

REPRESENTAÇÕES ESTÉTICAS DA DÉCADA DE 1970: UMA ANÁLISE DE PONTO DE PARTIDA

Ludmila Sá de Freiras

Universidade Federal de Uberlândia/INHIS/NEHAC

*Tenho para minha vida
A busca como medida
O encontro como chegada
E como ponto de partida*

(trecho da canção “Ponto de Partida” de Sergio Ricardo)

Refletir sobre teatro brasileiro nos anos 1970 requer, sobretudo, contextualizar historicamente as produções teatrais do período, marcadas de um lado pela égide de um estado autoritário e repressor e de outro pelo surgimento de uma cultura de oposição, representada, por trabalhos de dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Chico Buarque de Hollanda, entre outros, que contribuíram para o desenvolvimento de um teatro atuante e engajado: (...) *Na verdade, não se pode esquecer que a dramaturgia da década de 70 foi profundamente marcada por temas e autores que, direta ou indiretamente, dialogaram com as discussões ocorridas no âmbito artístico, a partir de meados dos anos 50 e durante toda a década de 60. Não se deve ignorar que nesse universo estético e teórico surgiram dramaturgos, diretores, atores, atrizes e críticos afinados com os diversos trabalhos desenvolvidos no período. Eles foram considerados, no interior da história do teatro brasileiro, como responsáveis por uma nova maneira de interpretar a realidade, bem como faziam parte de um dos momentos de tentativa de “conscientização da sociedade”. Este projeto, no entanto, foi derrotado no âmbito da luta política, e a partir daí surgiram experiências qualificadas como “arte da resistência”. Assim, em razão de questões conjunturais, foram produzidas peças teatrais que exaltavam bandeiras como: “liberdade”, “participação”, “denúncia” e “alternativas de combate à repressão”.*¹

Deste modo, evidencia-se que a dramaturgia dos anos 1970, não mais estaria em sintonia com um processo revolucionário, o qual direcionou na década de 50 e início dos anos 60, as produções culturais e artísticas da época. Um período em que, os governos de JK, com uma política industrializante e “progressista” e o de João Goulart, com as Reformas de Base, definiriam não apenas a vida política do país, mas também o da criação artística, impulsionando as atividades de grupos como o Teatro de Arena (SP), o Teatro Oficina (SP), o Centro Popular de Cultura – CPC (RJ) e o Movimento de Cultura Popular – MPC (PE). Importante a registrar, neste momento, é o fato de que *embora houvesse diversidade no processo de criação e no público alvo, estas companhias viveram intensamente a expectativa de transformar a realidade, particularmente, no período anterior a 1964. Após o golpe, porém, alguns foram colocados na ilegalidade, como o CPC*

da UNE. Outros surgiram, como o Grupo Opinião, e os que permaneceram em atividade ou radicalizaram seus pressupostos políticos e estéticos (Oficina), ou passaram a realizar espetáculos que tinham como prioridade construir a resistência democrática (Arena).²

Nesta perspectiva, o teatro brasileiro pós-64, foi redimensionando suas atividades artísticas, com novas perspectivas e abordagens de trabalho permitindo, desta forma, a sobrevivência do setor teatral, principalmente, após 1968 com a promulgação do Ato Institucional nº 5, que representaria o fim da liberdade e da democracia no país. É, portanto, entre avanços e recuos e, diante de uma atuação arbitrária da censura que se deve refletir sobre a produção intelectual na década de 1970.

