

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO POPULAR**

**TEATRO E CONSCIENTIZAÇÃO:
UM OLHAR SOBRE O MOVIMENTO
“BAILEI NA CURVA”
(1983 a 1985)**

LÚCIA GOMES SERPA

**JOÃO PESSOA
2006**

LÚCIA GOMES SERPA

**TEATRO E CONSCIENTIZAÇÃO:
UM OLHAR SOBRE O MOVIMENTO
“BAILEI NA CURVA”
(1983 a 1985)**

ORIENTADOR: DR. CHARLITON JOSÉ DOS SANTOS MACHADO

**JOÃO PESSOA
2006**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO POPULAR**

**TEATRO E CONSCIENTIZAÇÃO:
UM OLHAR SOBRE O MOVIMENTO
“BAILEI NA CURVA”
(1983 a 1985)**

LÚCIA GOMES SERPA

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Educação à Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação do Professor Dr. Charliton José dos Santos Machado.

**JOÃO PESSOA
2006**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO POPULAR**

**TEATRO E CONSCIENTIZAÇÃO:
UM OLHAR SOBRE O MOVIMENTO
“BAILEI NA CURVA”
(1983 a 1985)**

Aprovada em 03.07.2006

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Charliton José dos Santos Machado
(Orientador)

Professor Dr. Antonio Carlos Ferreira Pinheiro
(Examinador)

Professor Dr. Waldeci Ferreira Chagas
(Examinador)

Professora Dra. Maria Lúcia da Silva Nunes
(Examinadora Suplente)

AGRADECIMENTOS

- Agradeço a paciência, o carinho e o profundo conhecimento de meu orientador Charliton Machado, meu querido companheiro nessa trajetória acadêmica;
- Agradeço aos Prof^{es} Doutores Antonio Carlos Ferreira Pinheiro e Orlandil de Lima Moreira que participaram da Banca de Qualificação e que foram fundamentais para a finalização deste trabalho;
- Aos meus colegas de mestrado, interlocutores de minhas dúvidas e anseios, em especial ao grande amigo que eu ganhei, Cristiano Ferronato;
- Paulo Freire que me inspirou com sua vida e seu trabalho;
- Aos companheiros da profunda viagem dos anos 80 e do Bailei na Curva, em especial à Márcia e Cláudia que eu mantive contato todos esses anos e ao Júlio que cedeu seu poético e inspirador diário do espetáculo, que na verdade é bem mais do que isso;
- Aos queridos amigos que me concederam seus valiosos depoimentos e que eu pude reencontrar;
- Aqueles que nem eram amigos, mas falaram daquele tempo com o carinho de quem parecia ser e agora são;
- A minha família de sangue que sempre me apoiou e me amou, mesmo eu indo para tão longe;
- A minha família adorianana, meu porto seguro, meu amor profundo;
- Minha Mestra, por tudo;
- A Deus e todas as experiências que ele me permitiu viver.

Para Leisa, Tânia e Hayla que me ensinaram que o caminho é para o Alto.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo discutir a relação estreita entre o teatro, a educação popular e o significado da palavra conscientização, através de uma experiência teatral acontecida na década de 1980 em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e saída de dentro dos portões da universidade. O espetáculo “Bailei na Curva”, uma criação coletiva, colocava em cena o período de 1964 até o início dos anos de 1980, evidenciando as conseqüências da ditadura militar para a geração que cresceu com ela. A presente pesquisa adentra às diretrizes da Nova História Cultural e sublinha o surgimento de novos sujeitos nos movimentos sociais ocorridos nas décadas retratadas no texto da peça de teatro analisada.

Palavras-chaves: Teatro; Criação Coletiva; Conscientização; Ditadura; Educação Popular.

ABSTRACT

The objective of this work is to discuss the intense relationship between theater and popular education and the meaning of the word consciousness through a theatrical experience that occurred in the city of Porto Alegre in the state of Rio Grande do Sul in Brazil, derived from the walls of the university. The play “Danced in the Curve” is a collective creation concerned the period from 1964 to the beginning of the 1980s, showing the consequences of the military dictatorship in Brazil for the generation that grew up with it. This research goes into the definition of the New Cultural History and highlights the birth of new subjects in the social movements that occurred throughout the decades of the text of the theatrical play here analyzed.

Keywords: Theater; Collective Creation; Consciousness; Dictatorship; Popular Education.

SUMÁRIO

Resumo
Abstract

Introdução: Rumos metodológicos e desafios da pesquisa.....10

CAPÍTULO I – TEATRO, CONSCIENTIZAÇÃO E EDUCAÇÃO POPULAR

1. A vida no teatro, o teatro na vida: espaço de conscientização?.....20
 1.1 Os movimentos pela redemocratização do país: as décadas de 1970 e 1980... 26
 1.1.1 A campanha *Diretas Já*..... 39
 1.2 Configurando o universo do teatro e da educação popular.....48
 1.2.1 Conscientização: um processo de trabalho.....50
 1.2.2 Educação Popular e a Conscientização.....54
 1.2.3 O Teatro como instrumento de conscientização.....58

CAPÍTULO II – O TEATRO NA HISTÓRIA: SUA FORÇA POLÍTICA E EDUCACIONAL

2. As influências do teatro brasileiro do século XX..... 64
 2.1 Criação Coletiva: A dimensão do teatro nos anos de 1980.....78

CAPÍTULO III – O ESPETÁCULO “BAILEI NA CURVA”

3. Bailei na Curva.....90
 3.1 O Teatro na década de 1980 no Rio Grande do Sul.....92
 3.2 A criação de um ‘fenômeno’96
 3.3 Grupo do Jeito que Dá: uma experiência de teatro e educação popular?.....119

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....132

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....137

6. ANEXOS:
 - Texto do espetáculo “Bailei na Curva”143

INTRODUÇÃO

Rumos teórico-metodológicos e desafios da pesquisa

Este trabalho de dissertação tem como objetivo iniciar um caminho. Sabe-se que a estrada é longa e, em verdade, sem fim. Principiou-se aqui uma pesquisa acadêmica que, mesmo chegando a respostas de inúmeras perguntas formuladas de antemão, não há ilusão de que será uma obra fechada onde tudo estará dito, discutido, percebido, compreendido, analisado e expressado. O vigor está, em realidade, na certeza de que não há certezas, mas sim possibilidades que podem estar mais próximas de uma verdade.

Quando um objeto de pesquisa é definido, a estrada parece que se concretiza à frente dando a impressão de que está mais estreita e por isso, mais fácil de ser trafegada e reconhecida. Mas, logo em seguida, várias estradas estreitas aparecem, colocando opções diferentes que delineiam formas diversas de abordagem do objeto escolhido. Entende-se, assim, a necessidade de introduzir o tema com a justificativa de sua escolha.

A presente pesquisa teve início a partir de uma questão, qual seja: conscientização. Principalmente a partir do pensamento de Paulo Freire e sua visão relativa à educação como prática de liberdade e a fundamental importância do entendimento desta palavra, levou ao interesse pelo seu conceito e significado, trazendo, assim, a vontade de discutir o papel conscientizador que o teatro (área de conhecimento da qual a pesquisadora está inserida) pode adquirir nos dias atuais e, conseqüentemente, se tornar uma importante ferramenta para a educação popular. Mas o tema se configurava extremamente abrangente, onde a função do teatro ao longo da história deveria ser abordada, para desembocarmos no presente e à defesa do teatro como espaço conscientizador, apesar da sua não utilização sistemática como instrumento educativo.

Mas como a educação realiza o trabalho de conscientização? Ela realiza? Por que esta palavra é encontrada apenas nos fundamentos da educação popular? A cultura e a arte podem participar do processo de conscientização de um indivíduo ou até de um povo? Um espetáculo teatral pode ser um ato educativo e ser reconhecido como um processo de educação popular? Ou um período da história recente do Brasil e do teatro brasileiro podem ser vislumbrados como um movimento popular digno de ser inserido no universo ainda discutido da educação popular?

Estas perguntas nortearam a pesquisa, pois a partir de conversas inspiradoras com o orientador Charliton José dos Santos Machado foi encontrado a delimitação de um tempo e

espaço para que a discussão fosse colocada e, onde estivesse em pauta uma personalidade característica dos novos ventos que sopram nas chamadas Ciências Sociais.

O período escolhido (início dos anos de 1980) e o espetáculo “Bailei na Curva”, estreado em Porto Alegre em outubro de 1983 transformaram-se no recorte escolhido como objeto da dissertação, onde, a partir de um olhar comprometido com a história recente podia-se vislumbrar uma interpretação do presente.

A pesquisadora faz parte da história a ser analisada. Este já se configura como um grande desafio para uma pesquisa acadêmica. Não é uma história vista de cima, como a história tradicional costuma trabalhar, onde as análises são feitas a partir dos feitos de grandes homens que já possuem uma história reconhecida. Essa história recente, subjetiva e pouco contada, de apenas 20 anos atrás, adentraria ao campo da chamada **Nova História**. Como afirma BURKE (1992, p. 11):

A nova história começou a se interessar por virtualmente toda a atividade humana. “Tudo tem uma história”, como escreveu certa ocasião o cientista J.B.S. Haldane; ou seja, tudo tem um passado que pode em princípio ser reconstruído e relacionado ao restante do passado. Daí a expressão “história total”, tão cara aos historiadores dos *Annales*. (...) O que era previamente considerado imutável é agora encarado como uma “construção cultural”, sujeita a variações, tanto no tempo e quanto no espaço. (...) A base filosófica da nova história é a idéia de que a realidade é social ou culturalmente construída.

Foi através de preceitos defendidos por essa nova história que o presente trabalho foi estruturado. Em verdade têm-se também algumas definições posteriores à alcunha de Nova História, como a *Micro-história*, a *Nova História Cultural* (NHC como Burke batizou), a *História Recente* e a *História do tempo presente*. A micro-história refere-se a aspectos históricos particulares relacionados, como afirma MACHADO (2006, p.18), ao

estudo de valores e comportamentos de comunidades mais restritas, de idéias, contradições, crenças, experiências heterogêneas, que constituiriam itinerários individuais e visões de mundo tidas freqüentemente como homogêneas, por não pertencerem diretamente à cultura dominante das sociedades. Nesse aspecto, segundo Chartier (1994), propõe-se compreender nos estudos da micro-história, a partir de uma situação particular, a maneira como os indivíduos produzem o mundo social.

É um novo olhar que se configura abrindo espaço para novas interpretações dos fatos históricos. É também um novo sujeito que surge, é o homem e a mulher comuns que passam a protagonizar a história através de suas práticas culturais. A memória individual

passa a permitir cortes na história para a análise de relações sociais e, conseqüentemente, de uma sociedade, como analisa MACHADO (idem, pp. 23/24):

Seguindo essa linha de delimitações de sujeitos históricos representativos é que se desenvolve a análise particularizada da realidade social mais complexa, permitindo a ordenação de uma história cultural a partir dos indivíduos que a vivenciaram e dela participaram diretamente, na construção de suas identidades. Nessa ótica, mesmo que aparentemente distante, existe uma relação direta entre a vida cotidiana e os grandes acontecimentos de uma mesma sociedade.

Encontra-se aqui uma importante referência para o desenvolvimento deste trabalho, quando a autor analisa que a construção das identidades podem se dar a partir de suas histórias culturais, como sujeitos históricos representativos de uma sociedade.

A partir da criação de um espetáculo na cidade de Porto Alegre na primeira metade da década de 1980 coloca-se uma lente de aumento na “construção de identidades” que ocorre a partir deste fato que está costurado com os acontecimentos políticos e sociais de uma época responsável pela construção de uma identidade coletiva.

Vê-se, então um “deslocamento da história social da cultura para a história cultural da sociedade” (idem, p.17), promovendo, assim, uma ramificação específica da Nova História denominada Nova História Cultural. E é sobre a nova história cultural que HONOR (2005, p: 150/151) observa:

Vários são os ramos históricos que tomam fôlego dentro da nova história cultural, como a história das práticas, da fala, das práticas religiosas, do experimento, da viagem, do esporte, no intuito de perceber, não a teoria envolvida em cada uma dessas ações, mas as suas significações. (...) A história da memória, coletiva e individual, busca revelar a importância dos estereótipos para determinadas gerações, já que a perpetuação da memória comporta algumas distorções. Pessoas de grupos sociais distintos contam versões diferentes sobre os mesmos fatos. Neste caso, procura-se então perceber qual tipo de memória está sendo preservada e passada para as gerações futuras (...) A história da cultura material também atraiu diversos especialistas da NHC, ao buscar os aspectos simbólicos que os alimentos, vestuários e habitações tinham para as sociedades que os produziram, nesse contexto também entra a história dos espaços e sua importância para definição de uma sociedade e sua cultura.

A Nova História Cultural sublinha a história das representações no qual a subjetividade tem espaço para ser observada e compreendida através de suposições e sentimentos próprios da natureza humana. Há também uma profunda preocupação com a teoria, sendo que alguns teóricos são fundamentais para a nova história cultural: Bakhtin, Elias, Foucault, Chartier, Bourdieu, Ginzburg. Para a construção do presente trabalho, além

dos expoentes da NHC citados anteriormente, a fundamentação teórica que Burke faz da Nova História foi fundamental. Ele afirma:

No que diz respeito à nova história cultural, pergunto: no que ela é nova? Penso que é nova, sobretudo, pela idéia de cultura que dela emerge, que é muito mais abrangente, incluindo as práticas e as representações. Talvez fique mais claro dizer que a grande inovação é a incorporação ou, ao menos, a tentativa de incorporar a vida cotidiana na história cultural. (BURKE, 1997, p.1).

A importância das opiniões de homens e mulheres comuns, através das suas experiências vividas na época estudada, está aqui colocada em consonância com a essência dos fundamentos da educação popular onde cada um é participante ativo da construção da história. Assim, através, principalmente, dos conceitos de Paulo Freire acerca da educação, e dos preceitos da Nova História Cultural, observou-se as mudanças sociais acontecidas a partir dos acontecimentos da década de 1980 e o impacto produzido por elas em nossas vidas, fatos que estão sendo percebidos, mais aguçadamente, na atualidade. Encontra-se em SCOCUGLIA (2005, pp. 2/3) a afirmação de uma necessidade obrigatória de se falar da história do tempo presente:

As últimas décadas do Século XX nos trouxeram tantas e tão profundas mudanças que a necessidade de mergulhar na história do tempo presente, para além da história do passado, se fez obrigatória para compreender o nosso tempo e, nele, nossas vidas. Há praticamente consenso de que a história nunca se modificou tanto e tão rapidamente quanto na segunda metade do século passado. Talvez, como nunca, a necessidade ontológica de saber quem somos, de onde viemos e para onde vamos prosseguir tenha se concentrado tanto no nosso presente. E compreender o presente é fundamental para podermos compreender o passado, pois partimos sempre dele para reconstruir o passado.

Mas o estudo da história promoveu uma separação entre história do tempo presente e história recente. A presente pesquisa está inserida na história recente, pois possui um recorte definido nos anos de 1980. Em verdade é colocado nesta dissertação um olhar sobre esta década sem deixar de mencionar o período que tem início com o golpe militar de 1964 e que desemboca na década de 1980 com a grande campanha pelas diretas em 1984. Este período se encontra no texto teatral “Bailei na Curva” que é objeto de análise desta pesquisa.

Algumas dissertações e teses produzidas pelas universidades brasileiras, além de livros com abordagens históricas de cunho jornalístico, revisitam e revitalizam a história recente do Brasil colocando uma lente de aumento na história cultural de que os próprios

autores fizeram e fazem parte, ou a geração logo anterior, como no caso do livro “Quem tem um sonho não dança”, de um jovem jornalista, Bryan, criança na década de 1980, mas que faz um levantamento abrangente da cultura jovem brasileira nesses anos. Na apresentação deste livro quem tem a vez é o antropólogo VIANA (in BRYAN, 2004) que afirma:

Por um tempo achei que os anos 80 iriam definitivamente e irremediavelmente passar para a História como uma década perdida, careta, reacionária, cuja principal contribuição para o mundo seria ter inventado os yuppies e a Aids. Eu sabia que isso não era verdade, mas quem disse que o que fica para a história é a verdade? De tanto ouvir, em tantos lugares, acusações desse tipo, já tinha desistido de dar minha versão dos fatos. (...) Pois – para ser bem “ufanista” – quase tudo o que realmente importa na cultura contemporânea, ou que se tornou fenômeno de massas agora, foi bolado nos anos 80. Mais ou menos como os anos 20, que com suas vanguardas inauguraram as novas idéias que iriam florescer nas décadas posteriores até engendrarem a explosão contracultural dos anos 60.

Hoje, olhando para essa história recente vê-se quantas idéias e artefatos foram criados naquele tempo e espaço. Modelos culturais anteriores pareciam já não servir para grande parte dos jovens nos anos da década de 1980 que resolveram dizer o que pensavam mesmo não sendo o ‘politicamente correto’. Muitos encontraram na arte a forma de inventar a si mesmo e ao sonho que gostariam de construir.

Em Porto Alegre um grupo de jovens do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul dava sua contribuição para o escrever da história, colocando em cena uma síntese de suas vivências construídas como crianças que viveram no momento do golpe de 1964, adolescentes na década de 1970 e que chegavam em 1980 sem saber muito o que pensar e/ou fazer. Tinham observado que muitos haviam ‘bailado na curva’, gíria que se refere ao ter-se perdido no caminho e que, naquela época, adquiria uma conotação política de alusão aos muitos desaparecidos durante a ditadura. O espetáculo recebeu exatamente o nome de “Bailei na Curva”, mas, em verdade, era um grito para que não se perdessem, embora não conhecessem muito claramente o caminho que se vislumbrava a frente.

É através das memórias das pessoas que vivenciaram a temporada do espetáculo no início da década de 80, além de um grande número de recortes de jornais da época e de duas edições do texto do espetáculo “Bailei na Curva”, que foram feitas em Porto Alegre (pelas Editoras L&PM e Mercado Aberto, respectivamente), que o trabalho foi se estruturando.

As incursões na Internet na busca de notícias sobre o espetáculo mostrou-se de uma riqueza surpreendente. Primeiramente a descoberta de que a segunda edição do texto havia sido distribuída em grande parte das escolas de várias regiões brasileiras, transformando-se em um dos textos mais encenados em instituições educacionais no país. Os adolescentes,

mesmo não tendo vivido naquela época, descobrem que muitas coisas não mudaram, pois relatos de alunos e jovens que assistem ao espetáculo hoje, demonstram que ainda há uma identificação com as questões propostas no texto. Muitos *blogs* (páginas particulares na internet) de adolescentes foram encontrados com referências sobre o espetáculo. Muitos jovens tiveram a oportunidade de assistir ao espetáculo em Porto Alegre, já que o diretor da primeira montagem, em 1983, refez, 20 anos depois, com um elenco de jovens atores e estudantes de teatro.

Assim, após reunir todo o material da época, sobre o espetáculo (críticas, notícias, artigos, crônicas, poesias, diário da produção do espetáculo), juntamente com as páginas encontradas na Internet, reconstruiu-se o contexto sócio-político dos anos de 1980, para a montagem de um quebra-cabeça que começava a ter início. O movimento em prol das Eleições Diretas, conhecido como *Diretas Já* se delineia com uma força jovem bastante profunda, refletindo o desejo de liberdade que estava sendo proposto. Era preciso liberdade para saber quem eram e o que queriam. Mas sabia-se que a forma que estava estabelecida a organização política da sociedade não servia. Tinha-se consciência do que não se queria.

Na trajetória de construção desta pesquisa foi importante os depoimentos colhidos em Porto Alegre, de pessoas que viveram ativamente a cena cultural nesse contexto e foram testemunhas do movimento estabelecido pelo espetáculo “Bailei na Curva”. Atrizes, atores e diretor do espetáculo falaram do que representou e o que representa, até hoje, o espetáculo para a história cultural do Rio Grande do Sul. Produtores, escritores, cantores, diretores de televisão também deram sua contribuição para abordarmos os anos da década de 1980 e o impacto de uma manifestação cultural.

Registram entre os depoimentos valiosos os seguintes:

- Alice Urbim, jornalista e produtora de teatro, cinema e TV. Foi divulgadora do filme *Verdes Anos* em 1984, através de sua produtora VIVA Produções. Trabalha na RBS TV.
- Carlos Urbim, jornalista e escritor de livros infantis e infanto-juvenis. Responsável pelo poema sobre o espetáculo “Bailei na Curva” presente na primeira edição do texto pela L&PM Editores;
- Cláudia Acurso, fisioterapeuta, atriz e co-autora do espetáculo “Bailei na Curva”;
- Geraldo Lopes, produtor artístico, dono da OPUS Promoções responsável pela produção da primeira montagem da peça “Bailei na Curva”;
- Gilberto Perin, ator e diretor de teatro e TV, diretor de dramaturgia da RBS TV (Porto Alegre);

- Júlio César Conte, psiquiatra, roteirista, ator, diretor e co-autor do espetáculo “Bailei na Curva”, autor de outros textos de teatro como “Pedro e a Girafa” e “Rei da escória”, sua mais recente direção. Escreveu um diário de criação do espetáculo “Bailei na Curva” disponibilizado pela pesquisadora;
- Márcia do Canto, pedagoga, atriz e co-autora da peça “Bailei na Curva”;
- Marisa Vorraber da Costa, professora doutora da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e da ULBRA, onde é responsável pelo Grupo de Estudo sobre Educação e Cultura, com várias publicações na área da Educação;

Juntamente aos depoimentos (colhidos através de uma câmera Hi8 em setembro e outubro de 2005, com exceção de Marisa Vorraber da Costa que respondeu as questões via e-mail), às duas edições do texto do espetáculo (em 1984 pela L&PM Editores LTDA e em 1994 pela Editora Mercado Aberto) e ao diário de criação do espetáculo, tem-se matérias dos jornais Zero Hora, Jornal do Comércio e Gazeta Mercantil (Porto Alegre), Correio Brasiliense e Última Hora (Brasília), O Globo e Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), Diário da Manhã (Pelotas, RS), Jornal da Tarde, O Estado de São Paulo e Folha de São Paulo (São Paulo), Jornal da Manhã e Diário da Serra (Campo Grande), Revista Istoé e Revista Veja, além de blogs (Páginas da Internet) de adolescentes que assistiram a nova montagem do espetáculo “Bailei Na Curva” em Porto Alegre entre os anos de 2003 a 2005 e sites educacionais com informações da utilização da peça em escolas de vários estados brasileiros.

Além disso, a possibilidade de rever o espetáculo, 22 anos depois de ter estreado em Porto Alegre, e ver o público encher as cadeiras da platéia e rir e chorar com o texto foi também uma possibilidade de redimensionar as questões propostas por este trabalho e o significado de uma experiência particular que não está confinada entre quatro paredes, mas que ganhou uma abrangência histórica.

Em relação à proposta de introduzir o teatro e uma manifestação particular, no caso o espetáculo “Bailei na Curva”, na discussão sobre a educação popular, é a tentativa de redimensionar seus fundamentos e processos, colocando a pergunta se não é possível definir esta experiência teatral específica como uma possibilidade de educação popular, abrindo o leque de possibilidades para que outras expressões, inseridas em um tempo/espaço propícios de formação de um movimento popular, possam ser entendidas como processos da educação popular. Para isso colocou-se em discussão algumas afirmações de GOHN (1997) sobre os movimentos sociais e como eles ocorreram no período da redemocratização do Brasil após o golpe militar de 1964. Ela defende a idéia de que exista uma abordagem culturalista nas

análises dos novos movimentos sociais em contraposição à marxista que era mais utilizada da análise de movimentos populares. Ela afirma:

Aos poucos a análise destes últimos também passaram a priorizar a questão da construção da identidade coletiva dos grupos e a deixar as questões das contradições urbanas, dos meios coletivos de consumo etc. totalmente de lado. O dilema criado no debate entre os paradigmas europeu e norte-americano sobre o significado dos novos movimentos sociais, em termos do que expressavam – construção de identidades (uma das abordagens do paradigma europeu) ou meras estratégias políticas para obtenção dos bens, baseadas em lógicas racionais que consideram custos e benefícios (paradigma norte-americano)-, não se colocou para os pesquisadores brasileiros ou da América latina. Toda a ênfase estava na identidade dos novos atores políticos. O dilema aqui passou a ser outro: enfatizar mais o aspecto das mudanças socioculturais ou as transformações políticas que os movimentos poderiam gerar. (1997, p. 284)

São estes “novos atores políticos” que se quer identificar com este trabalho, tal como vivido àquela época. A década de 1980 se mostrou fértil em movimento cultural e social, mas ocorre uma mudança na identidade dos atores em relação aos que participaram ativamente das décadas de 1960 e 1970, nas lutas contra a ditadura militar, como se pode observar no decurso desta pesquisa.

Assim o trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo tem-se uma contextualização histórica do período que o texto “Bailei na Curva” colocou em cena: 1964 a 1983, com a introdução de fatos acontecidos em 1984, período em que acontece a campanha *Diretas Já*, em que os integrantes do espetáculo participaram ativamente e que constitui-se como um grande movimento de redemocratização do país.

No segundo capítulo há a colocação do teatro como força política e educacional e as influências históricas que o teatro realizado nos anos das décadas de 1970 e 1980 sofreram, onde a criação coletiva ganha força e voz.

O terceiro capítulo conta a trajetória do espetáculo “Bailei na Curva”, sua criação e carreira, fazendo um diálogo com os depoimentos colhidos em Porto Alegre, as publicações encontradas no período sobre o espetáculo e o próprio texto do “Bailei” como era normalmente chamado. Há ainda a discussão se o movimento que o “Bailei na Curva” faz em Porto Alegre e em todo o estado do RS, para mais tarde chegar às escolas brasileiras, constitui-se em uma manifestação de educação popular.

E as considerações finais, na qual costura-se as idéias introduzidas ao longo dos três capítulos e, em seqüência, as referências bibliográficas e, em anexo, encontra-se o texto do espetáculo.

CAPÍTULO I

TEATRO, CONSCIENTIZAÇÃO E EDUCAÇÃO POPULAR

1. A VIDA NO TEATRO, O TEATRO NA VIDA: ESPAÇO DE CONSCIENTIZAÇÃO?

1964 foi um ano que ficou bastante marcado na vida de todos os brasileiros. Consciente ou inconscientemente o dia 31 de março estabeleceu o que os ingleses chamam de *shifting point*¹ para a história do Brasil. O desfecho do golpe militar desestabilizou a cidadania brasileira, conseqüentemente, interrompendo o desenvolvimento de uma área extremamente importante para a construção e consolidação de uma sociedade – a educação. A educação, assim como a cultura, foi massacrada com perseguições, censuras, prisões, torturas e exílios. A cidadania, tão reverenciada em sociedades democráticas, foi transformada em ufanismos e nacionalismos produzidos por uma ditadura militar que ainda ditou as cartas até a década de 1980. Brasileiros entoaram “Eu te amo, meu Brasil, eu te amo, meu coração é verde, amarelo, branco, azul, anil...”² introduzindo a década de 1970 com a glória da seleção brasileira de futebol que era tricampeã do mundo. O governo utilizava os meios de comunicação, principalmente a televisão, para enaltecer o país, exacerbando um sentimento nacionalista, o orgulho de ser brasileiro, como marketing de sua propaganda política-ideológica.

Aqueles que nasceram pelos idos de 1964 ou que eram crianças quando do fatídico golpe que mais parecia primeiro de abril (dia da mentira), chegavam à década de 1980 como os jovens que teriam que continuar a escrita da história. Alguns tiveram seus pais desaparecidos, outros foram obrigados a viver em outro país, com línguas e culturas diferentes, pois eram exilados sem saberem, tampouco, o que isso significava. Alguns perderam o tipo de vida que tinham, pois a pobreza arrastou muitos como uma tsunami que devasta cidades. Outros que eram ricos ficaram mais ricos ainda, aumentando vertiginosamente a diferença de classes no Brasil.

Mas a geração que cresceu com a ditadura não sabia exatamente como “aquilo tudo tinha ficado daquele jeito”. Alguns receberam informações ainda no seio familiar, principalmente filhos de professores universitários, críticos da realidade e, muitos, exilados políticos. Mas a grande maioria dos jovens foi conhecer a realidade no ambiente estudantil. Estudantes secundaristas e universitários participaram ativamente de todos os movimentos

¹A palavra da língua inglesa **shift** significa mudar, desviar, alterar, mudar de direção, ganhar a vida. Assim **shifting point** é o ponto de mudança de direção, é um marco que desvia o rumo de uma trajetória.

²Música composta por Domingos Leoni, da dupla Dom e Ravel, em 1970, que foi gravada pela dupla, mas ficou mais conhecida na interpretação do grupo musical “Os Incríveis”, que aproveitando a repercussão desse tipo de música lança, em 1971, um compacto duplo com o Hino Nacional e o Hino da Independência do Brasil.

que aconteceram na década de 1980, empenhando-se em tornar realidade as tendências de transformações em curso.

Em verdade, já em 1977, acontece uma grande passeata em São Paulo com a participação de 10.000 estudantes que eram contra a repressão que a ditadura impunha. Esta passeata, que ocorria de forma pacífica, foi duramente reprimida pela polícia fazendo com que outras manifestações acontecessem em outras capitais brasileiras e em algumas cidades grandes do interior, proporcionando um desgaste profundo do governo.

Ocorre uma grande campanha pela anistia política em várias instâncias da sociedade nos anos de 1970. Das mulheres com o Movimento Feminino pela Anistia (MFA) passando por profissionais liberais, como professores universitários e advogados e por diversas correntes políticas de oposição, além dos familiares daqueles atingidos pela repressão e a presença da Igreja Católica nas lutas populares, tudo acaba por abalar as estruturas da ditadura que fazia com que o país vivesse um grande período de compressão política e social. Sem falar do desastre econômico que começava a ter forma após o “milagre brasileiro” como ficou conhecida a situação do país nos anos de ditadura, principalmente até 1974. “Investimentos baseados em sonhos viravam pesadelos”, afirma KUCINSKI (2001, p. 21).

Freire, grande expoente da educação no Brasil antes do golpe, teve que deixar o país. Rumou para o Chile e foi um cidadão do mundo, como ele mesmo dizia que todos deveriam ser. Em 1978 retorna ao Brasil e começa a jornada de colocar em prática novamente suas idéias educativas. Mas o Brasil ainda não estava preparado para retomar esse estágio crítico: embora a ditadura militar já desse fortes sinais de seu declínio, ainda respirava.

Foi exatamente em 1978 que aconteceu a grande greve do ABCD³ paulista, colocando em cena a classe operária em “uma greve inédita, sem líderes ostensivos, sem piquetes, sem fura-greves”, como afirma KUCINSKI (2001, p: 89). Em dez dias as greves chegaram a noventa indústrias metalúrgicas na Grande São Paulo, tendo como características básicas:

grande espontaneidade e participação; paralisação geral dentro das próprias fábricas, mas com enorme zelo pela preservação do patrimônio produtivo, incluindo cuidados especiais com os equipamentos que não podem ser desligados abruptamente. As greves impressionam profundamente toda a opinião pública pela determinação e o sentido de responsabilidade social com que se comportam os trabalhadores. (KUCINSKI, 2001, pp.89/90).

³ Complexo industrial na Grande São Paulo compreendido pelas cidades de Santo André, São Bernardo, São Caetano e Diadema.



Greve do ABC paulista, comício com a participação de Luis Inácio da Silva, o Lula, em 1979.

Fonte: www.fpabramo.org.br

Este movimento, de uma profunda organização e força, teve continuidade no ano seguinte e foi um estopim, direta ou indiretamente, de acontecimentos posteriores. Um deles foi a criação do PT (Partido dos Trabalhadores) realizada, oficialmente, em 10 de fevereiro de 1980.

Luis Inácio da Silva, mais conhecido como Lula, era então presidente do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC⁴ e, ainda em 1978, propõe a criação de um partido político ao afirmar que “ou os trabalhadores assumem uma posição coerente com os princípios da classe trabalhadora, indo até mesmo à criação de um partido da classe trabalhadora, ou ficaremos a reboque dos acontecimentos a vida inteira” (in KUCINSKI, 2001, p.95). Em 1979 o Partido vai tomando corpo após todas as greves acontecidas, reuniões políticas e a adesão de quase todas as correntes de esquerdas do país, além de intelectuais importantes como Paulo Freire, Sérgio Buarque e Antonio Cândido e de um número significativo de militantes das Comunidades Eclesiais de Base. O manifesto de lançamento do PT data de janeiro de 1980 e privilegia a democracia e a independência política dos trabalhadores, colocando a necessidade de uma estrutura interna democrática no qual todas as decisões seriam realizadas por suas bases.

⁴ Apenas posteriormente a cidade de Diadema é incluída na sigla que se refere ao complexo industrial da Grande São Paulo. Antes a região era popularmente conhecida como o ABC paulista.

Em maio de 1980 o PT já possuía 632 núcleos com cerca de 26 mil participantes e, no ano seguinte, 200 mil filiados distribuídos em mais de mil núcleos. Muitos jovens universitários e até secundaristas começam a participar ativamente das reuniões promovidas pelo novo partido.

Outro acontecimento que marca a década de 1980 e os jovens brasileiros, ansiosos por fazerem parte ativa da história de seu país, pois não sabiam bem como contá-la até então, foi o movimento pelas *Diretas Já* que arrebanhou milhões de pessoas em todo o Brasil em 1984. Os acontecimentos políticos no país estavam interligados, mas geravam diferentes formas de manifestação e um grande movimento social estava sendo realizado nas ruas de todo o país. Como assevera RODRIGUES (2003, p. 101):

Em 1984 não houve uma simples “reedição” dos grandes comícios do passado. O que houve foi o ápice de um novo ciclo de mobilização e de incorporação de novos atores sociais ao processo político. Um ciclo substancialmente distinto do verificado no período populista que se iniciou na década de 1970 com o incremento do associativismo de classe média, com a emergência dos movimentos populares urbanos e com a mobilização operária autônoma, completando-se com a formação de organizações nacionais no início dos anos 1980 (em especial a CUT e o PT), que serviram de canais de representação corporativa e política a esta miríade de novos sujeitos que chegaram à cena pública. A diferença fundamental está na ruptura desses novos atores sociais com a “relação de manipulação” típica do populismo.

Os novos atores sociais eram jovens que resolveram ir às ruas, eram estudantes, em sua maioria, clamando por liberdade. Pessoas comuns fizeram história, mas, em verdade elas a fazem a todo instante, mesmo na inconsciência ou na imobilidade. “*Seremos heróis de nossas próprias vidas ou para sempre as suas vítimas?*” perguntava Charles Dickens no século XIX na obra “David Copperfield”.

O teatro está armado desde o princípio dos tempos e todos são atores. Há um papel para cada um, para que cada um atue. E nesse contexto político e social da década de 1980, pessoas comuns também subiram em palanques e deram seu recado. Artistas consagrados apoiaram o movimento, mas houve também aqueles que nem eram conhecidos, mas tinham algo a dizer. Cantaram, falaram e choraram ao ver milhares de pessoas lutando pelo direito de ser em uma sociedade tão injusta.



Vale do Anhangabaú, 25 de janeiro de 1984, São Paulo, SP.
Foto: Vera Jursys (www.fpa.org.br/especiais/diretas)

Pois, o grande trabalho de conscientização que aconteceu nas universidades brasileiras no início da década de 1980 não recebeu notoriedade como aquela vigorosa geração de 1968 que foi às ruas lutar pelos seus direitos. Assim como em outros lugares do Brasil, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, a universidade fervilhou. A cidade viu um movimento cultural intenso sair dos portões acadêmicos e ganhar espaços, estrada, vida e importância.

Grupos de teatro, bandas, filmes foram produzidos com uma vontade que ultrapassava o tempo e o espaço. Projetos, reuniões, discussões, greves agitaram o ambiente estudantil. Cada um queria fazer parte e para isso queria entender, criticar e agir.

O teatro não estava mais confinado a uma sala ou ao curso de Artes Cênicas. Ele ganhava as ruas, ele era a expressão da vida, da identidade daqueles que ali estavam. Era uma necessidade vital. Não foi por acaso que grupos similares apareceram em vários lugares do Brasil. Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, Porto Alegre, como em outras cidades brasileiras, conheceram a criação coletiva, um gênero já conhecido fora do Brasil, mas que ganha uma força inigualável nas décadas de 1970 e 1980. Eram jovens escrevendo sobre o que vivenciavam. Eram suas experiências que faziam história. E milhares de pessoas se identificaram e tornaram sucesso grupos de desconhecidos, de pessoas comuns, de estudantes que encontraram sua forma de expressão, uma forma de levar adiante o ato de conscientização de que estavam fazendo parte.

Nesta perspectiva não foi por acaso que um desses grupos, formado no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, auto intitula-se “Do Jeito que dá” e, depois de realizar um espetáculo sobre a vivência de alunos de teatro, dentro do próprio curso e do ambiente acadêmico⁵, a partir de improvisações, técnica característica de criações coletivas, resolve ampliar o seu campo de visão e colocar em cena as vidas dos próprios integrantes do grupo como crianças na década de 1960, adolescentes nos anos de 1970 e jovens no princípio dos anos de 1980, realizando o maior sucesso do teatro gaúcho em todos os tempos, o espetáculo “Bailei na Curva”, estreado em outubro de 1983 em Porto Alegre. Em 1984 seus atores e também autores participaram do grande movimento conhecido como *Diretas Já* onde cantaram para uma platéia de 200 mil pessoas a música tema⁶ da peça que bradava em seu refrão:

Sessenta e quatro
Sessenta e seis
Sessenta e oito mau tempo talvez
Anos 70 não deu pra ti
E nos oitenta eu...
...não vou me perder por aí.

Era um grito que os atores faziam no final do espetáculo colocando que apesar de tudo eles conseguiriam chegar à vida adulta e fazer suas histórias alvorecerem na década de 1980. No dia do comício em prol das *Diretas* este refrão mostrou-se emblemático, representando a identidade de um povo que estava cansado das agruras proporcionadas pela ditadura e lutava para não acompanhar tantos brasileiros perdidos nos porões anti-democráticos, vítimas das perseguições e torturas que os militares patrocinaram em nosso país desde 1964. Todos gritaram que não iriam “bailar na curva”, não iriam “se perder por aí”.

⁵ Em 1982 o grupo é criado para a realização do espetáculo “Não Pensa Muito Que Dói”, projeto de formatura do aluno de direção teatral Júlio César Conte, que fala das experiências dos atores e do diretor no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em Porto Alegre – RS.

⁶ “Horizontes”, música e letra de Flávio Bicca Rocha, um dos integrantes do Grupo Do Jeito que Dá e do espetáculo “Bailei na Curva”.

1.1 Os movimentos pela redemocratização do país: as décadas de 1970 e 1980

Democracia é uma palavra originária da união de dois vocábulos gregos: *Demos* e *kratos* (o poder do povo). A palavra grega que possui o significado de povo (*demos*) é conhecida popularmente no Brasil como o plural da forma reduzida de demônio, o diabo. Parece que os regimes totalitários que se espalharam pelo mundo acolheram a significância popular brasileira como via de regra para a visão da representatividade do povo em uma sociedade. Principalmente em regimes ou períodos ditatoriais a repressão exercida pela máquina governamental demonstra a necessidade de acorrentar o povo (diabo) para que ele não possa macular a imagem puritana, passiva e silenciosa que a massa deve interpretar.

Para ROUSSEAU (in JAPIASSU & MARCONDES, 2001, p. 65) a democracia realiza a união da moral e da política e “é um estado de direito que exprime a vontade geral dos cidadãos, que se afirmam como legisladores e sujeitos das leis”. A democracia, então, deveria garantir os direitos dos cidadãos que são os verdadeiros sujeitos de uma Nação. Mas a realidade mostra uma inversão do sujeito que se transforma em objeto em uma oração proferida pelo poder hegemônico de um Estado.

SANTOS (1997, p. 235) concorda com Foucault quando ele denuncia “o excesso de controle social produzido pelo poder disciplinar e pela normalização técnico-científica com que a modernidade domestica os corpos e regula as populações de modo a maximizar a sua utilidade social e a reduzir, ao mais baixo custo, o seu potencial político”, mas acredita que existe um exagero em minimizar as potencialidades desta modernidade que está sendo criticada, acreditando que existem outros resultados possíveis desse projeto. De qualquer forma o potencial político dos cidadãos foi achatado por um Estado que muitas vezes se pretende democrático. O autor também introduz a idéia de que este projeto da modernidade é caracterizado por um equilíbrio entre regulação e emancipação,

convertidos nos dois pilares sobre os quais se sustenta a transformação radical da sociedade pré-moderna. O pilar da regulação é constituído por três princípios: o princípio do Estado (Hobbes), o princípio do mercado (Locke) e o princípio da comunidade (Rousseau). O pilar da emancipação é constituído pela articulação entre três dimensões da racionalização e secularização da vida coletiva: a racionalidade moral-prática do direito moderno; a racionalidade cognitivo-experimental da ciência e da técnica modernas; e a racionalidade estético-expressiva das artes e da literatura modernas. O equilíbrio pretendido entre a regulação e a emancipação obtém-se pelo desenvolvimento harmonioso de cada um dos pilares e das relações dinâmicas entre eles. (SANTOS, 1997, p. 235)

Mas o capitalismo acabou por consolidar uma trajetória vitoriosa que não permitiu que esse equilíbrio pudesse ocorrer. O pilar da emancipação acabou por enfraquecer-se em detrimento ao pilar da regulação. A perda dos direitos dos cidadãos mostra-se sem ilusões pelo mundo inteiro. O exercício de cidadania ficou reduzido ao voto, que mesmo em época não muito distante, no Brasil, também era negado. Há uma violência invisível, como Bourdieu (1996) assinalou, instalada na vida coletiva que os seres humanos construíram sobre a terra. A democracia parece uma utopia que os grupos de teatro quiseram transformar em realidade quando assumem a criação coletiva como forma de processo criativo em uma época em que as liberdades estavam algemadas. Parecia um microcosmo político que poderia mostrar que era possível o que o Estado afirmava não ser, adotando a ditadura para regular uma nação de cidadãos essencialmente abertos e criativos como os brasileiros. BORDIEU (1996, p. 1) afirma:

Uma política realmente democrática encontra-se diante à forma moderna de uma antiga alternativa, a do rei filósofo (ou do déspota iluminado) e do demagogo, ou, se preferir, a alternativa da arrogância tecnocrática que pretende fazer a felicidade dos homens sem eles, ou mesmo apesar deles, e da abdicação demagógica que aceita tal qual a aprovação da demanda, que se manifesta através das informações do mercado, das cotações e números de popularidade. Uma política realmente democrática precisa se esforçar para fugir a tal alternativa. Eu não insistirei sobre as conseqüências do “erro tecnocrático” que se comete muito em nome da economia. Eles podem detalhar os custos, não somente sociais, especialmente em sofrimentos e em violência, mas também econômicos, de todas as economias que se impõem em nome de uma definição restritiva e mutiladora da economia. Eu direi somente, para se refletir, que há uma *lei de conservação da violência* e que, se querem fazer diminuir verdadeiramente a violência, a mais visível, os crimes, violações, estupros, atentados aéreos, terão que trabalhar para reduzir globalmente a violência que está invisível, aquela que se exerce no dia a dia, nas famílias, usinas, oficinas, delegacias, presídios, ou mesmo nos hospitais ou escolas, e que é produto da “violência inerte” das estruturas econômicas e sociais e dos mecanismos impiedosos que contribuem para lhes reproduzir.

Bourdieu (1996) coloca sua idéia de uma política realmente democrática, que escapa das conseqüências dos erros tecnocráticos realizados em nome da economia e afirma que existe na nossa sociedade uma lei de conservação da violência que não á apenas a aparente (a mais visível) dos crimes que vemos e ouvimos falar, mas que há uma violência invisível que é produto das estruturas econômicas e sociais e dos mecanismos desumanos que são impiedosos, implacáveis.

Na época recente de ditadura no Brasil vimos uma violência brutal tomar conta do país, tanto a visível quanto a invisível. Enquanto o Estado utilizava instrumentos repressivos, com torturas, exílios e mortes, também regulou a intelectualidade brasileira, transformando a

educação em um pólo híbrido, pois o ideal de conscientização estava sendo podado. Conscientização no sentido de “com o saber eu ajo” no mundo, o saber quem eu sou e o que existe à minha volta.

Temos que lembrar também que há um sentido de subjetividade e diversidade entre os seres humanos tornando difícil uma forma única de educação e também uma rede de direitos e deveres que se transformam em autoritários e de regulação. SANTOS (1997, p. 240) assevera:

Ao consistir em direitos e deveres, a cidadania enriquece a subjetividade e abre-lhes novos horizontes de auto-realização, mas, por outro lado, ao fazê-lo por via de direitos e deveres gerais e abstratos que reduzem a individualidade ao que nela há de universal, transforma os sujeitos em unidades iguais e intercambiáveis no interior de administrações burocráticas públicas e privadas, receptáculos passivos de estratégias de produção, enquanto força de trabalho, de estratégias de consumo, enquanto consumidores, e de estratégias de dominação, enquanto cidadãos da democracia de massas.

Há então uma tensão entre subjetividade e cidadania que poderia ser abrandada se ela ocorresse no pólo da emancipação, como afirma Santos (1997). No Brasil o comunismo pré-golpe de muitos artistas engajados preconizava a idéia de liberdade que reconhecia a subjetividade como inerente a todos nós e que era possível, pacificamente, a liberação das massas em nome de uma real democracia (o povo no poder). Havia uma ilusão de que a Revolução Russa havia realmente trazido a liberdade para o povo juntamente com oportunidades de educação, trabalho e alimentação. E que isso deveria se propagar pelo mundo como único caminho possível para a felicidade humana.

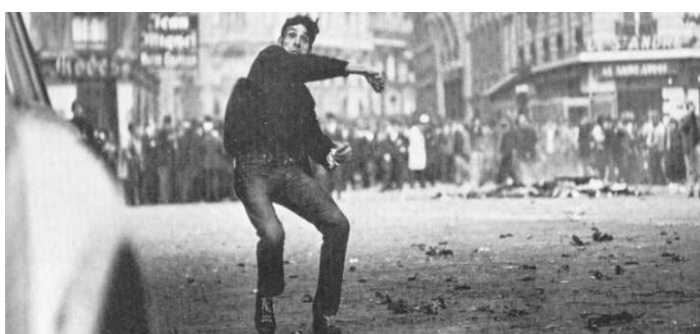
Viu-se acontecer no Brasil uma série de mobilizações pela redemocratização que adentram na categoria dos movimentos populares, mas obtendo características diferentes de década para década, inclusive na questão do papel do Estado e a visão que os próprios movimentos possuíam dele. GOHN (1997, pp. 313/314) afirma:

Nos anos 70 até meados dos 80, era um tanto consensual entre os movimentos e as redes de assessorias que se deveria construir um contrapoder popular, uma força popular independente do Estado. Não se tratava de estar de costas para o Estado, (...) nem de frente para o Estado, porque este era visto como inimigo pelos movimentos progressistas. Ao longo dos anos 80, com a transição democrática, os movimentos passaram a ser interlocutores privilegiados do Estado, porque este estava se democratizando e buscando também mudar sua face aparente de repressão. (...) Acrescente-se ainda que os movimentos populares progressistas perderam, nos anos 90, o apoio irrestrito do maior aliado que tiveram ao longo dos anos 70 e parte dos 80 no Brasil: a Igreja Católica, em sua ala da Teologia da Libertação.

A Igreja participou do golpe de 1964 apoiando a frente militar que se colocava no poder, mas com a forte repressão e a instauração no país do AI-5, em 1968, ela muda suas diretrizes participando como “ator e agente expressivo” (GOHN, 1997, p. 314) nas mobilizações que ocorreram nas décadas de 1970 e 1980. Em relação ao Brasil pós-golpe de 1964, que abala a progressão da democracia instaurando um regime militar que perdura até 1985, e as mobilizações acontecidas em prol da redemocratização do país em todas as cidades brasileiras e em vários campos de atuação, faz-se necessário colocar alguns fatos ocorridos durante a ditadura, pois eles mostram claramente a mobilização que aconteceu no país até o acontecimento dos grandes comícios em prol das Diretas em 1984.

Em junho de 1965 os estudantes da USP entram em greve e a Polícia Militar invade o Alojamento Estudantil (CRUSP), mostrando que eles não estavam para ‘brincadeiras’. Em outubro, na UnB (Universidade de Brasília) os professores entram em greve e o Reitor suspende as atividades do campus e pede intervenção policial. No ano seguinte, mesmo na ilegalidade, a UNE realiza o 28º Congresso em Belo Horizonte estabelecendo dia 22 de setembro como o Dia Nacional da Luta contra a Ditadura.

Em 1968 o mundo inteiro se agita. Os estudantes vão para as ruas, brigam com a polícia, incendiam prédios e automóveis, fazem barricadas. A cidade de Paris aparece como um grande centro de resistência. No Brasil também estudantes, artistas e intelectuais saem às ruas realizando uma série de manifestações contrárias ao regime que o país foi submetido.



Manifestação estudantil em Paris, 1968.

Fonte: Picture gallery - www.brownsoundclothing.com/sla/blog/6868/6868.html



A manifestação estudantil em Paris, 1968, é reprimida com violência pela polícia francesa.
Fonte: Picture gallery - www.brownsoundclothing.com/sla/blog/6868/6868.html

Neste ano, no Brasil, encontramos um grande volume de manifestações, como a greve dos trabalhadores da Cobrasma em Osasco, em fevereiro, e um acontecimento que marcou os estudantes e o país, a morte de Edson Luis Lima e Souto em conflito de estudantes com a Polícia Militar em frente ao restaurante universitário Calabouço, no Rio, quando o movimento estudantil preparava um protesto contra as condições do ensino brasileiro. Este fato aconteceu no dia 28 de março e, no dia seguinte, 60 mil pessoas participaram do enterro do estudante deflagrando uma série de manifestações e protestos em várias cidades do país.



Enterro do estudante Edson Luis Lima e Souto acompanhado por 60 mil pessoas no Rio no dia 29 de março de 1968. Fonte: www.fpa.org.br/especiais



Velório do estudante Edson Luis em 1968. Fato que deflagrou muitas manifestações pelo país.
Fonte: www.fpa.org.br/especiais

No início de abril as missas de sétimo dia celebradas para Edson Luís na igreja da Candelária no Rio foram reprimidas violentamente pela Polícia Militar. Mas os estudantes secundaristas e universitários continuaram realizando protestos, assim como os professores. Havia uma Portaria (nº 31) que limitava o trabalho dos professores e instituía mensalidades em algumas universidades públicas que também desencadeou manifestações durante um mês. Em junho de 1968 os estudantes ocupam a reitoria da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e fazem assembléia. São tirados a força pela polícia e muitos são presos. O dia 21 de junho fica conhecido como “sexta-feira sangrenta”, pois a passeata por verbas para a educação acaba com repressão e mortos, no Rio de Janeiro.

Assim, no dia 26 de junho, é realizada, com permissão do governo estadual, no Rio de Janeiro, a “Passeata dos 100 mil”, manifestação contra o regime militar organizada por estudantes, artistas, intelectuais e trabalhadores.



Passeata dos 100 mil em 26 de junho de 1968 no Rio de Janeiro. Manifestação que se tornou emblemática na luta pela democracia no Brasil. Fonte: www.fpa.org.br/especiais

Em agosto ainda aconteceu uma passeata em São Paulo de estudantes e em Belo Horizonte, no mesmo dia, 120 estudantes são presos na Escola de Medicina.



Brasil (São Paulo), 1968, a polícia utiliza bombas de gás lacrimogêneo e violência para reprimir confronto entre estudantes na rua Maria Antonia. Fonte: www.fpabramo.org.br

De 1964 a 1968 muitas peças de teatro sofrem com a censura. Algumas são proibidas horas antes da estréia. A polícia invadiu muitos teatros, textos foram queimados em praça pública. A peça “Um Bonde chamado desejo”, de Tennessee Williams, é censurada e a atriz Maria Fernanda e o produtor Oscar Araripe são suspensos por 30 dias o que gerou uma mobilização dos meios culturais e os teatros do Rio de Janeiro e de São Paulo entram em greve. Manifestações acontecem nas escadarias do Teatro Municipal das duas cidades, artistas e polícia entram em conflito. O diretor teatral Flávio Rangel é preso e tem a sua cabeça raspada. O CCC (Comando de Caça aos Comunistas) espanca os atores de “Roda Viva”, de Chico Buarque, com direção de José Celso Martinez Corrêa, além de destruir equipamentos e cenários. O texto “Papa Highirte” de Oduvaldo Vianna Filho recebe um prêmio do Ministério da Educação, através do SNT (Serviço Nacional de Teatro), mas o Ministério da Justiça proíbe o texto. O Concurso de Dramaturgia do SNT é suspenso. Em Porto Alegre o elenco de “Roda Viva” volta a ser agredido e a Censura retira o espetáculo de cartaz.

Em 1967 o Teatro Oficina monta “O Rei da Vela” de Oswald de Andrade mostrando a frustração de uma revolução de esquerda que nunca houve.

As manifestações e protestos continuaram durante todo o período em que o regime militar vigorou no país após o golpe de 1964. Até 1978, principalmente, as torturas, prisões e mortes continuaram. A censura era forte. Padres, frades, intelectuais, artistas, professores, estudantes e integrantes de grupos organizados como o VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) e o Colina (Comando de Libertação Nacional) sofreram nas mãos da ditadura, sendo que muitos desapareceram nesse período.

