- MINISTRO - Oferecemos ao país um ideal de salvação nacional. (À PARTE)
- JUIZ - Mediante um novo enfoque nos velhos enunciados conseguiremos modernizar as normas ultrapassadas que regem a política nacional. Para este efeito s um ordem jurídica inédita deve ser elaborada, aportando um acréscimo de virtude ao bojo da livre natureza.
- MINISTRO - (À PARTE) É livre o homem que comanda em nome da lei, desde que a lei seja voluntariamente aceita pela comunidade.
- JUIZ - Estas tres mulheres foram citadas para se permitirem a si mesmas inaugurarem o movimento que resgatará dignidade nacional, numa atuação corajosa que o Tribunal de Suprema Instância lhes proporciona.
- (CALINHA FRENTE A CADA UMA DELAS E COLOCA-LHES A FAIXA CORRES. PONDENTE: "IGUALDADE", "LIBERDADE", "FRATERNIDADE")
- Divina Igualdade (COLOCA A FAIXA "IGUALDADE" NA NETINHA VERDE) que se digne ficar a uma lado da espada rutilante de Têmis, com as costas na parede.
- Magnífica Liberdade (PÕE A FAIXA "LIBERDADE" NA NETINHA AZUL) que se honre c ocupar o outro lado da espada resplandecente.
- Angélica Fraternidade (PÕE A FAIXA "FRATERNIDADE " NA VIUVA) para seguir ou torcer o seu caminho, que se arbitre ficar frente as duas, a vinte e um passos de distância, como o revólver na mão.

- MINISTRO - De um lado está Magnífica Liberdade, do outro Divina Igualdade. Em frente, Angélica Fraternidade, que deverá escolher uma ou outra. O relógio marca o tempo com precisão (INDICA UM IMENSO RELOGIO) e em cinco minutos Angélica Fraternidade terá que se decidir.
- NETINHA AZUL - (COMO MAGNIFICA LIBERDADE, COMENDO NA ALEGORIA)
Quero uma ruptura antropológica, satanizada.
(O MINISTRO SE INTERESSA E FICA A FIM DE TRANSAR COM A NETINHA AZUL)
- XXY JUIZ - Passou o primeiro minuto!
(O MINISTRO TRANSA COM A NETINHA AZUL, ISTO É, "MAGNÍFICA LIBERDADE". ALEGORIA TODA SE MOVIMENTA, PERIGANDO.)
- NETINHA AZUL - Tocar e com naturalidade significa acariciar o caminho do anticorpo. Anular o conservadorismo. Vigar-se da tradição.
(TOCA O TELEFONE. O MINISTRO INTERROMPE A TRANSAÇÃO DESEMPREADA PARA ATENDER. A ALEGORIA SE RECOMPÕE)
- MINISTRO - (PARA O JUIZ) O terceiro batalhão de infantaria está marchando pela avenida.
- JUIZ - Não podemos nos preocupar com manobras militares de rotina.
Passou o segundo minuto!
(O MINISTRO AVANÇA PARA NETINHA VERDE, ISTO É, "DIVINA IGUALDADE" , E A ESTUPRA)
- NETINHA VERDE - (ENQUANTO VAI SENDO FANTÁSTICAMENTE CURRADA PELO MINISTRO) Não ficarei nervosa e jamais perderei o controle. Depois deste momento de pânico e fortalecerei os vínculos que nos unem e criarei palavras para unir as nossas desgraças.

- JUIZ - O terceiro minuto!
(TOCA NOVAMENTE O TELEFONE. O MINISTRO INTERROMPE A CURRA E ATENDE. ESCUTA POR UM MOMENTO E DEPOIS PASSA O FONE PARA O JUIZ.)
- JUIZ - (DEPOIS DE ESCUTAR ATENTAMENTE) Já não há tempo para receber pareceres. Este é o quarto minuto e Vossa Excelentíssima que vá para a puta que o pariu!
(O JUIZ DESCE DO PALANQUE CARREGANDO UMA ENORME MALA. NO CENTRO DA CENA A MALA ABRE E UMA QUANTIDADE DE PROCESSOS SE ESPARRAMA PELO CHÃO. O JUIZ JUNTA OS PROCESSOS NUM MONTE DESORDENADO E TIRA DO BOLSO DA TOGA UMA GARRAFA COM GAZOLINA.)
- NETINHA VERDE - (PARA O MINISTRO, COMO "DIVINA IGUALDADE")
O drácula! Tirastes a minha virgindade!
- JUIZ - É o último minuto!
(O MINISTRO CORRE PARA O JUIZ COM UM ISQUEIRO E PRENDE FOGO NOS PROCESSOS)
- JUIZ - (PARA A VIÚVA, QUE ESTÁ NA ALEGRIA QUE SE DECOMPÕE PRECIPITADAMENTE)
O relógio marcou cinco minutos e A Angélica Fraternidade segura o revólver com força.
("ANGÉLICA FRATERNIDADE" NÃO TEM UM REVÓLVER NA MÃO)
- VIÚVA - É verdade! O revólver treme, minha mão está pesada.
(A VIÚVA APONTA O "REVOLVER" PARA A NETINHA VERDE)
- NETINHA VERDE - Sou ~~agora~~ a expressão de dois corações com o mesmo peso que se amam e finalmente se encontraram.