Assim sendo, o texto de Tânia Pacheco, “*O Teatro e o Poder*”,³ ao promover um balanço deste período, permite entrever algumas posturas que dominaram a cena política e cultural do país a partir de 1964. Segundo Pacheco, as coações sofridas, por artistas e intelectuais, imediatamente após o golpe, eram obra não apenas da ação de uma Censura Oficial, mas também de uma parcela da classe média, que se viu, neste momento, no direito de exercer o poder sobre a classe artística, em nome da moral e das tradições; assim, espetáculos teatrais eram vetados ou “cortados” não apenas por acusações de subversão ou comunismo, mas por apresentarem cenas “imorais” e “pornográficas”. Para a classe teatral restaram as alternativas de atuar nas brechas que o sistema engendrava e reagir à situação imposta através de manifestos e cartas-abertas ao governo, à imprensa e à Comissão de Direitos Humanos da ONU, o que, todavia não impediu que a Censura prosseguisse com suas arbitrariedades, culminando com o que se convencionou chamar “o golpe dentro do golpe”. A autora, ao analisar a conjuntura pós-68 assim se refere: *O Teatro foi, ao mesmo tempo, participante e espectador passivo de tudo isso. 1968 serviu para acirrar as contradições do artista brasileiro, levando-as à exaustão antes que servissem como caminho de transformação. Os equívocos cometidos pela classe tiveram, entre outros, o poder decisivo de afastar o próprio público teatral, na medida em que os grupos mais conseqüentes no período anterior e nos primeiros anos do golpe tomaram caminhos extremos (...) Resultado: entre mortos e feridos, salvou-se como seria de se esperar, o velho teatro digestivo e assumidamente comercial, sempre pronto a responder camaleonescamente às arremetidas do sistema. E a mobilização emocional que a classe conseguira esboçar, afinal, foi condenada à inação e ao desaparecimento na década que se seguiu.*⁴

De acordo com este referencial de análise, a produção teatral da década de 1970 torna-se, inexpressiva e sem ação. Contudo, a própria estrutura do texto, em reconstruir cronologicamente a ação da censura ao longo da década de 70, pode nos fornecer os indícios que levaram atores, diretores e dramaturgos a um redimensionamento de suas atividades artísticas e culturais, ou seja, é através deste contexto de ditadura militar e, principalmente, de intensa coação e arbítrio, que se deve refletir sobre a opção da classe teatral em atuar segundo os limites impostos pela Censura,

única alternativa viável, para que esse setor mantivesse suas atividades, atuando, como anteriormente afirmado, nas brechas do sistema. Diante da rigidez da Censura, coube ao teatro, desenvolver uma nova linguagem estética, possibilitando que inúmeros espetáculos teatrais se destacassem tanto pela qualidade artística, quanto pela construção de uma cultura de oposição. Dentre eles, *Rasga Coração* de Oduvaldo Vianna Filho, *Calabar*, de Chico Buarque de Hollanda e Ruy Guerra e *Ponto de Partida* de Gianfrancesco Guarnieri.

Diante do exposto, o presente artigo, se propõe a analisar o teatro da década de 1970, a partir do espetáculo *Ponto de Partida*.⁵ Neste sentido, torna-se fundamental contextualizar o texto dramático, uma vez que o mesmo corresponde à representação de um dado período histórico, traduzindo, portanto, as especificidades do momento. Dessa forma, não se pretende, aqui, rotular o documento literário como verdade absoluta, mas como uma possibilidade de através dele, apreendermos como o autor percebia a realidade a sua volta. Considerando, assim que todo documento seja o resultado de sua época, a peça *Ponto de Partida* será analisada a partir de tais constatações.

A peça, fábula em um ato, *por ser uma parábola política que se dispõe narrativamente como fábula, (...), retorna à linearidade do enredo, ao princípio, meio e fim clássicos (ainda que, a exemplo de Édipo Rei, comece de certo modo pelo fim), ao mesmo tempo em que se despe de toda contingência. Só cinco personagens, local e época mal definidos, sabendo-se apenas que a ação se passa numa aldeia remota no espaço e no tempo (...)*.⁶ A opção do dramaturgo por esse recurso, talvez seja mais uma inevitável consequência do que Guarnieri chegou a definir como “teatro de ocasião”.⁷ A este respeito assim se referiu Guarnieri, em entrevista a Fernando Peixoto: *FP: Houve eficácia nesse “teatro de ocasião?” GG: Sinceramente, sem modéstia, acho que manteve viva muita coisa do teatro. Manteve a resistência, a vontade de não calar, de não aceitar a mentira, de procurar descobrir a verdade, esteja onde esteja. Manteve certo compromisso*.⁸

Através da fábula, Guarnieri projeta a sociedade em que vive, dando vazão a indignação e tristeza de todos frente ao assassinato de Wladimir Herzog⁹, pelos órgãos de repressão da ditadura militar. *Ponto de Partida* é, portanto, fruto deste instante trágico e terrível, em que o autor através de personagens-símbolos questiona a ação ou omissão da sociedade frente à morte de um homem.