O CCC (Comando de Caça aos Comunistas) foi o grande responsável pelas ações repressoras contra os palcos brasileiros, como a bomba no Teatro Opinião, no Rio de Janeiro em dezembro de 1968, a invasão do Teatro Ruth Escobar e o espancamento do elenco de “Roda Viva”, citado anteriormente. Os membros do VPR e do Colina se aliam criando a VAR-Palmares (Vanguarda Armada Revolucionária Palmares) e em 1975 acontece outro assassinato que mobiliza o país, o jornalista Vladimir Herzog é morto sob tortura nas dependências do DOI-Codi (Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna) sendo que o boletim da polícia apresenta a versão de que Herzog teria se enforcado. Mais de 10 mil pessoas participaram de um ato ecumênico na Catedral da Sé em memória do jornalista em 31 de outubro de 1975.



Acesso principal da Catedral da Sé, em São Paulo, no dia do culto ecumênico pela morte de Vladimir Herzog; 31 de outubro de 1975. (acervo do Sindicato dos Jornalistas Profissionais no Estado de São Paulo)

Fonte: www.observatorio.ultimosegundo.ig.com.br

Há também registros da luta do teatro com a censura durante a vigência do AI-5 (dezembro de 1968 a dezembro de 1978), de acordo com a FUNARTE (Fundação Nacional de Arte):

- É decretada a censura prévia a livros, peças e periódicos;
- Augusto Boal é preso e, depois de libertado, vai para o exílio na Europa;
- Os integrantes do grupo de teatro “The Living Theater”(expoentes da criação coletiva) vêm ao Brasil e são detidos por porte de drogas e expulsos do Brasil. Depois o inquérito concluirá que as drogas foram “plantadas” pela própria polícia;
- O espetáculo “Gracias, señor” do grupo de teatro Oficina é suspenso e, a seguir, definitivamente proibido;
- É proibida a apresentação, no Rio de Janeiro, da Companhia Proclemer-Albertazzi, que visitava o Brasil sob o patrocínio do governo italiano, para a montagem da peça “Pilato sempre”, de Giorgio Albertazzi;
- Em 1973, “Calabar” de Chico Buarque e Rui Guerra, é liberado e, uma semana antes da estréia, a Censura avisa que a peça será reexaminada e que esse

processo levará de três a quatro meses. O elenco é desfeito e os produtores Fernando Torres e Fernanda Montenegro sofrem o maior prejuízo da história de produções teatrais no Brasil;

- No ano seguinte o mesmo acontece com “Abajur lilás” de Plínio Marcos, também proibida às vésperas da estréia;
- Em 1974 a polícia invade e fecha o Teatro Oficina. José Celso Martinez Corrêa é preso e, como Boal, depois de libertado, vai se exilar na Europa;
- O SNT (Serviço Nacional de Teatro), em 1975, retorna o Concurso Nacional de Dramaturgia e premia “Rasga Coração”, de Oduvaldo Vianna Filho. A peça não pôde ser encenada;
- Em Porto Alegre, Eid Ribeiro ganha o Primeiro Prêmio do Concurso de Dramaturgia do Instituto Estadual do Livro / Prefeitura de Porto Alegre / Universidade do Rio Grande do Sul, com a peça “Delito carnal”. A censura anula a realização do concurso e proíbe a peça;
- Jean-Paul Sartre, em 1976, nega autorização para a montagem de suas peças no Brasil até que sejam “restabelecidas as liberdades democráticas”;
- No mesmo ano o texto “A Patética” vence o Concurso nacional de Dramaturgia do SNT. A Censura confiscou o envelope de identificação do autor, fazendo com que não se soubesse oficialmente quem era o premiado e não fosse homologado o vencedor. Em 1978 o envelope foi encontrado, o autor foi premiado, mas a peça foi proibida;
- Em dezembro de 1978 foi revogado o AI-5, mas a censura continuou intervindo nos espetáculos teatrais, em escala um pouco menor.

Vale ressaltar, em relação à censura, o arquivo que o Presidente Ernesto Geisel possuía do tempo de seu mandato (15/03/1974 a 15/03/1979) em que aparece narrada uma conversa entre o Ministro da Educação e Cultura Ney Braga e os compositores Chico Buarque de Holanda, Sérgio Ricardo e Hermínio Bello de Carvalho. Em verdade apenas Chico Buarque havia sido convidado para a interlocução, mas o compositor solicitou autorização para se fazer acompanhar dos outros dois compositores. Há uma ata desta conversa escrita pelo próprio Ministro onde ele descreve:

O exercício da censura pela autoridade policial e a falta de critérios para a sua correta aplicação – no entendimento daqueles compositores - determinam o esmagamento do processo

de criatividade e transformam o criador em um ser permanentemente acuado. Chico Buarque de Holanda, aludindo à ausência de critérios, exemplificou com música de sua autoria, produzida recentemente e proibida pela Censura pelo fato de conter um verso que diz: “João ama sua filha”. Segundo alegou o censor, “quem ama sua filha está cometendo incesto” e, com base nessa conceituação, proibiu a música. Para o poeta Hermínio Bello de Carvalho, a sociedade ideal seria aquela onde não houvesse Censura, onde cada qual fosse responsável pelo que faz. Mas que, jamais, a Censura deve ser policial. (...) Para Sérgio Ricardo, a Censura, sobretudo, coage o criador e este, embora não sendo contestador, passa a contestar com a mesma violência com que é reprimido. “Nós acreditamos nas boas intenções do Presidente da República” - acrescentou Chico Buarque de Holanda. “Mas não acreditamos nos que, no segundo escalão, executam a censura e que se consideram poderosos”. (...) Chico Buarque de Holanda, entretanto, referiu-se ainda à crise que impede o surgimento de novos valores. Lembrou que a maioria dos compositores de sua geração – como Edu Lobo, Milton Nascimento, Caetano Veloso – nasceu nas Universidades. Esse fenômeno, contudo, não se repete hoje, pois o jovem universitário, de acordo com sua constatação pessoal, não tem mais disposição para “shows” de consumo universitário. Atribuiu a culpa dessa situação, de forma vaga, “ao decreto”. Em verdade, ele aludia ao decreto 477. (...) Ao final do encontro, Chico Buarque de Holanda declarava a sua satisfação por esse primeiro encontro, sobretudo pela abertura de um diálogo. Disse que era a primeira vez que conversava assim com um Ministro de Estado, enquanto que seus contatos com as autoridades policiais são constantes. Falou da ansiedade em que vive ele e seus companheiros, muitas vezes importunados em seus lares com uma intimação, afastados de um palco por um representante policial, tratados, enfim como marginais. (CASTRO e D’ARAÚJO (org.), 2002, pp.176/177/178)

Ao final o Ministro revela que recebeu o trabalho elaborado pelo Ministro Reis Velloso sobre o Conselho Nacional de Censura e que na semana seguinte teria o assunto estudado para apresentar sugestões. O fato é que a censura continuou e já na década de 1980 os espetáculos e músicas ainda tinham que passar pelo crivo de censores, homens e mulheres que não possuíam ligação com a arte e a cultura.

Como afirma GASPARI (2003, p. 457), em relação à censura que não apenas reprimia as manifestações artísticas, mas também a imprensa brasileira:

Ainda que a imprensa se mostrasse menos policiada, a máquina da censura não só persistia como revelava um grau inédito de truculência. Num dos seus piores momentos, proibiu quatro dias que a imprensa de São Paulo noticiasse a existência de uma epidemia de meningite na cidade, inclusive “dados e gráficos” relacionados com a doença. Os censores do Estado de São Paulo suprimiram a informação de que, durante o mês de julho, aproximadamente setecentas pessoas haviam procurado o Hospital Emílio Ribas. Estima-se que a epidemia atingiu cerca de 18 mil pessoas e matou quase duzentas. O próprio Golbery acabou censurado. Recebeu um modesto deputado da Arena paulista e, como era seu hábito, disse-lhe que a censura seria abrandada. O deputado saiu do Planalto e deu entrevista contando a conversa.

A situação era lamentável e, mesmo assim, continuava um forte movimento de resistência. Podemos observar através da história brasileira da década de 1970, que milhares de pessoas participaram de passeatas e manifestações ocorridas até mesmo em um enterro,

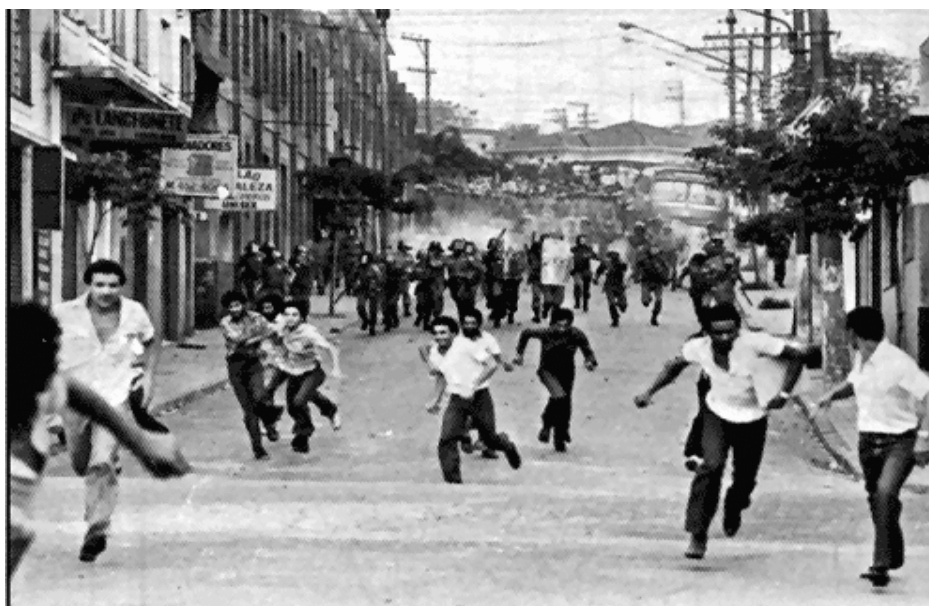
como foi o caso da morte de Herzog. As greves de 1978, que se estendem pelo ano seguinte, constituíram-se em grandes movimentos populares durante o tempo da ditadura onde o movimento sindicalista se consolida e a figura de Luis Inácio da Silva, o Lula, aparece com uma força significativa.

É no ano seguinte que acontece o retorno do educador Paulo Freire ao Brasil, exilado desde o período do golpe militar (1964). Com ele, antes do golpe, havia a grande esperança do fim da analfabetização no país, já que seu método havia se mostrado extremamente eficiente, pois era rápido, moderno e barato, empolgando “toda uma geração de professores, estudantes, intelectuais, artistas, além de integrantes das chamadas “forças progressistas de esquerda” que apostaram na possibilidade de “eivar culturalmente as massas” e de vencer eleições locais e nacionais”, como afirma SCOCUGLIA (2003, pp. 13/14). Em 1963 Freire foi coordenar o Plano Nacional de Alfabetização (PNA) convocado pelo governo federal e motivado por muitos movimentos de cultura e educação popular. Mas “os conservadores, antipopulares e as forças de direita, civis e militares, sentiram-se ameaçadas em suas posições e privilégios e, assim, reagiram.” (SCOCUGLIA, 2003, P. 14)

Freire foi preso por 70 dias no IV Exército em Recife e foi obrigado a se exilar. Seu trabalho continuou e aprofundou-se durante o tempo fora do país, primeiramente no Chile. No final dos anos de 1960 passou seis meses na Universidade de Harvard nos Estados Unidos e depois seguiu para Genebra na Suíça onde permaneceu quase toda a década de 1970. Com outros exilados formou o Instituto de Ação Cultural (IDAC). No final de 1970 Freire participa da fundação do PT, mesmo exilado. De volta ao Brasil retoma suas atividades como professor da Unicamp e da PUC-SP. No final da década de 1980 participou do governo de Luiza Erundina (do PT), como Secretário de Educação na cidade de São Paulo, colocando em prática seu método com o intuito de tornar a escola municipal um centro democrático de saber, nascia aí a Escola Cidadã. Freire renuncia o cargo após dois anos de secretariado, mas a sua equipe deu continuidade ao seu trabalho.

Com efeito, foi em torno da luta por fazer da educação “uma prática da liberdade”, um processo de “conscientização pelo diálogo”, uma “ação cultural” em defesa dos oprimidos, um exercício do “direito ao conhecimento” e um processo de “ser mais” dos homens e mulheres, que Paulo Freire construiu sua história e influenciou outras tantas histórias de vida.(...) Certamente, o legado, o exemplo, a postura, a práxis ética e democrática, a produção incessante e a atualidade, a esperança e a utopia militante, as dezenas de livros, artigos, conferências, orientações, palestras...continuarão a batalha por um Brasil e um outro mundo – no qual as camadas sociais historicamente excluídos, finalmente, tenham seus direitos fundamentais respeitados e, mais do que isso, conquistados. (SCOCUGLIA, 2003, p. 17)

Freire influenciou um grande número de estudantes, intelectuais e artistas que participavam da luta pela redemocratização pelo país. Ele acreditava nas grandes marchas como força geradora da transformação que se fazia necessária. E grandes aglomerações de pessoas continuaram ocorrendo em várias cidades brasileiras.



Rio de Janeiro, Brasil, 1980, repressão da polícia aos trabalhadores desempregados que protestavam.

Arquivo: O Globo (www.fpa.org.br)

Os movimentos sociais e políticos ocorridos durante o período de ditadura acabam por pressionar o governo a realizar mudanças. Os movimentos reivindicavam mais liberdade política e igualdade social, o que significava o retorno de um Estado de direito e da democracia. Novos atores sociais e políticos entravam em cena a todo o momento, aumentando as fileiras que lutavam por liberdade. Estudantes adentravam, principalmente, o ambiente universitário e eram impregnados com a mobilização nacional que acontecia e ainda mostraria de forma contundente sua cara na Campanha das *Diretas Já*. O novo espectro partidário também colaborou para que novos atores fossem se incorporando ao movimento, que teria início ainda em 1983, mas que no ano seguinte estabeleceu as *Diretas Já* como um dos maiores movimentos populares da história brasileira. GOHN (1997, pp. 320/321) afirma:

Não nos resta a menor dúvida de que, no plano geral, a principal contribuição dos diferentes tipos de movimentos sociais brasileiros nos últimos vinte anos foi na reconstrução do processo de democratização do país. E não se trata apenas da reconstrução do regime político, da

retomada da democracia e do fim do regime militar. Trata-se da reconstrução ou construção de valores democráticos, de novos rumos para a cultura do país, do preenchimento de vazios na condução da luta pela redemocratização, constituindo-se como agentes interlocutores que dialogam diretamente com a população e com o Estado.

Portanto, acredita-se que Gohn sintetiza a importância dos movimentos populares que agitaram o Brasil após o fatídico golpe desferido pelos militares na década de 60 e que irão desembocar no ano de 1984 na grande campanha pelas eleições presidenciais intitulada *Diretas Já*.

1.1.1 A campanha Diretas Já.

Como se pode observar, com a cronologia colocada anteriormente, as manifestações acontecidas em 1984 com a campanha das *Diretas Já*, de longe, não se configuram como um fato isolado. Como assevera GOHN (1997, p. 285):

Ainda nos primeiros anos da década de 80, no plano da realidade brasileira, novos tipos de movimentos foram criados, fruto da conjuntura político-econômica da época. Foram movimentos que se diferenciavam tanto dos movimentos clássicos – dos quais o movimento operário é sempre tido como exemplar – como também dos “novos” movimentos sociais surgidos nos anos 70, populares e não populares. Foram os movimentos dos desempregados e das *Diretas Já*, que se definiam no campo da ausência do trabalho e na luta pela mudança do regime político brasileiro. Questões complexas que surgirão ao final dos anos 80, relativas ao plano da moral, da ética na política, etc., estiveram presentes embrionariamente naqueles movimentos. Sua importância é dada pelo papel que desempenharam na política brasileira. O das *Diretas Já*, por exemplo, surgiu no momento de pico de um ciclo de protestos, contra o regime militar e a política excludente de desemprego, e demarcou o início de um novo ciclo de protestos, então centrados na Constituinte.

Grandes aglomerações de pessoas participaram de mobilizações durante todo o período da ditadura. As grandes greves ocorridas, principalmente ao final da década de 1970 contribuíram para a visão de que era possível realizar uma reunião considerável de pessoas em prol de um objetivo comum e de forma organizada. Grande contingente de trabalhadores se organizaram para reivindicar por melhores condições de trabalho e de salários, mostrando, assim como os estudantes universitários que recriaram a UNE, ou os trabalhadores rurais no Nordeste brasileiro que paralisaram suas atividades produtivas no campo para retomar suas lutas, de que fazia-se necessário encontrar formas de ação política mais contundentes e urgentes. Como afirma BARRETO (2004, pp. 59/60):

Tudo isso impulsionado pela esquerda, que se reorganizava, pela Igreja Católica e por intelectuais, que davam conteúdo às formulações políticas dessas organizações. A sociedade civil começaria, então, a influenciar nos rumos da abertura política. Os movimentos sociais teriam outra dimensão política e a cidadania passaria a ser exercida como há muito não ocorria, em especial desde que os militares baixaram o Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968. Nesse contexto, a campanha das “Diretas Já” se transformou no maior movimento político de nossa história republicana, resultando em enorme esforço coletivo para abreviar o calendário da abertura – que para os militares devia ser “lenta, gradual e segura”, conforme anunciara o general Geisel -, além de influenciar o próprio conteúdo da transição democrática – até então conduzida por moderados da oposição civil e reformadores do regime Militar, segundo o modelo de transição pactuada adotado.

Havia um novo perfil de atores sociais construído nos movimentos pós 1964. Como afirma Gohn (1997) esses novos militantes eram movidos pela paixão, não dissociavam sua vida particular das lutas políticas que empreendiam nos movimentos populares das quais fizeram parte. “A paixão levava ao engajamento em causas coletivas que exigiam grande disponibilidade de tempo, um quase total despojamento dos desejos e vontades pessoais e uma entrega quase completa às causas (...)”, descreve GOHN (1997, p. 340) A grande maioria eram jovens, estudantes, operários, artistas, que acompanhavam os fatos que aconteciam na política e economia brasileira e iam às ruas dizer o que achavam.

A organização dos novos partidos políticos como o PT, o PP (Partido Popular, encabeçado por Tancredo Neves e Magalhães Pinto), o PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro, que sucede o antigo MDB que, junto com a Arena, formava o bipartidarismo imposto pelos militares em 1965 e onde Ulisses Guimarães era a grande força) ou o PDT (Partido Democrático Trabalhista, de Leonel Brizola), com grande contingente de pessoas que se filiaram rapidamente às suas propostas, demonstravam também uma força capaz de pressionar a aceleração do processo de abertura no país. Mas não houve uma coesão de opiniões entre os partidos que acabaram tomando posições diferentes em relação a tentativa do governo de manter o Colégio Eleitoral⁷ como o responsável pelas eleições indiretas que aconteciam para Presidente da República.

Tancredo Neves e Ulisses Guimarães fizeram um pacto na primeira semana de dezembro de 1983 de deixarem a decisão da postura oficial do PMDB para sua convenção que estava marcada para abril de 1984. Ulisses defendia a idéia de “transformar a campanha pelas diretas em um fato político capaz de superar os obstáculos e conseguir a mudança do texto constitucional”. (RODRIGUES, 2003, p. 38) Se isso não se transformasse em realidade,

⁷ O Colégio Eleitoral foi criado em 1967 e confirmado pela Emenda Constitucional nº 1, de 17 de outubro de 1969, a tempo de eleger o presidente Garrastazu Médici, por três ministros militares que tinham declarado impedido o então presidente Costa e Silva, afastando o seu substituto direto, o vice-presidente Pedro Aleixo.

Tancredo e seu grupo negociariam, em nome do partido, um acordo com o regime em prol da transição.

Os comícios e manifestações de massa aconteceram a partir de janeiro de 1984. A Emenda do deputado Dante de Oliveira (PMDB-MT), que assinalava eleições diretas para o Brasil, pedindo a mudança dos artigos 74 e 148 da Constituição federal, estava em tramitação na Câmara. Oliveira havia concebido a emenda um ano antes da mobilização pelas diretas ter início, quando ainda era candidato a deputado federal em Cuiabá e empolgava o eleitorado falando sobre as diretas. Conseguiu 160 assinaturas regimentais necessárias para a apresentação de uma emenda e redigiu um texto em conjunto com seu pai, o advogado Sebastião de Oliveira, antigo político da UDN de Mato Grosso, com base na Constituição de 1946. Segundo o regimento a emenda seria submetida à votação na Câmara dos Deputados e se obtivesse dois terços dos votos seria analisada pelo Senado.

Foi nesta expectativa que as grandes mobilizações tiveram início. Os principais comícios e passeatas das *Diretas Já* foram (incluindo o encontro acontecido em São Paulo ainda em 1983):

27/11/1983 – São Paulo (Pacaembu) – 15 mil pessoas⁸.

1984

05/01 – Olinda, PE – 15 mil pessoas.

12/01 – Curitiba, PR – 30 mil pessoas.

13/01 – Porto Alegre, RS – 5 mil pessoas.

14/01 – Camboriú, SC – 15 mil pessoas.

18/01 – Rio Claro, SP – 3 mil pessoas.

18/01 – Bauru, SP – 3 mil pessoas.

20/01 – Salvador, BA – 20 mil pessoas.

21/01 – Campinas, SP – 12 mil pessoas.

21/01 – Vitória, ES – 10 mil pessoas.

25/01 – São Paulo, SP (praça da Sé) – 250 mil pessoas.

26/01 – João Pessoa, PB – 10 mil pessoas.

26/01 – Santos, SP – 6 mil pessoas.

⁸ Os números apresentados de pessoas participantes nos comícios da campanha das *Diretas Já* é de um público estimado por órgãos de imprensa ou dos organizadores dos eventos que foram citados na imprensa.

27/01 – Olinda, PE – 20 mil pessoas.
29/01 – Maceió, AL – 20 mil pessoas.
13/02 – Teresina, PI – 25 mil pessoas.
14/02 – São Luís, MA – 15 mil pessoas.
15/02 – Macapá, AP – 10 mil pessoas.
16/02 – Belo Horizonte, MG – 60 mil pessoas.
16/02 – Belém, PA – 60 mil pessoas.
16/02 – Rio de Janeiro, RJ – 50 mil pessoas.
17/02 – Recife, PE – 10 mil pessoas.
18/02 – Manaus, AM – 6 mil pessoas.
19/02 – Osasco, SP – 25 mil pessoas.
19/02 – Rio Branco, AC – 7 mil pessoas.
20/02 – Cuiabá, MT – 15 mil pessoas.
21/02 – Belo Horizonte, MG – 3 mil pessoas.
24/02 – Belo Horizonte, MG – 300 mil pessoas.
25/02 – Taguatinga, DF – 4 mil pessoas.
26/02 – Aracaju, SE – 30 mil pessoas.
29/02 – Juiz de Fora, MG – 30 mil pessoas.
08/03 – Anápolis, GO – 20 mil pessoas.
21/03 – Rio de Janeiro, RJ – 150 mil pessoas.
23/03 – Uberlândia, MG – 40 mil pessoas.
23/03 – São Bernardo do Campo, SP – 15 mil pessoas.
24/03 – Campo Grande, MS – 40 mil pessoas.
25/03 – Campina Grande, PB – 10 mil pessoas.
31/03 – Cascavel, PR – 40 mil pessoas.
02/04 – Londrina, PR – 50 mil pessoas.
05/04 – Recife, PE – 80 mil pessoas.
06/04 – Natal, RN – 50 mil pessoas.
07/04 – Petrolina, PE – 30 mil pessoas.
10/04 – Rio de Janeiro, RJ – 1 milhão de pessoas.



Foto do comício na Candelária - um mar de gente lutando pela democracia no Brasil.
Foto: Ricardo Azoury / N-imagens (www.fpa.org.br/especiais/diretas)

12/04 – Goiânia, GO – 250 mil pessoas.

13/04 – Porto Alegre, RS – 200 mil pessoas.



Porto Alegre, 200 mil pessoas compareceram em frente
à Prefeitura para gritar pelas diretas.
Arquivo: Zero Hora (www.clicRBS.com.br)

13/04 – Ipatinga, MG – 50 mil pessoas.

16/04 – São Paulo, SP (Anhangabaú) – 1 milhão e quinhentas mil pessoas.

18/04 – Vitória, ES – 80 mil pessoas.

25/06 – Curitiba, PR – 40 mil pessoas.

26/06 – São Paulo, SP (praça de Sé) – 50 mil pessoas.



Praça da Sé, 25 de junho de 1984. O centro de São Paulo é tomado pela luta pelas Diretas Já.

Fonte: www.veja.abril.com.br

27/06 – Rio de Janeiro, RJ - 30 mil pessoas.

No dia 24 de abril de 1984 acontecem painéis em várias cidades brasileiras em nome das *Diretas Já*, mas no dia seguinte a Emenda Dante de Oliveira foi rejeitada. No dia 26 de abril o General Newton Cruz ordena cerco a uma passeata de protesto dos estudantes da UnB (Universidade de Brasília), frustrados com a derrota da emenda, e a invasão de uma escola na qual os estudantes tinham se refugiado. O presidente da UNE é preso. No dia 5 de julho José Sarney, Marco Maciel e Aureliano Chaves, do PDS, rompem com o governo e formam a Frente Liberal, posteriormente denominada de Partido da Frente Liberal - PFL e no dia 23 do mesmo mês o PMDB e o PFL assinam aliança para a candidatura Tancredo-Sarney à Presidência da República.



Tancredo Neves em campanha para a Presidência da República, em 1984, com o slogan: “Muda Brasil”.

Fonte: www.uol.com.br/istoe/

Para Rodrigues (2003) houve uma vitória e uma derrota da campanha *Diretas Já*. Vitória pela capacidade de organização dos grandes comícios que eram verdadeiros shows com a presença de artistas, que mobilizaram uma grande quantidade de pessoas com poucos incidentes que os desmoralizassem. Ele cita o próprio Tancredo Neves que em seu discurso na Cinelândia no Rio de Janeiro em 10 de abril de 1984 afirmou:

As eleições diretas são a única saída para restaurar a dignidade nacional. Estão querendo fazer deste país uma democracia sem povo e sem votos. E a única maneira de impedir que essa vontade da minoria dominante prevaleça sobre a vontade da maioria usurpada é através de demonstrações como essa, democrática, ordeira e determinada.

O jurista Sobral Pinto, que também discursou neste mesmo dia, colocou que a manifestação não era contra ninguém, mas a favor do povo e da cidadania brasileira. E o jornalista Ricardo Kotsho comentou sobre esse mesmo comício:

Depois desse comício do Rio de Janeiro, apoteose de uma travessia que começou timidamente em São Paulo, com umas 15 mil pessoas pedindo eleições diretas, em frente ao estádio do Pacaembu, no longínquo mês de novembro do ano passado – e faz apenas seis meses –

ninguém, nunca mais, ousará falar em consenso ou negociação, que não seja o consenso das eleições diretas já, aqui e agora.” (in RODRIGUES, 2003, p. 77)



Palanque do comício no Rio de Janeiro em abril de 1984
com a presença de Ulisses Guimarães ao centro.

Foto: Renato dos Anjos / Folha Imagem (www.fpa.org.br/especiais/diretas)

Mas as eleições diretas não aconteceram, mesmo com uma mobilização nacional de grande porte. Não naquele momento. Essa foi uma grande derrota. Mas houve uma aliança com o governo onde os militares saíam do posto de comandante do Estado brasileiro, e um civil, Tancredo Neves, foi eleito Presidente da República com José Sarney como vice-presidente. Apenas em 1989 as eleições diretas foram realizadas no Brasil com a vitória de Fernando Collor que sucedeu José Sarney, já que Tancredo Neves morreu sem governar o país e poder mudá-lo, como bradou em sua campanha.

Em relação aos artistas pode-se citar alguns que participaram diretamente nos comícios espalhados pelo país, como Fafá de Belém que cantou o “Menestrel das Alagoas” (de Milton Nascimento e Fernando Brant) em homenagem ao senador Teotônio Vilela, precursor da campanha pelas diretas, no grande comício da Candelária no Rio de Janeiro e tornou-se bastante conhecida também por cantar o Hino Nacional em outros comícios e até no Palácio do Planalto. O Hino inclusive foi tocado e cantado em todos os comícios com a participação dos artistas presentes, do povo e, em alguns casos, de orquestras sinfônicas devidamente regidas por seus maestros. Lucélia Santos, Osmar Santos (radialista que ficou conhecido como a voz das *Diretas Já*), Cristiane Torloni, Irene Ravache, Bruna Lombardi, como muitos cantores, participaram do grande movimento social que tomou conta do Brasil inteiro. Bandas de rock cantavam músicas que se transformaram em hinos por parte da juventude na época, como a música “Inútil” do “Ultraje a rigor” que repetia aos gritos: “A gente somos inútil”, ou

a música “Revanche” de Lobão e Bernardo Vilhena que afirmava: “Hoje em dia somos todos escravos, quem vai pagar por isso?” Neste clima, Neusinha Brizola, filha de Leonel Brizola, cantava “Diretchas”, mas foi proibida pela censura.

Oswaldo Caldeira, cineasta, produziu o documentário “Muda Brasil” (1985) sobre a campanha das Diretas e Tizuka Yamasaki fez o filme “Patriamada”(1985) misturando ficção com documentário onde a atriz Débora Bloch fazia uma jornalista petista, Walmor Chagas um empresário moderno e Buza Ferraz um documentarista que filmava o Brasil. O Presidente Figueiredo e Tancredo Neves apareciam no filme, assim como cenas do comício da Candelária no Rio e a votação no Congresso Nacional quando a emenda de Dante de Oliveira foi derrotada e, ao final, o público que lotava a galeria cantou o Hino Nacional em pé.

Os integrantes da banda Blitz com o ator do “Asdrúbal” Evandro Mesquita, também participaram ativamente da campanha, assim como a cantora Marina, e também artistas locais das cidades onde aconteciam os comícios. Em Porto Alegre o comício aconteceu no dia 13 de abril de 1984 com um público estimado de 200 mil pessoas para dizer "não" a 21 anos de regime Militar, a exemplo do que vinha sendo feito em outras capitais do Brasil. Reunidos no Largo da Prefeitura uma multidão exigiu eleições diretas para presidente da República. No palanque, estavam pessoas que haviam sido torturadas, políticos que haviam sido exilados, artistas locais, sindicalistas e religiosos.

Os atores do espetáculo “Bailei na Curva” foram convidados a subir no palanque para falar e cantar a música que fechava o espetáculo: “Horizontes”. O espetáculo estava em cartaz em Porto Alegre desde outubro de 1983 e já era considerado um grande sucesso, pois realizava temporadas com casas lotadas, onde o poder de identificação alcançado com a platéia que observava o Brasil de 1964 até o começo da década de 1980 fazia do comício das *Diretas Já* uma consagração para aqueles jovens estudantes universitários que queriam entender melhor as suas próprias vidas e também participarem ativa e conscientemente da luta que era travada. Estar em frente daquele grande número de pessoas que gritavam e cantavam por um Brasil democrático, livre e justo redimensionou o sentido da arte e da vida.

1.2 Configurando o universo do teatro e da educação popular

Onde estão os alunos com sede de aprender? Onde se encontram os professores que estimulavam a cada um, particularmente, com o conhecimento, descortinando universos tão maravilhosos quanto profundos? Eles ainda existem, é certo, mas o número está cada vez mais reduzido. As novas gerações possuem interesses passageiros, sem valores que constituam alicerces para a construção de projetos de vida. O “mundo” de cada indivíduo torna-se cada vez mais restrito no qual a maioria da população tem como único referencial de arte e/ou cultura a televisão.

O teatro sempre se mostrou excelente instrumento educativo, facilitando o entendimento e a percepção além de ser um grande suporte para a conscientização de cada um em relação ao mundo onde estão inseridos e são sujeitos e não vítimas de suas próprias vidas. Todos são atores sociais. Fazem parte de uma sociedade, de um grupo formado por indivíduos.

A sociedade hoje é regida por uma política econômica responsável por divisões em sua constituição que são difíceis de serem nominadas. Tornou-se simplista demais dividir nossa sociedade em classes baixa, média e alta. Há subdivisões e novas relações estabelecidas que deixam sem referencial para se saber onde cada um se encontra, de que grupo se faz parte em uma macrodivisão social.

Em um livro organizado por Cardoso, *A Aventura Antropológica* há um texto de Sader e Paoli (1986, p. 50) que analisa a produção das Ciências Sociais no Brasil em relação às “classes populares”. Neste texto os autores afirmam que o campo da política foi alargado com a aparição de um “novo sujeito”, o “sujeito coletivo”, que seria o sindicalismo que emergiu de um “espaço exterior a institucionalidade estatal” (p. 50).

Para Sader e Paoli (1986, p. 62) há uma mudança da visão sociológica em relação ao sujeito e às classes populares nas últimas décadas do século XX. A idéia de “atores sociais” é introduzida e eles são “múltiplos e integrais, cujo coletivo se forma pela articulação das diversas situações de dominação contestadas por seus movimentos”.

Há então uma mudança do que é o ‘social’, onde algumas representações defendem que há uma resistência das classes populares à sua dominação existindo, assim, uma luta de classes até então ignorada pelos cientistas sociais. Outros afirmam que as realidades são tantas quantas as representações e que é necessário analisar o discurso dos dominados através das

falas e da narrativa de suas práticas e, a partir daí, uma nova fotografia da sociedade se configura.

É certo que se está sempre em movimento e que o indivíduo deve ser consciente de seu papel como ator social, o sujeito, aquele que age, faz e é responsável pela manutenção da hegemonia do Estado que deve lhe servir e não estar contra ele, como ainda se vê na relação dessa ‘super estrutura’, como chamava Gramsci (in: MANFREDI, 1984), com as chamadas classes subalternas ou populares.

Todos cidadãos do mundo, como dizia Freire. E na definição da palavra cidadão já está implícito o sentido daquele indivíduo que goza dos direitos civis e políticos de um Estado. Como diz GADOTTI (1998, p. 10):

Conhecemos o mundo, através dos nossos pais, através do nosso círculo imediato e só depois é que, progressivamente, alargamos nosso universo. O bairro, e logo em seguida, a cidade, são os principais meios educativos de que dispomos. A cidade é a nossa primeira instância educativa. É ela que nos insere num país e num mundo em constante evolução.

Esta constante evolução tem que fazer parte do caminho individual. Essa percepção de mundo é uma vocação humana que foi abatida pelo andar dos homens e mulheres sobre a terra construindo uma história que comporta hoje muita injustiça e ignorância. A idéia de atores sociais traz embutida um ideal de cidadania onde todos exercem uma função social. E qual é o papel de cada um? Ou qual deveria ser a definição prática de um cidadão? Para BOAL (2004, p. 18),

É o fazer que faz a pessoa. A pessoa é o que ela produz. Se você escreve um conto, você é um contista. É o fazer que nos faz. Eu faço e estou sendo feito pelo meu fazer. (...) Ser cidadão não é viver em sociedade. Você pode ficar em canto parado sem fazer nada, isso não é ser cidadão. Cidadão é quem transforma a sociedade. A idéia de ser humano é transformar, não é usufruir o que já existe, não é se contentar com o que já está aí. É criar o novo, é criar melhor, criar outra coisa, criar uma variedade.

A cidadania está relacionada diretamente com a idéia de ser (de ser humano), para Boal. E ela coaduna-se com a essência do trabalho de Freire que defendia a educação como um instrumento capaz de auxiliar cada um a encontrar o seu papel de cidadão, de ser humano, saindo da condição de oprimido e podendo criar uma sociedade mais humana. Mas para encontrar a força transformadora de cada um, o processo de conscientização é fundamental.

O papel do teatro como instrumento educativo é conhecido, mas ainda não utilizado em sua inteireza nem constância. Paulo Freire fez bom uso dessa ferramenta, mas não há uma lente de aumento que demonstre as maravilhosas possibilidades deste instrumento como

conscientizador ao longo da história da educação popular. Mas uma experiência cultural, uma expressão artística, como no caso o teatro, pode exercer um papel fundamental para a transformação de uma sociedade, como Boal defende a função de um cidadão e também do ofício que ele escolheu para se expressar. Mas a palavra conscientização tem que ser conhecida e compreendida para que se tenha a dimensão da sua importância no processo do ato de transformação.

1.2.1 Conscientização: um processo de trabalho.

Temos que conscientização é o ato de tornar consciente. Como definição de dicionário consciente é “aquele que tem consciência do que faz ou do que sente” (FERREIRA, 1975, p. 368). No mesmo dicionário a palavra consciência é “o atributo altamente desenvolvido na espécie humana e que se define por uma oposição básica: é o atributo pelo qual o homem toma em relação ao mundo aquela distância em que se cria a possibilidade de níveis mais altos de integração” (1975, p. 368).

Ora, atributo é aquilo que é próprio de um ser, mas, em verdade, sabe-se que há a possibilidade de desenvolvimento desse atributo, como no caso da palavra conscientização pelo qual encontra-se a idéia de um processo, de uma ação realizada em prol de tornar-se consciente.

Vale ressaltar na afirmação colocada acima e retirada de dicionário de que este atributo está relacionado a uma “distância” que o homem se coloca para poder ver o mundo criando, então, a possibilidade de alcançar “níveis mais altos de integração”. Encontra-se também a definição filosófica para consciência:

Não podemos empregar o termo “consciência” de maneira absoluta: toda consciência é consciência *de* alguma coisa, isto é, a necessidade, para a consciência, de existir como consciência de outra coisa distinta dela mesma, o que Heidegger exprime dizendo que o homem é um “ser-no-mundo”. Em nossos dias, nem o sujeito do discurso nem tampouco o sujeito psicológico e o sujeito histórico podem ser definidos relativamente a uma consciência fundadora da verdade ou, mesmo, de liberdade. (...). A *tomada de consciência* é o ato pelo qual a consciência intelectual do sujeito se apodera de um dado da experiência ou de seu próprio conteúdo. (JAPIASSU & MARCONDES, 2001, p. 52)

A “tomada de consciência”, a que se refere a definição do Dicionário de Filosofia, seria o início da conscientização, palavra que principiou a presente pesquisa. Se pensar na

palavra conscientização, fazendo, então, a relação direta com o conhecimento, saber ou ciência, tem-se que: conscientização = com + ciência + ação = com o saber você age.

Parece uma visão simplista utilizar o vocábulo quase como uma equação de uma lógica dedutiva em que algo é a partir de seu próprio nome, mas também pode ser elucidativa quanto à sua natureza, a essência que ela contém. Neste caso a palavra conscientização traz a idéia de um trabalho que acontece pela qual a consciência é desenvolvida como se o raio de percepção do mundo fosse expandido (vai além do limite estabelecido até então). Pois você age a partir de um conhecimento prévio (a ‘ciência’ possuída).

Primeiramente tem-se a consciência de ser. Temos um cérebro que, apesar da medicina ainda não o compreender em sua totalidade, sabe-se já muitas coisas e a mais primária delas é que ele realiza uma série de sinapses enviando informações para o nosso corpo do mais sutil ao mais denso.

Na antiguidade os egípcios faziam uma divisão interessante: tem-se quatro corpos — o físico, o mental, o emocional e o espiritual. Pensamentos, idéias, compreensão racional do mundo interno e externo compõe um corpo, o mental, enquanto emoções, sensibilidade, intuição — o sentir — são características de outro corpo, o emocional. O corpo espiritual seria a habitação da alma, aquela parte que estaria ligada com o lugar de onde se vêm e para onde se retorna e que é responsável pela ‘chama da vida’ que todos possuem. A união dos quatro corpos é a configuração de um ser humano total, a reunião do objetivo e do subjetivo.

Para a visão acadêmica fica-se apenas com o ultimo conceito — o da subjetividade, pois é uma palavra extremamente utilizada nas ciências sociais. A verdade passou a ser percebida através da consciência da subjetividade intrínseca no ser humano. Os sentidos participam na construção de uma realidade perceptiva do ser humano, conjuntamente a conceitos, princípios, valores e características individuais que determinam e qualificam as relações do homem/mulher com o mundo.

A consciência, então, é formada por processos objetivos e subjetivos de apreensão da realidade, interna e externa, no qual a construção de uma identidade é percebida tanto em termos individuais como no âmbito social.

Normalmente o ser humano se conhece em termos comparativos, ou seja, “eu sou” em relação ao outro/outros ou às coisas que circundam. BARREIRO (2000, pp: 55/56) assevera:

A gênese da consciência humana pode ser explicada pela possibilidade de sua emergência a um nível de descoberta do *mundo* objetivo como “forma de realidade” oposta a um *eu* individual, mas capaz de integrar-se: consciência-do-mundo x consciência-de-si. Nessa consciência-do-mundo o homem inclui – na esfera de sua própria dimensão – uma

consciência-do-outro, como realidade “destacada de mim”, e colocada inicialmente em um mesmo nível. (...) Para saber-se de si o homem distingue o que está *fora* ou *além* deste “si” como uma realidade objetiva e intencionalizada por sua consciência. Essa consciência de existentes-além-de-si contém a própria possibilidade humana de compreender uma totalidade de circunstância em que se colocam:

- o sujeito consciente (como o si de sua consciência)
- o *mundo* como realidade destacada (em oposição)
- o *outro* (como outra consciência)
- a própria *circunstância* em que se encontram as consciências de um mundo mediatizador.

Barreiro defende a idéia de que existe um processo pelo qual as consciências se reconhecem entre si, conhecem o mundo “ou adquirem uma visão de mundo”. Há, então, um processo de formação do indivíduo, a individualização, que é a tomada da consciência de si em relação aos processos objetivos e subjetivos que ocorrem com cada ser. Há um processo de aprofundamento quando o indivíduo se vê como um ser social. Barreiro afirma:

O homem transforma o mundo *humanizando-o* e transforma o seu próprio modo-de-ser-no-mundo, *humanizando-se*. Desde a sua dimensão de Ser histórico o homem tende a se colocar como sujeito de suas relações com o mundo. Mas, na prática de suas interações, alguns homens podem alienar-se ou ser alienados de uma liberdade geneticamente inerente a eles, mas historicamente inegável, e transformar-se em objetos-para-os-outros (situação da dominação de consciências).

Pode-se dizer que se passa para um estado ‘avançado’ de consciência quando coloca-se crítico em relação à realidade. Pois mesmo inseridos em um contexto específico se é capaz de olhar com ‘distanciamento’ este mesmo espaço/tempo em que se encontra. Para isso é necessário em um primeiro momento saber, conhecer, estar ciente da realidade estabelecida além da fronteira individual. Para isso o trabalho de conscientização. Quando alguém se vê no mundo se dá conta de que valores sociais, culturais, econômicos e políticos fazem parte da realidade e de que se está diretamente conectado a eles ou não (depende da consciência). Forma-se, então, a concepção de mundo.

A educação adentra essa realidade como o processo de transmissão de um saber que instrumentaliza o indivíduo na sua relação com esse mundo que está concebendo ou percebendo. MESQUITA (2002, p. 79) afirma que “o saber, diferentemente da ciência, que é objetiva, possui a dimensão da subjetividade, da cognição, do pensar sobre o cotidiano, e representa diferentes concepções de mundo”.

Mais adiante ela enfatiza que “o saber popular se gesta na vida cotidiana”:

A vida cotidiana é a vida do homem inteiro, ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela se colocam ‘em

funcionamento' todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, idéias, ideologias. (HELLER apud MESQUITA, 2002, P.80)

Assim a educação deveria ter consciência da subjetividade e habilidades/capacidades contidas em cada indivíduo que constrói uma diversidade no mundo social (formado a partir de indivíduos) na qual ela está a serviço, para poder, assim, auxiliar no desenvolvimento de cada um, em sua inteireza e, conseqüentemente, da sociedade de qual fazem parte.

Nesse sentido, necessário se faz tecer algumas considerações sobre Educação Popular para finalmente encontrarmos qualidades no teatro e sua utilização para um processo de conscientização. Mas antes, também, faz-se necessário recorrer ao pensamento de FREIRE (1985, p. 25) que destacou o conceito de conscientização como parte fundamental do seu trabalho educativo:

Ao ouvir pela primeira vez a palavra conscientização, percebi imediatamente a profundidade de seu significado, porque estou absolutamente convencido de que a educação como prática da liberdade é um ato de conhecimento, uma aproximação crítica da realidade (...). Ao nível espontâneo, o homem ao aproximar-se da realidade faz simplesmente a experiência da realidade na qual está e procura. Esta tomada de consciência não é ainda a conscientização, porque esta consiste no desenvolvimento crítico da tomada de consciência.

Freire ressalta um ponto importante para o entendimento do trabalho de conscientização. Vale ressaltar que foi escolhido o vocábulo *trabalho* para sublinhar a idéia de um processo que é realizado para a conscientização vir a ocorrer. A idéia de ação traz em essência a idéia de um processo de trabalho. Pois, para Freire, antes da conscientização acontecer há um reconhecimento da situação, que ele chama de “tomada de consciência”. O que ao entender pode ser visto como a afirmação de: ‘eu reconheço algo’, ou também, ‘eu conheço isto’, mas ainda não se insere na situação da qual houve o reconhecimento. Apenas quando ocorre o “desenvolvimento crítico” desta aproximação a algo tornado consciente chega-se ao **saber** este algo e, conseqüentemente, o trabalho da conscientização se dá (ou a ação de conscientizar).

Assim, faz-se necessário, aqui, explicitar a conexão da educação popular com o conceito de conscientização para poder introduzir a idéia de consonância com o ato teatral, tema deste trabalho de dissertação.

1.2.2 Educação Popular e a Conscientização

Em uma reunião anual da ANPED (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação) em 1998, GADOTTI (p. 1) afirmou que:

A educação popular, como prática educacional e como teoria pedagógica, pode ser encontrada em todos os continentes, manifestada em concepções e práticas muito diferentes e até antagônicas. A educação popular, como concepção geral da educação, passou por diversos momentos epistemológicos-educacionais e organizativos, desde a busca da conscientização, nos anos 50 e 60, e a defesa de uma escola pública popular e comunitária nos anos 70 e 80, até a escola cidadã, nos últimos anos, num mosaico de interpretações, convergências e divergências.

Já nos anos de 1950 há a tendência da educação libertadora como conscientização que Freire pregava e tão bem expressou em suas obras escritas e práticas. O certo seria que até os dias de hoje essa idéia tivesse se desenvolvido e se tornado uma prática educativa corrente ou que esta já estivesse em outro patamar, pois não seria mais necessário um processo de conscientização. Mas não é o que se vivencia na atualidade.

As divergências, como Gadotti cita, são muitas em relação àqueles que fazem ou pensam a educação popular no Brasil. A própria análise semântica do termo ‘popular’ é colocada na ordem das discussões até hoje, apesar de alguns consensos já estabelecidos. A idéia de que popular é ‘o que é próprio do povo’ conflitua-se com ‘o que é destinado ao povo’.

Não cabe aqui aprofundar os caminhos já percorridos nessa discussão, mas é certo que a educação chamada popular valeu-se da utilização da definição do ‘feito para o povo’ em mais larga escala do que a construção de um espaço de cidadania e consciência onde o povo possa se valer de sua própria experiência, valores e cultura para estabelecer uma relação do próprio povo com a educação. Para MANFREDI (1984, p. 40), que ofereceu uma releitura da Educação Popular no Brasil a partir de Gramsci:

A perspectiva apreendida em Gramsci parece indicar uma linha de reflexão e de análise que centraria sua atenção na educação popular enquanto processo, que permitiria às classes subalternas elaborar e divulgar uma concepção de mundo organicamente vinculada aos seus interesses e não simplesmente, como um instrumento ideológico empregado pelas classes dominantes para a conquista ou manutenção de sua hegemonia.

Manfredi parece sintetizar o que acredita ser a essência de uma educação realmente popular. Entende-se que a visão de uma sociedade democrática, em primeira aproximação, conduz ao ideal de justiça em relação aos direitos e deveres de cada cidadão onde o povo pode participar e, por isso, pode existir o ‘popular’. Mas vive-se em uma sociedade onde suas colunas são alicerçadas na economia e a injustiça social é uma das moedas correntes. Como afirma BRANDÃO (1992, p. 82):

Fato é que os transmissores de cultura, especialmente os professores — contentam-se em reproduzir de forma sutil e convincente discursos que supõem a idéia de uma democracia outorgada, e não fruto da experiência cotidiana dos cidadãos. A sociedade da era pós-industrial aparece assim como um produto histórico alheio a nós — embora, claro, sejamos convidados a ser seus consumidores.

A educação popular aparece como a possibilidade de emancipação de uma hegemonia estabelecida pelo poder, com ideais e conceitos extremamente necessários para a situação vigente do povo brasileiro. WANDERLEY (apud GADOTTI, 1998, p. 4) estabelece três orientações da educação popular no Brasil: “orientação de integração (educação instrumental); orientação nacional – desenvolvimentista; orientação de libertação (conscientização)”.

GADOTTI (1998, p. 6) comenta essas três orientações colocando que a primeira é “entendida como popularização da educação oficial sob a hegemonia das classes dominantes, com o objetivo de consolidar o capitalismo dependente, principalmente o campesinato”.

A segunda visa à implantação de um capitalismo autônomo, nacional e popular enquanto a terceira tem como objetivo estimular as potencialidades do povo através da conscientização e, assim, acontece uma ampla participação social. Essa última ‘orientação’ parece adequada ao presente trabalho. Para BARREIRO (2000, p.27):

Uma ação transformadora de estruturas sociais, compreendida como tarefa de responsabilidade popular, é tanto mais autêntica e eficaz quanto mais estabelecida sobre a viabilidade de participação mobilizada e crítica a seus agentes. A Educação Popular pode ser, concretamente, um instrumento de desenvolvimento da consciência crítica popular, na medida em que aporta instrumentos para que os agentes populares de transformação sejam capazes de viver, ao longo de sua ação, essa dinâmica do concreto na relação ação-reflexão:

- crítica da realidade social vigente,
- ação mobilizada de transformação da realidade social,
- reformulação da ação transformadora,
- reavaliação crítica da realidade social.

Há então uma relação extremamente direta entre a teoria e a prática. A Educação Popular tem que estar inserida na realidade para que a ação possa acontecer. A crítica dessa realidade social é o primeiro passo para um processo de transformação.

BEISIEGEL (1988, pp. 51/52) afirma que já em 1947 houve uma campanha de educação de adultos promovida pelo Ministério da Educação e da Saúde Pública, que tinha como objetivo a ‘educação de base’ e que era entendida como:

O processo educativo dedicado a proporcionar a cada indivíduo os instrumentos indispensáveis ao domínio da cultura do seu tempo, em técnicas que facilitassem o acesso a essa cultura (...) e com as quais, segundo suas capacidades, cada homem pudesse desenvolver-se e procurar melhor ajustamento social.

Não se sabe ao certo o que estariam dizendo com a expressão “ajustamento social”, mas para Beisiegel havia uma tentativa de integração de homens marginalizados pela ignorância à sociedade e a educação de adultos era entendida como fator de desenvolvimento. Ele conta que mesmo antes desse projeto o Brasil possuía exemplos de tentativa de ‘conscientização’ com a introdução de idéias liberais, principalmente no início do século XIX, com a implantação de uma educação elementar para todos os habitantes.

Todo homem teria o direito e, mais do que um direito, o dever de preparar-se para poder atuar na construção de uma determinada sociedade. (...) A educação era entendida como exigência individual e social, era necessária para todos e deveria ser levada a todos mesmo quando a coletividade ainda não tinha consciência dessa necessidade individual e desse dever cívico. Daí o seu caráter de antecipação à emergência da consciência de sua necessidade entre os habitantes e, daí, também a justificativa das providências legais com vistas à imposição do exercício do direito à educação. (1988, pp. 49/50)

O referido autor acredita que os indivíduos tinham que ser levados à consciência de suas exigências educacionais mesmo que por imposição, “mesmo quando este processo de “conscientização” implicasse um certo grau de coerção sobre as consciências”. (p. 50).

É extremamente discutível a afirmação de Beisiegel que encontrou debatedores contundentes como Wanderley e Garcia em um painel onde o texto de Beisiegel serviu como base para o debate sobre educação popular. Beisiegel acredita em uma institucionalização da educação popular onde o ensino público apreenderia os conceitos de ‘educação para todos’. Mas será que a essência de alguns fundamentos da educação popular não seriam ‘mascarados’ exatamente com uma imposição de educação? Que é direito, é certo, mas talvez não fosse o povo aprendendo com o seu próprio cotidiano, com sua vivência prática, com suas necessidades sociais, econômicas, políticas e culturais. Seria apenas a tomada de consciência

do próprio direito à educação, debate presente inclusive em “Perspectivas atuais da educação” (2000) de Gadotti.

Mas, por outro lado, a educação pública deveria abarcar a idéia de expansão da consciência entendendo que cada indivíduo é um sujeito histórico e protagonista de sua própria vida. Mas como o Estado manteria sua hegemonia com sujeitos conscientes de que fazem parte de um mundo bem maior do que a sua casa? E sabendo que possuem um papel importante na organização sócio-política da sociedade da qual fazem parte?