(A VIÚVA AONTA O "REVÓLVER" PARA A NETINHA AZUL)

NETINHA AZUL - Quero provocar um curto circuito no contato da matéria com o caos.

(A ESCURIDÃO ENVOIVE A CENA E ESCUTA-SE UM TIRO..

IMAGINA-SE QUE A VIÚVA DISPAROU NUMA DAS DUAS.

VOLTA A LUZ. O JUIZ ESTÁ COM UM REVÓLVER NA MÃO.

O DISPARO, APARENTEMENTE, NÃO ATINGIU NINGUÉM.)

(A NETINHA VERDE DESVENCILHA-SE DA FAIXA E CORRE PARA O MINISTRO

NETINHA VERDE - Oh! meu amor! Meu noivinho querido!

MINISTRO - Por amor, case-nos de uma vez! (PARA O JUIZ)

NETINHA VERDE - Vamos partir para a nossa lua de mel! O nosso será um amor espontâneo, cheio de excitação a venturas! Aceitarei todas as intimidades como uma coisa normal. Não terei vergonha de me despir na tua frente.

(CORRE PARA UM LADO)

(O JUIZ SOB LENTAMENTE O PALANQUE A RMA A GUILHOTINA.)

(A NETINHA AZUL VOLTA COM O MINISTRO, CORRENDO PARA O LADO OPÓSTO)

NETINHA AZUL - Vamos encontrar um semi-mundo desconhecido e remoto, muitos quilômetros além do horizonte. Trata-se de procurar um espaço-tempo alterado, de descobrir um conceito meta-biológico e infra-psíquico. Vamos descer para este sistema sintético instalado fora de nós. Vem! Vamos capturar uma possibilidade.

ANEXO C - INFORMAÇÃO N. 33-026/80-SI/SR/DPF/RS

Disponível no Sistema de Informações do Arquivo Nacional - SIAN:
<https://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/login.asp>

APA ACE
CNF

2070/81

1/1

CONFIDENCIAL

020701



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL NO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
SERVIÇO DE INFORMAÇÕES

INFORMAÇÃO Nº 33-026/80-SI/SR/DPF/RS

DATA : 18 DEZEMBRO 1.980
ASSUNTO : TEATRO UM - JULIO CESAR ZANOTTA VIEIRA - PORTO ALEGRE/
RS
REFERÊNCIA : PB Nº98/119/SNI-APA de 11.12.80 (Somente SNI/APA)
ORIGEM : SR/DPF/RS
ÁREA : RS
DIFUSÃO ANTERIOR : -
DIFUSÃO : CI/DPF - SNI/APA - E2/III EX
ANEXOS : CADERNO MARGEM 2 - UM EXEMPLAR (CÓPIA XERÓX)
28070

1. No dia 09 dez 80, mediante mandado de busca e apreensão, Agentes Federais, lotados neste Órgão, apreenderam, no TEATRO UM e na gráfica do CENTRO DE ESTUDANTES UNIVERSITÁRIOS DE ENGENHARIA (CEUE/UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL), aproximadamente quatro mil (4.000) exemplares da publicação "CADERNO MARGEM 2", contendo uma versão em quadrinhos da peça teatral "AS CINZAS DO GENERAL".
2. O conteúdo da referida publicação explora e faz apologia do uso de tóxicos, não tendo sido obedecida, na versão em quadrinhos, os cortes feitos pela CENSURA FEDERAL, os quais possibilitaram a liberação da peça teatral "AS CINZAS DO GENERAL", razão porque o material foi apreendido.
3. JULIO CESAR ZANOTTA VIEIRA, autor intelectual do CADERNO MARGEM 2, foi ouvido nesta Superintendência e indiciado em inquérito policial, com fundamento na lei de tóxicos (cópia de declarações anexa).