Em uma praça de aldeia medieval, um homem enforcado serve de estopim para o desenvolver de toda a trama. Suicídio ou Assassinato? Em torno dessa interrogação, vão se definindo comportamentos e atitudes sociais. Cada personagem representa uma síntese e uma postura, diante do poder instaurado por trás desse episódio da morte de *Birdo: Há muitos motivos por que Birdo (nome derivado de bird, pássaro em inglês) seja assassinado. Ele não se submete ao casal governante, constituindo-se num desafio permanente à autoridade de Aida e D. Félix. Além disso, é amante de Maíra, filha deles, que está grávida. A razão mais poderosa, no entanto, não é nenhuma*

*dessas duas. Eis como Aida a formula, ao confessar ao marido o seu crime: “Somos o velho e o acabado e só tua força nos sustenta. Não suporto os gritos de prazer, a beleza e o canto! Birdo era a vida que já não é minha! Matei-o. Mandeí que o pendurassem na praça, de ódio pelo seu amor, pela sua beleza, pela sua esperança!”.*¹⁰

Birdo representa, portanto o Novo, a mudança, a vontade de viver, a intolerância aos atos de injustiça, características que o torna uma ameaça e um incômodo ao poder repressivo do casal Áida e D. Félix, e que representa o Velho, a injustiça, e a mentira. Em contraposição a *Birdo*, o casal corresponde, na peça, a síntese de dois personagens representando o mesmo poder, que por sua vez, é contraditório: *Aida e D. Félix completam-se no poder, configurando a face ambígua e dupla de certo liberalismo de fachada. Ela, livre para agir em face da cegueira do marido, é o braço armado, encarregado das tarefas sujas, pronto a ferir em surdina, se necessário. Ele seria antes a consciência jurídica, com a tradicional venda nos olhos, desejosa de punir os culpados para que a aldeia recupere a tranqüilidade. (...) Mas (...) D. Félix, falso defensor da lei, suspende o inquérito sobre a morte de Birdo, apresentada de início como suicídio, assim que percebe aonde se chegará. (...).*¹¹

Maíra, filha de D. Félix e Áida, é a única que se revolta com o fim do inquérito por não aceitar a versão de suicídio. Embora pertença ao poder, não compactua com ele. Amante de *Birdo* carrega em seu ventre o fruto deste amor – que é esmagado, quando descoberto pelos pais. O contato com *Birdo* e, principalmente, a consciência que possui do significado desta morte, fazem com que Maíra, represente a esperança e a força capaz de transformar o mundo. Mesmo com a morte de seu amado e de seu filho, ela segue seus objetivos: *MAÍRA – Sozinhos, meu amado. Já em mim não continuas, que mataram ao pai e ao filho não nascido, e de ti só restará uma lembrança proibida. Mas eu ficarei, meu amado, no centro desta praça, até que estes tempos se cabem e os homens se reencontrem no que conservarem de humano. Eu e meu sangue, e minha fé, e minha coragem, minha certeza, e minha dor que é só o que há de irreversível!*¹²

Se, Maíra representa o inconformismo e a luta; Aínon, o ferreiro, pai de *Birdo*, representa o conformismo e a aceitação. Um homem bom, que ama o filho, mas que não o defende, por ser incapaz de um ato de insubordinação. Sua dor é patente e, embora tenha pedido justiça por não acreditar no suicídio de seu filho, se conforma com o veredicto final: *FERREIRO – Senhor, sinto-me aturdido, cansado. Com ele, meu filho, se foi minha vida e espero poder passar deste mundo para outro que só pode ser melhor. Ouvi as declarações, e devo dizer que, de fato, Birdo, meu filho, não se comportou nunca como se espera de um subordinado. Foi livre enquanto pôde, desperto, desperto...Tanta coisa foi dita...Da menina agradeço o empenho em defender meu filho do que foi acusado. Mas, enfim, declaro que já não suspeito de nada...Estou cansado. Que se dê Birdo por*