Uma sociedade só será conscientizada quando cada um se conscientizar. Mas, para isso, é necessário prática, mudança concreta. O grande nome relacionado a esse trabalho de conscientização ainda continua sendo Freire. Ele conseguiu sintetizar o trabalho que a educação deve ter e ser. Definiu conceitos, buscou uma sistematização, colocou em prática e lutou para que o homem/mulher se libertasse da sua situação de oprimido, encontrasse a autonomia e a consciência de ser um cidadão do mundo. Colocou a práxis como situação *sine qua non* para que o processo educativo fosse estabelecido. Acreditou na transformação do homem/mulher e, conseqüentemente, da sociedade. Acreditou no diálogo para que o aprendizado acontecesse (todos aprendendo com cada um), estimulou o gosto pelo aprendizado, buscou a forma mais adequada para que a conscientização fosse um processo de descoberta de si mesmo e do mundo, como condição para esse mundo ser melhor. Em *Pedagogia do Oprimido* (1987, pp. 86/97) ele afirma:

O que temos de fazer, na verdade, é propor ao povo, através de certas contradições básicas, sua situação existencial, concreta, presente, como problema que, por sua vez, o desafia, e assim, lhe exige resposta, não só no nível intelectual, mas no nível da ação (...). Nosso papel não é falar ao povo sobre a nossa visão do mundo, ou tentar impô-la a ele, mas dialogar com ele sobre a sua e a nossa. Temos de estar convencidos de que a sua visão do mundo, que se manifesta nas várias formas de sua ação, reflete a sua situação no mundo, em que se constitui.

Uma das idéias essenciais do trabalho de Freire é o diálogo e aqui encontra-se um ponto importante de conexão com o teatro. É através do diálogo que se constrói um texto, uma cena, uma ação ou um conjunto de ações. Interage-se com o tempo, com o espaço, com o outro, e uma ação pode desencadear também um diálogo. Há uma relação dialética onde um desenvolve-se através do outro. Uma das unidades básicas do teatro é a ação, ‘as várias formas de ação’ (utilizando a afirmação de Freire na fala acima referenciada). E, como salientou Gadotti de que a educação popular, como prática educacional e como teoria pedagógica, pode ser encontrada em todos os continentes, “manifestada em concepções e

práticas muito diferentes e até antagônicas”. Por que então o teatro, ou mais precisamente um espetáculo teatral, não pode ser considerado uma dessas manifestações?

1.2.3 O Teatro como instrumento de conscientização

Por que se pensar o teatro como instrumento de conscientização? Ora, o próprio Freire utilizou o teatro como parte de sua metodologia. Apesar de não encontrar em seus livros explicações didáticas sobre o uso do teatro, ele está impregnado em todo o seu método. A primeira aproximação com a palavra, com as sílabas e seus fonemas se dá quase de uma forma teatral, colocando situações ou objetos que fazem parte da vida prática dos alunos. A forma como Freire utiliza situações, como está descrita no Apêndice de sua obra “Educação como Prática da Liberdade” (1983, pp.124-150) trazem a recriação de cenas e diálogos próprios do universo do teatro. Há inclusive desenhos que mostram cenas que trazem uma identificação com o mundo dos participantes de seus grupos.

A idéia é exatamente, a partir dos conceitos da Educação Popular, encontrar os pontos em que o teatro estabelece uma relação com eles e, a partir de suas técnicas, poder auxiliar no processo educativo. Além disso, é possível citar projetos concretos em que acontece a utilização do teatro e que possuem resultados significativos.

Em primeiro lugar o teatro trabalha com a idéia de que seu essencial instrumento é o próprio ser — a pessoa. O corpo, a fala, a expressão, a consciência de si mesmo é preciso ser desenvolvida. Assim, um trabalho no teatro tem início a partir do corpo físico e todas as suas possibilidades, é ele que irá atuar não só no palco, mas em sua vida. É o seu veículo, que lhe possibilitará andar pelo mundo. O olhar volta-se para o concreto de si mesmo, a densidade do corpo, sua materialidade, como se movimenta, a função das articulações, o contato com o chão onde os pés pisam e as possibilidades desses braços que estão soltos e podem gesticular.

Toma-se consciência de que se preenche um espaço, interior e exterior. Pode correr, andar, deitar, sentar e quando se movimenta a respiração se configura diferente, ela pode acelerar, assim como as batidas do coração. Há um organismo que permite que tudo aconteça e, do ar, através de ondas, pode-se emitir sons. Fala, grita, sussurra, canta, silencia, dialoga. Convive-se com uma linguagem para a comunicação. Toma-se consciência dos sentidos, de emoções e pensamentos. Não é preciso pensar para que o coração bata, para que o ar entre e

saia pelas narinas, para que o estômago ou qualquer outro órgão realize a sua função. Mas os gestos estão ligados ao que se pensa e se sente.

Em síntese, a pessoa passa por um reconhecimento de si mesma como ser objetivo e subjetivo, em que há uma identidade. Diferente de todos os outros, pode-se ter semelhanças, mas nunca será igual à outra pessoa. Movimenta o corpo de forma diferente, utiliza os sentidos de forma diferente, tem hábitos, sensações, capacidades, dificuldades próprias. Cada um é cada um.

O trabalho passa pela consciência dessas características individuais e como elas são expressas no espaço exterior. Após o reconhecimento do espaço e que existem outros/outras nesse mesmo espaço, as diferenças vão aparecer e, assim, irão possibilitar a formatação de uma auto-imagem mais concreta.

O teatro trabalha com três unidades básicas: o espaço, o tempo e a ação. A consciência vai sendo expandida quando reconhece o espaço, como falou-se anteriormente, interno e externo, e que existe um tempo em que se está e se é. Aqui tem-se tanto a idéia de ritmo e que é possível dominar o corpo e sensações para que esteja completamente presente, aqui e agora, como também que existe um tempo histórico pelo qual as coisas acontecem, aconteceram ou acontecerão. E que a partir do que se pensa, sente e quer, a pessoa age.

As ações podem ser físicas e/ou psicológicas (internas). A observação de si mesmo, do outro/outra, do espaço externo, do tempo em que se vive, da sociedade em que se está inserido é bastante estimulada no trabalho com o teatro. É um instrumento importante para o processo de conscientização e determinação de uma identidade.

Um dos elementos fundamentais do teatro é a ação. A própria palavra drama, etimologicamente, significa ação. A idéia de atuação — apresentar uma ação — condiz com o movimento impulsionado pela Educação Popular e as Ciências Sociais de que se é ator social, tem um papel, uma função a desempenhar. O espetáculo teatral não acontece sem algum ator em cena. Apesar da modernidade trazer recursos tecnológicos bastante utilizados pelo teatro como vídeos, projeções, sistemas de iluminação, jogos de ilusão ótica e de alguns acreditarem que uma apresentação teatral pode prescindir do fator humano no momento do espetáculo, isto é um equívoco que deve ser combatido. A essência do teatro é o ser humano, pode-se realizar um espetáculo apenas com uma única pessoa em cena e mais nada — sem cenário, luz, figurino, adereço. Ela pode mesmo nem falar, mas algo será mostrado.

Teatro é expressão. É uma forma do homem/mulher se expressar. Expressar suas emoções, pensamentos, idéias, ideologias, sua conexão com a vida, a natureza, o divino, consigo mesmo, com o outro, com a sociedade ou o poder estabelecido, algo ele tem para ser

dito. Ele pode mostrar a moralidade de uma situação ou de toda uma época. Pode rever o passado, compreender o presente ou imaginar o futuro.

O teatro é utilizado também como terapia, no caso do psicodrama, em que a pessoa revive alguma situação ou assiste outros atuando em uma cena que ele próprio viveu, para melhor compreender suas ações e reações.

Etimologicamente a palavra teatro está relacionada com a idéia de visão. Em grego *teatron* correspondia à platéia, anteposta à orquestra, lugar onde aconteciam as apresentações. Como diz MAGALDI (1986, p. 8): “no fenômeno compreendido por essa arte é indispensável que o público veja algo, no caso o ator, que define a especificidade do teatro”.

Em cada período da história humana o teatro tomou cores diferentes de acordo com sua função. No Antigo Egito estava relacionado à comunicação do homem com o divino — o teatro místico, onde teatro era vida, verdade e para eles a espiritualidade guiava os desígnios políticos, econômicos e sociais do país, estavam unidos em prol do desenvolvimento humano na profundidade do que significava essa palavra.

Já na Grécia há uma passagem para o teatro mítico e o aparecimento da figura do herói. Havia a necessidade do homem superar o divino e, assim, muitos textos gregos colocam em discussão a idéia de ‘destino’, se é possível justapor-se a ele ou modificá-lo. É na Grécia também que o teatro assume um caráter político e econômico já que adquire uma estrutura grandiosa com festivais competitivos, onde o Senado era o responsável direto por sua organização, como por exemplo o estabelecimento de regras, ingressos, *coregas* (espécie de patrocinadores das montagens) e divisão da platéia.

Nas fileiras mais baixas, logo na frente, lugares de honra esperavam o Sacerdote de Dioniso, as autoridades e convidados especiais. Aqui também ficavam os juizes, os coregas e os autores. Uma seção separada era reservada aos homens jovens (efebos), e as mulheres sentavam-se nas fileiras mais acima. (...) Ao lado dos cidadãos livres, também era permitida a presença de escravos, na medida em que seus amos lhes dessem licença. (BERTHOLD, 2001, p. 114)

Em verdade a passagem citada acima se refere ao tempo em que Péricles governou, mas não foi em todas as épocas que mulheres e escravos podiam assistir aos espetáculos. Com a comédia o teatro adquire uma posição crítica em relação ao poder estabelecido através de seus textos. Aristófanes, considerado o primeiro grande comediógrafo grego, foi responsável por grandes acusações das tendências demagógicas tanto na política como na filosofia de Atenas. “Ele acusava os filósofos de ‘arrogante desprezo pelo povo’ e os denunciava como ateus obscurantistas — todos eles, e especialmente Sócrates”. (BERTHOLD, 2001, p: 121)

Roma toma posse do legado político, religioso e cultural da Grécia. O teatro ganhou a expressão ‘panem et circenses’ (pão e circo) e foi utilizado por seus estadistas até na ocupação de territórios inimigos. As legiões romanas levavam o teatro para fornecer diversão às suas tropas, para manter a moral de suas fileiras e também dos povos conquistados. Eram exagerados, gostavam mais da estrutura circense, da galhofa e da zombaria do que do teatro como foi conhecido na Grécia e também no Egito.

No decorrer da história o teatro foi proibido, foi utilizado pela Igreja para arrecadação e manutenção de fiéis e de poder, como instrumento catequético, principalmente pela Companhia de Jesus (Portugal). Foi utilizado como instrumento político, tanto pelo Estado como por seus opositores. Seus artistas já foram tratados como escória, revolucionários, inimigos do poder, prostitutas e aproveitadores e também já foram bajulados, amados e respeitados.

O espaço cênico já foi palco de disputas sociais, de sátiras políticas e tentativa de conscientização. No século XX Bertolt Brecht surge com o que chamou de Teatro Épico e propôs o “distanciamento crítico”. Os atores precisavam estar plenamente conscientes do “jogo” teatral que estavam estabelecendo. Todos ficavam nas laterais do palco e utilizavam a cena quando fossem ‘jogar’ seus papéis. Brecht entendia que os personagens eram objetos de forças sociais, assim como Marx colocava o homem-sujeito. Sobre essa questão, BOAL (1980, pp. 100/101) afirma:

A Poética marxista de Bertolt Brecht não se contrapõe a uma ou outra questão formal, mas sim à verdadeira essência da Poética idealista hegeliana, ao afirmar que o personagem não é sujeito absoluto e sim objeto de forças econômicas ou sociais, às quais responde, e em virtude das quais atua.

No Brasil, a partir principalmente dos anos de 1960, o teatro ganha um caráter político mais acirrado. Figuras como Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, à frente do Teatro de Arena e José Celso Martinez Corrêa com o Teatro Oficina foram responsáveis por espetáculos politizados e em alguns momentos até panfletários. Textos e espetáculos foram proibidos, teatros foram invadidos pela polícia, artistas foram perseguidos, presos e exilados.

Na abertura do livro *Teatro do Oprimido* BOAL (1980, p. 1) afirma:

Este livro procura mostrar que todo o teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas (...) Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro — e esta é uma atitude política. Neste livro pretendo igualmente oferecer provas de que o teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente.

E quando o poder hegemônico utiliza o teatro ele acaba mudando sua essência e fazendo-nos acreditar que o teatro é apenas entretenimento. Ele o é também, mas ele é muito forte para ficar confinado a essa pequena estatura. O teatro é também um excelente instrumento educativo, mas é utilizado nas escolas públicas para agradar pais e diretores com ‘festinhas’ para datas comemorativas como Dia das Mães, dos Pais, Páscoa e Natal. As técnicas teatrais deveriam estar em sala de aula, estimulando o aluno com a vontade de aprender, desenvolvendo a capacidade criativa, o uso da palavra, da comunicação e levando o aluno a posições críticas sobre o passado e o presente, dando-lhe oportunidades de construir um futuro, consciente de suas escolhas e de seu papel na sociedade.

Aqui em João Pessoa organizações governamentais como a FUNAD (Fundação Centro Integrado de Apoio ao Portador de Deficiência) ou não governamentais como Beira da Linha, Cunha – Coletivo Feminista e Instituto Mundo Melhor utilizam o teatro como instrumento de reconhecimento da identidade e de processo de conscientização — do indivíduo inserido em um contexto universal. Em todas essas experiências os resultados são rápidos e profundos. O protagonismo encontrado no teatro é, e pode ser melhor utilizado na educação popular como caminho para que todos reconheçam que são heróis de sua própria história e não as suas vítimas.

Este trabalho é apenas a abertura de um caminho, mas mostrou que o assunto é muito vasto. Muitos conceitos surgem e pedem para ser explicitados como a noção de sociedade, democracia, identidade, atores sociais, sujeito, cidadania, popular, além da própria educação e o teatro. Há um caráter histórico que clama em ser respeitado, além da premência de mostrar resultados práticos para ilustrar de forma mais determinante a importância e potencial conscientizador do teatro para a educação popular.

Do indivíduo ao Universo há um longo caminho que precisa ser reconhecido. Há fatores sociais, políticos, econômicos e culturais que determinam muitas escolhas ou a falta delas. Os conceitos de transformação, autonomia, liberdade, diálogo, práxis, encontrados tanto na Educação Popular como no trabalho de Freire (eles se confundem, se entrelaçam), além do tema principal deste trabalho que é a conscientização, são facilmente encontrados e trabalhados no teatro.

A idéia de consciência de si mesmo até o outro/outros e do mundo, possui um caminho rápido e eficiente no teatro. O diálogo é uma de suas maiores forças e possibilidades de vencer os conflitos. Como afirma FREIRE (1987, p. 158):

Por tudo isto é que defendemos o processo revolucionário como ação cultural dialógica que se prolongue em “revolução cultural” com a chegada do poder. E, em ambos, o esforço sério e

profundo da conscientização, com que os homens, através da práxis verdadeira, superam o estado de objetos, como dominados, e assumem o de sujeito da História.

Portanto a afirmação de Freire sintetiza o poder político e social contido no ato de conscientização e coloca o teatro como um exemplo pertinente de uma “ação cultural dialógica” em prol de que os homens e mulheres assumam seu verdadeiro papel na história.

CAPÍTULO II

O teatro na história: sua força política e educacional

2. As influências do teatro brasileiro do século XX

“O teatro é tão velho quanto a humanidade”, afirma BERTHOLD (2001, p. 1) e quase todos aqueles que trabalham com essa forma de expressão. Há o conhecimento de que o teatro foi utilizado como forma de comunicação entre os seres humanos desde os primórdios da história da raça humana aqui na Terra. Esta comunicação poderia acontecer entre os seres humanos ou entre o humano e o divino (entre a Terra e o Céu). “A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomima de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos”. (BERTHOLD, 2001, p. 1) A função do teatro é questionada nas escolas de Artes Cênicas e também por críticos e pesquisadores, assim como, pelos grupos de teatro, amadores ou profissionais. Através dos períodos históricos essa função, que o ser humano tenta definir, mudou e, muitas vezes, abriu-se em um espectro amplo de opções.

Há um consenso, portanto, de que o teatro possui três unidades básicas: tempo, espaço e ação, como foi afirmado no capítulo anterior. Estas unidades, em verdade, recriam um movimento ontológico humano de que agimos dentro de coordenadas de espaço e de tempo. Configuramos a história através de perguntas como: “Quando aconteceu?”, “Onde aconteceu?” e “Quem fez acontecer ou sofreu o acontecido?”.

No prefácio do seu livro, BERTHOLD (2001) coloca outra questão sempre em voga nas discussões sobre Arte: o que é verdadeiramente novo?

Nenhuma forma teatral, nenhum antiteatro é tão novo que não tenha analogia no passado. O teatro provocador? O teatro em crise? Nenhuma dessas questões ou problemas são especificamente modernos; todos surgiram no passado. O teatro pulsa de vida e sempre foi vulnerável às enfermidades da vida. (...) Enquanto o teatro for comentado, combatido – e as mentes críticas têm feito isso sempre –, guardará seu significado. Um teatro de não-controvérsia poderia ser um museu, uma instituição repetitiva, complacente. Mas um teatro que movimenta a mente é uma membrana sensível, propensa à febre, um organismo vivo. É assim que deve ser.

Para muitos que possuem o “ofício” do teatro hoje, ele é vida e, por isso, está sempre em movimento, pois assim caminha-se, de geração em geração, vivendo sempre períodos de mudanças, transformações e, também, permanências. Mas, como afirma BERTHOLD (2001), encontra-se no passado, espelhos que refletem situações pelas quais se passa hoje. Claro que se tem que ter em mente as particularidades de cada época, a moral, os costumes, a forma como as expressões acontecem, mas há buscas de respostas que se sucedem, ou melhor, há perguntas extremamente similares.

Estas buscas de respostas às perguntas que se fazem, direcionam ações. Tem-se como exemplo o teatro que o comediógrafo grego Aristófanes introduz, no século V a.C com paródias e galhofas que ridicularizavam personalidades da época (ele próprio reconhecia-se como o acusador das tendências subversivas e demagógicas na política e na filosofia de Atenas), forma que é bastante utilizada pelo teatro romano com menos profundidade e uma progressiva anarquia, com exceção de Plauto e Terêncio que conseguiram manter um refinamento em suas obras. Mas a crítica mordaz aos acontecimentos da época, sem poupar seus protagonistas, é mantido e revisitado nos textos e improvisos da *commedia del arte*⁹, bem como, sem mencionar outros casos no decorrer da história, no Teatro de Revista no Brasil que teve início ainda no século XIX e continuou na primeira metade do século XX, com suas críticas sociais e políticas nos textos de cenas com atores, que alternavam com os números de dança com mulheres semi-nuas ou de apresentações de cantores(as) que ficavam conhecidos pelo público, principalmente com o advento do rádio.

Filha direta das revistas francesa e portuguesa, a revista brasileira tinha, como tema principal, a vida na corte, e a seguir, com a chegada da República, a vida na capital federal. Era sempre uma crítica divertida sobre os acontecimentos, personagens e locais do Rio de Janeiro. Fazia sucesso: era musical, cheia de humor, criticava a política e os políticos, falava de personagens conhecidos e, também, colocava no palco o nosso cotidiano, permitindo que a platéia se reconhecesse através de tipos populares – com maior realce para a mulata e para o malandro. (LEVI, 1997, p. 15)

Este tipo de teatro, que já existia desde o século XIX, principalmente com Arthur Azevedo, teve seu clímax e decadência no período do governo de Getúlio Vargas, que ora enalteceu ora censurou esses espetáculos. Foi um gênero de teatro extremamente importante para a construção de uma comédia brasileira, que deixou uma forte herança em humoristas

⁹ Comédia de habilidade, arte mimética recheada de improvisações, de acordo com a inspiração do momento. Tipo de teatro popular encenado em palcos itinerantes, principalmente no século XVI, utiliza acrobacias, pantomimas, máscaras e a fixação de tipos pelo dialeto que garantiam o efeito cômico esperado pela platéia.

como Chico Anísio, Agildo Ribeiro e Jô Soares e programas de televisão como “Balança mais não Cai” e “Planeta dos Homens”, ambos da Rede Globo, nas décadas de 1970 e 1980, respectivamente.

Mas há também um tipo de texto de teatro que nasce nas primeiras décadas do século XX no Brasil, principalmente com Oswald de Andrade (um dos grandes responsáveis pela Semana de Arte Moderna de 1922), que traz uma forma diferenciada de crítica à situação vigente da época. O uso de analogias e metáforas para se falar de política e da condição humana, como Andrade fez, será um forte instrumento utilizado nos tempos de ditadura, muitos anos mais tarde. O texto “O Rei da Vela” escrito por Oswald de Andrade em 1937 apenas será encenado em 1967 pelo Grupo de Teatro Oficina. Outros textos de Andrade, como “O Homem e o Cavalo”, de 1934 (proibida pela polícia) e “A Morta”, de 1937, ficaram engavetados e foram apresentados muitos anos após a morte do autor.

Olhando para o que acontecia no Brasil na década de 1930, quando Andrade escreveu seus textos teatrais, pode-se entender a razão da causa de a primeira encenação de “O Rei da Vela” acontecer apenas em 1967 e constituir-se em um marco na história do teatro brasileiro nos tempos da ditadura. O contexto político e econômico, na época de Andrade, é retratada assim por PACHECO (1991, p. 19):

O Brasil vivia um momento de mudança. A crise mundial de 1929 levava as oligarquias rurais brasileiras ao impasse. Com a falência do modelo primário exportador, irrompia, entre nós, uma crise de hegemonia. Dentre os próprios proprietários rurais, novas frações exigiam espaço no poder. Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Pernambuco e Paraíba rompiam o pacto oligárquico e, enquanto o preço do café despencava no mercado mundial esboçava-se internamente uma nova solução de compromisso. O modelo agrário-exportador seria substituído pelo industrial-urbano, numa ação típica de conciliação pelo alto, de “troca de senhores”, como define Abelardo (personagem de “O Rei da Vela”). Sem dores – para as classes dominantes. Para os dominados, prisões, degredos e expulsões eram as receitas adotadas, desde a década anterior, ante as reivindicações de um operariado nascente, em grande parte formado por imigrantes europeus dotados de toques anarquistas ou, até, marxistas. A promessa de um Estado de Paz Social, a legislação trabalhista e o populismo completariam, pouco a pouco, o quadro necessário à implantação de um novo regime de acumulação. Foi uma luta de classes preventiva, acima de tudo, o que aconteceu em 1930.

O teatro sofreu a censura nesta época, com palavras que não podiam ser ditas, assim como temas que não podiam ser mencionados e com a supressão de qualquer conotação crítica. O que mais fazia sucesso eram peças históricas. O Teatro de Revista sofre grandes

talhações e perde seu prestígio conseguindo recuperá-lo em 1950, com o produtor Walter Pinto, para logo depois vir a sucumbir.

No final de década de 1930 houve a organização da “indústria do anticomunismo” por parte do governo e da Igreja Católica, e quem mais sente seus reflexos são os intelectuais, principalmente das universidades brasileiras. Um grande número foi demitido, preso e exilado, assim como aconteceu no período posterior da ditadura pós-golpe de 1964.

Em relação ao teatro, alguns acontecimentos no mundo foram relevantes e influenciaram o teatro que aconteceu nos palcos brasileiros a partir, principalmente, da década de 1960. A Revolução Russa de 1917 acaba com uma tradição teatral para levá-lo a uma mobilização plenamente política. A forma como acontece a tomada do poder na Rússia exhibe contornos extremamente teatrais, como assevera BERTHOLD (2001, p. 494):

Comícios gigantescos, com coros falados e canções, com proclamações ribombantes de tanques e armas, eram teatralmente armados – meio festival popular, meio representações de amadores. Grupos especialmente treinados para o agitprop (“propaganda de agitação”) e gente de teatro com experiência assumiam a organização dos eventos de massa diretamente patrocinados pelas autoridades do Partido Central nas capitais – e também dos não menos estritamente controlados “eventos improvisados” no país todo.



Cena da Revolução Russa, em Moscou, 1917

Fonte: www.comunismo.com.br



Desfile na Rússia, em 1917, em comemoração da Revolução.

Fonte: www.comunismo.com.br

Uma figura importante da época é Meyerhold, diretor de teatro e responsável por um teatro construtivista. Ele afirmou, no período pós-revolução, que o objetivo do teatro não era apresentar uma obra de arte acabada, mas que o espectador deveria ser co-criador do drama. Falava-se e escrevia-se sobre o triunfo das massas, era ela que atuava, enterrava seus mortos e cantava a canção da liberdade. Em 1920 acontece um enorme espetáculo em Petrogrado intitulado “A Tomada do Palácio de Inverno”, como celebração do terceiro aniversário da Revolução. Havia quinze mil participantes, dentre eles encontravam-se atores e soldados do Exército Vermelho. Conta-se que haviam por volta de cem mil espectadores.

Meyerhold falava do domínio da razão em contraposição ao humanismo burguês de Stanislavski, o grande nome do teatro russo no século XIX e do mundo, até os dias de hoje, com sua técnica de interpretação que buscava uma harmonização sensível. Para Meyerhold cada movimento, cada gesto era produto de um cálculo matemático, assim eles adquiriam um significado simbólico. Não poderia haver ilusão em cena, pois havia uma ação “biomecânica” que deveria ser apreendida.

Outro diretor russo desta época foi Vakhtângov, que utilizava a técnica de improvisação e montou um grupo conhecido como Teatro Popular de Arte. Ele colocava os atores, que não estavam em cena, no meio do público lembrando aos espectadores, no clímax da ação dramática, que o que eles estavam vendo era uma peça e não a realidade e, por isso, não deveria ser levado tão a sério, “pois teatro não é vida”. (in BERTHOLD, 2001, p. 496) Havia a necessidade de ser criada uma distância do que era apresentado, em nome da razão.

O ideal russo não ficou confinado àquele momento nem àquele país. A Europa também é invadida por um princípio de união de povos, com o ideal de construção de uma sociedade sem classes e sem Estado. Em Berlim temos duas importantes contribuições que vão ecoar pelas gerações seguintes. Primeiramente temos Erwin Piscator que cria um “Teatro Proletário”, com as idéias agitpropistas, como instrumento da luta de classes. Tinha

pretensões pedagógicas com um teatro de conscientização com textos de argumentação política, econômica e social.

Esta pretensão também possuía Bertolt Brecht, a referência número um para o teatro político realizado no Brasil no período da ditadura. Autor e diretor, esteve à frente de um grupo intitulado “Berliner Ensemble” em que colocou seu ideal da arte teatral – o teatro épico. Ele explicita como primeiro mandamento de seu teatro, a distância entre palco e platéia. Somente assim, para ele, o ator suscitaria no público a consciência crítica. Era necessário não despertar nenhuma emoção. Para isso, mudou as falas do ator para a terceira pessoa, fazendo dele um narrador, que falava de algo acontecido no passado e incluiu as rubricas do texto na narração dos atores. Havia a necessidade de uma objetividade crítica e, para isso, Brecht colocava uma intenção didática em seus textos pela função pedagógica que o teatro tinha para ele. Acreditava que a existência social determina o pensamento e que o homem se transforma e é transformável.

A técnica teatral de Brecht, do distanciamento crítico, foi bastante comentada entre os grupos teatrais brasileiros, que viam a necessidade do viés conscientizador após o golpe de 1964. Grupos como Arena e Oficina, principalmente nas figuras de Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, respectivamente, trazem para os palcos brasileiros um ideal brechtiano, assim como os grupos de teatro popular que irão florescer na década de 1970, centrados na conscientização como função teatral. Chico Buarque, inclusive, utiliza a “Ópera dos três vinténs” de Brecht para construir a “Ópera do malandro” em 1978.

Há ainda a presença marcante do polonês Jerzy Grotovski com o seu Teatro Pobre. Para ele o teatro era um laboratório, um centro de pesquisa onde o ator é a maior cobaia do que ele vai chamar mais tarde de Antropologia Teatral, e que terá continuidade com Eugenio Barba, discípulo de Grotovski. Ele realizava espetáculos para no máximo 60 pessoas no qual a essência do teatro está na presença física do ator. O trabalho do diretor de teatro Antunes Filho à frente do seu CPT (Centro de Pesquisa Teatral) em São Paulo é bastante influenciado por Grotovski. Antunes cria em 1978 o Grupo Pau-Brasil que realiza um grande sucesso: “Macunaíma”, o que acaba mudando o nome do grupo para Grupo Macunaíma. Em Porto Alegre, na década de 1980, é criado o Grupo Tear, com Maria Helena Lopes em seu comando, com profunda consonância com o trabalho de Antunes Filho e também do laboratório que Grotovski atribuía ao teatro.

Em relação à Criação Coletiva, as grandes influências foram os grupos americanos The Living Theater e Performance Group que davam ênfase às experiências humanas em que o ator não é porta-voz de um autor teatral, um dramaturgo, mas sim dele mesmo, como

indivíduo que representa a si mesmo. MAGALDI (1986, p. 110) assevera que “na criação coletiva o ator radicaliza de tal forma a sua presença que acaba por englobar as tarefas de dramaturgo e encenador. Não se suprime o texto nem a encenação, mas o ator, escrevendo e dirigindo, totaliza em sua pessoa os elementos distintos do espetáculo”.

Encontra-se também a utilização de técnicas orientais no teatro ocidental do século XX. O trabalho do ator é impregnado com os exercícios de respiração, concentração e ação física oriundos tanto da China quanto da Índia. Grotovski adota as práticas orientais em sua Antropologia Teatral, colocando um sentido monástico no fazer teatral que se aproxima à forma de vida oriental. Anteriormente Brecht havia se utilizado de inspiração oriental para a construção de textos e espetáculos como no caso da peça parábola “A Alma boa de Setsuan”. Os diretores de teatro ocidental acabam assimilando também uma estética oriental na sua forma de perceber o teatro.

Mas todas essas influências são encontradas no teatro que é realizado a partir da década de 1960 aqui no Brasil. Augusto Boal vindo dos EUA, onde estudou teatro, é contratado em 1956 para integrar o Teatro de Arena de São Paulo, unindo-se a José Renato, diretor do grupo. Boal aprofunda o trabalho de interpretação, adaptando o método de Stanislavski às condições brasileiras e, com isso, introduz uma interpretação mais naturalista, e investe na formação dramatúrgica da equipe. Sua primeira direção na casa é “Ratos e Homens”, de John Steinbeck, um sucesso em 1956. Segue-se, no ano seguinte, “Marido Magro, Mulher Chata”, uma despreziosa comédia de costumes de sua autoria e, ainda em 1957, a direção de “Juno e o Pavão”, de Sean O'Casey, orientando o grupo para as preocupações sociais e políticas.

Na abertura do seu livro BOAL (1980, p. 1) defende a idéia de que toda a atividade humana é necessariamente política. E assim sendo o teatro não está fora dessa afirmação, pois o teatro é uma das “atividades” do homem. A obra toda, em verdade, é a prova (ou a tentativa) de que o teatro pode ser utilizado como uma arma política e de conscientização.

Por isso é necessário lutar por ele. Por isso as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo modificam o próprio conceito do que seja o teatro. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de liberação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar.

Esse ideal de transformação, presente também nos escritos de Paulo Freire, vai alimentar o teatro posterior ao aparecimento de grandes grupos como o TBC (Teatro

Brasileiro de Comédia) e Os Comediantes e artistas expressivos do teatro brasileiro como Néelson Rodrigues, Ziembinski, Cacilda Becker, Tônia Carrero, Maria Della Costa, Fernanda Montenegro, Bibi Ferreira e tantos outros, muitos ainda ativos no cenário brasileiro. Boal (2004, p. 20) assume que o seu livro sobre o Teatro do Oprimido tem influência de seu amigo Paulo Freire.

Você poderia perguntar se o meu teatro é marxista. Eu não gosto de dizer sim nem não. Eu falo assim: “Sei lá”. O Paulo Freire...não posso esquecer do Paulo Freire. Meu livro chama Teatro do Oprimido como uma claríssima alusão ao meu querido amigo que morreu sete anos atrás, que escreveu a Pedagogia do Oprimido. É uma influência dele também. Dele mais ainda porque ele trabalhou no Brasil em situações que pareciam com aquelas que eu trabalhei também.

Há realmente uma consonância dos trabalhos de Boal e de Freire. O Teatro do Oprimido possui um conjunto de técnicas para o fazer teatral. Como, por exemplo, o teatro invisível, o teatro-jornal, o teatro-foro e o teatro-imagem. Seu objetivo é tornar o espectador um protagonista da ação dramática, “a vítima em agente, o morto em vivo, o consumidor em produtor”. (1980, p. 83). Ele almeja a liberação do oprimido, “pois a liberação do oprimido será obra do próprio oprimido, jamais será outorgada por seu opressor”. (p. 83). Assim como Freire, Boal acreditava na transformação e liberação do oprimido para a construção de uma sociedade mais humana. As formas ou técnicas que Boal descreve em Teatro do Oprimido estão interligadas à história do teatro político no século XX, como afirma GARCIA (2004, p. 10):

Nós vemos todas essas referências da Revolução Russa serem reproduzidas não só pelo CPC – desde o início de 1960 até sua eliminação sumária em 1964 -, mas principalmente pelo Boal. A idéia de teatro invisível, teatro fórum, todas essas formas de teatro se desenvolvem não só na União Soviética, mas depois também na sua versão de resistência na Alemanha, justamente num momento em que a militância política e mesmo a militância artística se vêem acuadas pela ascensão do nazismo. Aí, por exemplo, se engendra a idéia de teatro invisível, que é um teatro feito como propaganda subliminar do Partido Comunista. Todas essas ações de agitação e propaganda são promovidas pelos partidos comunistas nacionais, cada qual no seu país. (...) Há também um período de retomada nos EUA durante o New Deal, do Roosevelt. O Federal Theater é uma organização vinculada ao projeto de reconstrução do New Deal, após a depressão, e foi pensado como uma forma de dar emprego para a classe artística, trabalhadora de teatro. São várias sessões, é uma espécie de organismo federal e tem desdobramentos em vários estados. São cinco setores. Um deles se chama “Living Newspaper”, que é justamente o teatro jornal.

O Teatro de Arena, que Boal fez parte dirigindo, escrevendo textos teatrais e dando aulas no Seminário de Dramaturgia, completou 50 anos de história, em 2004, com um grande

projeto patrocinado pela Petrobrás intitulado ARENA CONTA ARENA 50 ANOS, realizado pela Cia. Livre da Cooperativa Paulista de Teatro que ocupa o prédio do extinto grupo e que hoje se chama Teatro de Arena Eugênio Kusnet. Com uma vasta pesquisa dos acontecimentos políticos do Brasil durante a história do grupo e de depoimentos, entrevistas, vídeos e um website produzido em comemoração a data, a Cia. Livre conseguiu reunir nomes que foram extremamente importantes para a cultura brasileira configurando uma geração de artistas que diferem daquela que encontramos na década de 1980. Boal, Guarnieri, Juca de Oliveira, José Renato, Eva Wilma, Flávio Migliacio, Ítalo Rossi, Ari Toledo são alguns dos nomes que participaram de um grande movimento artístico e político da época da ditadura. OLIVEIRA (2004, p. 5) afirma em seu depoimento:

Ao mesmo tempo existia uma coisa que nos unia muito: nós acreditávamos que daria certo, que a sociedade daria certo. Nós éramos comunistas, mas acreditávamos que haveria uma redenção do homem, que haveria uma sociedade futura muito próxima de nós pela qual lutávamos, em que todos seriam iguais, todos participariam. Os meios de produção seriam distribuídos, não existiria mais miséria, e nós todos seríamos maravilhosamente felizes porque acreditávamos no homem, numa sociedade justa, porque éramos comunistas. Afinal de contas nós queríamos no Brasil uma sociedade como a União Soviética, onde todos teriam direito à Universidades, escolas, tudo. Nós éramos um pouco diferentes daqueles que hoje lutam politicamente, por uma razão: fomos criados numa escola política, dentro do teatro, de absoluta e total honestidade. Nós éramos afetivos, solidários e, sem falsa modéstia, nós éramos altruístas, queríamos efetivamente o bem das pessoas. Nós gostávamos dos seres humanos.

Oliveira relata uma particularidade política daquele momento que fez escola de teatro militante nos anos da década de 1970, mas que transformou-se em algo marginal, pouco conhecido de outros grupos de teatro e de jovens atores que adentravam à profissão. É bem verdade que aqueles que fazem teatro nos anos de 1980 não tem, nem tiveram, uma escola política dentro do teatro. Com as exceções de Boal que continua seu projeto de Teatro do Oprimido, do Grupo União e Olho Vivo em São Paulo e também, com outra linguagem, o Grupo Oficina que está na ativa até hoje também em São Paulo. É claro que existiram grupos de teatro popular, principalmente na cidade de São Paulo, que formaram um bloco que hoje podemos chamar de Teatro de Resistência, mas que não há muitas citações sobre eles na história escrita sobre o teatro brasileiro. Na época de Oliveira muitos eram participantes ativos do Partido Comunista, ele próprio ministrou curso no Teatro de Arena sobre o marxismo para os atores e técnicos que faziam parte do Arena ou de grupos simpatizantes como o Oficina. Na década de 1970 não se vê mais a classe teatral interessada em participar de uma política

partidária. Pelo contrário, a posição política era não querer fazer parte dela. Apenas na década de 1980, com o surgimento do PT, há uma simpatia por seu ideal que faz com que alguns artistas filiem-se ao partido, mas a grande leva de estudantes, inclusive de Artes, é que vão participar ativamente de suas fileiras.



Cartaz do espetáculo “Eles não usam black tie” com texto de Gianfrancesco Guarnieri, grande sucesso do Grupo de Teatro de Arena, em 1962, em São Paulo, que levava a classe operária para a cena brasileira.

Fonte: www.teatrodearena.com.br

O Teatro de Arena teve uma fundamental importância na história teatral brasileira. Em sua base havia a idéia de se fazer um teatro popular e de procurar novos segmentos de público. A própria constituição arquitetônica de um teatro de arena traz o princípio de estar mais próximo da platéia já que os atores atuam para uma arquibancada circular, para todos os lados tem público. O prédio do Teatro de Arena de São Paulo era pequeno, sua platéia tinha capacidade para 170 pessoas com um espaço cênico de 4 metros de circunferência. O grupo nasce na década de 1950, mas em 1962 tem seu primeiro grande sucesso com “Eles não usam black-tie” de Gianfrancesco Guarnieri que fica mais de um ano em cartaz. Nesse espetáculo é colocado em cena a classe operária e o público responde com grande aceitação. Após o golpe de 1964, apesar das dificuldades com a censura e a repressão progressiva que vai se

instalando em relação ao meio artístico, o Arena conseguiu produzir dois espetáculos emblemáticos com “Arena conta Zumbi” (1965) e “Arena conta Tiradentes” (1967). Em 1969 é formado o Núcleo 2 do Arena que experimenta a linguagem do Teatro Jornal. Esta é uma das técnicas que encontramos no livro “Teatro do Oprimido” de Boal. Trata-se da construção de uma peça ou de uma cena a partir de notícias de jornal.

Isso foi uma das grandes invenções do gênero agitpropista na União Soviética. Justamente na carência de produção de papel era necessária uma formação de transmissão de notícias. Então as trupes de teatro iam para as frentes de batalha, iam para os lugares onde era necessário levar as informações e organizavam essas peças constituídas a partir de notícias que tinham que ser divulgadas e analisadas. (GARCIA, 2004, p. 9)

Nos espetáculos “Arena conta Zumbi” (1965) e “Arena conta Tiradentes”(1967) vê-se claramente a influência de Brecht com a invenção do sistema Coringa em que os atores se revezavam, fazendo todos os papéis. E eram musicais, as músicas costuravam as cenas pelas quais eram utilizados improvisos dos atores. Esses dois espetáculos foram de uma força política e cultural significativa, assim como toda a trajetória do Arena. Como afirma CAMPOS (2004, p. 4):

O Arena foi mais do que um mero centro receptor de tendências. O Arena e sua trajetória revelam sempre um crescente desejo de intervenção. Ele não apenas ecoa questões do seu tempo, mas atua como irradiador de um pensamento político e social, que chama à ação ou, pelo menos, à reflexão. O Teatro de Arena fez cabeças. E foi assim que ele se multiplicou em ações artísticas e políticas, mesmo após essas portas terem se fechado para as possibilidades de qualquer teatro político.

Campos refere-se à repressão que a ditadura proporcionou aos seus cidadãos e que afetou profundamente o cenário artístico e intelectual brasileiro. Mesmo assim foi um período intenso de encontros da classe artística e de produção teatral. Alguns textos não puderam ser encenados no momento de sua criação, mas constituem-se como um legado importante daquela época de supressão da liberdade. Uma das primeiras reações teatrais ao golpe militar de 1964 é um show de protesto que reúne ex-integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC) – o Opinião. O espírito de resistência e denúncia das novas condições vigentes no país uniu, a partir de então, a classe teatral em assembleias, ciclos de leituras dramáticas e outras atividades. Em 1968 Boal estrutura e monta a “Feira Paulista de Opinião”, uma reunião de textos curtos de vários autores, realizada no Teatro Ruth Escobar. Ignorando os cortes impostos pela censura, Boal incita à desobediência civil.

Com o AI-5 e a censura, os dramaturgos são obrigados a aceitar cortes ou a apelar para expressões metafóricas em seus textos, objetivando liberar as encenações. Muitos são proibidos ou mutilados, conhecendo a experiência do palco somente muitos anos após, como “A Resistência”, de Maria Adelaide Amaral, de 1975, montada somente cinco anos depois.

Há textos que enfocam a temática social como “Botequim” (1972), “Um Grito Parado no Ar” (1973), de Gianfrancesco Guarnieri, “Corpo a Corpo” (1971), “A Longa Noite de Cristal” (1977), e “Moço em Estado de Sítio” (1977), de Oduvaldo Vianna Filho; bem como “Gota d’Água”, de Chico Buarque e Paulo Pontes ou “Sinal de Vida” (1979) de Lauro César Muniz. A obra de Plínio Marcos traz a situação das classes populares como um tema constante, bem como a de “O Último Carro”, de João das Neves (1977). Assuntos históricos e alegóricos aparecem em “Castro Alves Pede Passagem” de 1971, e “Ponto de Partida” (1976), de Gianfrancesco Guarnieri; “Calabar”, 1972, de Ruy Guerra e Chico Buarque; “O Santo Inquerito” (1976), de Dias Gomes e “Papa Highirte” (1979), de Oduvaldo Vianna Filho.

Situações ligadas à tortura e ao exílio surgem em “Milagre na Cela”, de Jorge Andrade, “Murro em Ponta de Faca”, de Augusto Boal, e “Patética”, de João Ribeiro Chaves Neto, todas de 1978, e “Fábrica de Chocolate”, de Mario Prata, de 1979. Há ainda a encenação, em 1979, de Rasga Coração, texto de Oduvaldo Vianna Filho datado de 1972, que tem de enfrentar dura e longa batalha com a censura, sendo liberado apenas após sua morte.

Mas a atividade teatral depois de 1968 era considerada de alto risco, pois muitos foram presos ou exilados, como Augusto Boal em 1971, prosseguindo sua carreira, inicialmente, no Peru e Argentina. Ele afirma (2004, p. 19) sobre seu período fora do Brasil:

Teatro no exílio é difícil. Você descobre o que são as suas raízes, descobre que elas são necessárias, descobre que tinha raízes e que as perdeu. No exílio, você tem que jogar o que sobrou das suas raízes ao vento. Você tem que aprender uma nova língua, tem que criar um novo metabolismo, você tem que descobrir uma nova sociedade e qual é, nela, o seu lugar. É difícil.

Muitos outros artistas foram exilados na mesma época que Boal, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, José Celso Martinez Corrêa. Todos fizeram parte de um momento difícil, mas extremamente fértil da história cultural brasileira. Caetano Veloso foi o baluarte de um movimento que agitou o final da década de 1960 e mostrou uma das facetas que iriam imperar na década posterior na arte brasileira que foi o Tropicalismo.

O movimento tropicalista acontecido na música e no teatro, principalmente, trazia um grito de que era necessário imprimir, definir ou reconhecer uma brasilianidade evaporada das

expressões artísticas dos últimos tempos. Inspirado pela onda modernista, pelos textos de Oswald de Andrade e pela obra de Mário de Andrade “Macunaíma” falou-se muito em Antropofagia que o Grupo Oficina vai utilizar como estandarte das suas criações teatrais. A Antropofagia era uma tendência estética de cunho nacionalista, situada no Modernismo, que pregava a exortação de modelos culturais impostos e imitados de países estrangeiros. Oswald de Andrade lança em 1928 o “Manifesto Antropófago” no qual reivindicava uma “Revolução Caraíba” colocando a posição anticolonialista que o Modernismo defendeu e que o Tropicalismo no fim dos anos de 1960 revive.



Espectáculo “O Rei da Vela” (1967) do Teatro Oficina, grande marco teatral brasileiro na época da ditadura e responsável pela introdução de uma estética tropicalista nos palcos.

Fonte: www.mre.gov.br/artecult

Sobre o Grupo Oficina e sua posição no movimento tropicalista, GEORGE (1990, p. 151) afirma:

Herdeiro de Os Comediantes e do TBC, o grupo elevou as artes cênicas a um nível nunca visto no Brasil, fundindo os princípios estéticos com a conscientização. E se as vezes se inspirou em modelos estrangeiros (Brecht, Berliner Ensemble, Living Theater), no seu período mais fértil o Oficina superou o papel de recipiente de cultura importada. Sua montagem revolucionária de *O Rei da Vela* significou que pela primeira vez um teatro brasileiro chegou à posição de iniciador e catalisador de um movimento cultural: a Tropicália.

A década de 1970 traz duas vertentes em princípio antagônicas na produção teatral brasileira. A primeira dá continuidade ao trabalho mais notadamente político e conscientizador e outra que assume uma posição que a primeira vista parece alienada, mas em verdade assume também uma posição política. Fazem parte deste segundo grupo exatamente aqueles que participaram de um movimento *hippie*, que cultuava o sexo, a droga e o rock and roll. Não queriam falar de política, mas realizaram espetáculos em que o corpo era cultuado e utilizavam um teatro de agressão, com muitos palavrões, nus e ações físicas sobre o espectador. “Busca-se a conquista do público não mais pela razão, mas pela sensibilidade, pelo encantamento, pela viagem, pelas imagens, pelo irracionalismo”, afirma LEVI (1997, p. 48). O Grupo Oficina e o Movimento Tropicalista fazem parte desta forma de abordagem.

Já o grupo União e Olho Vivo, também de São Paulo, faz parte da primeira vertente. Nasce em 1971 dirigido por César Vieira, nome artístico de Idibal Almeida Piveta, advogado de presos políticos durante o período de governos militares. Como afirma PALOMERO (2004, p. 35):

O grupo paulista *Teatro União e Olho Vivo – TUOV* começou a ser constituído a partir da experiência de César Vieira como autor de *O Evangelho Segundo Zebedeu*, 1968, festejada encenação do Teatro do XI, grupo teatral do Centro Acadêmico XI de Agosto, da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, e de *Corinthians, meu amor*, 1970, produção do extinto Teatro Casarão, de São Paulo. Animados com essas realizações, a primeira nascida entre estudantes universitários, um grupo de pessoas interessadas em construir uma proposta de teatro popular reuniu-se a César Vieira e formularam o ideário que orienta a existência e a produção do *TUOV* até hoje.

Este grupo existe até hoje em São Paulo fazendo teatro popular. Suas apresentações estão diretamente relacionadas com as comunidades para quem dirigem seus espetáculos. Os problemas sociais são colocados em uma tentativa de encontrar soluções, realizando um sério trabalho de conscientização das pessoas diretamente envolvidas nas questões levantadas.

Mas muitos grupos nascem na década de 1970 com objetivos diferenciados e nem sempre claros em suas propostas iniciais. A grande maioria dos grupos de teatro, formados nesta época, são compostos por estudantes. Muitos acreditam ser necessário deslocar-se para onde o povo está, principalmente nas periferias das grandes cidades, à margem do centro dos “acontecimentos” e possuem uma preocupação política, mas não possuem instrumentos suficientes para a realização da empreitada. Alguns aprendem na prática, no contato direto com as pessoas e realizam o chamado teatro popular. A grande maioria dá início aos seus trabalhos através do teatro-educação, ou seja, de atividades artísticas que incita nos

participantes a expressão de seus próprios universos, desenvolvendo uma possibilidade dramaturgicamente própria, em que o protagonismo social está em pauta. Outros grupos, nascidos no que chamamos de classe média, querem falar de suas vidas, sem se preocupar se estão conscientizando ou não o público. Outros ainda nascidos dentro das universidades, com situações econômicas variadas, buscam respostas a suas angústias e ignorâncias – a de não saber exatamente como se chegou até aqui, quem são e como agir em uma sociedade tão complexa. Pois a criação coletiva acaba elencando todas as situações, por mais díspares que possam parecer, como irá se analisar em seguida.

2.1 Criação Coletiva: a dimensão do teatro nos anos de 1980

Nos anos de 1970, a cena teatral brasileira viu o surgimento e a consolidação de grupos de Criação Coletiva. O processo de Criação Coletiva se distinguiu dos métodos convencionais de construção cênica utilizados nas Companhias existentes, pólos tradicionais de produção teatral. Como assevera PALOMERO (2004, p. 6):

Esse regime de trabalho, adotado por grupos teatrais em diversos países, baseava-se na diluição da autoria de uma encenação, em seus vários setores, por todos os integrantes do grupo. Eliminava-se a divisão rígida entre as funções artísticas – como as de dramaturgia, direção, cenografia, figurinos, música – e, frequentemente também entre as funções técnicas – como as de produção, por exemplo – e privilegiava-se, exigia-se mesmo, a contribuição de cada componente do grupo para a consecução do empreendimento. Assim, em suas encenações, os grupos elegiam, por processos internos de seleção, os temas a serem abordados, os personagens e situações em que esses temas seriam tratados, elaboravam sua própria dramaturgia, a linguagem cênica apropriada e, finalmente, mantinham o controle sobre o destino de suas criações e de seus frutos materiais e artísticos. Era uma forma associativa e cooperativada de produção, mas era, fundamentalmente, uma postura ideológica em defesa da liberdade de criação, de produção e de veiculação, tomada por pessoas que, vocacionadas para o ofício teatral, tentavam superar os entraves artísticos e materiais ao seu exercício.

A expressão Criação Coletiva surge nos anos de 1960 com uma possibilidade de saída do molde normalmente utilizado do triângulo dramaturgo-diretor-ator e se vincula, como afirma PAVIS (1980, p. 105), “a um clima sociológico que estimula a criatividade do indivíduo no seio do grupo, para superar a tirania do autor, do texto e do diretor, que pretendiam concentrar todos os poderes e tomar todas as decisões estéticas e ideológicas”.

Há aqui uma posição política no qual o poder é tomado pelo coletivo. Parece que o ideal revolucionário comunista encontra na Criação Coletiva uma forma de existência no teatro. Na prática se vê, no decorrer da história, que os espetáculos de criação coletiva que

alcançaram um êxito maior, foram aqueles que não se furtaram a utilizar a figura do diretor. O grupo The Living Theater tentou socializar todas as funções do ato teatral, mas as figuras de Julian Beck e Judith Malina apareciam como direcionadores do processo de criação e diretores dos espetáculos. Em 1970, em Paris, o grupo Theatre du Soleil deu uma forte contribuição a essa forma artística com seu espetáculo sobre a Revolução Francesa, intitulado “1789”, mas havia a direção de Ariane Mnouchkine, à frente do grupo até hoje. Peter Brook, outro grande diretor de teatro em exercício até hoje, dirige em 1973 um espetáculo de criação coletiva: “Orghast”.

As influências históricas deste tipo de produção teatral foram nominadas no início deste capítulo, mas certamente o engajamento do teatro na pregação marxista por uma transformação da sociedade é a primeira que deve ser citada. Uma nova estética teatral nasceu de uma militância política. Militância que se traduziu no surgimento, por exemplo, do “Teatro Proletário – Cena dos Operários Revolucionários do Grande Berlim”, dirigido por Erwin Piscator, cujos objetivos declarados eram romper com o modo capitalista de produção no teatro por meio de uma ação coletiva e politicamente consciente e empreender uma ação de propaganda e politização das massas. Objetivo completamente inspirado no agitprop que a Revolução Russa estabelece.

No final dos anos 20 aparecem nos EUA grupos que foram para as ruas empreender algum tipo de luta, como foram os casos de alguns grupos como WLT – Workers’ Laboratory Theater, o ARTEF – Arbeiter Theater Farband e o Group Theatre, de Harold Clurman e Lee Strasberg. Esses grupos aproveitando o clima de descontentamento causado pela depressão econômica lutaram, entre outras causas, pelos direitos trabalhistas e contra o predomínio das questões comerciais na produção teatral norte-americana, associando assim o teatro à luta de classes.

Brecht aprofunda-se nos estudos sobre o marxismo e decide-se pela criação de um novo teatro para um novo público, inspirado pelo clima coletivista reinante na Alemanha quando da época de sua iniciação no teatro. Como afirma PALOMERO (2004, p. 14):

Alguns aspectos de seus postulados para a cena teatral norteamericanas investigações de importantes grupos que adotaram a criação coletiva como regime de trabalho. Entre esses postulados destacam-se: a recusa ao ilusionismo, à identificação entre espectador e personagem; a construção de um *gestus*, que denuncia o condicionamento histórico dos comportamentos sociais; o ator narrador, que vive e mostra as situações dramáticas ao mesmo tempo; o palco despojado, que não tenta camuflar o artefato teatral; a utilização de material histórico e ficcional retrabalhado dramaturgicamente, para uma abordagem sob uma nova perspectiva histórica (inclusive com o concurso da paródia) e uma nova relação objeto artístico espectador, cobrando deste último uma atitude crítica, ativa e transformadora.