SNI	APA
F. Geral	
P. 442	
Em 18, dez : 19 80	



CONFIDENCIAL

DPF

SIV SPA PROCESSAMENTO
L: 102 Ed. 18.10.80

119

Proc 802/80



TERMO DE DECLARAÇÕES QUE PRESTA
JULIO CESAR ZANOTTA VIEIRA

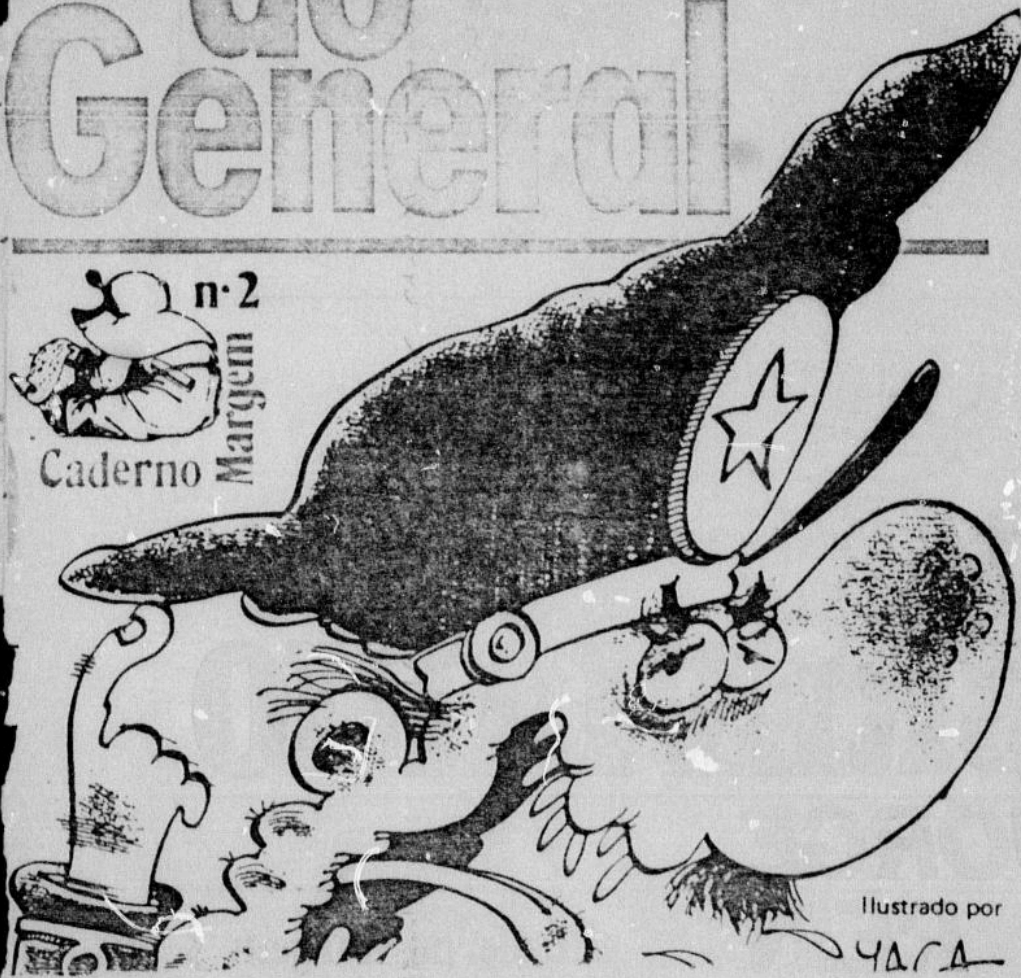
Aos onze dias do mês de dezembro do ano ' de mil novecentos e oitenta, nesta Cidade de Porto Alegre, ' na Delegacia de Repressão a Entorpecentes da Coordenação Regional Policial da Superintendência Regional do Departamento de Polícia Federal no Estado do Rio Grande do Sul, onde se ' encontrava presente o Doutor JAIRO HELVÉCIO KULLMANN, Delega do de Polícia Federal, comigo Escrivão ao final declarado, ' compareceu JULIO CESAR ZANOTTA VIEIRA, brasileiro, cor branca, casado, jornalista, natural de Pelotas-RS, nascido em ' 18.08.50, filho de Cicero Fernandes Vieira e de Maria Thereza de Zanotta Vieira, carteira de identidade nº 1008274555, ' expedida pela SSP/RS, residente na Rua Bento Figueiredo número 99, apto. 23, trabalhando na Rua Ramiro Barcelos nº 485, nesta Cidade, sabendo ler e escrever, o qual inquirido pela ' autoridade, RESPONDEU: QUE o declarante é jornalista, escritor e diretor de teatro; QUE, dentre outras peças também escreveu "AS CINZAS DO GENERAL"; QUE esta peça teve versão em ' quadrinhos; QUE, a publicação do livro "AS CINZAS DO GENERAL" é de única e exclusiva responsabilidade do declarante, embora tenha sido impresso pela gráfica do C.E.U.E. (CENTRO DE ESTUDANTES UNIVERSITÁRIOS DE ENGENHARIA); QUE a peça de teatro que originou esta versão em quadrinhos foi submetida a censura tendo a mesma recebido um corte de assuntos que versavam ' sobre o uso cocaina, mas precisamente no final da primeira ' cena; QUE, também, a peça foi censurada para menores de dezoito anos; QUE, com relação aos quadrinhos constantes nas ' folhas 3 e 4 do livro, nos quais os personagens são o presidente e o ministro, e fazem alusão a cocaina, o declarante ' quer esclarecer que foram usadas dentro de um critério da estética de obra de arte aberto, o qual, nos seus postulados ' primordiais colocam os fatos de formas objetivas: permite aqueles que a recebem interpretá-lo de acordo com seus universos pessoais; QUE dentro dessas interpretações penderá o leitor, dependendo de quem seja, interpretar como uma crítica '