*suicidado que já não importa...Foi somente dele a culpa, por esperar do desespero, por ver amor no estagnado...Só teve culpa...Senhor, que se dê o caso por encerrado!*¹³

Resta Dodô (de doido). Um camponês, amigo de *Birdo*, e que também não o defende. Mas não por conformismo apenas, mas por instinto de sobrevivência. É o único, a ter conhecimento da verdade, a compreender o que aconteceu; embora se faça de louco, não o é. Age assim, para sobreviver em “tempos difíceis”. Quem irá acreditar no que Dodô tem a dizer? No que afirma ter visto. Para que por sua vida em risco, se não pode mais salvar a do amigo? Assim, omite o que sabe, por não acreditar que a justiça possa ser feita. Não tem esperanças e assim se conforma: *PASTOR – Não te esqueças do decreto: que se risque o morto da memória. Deste tu a última palavra. Assim foi e assim fica!*...¹⁴

Através desta exposição nos foi possível traçar um perfil de cada personagem, identificando assim as relações que os mesmos estabelecem com o poder e, como este atua no sentido de combater aqueles que de certa forma o ameaça.

Ultrapassando os limites do palco, esses personagens representam setores da sociedade brasileira e sua ação ou omissão não apenas perante a morte de Vladimir Herzog, e de tantos outros, mas frente ao poder arbitrário, a opressão e a censura. Assim podemos reconhecer nesta sociedade da década de 1970, os personagens-símbolos da peça de Gianfrancesco Guarnieri. Com *Ponto de Partida*, o dramaturgo, tem a intenção de fazer com que o espectador reflita sobre a realidade em que vive, daí a imprecisão de tempo e espaço, propostos na peça.

O teatro como forma de representação cultural torna-se o mecanismo pelo qual os indivíduos a ele ligado expressam através da arte suas posições sociais; a arte é vista aqui como representativa de um determinado grupo social, o que permite afirmar a existência de uma cultura socialmente engajada uma vez que, a representação cultural encontra-se vincula às posturas sociais de um grupo. O diálogo com estas representações culturais permite compreender o teatro como espaço não apenas de lazer, mas de discussão e reflexão, possibilitando ao historiador um profícuo e estimulante debate interdisciplinar. Tais questões permitem justificar a análise da década de 70 a partir da dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri, e, em especial, da peça *Ponto de Partida* escrita em 1976.

- ¹ PATRIOTA, R. *Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 49.
- ² PATRIOTA, R. História, Memória e Teatro: A Historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria C. T. & PATRIOTA, ROSANGELA (orgs.). *Política, Cultura e Movimentos Sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia, UFU, 2001, p. 171.
- ³ PACHECO, T. O Teatro e o Poder. In: *Anos 70: Teatro*. Rio de Janeiro: Edições Europa, 1979-1980, p.75-109.
- ⁴ PACHECO, T., *Op. Cit.*, p. 88-89.
- ⁵ Peça encenada em 1976, no Teatro TAIB (SP), com produção de Othon Bastos Produções Artísticas e encenação de Fernando Peixoto.
- ⁶ PRADO, D. de Almeida. *O melhor Teatro Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Global Editora, 1986, p. 13.
- ⁷ GUARNIERI, G. *Ponto de Partida*. São Paulo: Brasiliense, 1976, p. 13.
- ⁸ PEIXOTO, F. *Teatro em Movimento*. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 59.
- ⁹ Vladimir Herzog, o Vlado, era o diretor do Departamento de Jornalismo da TV Cultura. Em 25/10/1975, ao se apresentar na sede do Departamento de Operações Internas do II Exército (DOI), foi torturado e assassinado. Segundo nota oficial, no entanto, Vlado havia se suicidado nas dependências do DOI-CODI, causando a revolta de amigos e parentes. Sua morte gerou uma onda de insatisfação e protesto por parte de vários setores da sociedade brasileira.
- ¹⁰ PRADO, D. de Almeida. *Op. Cit.*, p. 13-14.
- ¹¹ Idem, p. 14.
- ¹² GUARNIERI, G. *Op. Cit.*, p. 77-78.
- ¹³ Idem, p. 73-74.
- ¹⁴ Idem, p. 76.