No Brasil, na década de 1970, multiplicam-se grupos amadores de teatro querendo falar sobre as difíceis condições de sobrevivência que se vivia por aqueles anos. Muitos inspirados na confluência entre o marxismo e o teatro que Brecht deixa como postulado. Surge, então uma dramaturgia bastante particular, de cada região do país, que na maioria das vezes não foi publicada e sim ameaçada pela repressão no país.

Muitos adotam a criação coletiva. Criam-se grupos que utilizam o teatro como instrumento para despertar a consciência crítica da população do interior e das periferias das grandes cidades. O exemplo do CPC da UNE¹⁰ orienta muitas formas de luta. E se a ditadura achava que o teatro estava razoavelmente bem comportado no Rio e em São Paulo devido à repressão da censura e dos grupos terroristas de direita, ela muitas vezes ignorava que a maioria do teatro brasileiro, através de milhares de grupos amadores espalhados por todo o país, comportava-se “mal” – falava da realidade nacional, informava aquilo que a imprensa não publicava, debatia com camponeses, operários e estudantes novas formas de luta para que o Brasil se libertasse. (LEVI, 1997, p. 49)

Muitos grupos amadores que surgem nascem da experiência de teatro-educação, saem das escolas e vão para as ruas. A grande maioria desses grupos é da classe estudantil e outros são ligados ao movimento operário, como o Grupo Forja que surge em 1978 em São Paulo. É um momento em que os trabalhadores e a organização sindical estão encontrando novamente um espaço de participação. São grupos preocupados com uma resistência de ação política no qual encontra-se um aspecto fundamental para a ação desses grupos, conforme afirma GARCIA (2004, p. 12):

Há a necessidade de atuar politicamente vinculado a um projeto de cultura popular, de busca de um teatro popular. Essa vinculação de popular com político está na origem das primeiras manifestações modernas do teatro político. Se nós pensarmos no momento em que os movimentos sociais começam a se articular no panorama mundial no século XX, as primeiras manifestações, as primeiras tendências que buscavam alguma forma de engajamento cultural e político estão vinculados aos partidos sociais democratas e a uma tentativa de abertura de acesso aos bens culturais à população proletária. De certa forma revive-se esse vínculo entre o popular e o político. O “popular” também era um pensamento que vigorava no momento anterior. Havia uma idéia de que tudo era político, que a política tinha precedência sobre as outras esferas da vida social e que a arte era um instrumento de ação política ou deveria ser um instrumento da ação política. O papel da arte era o de facilitar a formação da consciência. Já havia naquele momento a idéia de que a consciência era algo que se contaminava através da ação artística.

¹⁰ União Nacional dos Estudantes.

É importante que se contextualize o cenário em que a criação coletiva aparece mais acirradamente, para se compreender a dimensão que o teatro estabelece nos anos da década de 1980.

Em relação aos fatos teatrais, LIMA (1985, in LEVI, 1997, p. 46) bem observa sobre o teatro dos anos de 1970 no Brasil em que a angústia dos dramaturgos e criadores teatrais estão contidas em perguntas como: “O que eu posso dizer além do que não se pode dizer? E qual é, portanto, a linguagem adequada para este tempo em que eu devo dizer que não posso dizer o que gostaria de dizer?”

Fazia-se necessário então, encontrar a forma de dizer o que se queria dizer. E a Criação Coletiva aparece como uma forte candidata, não somente como a forma final do produto artístico, mas como forma de processo de trabalho, de criação artística coletiva. Mas como afirma Perin em depoimento gravado na primavera do ano de 2005: “Cada um falava de sua tribo”. Para ele não houve um movimento maciço da classe teatral que se possa configurar como um movimento social e artístico, mas concorda que a utilização da criação coletiva é similaridade que une os grupos que surgem, principalmente, ao final da década de 1970.

Em 1974 surge, no Rio de Janeiro, um dos grupos mais comentados e copiados na década posterior, o “Asdrúbal trouxe o trombone” com a participação de artistas como Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Luis Fernando Guimarães e Evandro Mesquita. Em 1977, à margem de um teatro político estabelecido pós-golpe de 1964 no Brasil, o “Asdrúbal”, como ficou mais conhecido, teve a coragem de mostrar a vida de jovens de classe média carioca sem nenhuma pretensão política, o que foi considerado exatamente como uma postura política por Caio Fernando Abreu no Jornal Folha da Manhã, de Porto Alegre, em 27 de agosto de 1977 (in BRYAN, 2003, p. 21):

Muitas coisas podem ser ditas sobre os Asdrúbals e seu *Trate-me Leão*. Por exemplo que é um espetáculo alienado e alienante, que nada tem a ver com a realidade brasileira. A proposta de *Trate-me Leão* é a da luta pela alegria e se isso não é proposta política, desculpem, não sei exatamente o que seria política.

Talvez o que tenha acontecido é apenas uma mudança de postura política da geração que viveu plenamente os anos de 1960 e início da década de 1970 para essa que vai vitalizar o cenário artístico brasileiro principalmente a partir da década de 1980. Em verdade a proposta do Grupo Oficina e do movimento tropicalista que surge ao final dos anos de 1960 sejam as sementes deste tipo de arte que grupos como o “Asdrúbal” propõem. São grupos extremamente jovens que surgem, sendo que seus participantes não viveram os

acontecimentos que estabeleceram a ditadura do país. Em conversas informais com pessoas da mesma geração, nascidos, principalmente, ao final dos anos de 1950 e início da década de 1960, ou seja, crianças quando aconteceu o golpe, foi possível perceber que muitos que começam suas carreiras artísticas já nos anos de 1980 não tiveram no primeiro lugar de aprendizado, a família, qualquer forma de diálogo que tratasse de política e dos acontecimentos nos porões da ditadura. Com a criação coletiva esses jovens queriam falar de suas vidas e foi isso que fizeram.

Havia um humor descompromissado que fazia parte de “tribos”, como observou Perin em seu depoimento. Mas muitas dessas tribos, ou grupos que surgiram, se uniram em rede, unidas pelo mesmo ideal autobiográfico que lhes afirmavam uma identidade. O próprio nome “Asdrúbal trouxe trombone”, inspirado numa brincadeira para anunciar a chegada de uma visita chata, já demarcava uma nova forma de postura no teatro. Grupos que nascem logo em seguida ao “Asdrúbal” possuem nomes como “Vende-se sonhos”, “Faltou o João”, “Do jeito que dá”, isso apenas em Porto Alegre.

A técnica mais utilizada nas criações coletivas foi a improvisação o que possibilitava o surgimento de uma nova dramaturgia. Textos foram construídos a partir das vivências dos próprios participantes dos grupos que se tornavam autores teatrais. Em cena o que se via era uma naturalidade fluir nos diálogos ditos pelos atores que proporcionou uma completa identificação da platéia com o que estava sendo mostrado.



O grupo “Asdrúbal trouxe o trombone” em 1977, no Rio de Janeiro, quando o espetáculo “Trate-me leão” fez sucesso no Teatro Ipanema.

Fonte: www.usp.br/jorusp/arquivo/2000



Cena da peça “Aquela Coisa Toda” (1979) do “Asdrúbal trouxe o trombone”.
 Fonte: www.usp.br/jorusp/arquivo/2000

Como afirma MISHALSKI (1985, p. 62) em relação à estréia do “Asdrúbal”:

Mas um acontecimento que teria conseqüências particularmente fortes para o futuro do teatro brasileiro foi a aparentemente desprezível estréia de um grupo muito jovem, denominado com provocante gratuidade Asdrúbal Trouxe o Trombone ... quem assistiu ao lançamento [de *O Inspetor Geral*] sentiu que a demolidora irreverência do grupo continha a semente de um novo teatro, criado pelo prisma da visão de mundo da geração que estava ingressando na idade adulta. A prodigiosa energia vital do conjunto ... se revelaria mais tarde o denominador comum de uma nova proposta teatral, que ocuparia um dos primeiros planos na atividade cênica do país.

A “demolidora irreverência” identificada pelo crítico, se manifestava no comportamento dos atores em cena, que seria um dos fortes traços da linguagem cênica do grupo e a uma liberdade total com relação às referências estéticas que o texto pudesse trazer.

Esse movimento jovem foi contundente para a década de 1980. Grupos apareceram no Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Porto Alegre e foram se proliferando pelo país trazendo uma vontade de liberação de um rastro repressivo que existia. Vale ressaltar que a censura ainda existia. Os espetáculos tinham que ser liberados por senhores e senhoras, censores, que não possuíam nenhuma relação com o teatro.

Foi no final da década de 1970 que surge um tipo de texto e montagem teatral que foi batizado pelo crítico Macksen Luis, na Revista *Istoé* de setembro de 1980, como besteiro, que une-se aos espetáculos de criação coletiva como a grande força motriz dos jovens artistas na década de 1980. Em verdade havia também um ideal coletivo nesse tipo de teatro em que os textos eram escritos a partir da observação de fatos cotidianos, normalmente comuns a

todos e montados em um esforço coletivo de produção. Mauro Rasi, um dos expoentes do besteiro, define aquele teatro da qual ele fazia parte, assim como o momento em que nasce:

Esse teatro não possuía elaboração, porque estávamos preocupados em viver 24 horas do dia e de maneira inseqüente. Não havia estabilidade emocional nem social. Por isso era um teatro de sobrevivência, feito rapidamente a fim de arrumar dinheiro para as pessoas, que tinham se envolvido com drogas, amor livre e não se enquadravam nos parâmetros do que era a juventude de esquerda brasileira, conseguirem viver. Mas essa peça tosca, feita nas coxas – seja lá o que se quiser dizer de ruim -, marcava busca de liberdade e fuga das rédeas estabelecidas. (apud BRYAN, 2004, pp. 24/25)

OLIVEIRA (2004, p. 9) concorda com a afirmação de Rasi sobre a busca de liberdade e coloca o gênero chamado de besteiro dentro da cena política brasileira:

As coisas mudam. (...) Eu acredito que o “besteiro” não é nem um pouco “besteiro”. É apenas um gênero cujos autores não aceitam como herança isso que está aí. “Eu não quero falar sério”. Se você analisar a cena política brasileira atualmente dará razão a qualquer “besteiro” por mais desenfreado que seja. Essa atitude é uma tomada de posição política: não tomo posição política, quero falar bobagem. É uma posição política. É um outro momento. (...) É a forma dessa juventude, desses atores jovens se encontrarem. Não há mais o Partido Comunista. Ou se há é, ao meu ver, um partido anacrônico.

Há também uma consonância com a opinião de Abreu, citada anteriormente, quando ele afirma que o espetáculo “Trate-me Leão” do grupo “Asdrúbal trouxe o trombone”, acusado de alienado, era em si uma proposta política. Havia essa premência de liberdade e de que o teatro estivesse em consonância plena com a vida que se tinha, tanto nos espetáculos do “Asdrúbal” como naqueles chamados de besteiro. E para qualquer objetivo que se tinha com o teatro a criação coletiva aparecia como a única alternativa como processo de trabalho.

“A associação entre a liberdade criativa e o controle de seus meios de produção”, como assevera PALOMERO (2004, p. 47) faz com que haja uma aproximação do “Asdrúbal” com outros grupos, como o “Teatro União e Olho Vivo”, por exemplo, já citado anteriormente, que também utilizava a forma coletiva de criação. Enquanto o TUOV tinha na realidade social e na política de seu tempo a sua inspiração e comprometimento, “apelando inclusive para os episódios de sua história recente e remota, como enredos para suas criações e, com isso, praticar uma interferência política e ideológica em sua área de atuação” (PALOMERO, 2004, P. 47), o “Asdrúbal” já entendia esse engajamento como uma forma de limitação para a sua liberdade criativa.

O “Asdrúbal” viajou pelo Brasil deixando importantes sementes pelo caminho, porque, além de apresentar seus espetáculos, ministravam cursos sobre a forma improvisacional que utilizavam em suas criações. Em Porto Alegre grupos como o “Vênde-se Sonhos”, “Balaio de Gatos” e “Faltou João” foram criados ou diretamente influenciados a partir do curso do “Asdrúbal” e do espetáculo “Trate-me Leão” no final da década de 1970. Estes grupos participaram de um desenvolvimento cultural bastante substancial na cidade de Porto Alegre, que se alastraria pelo interior do Rio Grande do Sul durante toda a década de 1980, e que até hoje mantém-se como um importante pólo para todas as manifestações artísticas, com muitos centros culturais, escritores, atores, músicos, bandas, a Feira do Livro, a Bienal de Artes Plásticas, o Festival Internacional de Teatro, além de muitas produções cinematográficas e também televisivas. Outros grupos teatrais apareceram no início da década de 1980 e participaram nesta construção de um importante centro cultural como o “Tear”, o “Do jeito que dá” e o “Oi nós aqui traveiz”. Todos estes grupos de Porto Alegre citados trabalharam com a criação coletiva. O Grupo Tear possuía um diferencial, pois tinha na figura de Maria Helena Lopes a grande catalisadora artística e utilizou textos literários como inspiração para seus espetáculos criados a partir de improvisações de atores. Mas seus dois primeiros espetáculos continham analogias poéticas de um país reprimido. O primeiro era um espetáculo infantil intitulado “Quem manda na banda” (1981) que tratava de questões de poder e de gênero contidas no universo infantil, mas que espelhavam um universo bem mais abrangente e o segundo era o espetáculo “Os Reis Vagabundos” (1982) que tratava de catadores de lixo de uma forma bastante poética e musical através da linguagem dos clowns¹¹.

Já a trupe teatral “Oi nós aqui traveiz” inicia seus trabalhos desenvolvendo espetáculos de rua com montagens anárquicas como forma de crítica social e política. Utilizavam um espaço para seus ensaios que se transformou em um importante reduto cultural na década de 1980 e 1990 – a Terreira da Tribo. E o grupo “Do Jeito que Dá” foi o responsável pela criação e montagem do espetáculo “Bailei na Curva”, em 1983, e abordado posteriormente nesta dissertação.

Estes grupos com exceção do “Oi nós aqui traveiz”, participaram do crescimento de um pólo cinematográfico em Porto Alegre, participando dos curtas e longas metragens produzidos na época. Os primeiros filmes produzidos que tiveram grande aceitação de público

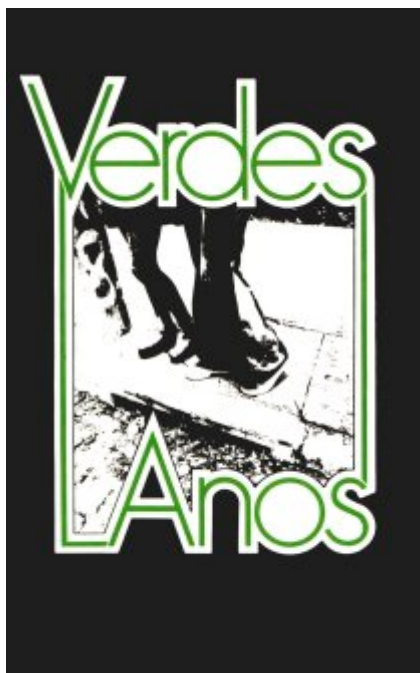
¹¹ Uma espécie de palhaço cuja linguagem é bastante utilizada nas escolas de teatro pelo mundo. Pode utilizar o nariz vermelho e possui uma simplicidade poética e um humor que alimenta situações cômicas. Aparece como personagem em alguns textos do teatro elisabetano, inclusive de Shakespeare, como o personagem Bottom de “Sonho de uma noite de verão” (1595-6).

e de crítica estavam em consonância com espetáculos produzidos pelos grupos de teatro como “School’s Out” (1980) do grupo “Vênde-de Sonhos e “Bailei na Curva” (1983) do grupo “Do Jeito que Dá”. O longa em super-8 “Deu pra ti anos 70”, dirigido por Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, tomou emprestado o nome de um show do cantor e músico gaúcho Nei Lisboa que também estava bastante envolvido nesse movimento que tinha início.

“Deu pra ti” é uma gíria gaúcha para chega ou pára, popularizada por Kleiton e Kledir. Enquanto *Deu pra ti, anos 70* era o nome de um show de Nei Lisboa e Augusto Licks, o filme de mesmo nome era fruto de pequenas histórias escritas por Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti a respeito da geração “frustrada, reprimida e amordaçada” dos anos 70 que dava adeus aos anos da ditadura e saudava tempos melhores. “*Deu pra ti, anos 70* não exalta consolidações. Prefere registrar a inesgotável mudança e evolução dos grupos sociais, com um pouco de carinho e ironia e um par de olhos que já transam os anos 80”, avisavam os diretores no release. Este filme virou um marco do cinema gaúcho ao atingir o público jovem como nunca acontecera, sendo exibido até no Teatro Lira Paulistana. (BRYAN, 2004, p. 173)

Este filme data de 1980 e em seguida outros filmes foram realizados como “No amor” de Nelson Nadotti, “Inverno, 12 dias de frio em Porto Alegre”, de Carlos Gerbase e “Verdes Anos”, dirigido por Gerbase e Giba Assis Brasil. Todos os filmes contavam com a participação dos atores dos grupos teatrais e arrecadaram prêmios em festivais de cinema no Brasil. O longa em 35 milímetros “Verdes Anos”, inspirado em um conto do mineiro Luis Fernando Emediato, mostrava garotos do interior gaúcho com calças bocas-de-sino que iam à escola, jogavam, namoravam, tinham problemas em casa e viviam sob um clima noturno que era o terror da ditadura.

Sem sexo, violência, tentativa de doutrinação política, e jovens drogados, *Verdes Anos* foi o mais bem sucedido de todos estes filmes, levando aos cinemas da cidade, durante três meses, milhares de jovens. Foi o suficiente para ele se tornar a segunda maior bilheteria do ano, batendo o milionário hollywoodiano *Laços de Ternura* – vencedor do Oscar de 1984 -, e ser premiado como revelação no Festival de Gramado – verdadeiro feito para jovens distantes do pólo cinematográfico.



Cartaz do filme “Verdes Anos”(1984)
 Fonte: www.casacinepoa.com.br



Márcia do Canto e Werner Shünnemam no final do filme “Verdes Anos”.
 Fonte: www.casacinepoa.com.br

A música, a televisão e o cinema participaram ativamente, junto ao teatro, do movimento que se instalava no Brasil transformando a década de 1980 como uma das mais criativas e também mais formadora de opiniões para o tempo que viria a seguir, até os dias de hoje. Foi uma década efervescente com o surgimento de bandas como Luni (SP), com a presença da atriz Marisa Orth, Titãs (SP), Capital Inicial e Legião Urbana (DF), Blitz (RJ), com o ator do “Asdrúbal” Evandro Mesquita, Camisa de Vênus, Ira, Ultraje a rigor e Kid Abelha (SP), Engenheiros do Hawaí e Nenhum de nós (RS), para citar apenas algumas. Cantores e músicos como Lobão, Lulu Santos, Marina trouxeram a “cara dos anos 80”, para a música, juntamente com as bandas de pop/rock, e uniram-se a artistas já consagrados como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Maria Bethânia, Gal Costa, Elis Regina, Tom Jobim, João Gilberto, mostrando as várias facetas da rica música brasileira.

Grupos como Teatro Ornitórrinco, Pessoal do Vítor e Pod Minoga, em São Paulo, Manhas e Manias e Pessoal do despertar, no Rio de Janeiro e outros tantos que apareceram espalhados por todo o país, amadores e profissionais que colocaram a boca no trombone que o “Asdrúbal” tocou. O coletivo tinha vez, com cores e tonalidades diferentes, mostrando funções diversas que o teatro pode ter, mas suscitando no público uma identificação que lhe preenchia um vazio que a ditadura instalou. Ela continuava a existir, mas já sem o fôlego das décadas anteriores. O “fenômeno” que o espetáculo “Bailei na Curva” vai realizar em Porto Alegre não aconteceu de forma isolada e nem o espetáculo possui todos os créditos do acontecido. Muitos espetáculos, livros e filmes surgiram, na mesma época, como o sinal de existência de um inconsciente coletivo que traz alguma forma de necessidade humana.

Filmes como “Deu pra ti, anos 70”, “Verdes anos”, peças teatrais como “Caneta azul”, de Brasília, “School’s out” e “Feliz ano velho” (SP) estão unidos à “Bailei na Curva” como partes fundamentais de um movimento cultural gerado nos anos da década de 1980. “Feliz ano velho”, adaptação do livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva constitui-se em um marco extremamente importante para a visão de um Brasil de golpe, repressão, prisões, torturas e exílios aliado à história particular do acidente do jovem Marcelo Rubens Paiva que o colocou em uma cadeira de rodas e que parece uma metáfora do que aconteceu com a juventude brasileira que chegara aos anos de 1980, sentindo-se imobilizados por uma ditadura que ainda teimava em existir, mas que já demonstrava não possuir mais tanta força para brigar. Os jovens se agruparam em coletivos que encontravam espaços para se encontrar e gritar suas vidas que transbordavam além de seus corpos.

CAPÍTULO III

O espetáculo “Bailei na Curva”

3. Bailei na Curva

O espetáculo “Bailei na Curva” estreou no dia 1º de outubro de 1983 no Teatro do IPÊ em Porto Alegre. Era um grupo de oito pessoas que se desdobraram para dar conta de todas as partes concernentes de uma peça teatral. Produção, figurinos, cenário, música, luz, atuação, direção, texto, todos os elementos do espetáculo foram divididos pelos integrantes do Grupo “Do Jeito que Dá” que havia nascido dentro dos portões da Universidade, no curso de Artes Cênicas do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. Em 1982 o então aluno de Direção Teatral Júlio César Conte reuniu um grupo de alunos para a realização de seu trabalho de formatura do curso. A partir de improvisações os atores/alunos, com direção de Conte, fizeram o espetáculo “Não Pensa Muito Que Dói” sobre a trajetória de alguns jovens dentro do próprio curso de teatro da qual eles faziam parte.

Este espetáculo acabou realizando temporada em Porto Alegre e foi convidado para ser apresentado em algumas cidades do interior do Rio Grande do Sul. Recebeu os Prêmios Açorianos (da Prefeitura de Porto Alegre) de melhor espetáculo do ano de 1982 e melhor direção. O espetáculo falava de uma forma bem-humorada e com uma linguagem natural sobre fatos que haviam sido improvisados a partir de acontecimentos reais acontecidos com os alunos. Havia uma rica semente que logo mostrou seus frutos. Eram jovens querendo falar de suas próprias experiências, de suas alegrias, tristezas, paixões, suas inseguranças em relação ao futuro, ao mercado de trabalho, colocando uma visão crítica em relação ao lugar que o teatro ocupava e ainda ocupa em nossa sociedade, em verdade, uma falta de espaço existia, principalmente fora do chamado eixo Rio – São Paulo, como descreve Conte em um diário do espetáculo “Bailei na Curva”, que ele escreveu a partir de sua agenda do ano de 1983, encontrada 20 anos depois e, ainda, não publicado.

O teatro mostrava inviável como profissão e o retorno para a faculdade de medicina se tornara imperativo. No início da década de sessenta uma diáspora artística gaúcha determinou uma debandada dos artistas de teatro para o mercado profissional no Rio de Janeiro e em São Paulo, resultado da absoluta falta de estrutura profissional. E isso perdurava. Um mercado fechado, produções pobres e uma colonização cultural interna na qual o movimento teatral baseava-se quase exclusivamente em remontagens de sucessos ocorridas no eixo. Somava a isso um público que, num paradoxo narcísico, se valorizava desprezando os seus. Este conjunto colocava nosso teatro como uma filial do centro do país. (CONTE, Diário do Bailei, 1983, p.9)

Mais adiante no mesmo “Diário”, Conte revela a realidade teatral gaúcha em tempos ainda de ditadura, colocando a relação com a Censura, já observada anteriormente neste trabalho, no cenário teatral brasileiro.

Mais tarde naquele mesmo dia, passei na Censura Federal para apanhar o certificado de censura, pois sem a autorização do Serviço a peça não poderia entrar em cartaz e era urgente resolver a situação da peça “*Não Pensa Muito Que Dói*”. Em dezembro de 82 todas as apresentações foram sem a tal liberação e por isso clandestinas. Aconteceram no teatrinho do DAD – Departamento de Arte Dramática, Salgado Filho 330 - e tinham um caráter curricular para um público interno formado de alunos e professores. No entanto, resolvemos que seriam abertas ao público em geral, e por isso exigiam a liberação da autarquia. Por um capricho adolescente, simplesmente me recusara a passar pelo ensaio da censura, colocando a peça em cartaz a revelia. No segundo dia daquela curta temporada, um funcionário público, agente do Serviço de Censura, apareceu com uma intimação. Fora “convidado” a prestar esclarecimento para o Chefe do Departamento de Censura Federal do Rio Grande do Sul. (CONTE, Diário do Bailei, 1983, p. 13)

“*Não Pensa Muito Que Dói*” acabou recebendo a permissão para ser encenada, fez carreira e foi premiada. Quando viajou para Alegrete, interior do Rio Grande do Sul, a convite do Conselho Municipal de Cultura e Centro Cultural da cidade, a Gazeta de Alegrete, jornal local, fez uma matéria sobre o espetáculo, afirmando que

A peça “*Não Pensa Muito Que Dói*” apresenta-se dentro das linhas de um laboratório da vida teatral. Conta a trajetória do aluno de teatro desde seu ingresso na Faculdade, passando pelos acontecimentos ligados ao desenrolar do curso e contando a vida dos bastidores. “*Não Pensa Muito que Dói*” concretiza, igualmente, uma denúncia das dificuldades que ator e diretor enfrentam na atual situação do país, conjugando os fatores social-econômico e cultural. (“*Não Pensa Muito Que Dói*” inicia Projeto Popular de Teatro, matéria da Gazeta de Alegrete, de 10 de maio de 1983)

Era um microcosmo que ganhava uma dimensão inesperada. A realidade de uma escola de teatro e as preocupações profissionais de seus alunos saía das portas da Universidade e chegava aos teatros de Porto Alegre. Recebeu o prêmio de Melhor Espetáculo do ano de 1982 desbancando um espetáculo que era considerado dos mais belos do teatro gaúcho pela maioria dos críticos e por grande parte da classe teatral de Porto Alegre, “*Reis Vagabundos*” do Grupo Tear com direção de Maria Helena Lopes. Este espetáculo participou do Projeto Mambembão no ano de 1983 recebendo ótimas críticas pelas cidades onde passou, inclusive do paulistano Antunes Filho considerado um dos maiores diretores de teatro do Brasil. Tratava do universo dos catadores de lixo utilizando a linguagem dos clowns, sem palavras, mas de uma forma poética e musical.

Mas o espetáculo “Não Pensa Muito Que Dói” arrebatou o gosto popular com sua linguagem jovem, natural e atual (da época). Trazia a nova forma que o teatro estabelecia como fundamental para os novos ventos que a década de 1970 soprou em direção à década de 1980. A criação coletiva era a ‘voz’ necessária para a expressão de uma geração artística que se anunciava.

3.1 O Teatro na década de 1980 no Rio Grande do Sul

A década de 1980 tinha início, no Rio Grande do Sul, com um grande movimento cultural realizado por jovens, na grande maioria, universitários. O grupo “Asdrúbal trouxe o trombone” que apresentou o espetáculo “Trate-me Leão” em 1978 em Porto Alegre e ministrou curso sobre a técnica de improvisação que o grupo utilizava, havia deixado marcas profundas, sendo notória a sua influência nos novos grupos de teatro que surgiram.

No lançamento do livro “Trate-me-Leão” do diretor teatral Hamilton Vaz Pereira, em Porto Alegre, no dia 2 de setembro de 2004, a Coordenação de Comunicação Social da Prefeitura Municipal de Porto Alegre colocou uma resenha em seu site na Internet (www.portoalegre.rs.gov.br/noticias) afirmando:

“Porto Alegre recebeu uma visita que entrou sem pedir licença, tomou conta da sala, mudou os móveis de lugar, acendeu as luzes e rugiu no centro da sala: Trate-me Leão”. Assim definiu Júlio Conte, no livro “Nós, os gaúchos”, em ensaio intitulado *Em busca de uma genealogia*, a vinda do grupo teatral “Asdrúbal Trouxe o Trombone” a Porto Alegre, em 1978. (...) No palco, pela primeira vez, representava-se o cotidiano da juventude urbana (alienada, para alguns) do período pós-golpe de 64 – o “exército do surf”, como a própria trupe brincava, em alusão à conhecida música. Trate-me Leão mexeu com a estética teatral da época, trazendo para o palco a experiência de uma dramaturgia calcada na criação coletiva – com consistência, é bom que se diga – e um teatro de cenas rápidas e de comunicação direta com o público. Deixou sucessores como o Besteirol e em Porto Alegre foi catalisador da criação de diversos grupos teatrais, entre os quais “Vênde-se Sonhos”, “Balaio de Gatos” e “Do Jeito que Dá”, criador do “Bailei na Curva”, que teve do texto de “Trate-me Leão”, uma notória influência.

Em verdade a influência não era apenas no texto, havia um movimento cultural que tinha início e que não ficou restrito a Porto Alegre e ao Rio Grande do Sul. Quando o espetáculo “Bailei na Curva” realizou temporadas fora do estado, através do Projeto Mambembão, realizado pela FUNARTE durante muitos anos, mas hoje já extinto, vários críticos escreveram sobre a marca deixada pelo grupo carioca e colocaram as semelhanças de

trabalhos que estrearam quase juntos, na década de 1980, fenômeno também observado pelos integrantes do Grupo “Do Jeito que Dá”.

A direção de Júlio César Conte está fortemente vinculada e influenciada pela linguagem do Asdrúbal Trouxe o Trombone da época de “Trate-me Leão”. Em cena apenas sete cadeiras que passam por um constante processo de metamorfose cênica para acompanhar os saltos no tempo e no espaço. Sem ser renovadora, a montagem está a um passo do que se poderia chamar de uma comédia de costumes. Anticonvencional, sem dúvida. Mas, ainda assim, uma comédia de costumes. Até porque é pintando os usos dos jovens nos últimos 20 anos que o espetáculo encontra seu maior grau de empatia e comunicação. (“Bailando na curva dos últimos 20 anos” - Flávio Marinho, O GLOBO, Rio de Janeiro, 21/07/1984)

O pungente balanço que o elenco de Porto Alegre faz de sua vida em meio aos destroços de um país reduzido à sujeição confere a seu trabalho uma nota pessoal, distinta, em meio aos muitos textos de teatro e filmes que falam dos últimos 20 anos. Seguem em trilha já palmilhada, por exemplo, pelo Pod Minoga, pelo Asdrúbal Trouxe o Trombone, pelo filme O Sonho Não Acabou, pelo livro e peça Feliz Ano-Velho. Mas levantam uma voz e um modo particulares de ver os acontecimentos. Enriquecem-nos expondo ao público uma tocante perplexidade. Ao lado da nota de esperança está o ceticismo. E a raiva que leva a denunciar, rindo, o absurdo beco em que estamos todos metidos. Ao fim os espectadores aplaudiram com vontade e energia desse grupo bem articulado. Começa bem o Mambembão/84 em São Paulo. (“20 anos de memória, entre a esperança e o ceticismo” - Alberto Guzik, Jornal da Tarde, São Paulo, 17/07/1984)

Seguindo a trilha aberta por Naum Alves de Souza e seu fascinante teatro da memória afetiva; por Mário Prata (Besame Mucho), e Marcelo Rubens Paiva (Feliz Ano Velho, adaptado para o teatro por Alcides Nogueira), Júlio Conte e seu grupo construíram espetáculo de doce poesia, boa reflexão histórica e muita sensibilidade. (“Trabalho comovente” - Maria do Rosário Caetano, Correio Braziliense, Brasília, 27/07/1984)

Eles são os desenraizados meninos e meninas pós-64 que procuram, do jeito que dá, escrever sua história contemporânea dos farrapos de memória. A peça que apresentam, “Bailei na Curva”, é essa história, concebida, escrita, lembrada por eles há dois anos em Porto Alegre quando ainda eram estudantes da mesma Escola de Teatro no Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Levaram um susto quando o espetáculo estourou e foi assistido por mais de 35 mil pessoas – mais de 3% da população da cidade. E outro maior quando constataram em outros autores contemporâneos a mesma tendência: Marcelo Rubens Paiva em “Feliz Ano-Velho”, Naum Alves de Souza em “Aurora da Minha Vida”. “Essa história recente do Brasil não estava em nenhum livro de história”, dizem. (“Gaúchos abrem o Mambembão, sem folclore” - Norma Couri, Folha de São Paulo, 11/07/1984)

Nas cidades brasileiras que o grupo percorreu, a aceitação tanto do público quanto da crítica especializada foi plenamente satisfatória. E eles observaram um fato curioso: a semelhança de alguns pontos, principalmente na forma, de **Bailei na Curva** com relação aos trabalhos de outros grupos brasileiros, como é o caso da peça “A Aurora da Minha Vida”, de Naum Alves de Souza, que esteve vários meses em cartaz no Rio; “A Lira dos 20 Anos”, em São Paulo; e “A caneta Azul”, em Brasília. Todas estas peças são norteadas pelos depoimentos da geração pós-64, aquela que durante muito tempo não teve espaço para atuar e agora, precedida pela linguagem metafórica ou panfletária do teatro da década passada, encontra nos fatos do cotidiano a linguagem mais adequada para falar a todas as idades. (“No Teatro São Pedro, para as despedidas” – Teresa Cristina Cardoso, Zero Hora, Porto Alegre, 11/12/1984)

Pode-se observar a necessidade que uma geração estava tendo de falar sobre suas próprias vidas. Era um teatro de memória, que aparecia em praças distintas como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Porto Alegre. O grupo “Asdrúbal Trouxe o Trombone” já estava inserido em um movimento cultural que tomava forma no cenário cultural brasileiro. A criação coletiva era o gênero teatral que mais se encaixava na forma democrática que os artistas buscavam se expressar. Alguns espetáculos não se utilizaram deste gênero teatral como “Aurora da Minha Vida” e “Feliz Ano-Velho”, mas acabaram acontecendo com uma forma grupal que bem espelhava o momento.

Em Porto Alegre o grupo Vênde-se Sonhos alcançou sucesso com o público jovem com o espetáculo “School’s Out”, realizado de uma forma bastante semelhante aos espetáculos do “Asdrúbal Trouxe o Trombone”, com quadros engraçados e irônicos que falavam da realidade de adolescentes e jovens urbanos que não se encaixavam às salas de aulas das escolas brasileiras. Depois encenaram “Trenaflor” e “Das duas uma”. A primeira ainda se mantinha fiel aos ensinamentos do grupo carioca, falando do cotidiano de jovens que saíam de casa para morarem juntos, em pequenas comunidades onde experimentavam a liberdade e a responsabilidade de suas próprias vidas, com uma linguagem bastante coloquial onde o texto era notoriamente improvisado. Já a segunda buscava um diferencial dos outros espetáculos, colocando em cena uma linguagem formal, misturando teatro com o cinema, com um texto já elaborado.

Nesse processo de amadurecimento do grupo, outros espetáculos apareceram em Porto Alegre, de diretores ou grupos que se formavam, enriquecendo o movimento cultural que se gestava. Um deles foi o primeiro espetáculo com uma produção que soube aproveitar o momento e fazer o teatro gaúcho começar a ter cambistas para vender ingressos. Era o espetáculo “Love, love, love” com direção de Luis Arthur Nunes e música dos Beatles que também entrava no rol dos espetáculos que resgatavam a memória de uma geração. Como afirma Perin (2005) em depoimento gravado:

No começo dos anos 80 era um teatro memorialista, um teatro de memórias. A gente tem vários exemplos: tem “Das duas uma”, “Trenaflor”, “Não pensa muito que dói”, “Love love love” e, depois, “Bailei na Curva”. Nessa época o teatro estava fazendo um levantamento da vida das pessoas que estavam começando a ficar adultas nessa década. E, nessa época, se fazia muito a criação coletiva, que refletia um pouco o estado de espírito da geração que estava saindo dos anos 70, de um mundo mais pesado, pelo menos no Brasil.

Eu lembro que eu tinha feito, no final dos anos 70, “Senhor Galindez”, que era uma peça de denúncia sobre tortura, era ainda no regime da repressão. Antes, em 78 fiz uma comédia desbragada chamada “A Farsa da Esposa Perfeita” que era uma crítica ao comportamento mais conservador do gaúcho. Era uma mistura que a gente fazia para driblar aquele momento político que a gente vivia. Quando a Abertura começou a acontecer parece que a gente quis,

um pouco correndo, fazer um inventário do que a gente tinha passado, para juntar os dois pontos: o que tinha passado com o que iria acontecer a partir daí. A gente tinha que passar a limpo o que tinha acontecido. Então apareceram várias criações coletivas no teatro. Eu participei de uma delas, “Love love love”, que fazia um inventário de um grupo de teatro até aquele momento. Foi a primeira peça que teve um efeito de mídia no Rio Grande do Sul. Fazia um resgate do que estávamos vivendo e do que tínhamos vivido, falava de tabus de comportamento. Isso deve ter impressionado o público de uma certa forma, porque o público se espelhava lá.

Perin ressalta a grande característica do movimento formado no princípio da década de 1980 – a identificação. O público podia se ver em cena, cada um era sujeito da história que se contava no palco. Era a busca da identidade de uma geração retalhada no tempo da ditadura. Eram jovens que, como afirma Perin, precisavam, rapidamente, entender o que havia acontecido para que se pudesse construir o futuro. Para Canto (2005), em depoimento gravado, os anos de 1980 foram de busca de identidade, mas ela traz a idéia, também, de que era uma época em que os jovens acreditavam que tudo era possível.

Anos 80, adolescência total, efervescência, desejo de fazer muitas coisas, acreditando que tudo era possível e também uma necessidade de buscar uma identidade. Porque a gente estava vindo de uma ditadura...Por exemplo, “School’s Out”, o espetáculo que eu fazia antes do “Bailei”, foi um espetáculo que tivemos que apresentar para a censura, fizeram vários cortes, teve problemas, tivemos que apresentar duas vezes, imagina você viver em uma situação em que o que você cria tem que ser aprovado ou não, para poder passar para o público, era sério, grave e a gente estava vindo dessa situação. Havia, então, uma necessidade de resgatar a nossa história, porque a nossa história foi muito mal contada na época da ditadura. O Brasil era melhor em tudo, as coisas eram muito veladas. Não existia, de fato, transparência, não só da questão política, mas nas relações em geral. O diálogo era proibido. A gente não podia conversar com as pessoas, não podia se trocar de fato. Dez sentados conversando já era um comício. Então existia muito a necessidade do diálogo, de sentar, conversar. E se acreditava muito. Acho que o “Bailei” só foi possível porque se acreditava muito, se acreditava no ser humano. Fizemos o “Bailei” em um pacto de abrir nossas almas completamente. Nós nos desnudamos completamente para as pessoas. Contávamos as nossas experiências. Todo o Bailei, de alguma forma tem a ver com a história de alguém. Ou de alguma pessoa que conheceu alguém que viveu aquilo. Nada daquilo, na verdade, era ficção. É real, é fato.

Talvez houvesse um desencanto total com aqueles que faziam parte do poder estabelecido, de um governo antidemocrático que havia conseguido entrar nos lares brasileiros tirando alguns de seus integrantes, torturando-os, exilando-os, mas haviam muitos que tinham sofrido direta ou indiretamente os reveses da ditadura e que estavam querendo falar, se encontrar, se conhecer, entender, “passar a limpo”, como afirmou Perin. Quando Canto assevera que ‘acreditávamos no ser humano’, ela estaria mencionando todos aqueles que podiam se unir para contar suas histórias. E muitas pessoas fizeram espetáculos fazerem sucesso nos anos da década de 1980.

Oliveira (2004) fez a mesma afirmação, sobre a crença no ser humano, falando daqueles jovens, que como ele, acreditavam no comunismo, na época do Teatro de Arena, na década de 1960, principalmente, quando o golpe é deflagrado. Podemos notar que na década de 1980 essa crença ainda era mantida como uma chama que não deve ser apagada, talvez com menos ingenuidade e com bem menos teor político, mas havia uma identificação que unia a geração que viveu a década de 1980 em sua plenitude. Talvez na década de 1990, com o avanço do individualismo, essa crença possa ter sido um pouco esquecida.

De qualquer forma, o espetáculo “Bailei na Curva” não chegou isolado, nem foi o precursor do caminho de resgate da memória recente que uma geração sentiu a necessidade de realizar. Pode-se chamar de ‘inconsciente coletivo’, como Jung (1991) tratou a questão de a humanidade, muitas vezes, sentir a mesma necessidade, ter a mesma idéia, mesmo em continentes diferentes, sem nenhuma forma de comunicação. A questão era esta, vivia-se a mesma experiência, mesmo sem se conhecer, em cidades distantes desse imenso país chamado Brasil.

3.2 A criação de um ‘fenômeno’

Mas fica a pergunta: Por que exatamente o espetáculo “Bailei na Curva” fez tanto sucesso e continua em cartaz até hoje?

Todas as pessoas entrevistadas concordam no fator da identificação que aconteceu com o espetáculo. Mas outros também estavam trabalhando com a mesma essência, de resgatar a sua própria história perdida na época da ditadura. Para Lopes, produtor do “Bailei na Curva”, na época da estréia da versão original do espetáculo, havia dois fatores: a simplicidade e a localização.

Acho que todos nós fizemos esse ‘fenômeno’ acontecer. A coisa funcionou pela maneira simples que a gente tentou resgatar um período importante da nossa história e, com uma linguagem muito local, muito Porto Alegre. O texto todo nos reportava a Porto Alegre. Os gaúchos todos se identificaram muito com o texto, o sucesso está aí, foi uma fórmula muito simples, um trabalho muito bem feito, com uma produção muito bem cuidada. As pessoas se envolveram emocionalmente com o trabalho, com a história da peça, porque tudo era muito Porto Alegre. A fórmula do sucesso foi a localização. Acho que Porto Alegre tem muito a ver com a história da peça.

Mas Lopes esquece que o espetáculo fez sucesso fora de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul. E escolas do Brasil inteiro utilizam seu texto em encenações com os alunos, e é um

dos textos mais montados por grupos amadores, principalmente fora do estado do Rio Grande do Sul. Então por que a identificação com Porto Alegre é tão importante? Lopes defende a idéia de a peça estar extremamente fortalecida com o sucesso na sua própria casa quando sai em turnê para outros estados e que sua simplicidade está no fato de falar de um microcosmo que, em verdade, espelhava o que acontecia em todo o país. Tinha uma linguagem simples, regional, localizada, que lhe emprestava a veracidade que os atores conseguiam passar, porque estavam falando de suas vidas. Mas ele defende também que o resgate da memória era o grande apelo emocional para o sucesso do espetáculo e a transformação em um fenômeno.

O “Bailei” resgatou a memória de muita gente, ele mexeu com uma memória recente. Quando eu assistia o “Bailei”, eu lembrava de uma cena minha, de um pós-almoço na minha casa, no interior, em Campo Bom, meu pai se escondendo porque ele sabia que ia ser preso. Na verdade ele não se escondeu, ele se apresentou no quartel de São Leopoldo, dizendo que ele era homem e que não tinha nada a temer. Ele se apresentou porque a fábrica em que eu trabalhava (eu estudava de manhã e trabalhava à tarde no escritório de uma fábrica de cerâmica), foi cercada por soldados com metralhadoras. Meu pai estava em Porto Alegre, na época era telefone de magneto, de manivela, avisamos meu pai e ele, em vez de fugir, de se esconder, foi lá e se apresentou. E tinha uma razão por o estarem perseguindo, ele tinha um material subversivo, clandestino, comunista, que era uma cartilha do Darci Ribeiro que foi impressa e distribuída pelo MEC (Ministério da Educação e Cultura). No Bailei eu vivi tudo isso, estava falando de 15 anos atrás da minha vida. Eu como produtor estava vivenciando cenas do “Bailei” lembrando de uma cena que eu tinha passado. Eu lembrava do tempo de ilegalidade, lembrava do Brizola dando discurso no porão do Palácio Piratini, eu tinha 13 anos de idade. Estávamos falando de um passado muito recente e como mexeu comigo como produtor, mexeu comigo como pessoa, com meu passado, com minha história e, talvez, esteja aí o grande sucesso até hoje.

Realmente o envolvimento emocional das pessoas é notório em todos os depoimentos colhidos sobre o espetáculo “Bailei na Curva”. Falar sobre esse assunto era acionar um mecanismo emocional, tanto para integrantes da peça como para aqueles que foram espectadores durante sua trajetória. Havia então uma identificação com a história do espetáculo potencializada por fatores sentimentais que ele proporcionou. Assim como Lopes, outros contavam as suas histórias daquele período, como se tivessem que uni-las com o próprio texto da peça, fazendo um registro do que não puderam trocar na época da estréia do “Bailei”.

Alice Urbim, em depoimento à pesquisa, também fez questão de contar sua experiência que viu retratada no texto da peça:

A arte imita a vida, a vida imita a arte, eu acho. Tem uma coisa que eu acho emblemática no “Bailei”, uma frase que é dita sobre o dia do golpe: *“Eu lembro que eu não tive aula”*. Para

mim foi isso, eu não sabia o que estava acontecendo, só lembro que eu não tive aula. Meus pais também não eram politicamente engajados, eram funcionários públicos, morriam de medo de qualquer coisa, do que pudesse acontecer. O “Bailei” fez com que uma geração se acordasse para determinadas coisas, até hoje está em cartaz, é um marco do teatro no Rio Grande do Sul. Já fui assistir a outras montagens, pelo menos de três em três anos eu vou e fico me lembrando das pessoas que viveram aquilo, naquela época. É muito louco, não tem como você se distanciar dos atores e atrizes que fizeram aquilo, porque eles marcaram a minha vida.

Alice faz referência à cena 8 do texto do espetáculo intitulada Primeiro de Abril onde os atores representam crianças (como realmente eram na época do golpe) que se encontram na rua para brincar porque não tiveram aula. Em um dado momento eles travam o seguinte diálogo:

Paulo – Se golpe não é guerra, o que é então??

Gabriela – Pergunta para o teu pai, Ana!

Paulo – Ele é milico! Ele deve saber!

Caco – Ele tá em casa agora?

Ana – Pois faz duas semanas que ele não vai em casa!

Ruth – A culpa é dele então!...da gente não ter aula hoje!

Ana – E tu queria ter aula?

Ruth – Não!

Ana – Então ele é bonzinho.

Ruth – Ele pode fazer assim sempre?

Gabriela – Ana, diz para o teu pai fazer golpe todos os dias, menos domingo, tá?

(Grupo Do Jeito Que Dá, Bailei na Curva, 1984, p.52)

A cena mostra a ingenuidade das crianças que não tinham idéia do que realmente acontecia no país. Elas brincam com o fato de ser Primeiro de Abril, o ‘dia dos bobos’ para o conhecimento popular. Na relação entre elas transparece a diferença de classes e as lutas pelo poder, e até mesmo a questão de gênero, na clássica divisão entre meninos e meninas na infância, como pode ser observado na seqüência do diálogo anterior:

CACO - Bá! O sapato da Gabriela tá furado!

GABRIELA - Onde?

CACO - Primeiro de abril.

ANA - Não é primeiro de abril! É que ela é pobre.

GABRIELA - O sapato que a minha priminha me deu.

PAULO - Depois eu colo com Araldite, tá?

PEDRO (VOLTANDO) - Não tinha aula mesmo!

GABRIELA - Viu, viu, viu cara de pavio. Vamos brincar?

RUTH - De quê?

GABRIELA - A calçada é minha não é do dono.

CACO - Eu sou o dono.

(BRINCAM. ATÉ QUE CACO PEGA A RUTH. ELA TEM DIFICULDADE DE PEGAR OS OUTROS.)

GURIS - Ruth bolota nariz de compota! Ruth bolota nariz de compota!

GURIAS - Caco cagado. Caco cagado.

GURIS - Ana banana. Ana banana.

CACO - Gabriela cara de panela!

(GABRIELA PÁRA TUDO. ARREGAÇA AS MANGAS E VAI ATÉ O CACO ENCARANDO.)

GABRIELA - Vem cá se tu é homem.

CACO - Eu vou.

GABRIELA (ELA FOGÊ.) - Não *intica*¹², tá?

(Grupo Do Jeito Que Dá, Bailei na Curva, 1984, pp.52/53)

O texto brinca com questões socialmente comuns ao público. Retrata um pouco de suas vidas, da infância à juventude. As pessoas, mesmo com todas as diferenças que lhe são peculiares, passam por processos físicos e psicológicos determinados por fatos semelhantes. E aquelas pessoas que vivenciaram o tempo da ditadura, como crianças, adolescentes, jovens e mesmo adultos tinham a sua própria memória e história para contar, que se entrelaçavam com o que o “Bailei na Curva” retratava. Havia as crianças que eram os personagens principais (que iam crescendo no decorrer da peça), mas também havia os personagens secundários que eram os pais, as mães e irmãos mais velhos na primeira parte do espetáculo (anos 60) e depois amigos, candidatos a namorados (as) ou colegas da faculdade (anos 70 e 80). Há inegavelmente um processo de identificação de vivências do público com o que o espetáculo narrava.

No dia 9 de fevereiro de 1984, apenas quatro meses após a estréia da peça, o Jornal Zero Hora de Porto Alegre coloca uma reportagem de capa inteira do Segundo Caderno com o título: “Santo de casa faz milagres e quebra tabu”. Era a chamada para o retorno do espetáculo após duas temporadas realizadas. A primeira no Teatro do IPE (Instituto de Previdência do Estado do Rio Grande do Sul), onde ficou seis semanas, sempre com casa lotada (com cadeiras extras) e a segunda no auditório da Assembléia Legislativa, que com duas semanas de apresentações, também com casa lotada, contabilizava até aquela data um público de oito mil pessoas para o espetáculo, fato raro para o teatro gaúcho. O jornal enaltece o feito do Grupo Do Jeito Que Dá afirmando que o espetáculo entraria em sua terceira temporada quebrando o tabu de que teatro em Porto Alegre não podia ser apresentado no verão, pois não havia público. A reportagem também coloca que a terceira temporada havia sido uma exigência do público pela identificação que as pessoas tinham com o espetáculo. O diretor da montagem, Júlio Conte, é entrevistado pelo jornal e afirma: “A genialidade da peça é que ela

¹² *Inticar* é um termo regional, do Rio Grande do Sul, que significa *implicar*.

apresenta o óbvio, revive a história pessoal de cada um, e cada espectador se identifica com o que vê no palco”.

Há também o fato de que o próprio sucesso da peça pegou de surpresa os integrantes do grupo. Não havia a consciência de que aquele tipo de situações relatadas no espetáculo eram comuns e importantes para todos. Cláudia Accurso, atriz do “Bailei”, na mesma reportagem da Zero Hora, afirma:

Nós queríamos contar uma história e o roteiro foi acontecendo a partir da experiência pessoal de cada um de nós, de momentos que foram importantes para nós. Depois, pela reação das pessoas ao ver a peça, é que vimos que provavelmente foram importantes para todo o mundo, só não tínhamos idéia da dimensão dessa identificação.

O espetáculo continuou com a sua carreira, fazendo uma temporada atrás da outra, sempre lotando. No dia 13 de junho de 1984, o mesmo Jornal Zero Hora, de Porto Alegre traz na capa do Segundo caderno, MOMENTOS DE ALEGRIA, colocando fatos, com suas respectivas fotos, que tinham acabado de acontecer em Nova Iorque (a grande estréia de Raquel Welch na Broadway, cantando e dançando), em Mônaco (o nascimento do filho da princesa Caroline), em Londres (a foto do príncipe William sorrindo e correndo nos jardins do Palácio Kensington) e em Porto Alegre. Era a comemoração da 100ª apresentação do espetáculo “Bailei na Curva”, com o descerramento de uma placa no Teatro do IPE, com os nomes dos atores e diretor da peça e complementada com os dizeres: “Apenas um registro pela 100ª apresentação da peça Bailei na Curva. Pelo teatro gaúcho, pela cultura e pelas dores e sonhos de uma geração”. Era uma homenagem surpresa da Opus Promoções no dia 8 de junho de 1984. Nessa mesma noite, ao final do espetáculo, o jornalista Carlos Urbim leu o poema de sua autoria “De Baile em Baile” ou “Há sempre uma curva depois da curva” ou “Olha Tchê também nasci para Bailar” que foi incorporado ao livro que a L&PM editou com o texto do espetáculo, no mesmo ano de 1984. O público lotava as 228 cadeiras do teatro mais 62 extras em todas as apresentações. Nesse dia de homenagens o público que voltou para casa por não haver ingressos disponíveis lotaria mais duas casas. “Bailei na Curva” já havia sido assistido por 24 mil pessoas, constituindo-se em um fato inédito para o teatro local. Geraldo Lopes, o produtor, afirmou para o Jornal Zero Hora: “O público habitual para uma peça de teatro em Porto Alegre é de 5 a 7 mil pessoas.(...) Esta é a minha terceira incursão no teatro gaúcho e resumo tudo o que estou sentindo em termos de gratificação e realização profissional nesta placa que colocamos na parede.”