02070 3

AS CINZAS do General

Versão em quadrinhos
da peça de Júlio Zanolta

n.º 2
Margem
Caderno



Ilustrado por
YACA

Caderno
Margem nº 2

Edições Teatro 1
Rua F. Amiro Barcelos, 485
Porto Alegre-RS

AGUARDE!



BREVIÁRIO

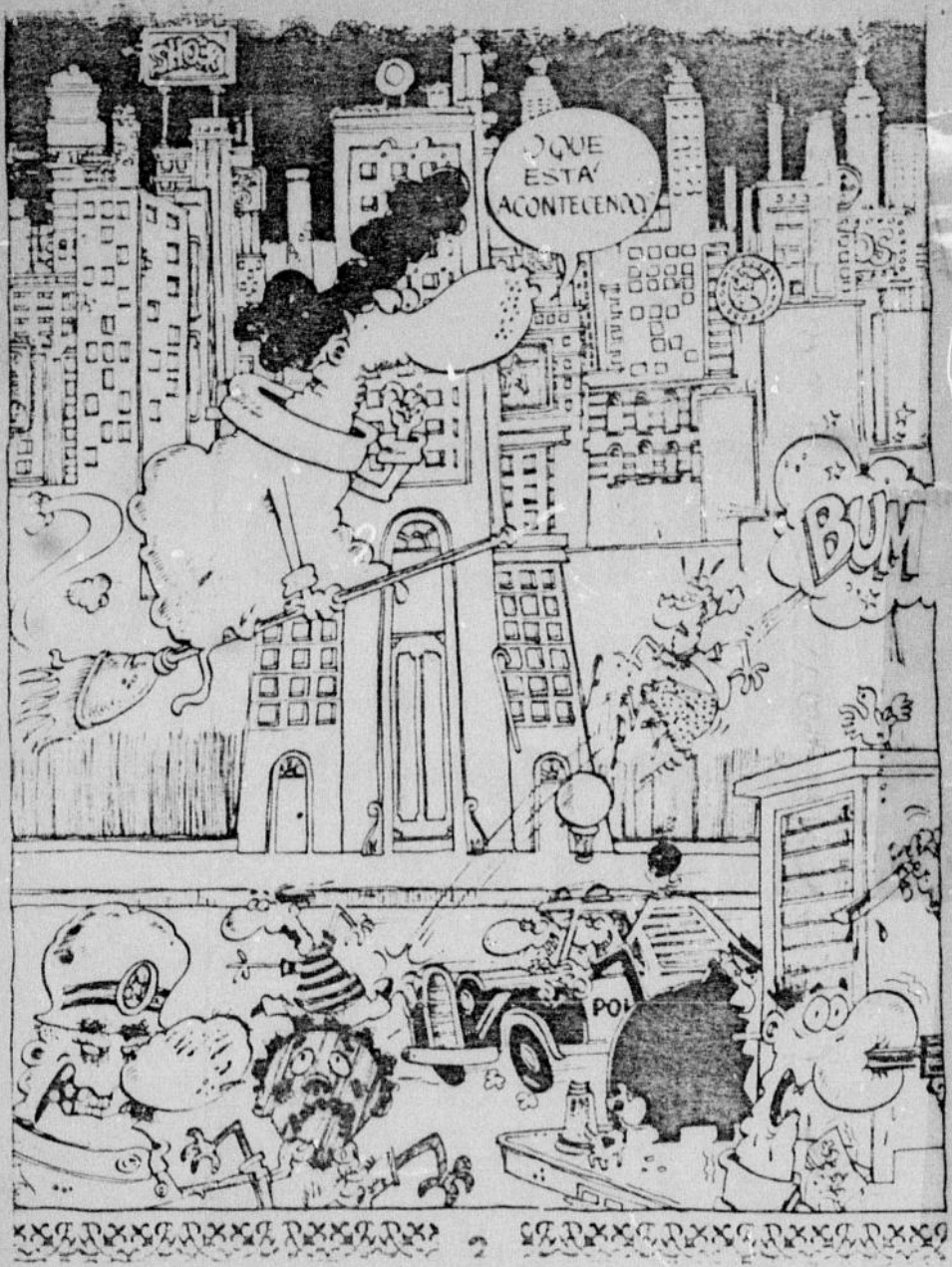
JORGE

REIN

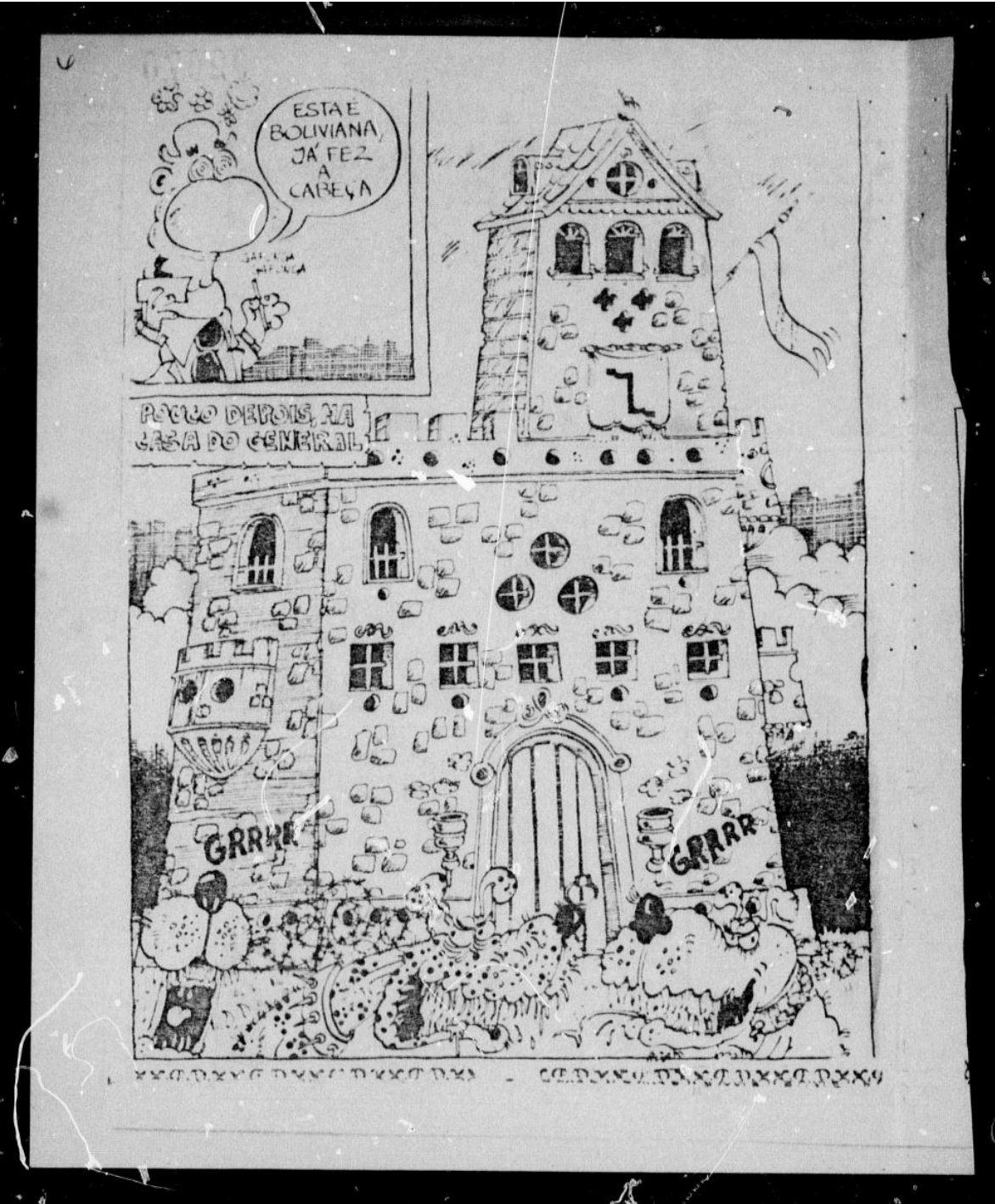
Caderno Margem 3

02070 4