O desenho de um menino com os braços abertos, indicando não saber o que estava acontecendo, foi o símbolo do espetáculo “Bailei na Curva” estampado em cartazes, programas e camisetas. Foto da capa do programa, produção da Opus promoções, 1983.

Vale ressaltar que a Opus Promoções era a maior produtora de espetáculos em Porto Alegre (na época e até hoje), mas acostumada a grandes shows, a artistas consagrados de fora da cidade. Em termos de teatro havia um papel de produção e divulgação de espetáculos do eixo Rio – São Paulo, com atores conhecidos do grande público, principalmente aqueles que estavam nas telas da Rede Globo de Televisão, em suas novelas. Foi uma aposta de Geraldo Lopes, dono da Opus Promoções, produzir aquela história que também era um pouco a dele e de toda uma geração.

O poema de Urbim, lido pelo autor na noite da centésima apresentação, tem início com o caráter de identificação que permeou toda a trajetória do “Bailei”: “Naquele ano também não tive aula. Como os outros – e o teu, tchê, o meu curso em Livramento não funcionou”.(Bailei na Curva, 1984, p.127) No poema, o autor faz um paralelo com outras histórias acontecidas anteriormente, como o ano de 1968, principalmente dos estudantes nas ruas de Paris. E o próprio ano de 1964 é lembrado pelo jornalista e escritor, expondo personagens reais de um Brasil amordaçado pelos militares. “Naquele ano a Elis desceu no Rio, um Rio já sem espaço pro Darcy Ribeiro ribeirar. (...) Naquele ano outra curva, novo baile. Na Reitoria, na Filosofia, num quarto de pensão. Apedrejaram o Gerd Borhein...” (1984, p.128) Ele vai traçando um caminho no tempo, exatamente o recorte no tempo que o

espetáculo fazia. E junto à história que todo o Brasil conhecia, introduzia Porto Alegre, suas ruas, bares e paralelepípedos:

Naquele ano, por falar em sonho e pé na estrada
 Cada beatle, cada andarilho passou a andar sozinho.
 Solitária, a legião procurava Buda, a Cordilheira e Castañeda.
 Um sonho curtido nas mesas do Alaska
 Sempre os bares e as curvas do Bonfim
 E nas mesas da redação do jornal.
 Nessas mesas não faltava O Pasquim –
 Ensaio da nova linguagem,
 Irreverência sarro semanal. (...)_
 Naquele ano, cada pedra correspondia a uma dúvida
 A todas as angústias encontradas nas curvas da vida.

Foi preciso Bailar, pois é!
 Naquele ano ao som de Dom e Ravel
 Pelas praias do país ensolaradas.
 Começava a superprodução
 Rede Nacional de fazer televisão
 Com merchandising e Ibope.
 Brasil, fiquei – ficamos porque aqui existia amor.
 Fomos todos pra frente, em corrente
 Marcamos homem a homem
 Driblamos futebol e estatísticas. (...)
 Vivemos da única notícia permitida: O Milagre.
 A Transamazônica é a reta mais longa entre dois pontos.
 Sem curvas. Carros dopados de gasolina azul
 Zunem pela estrada de Santos
 Pelos delírios da BR-3.
 O gol mil é das criancinhas pobres
 Dom Helder tem parte com o diabo encarnado
 O Nordeste é uma Asa Branca em Londres
 A Elis e o Caetano e o Gil cantam em inglês.
 O Chico em italiano. O exílio é muito longe
 E as cartas de Paris e Santiago do Chile não chegam.
 (...)
 Naquele ano, cada paralelepípedo da Rua da Praia
 Foi contemporâneo do choro contido enrustido abafado.
 Perdoa, Vladimir Herzog, mas os dias eram assim.
 Cada curva de Porto Alegre
 Cada história de amor
 Teve o gosto amargo do medo
 O gosto vazio da impotência.

Urbim traduz o tempo pelo qual todos haviam passado. Fala de sonhos, de dores e medo. Ele resume uma geração fazendo um retrato poético, feito de palavras e sentimentos. Inspirado pelo espetáculo “Bailei na Curva”, o autor homenageia a vida, colocando também no seu poema a esperança contida na peça. Apesar de tudo não era possível se perder por aí.

Anos 70, já deu pra ti?
 Essa tua moçada, década de sombras e alçapões clandestinos
 Me lembra agora que, apesar de tudo, vivemos
 Ternuras, encontros, descobertas.
 Mesmo que o brilho no olho,
 Como todos os brilhos, fossem condenados.
 Tu descobriu, tchê, e agora veio me contar
 O início e o fim que vira e mexe
 Lá vai ele – além das curvas.
 E agora, que eu sei de te ouvir cantar
 De ver vocês dançarem,
 Quero estar junto, tchê.
 Abraçado ao irmão mais novo,
 Em ti restauro a minha esperança.
 Recupero a minha utopia
 Pra falar manso com meu filho
 Sobre os anos que vão passar.
 (...)

A tua canção me descreve, me emociona, me motiva.
 Como tu, cara
 Eu não quero me perder por aí.
 Pode crer, tchê
 Nos oitenta a gente deve se pechar
 Se encontrar
 Se beijar.

O poema de Urbim sintetiza o fator de identificação e emocionalidade que o espetáculo provocou desde a sua estréia. O público lotava as cadeiras da platéia de todos os teatros onde a peça era apresentada, não importava se a lotação era de 250 pessoas ou 1200, no caso do Salão de Atos da Reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde “Bailei na Curva” foi apresentado no ano de 1985.

Ainda em 1984, no dia 30 de dezembro de 1984, o Jornal Zero Hora, de Porto Alegre, publica uma nota intitulada “*Bailei na Curva*”, o fenômeno e o seu texto traduz a carreira que a peça realizava:

Bailei na Curva pertence à temporada de 83, quando estreou, pelo mês de outubro. Mas, em sucessivas temporadas, conseguiu ficar um ano em cartaz. Com a consagração das casas lotadas, a criação de Júlio César Conte e do Grupo Do Jeito Que Dá encerrou o ano no Teatro São Pedro num clima de fenômeno, tendo completado 200 apresentações sem que o público mostrasse sinais de desistência. Um feito digno da Broadway, onde um êxito pode permanecer anos no palco. A identificação da platéia com o tema, os personagens e a linguagem de **Bailei na Curva** parece ser o segredo do maior sucesso teatral gaúcho até hoje.

A mídia também buscava as razões do sucesso do espetáculo, colocando a identificação, os personagens e a linguagem como a “segredo” do sucesso. Havia uma

naturalidade, uma espontaneidade dos atores que fazia com que o texto fluísse em uma linguagem bastante coloquial e verdadeira. Eles falavam um texto criado por eles, de histórias conhecidas dos integrantes da peça. Os personagens eram suas próprias criações, inspirados em familiares e amigos.

Em 1984 o espetáculo participa do Projeto Mambembão / Ipiranga, que leva 10 espetáculos de diferentes regiões para algumas capitais brasileiras, como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Campo Grande. É uma oportunidade de peças produzidas fora do eixo Rio – São Paulo serem conhecidas e divulgadas. Na edição de 1984, “Bailei na Curva”, recebeu excelentes críticas por onde passou e teve o maior público do Projeto. Enquanto os outros grupos foram vistos por uma média de dois mil espectadores, o espetáculo gaúcho obteve cinco mil pessoas na platéia. Foi a constatação de que seu sucesso não estava confinado aos teatros de Porto Alegre e que o fator da identificação valia para os brasileiros de vários estados. Quando o espetáculo retorna para Porto Alegre, os jornais locais publicam um “balanço” da viagem do espetáculo, colocando os números como algo bastante surpreendente para o teatro gaúcho. O Jornal Zero Hora fala da “Volta depois do sucesso nacional”, enquanto a Gazeta Mercantil faz uma longa reportagem intitulada: “O balanço do “Bailei na Curva” no Mambembão”.

O espetáculo após temporada realizada no Theatro São Pedro, em Porto Alegre, no retorno do Projeto Mambembão / Ipiranga, ainda fez temporadas, por conta própria, já fora do projeto, em Curitiba, Florianópolis e muitas cidades do interior gaúcho como Pelotas, Caxias do Sul, Novo Hamburgo, Rio Grande, Cachoeira do Sul, entre outras. O sucesso estava consolidado, já que os espetáculos estavam sempre lotados e muitas pessoas iam, depois da peça acabar, falar com os atores sobre suas performances, sobre o texto, a música e para dizer que tinham vivenciado histórias bastante semelhantes.

Júlio Conte, diretor e roteirista do espetáculo, lembra das primeiras improvisações do grupo, na criação das cenas de “Bailei na Curva”, onde ele já tinha em mente a vontade de se aproximar mais da platéia, das pessoas, através das experiências vividas pelo elenco.

A idéia era que o teatro que eu assistia em Porto Alegre estava afastado demais da vida das pessoas. Mas principalmente com o sucesso de “School’Out”, uma peça de Pedro Santos desenvolvida pelo Grupo Vende-se Sonhos, e também em parte, pela repercussão de “Não Pensa Muito Que Dói”, percebera que as pessoas queriam se refletir no palco. O teatro se desenhava como um lugar para o homem pensar a si mesmo. Mais do que tudo o público desejava o papel de protagonista e ao mesmo tempo de espectador de suas vidas. Como não havia uma dramaturgia que desse conta deste fenômeno que é essencialmente teatral, não havia uma produção específica para o momento, sugeri os relatos como uma forma de pesquisar no ator emoções e sentimentos que facilitassem o processo de identificação com o público. O

elenco começou a falar. Quando um sujeito fala sempre diz mais de si do que supõe nossa vã racionalidade. (CONTE, 1983, pp.82/83)

O texto do espetáculo foi construído a partir das experiências de cada integrante do grupo, mas para Conte, como diretor, responsável por costurar as memórias individuais, era importante alargar o círculo do limite de sua abrangência, colocando a sociedade representada por diferentes tipos de famílias, em termos econômicos e culturais.

Já tinha escrito as famílias. Imperativo era aprofundar cada vertente social. Uma família representando a ideologia militar (experiências do Flávio). Outra de empresário, ricos de direita e apoiadora do golpe (minha família). A família de intelectuais de esquerda (da Márcia e da Cláudia). A família de classe mais baixa, ligada ao operariado e simpatizante do movimento trabalhista e a classe média, bem média, representada por alguém ligado ao funcionalismo ou a pedagogia de base (Hermes e Regina). Tinha na minha mente estas cinco vertentes. Não dá para dizer se foi uma coincidência ou apenas uma amostragem estatística que calhou o fato de que cada um dos integrantes do grupo, mais perto ou mais longe, tinha, de um modo ou de outro, uma ligação com estas vertentes. (1983, pp: 98/99)

Assim, a peça “Bailei na Curva” foi escrita contendo um pouco de cada um, tanto dos próprios artistas improvisacionais que a criaram, como também das pessoas que foram assistida. Na primeira parte do texto encontramos a apresentação das famílias de cada uma das crianças que protagonizam os ‘Anos 60’ (a primeira parte). A cena 1 intitulada ‘Casa de Ana – “É de pequenino que se torce o pepino”’ apresenta a casa do Capitão Gomes, militar, pai de Ana. O espetáculo começava no escuro e no rádio tocava “Aos pés da Santa Cruz”, na voz de Orlando Silva. A música era interrompida para o noticiário que dizia:

Nova Iorque. O Brasil pode explodir a qualquer momento e em qualquer direção, informou ontem o editorial do jornal “New York Daily News”. Disse o jornal que o Brasil, a maior república da América latina, encontra-se em perigoso estado de fermentação. Tem um rico e caprichoso radical chamado João Goulart na presidência, uma inflação galopante, um movimento operário dominado pelos comunistas e uma camarilha militar de direitistas extremistas. Concluiu o jornal dizendo “os senadores esquerdistas, que acreditam que Fidel Castro não é mais que uma irritação de menor importância, devem fazer uma viagem ao Brasil para aprender que espécie de ameaça Castro representa para todo o hemisfério.” (1984, p.20)

Havia uma contextualização da história. As famílias eram apresentadas após a demonstração, através do noticiário da emissora de rádio, do clima de tensão que o país apresentava. O capitão estava nervoso, mas sua esposa, Dona Virgínia, e sua filha Ana ignoravam o que acontecia. A cena 2 acontecia na casa de Gabriela e Pedro, filhos de Dona

Elvira, costureira e o Pai (ele e outros pais não possuem nome no texto, aparecem apenas como ‘Pai’), é proletário e sindicalista. Quando o Pai chega em casa conta para a mulher que tinha passado no Sindicato e por isso havia se atrasado, mas trazia boas notícias:

DONA ELVIRA - Seria melhor se trouxesse algum dinheiro prá casa.

GABRIELA - Ó pai! Olha só o que o Pedro me fez. (MOSTRA O BRAÇO ARRANHADO)

PAI - Antes de casar sara. Deixa eu ver essas unhas guri. (COMEÇA A CORTAR AS UNHAS DO MENINO) Advinha quem foi lá no Sindicato hoje?

DONA ELVIRA - Quem?

PAI - Leonel de Moura Brizola!

DONA ELVIRA - Não acredito.

PAI - Pois foi lá. Foi lá e falou comigo. Bateu no meu ombro assim ó... Disse que o Jango está com ótimas idéias. Vai acabar com a pobreza no Brasil. Deu um discurso para duzentas e cinqüenta mil pessoas na Central do Brasil! Falou até em reforma agrária! Sessenta e quatro vai ser o nosso ano! (1984, p. 27)

Esta última frase do pai é o subtítulo da cena: “sessenta e quatro vai ser o nosso ano”. Em pequenas frases, de forma simples, o texto coloca a realidade de cada grupo social naquele momento pré-golpe. Com situações verdadeiras, como o noticiário da rádio que afirmava o editorial do “New York Daily News” ou o discurso de João Goulart (conhecido como ‘Jango’) na Central do Brasil, a história é entrelaçada através da inocência das crianças que queriam apenas brincar na vida.

Na cena 3 (Casa do Caco – “Vai ter guerra?”), a família é rica e o pai lê o jornal. Ele critica exatamente o discurso de João Goulart mencionado na cena anterior:

PAI (LENDO O JORNAL) - Esse Jango é um filho da puta!

CACO - Filho de quem?

PAI - Da mãe dele!

CACO - De quem mais poderia ser, pai?

MÃE - Come filho!

PAI (LENDO) - Duzentos e cinqüenta mil pessoas... Isso exige uma resposta!

MÃE - Também acho!

PAI - Do jeito que anda a situação, isso vai acabar resultando numa guerra civil!

CACO - Vai ter guerra?

MÃE - Não fala de boca cheia, meu filho!

CACO - Quem é que vai lutar?

PAI - Os comunistas contra os brasileiros!

CACO - Então nós vamos lutar contra o pai do Paulo?

MÃE - Por que meu filho?

CACO - Estão dizendo em toda a zona que ele é comunista.

PAI - O Paulo qual é?

MÃE - O vizinho aqui da frente. O pai dele dá aulas na universidade.

CACO - Ele não é brasileiro?

MÃE - Ele quem, meu filho?

CACO - O pai do Paulo.

PAI - Carlos Augusto! Esse menino não está atrasado para a aula? (1984, pp. 31/32)

O texto utiliza as informações políticas do momento antes do golpe militar, acontecido no dia 31 de março de 1964, através dos olhos e ouvidos de seis crianças, que tinham algumas frases soltas na memória, recebidas no seu núcleo familiar, mas de um assunto (a situação política do Brasil) proibido para elas. Paulo e Ruth, os dois últimos personagens a serem apresentados, fazem parte de uma intelectualidade que também tinham suas diferenças. Paulo foi nominado na cena anterior, como o filho do comunista. Seu pai é professor da universidade e faz questão de dar aulas aos seus filhos que não estão muito interessados na história do mundo e sim em viver o seu microcosmo infantil, no caso do Paulo, e adolescente, de sua irmã, Carmem. Os dois irmãos vivem brigando e o pai intervém:

PAI - Vocês dois vão parar que eu não quero saber de discussão na família. Está bem, Paulo?

PAULO - Paiê, o senhor sempre diz que a gente tem liberdade para fazer as coisas. Então, ela vive se metendo na minha.

PAI - Paulinho, eu sempre digo que a tua liberdade termina onde começa a do outro.
(1984, p.35)

Cada família coloca, na cena, alguma informação de outra família, que acabou de ser apresentada ou irá ser conhecida no decorrer da peça. São informações breves, mas cruciais para a introdução de uma situação que o país vivia. Eram pessoas de diferentes posses e ideologias (ou a falta dela) que retratam a sociedade brasileira. Ainda na cena da casa do Paulo, ele pede ao pai para ir ao cinema com os amigos e fala do Caco que havia telefonado para combinar e o pai pergunta para a esposa:

PAI - O Caco é o vizinho aqui da frente?

MÃE - É por que?

PAI - O pai dele é o braço direito do Meneghetti.
(1984, p. 34)

O pai se refere ao então governador do estado do Rio Grande do Sul, Ildo Meneghetti. Ele havia sido prefeito de Porto Alegre por duas vezes, a primeira de 1948 a 1951 e de 1952 a 1954 quando deixa a prefeitura para concorrer ao governo do estado. Foi governador do Rio Grande do Sul de 1955 a 1959 e depois de 1963 a 1966. Foi um político influente e tornou-se conhecido por ser um ferrenho adversário de João Goulart, contrário a suas idéias e inimigo do comunismo.

A última criança a ser apresentada no texto é Ruth, filha da diretora do colégio, preocupada com a educação da filha, mas distante da situação política do país. Fazia parte do ‘sistema’ sem mostrar sinais de uma consciência crítica em relação ao que acontecia em redor. Ao seu lado, o marido Oscar, de roupão na cena, parecia demonstrar a sua inatividade e distanciamento de qualquer situação que fosse incomodar a sua forma de viver.

MÃE - Minha filha, te acostuma a chamar teus coleguinhas pelo nome certo. Se a mãe dele deu o nome de Paulo Ricardo é porque ela quer que ele seja chamado pelo este nome.

RUTH - Eu não vou na aula.

MÃE - Tu queres ficar burra?

RUTH - Eu não.

MÃE - Então vais à aula.

RUTH - Tá me chamando de burra?

MÃE - Não entendeste bem.

RUTH - Viu... não entendi bem, então eu sou burra!

MÃE - Filhinha, não escutaste direito.

RUTH - Diz que eu sou surda, diz!

MÃE - Estás fazendo confusão.

RUTH - Me chama de louca... vamos, me chama de louca!

MÃE - A mãe só está querendo te ajudar!

RUTH - Me chama de burra, de surda e de louca e ainda diz que quer me ajudar! (CHORA)

PAI (ACALMANDO) - Querida! Vai ali no armazém e compra um chocolate para ti.

MÃE - Oscar!!

RUTH - Dois, tá pai?

PAI - Depois tu vais à aula?

RUTH - Vou.

MÃE - Então compra um para a tua irmãzinha, a Luciana!

RUTH - A Lulu não precisa. Ela é muito pequena.

PAI - Vai, minha filha. E compra um maço de cigarros que o meu terminou.

(RUTH SAI DE CENA.)

MÃE - A menina está comendo muito, Oscar. Engordando demais, Oscar!

PAI - Deixa a menina crescer em paz.

MÃE - Tu vais ver as filhas que acabarás criando, Oscar! (1984, pp: 39/40)

Há uma ingenuidade nos diálogos que demonstrava a ótica infantil da memória daqueles tempos. Mas as cenas se mostravam eficientes, atingindo o público que acreditava na composição dos personagens, que lhes pareciam tão próximos e familiares. Conte (2005) acredita que uma das razões do grande sucesso do “Bailei” está exatamente nesta ingenuidade que está contida no texto e pode ser observada pelos espectadores que assistem o espetáculo hoje, sendo que muitos não vivenciaram aquela época.

O “Bailei” deu um sentido, porque através da cultura, nós podíamos discutir um pedaço da vida de gente e isto tinha um valor, um sentido. O “Bailei” ainda não terminou, a repercussão ainda segue. Para mim ele representa o que a psicanálise chama de ‘cesura’ que marca um antes e depois, uma passagem de um estado para outro, uma transformação de uma matéria viva para outra matéria viva de outra ordem. Eu vivo o Bailei, é um negócio muito forte,

muito importante. O pessoal fica muito fascinado com a questão da resistência à ditadura, de se proteger para viver em um mundo difícil. Acho que tem um fascínio dos anos 80, tem o fascínio do movimento hippie, tem o fascínio da ditadura, tem o fascínio da resistência política. (...) Com o tempo a peça foi se transformando em uma comédia de costumes ou a exumação de uma série de costumes que foram se perdendo. Na verdade ela foi ficando mais histórica, ela foi se tornando um clássico. Ela conta um momento, uma circunstância, ela fala da nossa ingenuidade, que é uma coisa que pega muito no “Bailei”. A gente via a vida de uma forma muito ingênua... A fragilidade para dar um beijo era tanto quanto a fragilidade para enfrentar a ditadura... Quer dizer, é uma coisa impensada as pessoas se darem conta que tinha um bando de adolescentes em colégios e faculdades pegando em armas para enfrentar a ditadura, é um contra senso.

O espetáculo “Bailei na Curva” continua em cartaz hoje em teatros de Porto Alegre baseada na mesma montagem original. Júlio Conte dirige a nova montagem revivendo marcações da peça estreada em 1983, mas com jovens atores. Sempre lotada e com um público eminentemente jovem, eles riem e se emocionam com o texto e com as interpretações dos atores que já não falam mais de experiências vividas por eles, há já um distanciamento crítico que lhes acompanha, emprestando fortemente o caráter de comédia de costumes, que Conte sublinha em sua fala, para o espetáculo. O diretor apenas acrescentou imagens, em um telão colocado no fundo do palco, das épocas que o texto evoca. O golpe militar e a repressão nos anos 60, o futebol tricampeão do mundo e o movimento hippie dos anos 70 são intercalados com imagens da montagem original, com aqueles atores que contavam as suas ações e histórias que circulavam no início dos anos de 1980.

A diferença crucial é que naquela época os anos de 1980 estavam apenas começando, carregados de significações. Não havia, por parte do grupo que criava a história do espetáculo, qualquer tipo de entendimento ou percepção do que estava para acontecer. Havia apenas a vontade de que “não se perdessem por aí” como falava a música “Horizontes” cantada ao final da apresentação, inclusive na montagem atual. Hoje os anos de 1980 já viraram história e a peça também ganha esse caráter, transformando-se em um texto que retrata as ações de histórias recentes. Carlos Urbim (2005) afirma em seu depoimento gravado que, para ele:

Os atores, encenadores e diretores são testemunhas de coisas que estão acontecendo e são conscientizadores, são cronistas de épocas. Conforme o período que é encenado, a peça é uma crônica de época. Ator de teatro, para mim, também é cronista e é o menestrel, porque ele fala com a voz do menestrel a trazer para as pessoas a informação com um desempenho cidadão diante das coisas que acontecem ou aconteceram com a gente.

Unimos então as afirmações de Conte e Urbim (2005) onde o Grupo Do Jeito Que Dá transformou-se em cronista de uma época contundente para os brasileiros, que foi o da

ditadura militar, colocando em cena a repercussão dos acontecimentos deste período nos núcleos familiares e seus indivíduos, realizando o que, hoje, é uma comédia de costumes de uma época.

Vale ressaltar a afirmação que Conte (2005) faz ao colocar que existe um fascínio em relação aos anos de 1980 e à própria ditadura e repressão, para os jovens que vão assistir ao espetáculo nos dias de hoje. A peça trata de uma história acontecida há pouco tempo atrás, mas que já é história. Os artistas como cronistas de época, utilizando a afirmação de Urbim, fazem ficção de algo verdadeiro, que foi extremamente importante para a formação de uma geração que nos dias atuais são pais, mães ou tios daqueles que vão assistir o “Bailei na Curva” agora. Talvez a própria questão de a peça tratar de um recorte de vidas, acontecido pelas pessoas que criaram o texto e espetáculo, não sendo fruto de uma pesquisa histórica, mas a partir das vivências pessoais, já seja um fascínio para as novas gerações, que vêem uma rebeldia contida, mesmo de forma ingênua, que eles identificam neles de alguma maneira.

Talvez mesmo a Nova História Cultural tenha um fascínio particular por colocar em cena os protagonistas da vida comum, (que somos todos nós) que fazem(os) a história acontecer. A identificação, desta forma, tem possibilidades superiores de tornar-se realidade dialógica. Uma pessoa que está na platéia pode ter vivenciado algo parecido com o que está vendo no palco, ou sabe de alguém que passou por algo semelhante e, esse fato aciona, de forma muito mais rápida e profunda, o mundo emocional inerente a todos os seres humanos. Temos um mundo subjetivo que pode também explicar os fatores que fizeram o espetáculo “Bailei na Curva” a transformar-se em um fenômeno.

Para Canto (2005) o espetáculo é atemporal porque, para ela, “o pano de fundo político realmente é um pano de fundo”, sendo que a emocionalidade que ele transmite é comum a todos, independente de tempo.

O pano de fundo não é o enfoque, ele justifica a dificuldade daquelas pessoas interagirem, a dificuldade daquelas pessoas se encontrarem, as dificuldades de estar com o outro, de trocar, de conversar, a dificuldade do exercício da democracia. São pessoas com dificuldades de aceitar as diferenças, de resgatar o outro e, ao mesmo tempo, se ver como indivíduo. E a essência disso o ser humano carrega hoje, como eu falo com o outro, como eu troco, como eu me relaciono, como eu busco o meu amor, os meus afetos, como é a relação com os meus pais, com as diferenças, como é a tolerância com as coisas, como eu não articulo. Estas dificuldades são comuns a todos até hoje.

No texto encontram-se algumas cenas que, na montagem original, ganhavam aplausos em cena aberta¹³. Sendo que, na encenação atual, também acontece, como é o caso da cena da Reunião dançante (Cena 10, 1984, pp: 58 a 65) e a do Namoro no Carro (Cena 11, 1984, pp: 66 a 79). É uma seqüência de duas cenas engraçadas que abrem os anos de 1970. São meninos tentando namorar as meninas e estas esperando que eles as peçam em namoro para somente depois poder beijá-los. Há o apelo cômico que ultrapassa a questão temporal, podendo receber entusiasmadas manifestações por parte de espectadores de diferentes idades. Mas há também um fator emocional de uma vivência comum a todos, mesmo que de formas diferentes, emergem de uma identidade comum. Na peça dois personagens roubam o ‘fusquinha’ da mãe de um deles para que eles possam levar “as minas” (as meninas) para passear. Muitas combinações entre eles para que cada um possa ficar sozinho com a sua garota no carro. Mas dá tudo errado porque uma das meninas (Ruth) só pode sair se a irmã mais nova (Luciana) for junto. E é isso o que acontece e a tentativa de namoro vira um inferno, com a irmãzinha vomitando no carro e a polícia atrás do veículo. Mas a surpresa está ao final da cena, quando os dois rapazes chegam na casa daquele que roubou o carro da mãe.

TORUGO - Pau'renato... me ajuda a empurrar o carro sem fazer barulho.

PAU'RENATO - Agora não adianta mais. Já deve estar todo o mundo sabendo. Estão bem em frente da tua casa.

TORUGO - O que que eu vou dizer, Pau'renato?

PAU'RENATO - Sei lá. Diz a verdade.

TORUGO - Tá louco?

PAU'RENATO - Aquele velho papo. A gente é homem, a gente precisa descarregar... e hoje em dia quem é que come alguém sem carro?

TORUGO - É... mas nós não comemos ninguém, Pau'renato.

PAU'RENATO - Diz pro teu velho que a gente comeu. Daí eu acho que ele aceita.

TORUGO - Tu acha?

PAU'RENATO - Acho, claro, moleza, não tem nenhuma!

TORUGO - Então tu vai junto! Foi tu que teve a idéia.

(MUDANÇA DE LUZ. PAI DE TORUGO AO TELEFONE.)

PAI - Alô, não, não... fala direto com o Guimarães... tem que resolver isso agora... quero este guri em casa hoje!

TORUGO - Pai, preciso falar com o senhor...

PAI (AO TELEFONE) - Um momentinho só, por favor. (PARA O FILHO) O que foi?

TORUGO - Sabe o que é, pai... é que eu e o Pau'renato... nós somos homens, o senhor entende?

PAI - Vitor Hugo, tu interrompes o telefonema para me dizer que nós somos homens?

PAU'RENATO - ...descarregar...

TORUGO - Eu e o Pau'renato, nós somos homens, então nós precisamos descarregar, descarregar.. aí o carro da mãe estava ali parado...

PAI - E descarregaram o quê do carro da tua mãe?

¹³ Em linguagem teatral, quer dizer que o público aplaudia durante a cena, com ela acontecendo.

TORUGO (PAUSA, PENSA) - O que estes guardinhas estão fazendo aí na frente?

PAI - Esses guardas, Vitor Hugo, vieram me comunicar que prenderam teu irmão numa passeata no Centro, hoje. Ele estava na frente de Prefeitura queimando uma bandeira dos Estados Unidos. (VOLTA AO TELEFONE) Alô...

TORUGO - Tudo errado, Pau'renato, certo?

PAU'RENATO - Certo!

(Bailei Na Curva, 1984, pp: 78/79)

Na cena anterior, na reunião dançante, dois personagens conhecidos no começo da peça, como crianças, Pedro e Ana dão início a um namoro com dias contados, pois ela está se mudando com a família para Brasília, já que o pai, o capitão Gomes foi transferido para aquela cidade. O texto vai sendo costurado com informações que são importantes para o seu desenrolar já que o personagem do Pedro resolve seguir os passos do pai, o sindicalista, e entra na luta armada e acaba desaparecido nos porões da ditadura. A última cena em que ele aparece está na seqüência das duas cenas cômicas citadas anteriormente. É uma cena dramática, entre mãe e filho, onde ela não aceita a escolha do filho, mas percebe que não tem como dissuadi-lo. Há uma atmosfera de suspensão na cena, já que a mãe, sem dizer, transparece saber que nunca mais irá vê-lo, assim como o marido, já desaparecido. O texto então alterna cenas mais engraçadas com as mais impactantes em termos da dura realidade vivenciada pela repressão. É o riso e a lágrima que se confundem, trazendo um nó na garganta mesmo para quem não viveu naquela época.



Cena 10 – Reunião dançante (“*Me abraça mais forte!*” ou “*Eu sou o Paul Mac-Cartney!*”)

Foto de Luis Antonio Guerreiro, 1984. Arquivo pessoal.

Os anos de 1980 tem início no espetáculo mostrando o que aconteceu ou o que estava acontecendo com aquelas crianças da década de 1960 que cresceram sob o alicerce do imaginário da sociedade autoritária. Uma ficou grávida e pensava em fazer um aborto (Ruth), a irmã do Pedro, Gabriela, entrou em Medicina na universidade, Luciana, irmã mais nova de

Ruth, depois de ser hippie e ter ido de carona para Canoa Quebrada, virou bailarina, Paulo virou músico e viveu fora do país já que o pai foi exilado e levou a família para Paris, enquanto Caco seguiu os passos do pai e virou um empresário.

A cena 16 demonstra um pouco do que Canto (2005) afirmava anteriormente em relação às dificuldades de relacionamento que é comum a todos e que foi uma tônica de uma geração que teimava e buscava se encontrar nos anos de 1980. Na cena, Paulo, o filho do professor universitário que foi exilado, conversa com a namorada:

KARLA - Sabe qual é o assunto, Paulo? Estava pensando na gente morar junto.

PAULO - Pára aí, uma coisa é a gente estar junto, outra é a gente morar junto, casado!

KARLA - Eu sei disso. Mas eu tô a fim de uma relação mais concreta, sei lá, mais adulta, acho que está na nossa hora.

PAULO - Tudo bem, eu gosto de ti, tu gosta de mim, isso é ótimo. O que falta prá nós é o próximo passo. É disso que tenho medo!...Por isso eu tô a fim de ir embora.

KARLA - Deixa eu ver se entendi bem. Quer dizer que tu gosta tanto assim de mim que tá a fim de ir embora?? Mas não adianta ir prá lugar nenhum se este medo, esse vazio tá aí dentro.

PAULO - Olha aqui! Gente nova, cidade nova, pode ser tudo a mesma merda. Uma vida de merda. Meu pai exilado, um emprego fodido e o pior que... nem o chuveiro funciona nesta casa!

KARLA - Pelo menos a gente tá vivo, já é alguma coisa.

PAULO - Aé?! Lembra do Pedro, aquele meu amigo?

KARLA - Ele sim que não pode fazer mais nada. (PAUSA) É, eu acho que tu aprendeu tudo bem direitinho. No fundo tu tá com um baita medo de se dar.

PAULO - Não é nada disso!

KARLA - Eu vou embora. Não tenho mais nada pra fazer aqui. (COMEÇA A SAIR)

PAULO - Pára aí, como é que tu chega aqui em casa dizendo que quer morar comigo. Acha que é assim no mais?!

KARLA - Não tô pedindo explicação!

PAULO - Como não? Vou largar o emprego, largar tudo, sair por aí!

KARLA - Não tô pedindo prá me sustentar. Vou embora. (PAULO SEGURA KARLA) Me larga.

PAULO (GRITANDO) - Vai embora porra nenhuma! O que é que tu quer que eu diga? Que eu preciso de ti, que só tenho tu, que eu...

KARLA - Diz Paulo, não dói.

PAULO (PAUSA) - Que eu te amo.

(ENTRA MÚSICA *EU TE AMO* DE CAETANO VELOSO. NAQUELA PARTE QUE DIZ -
"Eu nunca te disse, mas agora saiba, eu te amo, serei prá sempre teu cantor" - LUZES
DESCEM SUAVEMENTE ENQUANTO PAULO E KARLA SE ABRAÇAM.)
(Bailei na curva, 1984, pp: 102 a 104)

Pois os Anos de 1970 tinham trazido uma revolução “molecular”, como chamou o filósofo e psicanalista francês Félix Guattari (apud KEHL, 2005, p.34), em relação às transformações que foram realizadas na vida privada. Pois essas mudanças também ocorreram no âmbito sexual, trazendo uma liberdade que deveria ser experienciada, em contraposição às

práticas sociais da repressão a que o país estava submetido. Nos anos de 1980, os jovens continuaram o exercício da liberdade individual, mas muitas questões afetivas tinham ficado pelo caminho mostrando a fragilidade de uma geração. KEHL (2005, p. 37) assevera:

Nós não podíamos saber que nossa revolução sexual prefigurava a ideologia que prevaleceu a seguir, da cultura do narcisismo, do individualismo, do gozo vendido a preço de banana pela indústria do entretenimento. O mercado respondeu às nossas tentativas de mudar o mundo, vendeu nossos sonhos, transformou nossa resistência em mais uma mercadoria para mistificar os otários. Ainda me lembro quando, pela primeira vez, vi o anúncio de uma marca de jeans: “Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada”. Parecia familiar, mas com algumas diferenças. O modelo que usava o jeans na foto do outdoor estava numa típica cena de *road movie* americano, tocando uma gaita num vagão de trem de carga – vocês já viram dezenas de vezes essa cena no cinema. O que eu não sabia era que aquela propaganda, dirigida aos consumidores da minha geração, marcava – acho que o ano era de 1981 – o fim da nossa década de 1970.

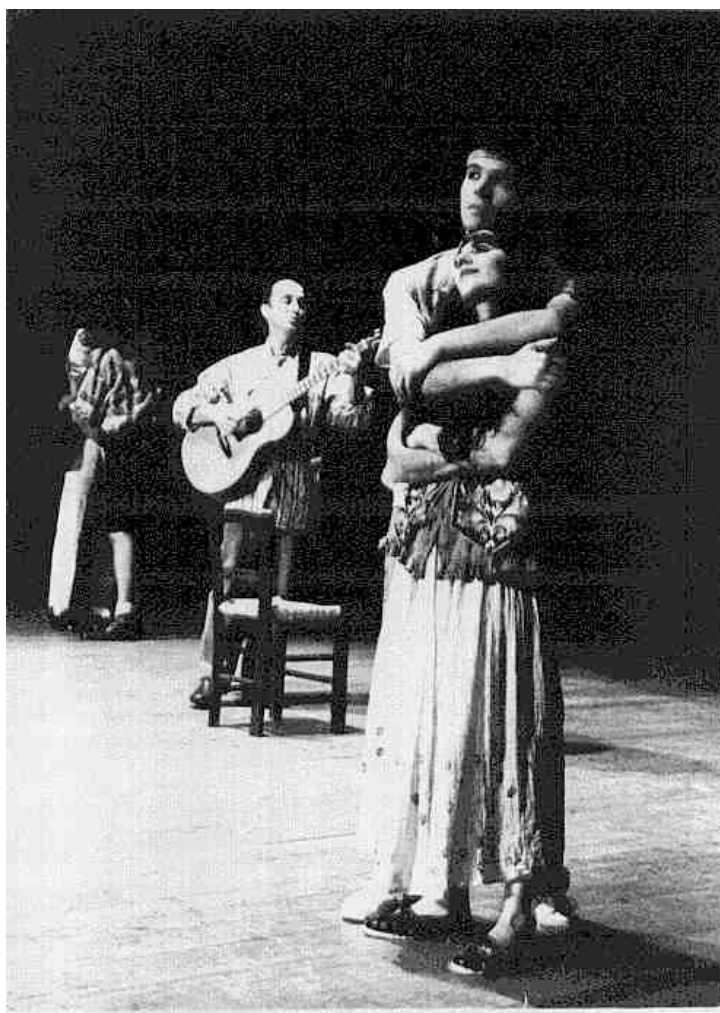
Pois esse jingle (música criada para publicidade) foi utilizado na peça “Bailei na Curva” para exemplificar a passagem dos anos de 1970, quando os personagens Caco e Luciana se encontram na estrada, pedindo carona, vestidos como hippies, fumando maconha e defendendo a liberdade do alto de seus 16, 17 anos. Em um dado momento Caco afirma que é preciso buscar o próprio espaço, o “lado natural” (p. 86) e Luciana concorda: “É! Liberdade!” (p. 86) e lembram da música que ficou gravada para a ‘geração anos 80’ como sinônimo de liberdade, mas que em verdade era, como assevera Kehl, uma resposta do mercado às tentativas, da geração anterior, de mudar o mundo. A letra do jingle era emblemática:

Hoje existe tanta gente que quer nos modificar
 Não quer ver nosso cabelo assanhado com jeito
 Nem quer ver a nossa calça desbotada, o que é que há?
 Se o amigo está nessa, ouça bem, não tá com nada!!!
 Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada
 Que você pode usar do jeito que quiser (1984, p. 86)

Na peça foi suprimida a marca do jeans (U.S.TOP) que aparecia a seguir na letra que completava afirmando que era o “seu jeito de ser”. Era uma geração que começava, mais intensamente, a ser consumida por uma indústria cultural que utilizava a mídia, principalmente a televisão e seus anúncios publicitários, para vender até mesmo ‘um jeito de ser’ que os jovens “reivindicavam”, porém, que ainda tentavam entender. “Bailei na Curva” acabou tocando em várias questões que hoje podem ser analisadas como categorias de representação cultural: gênero, identidade, revolução sexual, repressão política, vertentes sociais, apenas para citar algumas. Eram antenas ligadas ao mundo em redor e dentro. Eram

fatos, eram sentimentos, eram dores e esperanças que todos vivenciavam que foram para o palco. Era a vida de cada um que se transformou na vida de todos. Pois um público imenso assistiu o espetáculo “Bailei na Curva” e riu e chorou com a história, com a interpretação dos atores e criadores, e com a direção sensível de Conte. Para Urbim (2005) o espetáculo “é tão universal que ele é um acerto de contas de várias gerações”.

O que aconteceu comigo em 64 foi um pouco diferente do que aconteceu com aqueles meninos e meninas que em 64 eram pequenos (eu já estava no científico), mas as conseqüências disso que vão aparecendo na vida de cada um, essas, todas por elas passamos. Estávamos loucos para nos livrarmos da ditadura militar e ver reestabelecida a democracia no Brasil.



Os personagens Caco e Luciana à frente como os hippies do final dos anos de 1970.
Foto de Elen de Oliveira. 1994. Arquivo pessoal.

Para Accurso (2005) o “Bailei” teve a maestria de reunir o depoimento pessoal, das emoções que rolavam naquela época com a necessidade de se falar da nossa história, de nos contextualizar”.

A gente conseguiu falar daquilo que acontece sempre, no sentido de que todas as gerações passam, por questões de sexualidade, de entendimento, do primeiro namorado e teve o pano de fundo, que foi o político, a gente precisava falar do medo, da necessidade de entender as relações de poder, do que estava em jogo. Não existia texto para se falar sobre isso e o Bailei teve esse brilhantismo. Mexeu tanto com os professores que hoje eles mandam seus alunos, mexeu tanto com os pais que hoje levam seus filhos. O Bailei foi um fenômeno, ele teve esse dom, de contar ou de recontar uma história com a questão emocional em evidência. Ele marca de forma contundente, não é uma narrativa chata, toda a peça foi criada em cima da vivência do ser humano de uma forma geral, por isso ele virou um fenômeno.

Parece que Accurso sintetiza a fórmula de sucesso que o espetáculo “Bailei na Curva”, sem querer, acabou produzindo, mas Conte (2005) introduz um novo elemento, em seu depoimento, que é importante ressaltar para finalizar a descrição da peça como um fenômeno e para adentrar em outra discussão que o espetáculo suscitou, relacionado com a função do teatro e sua ligação com a educação popular:

Eu acho que todos aqueles que fizeram o espetáculo carregam o “Bailei” dentro de si, é a nossa vida, uma parte da nossa história, está dentro, é a parte que está dentro do todo ou o todo que está dentro da parte. Acho que o teatro tem a função de produzir experiências emocionais e estéticas. Uma experiência emocional é uma experiência estética e a experiência estética, em última análise, é uma experiência ética, então é um exercício ético e estético. Ele impõe uma ética. Isso é outra coisa do “Bailei”, é uma ética ingênua em um momento, que é a da luta armada, pode ser a ética das crianças criticando os pais. Hoje como pais a gente vê que não é tão simples como a gente imaginava as coisas, mas tem uma ética que rasga a peça do começo ao fim. O “Bailei” tinha uma experiência emocional, uma experiência ética e uma experiência estética.

Conte coloca a experiência emocional, já comentada anteriormente, mas que gera uma experiência estética que está diretamente relacionada à arte, à forma, ao perceber e sentir. É o subjetivo que ganha uma forma de ser expressado. Para Hegel (in JAPIASSU & MARCONDES, 2001, p.91) “a arte, não é outra coisa, senão o mais subjetivo desenvolvimento do espírito a partir do real; e suas formas históricas representam, cada uma a seu modo, momentos desse desenvolvimento”. Assim, para Conte a peça proporcionou uma experiência estética, colocando a verdade daquele momento histórico, que foi o período da ditadura, com a realidade subjetiva que ela trazia junto à objetividade estabelecida pelos fatos. E também colocava os costumes da época evidenciando uma moral existente em cada núcleo

familiar, e na sociedade como um todo, proporcionando uma reflexão sobre o sentido do que acontecia e suas conseqüências em uma geração. Esta é uma experiência ética para Conte, era uma tomada de consciência da relação entre o objetivo e o subjetivo de cada um, ou melhor, do externo (a situação do país e os fatos que geravam acontecimentos na vida de cada um) e o interno (sensações, sentimentos, emoções, ações e reações).

Pois o espetáculo “Bailei na Curva” ficou em cartaz até o final de 1985, sempre com casas lotadas e um público emocionado. O elenco mudou nesta trajetória, o grupo sofreu uma diáspora, pela dificuldade de administrar tamanho sucesso. As necessidades e vontades de cada um começaram a serem diferentes e alguns integrantes resolveram abdicar da fama e dinheiro que a peça começou a gerar, para partir para novos projetos. Mas em 1994, o Theatro São Pedro fez um convite para que o “Bailei” fosse reencenado e deu a oportunidade para que muitos se reencontrassem e avaliassem as suas escolhas. Houve a reunião de seis co-autores do espetáculo com a inclusão de mais três atores que participaram da montagem original em substituição aos que saíram. Foi uma grande festa, não só para os integrantes do espetáculo, mas também para o público que havia assistido a peça na década de 1980 e pôde reviver a sua própria história lembrando das sensações que teve ao ver “Bailei na Curva” pela primeira vez. Foi uma festa também para a cidade de Porto Alegre, já que a mídia bradou forte o reencontro do maior sucesso do teatro do Rio Grande do Sul. Emissoras de televisão, rádio e jornais apressavam-se a fazer matérias e entrevistar os integrantes da peça para falar desses 10 anos passados e do impacto do “Bailei”. O jornal Zero Hora fez chamada na primeira página e sua Revista ZH de domingo, 7 de agosto de 1994, foi dedicado ao espetáculo. Em sua capa uma grande foto do elenco com os dizeres:

‘Bailei na Curva’

Eles não se perderam por aí

Dentro do caderno cultural do Jornal Zero Hora (revista ZH), manchetes como: FESTA DE ANIVERSÁRIO PARA OS ANOS 80, ou O REAL SIGNIFICADO DO VERBO BAILAR, ou ainda O TEATRO INVADE O BRASIL REAL e ONDE A CURVA COMEÇA contavam um pouco da trajetória do espetáculo “Bailei na Curva” e o que havia acontecido com os seus integrantes nos 10 anos de distância que separava a consolidação do sucesso do espetáculo com o aniversário de reconstrução do Theatro São Pedro no ano de 1994. A mídia rememorava os mais de 160 mil espectadores que assistiram a peça, de outubro de 1983 até dezembro de 1985.



Capa do Revista ZH de domingo, 7 de agosto de 1994, em Porto Alegre, quando o espetáculo “Bailei na Curva” é saudado por seu aniversário de 10 anos, consolidando seu nome como o maior sucesso do teatro gaúcho de todos os tempos.

O reencontro foi festejado como a possibilidade de cada um poder analisar o que havia acontecido com a sua própria vida. Mais uma vez “Bailei na Curva” acompanhava a vida do público chamado a responder: *E aí? Tu conseguiste não te perder na curva?*

3.3 Grupo do Jeito que Dá: uma experiência de teatro e educação popular?

Se Boal (1980) acredita que o teatro é essencialmente político, Conte (2005) coloca a experiência emocional como a chave da função do teatro, onde os arquétipos da humanidade são “acordados” nas pessoas ao assistir um espetáculo.

Eu gosto de um teatro que emocione, que faz rir e chorar. Tem uma frase do Bernard Shaw que é a chave de tudo que eu sempre tento fazer em todas as peças que eu faço na vida, que “toda gargalhada tem que ter uma lágrima”. Isto dá sentido à vida, porque a vida das pessoas, de todas as pessoas, são vidas médias, não acontecem muitas coisas na vida da gente. (...) A gente não é mais herói. Nossa vida do dia-a-dia é uma vida comum, não tem grandes emoções, não tem grandes rompantes de decisões. Nas pequenas decisões a gente vai desenhando nossa vida. Então o teatro é o lugar para que isso apareça, para poder acordar o guerreiro, acordar o herói, acordar o apaixonado, acordar o louco, acordar o desesperado, porque isso a gente carrega, a nossa mente primitiva carrega toda a história da humanidade, está dentro de cada um. Uma das idéias da Complexidade é que o todo está dentro da parte e a parte está dentro do todo. Alguns anos atrás esta afirmação era um absurdo, estava dentro de uma teoria orientalista, zen-budista ou mística, mas hoje estamos vendo que está sustentada pela ciência que é a Teoria da Complexidade. Então a gente carrega dentro da gente todas as imagens e experiências e que não exercitamos. Acho que o teatro é lugar para isso, lugar para a gente ser o que a gente poderia ter sido se a gente não vivesse no nosso século, se a gente não estivesse nessa circunstância que a gente está aqui. Acho que o teatro é isso, para a gente viver outras vidas, para experimentar emoções e, com isso, melhorar a vida que a gente tem agora. Acho que uma experiência emocional muda as pessoas. Assim como o “Bailei” em 83 mudou. (CONTE, 2005)

Mas quando Conte (2005) afirma que uma experiência emocional muda as pessoas, ele se coloca ao lado de Boal quando este assevera que o teatro tem por função o ato da transformação. A experiência emocional seria o fator que proporcionaria tal ato, seria a forma de comunicação estabelecida para que o espectador se sentisse impelido à transformação. Claro que Boal fala da transformação de toda a sociedade, enquanto Conte coloca o indivíduo como passível de mudança e de melhoria de vida através do teatro. Mas não há mudança da sociedade se os seus indivíduos assim não quiserem. A conscientização de uma sociedade começa com cada um.

Para Canto (2005) o teatro, e toda a expressão artística, tem como função a transformação:

Eu acredito e só acredito assim, que a expressão artística tem como função, pode ser uma visão antiga para os dias de hoje, mas para mim ela tem a função como transformadora, é um veículo de transformação, de questionamento. Tanto assistir como construir, fazer, experimentar o teatro. O “Bailei” fez e faz muito sucesso porque dentro deste processo de criação coletiva ele pega muito o inconsciente coletivo, de todas as coisas que, de alguma maneira, norteavam a

vida dessas pessoas todas e, por isso, a identificação. Eu acho que o grande sucesso tem a ver com identificação. As pessoas se vêem ali, as pessoas se vêem como um espelho. E se vêem com uma visão ingênua, com crenças, com a possibilidade de acreditar no outro, de ver que a gente era ridículo, mas todo o mundo é. (CANTO, 2005)

Canto assevera que antes de tudo o teatro é um ato social, onde a identificação seria responsável pela possibilidade de transformação através do questionamento. É o questionamento que levará o indivíduo a uma tomada de consciência que o fará desejar a transformação e assim trabalhar para isso, realizando o processo da conscientização (a consciência com ação). Para Boal este é um processo político como são todos os atos humanos. Para ele todo o fazer humano é político, como observou-se anteriormente neste trabalho. Mas esta idéia transformadora não é consenso. PERIN (2005) assevera:

Eu já acreditei que o teatro poderia alterar alguma coisa, hoje eu acho muito difícil alguma arte alterar alguma coisa profundamente. O teatro mudando a Rússia em 1917, isso não tem mais possibilidade agora. Hoje são muitas ilhas, são muitas tribos, mas uma coisa coletiva eu não acredito. Eu acreditei nisso também, nos anos 70 a gente viajava com espetáculo para o interior do estado e eu não consegui recolher muito dessa transformação que a gente imaginava. Eu acho que o teatro em uma dimensão que ele era uma mídia mais forte, um meio para levar mensagens, podia acontecer, ou ele era aliado a uma situação social, um movimento social, como, por exemplo, o teatro aliado ao movimento dos estudantes, ou o cinema.

Perin tem uma visão um tanto pessimista da geração pós 1970. Ele acredita que nesta época existia a idéia e a possibilidade de mudança social, mas que os anos de 1980 acabaram por destruir essa ideologia, que para ele, nos dias de hoje não passa de ilusão.

Acho que a minha geração, das pessoas que tem mais de 50 anos, foi perdendo a trilha dos anos 80 até chegar à droga que é hoje. Ela foi se esfacelando com o passar do tempo e perdendo a identidade. Acho que esta geração viveu muito pressionada por um lado e teve que inventar outras coisas, cada um foi para um lado. Os anos 80 foram anos um pouco fora de foco, perdeu-se o foco das coisas. Eu brinco que a gente passou um pouco em chroma. Chroma é um efeito que a meteorologia usa, a pessoa está em um fundo azul, não tem mapa atrás, são inseridas imagens artificiais. Acho que a gente viveu um pouco em chroma, em um mundo que a gente queria e foi inventando e esqueceu um pouco dos anos 70. Acho que um similar disso deve ter acontecido no final da Segunda Guerra, quando o povo relaxou e resolveu aproveitar um pouco, e aproveitaram mais criativamente, que foram os anos 50, quando surgiram diversos movimentos que depois foram explodir nos anos 60. O cinema novo, o teatro no Brasil, a música, a bossa nova, é tudo pós-guerra. E a gente também viveu uma guerra. Talvez a fase mais criativa tenha sido durante a guerra, durante a repressão. E depois foram criados mitos para a gente sobreviver. E a gente pagou esse preço. E tudo que veio depois ajudou a desestabilizar a cabeça da turma que veio depois, a geração dos que tem menos de 50 hoje. (PERIN, 2005)

Ele de alguma forma responsabiliza a sua própria geração (dos que hoje tem mais de 50 anos) pela desestabilização da geração posterior (dos que hoje tem menos de 50 anos), colocando que as fases criativas pós-guerra, seriam como válvulas de escape para a realidade cruel que uma guerra traz. Para ele o período de ditadura foi uma guerra que todos passaram, mas ele não consegue ver nos anos de 1980 uma qualidade encontrada nos anos de 1950, período pós-segunda guerra. Tampouco ele vislumbra a idéia de que os movimentos sociais dos anos de 1980 tenham tido a importância daqueles acontecidos na década logo anterior. Para ele a década de 1980 foi o período de transição para que, a partir da década posterior, os anos de 1990, com o processo de individualização crescente, a arte se transformasse na “droga que é hoje”. Perin defende a idéia de que nos anos de 1980 vivia-se em um mundo inventado, um mundo em que se queria viver.



Grupo do Jeito Que Dá em uma rua de Porto Alegre um pouco antes da estréia do espetáculo “Bailei na Curva” em 1983. Foto de Luis Antonio Guerreiro, 1983. Arquivo pessoal.

Não é essa opinião das pessoas que fizeram o “Bailei na Curva” acontecer, de acordo com os integrantes do Grupo “Do Jeito que Dá” que foram entrevistados. Eles possuem uma idéia mais grandiosa dos anos execrados por Perin. Concordam que era uma geração perdida, pois não havia consciência da realidade e os sonhos eram esmagados pela repressão. Mas acreditam que o movimento de criação coletiva que o teatro proporcionou, com os jovens falando de suas dores, dúvidas, incompreensões e desejos, ajudou para que essa geração se

firmasse e não se perdesse nas malhas que a ditadura teceu. Para Conte o que o espetáculo do “Bailei” retratou só apareceu descrito muito tempo depois, como ele assevera:

Depois de ler alguns livros, estudar, eu vi que tivemos uma intuição muito sagaz, porque pegamos um negócio que só depois, nos anos 90, em 2000, os escritores começaram a pensar. A gente pegou isso e é uma coisa que ninguém pode tirar do “Bailei”. Teve uma idéia na hora em que estava acontecendo, com uma sagacidade que levaram 20 anos os escritores e pensadores para falar o que a gente falou no “Bailei”. É só ver o Elio Gaspari agora para a gente poder entender o que a gente tinha entendido sem entender que tinha entendido. A gente captou, foi intuição artística, ela gritou. A interpretação do Elio Gaspari que eu faço é que o que derrubou a ditadura foi o genocídio, foi a destruição de uma juventude esfacelada pela ditadura. Só que foi por causa disso que começou a ter o movimento dos Bispos, a Anistia Internacional, porque não suportou o genocídio. Quando eles viram isso, houve uma reação e ficou insustentável a ditadura, porque ela esmagou uma juventude de uma maneira tão violenta que não tinha como sustentar aquilo. Então, na verdade, a derrota do movimento estudantil, da guerrilha foi o que possibilitou a volta da liberdade. Democracia, eu acho que é uma coisa que a gente ainda não adquiriu totalmente. Acho que o Brasil vai precisar de uma nova revolução, fazer uma virada de mundo para poder exercitar a democracia. Democracia e liberdade parecem que estão juntas, mas não são a mesma coisa. O “Bailei” fala da liberdade, tinha a democracia porque se tinha a ilusão de que liberdade e democracia eram a mesma coisa, infelizmente, hoje, a gente está vendo que não é. (CONTE, 2005)

Gaspari, jornalista, foi responsável por uma profunda releitura da história recente colocando o período da ditadura em evidência com a utilização de arquivos e fontes bastante abrangentes e significativos em quatro livros (*A Ditadura Envergonhada*, *A Ditadura Escancarada*, *A Ditadura Derrotada* e *A Ditadura Encurralada*) editados de 2002 a 2004, de um total de cinco que ele pretendeu escrever desde o início de sua escrita. O autor coloca todos os acontecimentos políticos e econômicos que derrubaram a ditadura, como a queda da ilusão do “milagre brasileiro” tão divulgado pelo governo militar e a participação do presidente Ernesto Geisel e seu chefe de Gabinete Civil, Golbery de Couto e Silva, como grandes articuladores de uma pretensa abertura. Mas há também algumas conclusões do autor em relação a importância dos movimentos jovens que aconteceram e ajudaram a alavancar a abertura. Era uma geração massacrada com tantas torturas, desaparecimentos e mortes. Na época dos anos de 1980 falava-se muito em democracia, bradava-se aos quatro ventos que era esse o desejo primeiro. Mas Conte pontua, com razão, de que falavam, em verdade, de liberdade. Muitos não tinham a idéia da dimensão do que a democracia representava, com a soberania de um povo exercendo o seu poder. Mas se buscava a liberdade de expressão e de poder transformar os sonhos individuais em realidade. Na verdade era necessário poder sonhar, mas os porões da ditadura produziram pesadelos para toda uma geração.

GIANNOTTI (2004) fala do êxito editorial de Gaspari e da emoção que a consciência daquela época suscitou nele:

É de bom augúrio o fantástico êxito editorial de um livro sério, em contraste com a banalidade da maioria dos lançamentos atuais. Por certo, há várias explicações para o fenômeno; para todos nós que vivemos o regime militar, o livro faz emergir, quase de modo sub-reptício, uma angústia difícil de nomear. Não há dúvida de que a democracia está razoavelmente implantada no Brasil, mas, além da memória da ditadura, é como se ainda residisse no horizonte de nossas experiências a suspeita de que sempre é possível o ataque de uma burrice abissal a ameaçar as instituições democráticas. O exercício da democracia implica certa dose de racionalidade e o regime militar mostrou que somos bem capazes de chafurdar no irracionalismo. (...) Ao terminar *A Ditadura Escancarada*, ao ler a destruição do movimento guerrilheiro, meu nó na garganta virou engasgo. Como tanta violência fora desencadeada sob nossos olhos, sem que dela tomássemos conhecimento, nós, que trabalhávamos pela instauração do Estado de Direito? Por que tantos de nossos alunos se meteram heroicamente nessas aventuras, obstinando-se em não ver que o "milagre brasileiro" bloqueava qualquer revolução do tipo cubano ou chinês? Como esse heroísmo pôde se tornar ridículo ao seguir os compassos de uma marcha militar? Por que tantos amigos meus e muitos outros, que se tornaram amigos por terem comungado a tortura e o desfazimento de suas vidas, foram levados por uma ventania aparentemente sem sentido? (“Élio Gaspari faz história”, 26/03/2004. www.universia.com.br)

No êxito editorial da obra de Gaspari sobre a ditadura há consonância com o sucesso do espetáculo “Bailei na Curva”, comentado anteriormente, concluindo que esta época deixou marcas tão profundas que as pessoas tem necessidade de revê-la, entendê-la e expurgá-la. Claro que a abrangência de um livro que faz sucesso, é bem maior do que um espetáculo que necessita do público no ato de sua apresentação. Mas como o texto do “Bailei” transformou-se em livro em duas instâncias (1984 e 1994), ele ganhou um público maior do que seus espectadores, mas restrito ao universo teatral e escolar, principalmente. Podemos observar tal fato, passeando no mundo virtual da Internet e onde algumas escolas chamam os alunos para a apresentação interna do espetáculo ou quando grupos amadores de teatro discorrem sobre sua montagem da peça. No Jornal do Portal do site Educação Pública do Rio de Janeiro, havia uma crônica assinada por Giovânia Costa do dia 25/03/2005 intitulada “Bailei na Curva: revivendo no palco os anos da ditadura” e como subtítulo: “Conheça o texto da peça e monte-a com seus alunos!”. No corpo do texto, Costa discorre sobre o período da ditadura militar e seus efeitos no teatro, “com o prejuízo desses anos de silêncio na vida cultural do país” (p.1). Na seqüência ela adentra os anos de 1980 e as montagens dos textos censurados nas décadas anteriores revitalizando um teatro político que denunciava os “anos de chumbo”, exemplificando com textos de Oduvaldo Viana Filho e Gianfrancesco Guarnieri. Costa assevera:

Ora, são clássicos da nossa história e a construção da nossa cidadania passa por aprendermos a valorizar a memória sem a preocupação se o que mostramos é clichê ou vanguarda. O desconhecimento da história recente brasileira é enorme. Os livros didáticos pouco trazem. Por vezes penso que muitos adultos se esquecem, ao falar com a garotada, principalmente numa sala de aula, onde cobram dos alunos participação, conhecimento, envolvimento, que os jovens que se sentam nos bancos escolares hoje nasceram depois da abertura política. São de 1987, 86, 85...e pouco sabem como a vida deles foi determinada pelos anos que antecederam o seu nascimento. Anos que determinaram mudanças de currículo nas escolas, silêncio nas salas de aula, não envolvimento nas questões sociais para não correr os riscos de prisão ou mesmo morte por parte da repressão. Ou seja, a não participação dos alunos é diretamente ligada ao que foi ensinado durante os anos em que vivemos sob o império do medo. A ditadura passou, mas penso que até hoje não voltamos ainda totalmente ao estado da normalidade. (...) Em meio a profusão de montagens de textos que tinham sido censurados, um texto novo, com cara de abertura política, surgiu no cenário nacional: *Bailei na Curva*, escrito coletivamente por um grupo de Porto Alegre. O texto não é da época da ditadura, mas nos fala dela sob uma ótica fascinante.

Costa conta a história do espetáculo e arremata: “Um período da história brasileira que ainda está presente na escola de uma forma superficial e que a arte pode aproximar e ajudar para trazer motivação para os alunos. Há os que defendem que arte política é pleonasma.” Boal (1980) concordaria com esta última afirmação já que para ele a arte é essencialmente política, pois a arte é a expressão do homem e ele é um ser ontologicamente político. Ele lembra de Brecht, com sua poética marxista, que afirmava que o homem era fruto de um meio social e que era necessário se colocar crítico diante do mundo. E que o teatro e toda a expressão artística tem esse intuito, mostrar a vida e transformar cada espectador em protagonista. Mesmo objetivo de Paulo Freire com seu método educativo, no qual sugere que o ser humano deve ser cidadão do mundo, sujeito de sua própria história. FREIRE (1984, pp: 87/88) afirma:

Ao nível humano, o conhecimento envolve a constante unidade entre ação e reflexão sobre a realidade. Como presenças no mundo, os seres humanos são corpos conscientes que o transformam, agindo e pensando, o que os permite conhecer ao nível reflexivo. Precisamente por causa disto podemos tomar nossa própria presença no mundo como objeto de nossa análise crítica. Daí que, voltando-nos sobre as experiências anteriores, possamos conhecer o conhecimento que nelas tivemos. Quanto mais somos capazes de desvelar a razão de ser de por que somos como estamos sendo, tanto mais nos é possível alcançar também a razão de ser da realidade em que estamos, superando assim a compreensão ingênua que dela possamos ter.

Freire explica a necessidade de olhar para a própria história, buscando nas experiências anteriores o conhecimento que se adquiriu nelas. Sair da ingenuidade ao tomar consciência da verdade. O espetáculo “Bailei na Curva” realizou o feito de trazer a luz uma realidade que não

podia ser falada ou tocada muito pouco tempo antes. Mostrou a ingenuidade de todos, colocando as angústias diante da ignorância dos fatos.

Para a maioria dos entrevistados o teatro tem a função educadora, esclarecedora, conscientizadora como assevera Urbim (2005):

A função do teatro é de ser um agradabilíssimo entretenimento que faz pensar, que faz refletir, que pode com toda a sutileza da alegria, mostrar aspectos até bem duros da realidade. Essa é a força do teatro. Ele pode ser completamente lúdico, pode ser comédia e ao mesmo tempo pode levar a informação e a consciência, a conscientização sobre algum aspecto. Ele traz a informação e tem o poder solidário, gregário e conscientizador de aspectos, de momentos, de fatos que, as vezes, a gente testemunha e não tem a idéia geral do que realmente está acontecendo. E atores podem nos transmitir com alegria, sutileza, sensibilidade e com uma postura de cidadãos. O ator de teatro cumpre o seu papel de levar clarezas às cabeças das pessoas. Acredito que as pessoas que trabalham no teatro são testemunhas de coisas que estão acontecendo e são conscientizadores, são cronistas de épocas.

ACCURSO (2005) também defende uma idéia semelhante:

O teatro quer queira, quer não, ele educa, ele forma. Ou deforma. Mas ele forma, ele causa, ele mexe. Você coloca a situação que quiser, a pessoa se projeta, ela pode rir, ela pode chorar, ela pode refletir. O teatro vai ter sempre esta função, ele tem esse dom de pegar e botar na roda. Eu gosto muito de ver o teatro como um momento intensivo de formação dos sentidos, do prazer e do conhecimento. Pode ser um momento histórico, pode ser um momento de deleite dos sentidos, eu acho que o grande barato do teatro, sobretudo, é o recontar o que tu tens do cotidiano para te abrir o horizonte, seja qual for, pode ser via texto, pode ser via os sentidos. A arte cumpre esse papel e o teatro é rápido porque é ali, ator direto com o público. Eu entendo o teatro como um revisitar, como um se revisitar.

Este ‘revisitar’ é o olhar para as experiências anteriores que fala Freire, é reconhecer o já vivido para poder transformar o que for preciso no presente. E o teatro tem o poder de mexer as pessoas através das emoções inerentes a todos. URBIM (2005), como espectadora que é, já que nunca esteve em cena, explica o efeito que o teatro produz:

A função do teatro é, exatamente, tu mostrares no palco um pedaço da vida, independente de como ela é. Por que o quê a vida faz? A gente desempenha vários papéis de acordo com as funções que a gente tem na vida, de mãe, de profissional, de amiga, de tia, de professora, são alguns papéis que a gente desempenha em cada comunidade em que atuamos. O teatro faz isso. Eu me pego no teatro vivendo o que o personagem faz, eu choro, acho graça, se eu participo como platéia, eu posso ir além dos diálogos.

Mas em termos educacionais como definir o teatro?

Três depoimentos diferenciados podem ajudar a analisar a questão. A primeira opinião é daquele que deixou de acreditar na força transformadora do teatro e da arte. Perin (2005) defende:

Eu não acredito em mudança social através do teatro. Se as técnicas teatrais forem usadas na educação é outra coisa, para educar a criança, mas eu não acredito nele como movimento social de mudança. Já acreditei, mas não acredito mais. Ele poderia ser uma técnica para ajudar na educação formal, para ajudar a pensar e a localizar espacialmente, intelectualmente, ativamente. Seria uma técnica para ajudar a educação, não estou falando de educação artística, estou falando da educação da criança, ela pode aprender de tudo e a pensar também. Aprender a se relacionar através do teatro – isso como função útil, vamos dizer assim, seria a arte utilitária. Ela pode ser apenas para ser vista, uma arte contemplativa, digestiva, não tem problema nenhum. Mas como transformadora social eu não acredito.

Perin não acredita na função da arte como transformadora social, mas ao mesmo tempo vê no teatro a possibilidade educativa, onde suas técnicas seriam instrumentos para a educação formal trabalhar ação, pensamento e relacionamento. Ora, esta não seria uma forma de realizar uma transformação social advinda da educação através do teatro? Bom, talvez Perin acredite no teatro como meio, mas não como fim para que uma mudança real aconteça. Conte, como professor, tanto de teatro como de psicanálise, afirma:

O que eu noto é o seguinte; quando a gente se prende a um sistema pedagógico que propõe a chegar a alguma coisa, a gente está perdido. Tem uma frase do Freud que ele coloca as três profissões impossíveis: o psicanalista, o político e o pedagogo (o professor). Por que? Porque nenhuma das três a gente sabe onde vai chegar. A educação está totalmente ligada à ética e à arte no sentido de produzir alguma coisa, mas não como resultado final, isto é a questão do teatro pedagógico, da pessoa aprender a fazer determinada coisa, por exemplo escovar os dentes. Se a escola vai fazer isso, creio que não tem sentido, a educação tem sentido em produzir uma ética, uma moral e uma experiência emocional onde a pessoa pode se identificar com o outro e pode dividir com o outro, ter empatia, sentir alguma coisa em relação ao outro, “é gente tanto quanto eu”.

Conte coloca a educação e o teatro lado a lado, já que defende a função da educação com as mesmas categorias que defendeu o que o teatro deveria proporcionar: ética e experiência emocional. Só não coloca a experiência estética que está diretamente relacionada com a arte. Há ainda uma educadora e pesquisadora e sua opinião sobre especificamente a capacidade ou não de um espetáculo, no caso “Bailei na Curva”, adentrar as manifestações da educação popular. Vorraber (2006) assevera:

Penso que todos os textos culturais são também pedagógicos, para o bem ou para o mal. Só que esta definição do que é o bem ou o mal não ocorre à priori, ela resulta de uma verificação

histórica sobre o que produziu e continua a produzir. Assim, considero o espetáculo *Bailei na Curva* como uma bela leitura de um certo tempo. Um texto cultural que nos fala de amor, política, sonhos e experiências da juventude, que fazem sentido numa época muito especial, particularmente para mim, que era jovem, e tinha militado no movimento estudantil no período da ditadura. Mas não penso que *Bailei na Curva* tenha sido intencionalmente concebido como um projeto de educação popular. Ele foi e é uma peça de teatro, uma obra de arte, uma produção da cultura, expressão de seu tempo e, como tal, pratica uma pedagogia cultural! *Bailei na curva* é um artefato cultural que educa, como educam as propagandas, as novelas, os filmes, as obras literárias.... Além disso, é preciso ficar atento, pois hoje a noção do que seja popular está totalmente matizada, e com as fronteiras completamente borradas, esmaecidas, confusas.

Vorraber toca na questão nevrálgica deste capítulo. O espetáculo “Bailei na Curva”, ou melhor o Grupo “Do Jeito Que Dá”, em nenhum momento teve a intenção de fazer história, pois não se sabia do ineditismo da proposta ou da grande empatia e identificação que o público iria vivenciar. Nem se sabia, por parte de seus integrantes, o que era a educação popular e que se estaria educando com aquele espetáculo, apesar de alguns de seus integrantes acreditarem que essa é a verdadeira função do teatro. Vorraber lembra bem que o espetáculo é um artefato cultural, que realiza uma pedagogia cultural, pois educa como qualquer artefato cultural pode educar. Se adentrar na questão do ‘popular’ ser o que vêm do povo, o que é produzido pelo povo, não se consegue entender por que jovens estudantes que se reúnem, de vertentes sociais diferenciadas, para criar algo novo a partir de suas vivências, não são considerados do povo, mas participantes, talvez, de uma elite cultural e, por isso, não podem realizar um movimento social a partir de um único espetáculo. Vorraber tem razão em não incluir o espetáculo como uma concepção de educação popular, mas seus resultados podem ser avaliados como geradores de um movimento cultural e, por que não, social?

O espetáculo demarcou um ponto fundamental para a vida cultural do Rio Grande do Sul. Abriu espaço para seus atores e diretores terem voz e vez nos teatros porto alegrenses, na qual se pode ver o aparecimento de inúmeros centros culturais, principalmente a partir da década de 1990, com um público ativo, presente. O texto ganhou dezenas de montagens pelos estados brasileiros, de norte a sul, de grupos profissionais e amadores, inclusive uma montagem carioca com a presença do diretor da montagem original, Júlio Conte, no ano de 1985, montagem escolhida para representar o Brasil em Portugal no ano de 1986. Foi também utilizado em inúmeros programas sociais através de ONGs (Organizações Não Governamentais), para ser encenado por seus jovens participantes, como por exemplo, na favela parque Vila Nova, antigo Lixão de Duque de Caxias, no Rio de Janeiro, como nos conta a MetaONG, uma comunidade de informações para o terceiro setor, em reportagem na Internet, no dia 22/01/2003:

É manhã de quinta-feira na favela parque Vila Nova, antigo lixão de Duque de Caxias, município da Baixada Fluminense. No meio da rua de terra batida, crianças brincam numa roda. Batem palmas, cantam e criam histórias. A roda na rua é, na verdade, um exercício de teatro. De repente estouram fogos: o tráfico avisando que a Polícia Militar entrou na favela. De metralhadoras na mão, os PMs revistam um carro. O ritmo das palmas diminui, o dos fogos se acelera. Sem nada encontrar, os policiais vão embora. A aula de teatro continua. Entre a tráfico, a polícia e o lixo, o teatro é a hora mais divertida das crianças da favela. O curso é mantido há um ano pelo CPT (Centro de Pesquisas Teatrais), companhia de teatro de Caxias. (...) As apresentações são em escolas e nas comunidades vizinhas. (...) Luiz Cláudio Aguiar dos Santos, 23, do Parque Vila Nova, voltou para a Escola. “Minha mãe dizia que teatro era coisa de branco e de rico. Eu, preto e pobre, também posso fazer teatro”, diz. (www.metaong.info)

E o primeiro espetáculo escolhido para ser encenado foi exatamente o “Bailei na Curva”, feito por brancos e negros, ricos e pobres, com todas as variações possíveis entre essas últimas características. Um dos atores da montagem original do espetáculo “Bailei na Curva” era negro e pobre, Hermes Mancilha, oriundo de Viamão, da Grande Porto Alegre, morreu no final da década de 1990. Participou da remontagem de 1994, era ator, co-criador e responsável pela iluminação do espetáculo. Seria um valioso depoimento para falarmos da transformação de vidas que a peça proporcionou.

Escolas, desde a década de 1980, realizam montagens do texto de “Bailei na Curva” com seus alunos, como depõe Garuva, em artigo na Internet de 08/03/2005 dizendo que “Édio Soares organizou no Colégio Elias Moreira o delicioso Grupo Quimeras, que montou com grande doçura um dos mais bonitos espetáculos estudantis que já vi: Bailei na Curva”. Ele está falando da cidade de Joinville. É só procurar na Internet, através do Google (serviço de busca na Internet) e ao colocar o nome do espetáculo, centenas de páginas aparecem com citações do “Bailei na Curva”, informações antigas e atuais nos enchem os olhos e trazem a certeza de um movimento que foi gerado através daqueles jovens estudantes universitários no ano de 1983. Pode não ser uma manifestação de educação popular, mas encontrou espaço para atuar em várias frentes, entre ricos brancos ou pretos pobres, ou o inverso, o caso é que o espetáculo fez história trazendo para as novas gerações o gosto amargo do que foi vivenciado nos anos de repressão, com as dores, amores e risos. O texto virou referência e marco do teatro brasileiro retratando um período recente que o país viveu. Em artigos e páginas particulares na Internet observa-se o poder que o espetáculo possui até hoje:

Assisti ontem, e de cara já confesso meu pecado, quase imperdoável, pela primeira vez, a peça Bailei na Curva, roteiro de Júlio Conte e com a inesquecível Horizontes de Flávio Bicca Rocha. Tendo como cenário inicial o início dos anos 60 e seus fatos políticos, principalmente o

Golpe Militar, a peça conta a história das nossas vidas. É isso aí. Ela conta a nossa história, a dos nossos pais, dos nossos amigos, da nossa infância, adolescência, de agora. Tá tudo ali. (Blog: Que momento. Marcus escreveu em 28 de outubro de 2003)

Ontem de noite, aposto que vcs estavam em casa, de pijama, olhando Faustão, não eh??? Mas eu, Nicole, uma pessoa extremamente chique, fui a Novo Hamburgo assistir a uma "peça teatral". Te mete!!! Tah, falando sério..... eu fui olhar " Bailei na Curva". Nossa, eh super legal, eu adorei do início ao fim... Soh uma coisa eu naum gostei... No final eles cantam akela musica "ha muito tempo que ando, nas ruas de um porto naum muito alegre...", e tem uma parte que eles param e todos da platéia cantam, eh bem legal... pra quem sabe a musica... pois eh, todo mundo ao meu redor cantou a partezinha "naum vou me perder por ai" e eu fiquei boiando... Mas deixa, da próxima vez que eu for eu jah vou saber... daí sim. Daí eles vaum ver o que eh saber cantar direito.... (Blog do Maurício, 22 de julho de 2004)

Porto Alegre, 18 de abril de 2004, domingo.

Gotas que caem

Fazia muito tempo que eu não chorava em uma manifestação artística. Sempre trancava o choro, apertava a garganta,, respirava fundo e suspirava colocando pra fora o ar contaminado das lágrimas que se diluíam dentro de mim. Talvez tenha sido por causa da segunda leitura que fiz. Talvez tenha conseguido captar melhor algumas coisas. Talvez pelo espírito que contaminou o teatro do Ipê na reestréia de um dos maiores fenômenos teatrais gaúchos. Talvez eu tenha vivido algumas coisas muito intensamente e tudo se juntou e eclodiu nos momentos emotivos construídos na peça. Talvez seja apenas a beleza do texto e da brilhante atuação do elenco atual. Talvez tenha sido pela vida e pelo teatro. Não sei, mas sei que Bailei na Curva é, seguramente, um texto genial. Uma peça que faz com que você ria, como uma criança que sofre cócegas do pai, um segundo após você ter derramado lágrimas como se filho perdido fosse o seu. Talvez seja por eu ser um jovem, como um daqueles, Talvez seja por eu ser um cara. Por eu ter um coração. Ser emotivo e racional ao mesmo tempo. Talvez tudo junto. Talvez nada. E para coroar o fim da sede que meu rosto sentia pelas lágrimas salgadas que caíram do meu rosto, a chuva veio e trouxe consigo um pouco de paz para os que sofreram com o calor dos últimos tempos. Como se dentro de mim também tudo aliviasse e um pouco dos céus estivesse vindo a tona por mim. A chuva pode esconder lágrimas, mas as lágrimas jamais vão esconder o seu rosto e a sua vida. Se você ainda não viu a peça, por favor te peço, vá. Por favor, segue este conselho, vá ver. E se já viu, vá de novo. Como eu fiz na sexta. Rever é ainda melhor do que ver, nesse caso. É trazer a tona todas as coisas que você não se esqueceu e que ainda vai sentir na pele por mais tempo.Parabéns, mesmo que nenhum de vocês leia este modesto canal de comunicação que mantenho com o mundo, sinto-me na obrigação de dizer que vocês foram magníficos. E que a genialidade do texto foi extremamente bem explorada por vocês. (...) Uma peça de teatro precisa ser sincera para conseguir atingir seus objetivos. Vocês todos foram mais que sinceros, foram reais. (Rodrigo Luiz Vianna, blog particular)

Aliás, quando terminou a peça, fiquei com a palavra espetáculo na cabeça. A peça espeta. Fica uma coisa na gente. No meu caso, em especial, fui tomado por essa emoção quase incontrolável, porque a peça encheu uma lacuna, fechou um espaço. Desde a infância carrego uma sensação, um sentimento, uma espécie de interrogação. Correndo todos os riscos, por estar falando de coisas íntimas, confesso que carregava uma sensação de que meus pais foram ausentes na minha infância. (...) Meus pais realmente não ficavam muito em casa. Estavam sempre ocupados com a política; com a campanha eleitoral; com o problema da vila, do pobre, do trabalhador, do novo projeto de reconstrução da democracia...Daí que eu achei que poderia cobrar meus pais por esta falta. Desde tão pequeno tendo que tomar as decisões sobre a própria vida. Achei injusto ter tanta responsabilidade, enquanto meus pais estavam preocupados com a

fome dos outros e com a injustiça. Eu queria ter pais em casa, ocupados com os meus problemas, as minhas dúvidas e as minhas angústias. Foi aí que eu bailei na curva. O Bailei na Curva fez eu perceber que meus pais não erraram. Entendi, e por isso o choro, que o Braulio e a Luiza Maria estiveram o tempo todo ocupados em serem os melhores. E isto fez e faz toda a diferença. O envolvimento com a política, numa busca incansável pela transformação do mundo, pela diminuição do sofrimento dos outros, pela construção de uma sociedade menos desigual, enfim, toda aquela ausência passou a ter um enorme significado. Percebi que tive algo muito maior e muito mais valioso do que a presença física deles. Os meus pais construíram uma vida digna, solidária, apoiada nos verdadeiros valores de solidariedade, do respeito, da dignidade... Essa foi a grande presença deles na vida dos filhos. E assim como o Pedro da peça não morreu em vão, a luta dos meus pais por uma sociedade melhor, ainda que custasse alguma ausência, não pode ser desprezada. Ao assistir a peça Bailei na Curva, mergulhei no passado e, a cada cena, fui percebendo que recebi muito mais do que a mera presença física. Meus pais deram a melhor coisa que um pai e uma mãe podem dar a um filho: EU RECEBI O MELHOR EXEMPLO. Mãe, obrigado por ter se ocupado da alfabetização das crianças pobres, porque isso me fez sempre valorizar a oportunidade de estudar. Obrigado por teres lutado (no Centro Cultural) pelo acesso de todos à cultura e aos livros, porque isso me fez perceber a importância da arte como movimento de rebeldia, de luta e de indignação. Obrigado por teres sido vereadora (constituente) e suplente de senador, porque isso me fez entender que a mulher deve saber o seu lugar na sociedade, ou seja, que deve estar integrada em todas as discussões, em todos os setores. Pai, obrigado por teres sido o mais jovem Secretário de Governo que Alegrete teve, porque isto me mostrou que a competência depende mais da vontade e da coragem do que do tempo passado. Obrigado por teres sido várias vezes vereador, porque isto me fez conviver com a miséria e aprender o significado da luta por um mundo diferente. (...) Obrigado por teres sido o advogado das causas gratuitas, mesmo quando passávamos por dificuldades financeiras, porque isso me fez um profissional do direito consciente da parcela de contribuição que todos devemos dar para evitar a injustiça que atormenta o pobre, simplesmente por não ter dinheiro o suficiente para ser inocente. Ao pessoal do Bailei na Curva, fica o meu pedido: continuem com esta peça maravilhosa, para que o meu filho e o filho do meu filho possam aprender que uma sociedade mais justa, mais livre e mais democrática só pode ser construída com muita luta, mesmo que com o custo de alguma ausência. Obrigado. Valeu. (Jader Marques, 2006)

O espetáculo “Bailei na Curva” pode ser criticado pela ingenuidade de seu texto ou de sua encenação (da montagem original), com o despojamento de cenários e com os figurinos criados a partir dos armários particulares dos integrantes do grupo e de seus familiares, mas ele é reverenciado pelo público e é uma unanimidade como fenômeno do teatro gaúcho e de identificação com os espectadores que viram suas vidas serem mostradas, como afirma Vianna em seu depoimento citado anteriormente, de uma forma real e emocionada e que trouxe consciência de um passado recente como se pode perceber no relato de Marques logo acima. Como afirma Boal (2003) é preciso paixão para a realização de um ato teatral e isso, certamente, não faltou.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

4. Considerações Finais

Ao percorrer a estrada de uma escrita de dissertação, várias opções se apresentam à frente e, muitas vezes, deixa-se para trás questões iniciais que se mostravam fundamentais para a sua conclusão. Acredita-se em verdade que ela não está pronta e que, talvez nunca chegará a um ponto final. É uma obra aberta como é a vida. Ainda mais quando se fala de arte e sua relação ontológica com a subjetividade inerente à todos os seres humanos.

A arte, como organização da cultura, compõe a tessitura de uma sociedade. Pode-se observar e analisar a organização da estrutura social em diferentes tempos históricos através das manifestações artísticas. O teatro como arte instantânea, já que necessita da relação direta do fazer, por parte do ator, e do assistir, por parte do espectador, mostra-se um forte candidato a ser observado, para se compreender de forma mais profunda, os meandros de uma sociedade em seus diferentes períodos de existência.

A função do teatro transformou-se ao longo da história. Ele tem início com a própria humanidade. Cada indivíduo busca formas de expressão para delimitar a sua própria existência. Se no Antigo Egito o teatro era místico, demonstrando uma característica presente desde os seus primórdios - como instrumento de comunicação entre os sujeitos e o divino -, na Grécia a figura do herói é alçada ao protagonismo de uma luta contra um destino determinado pelos deuses.

Mais tarde, o teatro ora era uma expressão da nobreza, ora era perseguido, principalmente pela igreja, e submetido às carroças de grupos pobres e itinerantes. No século XX foi utilizado como instrumento político na Rússia, iniciando uma discussão que vai perdurar todo o século, até os dias de hoje, em verdade, de que 'teatro político' pode ser uma expressão redundante, já que o teatro em sua natureza é político.

Desde o início do século XX o teatro é tratado como um instrumento conscientizador e educativo. Ele possui os atributos reconhecidos na educação popular. A dialogicidade defendida por Freire encontra no teatro um grande auxílio para a sua concretização em salas de aula, formais ou não formais. A conscientização pode ocorrer tanto na relação direta entre professor e aluno, através do conhecimento trocado por ambos, como também pode ser incitado por uma manifestação cultural, no caso deste trabalho, um espetáculo teatral.

No Brasil há um período recente, de 1964, ano do golpe militar, até a década de 1980, como um momento bastante propício para reconhecer uma sociedade através de suas formas de expressão. Grandes movimentos sociais são construídos através da luta pela

redemocratização do país. Greves de metalúrgicos, de professores, passeatas de estudantes, trabalhadores rurais exigindo melhores condições em seus ofícios, milhares de pessoas foram às ruas protestar, gritar por uma liberdade que havia sido roubada ou por uma cidadania que precisava ser respeitada. Como assevera PALUDO (2001, p.35):

Uma das grandes inovações da modernidade é que a noção de cidadania, que se expressa sob a forma de direitos civis, políticos e sociais, vem acompanhada da idéia da universalização dos direitos e da noção de soberania do povo (de toda a população) na definição e no controle das leis que permitem aos homens viverem em sociedade.

Mas a violência que foi praticada no Brasil em sua história recente, com as prisões, torturas, exílios e mortes de muitos de seus cidadãos por parte do governo militar, foi uma atrocidade que muitos viram acontecer, mas outros tantos não sabiam exatamente o que se passava no país. Principalmente aqueles que eram crianças quando o golpe aconteceu e chegaram à década de 1980 como os jovens que deveriam se transformar em os adultos das próximas décadas. Alguns tiveram que deixar o país por que seus pais haviam sido exilados, outros tiveram irmãos, tios, primos, ou pai ou mãe desaparecidos nos porões da ditadura. Outros se mantiveram alienados do que acontecia, protegidos por um sistema que escondia os instrumentos que utilizava para manter um “milagre econômico” que, diziam, o país vivia. Mas, muitos, filhos de pais alienados, também quiseram compreender o que havia se passado, ou queriam simplesmente ter a liberdade de ser quem eram. Assim, houve uma grande confluência de movimentos na década de 1970 e início da década de 1980 até desaguar na campanha *Diretas Já* que lutava pelas eleições diretas para presidente da República no país. Como afirma PALUDO (2001, p.43):

No Brasil, as antíteses e desordens, tais como a miséria, o autoritarismo e as discriminações, começam a ser melhor nomeadas pelos intelectuais, pelas classes populares e por significativos setores da sociedade civil nos anos de 1970 e 1980. Há o fenômeno da “qualificação e da socialização da política”. Isto é, a reflexão sobre a realidade brasileira é qualificada e deixa de estar circunscrita a parcelas pequenas da sociedade, alastra-se e vai penetrando no tecido social.

Há então uma ampliação do número de pessoas que lutam por uma transformação da sociedade, transformando-se em sujeitos políticos e utilizando a cena pública para expressarem seus direitos e desejos. Claro que esses movimentos já estavam constituídos em “redes subterrâneas” com bem denomina PALUMBO (2001, p. 57), mas são ressignificados

com as ações diretas, visíveis, em forma de comícios, greves, passeatas, mobilizações, marchas e também em organizações mais permanentes como sindicatos e partidos (como o Partido dos Trabalhadores, oficialmente criado em 1980).

Neste contexto os estudantes tiveram um papel fundamental. Tanto secundaristas como universitários utilizaram suas instituições e as ruas das cidades para suas passeatas, para suas reivindicações. E, também, utilizaram a arte para expressar suas angústias, medos, sonhos e desejos.

Como a Nova História Cultural traz o cotidiano de uma história que é vista por baixo, vista por aqueles que participam dela ativamente, transformando-se em protagonistas de suas vidas e da própria História, buscou-se em uma manifestação artística, criada por um grupo heterogêneo de estudantes (em relação às situações econômica, política e cultural de cada um dos integrantes), um exemplo de movimento criado em um tempo-espaço significativo para o Brasil de hoje, possibilitando revisitar o período da ditadura e a posterior abertura, no qual a classe teatral descobre o poder da criação coletiva para a sua expressão.

A criação coletiva no teatro mostrou-se ser a forma mais democrática do ‘fazer teatral’, transformando-se em uma expressão emblemática para o período de repressão. Era o momento de tomar consciência dos caminhos e descaminhos de uma juventude amordaçada por uma ditadura militar que impunha limites extremos a cidadania brasileira. Os jovens falaram de suas vidas, colocando em cenas a construção de suas próprias identidades.

O Grupo “Asdrúbal Trouxe o Trombone” aparece como grande influência dos grupos que aparecem no início dos anos de 1980, em cidades distintas do país. Em Porto Alegre grupos como “Vênde-se Sonhos”, “Faltou o João” e “Do Jeito que Dá” surgem no cenário cultural da cidade e do estado do Rio Grande do Sul com uma força surpreendente que acaba indo para as telas cinematográficas com o filme “Verdes Anos”. Foi, em verdade, um grande movimento cultural que ocorre em todo o país, com o aparecimento de muitos grupos, espetáculos e filmes que abordavam o modo de vida da juventude nos anos de 1970 e 1980. Para alguns um “acerto de contas”, não apenas desta geração, mas de outras que participaram também das angústias trazidas pela ditadura.

Alguns espetáculos teatrais surgem como teatro memorialista, impregnados de referências políticas, mas, principalmente, das sensações e emoções que o período trouxe. Em Porto Alegre o Grupo “Do Jeito Que Dá” realizou em 1982 o espetáculo “Não Pensa Muito Que Dói”, na qual abordava as histórias de vida de um grupo de estudantes de teatro na universidade. Esta peça foi a semente do espetáculo “Bailei na Curva”, transformado em “fenômeno” do teatro gaúcho, levando aos teatros uma multidão que se identificava com os

personagens e suas trajetórias, de 1964 até o início dos anos de 1980. A emocionalidade transmitida com o espetáculo, juntamente com a ingenuidade das crianças que brincavam e ficaram felizes com o golpe porque não tiveram aula naquele dia, ou com as descobertas dos desejos na adolescência e as verdades desveladas quando já crescidos, tendo que se responsabilizar por suas vidas, fizeram as pessoas rirem e chorarem com o espetáculo.

A peça continua em cartaz em Porto Alegre, é montada em escolas, por grupos amadores e em projetos sociais nas periferias e favelas das grandes cidades do país. E, com isso, fica desenhado um movimento cultural e social construído pela identificação e conscientização de um tempo recente que não se conseguia ter clareza para uma análise mais profunda. O teatro é político, é educativo, é diversão, é conscientização. É feito de vida, de emoção, de percepção de mundo.

O teatro, mais do que ser um instrumento eficaz para educação, ele se alinha com a educação popular por permitir que cada um escreva sua própria história, sendo protagonista de seu próprio espetáculo, tendo consciência de seu papel na sociedade e alargando sua fronteira, sendo um cidadão do mundo, como Freire bem denominou a cada ser humano. Tem-se esta vocação, basta ter consciência dela para partir para a ação. E esta é viver, da melhor forma que se pode e merece. Como afirma FREIRE (1983, p.43):

A partir das relações do homem com a realidade, resultantes de estar com ela e de estar nela, pelos atos de criação, recriação e decisão, vai ele dinamizando o seu mundo. Vai dominando a realidade. Vai humanizando-a. Vai acrescentando a ela algo de que ele mesmo é o fazedor. Vai temporalizando os espaços geográficos. Faz cultura. E é ainda o jogo destas relações do homem com o mundo e do homem com os homens, desafiando e respondendo ao desafio, alterando, criando, que não permite a imobilidade, a não ser em termos de relativa preponderância, nem das sociedades nem das culturas. E, na medida em que cria, recria e decide, vão se conformando as épocas históricas. É também criando, recriando e decidindo que o homem deve participar destas épocas. E o fará melhor, toda vez que, integrando-se ao espírito delas, se aproprie de seus temas fundamentais, reconheça suas tarefas concretas.

O trabalho de Freire reflete a necessidade da consciência crítica da realidade, onde o sujeito não pode se reduzir a puro objeto em um jogo de dominação social que tece tramas de uma rede articulada de poder. Faz-se necessário “dinamizar o mundo”, dominar a realidade para cada um realizar o seu propósito de ser humano, herói de sua própria história e, não mais, sua vítima.

Quando um espetáculo como “Bailei na Curva” surge, é por uma necessidade de humanização em detrimento à “coisificação” que se teima em aceitar para nossos destinos. Revisitar uma época é para melhor compreendê-la e, para que se possa reavaliar a situação

atual. Se a década de 1990 trouxe uma individualização crescente, na qual os movimentos sociais perdem a força encontrada nas três décadas anteriores, há uma mudança estrutural que precisa ser analisada, já que os sujeitos presentes na feitura da história também estavam presentes no grito que alardeou a necessidade de eleições diretas durante a década de 1980. Se cada um entender o seu próprio tempo, melhor construirá o posterior. E, se entenderem que o a arte, o teatro, a cultura são retratos de cada época, são expressões da natureza humana, poderão olhar com olhos mais profundos e perspicazes ao seu redor e poderão utilizar a vocação da arte: de ser política, educativa, conscientizadora e um “agradabilíssimo entretenimento” como afirmou Urbim (2005).

5. Referências Bibliográficas

- BARREIRO, Júlio. **Educação Popular e Conscientização**. Porto Alegre: Sulina, 2000.
- BARRETO, Túlio Velho. Transição concluída, democracia incompleta? **Revista Massangana**, Recife, 19 de agosto de 2004.
- BEISIEGEL, Celso Rui. Cultura do povo e educação popular. In: VALLE, Edênio; QUEIROZ, José J. (orgs). **A Cultura do Povo**. São Paulo: Cortez, 1988.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- _____. **O Teatro como Arte Marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- _____. **ARENA CONTA ARENA 50 ANOS**. Depoimento em 15 de setembro e 24 de novembro de 2004 no Teatro de Arena Eugenio Kusnet, São Paulo. www.teatrodearena.com.br
- BOURDIEU, Pierre. **Sociologie et democracie**. TRIBUNE LIBRE, Zellige nº3, Outubro de 1996. Publicação do Service Culturel, Scientifique et de Coopération de l'Ambassade de France au Maroc.
- BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança – cultura jovem brasileira nos anos 80**. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2004.
- BURKE, Peter. Abertura: a Nova História, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (org.) **A escrita da História – Novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.
- _____. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. Culturas Populares e cultura de elite. **Revista Diálogos** – Volume 01 – 1997 da Universidade Estadual de Maringá. incluído na webpage do seu Departamento de História do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A educação popular na escola cidadã**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. **O Arena conta o Brasil**. Palestra “A história do Brasil e o Arena” de 9 de novembro de 2004 do Projeto ARENA CONTA ARENA 50 ANOS, no Teatro de Arena Eugenio Kusnet em São Paulo. www.teatrodearena.com.br
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do Teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil)**. São Paulo: Edusp, 1980.
- CASTRO, Celso e D'ARAÚJO, Maria Celina (org.). **Dossiê Geisel**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- CONTE, Júlio. **Diário do Bailei**. Porto Alegre, 1983.

DICKENS, Charles. **David Copperfield**. Rio de Janeiro: Pioneira, 1973.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____ **Educação como prática da liberdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

_____ **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

GADOTTI, Moacir. **Para chegar lá juntos e em tempo: Caminhos e significados da educação popular em diferentes contextos**. Anais da Reunião Anual da ANPED, Caxambu, 1998.

_____ **Perspectivas atuais da educação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.

GARCIA, Silvana. **A influência do Arena no teatro de militância dos anos 70**. Palestra “A história do Brasil e o Arena” do Projeto ARENA CONTA ARENA 50 ANOS, no Teatro de Arena Eugenio Kusnet em São Paulo, 2004. www.teatrodearena.com.br

GASPARI, Elio. **O Sacerdote e o Feiticeiro. A Ditadura Derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____ **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____ **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

_____ **A Ditadura Encurralada**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

GEORGE, David. **Grupo Macunaíma: Carnavalização e Mito**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GIANOTTI, José Arthur. **Elio Gaspari faz história**. Crônica de 26/03/2004. www.universia.com.br

GOHN, Maria da Glória. **Teoria dos Movimentos Sociais. Paradigmas clássicos e contemporâneos**. São Paulo: Loyola, 1997.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HONOR, André Cabral. Burke e a Nova História Cultural. **Pergaminho** – Revista Eletrônica de História. João Pessoa, UFPB, ano 1, n. zero, outubro de 2005.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

JUNG, Carl Gustav. Símbolos da Transformação. **Obras Completas**, volume V. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____ Tipos Psicológicos. **Obras Completas**, volume VI. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____ A Dinâmica do Inconsciente. **Obras Completas**, volume VIII. Petrópolis: Vozes, 1991.

KEHL, Maria Rita e vários autores. **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2005.

- KUCINSKI, Bernardo. **O fim da Ditadura Militar**. São Paulo: Contexto, 2001.
- LEVI, Clóvis. **Teatro Brasileiro. Um panorama do século XX**. Rio de Janeiro: FUNARTE (Fundação Nacional de Arte), 1997.
- MACHADO, Charliton J. Dos Santos. **Mulher e Educação, história, práticas e representações**. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2006.
- MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro**. São Paulo: Ática, 1986.
- MANFREDI, Sílvia M. A educação popular no Brasil: uma releitura a partir de Antônio Gramsci. In: BEZERRA, Aida; BRANDÃO, C. R. (org). **A questão política da Educação Popular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARX, Karl. Manuscritos econômicos-filosóficos de 1844. In: NAVES, Márcio Bilharinho. **Marx ciência e revolução**. São Paulo: Moderna, Campina, SP: Universidade de Campinas, 2000.
- MESQUITA, Edineide Jezine. **Universidade e Saber Popular – O Sonho possível**. João Pessoa: Autor Associado/Edições CCHLA/UFPB, 2002.
- MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- OLIVEIRA, Juca de. **ARENA CONTA ARENA 50 ANOS**. Entrevista realizada em 01 de abril de 2005 em São Paulo e transcrita no site: www.teatrodearena.com.br
- PACHECO, Tânia. **Arte/Cultura/Ideologia: a mascarada da luta de classes**. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado em Educação – Instituto de Estudos Avançados em Educação (IESAE), Fundação Getúlio Vargas, 1991.
- PALOMERO, Angel. **Um dispositivo de agenciamento coletivo de criação e aprendizado (A Criação Coletiva e o ensino superior de teatro)**. Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2004.
- PALUDO, Conceição. **Educação Popular em busca de alternativas. Uma leitura desde o campo Democrático e Popular**. Porto Alegre: Camp e Tomo, 2001.
- PAVIS, Patrice. **Diccionario Del Teatro**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1980.
- RODRIGUES, Alberto Tosi. **Diretas Já. O grito preso na garganta**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.
- SADER, Eder; PAOLI, Maria Célia. Sobre “Classes Populares” no pensamento sociológico brasileiro. In: CARDOSO, Ruth (org). **A aventura antropológica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 1997.

SCOCUGLIA, Afonso Celso. **A história das idéias de Paulo Freire e a atual crise de paradigmas**. João Pessoa: Editora Universitária, 2003.

_____. Por uma história do tempo presente. Anais da ANPED, 2005.

VASCONCELOS, Luis Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

DEPOIMENTOS / ENTREVISTAS:

ACCURSO, Cláudia. Depoimento gravado em Hi8. Porto Alegre, setembro de 2005.

CANTO, Márcia do. Depoimento gravado em Hi8. Porto Alegre, setembro de 2005.

CONTE, Júlio César. Depoimento gravado em Hi8. Porto Alegre, outubro de 2005.

COSTA, Marisa Vorraber. Depoimento via e-mail. Junho de 2006.

LOPES, Geraldo. Depoimento gravado em Hi8. Porto Alegre, outubro de 2005.

PERIN, Gilberto. Depoimento gravado em Hi8. Porto Alegre, outubro de 2005.

URBIM, Alice. Depoimento gravado em Hi8. Porto Alegre, outubro de 2005.

URBIM, Carlos. Depoimento gravado em Hi8. Porto Alegre, outubro de 2005.

PERIÓDICOS:

CORREIO BRAZILIENSE. **Trabalho comovente**. Maria do Rosário Caetano. Brasília, DF, 27 de julho de 1984.

GAZETA DE ALEGRETE. **“Não Pensa Muito Que Dói” inicia Projeto Popular de Teatro**. Alegrete, RS, 10 de maio de 1983.

GAZETA MERCANTIL. **O balanço do “Bailei na Curva” no Mambembão**. Porto Alegre, RS,

FOLHA DE SÃO PAULO. **Gaúchos abrem o Mambembão, sem folclore**. Norma Couri. 11 de julho de 1984. Ilustrada.

JORNAL DA TARDE. **20 anos de memória, entre a esperança e o ceticismo**. Alberto Guzik. São Paulo, SP, 17 de julho de 1984.

O GLOBO. **Bailando na curva dos últimos 20 anos**. Flávio Marinho. Rio de Janeiro, RJ, 21 de Julho de 1984.

ZERO HORA. **No Teatro São Pedro, para as despedidas.** Teresa Cristina Cardoso. Porto Alegre, RS, 11 de dezembro de 1984. Segundo Caderno.

_____ **Santo de casa faz milagres e quebra tabu.** Porto Alegre, RS, 9 de fevereiro de 1984. Capa do Segundo Caderno.

_____ **Momentos de Alegria.** Porto Alegre, RS, 3 de junho de 1984. Capa de Segundo Caderno.

_____ **“Bailei na Curva”, o fenômeno.** Porto Alegre, RS, 30 de dezembro de 1984. Segundo Caderno.

_____ **Volta depois do sucesso nacional.** Porto Alegre, RS,
_____ **‘Bailei na Curva’. Eles não se perderam por aí.** Porto Alegre, RS, 7 de agosto de 1994. Reportagem de Capa.

_____ **Festa de aniversário para os anos 80.** Porto Alegre, RS, 7 de agosto de 1994. Segundo Caderno.

_____ **O real significado do verbo bailar.** Porto Alegre, RS, 7 de agosto de 1994. Segundo Caderno.

_____ **O teatro invade o Brasil real.** Porto Alegre, RS, 7 de agosto de 1994. Segundo Caderno.

_____ **Onde a curva começa.** Porto Alegre, RS, 7 de agosto de 1994. Segundo Caderno.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS:

www.fpabramo.org.br

www.fpa.org.br/especiais/diretas)

www.brownsoundclothing.com/sla/blog/6868/6868.html

www.observatorio.ultimosegundo.ig.com.br

www.clicRBS.com.br

www.veja.abril.com.br

www.uol.com.br/istoe/

www.comunismo.com.br

www.teatrodearena.com.br

www.mre.gov.br/artecult

www.usp.br/jorusp/arquivo/2000

www.casacinepoa.com.br

www.portoalegre.rs.gov.br/noticias

www.universia.com.br

www.metaong.info

6. Anexo:

Texto do espetáculo “Bailei na Curva”

BAILEI NA CURVA

Texto de Júlio Conte
Flávio Bicca Rocha
Márcia do Canto
Hermes Mancilha
Regina Goulart
Claudia Acurssso
Lúcia Serpa

(ANOS 60)

CENA 1: A CASA DA ANA

"É de pequenino que se torce o pepino".

(PALCO VAZIO. SETE CADEIRAS PRETAS. SOM DO RÁDIO)

RÁDIO: Nova Iorque. O Brasil pode explodir a qualquer momento e em qualquer direção, informou ontem o editorial do jornal "New York Daily News". Disse o jornal que o Brasil, a maior república da América do Sul, encontra-se num perigoso estado de fermentação. Têm um rico e caprichoso radical chamado João Goulart na presidência, uma inflação galopante, um movimento operário dominado pelos comunistas e uma camarilha militar de direitistas extremistas. Concluiu o jornal dizendo: "Os senadores esquerdistas que acreditam que Fidel Castro não é mais uma irritação de maior importância, devem fazer uma viagem ao Brasil para aprender que espécie de ameaça Castro representa para todo o hemisfério". Onze horas e trinta e dois minutos. O tempo em Porto Alegre apresenta-se instável sujeito a fortes chuvas no final do período.

(MÚSICA. LUZES SE ACENDEM. SOLDADO SOBRE A CADEIRA DA FRENTE, PODANDO UM GALHO DE ÁRVORE. D.VIRGÍNIA LENDO UMA REVISTA, EM UMA CADEIRA AO FUNDO.)

DONA VIRGÍNIA - Soldado Celso! Corta esses galhos que eu não gosto destas folhas caídas em frente da casa.

SOLDADO CELSO - Sim, senhora!

DONA VIRGÍNIA - Depois poderia regar um pouco a grama?

SOLDADO CELSO - Sim, senhora!

(ENTRAM PEDRO E GABRIELA. COMO SE PASSASSEM PELA CALÇADA.)

PEDRO - Bom dia D.Virgínia!

GABRIELA - Ó, D.Virgínia, a Ana está aí?

DONA VIRGÍNIA - Mas ela não estava no colégio junto com vocês?

GABRIELA - Não sei. Fiquei de castigo no recreio.

DONA VIRGÍNIA - Mas como Gabriela? Daqui a pouco ela deve estar aqui. Nós vamos almoçar.

GABRIELA - Tchau, D. Virgínia, manda um beijo para ela.

PEDRO - Tchau D. Virgínia.

GABRIELA - Vamos passar no armazém?

(SAEM DE CENA. ENTRA ANA.)

DONA VIRGÍNIA - Eh,eh,eh! O que é isso?

ANA - Nada!

DONA VIRGÍNIA - Como nada? Essa sujeira toda?

ANA - Estava brincando com a Ruth e me sujei.

DONA VIRGÍNIA - Ana! Se teu pai te vê deste jeito!

ANA - O pai está em casa?

DONA VIRGÍNIA - Está! Mas não é para incomodar que ele só veio almoçar e já vai voltar para o quartel!

ANA - Tô com saudades! Onde é que ele está?

DONA VIRGÍNIA - Na sala. Primeiro tu vais te limpar. Sabes que ele gosta de ti bem limpinha! Vai correndo Ana!

(CAPITÃO GOMES CHAMANDO ANA DE FORA DE CENA. ESTÁ DE UNIFORME DE INSTRUÇÃO.)

CAPITÃO GOMES (ENTRANDO)- Ana, Aninha!

ANA (ARRUMANDO-SE) - Tô indo pai.

CAPITÃO GOMES - Vem dar um beijo no pai.