As cinzas do General



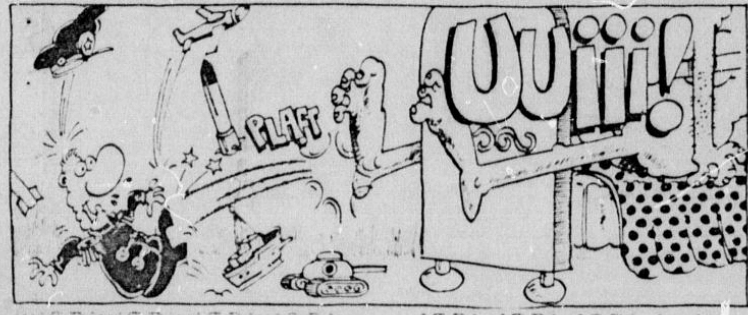
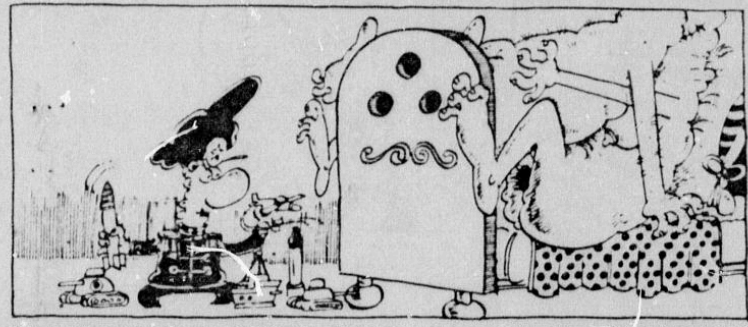


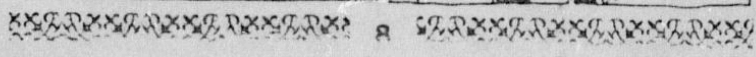
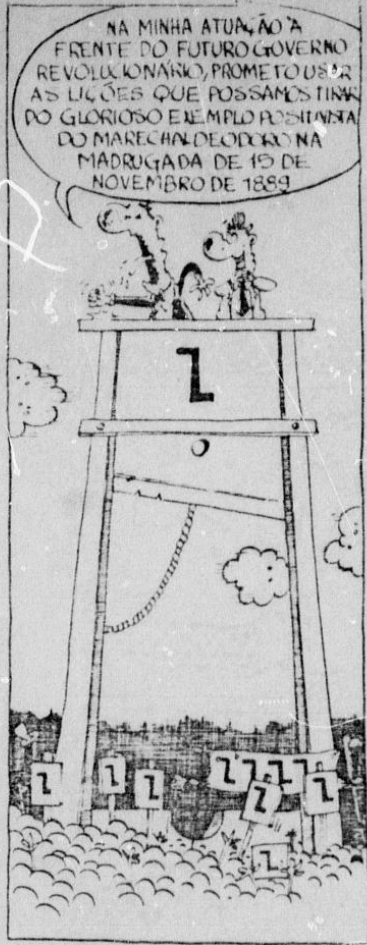