(ANA OFERECE A TESTA. CAPITÃO BEIJA. ELA SE AFASTA PARA QUE ELE A INSPECIONE.)

CAPITÃO GOMES - Deixa eu ver... (ELA GIRA) Alto! (ANA PÁRA) Esse joelho sujo Aninha! (ANA LEVANTA O VESTIDO PARA VER) Baixa essa saia minha filha. (ELE SENTA) Senta aqui. Tu tens que aprender a brincar sem se sujar Aninha.

ANA - Tá, Pai.

CAPITÃO - Promete para o pai?

ANA - Prometo.

DONA VIRGÍNIA - Também não precisa fazer um drama. Se a menina se sujou, sujou. Não há nada que a água não lave.

CAPITÃO - Não vai me contrariar, vai?

DONA VIRGÍNIA - Não estou te contrariando.

CAPITÃO - Está abafando a minha autoridade de pai.

DONA VIRGÍNIA - Mas a menina é pequena, Gomes.

CAPITÃO - É de pequenino que se torce o pepino.

ANA - Eu não me sujo mais, já prometi.

CAPITÃO - Ana, vai te lavar. Obedece a tua mãe. Quando o almoço estiver pronto me chama. Estou no gabinete. (SAI)

ANA - Mãe, quando eu crescer vou ter que casar?

DONA VIRGÍNIA - Não é que tu vais ter que casar, mas acontece... é bom.

ANA - Acho que não vou casar, tá mãe?!

DONA VIRGÍNIA - Aninha, não precisa tomar banho, só troca o vestido e lava as mãos.

ANA - Depois eu posso brincar na casa da Gabriela?

DONA VIRGÍNIA - A Gabriela é a filha da costureira?

ANA - É.

DONA VIRGÍNIA - Tu podes, mas não conta para teu pai.

ANA - Então eu vou avisar ela e já volto.

DONA VIRGÍNIA - Agora é hora do almoço!

ANA - Mas ela não vai esperar! Deixa mãezinha, deixa!

DONA VIRGÍNIA - Está bem. Lava as mãos ali com o soldado Celso e volta logo. Teu pai só veio almoçar.

(ANA LAVA AS MÃOS E SAI.)

CENA 2: CASA DE PEDRO E GABRIELA

"Sessenta e quatro vai ser o nosso ano!".

(MUDANÇA DE CENA. PEDRO E GABRIELA ESTÃO BRINCANDO A CAMINHO DE CASA.)

PEDRO - Meia, meia, lua um dois, três!! Volta!

GABRIELA - Não me mexi!!

PEDRO - Mexeu o fio do cabelo!

(CHEGA ANA.)

ANA - Gabriela!! Vamos brincar hoje de tarde?

GABRIELA - Oba! Tua mãe deixou?

ANA - Deixou, vamos brincar de boneca?

GABRIELA - Vamos! Tu traz aquela de cabelão bem comprido que eu gosto?

PEDRO - Gabri, tu já falou prá mãe?

GABRIELA - Não, mas ela deixa!

PEDRO - Não mesmo!

ANA - Gozado o Pedro!

GABRIELA - Por que?

ANA - Lá no colégio disseram que ele não é teu irmão!

GABRIELA - Mas ele é! Eu lembro dele desde que nasceu!

ANA - Mas ele nasceu antes que tu, Gabri!

GABRIELA - E daí? Eu já tava espiando!

ANA - E como é que ele é preto???

GABRIELA - Sabe o porquê? É porque decerto Deus esqueceu ele no forninho e ele queimou! Até o cabelinho!

ANA - Então eu vou prá casa comer que meu pai tá esperando.

PEDRO - Teu pai está em casa?

ANA - Tá.

PEDRO - Ele tá de revólver? E de capacete?

GABRIELA - Aquele piniquinho de cabeça?

(ANA RI. PEDRO E GABRIELA TAMBÉM. DESPEDEM-SE. MUDANÇA DE LUZ.

PEDRO E GABRIELA ESTÃO ENTRANDO EM CASA. DONA ELVIRA ESTÁ COSTURANDO.)

PEDRO - Ó mãe!

DONA ELVIRA - Onde é que vocês andaram? Por que demoraram tanto?

PEDRO - Nós encontramos a Ana no meio do caminho.

GABRIELA - Qué uma bala mãezinha?

DONA ELVIRA - Que balas são essas, menina?

GABRIELA - Comprei ali no armazém.

DONA ELVIRA - Já te disse para não comprar porcaria! Por isso a conta do armazém está daquele tamanho!

PEDRO - O pai já chegou?

DONA ELVIRA - Não.

GABRIELA - Então vamos brincar!

DONA ELVIRA - Nada disso. Vão estudar!

GABRIELA - Mas *recém* a gente chegou do colégio!

PEDRO - De noite a gente faz os temas!

DONA ELVIRA - De noite vocês estão com sono!

GABRIELA - *Utê* também! (VÃO PARA O QUARTO. PEDRO TIRA UM VIDRO COM UMA COBRA DENTRO.) Pedro de Deus! O que é isso??

PEDRO - Uma cobra.

GABRIELA - O que tu vai fazer?

PEDRO - Vou operar. Pega esse martelinho e bate na cabeça dela, é pra ela não sentir dor. É a anestesia! Tu é a enfermeira e eu sou o médico!

GABRIELA - Onde é que tu pegou essa cobra?

PEDRO - Lá no colégio, no campinho.

GABRIELA - É venenosa?

PEDRO - Não, é cobra d'água! Bate prá ela não sentir dor! (GABRIELA BATE. RESPINGA SANGUE NO OLHO.) Algodão...

GABRIELA - Algodão. Tu gosta Pedro?

PEDRO - Quando eu crescer vou ser médico. Vou ser rico e famoso e comprar um "rabo-de-peixe" deste tamanho.

GABRIELA - Igual ao do pai do Caco?

PEDRO - O pai do Caco tem um Sinca Chambord! Tesoura...

DONA ELVIRA (ENTRANDO NO QUARTO) - Vocês viram a minha tesoura? (VÊ A TESOURA SENDO USADA PARA CORTAR A COBRA) Minha tesoura!

PEDRO - Eu tava treinando para médico.

DONA ELVIRA - Para ser médico precisa estudar e não ficar estragando a minha tesoura! (PENSA) Médico..., mas tem que estudar primeiro! Vão limpar isso aí! Ajuda Gabriela!

GABRIELA - Eu não fiz nada.

DONA ELVIRA - Não fez, mas vai fazer! Não chega um sonhador em casa? Ajuda ele Gabriela!

GABRIELA - Não vou fazer nada. E tem mais: não quero mais comer pão feito em casa com schimier! Quero comprar lá no bar do colégio!

DONA ELVIRA - Nós não temos dinheiro.

GABRIELA - Ah é? E como é que a Ana tem? O Paulo, mãe, toma duas Grapette e não me dá nem um *gól*. Tu que é ruim!

DONA ELVIRA - Não diz isso, menina!

GABRIELA - Eu digo, repito e *tripito*: tu é ruim, tu é ruim, tu é ruim! (VAI PARA O QUARTO) Que mãe que eu tenho! (BATE A PORTA)

DONA ELVIRA - Abre esta porta Gabriela!

GABRIELA - Está *abrida*!

DONA ELVIRA (ENTRA) - Filha, o pai e a mãe estão trabalhando muito para vocês estudarem, serem alguém na vida, mas vocês precisam fazer algum sacrifício!

GABRIELA - Mas como é que a Ana tem tudo? E ela estuda no mesmo colégio que eu!

DONA ELVIRA - Colégio público não se paga!

GABRIELA - Umas coisas se pagam outras não!

DONA ELVIRA - Eles tem dinheiro, nós não!

GABRIELA - Mas deixa que eles vão direitinho para o fogo do inferno!

DONA ELVIRA - Filha!!!

GABRIELA - Foi a professora de religião que disse: "O reino dos pobres é o reino do céu". Decerto o dos ricos é o do inferno. É o que sobra, né?!?!

(LATIDO DE CACHORRO VINDO DO QUINTAL. CHEGA O PAI.)

PAI - Pedro atrás da porta!

PEDRO - Oi, pai. Deixa que eu carrego as coisas.

PAI - Bom-dia! Bom-dia!

DONA ELVIRA - Quase boa tarde.

PAI - Dei uma passada no Sindicato e me atrasei. Mas trago boas notícias.

DONA ELVIRA - Seria melhor se trouxesse algum dinheiro prá casa.

GABRIELA - Ó pai! Olha só o que o Pedro me fez. (MOSTRA O BRAÇO ARRANHADO)

PAI - Antes de casar sara. Deixa eu ver essas unhas guri. (COMEÇA A CORTAR AS UNHAS DO MENINO) Advinha quem foi lá no Sindicato hoje?

DONA ELVIRA - Quem?

PAI - Leonel de Moura Brizola!

DONA ELVIRA - Não acredito.

PAI - Pois foi lá. Foi lá e falou comigo. Bateu no meu ombro assim ó... Disse que o Jango está com ótimas idéias. Vai acabar com a pobreza no Brasil. Deu um discurso para duzentas e cinquenta mil pessoas na Central do Brasil! Falou até em reforma agrária! Sessenta e quatro vai ser o nosso ano!

(DONA ELVIRA ESPETA O DEDO)

PEDRO - Pai, quando eu crescer quero trabalhar com o senhor.

GABRIELA - E eu vou ser médica, rica e famosa e vou comprar um "rabo-de-peixe" só prá mim!

PEDRO - Eu é que vou!

GABRIELA - Ué? Tu não vai trabalhar com o pai?

DONA ELVIRA - Vão já para o quarto. Já para o quarto!

PEDRO - Quando eu quero não posso, quando não quero tenho que ir!

(PEDRO E GABRIELA SAEM DE CENA.)

DONA ELVIRA - Já disse para não falar de política perto das crianças! Depois elas me perguntam e eu não sei o que responder.

PAI - Mas vai responder o quê? Criança entende alguma coisa? O que importa é que vão crescer num país muito melhor!!

(LUZES SE APAGAM. FOCO DE LUZ EM UM CANTO DA CENA.)

CACO - Pedro, Pedro, Pedrão!

PEDRO - Que é?

CACO - Tu já almoçou?

PEDRO - Eu não.

CACO - Vamos no matinê domingo?

PEDRO - Qual é o filme?

CACO - "O professor Aloprado" no Cine Vitória!

PEDRO - Tenho que pedir prá minha mãe.

CACO - Ah, e a Gabriela também, tá?

PEDRO - Ih, as gurias não!!!

CACO - Por quê?

PEDRO - O Paulo já sabe?

CACO - Sabe.

PEDRO - E o que foi que ele disse?

CACO - Nada... Disse que ia ser bom!

PEDRO - Não tô gostando desta história das gurias irem junto... Mas... eu peço para a minha mãe!

CACO - Eu vou que estão me esperando para almoçar, tá? Tchau!

PEDRO - Tchau.

(LUZES SE APAGAM.)

CENA 3: A CASA DE CACO

"Vai ter guerra?"

(CACO VAI ENTRANDO, SORRATEIRO. O PAI SENTADO LENDO JORNAL, A MÃE A SEU LADO TOMANDO CHÁ.)

PAI - Carlos Augusto! Onde andavas meu filho?

CACO - Tava falando com o Pedro.

PAI - Demorastes. Nós já almoçamos.

MÃE - É que teu pai tem que sair logo. Mas a Clementina já vai te servir o almoço. Está no fornhinho. Ah, e hoje tem sobremesa especial: torta de chocolate!

CACO - Não sei porque especial, todo o dia tem torta de chocolate.

PAI - Carlos Augusto!

CACO - O quê?

PAI - "O quê", não! Ainda sou teu pai!

CACO - Senhor?

PAI - Não fala assim com a tua mãe!

CACO - Sim senhor!

(CLEMENTINA SERVE O ALMOÇO)

MÃE - Como vão as aulas de natação, filho?

CACO - Tá bom, mãe.

PAI - E o piano?

CACO - Tá bom, pai.

MÃE - E o tênis?

CACO - Tá bom, mãe.

PAI (LENDO O JORNAL) - Esse Jango é um filho da puta!

CACO - Filho de quem

PAI - Da mãe dele!

CACO - De quem mais poderia ser, pai?

MÃE - Come filho!

PAI (LENDO) - Duzentos e cinquenta mil pessoas... Isso exige uma resposta!

MÃE - Também acho!

PAI - Do jeito que anda a situação, isso vai acabar resultando numa guerra civil!

CACO - Vai ter guerra?

MÃE - Não fala de boca cheia, meu filho!

CACO - Quem é que vai lutar?

PAI - Os comunistas contra os brasileiros!

CACO - Então nós vamos lutar contra o pai do Paulo?

MÃE - Por que meu filho?

CACO - Estão dizendo em toda a zona que ele é comunista.

PAI - O Paulo qual é?

MÃE - O vizinho aqui da frente. O pai dele dá aulas na universidade.

CACO - Ele não é brasileiro?

MÃE - Ele quem, meu filho?

CACO - O pai do Paulo.

PAI - Carlos Augusto! Esse menino não está atrasado para a aula?

MÃE - Vou chamar o Mário.

CACO - Diz prá ele ir ligando o carro que eu vou no banheiro mijar.

MÃE - Carlos Augusto!

CACO - Diz prá ele ir ligando o carro que eu vou no banheiro... *urinar*...

MÃE - Melhorou!

CACO - Ah, espera só um pouquinho. (VAI ATÉ O TELEFONE, LUZ SE FECHA SOBRE ELE.) Alô! O Paulo está aí? Posso falar com ele? Paulo, falei com o Pedro. A Gabriela também vai. Só falta falar com a Ruth Bolota. Não, vai tu! Tu sabe que a mãe dela não vai com a minha cara, tá? E agora eu tenho uma aula de educação... educação não-sei-o-quê. Vem uma professora especial. As duas horas aqui em casa, tchau!

CENA 4: CASA DE PAULO

"Quando tu cresceres, tu vais entender tudo".

(FOCO SOBRE CACO SE APAGA E IMEDIATAMENTE SE ACENDE SOBRE PAULO NO LADO OPOSTO DO PALCO. QUANDO PAULO DESLIGA O TELEFONE AS LUZES SE ACENDEM SOBRE A CASA DO PAULO.)

PAULO - Tchau! Manhê, manhê! (MÃE ENTRA) Eu vou ali na Ruth e já venho, tá?

MÃE - Não vais comer a sobremesa, meu filho?

PAULO - Já comi.

MÃE - E o que tu vais fazer na Ruth?

PAULO - Vou convidar ela prá nós *ir* ao cinema.

CARMEN (ENTRANDO) - *Irmos* ao cinema, *irmos*!

PAULO - Não falo com baixinha!

CARMEN - Quando tu cresceres, tu poderás falar comigo, se até lá tiveres aprendido a falar.

MÃE - Para ires ao cinema, tens que pedir permissão para o teu pai.

(ENTRA O PAI. LENDO UM LIVRO, TÃO ENVOLVIDO QUE QUASE ESBARRA NA MÃE. BEIJAM-SE E ELE SE SENTA A MESA.)

PAULO - Paiê, eu posso ir ao cinema com os guris? Já tá tudo combinado e o Caco disse que...

MÃE - Como é que está tudo combinado se tu falou que tens que ir lá falar com a Ruth?

PAULO - Só falta falar com a Ruth, mãe. O Caco pediu...

PAI - O Caco é o vizinho aqui da frente?

MÃE - É, por que?

PAI - O pai dele é o braço direito do Meneghetti.

PAULO - Deixa pai, deixa!

PAI - Pergunta prá tua mãe. Ela é quem decide

MÃE - Tudo comigo. É sempre assim.

CARMEN - Pirralho não pode ir ao cinema.

PAULO - Sou pirralho, mas sou mais alto que tu!

CARMEN - Mas tu não cresceste aqui dentro.

PAULO - Ui, Carmen, tu tem raiva de mim porque tu é mais velha e eu sou mais alto que tu, tá?!

CARMEN - Não é nada disso, seu espírito de porco!

PAI - Vão parar vocês dois?

CARMEN - Pai, tu nem sabes o que ele fez. Cuspiu na Vera, subiu numa árvore e ficou mostrando o pinto para todo o mundo!

PAI - É verdade isso, meu filho?

PAULO - Claro que não, pai!

CARMEN - Claro que é. Podes perguntar para qualquer um lá na escola.

PAULO - E quem é que ficava se beijando com o Toninho na saída do colégio... que eu vi tudinho?

PAI - Vocês dois vão parar que eu não quero saber de discussão na família. Está bem, Paulo?

PAULO - Paiê, o senhor sempre diz que a gente tem liberdade para fazer as coisas. Então, ela vive se metendo na minha.

PAI - Paulinho, eu sempre digo que a tua liberdade termina onde começa a do outro.

CARMEN - O problema é que ele nunca sabe onde começa a do outro. Ele está precisando de uma *tunda*!

PAI - Mas onde é que nós estamos? Eu nunca bati em vocês, principalmente em ti, minha filha. E não pretendo começar hoje! Tu entendes isso Carmen?

CARMEN - Entendo, pai. Mas acontece que não consigo me controlar, ele me irrita, me irrita!

MÃE - Carmen, sai de perto do teu irmão! E tu toma juízo, Paulo!

PAULO - Carmen, vamos ficar amigos?

(PAULO SE APROXIMA COMO SE FOSSE FAZER AS PAZES, MAS NA HORA TIRA UMA BARATA E MOSTRA PARA CARMEN.)

CARMEN (GRITANDO) - Aiiiiii!!!!

(SAI DE CENA, MÃE VAI ATRÁS PARA AJUDAR. PAI PEGA PAULO PELA ORELHA QUANDO ELE TENTA ESCAPAR.)

PAI - Pede desculpa para a tua irmã!

PAULO - Ai, ai, ai, paizinho.

(CARMEN VOLTA TRAZIDA PELA MÃE)

PAI - Pede desculpa para a tua irmã.

CARMEN - Da próxima vez eu fujo de casa!

MÃE - Calma.

CARMEN - Eu fujo, eu fujo!

PAULO - Desculpa.

PAI - Mais alto.

PAULO - Desculpa.

PAI - Não grita!

(SENTAM-SE À MESA. PAULO CHORAMINGA.)

PAULO - Posso ir lá na Ruth?

PAI - Agora tu vais sestar. Depois das duas tu vais.

PAULO - Mas eu não quero sestar depois do almoço.

CARMEN - Pai, me ajuda neste trabalho. É sobre a Revolução Francesa. Eu não estou entendendo nada.

PAI - Minha filha, lembra quando eu falo que as contradições sociais se aguçam e não é mais possível reprimir? Foi o que aconteceu. A monarquia não conseguiu reprimir o movimento burguês aliado às forças populares. Eles queriam um país melhor para viver.

PAULO - E por que eles não se mudaram de país?

PAI - Eles não queriam mudar de país, eles queriam mudar o país.

PAULO - Se fosse aqui nós ia ter um país melhor?

CARMEN - Iríamos, iríamos!

MÃE (AO TELEFONE) - Não vão começar tudo de novo!

PAULO - Paiê, tu me explica essa história aí, que eu não entendi muito bem?

PAI - Paulinho, quando tu cresceres vais entender.

(PAULO FICA EMBURRADO. CARMEN RI. PAULO COMEÇA A SAIR)

MÃE - Onde é que tu vais, meu filho?

PAULO - Vou dar comida para a caturrita. Por que, não posso?

(LUZES SE APAGAM)

CENA 5: CASA DA RUTH

"Me chama de burra, surda e louca e ainda diz que quer me ajudar".

(SOM DE BATIDAS NA JANELA. FOCO DE LUZ.)

PAULO (GRITANDO) - Ruthiii! Ruthii!

RUTH (ELA ABRE A JANELA) - Ó! (RI PARA PAULO)

PAULO - Ó! O Caco pediu prá mim vir aqui prá te convidar para ir ao cinema conosco.

RUTH - Quem é que vai?

PAULO - Toda a turma. Tu vai?

RUTH - Eu acho que vou. Tu queres que eu vá?

PAULO - Olha... prá mim tanto faz!

RUTH - Olha aqui, ó! Eu vou mesmo que tu não queira, viu?

PAULO - Não grita comigo, viu? Senão eu conto prá todo o mundo que tu peida na aula.

(GRITA) Ela peida na aula!

RUTH - Não, não, não! Que horas que eu tenho que ir?

PAULO - Vai lá na casa do Caco antes das duas.

RUTH - Tá bom.

PAULO - Tchau!

(PAULO MOSTRA A LÍNGUA ENQUANTO RUTH FECHA A JANELA. MUDANÇA PARA DENTRO DA CASA. LUZ GERAL. PAI ESTÁ SENTADO DE COSTAS PARA O PÚBLICO, MEIO DORMINDO. MÃE DE RUTH CORRIGE PROVAS. RUTH ENTRA CHORAMINGANDO.)

RUTH - Não vou na aula de tarde.

MÃE - Minha filha, vai terminar de te arrumar que eu tenho que passar na escola agora.

RUTH - Não vou na aula.

MÃE - Por que minha filha?

RUTH - Porque o Paulinho fica dizendo prá todo o mundo que eu peido na aula.

PAI - Olha o palavrão dentro de casa!

RUTH - Foi o Paulinho que disse. Ele disse bem assim "tu peida na aula, tu peida na aula". O Paulinho é um xereta!

MÃE - O Paulinho é o Paulo Ricardo?

RUTH - É...o Paulinho...

MÃE - Minha filha, te acostuma a chamar teus coleguinhas pelo nome certo. Se a mãe dele deu o nome de Paulo Ricardo é porque ela quer que ele seja chamado pelo este nome.

RUTH - Eu não vou na aula.

MÃE - Tu queres ficar burra?

RUTH - Eu não.

MÃE - Então vais à aula.

RUTH - Tá me chamando de burra?

MÃE - Não entendeste bem.

RUTH - Viu... não entendi bem, então eu sou burra!

MÃE - Filhinha, não escutaste direito.

RUTH - Diz que eu sou surda, diz!

MÃE - Estás fazendo confusão.

RUTH - Me chama de louca...me chama de louca!

MÃE - A mãe só está querendo te ajudar!

RUTH - Me chama de burra, de surda e de louca e ainda diz que quer me ajudar! (CHORA)

PAI (ACALMANDO) - Querida! Vai ali no armazém e compra um chocolate para ti.

MÃE - Oscar!!

RUTH - Dois, tá pai?

PAI - Depois tu vais à aula?

RUTH - Vou.

MÃE - Então compra um para a tua irmãzinha, a Luciana!

RUTH - A Lulu não precisa. Ela é muito pequena.

PAI - Vai, minha filha. E compra um maço de cigarros que o meu terminou.

(RUTH SAI DE CENA.)

MÃE - A menina está comendo muito, Oscar. Engordando demais, Oscar!

PAI - Deixa a menina crescer em paz.

MÃE - Tu vais ver as filhas que acabarás criando, Oscar!

CENA 6: ESCOLA

"Vamos rezar e ter muito cuidado".

(NO ESCURO COMEÇA A SER CANTADO O HINO DE PORTO ALEGRE. LUZES SE ACENDEM E ESTÁ FORMADA A SALA DE AULA ONDE SEIS ALUNOS ESTÃO DE UNIFORME. CACO ESTÁ ENTRE ELES. UMA FREIRA ENTRA E FAZEM O DIÁLOGO CANTADO, ESTILO OPERETA. GURIS DE UM LADO E GURIAS DO OUTRO)

FREIRA - Bom dia queridos alunos.

ALUNOS (EM PÉ) - Bom dia querida professora. (SENTAM)

FREIRA - Nossa aula de hoje é muito especial.

ALUNOS - Qual é? Qual é? (BATENDO NAS CLASSES IMAGINÁRIAS)

FREIRA - Educação sexual!

ALUNOS (EM CORO) - Sexual, sexual!

ALUNA 1 – Profê, o que é isso?

FREIRA - Isso é um chouriço que vai pela estrada, que vai pela estrada... pela estrada...

ALUNOS - Estrada??

FREIRA - Estrada da vida!

ALUNOS (ASSUSTADOS) - Uhh!

FREIRA - Não precisam se assustar pois Jesus está sempre ao nosso lado, nunca vamos cair em tentação, vamos rezar e ter muito cuidado!

ALUNOS (FAZENDO O SINAL DA CRUZ) - Muito cuidado, muito cuidado.

FREIRA - Atenção que eu vou lhes contar...

ALUNOS - Nos contar...

FREIRA - Uma estorinha que vai nos conduzir...

ALUNOS - Conduzir...

FREIRA - Pelos caminhos da palavra do senhor...

ALUNOS - Do senhor...

FREIRA - De como crescer e se multiplicar!

ALUNOS - Multiplicar, multiplicar... ar... ar... ar.(SIMULAM UM ORGASMO)

FREIRA - A borboleta quando voa pelo céu...

ALUNOS - Tchururu!

FREIRA - Encontra logo um borboleto

ALUNOS - Tchurururu!

FREIRA - E juntos começam a voar pelo jardim...

ALUNOS - Tchururu!

FREIRA - Para uma flor bem cheirosa encontrar.

ALUNOS - Encontrar, encontrar...ar...ar...

(FREIRA INTERROMPE O ORGASMO. ALUNOS FICAM CONTRARIADOS.)

FREIRA - Quando pousam numa flor bem bonitinha...

ALUNOS (SEM VONTADE) - Tchurururu!

FREIRA - A borboleta abre e fecha as asinhas...

ALUNOS - Tchurururu!

FREIRA - E o borboleto prá mostrar que está feliz... levanta e abaixa a sua anteninha!

ALUNOS - Inha, inha...

FREIRA - Depois disso saem juntos a voar...

ALUNOS (ENTUSIASMADOS) - A voar...

FREIRA - A esperar pelo amanhecer...

ALUNOS - Amanhecer...

FREIRA - Naquela flor bonitinha e cheirosa... uma borboletinha vai nascer!

ALUNOS - Vai nascer, vai nascer...

ALUNA 2 - Professora, com o papai e a mamãe também é assim?

FREIRA - O papai procura encontrar...

ALUNO 1 - Encontrar?

FREIRA - Na mamãe a sua borboleta...

ALUNA 3 - Borboleta?

FREIRA - E a mamãe procura despertar ...

ALUNO 1 - Despertar?

FREIRA - No papai o seu borboleto!

ALUNA 3 - Professora... onde é que fica a borboleta da mamãe?

FREIRA - Oh, minha filhinha, isto varia muito de lugar. Algumas vezes pode estar na orelhinha e outras vezes pode estar no calcanhar.

ALUNOS - No calcanhar?

FREIRA (DESENHANDO NO QUADRO) - Outro dia, que coisa interessante, a vocês vou confessar que vi... a minha borboletinha é no lugar onde faço xixi!

ALUNOS - É no xixi! É no xixi!

ALUNO 2 - Professora... e onde é que fica o borboleto do papai?

FREIRA - No papai assim como nos meninos o borboleto muda um pouco de jeitinho. Ao invés de conservar suas asinhas, se transforma num lagartinho!

ALUNAS - Hi! Os guris tem lagartinho!

ALUNOS - Hi! E as gurias tem borboleta! Borboletudas!

ALUNAS - Lagartudos!

CACO - Professora! Acho que o meu lagartinho morreu!

FREIRA - O quê??

CACO - É que ele tá duro!

(CACO MOSTRA O LAGARTINHO DURO PARA A FREIRA QUE DESMAIA. LUZES SE APAGAM.)

CENA 7: CINEMA

"Vocês vão perder o melhor do filme".

(MÚSICA INSTRUMENTAL. ESPERA DE CINEMA. SEIS CADEIRAS NA LINHA DA FRENTE DO PALCO. A TELA IMAGINÁRIA ESTARÁ COLOCADA SOBRE A PLATÉIA. ENTRAM AS CRIANÇAS, ALGAZARRA. AS GURIAS ENTRAM SEPARADAS DOS GURIS.)

TODOS (SENTAM-SE, SE OLHAM) - Vamos trocar de lugar!?? (TROCAM. SENTAM-SE NOVAMENTE E PAULO DÁ UM CASCUDO NA RUTH.)

RUTH (PARA O GURI NA FILEIRA DE TRÁS) - Esse guri bateu em mim!

PAULO - Olha aqui guri, se tu der nela, eu chamo meus dois irmãos! Meus dois irmãos!

(CACO E PEDRO SE LEVANTAM E ENCARAM O GURI. SENTAM-SE)

PEDRO - Paulo, vamos trocar gibi?

PAULO - Vamos. (SAEM)

GABRIELA - Esses gurus vêm no cinema e ficam passeando.

RUTH - E a gente tem que ficar guardando lugar.

CACO - Paulo! Pedro! Venham cá que eu tenho uma coisa para contar!

GURIAS - Conta prá nós... (PEDRO E PAULO VOLTAM)

CACO - Essa semana eu tive aula sabe do quê? (PAUSA) Educação sexual!

ANA - Aã??

CACO - Educação sexual!

RUTH - É aula de pecado!

CACO - Não é sua burra! É de como a gente nasce.

ANA - E como é que é

GABRIELA - Ué, foi Deus que fez a gente.

CACO - Não! Foi a borboleta! Assim: primeiro veio a borboleta, depois veio o lagartinho e depois veio a gente!

GABRIELA - Mas tu sabe Caco, que lá em casa não veio nem lagartinho, nem borboleta. O primeiro que chegou foi o Pedro!

PAULO - Eu sabia que tinha sido era da costela do Adão!

RUTH - Eu pensei que fosse a cegonha.

PEDRO - Eu acho que a gente nasce da barriga da mãe da gente.

PAULO - Mas é assim tudo, é que são vários métodos!

GABRIELA - Decerto cada um escolhe o que gosta mais, né?

CACO - E no fim da aula o meu lagartinho ficou duro.

ANA - Tu tem lagarto?

CACO - E as gurias tem borboleta!

PAULO - O meu não é lagartinho....

TODOS - O que é??

PAULO - É pinto.

TODOS (ALIVIADOS) - Ah!!

PAULO - Mas lá em casa tem outro bicho também.

TODOS - Qual é?

PAULO - A caturrita!

TODOS - Ai, Paulo!

RUTH - Como é que nós vamos embora quando terminar o filme?

PAULO - De bonde, ora!

GABRIELA - Depois a gente pula e não precisa pagar.

CACO - Mas o Mário vem buscar a gente de Sinca Chambord.

(GONGO DANDO SINAL QUE VAI COMEÇAR O FILME. LUZES EM RESISTÊNCIA.
CRIANÇAS OLHAM PARA A TELA IMAGINÁRIA. GRITAM, BATEM PÉ. ATIRAM
BALAS PARA TRÁS E RECEBEM O TROCO.)

GABRIELA - Ai, chiclete não vale!

(RUGIDO DO LEÃO. DIÁLOGOS EM INGLÊS.)

RUTH - As letrinhas estão passando muito ligeiro.

PEDRO - Tu não entende inglês?

RUTH - Não e tu?

PEDRO - Também não!

(SONS DE BOFETÃO. RISADAS DAS CRIANÇAS.)

CACO - Essa foi boa.

(MÚSICA DE SUSPENSE. CRIANÇAS SE ASSUSTAM. GABRIELA FAZ O SINAL DA
CRUZ. QUEBRA PARA A MÚSICA DA CAVALARIA AMERICANA, VIBRAÇÃO,
BATEM OS PÉS. MÚSICA ROMÂNTICA, DIÁLOGOS SUGERINDO UM BEIJO. ANA
LEVANTA.)

ANA - Ruth, vamos no banheiro?

PAULO - Gurias, vocês vão perder o melhor do filme.

ANA (SAINDO COM RUTH) - Eu sei, Paulo. Mas é que eu não agüento mais!

(LUZES DESCEM EM RESISTÊNCIA.)

CENA 8: 1º DE ABRIL

“Diz pro teu pai fazer golpe todos os dias, menos domingo tá?”

(PALCO VAZIO. RUTH JOGA CINCO MARIAS. ENTRA ANA.)

ANA - Oh, Ruth! Tem uma aranha no teu cabelo!

RUTH - Onde? Tira! Tira!

ANA - Primeiro de abril!

RUTH - Guria chata! Vou contar para a minha mãe

ANA - É brincadeira Ruth! Não tem aranha nenhuma! Tu não teve aula?

RUTH - Eu não e tu?

ANA - Também não.

(PEDRO E GABRIELA DE UNIFORME ESCOLAR.)

RUTH - Prá onde vocês vão?

PEDRO - Prá aula!

ANA - Não tem aula hoje!

PEDRO - Claro que tem!

ANA - Não tem não. Hoje é feriado!

(ENTRA PAULO NO CARRINHO DE LOMBA)

PAULO - Oba! Hoje é feriado!

PEDRO - Paulo, tu não vai na aula?

PAULO - Hoje é dia dos bobos. Quem vai à aula é bobo!

PEDRO - Tu pensa que eu sou trouxa! Vamos para a aula Gabriela.

GABRIELA - Eu vou ficar aqui com as gurias. Vou brincar de *instituti*.

PEDRO - Vou contar tudo prá mãe. E tu vai parar lá no fogo do inferno.

GABRIELA - Ih! Depois eu rezo três Pai-Nosso e Deus do céu me perdoa.

(PEDRO SAI DE CENA. ENTRA CACO BRINCANDO DE METRALHADORA.)

CACO - Rá,tá,tá,tá, ratatata! Todo mundo morto! (AS CRIANÇAS ENTRAM NO JOGO E CAEM) Bá! Olha só o que tem no joelho da Ruth! (TODOS OLHAM) Primeiro de abril! (PAULO E CACO VIBRAM)

RUTH (CHORA) Guri chato! Vou contar prá minha mãe! (SAI)

CACO (PARA PAULO) - Deixa eu dar uma voltinha no teu carrinho?

PAULO - Primeiro empurra.

CACO - Primeiro ando.

PAULO - Então, par ou ímpar?

CACO - Par. Ganhei.

PAULO - Quem ganha empurra!

CACO - Quem ganha anda!

PAULO - Mas o carrinho é meu!!

(CACO EMPURRA PAULO. GABRIELA E ANA BRINCAM. RUTH VOLTA.)

RUTH - Eu ouvi a minha mãe dizer lá em casa que não teve aula porque teve golpe militar.

CACO - O que é isso

PAULO - É que nem revolução.

CACO - E o que é revolução?

PAULO - É que nem guerra.

GABRIELA - Mas como é que tem guerra se não tem soldado e nem bomba?

CACO - É mentira da Ruth! A Ruth é mentirosa. (PAULO SE JUNTA FAZENDO UM CORO) Ruth é mentirosa!

(PAULO EMPURRA O CARINHO E CACO DIRIGE PARA CIMA DE RUTH.)

RUTH - Eu vou expulsar vocês todos do colégio.

PAULO - Tu nem manda, viu?

RUTH - Eu não mando, mas a minha mãe manda. Ela é diretora do colégio. Eu vou mandar ela expulsar vocês todos!

GABRIELA (PREOCUPADA) - Nós também?

RUTH - Vocês não.

CACO - Eu estudo no Anchieta!

GABRIELA - Anchieta cara de lambreta!

CACO - Vou te dar um *fundaço*.

PAULO - Se golpe não é guerra... o que é então?

GABRIELA (PARA ANA) - Pergunta pro teu pai.

PAULO - Ele é milico! Ele deve saber

CACO - Ele tá em casa agora?

ANA - Pois faz duas semanas que ele não vai lá em casa.

RUTH - A culpa é dele, então. A culpa é dele da gente não ter aula hoje!

ANA - E tu queria ter aula?

RUTH - Não.

ANA - Então ele é bonzinho!

RUTH - Ele pode fazer isso sempre?

GABRIELA - Ana, diz pro teu pai fazer golpe todos os dias, menos domingo, tá?

CACO - Bá! O sapato da Gabriela tá furado!

GABRIELA - Onde?

CACO - Primeiro de abril.

ANA - Não é primeiro de abril! É que ela é pobre.

GABRIELA - O sapato que a minha priminha me deu.

PAULO - Depois eu colo com Araldite, tá?

PEDRO (VOLTANDO) - Não tinha aula mesmo!

GABRIELA - Viu, viu, viu cara de pavio. Vamos brincar?

RUTH - De quê?

GABRIELA - A calçada é minha, não é do dono.

CACO - Eu sou o dono.

(BRINCAM. ATÉ QUE CACO PEGA A RUTH. ELA TEM DIFICULDADE DE PEGAR OS OUTROS.)

GURIS - Ruth bolota nariz de compota! Ruth bolota nariz de compota!

GURIAS - Caco cagado. Caco cagado.

GURIS - Ana banana. Ana banana.

CACO - Gabriela cara de panela!

(GABRIELA PÁRA TUDO. ARREGAÇA AS MANGAS E VAI ATÉ O CACO ENCARANDO.)

GABRIELA - Vem cá se tu é homem.

CACO - Eu vou.

GABRIELA (ELA FOGE.) - Não *intica*, tá?

PAULO (PARA ANA) - Tem um sapo bem no teu pé! (ELA NÃO OLHA) Primeiro de abril!

RUTH - Ela nem olhou!

ANA - Banana é tu! Eu nem olhei!

(CACO TIRA A BLUSA DA ANA. ATIRA PARA PEDRO. FAZEM AS GURIAS DE BOBINHO. ELAS TENTAM PEGAR E NÃO CONSEGUEM.)

GABRIELA - Caco, se tu devolver o blusão da Ana... eu te dou um beijo!

PEDRO - Gabriela! Eu vou contar para a mãe!

CACO - Dá tu primeiro.

GABRIELA - Não, dá tu.

(CACO CORRE E BEIJA A GABRIELA. PAULO VAI NO EMBALO E BEIJA TAMBÉM.

CACO VOLTA E A BEIJA DE NOVO. PAULO TENTA REPETIR O MESMO GESTO. GABRIELA CORTA.)

GABRIELA - Tu não, tá?! Bocó!

(GABRIELA DEVOLVE O BLUSÃO PARA ANA.)

PAULO (MAGOADO PELA REJEIÇÃO) - Eu nem queria mesmo. (IRRITADO) Tu é bem galinha!

(TODOS SE ESPANTAM COM A OFENSA. SUSPENSE. GABRIELA SE APROXIMA DELE.)

GABRIELA - Por acaso, já me viu rodeada de pintinho, é?

(GARGALHADA DAS GURIAS. PAULO SEM SABER O QUE FAZER. GURIAS COCHICHAM E RIEM. PAULO E CACO SE OLHAM TENTANDO ENTENDER DO QUE ELAS RIEM. PEDRO SE APROXIMA DAS GURIAS PARA VER O QUE É. GABRIELA E ANA SE APROXIMAM DE PAULO.)

ANA - Galinha é tu... pois tu que tem ovo!

GABRIELA - Tem dois!

PAULO - E tenho um pinto chocando os ovos! (MOSTRA PARA AS GURIAS, ELAS GRITAM ENTRE ESPANTO E CURIOSIDADE. LUZES SE APAGAM.)

CENA 9: MARCHA SOLDADO

"Silêncio! Está proibida de falar neste assunto!"

RÁDIO

Atenção para as últimas notícias. Porto Alegre urgente!

(ANA ENTRA EM CASA. MÃE PREOCUPADA OUVINDO O RÁDIO.)

ANA – Mãe!

MÃE - Psiu! Tua mãe está preocupada, Ana, por favor, não me incomoda! O que tu queres?

ANA - Foi o pai que deu o golpe?

MÃE - Que golpe?

ANA - Os meus amigos me disseram que...

MÃE - Ana! Tu está proibida de falar neste assunto!

ANA - Cadê o pai?

MÃE - Está trabalhando.

ANA - Onde?

MÃE - E onde é que teu pai trabalha, Ana?

ANA - No quartel.

MÃE - Vai para o teu quarto te arrumar. Vai, Ana!

ANA - Mas eu tô arrumada!

MÃE (GRITANDO) - Vai para o teu quarto!

(ANA SAI RESMUNGANDO. AMEAÇA BATER NA MÃE. VOLTA O SOM DO RÁDIO.
MUDANÇA DE LUZ. NA RUA, CACO, PAULO E PEDRO.)

PAULO - Eu estava com o taco bem na casinha!

MÃE DO CACO - Caco, meu filho, vem para casa.

CACO - Eu tô brincando com os guris.

MÃE DO CACO - Pois agora tu vais ter que viajar. Entra no carro e nem um pio que o teu pai está muito nervoso.

(CACO SAI DE CENA COM A MÃE.)

PAULO - Onde é que o Caco foi?

PEDRO - Foi fugir.

PAULO - Fugir prá onde?

PEDRO - Não sei. Meu pai foi na tua casa ontem?

PAULO - Foi? Não sei.

(RUTH ENTRA, NERVOSA)

PAULO - Oh! Onde é que tu tava?

RUTH - Eu estava na janela do meu quarto... e vi quando a polícia chegou e levou o teu pai...

PEDRO - ...É primeiro de abril!... Diz que é primeiro de abril, diz!

(RUTH NEGA COM UM LEVE MOVIMENTO DE CABEÇA.)

PAULO - Vai lá prá tua casa, Pedro...

PEDRO - E a Gabriela?

RUTH - Ela já foi.

PEDRO - Então eu também vou... (SAI)

PAULO - Eu também vou... (SAI)

RUTH - Tchau...

(RUTH SAI. LUZES SE APAGAM. CENA NA CASA DO PAULO)

PAULO - Mãe, a polícia prendeu o pai do Pedro!

MÃE DO PAULO - Eu sei.

PAULO - E o pai?

MÃE DO PAULO - Por que está perguntando pelo teu pai, Paulinho?

PAULO - O pai também foi preso?

MÃE DO PAULO - Claro que não, meu filho, não diz uma coisa destas. Não te preocupa, tá?

(MÃE DE PAULO SENTA, O FILHO COLOCA A CABEÇA SOBRE SEU COLO.

SILÊNCIO. COMEÇA A CANTAR. VOLTAM CACO E A SUA MÃE, DEPOIS ANA,

PEDRO E RUTH. TODOS NUM CLIMA DE APREENSÃO CANTAM MARCHA

SOLDADO, NUM TOM SINCOPADO, MELANCÓLICO.)

Marcha soldado
Cabeça de papel
Se não marchar direito
Vai preso no quartel
Quartel pegou fogo
Francisco deu o sinal
Acuda acuda acuda
A bandeira nacional

(LUZES SE APAGAM.)

(ANOS 70)

CENA 10: REUNIÃO DANÇANTE

"Me abraça mais forte!" ou "Eu sou o Paul McCartney!"

(ENTRA CANÇÃO "EU TE AMO MEU BRASIL" INTERPRETADA PELOS "OS INCRÍVEIS" MIXADOS COM GOLS DO BRASIL NA COPA DE 70. ADOLESCENTES. FIGURINOS DE ÉPOCA.)

LUCIANA (COM UM "QUESTIONÁRIO") - Olha só o que tá escrito aqui!

ANA - Meu questionário!

LUCIANA - O que que tem? Só porque diz aí que tu gosta do Pedro e tu do Caco? Vou contar prá mãe.

RUTH - Eu é que vou contar prá mãe! Tu fica mexendo no que é dos outros! E tu não vem mais junto!

LUCIANA - Daí tu não pode vir.

ANA - Ruth, não dá bola para ela e me ensina a dançar!

RUTH - É assim.

(ENSINA A DANÇA DO MOMENTO. ENTRA TORUGO, CALÇA BOCA-DE-SINO, BLUSA CACHAREL CURTA COM BARRIGA DE FORA.)

TORUGO - Bati lá em cima e tua mãe falou que a *reúna* era aqui embaixo.

ANA - Que bom que tu veio.

TORUGO - Eu queria beber alguma coisa

ANA - Ali em cima da mesa tem refrigerante.

TORUGO - Só tem refrigerante??

ANA - Atrás da porta tem cuba-libre, mas é segredo.

TORUGO - Papo firme.

LUCIANA - Eu ouvi.

(PEDRO CHEGA. TOCA "ERA UM GAROTO QUE COMO EU AMAVA...". ELE
TAMBÉM COM UMA CALÇA BOCA-DE-SINO ENORME.)

ANA - Por que é que a Gabriela não veio?

PEDRO - Ela está com a mãe que não pode ficar sozinha. Mas eu trouxe um refrigerante!

ANA - Eu quero te apresentar um amigo. Torugo, Pedro. Pedro, Torugo.

TORUGO - Vitor Hugo. Torugo pros guris e Tarugo prá elas! (GESTO COM DEDO MÍNIMO)

LUCIANA - O que é tarugo?

PEDRO - Eu acho que te conheço.

TORUGO - Tu não estuda no Rosário?

PEDRO - Não, mas tu não está sempre na saída do Sevigné?

TORUGO - Às vezes. Às vezes. (OLHA PARA A BOCA DE SINO) Acho que a minha boca é maior que a tua.

PEDRO - A minha é quarenta!

(MÚSICA PARA ENTRADA DO CACO. CALÇA LEE COM NESGA.)

CACO - Oi.

ANA - Que bom! Caco, quero te apresentar uma amigo. Caco, Torugo, Torugo, Caco.

TORUGO - Torugo pros guris e tarugo prá elas.

LUCIANA - Ai de novo! Que guri chato... Torugo pros guris, tarugo prá elas....(IMITA)

(ENTRA BETIRANHA. MÚSICA "CORUJA". ELA VESTE UMA MINI-SAIA E MINI
BLUSA E MASCA CHICLETES.)

BETIRANHA - Oooooiii! (RUTH SE APROXIMA) Tu é a....

RUTH - Ruth.

BETIRANHA - Eu sou a Beti. (DÁ UM ABANO PARA OS GURIS) Tu que é a Ana?

ANA - Sou.

BETIRANHA - É tu que vai embora?

ANA - É.

BETIRANHA - Legal!

(BETIRANHA DÁ UM RODOPIO E VAI EM DIREÇÃO AO GURIS. LUCIANA IMITA E
QUASE CAI.)

LUCIANA - Eu sou a Luciana, viu?

ANA - Quem é ela?

RUTH - Não sei. Sei que ela sempre fura as reuniões dançantes.

ANA - Mas como é o nome dela?

PEDRO - Ela mora na rua de cima.

RUTH - O apelido dela é Betirinha.

PEDRO - Essa que é a Betirinha?

ANA - Que entusiasmo, Pedro!

PEDRO - Não... é que eu sempre ouvi falar dela e agora a estou tendo o prazer de conhecê-la....

ANA - Vamos dançar?

LUCIANA - Dança comigo, Caco?

CACO - Tu é muito pequena.

LUCIANA - Ah, é sempre assim! Sempre assim.

(LUCIANA SAI FURIOSA. COMEÇA A TOCAR "DO YOU WANNA A DANCE?".

PEDRO SE APROXIMA DE ANA, CRIA CORAGEM, ANA SE VIRA E ELE DESISTE.

PEDRO SE APROXIMA DE CACO, FAZEM SINAIS DE INCENTIVO UM PARA O

OUTRO. CACO VAI ATÉ A RUTH. QUANDO ELA SE VIRA ELE DÁ UMA PAUSA E PASSA RETO. FAZEM SINAIS E DECIDEM IR OS DOIS JUNTOS.)

CACO/PEDRO - Vamos dançar?

ANA/RUTH - Vamos.

(QUANDO VÃO DANÇAR, TERMINA A MÚSICA.)

PEDRO (SEM JEITO) - Terminou a música.

BETIRANHA - Vocês não querem salgadinhos?

PEDRO (INTERESSADO) - Eu quero. (ANA O PUXA PARA O LADO)

BETIRANHA (INSINUANTE PARA O CACO) - Tu queres, Caco?

CACO - Quero... (VAI PEGAR E É PUXADO PELA RUTH)

(FAZENDO UMA RODINHA DE DANÇA: CACO, RUTH, ANA E PEDRO. BETIRANHA E TORUGO NOUTRO CANTO.)

ANA - Não queria ir embora.

RUTH - Nem a gente queria que tu fosse.

ANA - Eu vou sentir tanta saudades.

RUTH - Primeiro foi o Paulo a ir embora. Agora vai tu....

ANA - Toda a turma indo embora.

PEDRO - Nossa turma está se indo, terminando. (PARA RUTH) O presente. (PEDRO BUSCA O PRESENTE.) Ana, um presente de toda a turma para ti.

ANA - Um disco! Vocês assinaram? Eu vou colocar.

(PAUSA MUSICAL PARA QUE ANA COLOQUE O DISCO)

BETIRANHA - Por que a Ana vai embora?

TORUGO - Parece que o pai dela foi transferido prá Brasília.

(MÚSICA. "CAN'T BUY ME LOVE" DOS BEATLES. CACO FICA ALUCINADO.)

CACO - Bá Beatles!!

(CORRE ATÉ UMA CADEIRA E COMEÇA A TOCAR UMA BATERIA INVISÍVEL. TORUGO TOCA GUITARRA COM O BRAÇO ESQUERDO.)

PEDRO - Oh, cara, tá errado. É com a direita.

CACO - Do outro lado.

TORUGO - Eu sou o Paul McCartney, tá carinha! Qual é??

(ANA E RUTH DE UM LADO DA CENA OLHANDO PARA BETIRANHA QUE DANÇA DE FORMA ESCANDALOSA.)

RUTH - Olha só o tamanho do vestido dela!

ANA - Faltou fazenda na casa dela.

(BETIRANHA SE COÇA E MOSTRA AS CALCINHAS.)

RUTH - Olha só o jeito que ela se coça!

ANA - Apareceu até a alma!

(LUCIANA ENTRA CORRENDO)

LUCIANA - Ana, a tua mãe disse que é prá botar mais luz aqui e prá baixar o volume que os vizinhos estão reclamando. (CACO DÁ UM PUXÃO DE CABELOS.) Ai, guri!

PEDRO - O que foi?

LUCIANA - Não gosto que peguem no meu rabo.

(MÚSICA: "I AM SO HAPPY")

TORUGO - Essa é boa.

(COMEÇAM A DANÇAR FRENETICAMENTE. ANA DANÇA COM PEDRO, BETI COM TORUGO, RUTH COM CACO. LUCIANA NÃO DANÇA COM NINGUÉM.)

RUTH - O que é que tu está olhando prá lá, heim?

CACO - Estava olhando para a Ana.

RUTH - Tu não tira os olhos desta Betirinha.

(ANA DANÇA DE COSTAS PARA PEDRO, QUANDO SE VIRA ELE ESTÁ DANÇANDO COM A BETIRANHA.)

ANA - Hoje eu vou tomar um porre!

(TOMA UM GOLE E SAI DECIDIDA. PEDRO SE DÁ CONTA E VAI ATRÁS. BETI PEGA PEDRO NO CAMINHO.)

BETIRANHA - Depois quero dançar contigo, morenã!

PEDRO - Mas por quê, Ana?

ANA (TOMANDO MAIS UM GOLE) - Despedida!

PEDRO - Mas eu só estava aprendendo um passo...

(ANA SAI EM DIREÇÃO AO OUTRO LADO DA CENA. PEDRO TENTA SEGUI-LA. BETIRANHA O ALCANÇA.)

BETIRANHA - Vem que eu te ensino outro...

(ANA FICA FURIOSA. PEDRO E BETI DANÇAM. ANA SE INSINUA PARA TORUGO. PEDRO FICA COM CIÚMES. ENTRA NO MEIO DOS DOIS. TORUGO TOMA FRENTE E PEDRO DÁ UM ENCONTRÃO.)

PEDRO - O que foi?

TORUGO - O que foi o quê?

LUCIANA - Oba! Vai ter briga.

TORUGO - Eu tava dançando com a mina...

PEDRO - Mina é a tua mãe.

TORUGO - Não bota a mãe no meio que eu boto no meio da tua.

LUCIANA - Põe a mãe! Põe a mãe!

(TORUGO LEVANTA UMA CADEIRA. CACO PARTE EM AUXÍLIO DE PEDRO TENTANDO ACERTAR TORUGO COM UM PONTAPÉ. BETIRANHA, QUE JÁ OLHAVA PARA O CACO, SEGURA-O RÁPIDO E LHE DÁ UM BEIJO NA BOCA. CACO ESTATIZA. BETI E CACO SE BEIJAM DEMORADAMENTE. A DISCUSSÃO VAI CEDENDO ATÉ TODOS SE DAREM CONTA DO BEIJO. SILÊNCIO. LUCIANA SE APROXIMA CURIOSA, INDISCRETA. CACO DÁ UMA PISADA NO PÉ DE LUCIANA SEM PARAR DE BEIJAR. ELA DÁ UM GRITO CONTIDO E VAI SAINDO DE CENA. MÚSICA DO ROBERTO CARLOS.)

PEDRO - Vamos dançar Ana?

BETIRANHA - Vamos lá fora?

(ELA SAI SE ABANANDO DE "CALOR". CACO AJEITA AS CALÇAS COMO SE ESTIVESSE BEM EXCITADO. RUTH E TORUGO SAEM DE CENA.)

ANA - Eu não queria ir embora!

PEDRO - A gente vai se encontrar de novo, não é, Ana?

ANA (CONCORDA) - Pedro, me abraça mais forte?

(PEDRO ABRAÇA ANA. CORPOS SE ADAPTAM UM AO OUTRO. SEM QUERER O BRAÇO DE PEDRO LEVANTA UM POUCO O VESTIDO DELA. ANA AJEITA COM CERTO EMBARAÇO. LUZES DESCEM O MAIS LENTO POSSÍVEL DE MODO A GRAVAR PARA SEMPRE NA RETINA, AQUELA IMAGEM.)