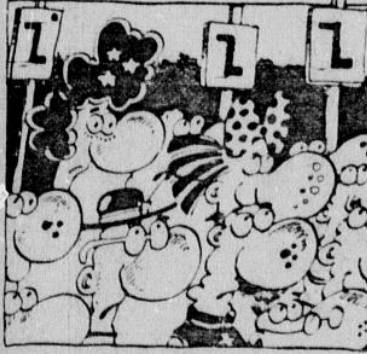
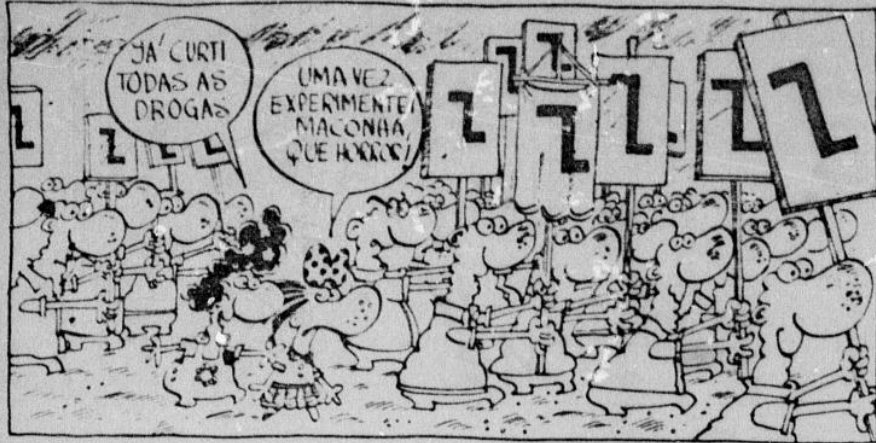


A T E N Ç Ã O

O original deste documento (com 01 folhas) foi apresentado parcialmente ilegível para microfilmagem, não sendo possível sua leitura completa no original nem na microficha.

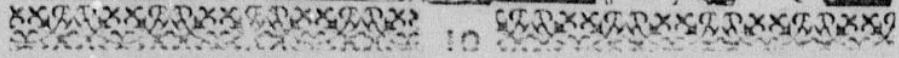
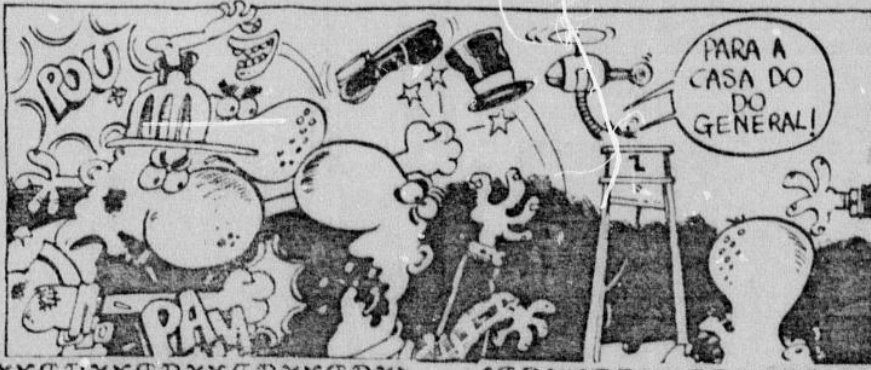






10

COM EMPRESTIMOS DO EXTERIOR
FINANCIAREMOS COMPLEXOS
CARBO-QUÍMICOS QUE
EXTRAIRÃO CLORETO DE SÓDIO
DA CASCA DA BATATA



PAULO GONCALVES



AS COISAS NÃO ESTÃO BOAS



FOI UM RECUO TÁTICO. VAMOS INSTALAR O GOVERNO AQUI MESMO



DOU POR INSTALADO O GOVERNO REVOLUCIONÁRIO!



COLOCAREMOS AFORA A SERVIÇO DO DIREITO PARA GARANTIR A APLICAÇÃO DOS NOSSOS PRINCÍPIOS RENOVADORES

PRECISAMOS ENCONTRAR ALGUÉM PARA ASSINAR A CARTA CONSTITUCIONAL QUE VOZES SÃO ESTAS?







E FOI CREMADO NUM
FORNO DE AÇO



E AQUI
ESTÁ ELE,
NESTA
CAIXINHA



ESTA
TRAGÉDIA
ACONTECEU
PORQUE ESTA
NAÇÃO NÃO SABE
O QUE SIGNIFICA
LIBERDADE



OS HOMENS
DEVEM NASCER
LIVRES E IGUAIS
PARA QUE ENTRE
ELES REINE A
FRATERNIDADE

A LIBERDADE
É INSEPARÁVEL
DA LUTA
PELA
IGUALDADE



ESTAS TRÊS MULHERES FORAM CITADAS
PARA PERMITIREM A SI MESMAS
INAUGURAREM O MOVIMENTO QUE
RESGATARÁ A DIGNIDADE NACIONAL

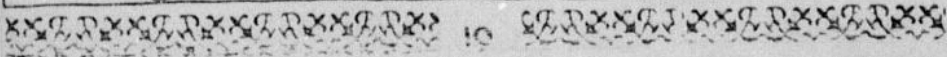
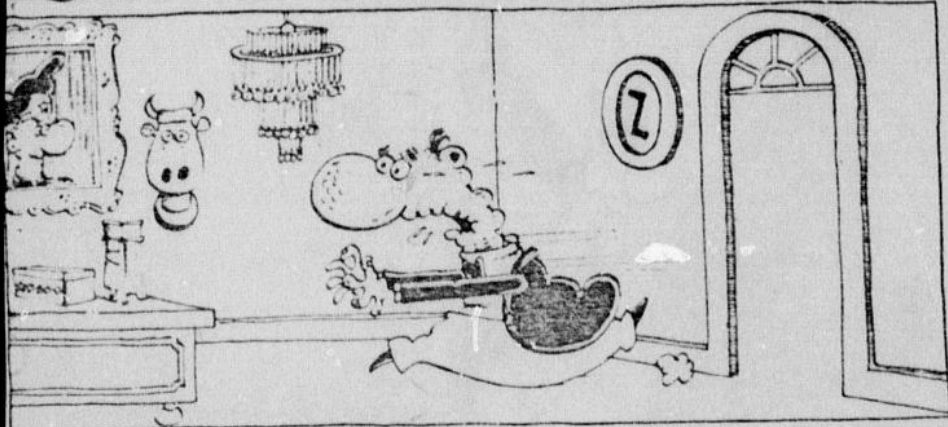
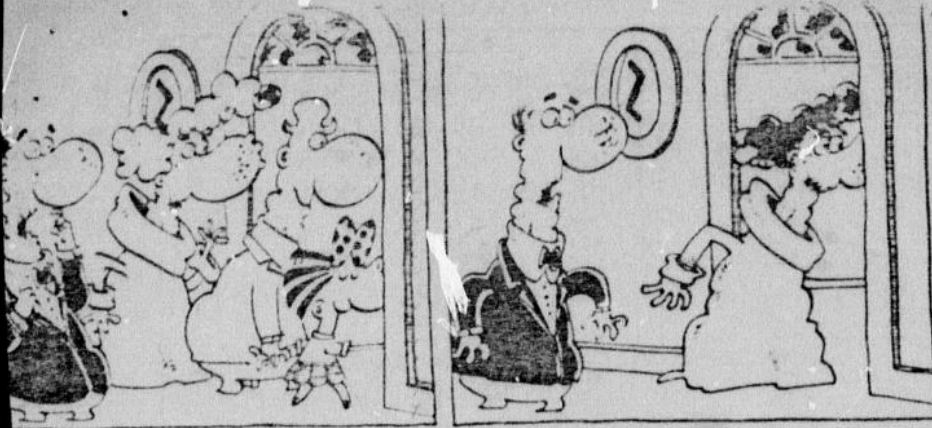
OFERECEREMOS
AO PAÍS UM
IDEAL DE
SALVAÇÃO
NACIONAL





02070

19





02070 14

Assista a peça de Júlio Zanotta no

TEATRO 1

AS CINZAS DO GENERAL

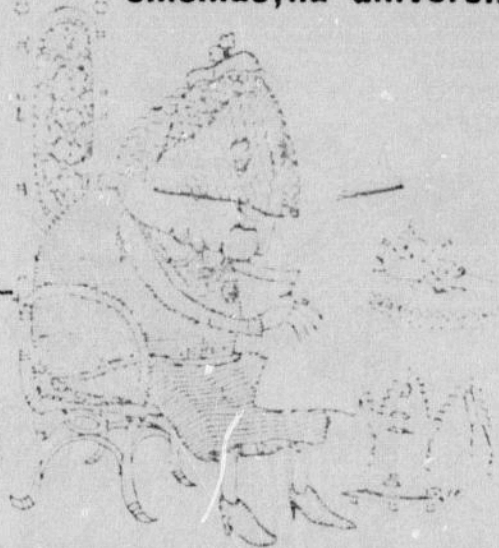
apresente este bônus
na bilheteria do teatro
e ganhe um desconto
de cinquenta cruzeiros



obs. FALTANDO A CAPA (EM PAPEL SEDA)

CADERNOS MARGEM

vendidos de mão em mão
na porta dos teatros,
nos bares,
na fila dos
cinemas, na universidade



F I L M