CENA 11: NAMORO NO CARRO

"Tu me beijou e ainda não me pediu em namoro!"

(ENTRA PAU'RENATO. ASSOBIAM E SAI. ENTRA TORUGO TAMBÉM ASSOBIAM, PROCURA POR PAU'RENATO. ESTE APARECE POR TRÁS E ASSOBIAM BEM FORTE. TORUGO SE ASSUSTA.)

TORUGO - Onde é que tu estavas?

PAU'RENATO - Estava ali, mijando no muro!

TORUGO - Vamos até ali empurrar o carro.

PAU'RENATO - O quê? Estragou?

TORUGO - Não, Pau'renato! O pai só foi dormir agora. Tem que tirar o carro sem fazer barulho. Entendeu?

PAU'RENATO - Mas vem cá, carinha. Teu velho não te emprestou o carro?

TORUGO - Claro que não, Pau'renato! Ainda por cima me deu a maior bronca. (IMITA O PAI) "Onde é que já se viu? Sem carteira! E se a polícia te pega?"

PAU'RENATO - E se a polícia te pega?

TORUGO - Não vai pegar Pau'renato! Sou braço!

PAU'RENATO - O esquema está certinho?

TORUGO - Não tem furo, nem que a vaca tussa!

PAU'RENATO - Então tá legal. Vai ficar só nós dois no carro, certo?

TORUGO - Certo!

PAU'RENATO - Quando eu falar assim "será que não tem cachorro quente por aí?", certo?

TORUGO - Certo!

PAU'RENATO - Daí tu sai do carro e me deixa com a mina, certo?

TORUGO - Errado, Pau'renato! Eu é que falo do cachorro quente e tu fala do tempo, certo?

PAU'RENATO - Certo! Assim "eu acho que vai chover!", certo?

TORUGO - Certo. Depois a gente troca!

PAU'RENATO - Depois a gente troca!

TORUGO - Pau'renato. eu tô com um tesão!

PAU'RENATO - E eu então, carinha!

TORUGO - Há um mês ali, descascando ovo, descascando ovo!

PAU'RENATO - Eu estava assim na semana passada. Daí pintou uma *dosa* nova e ela ficou dando banda, dando banda, dando banda... quando ela deu uma chance eu agasalhei o croquete.

TORUGO - Vamos embora Pau'renato, senão eu me acabo aqui mesmo!

PAU'RENATO - Vamos carinha!

(LUZES SE APAGAM. FOCO NOUTRO LADO DA CENA. QUARTO DE RUTH.)

VERA (DE FORA) - Ruth!

RUTH - Oi, entra.

VERA - São quase sete horas.

RUTH - Tu está pronta?

VERA - Mais ou menos, e tu?

RUTH - O que tu acha?

VERA - Tá legal, mas teu sutiã está aparecendo.

RUTH - Arruma, arruma!

VERA - Estou arrumando. Vê se meu *Modess* está marcando?

RUTH - Não.

VERA - Posso dar uma olhada nas tuas roupas?

RUTH - Pode. Vera faz tempo que tu menstruou?

VERA - Eu tinha treze, mais de dois anos... e tu?

RUTH - Prá mim demorou um pouquinho...

VERA - Foi é?

RUTH - A mãe até me levou no médico, mas eu fui porque ela insistiu... eu nem estava preocupada...

VERA - É mesmo?

RUTH - Mas agora já veio.

VERA - Veio?

RUTH - Faz um tempão... dois meses!

VERA - Deixa eu me pintar? Sabe, a minha mãe não deixa eu comprar pintura!

RUTH - Pode usar. Vera, tu gosta do Pau'renato?

VERA - Gosto.

RUTH - E vocês já são namorados?

VERA - Olha, ele não me pediu assim em namoro, né...

RUTH - Mas ele já te beijou, né?

VERA - Já.

RUTH - Com língua ou sem língua?

VERA - Com os dois.

RUTH - E é bom?

VERA - É. Tu nunca beijou?

RUTH - Já! Quer dizer, só assim... no rosto.

VERA - Não, eu digo assim, beijo de guri com gurria?

RUTH - Onde foi que tu aprendeu?

VERA - Na mão, oh!

(VERA MOSTRA BEIJANDO A PRÓPRIA MÃO. RUTH PÕE A LÍNGUA DE FORA, ACOMPANHANDO O MOVIMENTO DE VERA.)

RUTH - Vera, tu acha que o Torugo vai me pedir em namoro?

VERA - Disseram que ele gosta de ti e está a fim de te beijar.

RUTH - Só deixo se ele me pedir em namoro.

VERA - E tu vai aceitar na hora?

RUTH - Não sei, o que tu achas?

VERA - Eu acho que com o Torugo é bom tu te fazer de difícil.

RUTH - Eu vou pedir um tempo para pensar.

(ENTRA LUCIANA)

LUCIANA - Pensar em quê?

RUTH - Nada. Como é que tu vai entrando no quarto dos outros sem pedir?

LUCIANA - Eu estava ali atrás da porta faz um tempão.

RUTH - E ficou escutando, né?

LUCIANA - Eu não estava escutando nada. (PARA VERA) É verdade que tu já beijou? Com língua ou sem língua?

RUTH - Não estava escutando nada, não é?

LUCIANA - Não estava escutando nada, tá Ruth! (PARA VERA) É que o pai disse que quem beija com língua é ta-ra-do!

RUTH - Sai daqui!

LUCIANA - Vocês vão sair, né?

RUTH - Vamos, sim!

LUCIANA - A mãe já sabe, né?

RUTH - Sabe.

LUCIANA - Pois ela disse que tu só vai sair se eu for junto.

RUTH - Tu foi te oferecer!

LUCIANA - Ela que quis. Foi ela que mandou.

RUTH - Sai daqui!

LUCIANA - Olha, Ruth, vou contar prá mãe. (AMEAÇA SAIR.)

VERA (IMPEDINDO QUE LUCIANA SAIA) - Prá tua mãe não! Ruth, se ela falar com a tua mãe, tu não sai!

RUTH - Lulu, sabe aquele copo de chicletes com açúcar que está na geladeira? Eu dou tudinho prá ti, se tu não fores...

LUCIANA - Hi! No meu copo já tem seis!

RUTH - Eu faço os temas prá ti.

LUCIANA - Eu vou porque eu quero ir, tá?

(RUTH DÁ UM BELISCÃO NA LULU)

LUCIANA - Ai, ai, ai! Agora eu vou contar prá mãe.

VERA (BLOQUEIA A PORTA) - Não Lulu.

RUTH - Tá bom! Tu vai! Puta que o pariu que merda!

LUCIANA - Ai, Ruth, que baita palavrão! Olha só (SEPARANDO AS SÍLABAS) Pu-ta-que-o-pa-riu-que-mer-da! Grandão, heim?

(LUZES SE APAGAM. GERAL AZUL, NOITE, QUATRO CADEIRAS ONDE SERÁ ENCENADO O CARRO.)

TORUGO - Pau'renato! Vê se tem guardinha por aí?

PAU'RENATO - Aqui tá barra limpa. O *Belo* deve estar na rua de cima.

TORUGO - Então vamos embora. (ENTRAM NO CARRO) Viu que chutaram o *brucutu*?

PAU'RENATO - Foi o Wilsinho, cara! Ele e o Lize chutaram todos os *brucutus* da zona.

TORUGO - Eu queria ter uma igual ao do Roberto Carlos!

PAU'RENATO - Qual?

TORUGO - Aquele de ouro! (CARRO SAI AOS SOLAVANCOS)

PAU'RENATO - Tu sabe dirigir?

TORUGO - Claro que sei, Pau'renato. Esse aqui é o carro da mãe. Não tô acostumado com a embreagem!

PAU'RENATO - Então quem sabe eu dirijo?

TORUGO - Claro que não, Pau'renato. Eu sou o Clay Regazzoni dos pampas.

PAU'RENATO - Vou ligar o rádio.

TORUGO - Liga baixinho que eu gosto de escutar o ronco do motor.

(MÚSICA "HEY BOY", COM OS MUTANTES. ELES ENXERGAM UMA MULHER.)

TORUGO - Olha ali, Pau'renato.

PAU'RENATO - Bá, encosta o carro. (PARAM O CARRO) Diz alguma coisa!

TORUGO - ...Aí... tijolinho da minha construção! (SAEM CANTANDO PNEU)

PAU'RENATO - Ali, a esquerda. (CARRO PÁRA) Buzina!

TORUGO - Buzina é coisa prá bagaceiro! Vai lá e chama as gurias!

PAU'RENATO - Eu não. Vai tu. (ELES FICAM SE ARRUMANDO PELO ESPELHO RETROVISOR)

TORUGO - Tá com medo, Pau'renato!

PAU'RENATO - Sabe quem é a mãe dela?

TORUGO - Quem?

PAU'RENATO - A diretora do colégio.

TORUGO - Aquela velha chata?

PAU'RENATO - Ela mesma. Aquela de óculos borboleta!

TORUGO - Então vou buzinar! (BUZINA COM FORÇA, AS GURIAS APARECEM.)

VERA - Oi, Torugo! Pau'renato!

PAU'RENATO - Vera...

RUTH - Oi, Torugo... Esta á a Luciana...

TORUGO - Ah, é mesmo?

RUTH - É minha irmã...

TORUGO - Ah, legal!

RUTH - Ela vai com a gente!

TORUGO - Ah... não!! Pau'renato, a vaca tá tossindo!

LUCIANA - Como é o nome dele?

PAU'RENATO - O meu é Pau'renato!

LUCIANA - O dele eu me lembro. É Torugo, tarugo... Lembra na festa da Ana quando ela foi embora? Eu estava lá, lembra de mim?

TORUGO - Eu? (ENTRAM NO CARRO)

LUCIANA - Ruth, eu quero ficar junto contigo.

TORUGO - Entra na frente. Eu ponho a almofadinha!

LUCIANA - Não vai me deixar cair, heim?!

TORUGO - Pode deixar! (BATE A PORTA COM FORA. LULU GRITA.)

VERA - Tu sabe dirigir?

PAU'RENATO - O carro é da mãe dele. Não está acostumado com a embreagem.

TORUGO - Vou tirar a carteira o mês que vem.

VERA - Superbacana!

TORUGO - Prá onde nós vamos?

PAU'RENATO - Prá... Ipanema, carinha!

TORUGO - Boa.

LUCIANA - Ah, Ruth, este balanço do carro... já tô ficando com sono.

RUTH (IRRITADA) - Deita no meu ombro e dorme.

LUCIANA - Vamos voltar prá casa.

RUTH - Agora não dá. Foi tu que quis vir junto.

LUCIANA - Então vai mais devagar! Não balance tanto esta coisa.

TORUGO - Qual é de trazer esta guriazinha?

RUTH - Se ela não vem junto eu não posso sair.

LUCIANA - É.

TORUGO - Já vamos chegar (PÁRA O CARRO. PAUSA. OBSERVAM.)

RUTH - Não é perigoso aqui?

TORUGO - A *Prainha*? É super segura.

RUTH - Aqui que é a *Prainha*?

TORUGO - É, por quê? Tu já conhecia?

RUTH - Não, é a primeira vez que eu venho aqui.

LUCIANA - E estes *autos* aí parados?

TORUGO - Estão vendo a paisagem, Lulu!

LUCIANA - Como é que vão ver a paisagem no escuro?

VERA - Será que ela não se acalma se comer alguma coisa?

TORUGO - "Será que não tem cachorro quente por aí?"

LUCIANA - Bububu! Não gosto de cachorro quente.

VERA - Nós vamos ter que ir embora!

LUCIANA - Vamos tomar sorvete então.

TORUGO (SAINDO DO CARRO) - Pau'renato, dá uma chegadinha aqui. Acho que o pneu está murcho.

PAU'RENATO (SAINDO) - O que houve com o pneu aí, carinha?

TORUGO - Não houve nada com o pneu! O que a gente vai fazer com esta guriazinha?

PAU'RENATO - Afogar no rio Guaíba!

TORUGO - Tu e tuas idéias! Seguinte, parece que tem uma sorveteria dobrando a esquina. Leva elas lá, Pau'renato.

PAU'RENATO - Tá legal. Depois a gente troca.

TORUGO - Claro, cara!

PAU'RENATO - Luluzinha, vamos ali na esquina tomar um sorvetinho?

LUCIANA - Oba. Tu não vai Ruth?

RUTH - Não.

LUCIANA (CORRENDO) - Onde é que é?

VERA - Espera, Luciana, espera por nós. (SAEM VERA, PAU'RENATO E LUCIANA)

TORUGO - Gostou do *auto*?

RUTH - Legal.

TORUGO - Estes bancos são reclináveis... (BAIXA OS BANCOS RAPIDAMENTE, RUTH SE ASSUSTA) Meu pai disse que se eu passar no vestibular vai me dar uma *auto*. Acho que vou pedir um Corcel... cor de mel... com umas talas... e um som a *fusel*... (TENTA SE APROXIMAR PARA FICAR NUMA POSIÇÃO FAVORÁVEL. COLOCA O BRAÇO SOBRE O OMBRO, RETIRA, COLOCA DE NOVO. SE ESPREGUIÇA, OLHA PARA O LADO) Acho que eles acharam a sorveteria...

RUTH - Onde? Não tô vendo nada.

TORUGO - Ali.

RUTH - Não estou vendo nada.

(RUTH OLHA PARA TRÁS. QUANDO VOLTA TORUGO LHE DÁ UM BEIJO NA BOCA. ELA SE DEBATE, MAS AOS POUCOS RELAXA. ELA ABRAÇA TORUGO. ELE TENTA ESTICAR O BRAÇO PARA ALCANÇAR O SEIO DE RUTH. ELE TENTA TAMBÉM COLOCAR A PERNA SOBRE ELA, A BOCA DE SINO PRENDE NA PALANCA DO CARRO. BEIJO SE PROLONGA. DEPOIS SE SEPARAM, EXAUSTOS, RELAXAM.)

RUTH - Acho que engoli meu chiclete.

(TORUGO SE DÁ CONTA QUE ESTÁ MASCANDO O CHICLETE DELA)

TORUGO - Os vidros ficaram meio embaciados, né?

RUTH - Tu me beijou e ainda não me pediu em namoro...

TORUGO - Eu... eu... preciso um tempo prá pensar. (OS OUTROS VOLTAM)

PAU'RENATO - E aí, carinha? "Eu acho que vai chover!"

LUCIANA - Nem tem nuvem no céu, guri!

TORUGO - Ruth, vamos ali tomar um refrigerante.

(VERA E PAU'RENATO SE PREPARAM PARA NAMORAR)

RUTH - Vamos, Lulu.

LUCIANA - Eu não vou. (ENTRA NO CARRO)

TORUGO - Lulu, vamos tomar um refrigerante.

LUCIANA - Não vou. Tô cansada de caminhar, caminhar prá tomar um sorveteinho deste tamanho. Eu não vou.

PAU'RENATO (GRITANDO) - Tu vai tomar um sorveteinho.

LUCIANA - Eu já disse que não vou tomar sorvete! Que coisa!

TORUGO - Tudo bem, tudo bem! Então nós vamos embora.

LUCIANA - Vamos.

PAU'RENATO - Não! Pára aí, carinha! Eu acho que ainda vai chover!

LUCIANA - Esse guri só fala em chuva!

TORUGO - Deixa chover, Pau'renato!

PAU'RENATO - Então vamos para o Morro da Televisão!

LUCIANA - Tem *tevelisão*, lá?

PAU'RENATO - Tem.

LUCIANA - Então podemos ir. (CARRO PARTE)

VERA - O que é aquilo?

(SIRENE DA POLÍCIA. PERSEGUIÇÃO. TORUGO DOBRA A ESQUINA E SIRENE SOME. LUCIANA, COM O MOVIMENTO DO CARRO, SENTE-SE MAL, VOMITA)

RUTH - Agora nós vamos ter que ir embora.

PAU'RENATO - Pára o carro, Torugo, ela está vomitando tudo!

(CONFUSÃO GERAL. CARRO PÁRA. TORUGO E PAU'RENATO SAEM. VERA E RUTH AJUDAM LULU A SE LIMPAR.)

TORUGO - Puta que o pariu, Pau'renato!

PAU'RENATO - Vomitou tudo ali atrás, carinha!

TORUGO - Olha, Pau'renato, eu tô a fim de deixar essas *minas* irem a pé prá casa.

PAU'RENATO - Mas não dá, carinha, estas *minas* são família! Não são *galinhas*!

TORUGO - Vamos embora, Pau'renato! (ENTRAM NO CARRO) Olha aqui, o seguinte assim, eu vou levar vocês prá casa, tá? Mas tu aí, guriuzinha, nem um pio!

VERA - Senta direito Lulu.

(CARRO PARTE, MAU CHEIRO PROVOCA MAL ESTAR. MAU HUMOR GERAL.

TORUGO IRRITADO LIGA O RÁDIO, PROCURA SINTONIZAR UMA EMISSORA, NÃO ACHA NADA E DESLIGA. ACELERA. FREIA COM FORÇA.)

TORUGO - Estão entregues! (VERA, RUTH E LULU SAEM DO CARRO)

VERA - Tchau, Pau'renato....

PAU'RENATO (DESOLADO) - Tchau, Vera...

RUTH - Desculpe, Torugo...

LUCIANA - Eu adorei o passeio, viu guris? (TORTUGO FECHA O VIDRO NA CARA DA LULU)

TORUGO (SAI CANTANDO PNEU) - Que merda heim Pau'renato?

PAU'RENATO - Não reclama, não reclama. Tu ainda te garfiou com a Ruth. Eu fiquei ali no "será que vai chover? Será que vai chover?" E tu nada, carinha!

TORUGO - Queria que fizesse o quê? Com aquela guriuzinha de *chá de pêra*? Ainda por cima, uma vomitadeira!

PAU'RENATO - Bá, não é um guardinha na frente da tua casa? (TORUGO PÁRA O CARRO, DESLIGA OS FARÓIS)

TORUGO - Pau'renato... me ajuda a empurrar o carro sem fazer barulho.

PAU'RENATO - Agora não adianta mais. Já deve estar todo o mundo sabendo. Estão bem em frente da tua casa.

TORUGO - O que que eu vou dizer, Pau'renato?

PAU'RENATO - Sei lá. Diz a verdade.

TORUGO - Tá louco?

PAU'RENATO - Aquele velho papo. A gente é homem, a gente precisa descarregar... e hoje em dia quem é que come alguém sem carro?

TORUGO - É... mas nós não comemos ninguém, Pau'renato.

PAU'RENATO - Diz pro teu velho que a gente comeu. Daí eu acho que ele aceita.

TORUGO - Tu acha?

PAU'RENATO - Eu acho!

TORUGO - Então tu vai junto! Foi tu que teve a idéia.

(MUDANÇA DE LUZ. PAI DE TORUGO AO TELEFONE.)

PAI - Alô, não, não... fala direto com o Guimarães... tem que resolver isso agora... quero este guri em casa hoje!

TORUGO - Pai, preciso falar com o senhor...

PAI (AO TELEFONE) - Um momentinho só, por favor. (PARA O FILHO) O que foi?

TORUGO - Sabe o que é pai, é que eu o a Pau'renato... nós somos homens, o senhor entende?

PAI - Vitor Hugo, tu interrompes o telefonema para me dizer que nós somos homens?

PAU'RENATO - ...descarregar...

TORUGO - Eu e o Pau'renato, nós somos homens, então nós precisamos descarregar, descarregar, descarregar... aí o carro da mãe estava ali parado...

PAI - E descarregaram o quê do carro da tua mãe?

TORUGO (PENSA) - O que estes guardinhas estão fazendo aí na frente?

PAI - Esses guardas, Vitor Hugo, vieram me comunicar que prenderam teu irmão numa passeata no Centro, hoje. Ele estava na frente de Prefeitura queimando uma bandeira dos Estados Unidos. (VOLTA AO TELEFONE) Alô, eu quero este menino fora da prisão ainda hoje!

TORUGO - Tudo errado, Pau'renato, certo?

PAU'RENATO - Certo!

(LUZES SE APAGAM.)

CENA 12: O SONHO

"Adianta lutar sozinho?" ou "Tua calça de brim está no arame, vai buscar."

(MUDANÇA DE CENA. CASA DE PEDRO. DONA ELVIRA COSTURANDO. PEDRO CHEGA. É NOITE.)

DONA ELVIRA - Pedro, isso é hora de chegar?

PEDRO - A mesma hora de sempre.

DONA ELVIRA - Tu sabes que eu não durmo enquanto tu não chegas?

PEDRO - Mãe, tu sabe que esta luz é fraca, faz mal para os olhos. Mania de costurar no escuro.

DONA ELVIRA - Eu sei, a Gabriela já me falou.

PEDRO - Então, precisa te cuidar mais.

DONA ELVIRA - Tu estás com fome?

PEDRO - Estou.

DONA ELVIRA - Vou fazer alguma coisa.

PEDRO - Não precisa.

DONA ELVIRA - Que fome é essa então?

PEDRO (PAUSA) - Mãe, o que a gente faz quando não tem mais nada prá fazer?

DONA ELVIRA - Não sei...

PEDRO - A gente fica parado... dorme... não faz nada.... ou faz alguma coisa? (SILÊNCIO) O mesmo silêncio de sempre, ninguém responde. Por quê?

DONA ELVIRA - Filho, o que a gente responde quando não tem nada para responder?

PEDRO - É isso que eu quero saber! Sabe o que foi que descobri? Que a vida do pai não foi inútil. As pessoas continuam lutando e gritando.

DONA ELVIRA - Gritar o quê? Ninguém ouve. O que tu estás procurando, meu filho? O que tu queres?

PEDRO - Eu quero não te ver costurar até a essa hora da noite. Eu quero não precisar contar os centavos no fundo do bolso. (PAUSA) Eu vou embora.

DONA ELVIRA - Ir embora não adianta.

PEDRO - Quer que eu fique aí, estudando e trabalhando, prá quê?

DONA ELVIRA - Olha a tua irmã? Ela está estudando, vai ser médica, vai ser alguém...

PEDRO - Prá quê?

DONA ELVIRA - Prá ter a vida que nós não tivemos.

PEDRO - Ela está passando para o outro lado.

DONA ELVIRA - Que lado?

PEDRO - O lado deles.

DONA ELVIRA - O lado dos que vivem.

PEDRO - Não adianta remendar, o buraco é muito grande. (PAUSA) Tenho sonhado muito com o pai...

DONA ELVIRA - Teu pai sonhou e olha no que deu.

PEDRO - O pai não estava sonhando.

DONA ELVIRA - Adianta lutar sozinho?

PEDRO - Ele não estava sozinho. Tem muita gente com ele. Porque estão de boca calada não quer dizer que não pensem. Eles pensam e bastante.

DONA ELVIRA - Pedro, tu estás falando igualzinho ao teu pai. Não quero te ver metido com esta gente.

PEDRO - Queres que eu fique de braços cruzados o resto da vida?

DONA ELVIRA - Não quero te ouvir falar neste assunto. (BATEM A PORTA. APREENSÃO. PEDRO VAI ATENDER.)

HOMEM - Depressa. A gente está esperando.

PEDRO - Já estou indo.

HOMEM - Não demora, nosso contato... (VÊ DONA ELVIRA) não podemos esperar mais... (SAI)

(PEDRO FECHA A PORTA. A MÃE ESTÁ EMOCIONADA, CHORA)

DONA ELVIRA - Pedro, tua calça de brim está no arame. Vai buscar.

(PEDRO SAI. DONA ELVIRA DOBRA COM CARINHO E LENTIDÃO A CAMISA DO FILHO. SEUS MOVIMENTOS SÃO LENTOS, DOLORIDOS E DENSOS. PEDRO VOLTA. ELA ENTREGA A BOLSA DE VIAGEM. ELE COMEÇA A SAIR.)

DONA ELVIRA - Mesmo que não der prá mandar o endereço, escreve de vez em quando.

PEDRO - Eu escrevo.

DONA ELVIRA - Te cuida, meu filho.

PEDRO - Mãe, dá um beijo na Gabriela.

(PEDRO SAI. LUZES SE APAGAM. OUVI-SE UMA GAITINHA DE BOCA TOCANDO NO ESCURO.)

CENA 13: ESTRADA DA VIDA

"Tô indo prá Canoa Furada!"

(SOM DA GAITA NA ESCURIDÃO. LUZ AZULADA. DE UM LADO DO PALCO ESTÁ PEDRO, ROSTO TENSO, DECIDIDO. DO OUTRO APARECE CACO. CALÇA DE BRIM, FITA NA TESTA, MOCHILA, OLHAR DE DROGADO. TOCA A GAITINHA DE BOCA. CRUZAM A CENA EM DIREÇÕES OPOSTAS. CACO PÁRA, OBSERVA PEDRO SAIR DE CENA. CACO SENTA NA MOCHILA. ENTRAM BIA E LUCIANA, TAMBÉM NA VIAGEM DE CARONA, ELAS TEM ENTRE 16 E 17 ANOS.)

BIA - Aí, Luciana, será que a gente vai conseguir pegar carona?

LUCIANA - Nem te grila, dá um tempo, né Bia?

BIA (PARA O CACO) - Tu tá viajando de carona?

CACO - De carona... também

LUCIANA - Será que a gente podia viajar junto? Já tá ficando escurão.

CACO - Por mim... tudo bem.

BIA - Valeu.

LUCIANA - Tu não é o Caco?

CACO - Sou, por quê?

LUCIANA - Tu não lembra de mim, carinha?

CACO - Bá, tu não é aquela irmãzinha da Ruth? A Luciana?

LUCIANA (ENTUSIASMADA) - Puta merda!

CACO - Bá, como tu cresceu depressa...

BIA - Não vai me dizer que vocês se conhecem?

LUCIANA - Faz um tempão. Essa daí é a Bia, uma amiga minha.

BIA - Ai. (GESTO DE PAZ E AMOR)

LUCIANA - Prá onde tu tá indo, heim cara?

CACO - Tô indo prá Canoa Furada.

LUCIANA - Não é furada, é quebrada.

CACO - Pode crê.

BIA - A gente tá indo prá Santa Catarina.

CACO - E vocês estão procurando alguém?

BIA - É... ninguém especial... alguém...

LUCIANA (OLHANDO PARA CACO) - Pode ser até que já tenha encontrado.

CACO - Bá, acho que está viagem vai ser altas viagens.

BIA - A gente tem mais é que cair da *city*. Aqui não tem espaço prá gente.

CACO - A gente tem mais é que buscar o nosso espaço, saca? O lado natural!

LUCIANA - É, liberdade!

CACO - Liberdade.

TODOS (CANTAM) Liberdade é uma calça velha

Azul e desbotada

Que você pode usar

Do jeito que quiser

(CANTAM E VÃO PARA O MEIO DA ESTRADA. UM CARRO INTERROMPE, QUASE ATROPELANDO OS TRÊS QUE REAGEM FURIOSOS)

(CANTAM) Hoje existe tanta gente

Que quer nos modificar

Não quer ver o nosso cabelo assanhado com jeito

Nem quer ver a nossa calça desbotada

O que é que há

Se o amigo está nessa ouça bem

Não tá com nada!!!

(BIA CORRE ATÉ O CANTO DA CENA PARA PEDIR CARONA. VOLTA.)

BIA - Pessoal pintou uma carona. Mas é só prá um. Eu tô indo. Nos encontramos em Garopaba. Na frente da igreja. (SAI DE CENA)

LUCIANA - Guarda as minhas coisas, Bia.

CACO - Tudo bem... (PAUSA. OS DOIS SE OLHAM. EMBARAÇO.)

JUNTOS - Ficamos, né?

LUCIANA - Caco, como tu tá diferente.

CACO - É que tu não me sacava direito.

LUCIANA - Pensei que tu ia ser um cara tri acomodado. Tu era todo mimado, filhinho de papai, te achava um saco.

CACO - Nada a ver. Nada a ver. Meus coroas ficaram enchendo muito o meu saco. Aí eu peguei e mandei tudo à merda. Caí planando na estrada!

LUCIANA - Que barato!

CACO - Tô fazendo a minha vida. Não tô a fim de morrer numa financeira feito o meu velho. E tu, tá transando quê?

LUCIANA - Eu tô dançando.

CACO - Bá, dança é um barato. Tenho uma amiga minha que dança.

LUCIANA - (PERCEBENDO A NOITE) Eu acho que a gente vai ter que ficar por aqui.

CACO - Por mim, tudo bem... Tenho até um cobertor aqui... é boliviano... de Macchu Picchu.

LUCIANA - Macchu Picchu é no Peru. (CACO FICA SEM JEITO) Caco, olha só a lua que tá pintando.

CACO - Bá... *tri*...

LUCIANA (OLHANDO PARA A LUA) - Caco, lembra que tu não quis dançar comigo numa reunião-dança?

(OLHAM-SE, OS LÁBIOS SE TOCAM LENTAMENTE ENQUANTO *JANIS JOPLIN* DEBULHA *SUMMERTIME*. LUZES SE APAGAM)

CENA 14: FACULDADE

"Será que a gente corre perigo por aqui?"

(LUZES SE ACENDEM. CADEIRAS FORMAM O *RESTAURANTE UNIVERSITÁRIO*. BANDEJÃO.)

GABRIELA - Tu também entrou agora na faculdade?

MORENO - Não, tô no quarto semestre.

GABRIELA - Tu já tá trabalhando?

MORENO - Tô fazendo plantão no Pronto Socorro.

GABRIELA - É mesmo? Me diz uma coisa, não teria uns livros prá me emprestar?

MORENO - Que livros tu precisa?

GABRIELA - Livros do primeiro ano, anatomia, histologia.

MORENO - Tu entende inglês?

GABRIELA - Muito pouco.

MORENO - Acho bom fazer uns cursinhos, porque os livros que eu tenho são todos em inglês.

GABRIELA - Tu vais te especializar em quê?

MORENO - Psiquiatria e tu?

GABRIELA - Não sei ainda. Acho que pediatria.

MORENO - Criança é o futuro do Brasil!

MAGRINHO (COM A BANDEJA NA MÃO) Olha este feijão aqui! (PARA A FUNCIONÁRIA) Come tu que eu quero ver, titia. (PEGA SOBREMESA) Peguei duas bananas, não quero nem *sabá*!

NECO - Bá, gurria! Não me diz que tu passou no vestibular?

GABRIELA - Passei, sim.

MAGRINHO - Ainda bem. Pensei que tava comendo aqui sem carterinha.

NECO - Tu fazia cada pergunta no cursinho! Eu tinha certeza que tu não passava!

GABRIELA - E tu passou?

NECO - Claro que passei. Mas tu passou em que? Pedagogia, letras ou teatro?

GABRIELA - Medicina.

NECO - Medicina? Com aquelas perguntinhas que tu fazia? Eu olhava e ficava pensando: com uma boquinha tão charmosa, como é que pode sair tanta bobagem por aí?

GABRIELA - Oh, simpatia, e tu passou em que?

NECO - Eu passei em biblioteconomia.

MAGRINHO - O quê? Não!

MORENO - Biblioteconomia é um saco.

NECO - Eu queria mesmo Engenharia. Mas tudo bem. Eu tô curtindo o curso... eu gosto muito de livros.

MORENO - Tá assim de conformado aqui dentro.

NECO - Mas me conta, como é que tá a Universidade prá ti? Tá legal?

GABRIELA - Mesma coisa, principalmente com a tua presença.

NECO - Mas só muda. Tem que pegar o astral daqui. A vida cultural e artística, tá tudo aqui.

GABRIELA - Sabe que por aí ele tem razão. Eu vi um monte de cartazes da "Peña de la Cancion Latino Americana".

NECO - Sabe quem vai cantar? (PAUSA) Martin Coplas.

GABRIELA - Quem é Martin Coplas?

MORENO - É um exilado político argentino que mora em Porto Alegre faz tempo.

NECO - Bá o cara é exilado, então o show vai ser *do arco!*

PACHALSKI (ENTRANDO NO R.U.) Com licença, eu só vou dar um recadinho. (PARA TODOS) - Atenção pessoal, vai ter uma reunião hoje as seis e meia no DCE para discutir o encaminhamento da luta de 477 e do 228. Depois às nove da noite, vai ter uma peça com o pessoal do Jairo de Andrade do Teatro de Arena, lá na Reitoria, seguida de debate. E prá encerrar, um recital de poesia do Maiakovisky.

NECO - Colega, só um tempinho, poderia explicar melhor este artigo 4728?

MAGRINHO - É 2847.

PACHALSKI - É 477 e 228. São dois decretos-lei que proibem a participação de estudantes universitários na vida política nacional. E ainda ameaçam de enquadramento na Lei de Segurança na Nacional. (PALMAS) Vai um aí companheiro?

MORENO - Não, obrigado. Eu já conheço.

PACHALSKI - Eu também já te conheço. (DISTRIBUI OS PANFLETOS E SAI)

MORENO - Vocês vão? (NINGUÉM RESPONDE) Tu vai?

GABRIELA - Toma o meu que eu não vou.

MORENO - Não quero estas porcarias.

NECO - Eu só vou. Tô tri a fim deste lance de política.

MORENO - Pessoal, esse "companheiro" que saiu aí, é um baita dum ratão. Ele agita as historias prá pegar os trouxas. Abram o olho com ele. Até logo. (SAI. CLIMA DE INSEGURANÇA.)

MARÍLIA - Não vão atrás dele que **ele** é que é rato. Faz dez anos que está na Universidade. Já fez de tudo aqui dentro. Arquitetura, Administração, Direito, Engenharia, Teatro e o diabo a quatro.

NECO - Esse cara já fez Engenharia??

MARÍLIA - Engenharia ele fez pouco tempo, lá só tem alienado mesmo. Não tinha o que fazer.

NECO - O que tem contra o curso de Engenharia prá ficar falando?

MARÍLIA - Já namorei dois engenheiros. Depois deles desisti de transar com homem! Te cuida, cara, só te cuida. (SAI)

NECO (PREOCUPADO) - E aí Gabriela, como é que a gente fica nesta história? Será que a gente corre perigo?

GABRIELA - Talvez.

(MAGRINHO QUE VINHA CARREGANDO A BANDEJA, PÁRA E ESCUTA. SAI COM CARA DE APAVORADO. NECO FAZ MENÇÃO DE LHE ENTREGAR UM JORNAL ALTERNATIVO, ELE NEGA E SAI ASSUSTADO.)

MARTA - Gabriela, consegui aquele livro de Anatomia que a gente estava precisando. Tá a fim de estudar?

GABRIELA - Claro, a aula é na 402?

ANA - Guria!

GABRIELA - Ana!

ANA - Gabri!

GABRIELA - Quanto tempo. Ai que saudades!

ANA - Guria... (SE ABRAÇAM EMOCIONADAS)

GABRIELA - Voltou prá Porto Alegre?

ANA - Voltei. Tô morando aqui. Deixei a família em Brasília e vim prá cá.

GABRIELA - Que amor. E o que tá fazendo?

ANA - Tô no terceiro ano de Jornalismo e tu?

GABRIELA - Entrei agora na Medicina.

ANA - Medicina?

GABRIELA - Suei prá entrar.

ANA - Legal te ver. E como vai o pessoal? Como vai a tua mãe?

GABRIELA - Bem...

ANA - O teu pai?

GABRIELA - O pai? ...Desde aquela época, lembra?

ANA - Lembro... (APREENSIVA) E o Pedro?

(SILÊNCIO. GABRIELA NÃO RESPONDE. TENSÃO)

NECO - O que foi guria? Parece que viu um fantasma!

MARTA - Vamos nessa Gabriela?

GABRIELA - Eu vou indo... eu quero mais é estudar. Foi bom te ver Ana.

ANA - Foi bom te ver Gabriela. Te cuida, tá?

(MUITA EMOÇÃO. SE ABRAÇAM. GABRIELA SAI DE CENA. MANDA UM BEIJO PARA ANA DE LONGE AO SAIR. ANA, MUITO EMOCIONADA GUARDA A BANDEJA. NECO SAI ATRÁS DELA, FAZ SINAIS QUERENDO INICIAR UMA PAQUERA.)

ANA - Ah, não é possível!

(LUZES SE APAGAM)

CENA 15: GRAVIDEZ

"Essa criança vai ser filho de um filho!"

(MUDANÇA DE CENA. DUAS CADEIRAS NUM FOCO LATERAL. É A CASA DE LUCIANA, ELA ESTÁ PREPARANDO UMA AULA DE DANÇA.)

LUCIANA - É um... dois... três... e sobe até oito. É um dois e a mesma coisa... (CAMPAINHA) Puta merda. (ABRE A PORTA) Oi, Ruth.

RUTH - Tudo bom?

LUCIANA - Tudo.

RUTH - O que tu tá fazendo?

LUCIANA - Preparando uma aula. Tá a fim de um café?

RUTH - Não vai perguntar pelo pai, pela mãe?

LUCIANA - Se tiveres alguma coisa especial pode falar. Que cara é essa?

RUTH - Minha menstruação atrasou.

LUCIANA - Já fez algum teste?

RUTH - Não fiz teste nenhum. Eu sei que tô grávida.

LUCIANA - Quanto tempo está atrasada.

RUTH - Quinze dias.

LUCIANA - Quinze dias não é atraso. Quinze dias é temperamento.

RUTH - Eu sei que tô grávida. Eu me conheço.

LUCIANA - Já contou pro Rodrigo?

RUTH - Ele só pensa naquela moto.

LUCIANA - Mas ele tem que sair do mundinho dele para saber que é o pai.

RUTH - Não dá, ele é muito irresponsável.

LUCIANA - Foi até bom tu falar nisso. Não sei como é que tu agüenta um cara como o Rodrigo. Ele transa com um monte de mulher... até em cima de mim ele já deu.

RUTH - Tu não me disse nada.

LUCIANA - Ué, tô te falando agora.

RUTH - Eu tô a fim de ter esse filho.

LUCIANA - O quê?

RUTH - Eu tô a fim de ter esse filho. Eu não tenho nada, Luciana. Tudo o que eu tenho é dos velhos. Tu ainda tem teu apartamento, tuas aulas de dança, tem teus amigos. A única coisa que eu tenho é meu corpo.

LUCIANA - Ruth, tu mesma está dizendo que não tem nada. Sabe a barra que é ter um filho?

RUTH - Sabe qual é a barra de não ter ninguém? Eu tô cansada de ser sozinha.

LUCIANA - Tu não vai deixar de ser sozinha tendo este filho. Compra um cachorro então!

RUTH - Tu não tá entendendo. Não é a mesma coisa.

LUCIANA - Quem não tá entendendo é tu. Um filho não é um bibelô.

RUTH - A vida inteira ouvi as pessoas dizendo que eu não tô entendendo. Mas agora eu sei o que eu quero. Eu não tô louca. Tu fala isso por que já fez um aborto.

LUCIANA (CHOCADA) - Claro que fiz e faria de novo. Tu pode não acreditar, mas eu queria ser mãe e ainda quero ter um filho, mas não é quando a gente quer. É quando a gente pode.

RUTH - A gente pode quando a gente quer.

LUCIANA - Não é assim. Essa criança vai ser filho de um filho.

RUTH - Mas ele vai ser tão bonito.

LUCIANA - Vai ser como nós... (CAMPAINHA)

RUTH - Esquece o que eu te disse.

(LULU ABRE A PORTA)

RODRIGO - Aí Lulu, vim te convidar prá ir numa festa...

LUCIANA - A Ruth tá aqui.

RODRIGO - O quê? (MAL ESTAR GERAL)

RUTH - Tu... tudo bom?

RODRIGO - Tudo.

RUTH - Tá a fim de um café?

LUCIANA - Deixa que eu vou fazer um café novinho.

(LUCIANA SAI DE CENA. FAZ SINAL PARA RUTH FALAR COM RODRIGO.

RODRIGO LARGA O CAPACETE, AJEITA O CABELO.)

RUTH - Como é que tá a moto?

RODRIGO - Tá legal. Mais uns acertos e vou palear todo o mundo.

RUTH - Te cuida. Não vai te machucar.

RODRIGO - Tem perigo não. (ABRAÇA RUTH, ELA REAGE TENSA.) O que foi neguinha? Tá nervosa? Qual é o problema? Conta aqui pro papai.

RUTH - Eu tô grávida.

RODRIGO (DÁ UM SALTO, SUSTO) - Tá louca, mulher!

RUTH - Não, por enquanto só grávida.

RODRIGO - E tu ainda brinca.

RUTH - Quer que eu chore?

RODRIGO - Mas tu tem certeza? Já fez todos os testes?

RUTH - Não fiz teste nenhum. E tira essa porcaria de cima da mesa. (ATIRA O CAPACETE NO CHÃO)

RODRIGO - Meu capacete! (PARA ELA) Mas tu não tomava pílula?

RUTH - Não posso tomar pílula, me faz mal.

RODRIGO - O que faz mal é um filho na barriga.

RUTH - Se eu dissesse que não tomava, tu vestia a roupa e ia embora. Te conheço.

RODRIGO (PAUSA) - E agora? O que tu vai fazer?

RUTH - Eu quero ter esse filho.

RODRIGO - Tá louca! Tu sabe quanto é que eu ganho? (SUSPENSE) Nada! Sou estudante!

RUTH - Eu sei.

RODRIGO - Olha aqui uma coisa. Eu não vou assumir esse filho. E tem mais... nem sei se este filho é meu.

RUTH - Não sabe? Sabe com quantos caras eu já transei?

RODRIGO - Não sei, não quero saber e tenho raiva de quem sabe. Mas uma coisa eu sei: não vou assumir este filho. Tu tá ficando louca!

RUTH - Louca prá ter.

RODRIGO - O que tu vai dizer para o teu pai e a tua mãe?

RUTH - Tô cagando e andando prá eles. E eles prá mim.

RODRIGO - Mas acontece que o meu pai e a minha mãe não estão cagando e andando prá mim. O que eu vou dizer prá eles?

RUTH - Que eles vão ser avós!

RODRIGO (DEBOCHANDO) - Boa, chego em casa e digo "e aí, velho, prepara o teu coração que vai ser vovô" Pensa um pouco. Como é que tu vai viver?

RUTH - Eu dou um jeito.

RODRIGO - Que jeito tu vai dar? Vai rodar bolsa na esquina!?

RUTH (PAUSA) - Vai embora. Vai embora. (GRITANDO) Eu não preciso de ti, não preciso de ninguém. Vai embora. (CAMPAINHA TOCA)

JACARÉ - Oi.

RODRIGO - Oi, Jacaré. Como é que me achou aqui?

JACARÉ - Vi tua moto lá embaixo. Cara, o negócio é o seguinte: pintou a "*coisa*".

RODRIGO - Negócio é o seguinte: agora não dá. Tô com um baita pepino prá resolver.

JACARÉ - Oh, cara! Vai deixar as pintas com aquele monte de *coisa*? Vamos lá, cara, na manha da aranha. Depois vem o camburão e inhaque no cara. Qual é?

RODRIGO - E é da boa?

JACARÉ - Boa? Lembra da última? Prensada no mel.

RODRIGO - Aquela mesma?

JACARÉ - A mesma!

RODRIGO - E o preço?

JACARÉ - O mesmo. Vamos.

RODRIGO - Desce lá embaixo que eu já vou.

JACARÉ - Mas, carinha, a pinta...

RODRIGO - Jacaré, boca de siri... (JACARÉ SAI, CONTRARIADO) Ruth, surgiu um tipo de imprevisto de última hora, eu tenho que resolver, depois eu volto e a gente acerta as pontas.

RUTH - Não precisa mais voltar.

RODRIGO - Não é incomodo nenhum... eu tô de moto...

RUTH - Esquece, cara, esquece que eu existo!

RODRIGO - Preferia, sinceramente, que fosse de outro jeito... mas se tu quer assim... (SAI)

LUCIANA (FECHA A PORTA) - Ruth, vamos passear um pouco. Arejar a cabeça, respirar um pouco. Sair do sufoco. Vamos?

RUTH - Não, Luciana, acabou o sufoco, acabou tudo.

(LUZES SE APAGAM.)

CENA 16: O AMOR

"No fundo tu está com um baita medo de se dar!"

(MUDANÇA DE CENA. DUAS CADEIRAS NUM FOCO LATERAL, OPOSTO AO ANTERIOR. É O APARTAMENTO DE PAULO. ELE CHEGA, ABRE A PORTA, COLOCA ALGUMA COISA SOBRE A MESA E LOGO A CAMPAINHA TOCA.)

KARLA - Oi, tudo bom?

PAULO - Tudo.

KARLA - Saiu o último disco do Caetano, já viu?

PAULO - Vi na Veja semana passada.

KARLA - Pois veja ao vivo.

PAULO (SEM GRAÇA) - Legal. Comprou, é?

KARLA - Prá ti.

PAULO - Prá mim mesmo?

KARLA - Gostou?

PAULO (COLOCANDO O DISCO) - Muito. (TOCA "MUITO")

KARLA - Não viu que fiquei te chamando lá embaixo? Te assobiei várias vezes e tu nem deu bola.

PAULO - Ando meio desligado.

KARLA - Que foi? Discuti no emprego?

(PAULO VAI ATÉ O BANHEIRO, LIGA O CHUVEIRO, VOLTA)

PAULO - Naquela merda eu discuto sempre, nem esquento mais.

KARLA - O que é então?

PAULO - Tô pensando em ir embora.

KARLA - Embora para onde?

PAULO - Qualquer lugar.

KARLA - É alguma coisa com teu pai? Ele não está legal?

PAULO - O velho tá bem. Com saudades, mas está bem. Com essa história de Anistia capaz que ele volte pro Brasil ainda este ano. A Carmem adora Paris.

KARLA - Já sei, está com saudades de Paris?

PAULO - Não é nada disso. É tudo o que tu já sabe. Falta uma porção de coisas nesta casa, falta uma porção de coisas neste país. Porto Alegre é muito quente no verão, muito fria no inverno. Como é que posso fazer música se eu passo o dia inteiro vendendo apólice de seguros? (VOLTA AO BANHEIRO) Puta que o pariu, este chuveiro não está esquentando.

KARLA - Vamos comer alguma coisa?

PAULO - Acho que não tem muita coisa na geladeira.

KARLA (VAI ATÉ A COZINHA) - Pelo menos neste ponto tu é realista. Tem três ovos e um saquinho de leite de... terça-feira.

PAULO - Vê se os ovos não estão estragados. (VAI ATÉ A GELADEIRA) Quer uma cerveja?

KARLA - Não.

PAULO - Ainda bem, só tem uma.

KARLA - Quero falar contigo.

PAULO - Não estamos falando?

KARLA - Sério. Assunto sério.

PAULO - Não fala assim que eu tremo.

KARLA - É sério mesmo.

(CAMPAINHA. KARLA ATENDE.)

MARINA - Oi.

KARLA - Oi.

MARINA - O Paulo está?

PAULO - Vai entrando.

MARINA - Tudo bem?

PAULO - Karla esta á a Marina, Marina, Karla.

JUNTAS - Oi.

PAULO - Quer tomar uma cerveja?

KARLA - Não tem.

PAULO - Tudo bem. Vou ali embaixo ligeirinho e já volto.

MARINA - Não precisa Paulo.

PAULO - É rapidinho.]

MARINA - Só vim pegar um livro e... Por mim não precisa.

PAULO - É por mim... os livros estão ali em cima. (SAI)

(PAUSA. AS DUAS SE OLHAM, CERTO MAL ESTAR.)

MARINA - Faz tempo que tu e o Paulo estão transando?

KARLA - Desde que ele voltou da França. O livro que tu queria era para estudar?

MARINA - Não, chega de estudar. Só isso que a gente faz. Tu é daqui de Porto Alegre?

KARLA - Sou e tu?

MARINA - Sou do interior, Três Passos.

KARLA - Mora sozinha?

MARINA - Moro. Sou vizinha do Paulo, aqui do andar de cima.

KARLA - Tu moras sozinha aqui em cima? Bom, então senta, já deve ser de casa mesmo.

MARINA - Não, imagina, só do... corredor... (SENTA) Tu mora com teus velhos?

KARLA - Morar com os velhos é uma barra.

MARINA - Uma barra é morar sozinha.

KARLA - Ai, pára, eles te cobram tudo.

MARINA - Mas pelo menos eles estão perto de ti.

KARLA - Estar perto não é estar junto. Eles estão perto.

MARINA - Pelo menos tu tens o Paulo.

KARLA - É, eu tenho o Paulo...

(PAULO VOLTA)

PAULO - Pega ligeiro, tá super gelada.

MARINA - Estupidamente gelada.

PAULO - Achou o livro que tu queria?

MARINA - Achei. *Cem Anos de Solidão*.

KARLA - Heim?

MARINA - *Cem Anos de Solidão*, o livro. Tô indo.

PAULO - Não quer jantar com a gente?

MARINA - Capaz.

KARLA (IRÔNICA) - Foi um prazer...

MARINA - Todo meu... (SAI)

KARLA - Sabe qual é o assunto, Paulo? Estava pensando na gente morar junto.

PAULO - Pára aí, uma coisa é a gente estar junto, outra é a gente morar junto.

KARLA - Eu sei disso. Mas eu tô a fim de uma relação mais concreta, sei lá, mais adulta, acho que está na nossa hora.

PAULO - Tudo bem, eu gosto de ti, tu gosta de mim, isso é ótimo. O que falta prá nós é o próximo passo. É disso que tenho medo.

KARLA - Deixa eu ver se entendi bem. Quer dizer que tu gosta tanto de mim que tá a fim de ir embora? Mas não adianta ir prá lugar nenhum se este medo, se esse vazio está dentro de ti.

PAULO - Gente nova, cidade nova, pode ser tudo a mesma merda. Uma vida de merda. Meu pai exilado, um emprego fodido e o pior que... nem o chuveiro funciona nesta casa.

KARLA - Pelo menos a gente tá vivo, já é alguma coisa.

PAULO - Lembra do Pedro, aquele meu amigo?

KARLA - Ele sim que não pode fazer mais nada. (PAUSA) É, eu acho que tu aprendeu tudo bem direitinho. No fundo tu tá com um baita medo de se dar.

PAULO - Não é nada disso.

KARLA - Eu vou embora. Não tem mais nada a fazer aqui. (COMEÇA A SAIR)

PAULO - Pára aí, como é que tu chega aqui em casa e quer morar comigo? Acha que é assim no mais?

KARLA - Não tô pedindo explicação.

PAULO - Como não? Vou largar o emprego, viver de música, sabe o que é isso?

KARLA - Não sei porque tu está assim. Não é isso mesmo que tu quer?

PAULO - E tu acha que é fácil? Vai faltar grana!

KARLA - Não tô pedindo prá me sustentar. Vou embora. (PAULO SEGURA KARLA) Me larga.

PAULO (GRITANDO) - Vai embora porra nenhuma! O que é que tu quer que eu diga? Que preciso de ti, que só tenho a ti, que eu...

KARLA - Diz Paulo, não dói.

PAULO (PAUSA) - Que eu te amo.

(ENTRA MÚSICA *EU TE AMO* DE CAETANO VELOSO. NAQUELA PARTE QUE DIZ - "EU NUNCA TE DISSE, MAS AGORA SAIBA, EU TE AMO, SEREI PRÁ SEMPRE TEU CANTOR" - LUZES DESCEM SUAVEMENTE ENQUANTO PAULO E KARLA SE ABRAÇAM.)

(ANOS 80)

CENA 17: A MEMÓRIA

"Com o tempo aprendi a ficar calada!"

(CASA DE DONA ELVIRA. FOCO CENTRAL ONDE ELA ESTÁ SENTADA, COSTURANDO. BATEM A PORTA.)

DONA ELVIRA - Quem é?

ANA - Dona Elvira? (DONA ELVIRA ABRE A PORTA) Eu sou a Ana, lembra? Como vai a senhora?

DONA ELVIRA - Vou bem. Ah, já sei tu era aquela gordinha.

ANA - Não, aquela era Ruth.

DONA ELVIRA - A Ruth... Entra minha filha, tu vais me desculpar, mas eu não consigo parar de trabalhar. É para distrair as idéias.

ANA - Não consigo imaginar a senhora sem trabalhar.

DONA ELVIRA - E tu como vai?

ANA - Vou bem.

DONA ELVIRA - Casou?

ANA - Não, quer dizer, sim, casei...

DONA ELVIRA - A Gabriela também casou... e já se formou também.

ANA - Em medicina?

DONA ELVIRA - É, e tu já te formou?

ANA - Me formei em Jornalismo.

DONA ELVIRA - Ah, que bom. Teu pai era o...

ANA - Capitão Gomes.

DONA ELVIRA - Isso, o Capitão Gomes, a Dona Virgínia... Como vão todos?

ANA - Tudo bem lá em casa. O pai se aposentou, mas continua em Brasília. E a mãe está com ele.

DONA ELVIRA - Tempo passa.

ANA (OLHANDO PELA JANELA) - Como mudou tudo por aqui. Demoliram a casa...

DONA ELVIRA - Demoliram muita coisa...

ANA - E o Pedro?

DONA ELVIRA - Demoliram a casa dos Rocha, dos Conte, Accurso. Antigamente conhecia todo o mundo, mas agora com este viaduto no fim da rua... não tem mais criança brincando na calçada. Aquele prédio ali é todo alugado. Antigamente morava ali a Dona Ivone, antes dela a Dona Talita e antes ainda a...

ANA - Dona Elvira, eu sei que a senhora não gosta de falar neste assunto, mas acontece que o Pedro foi muito importante na minha vida e na vida de muita gente que a senhora nem conhece. A senhora já foi procurar os Direitos Humanos? Abriu processo contra a união?

DONA ELVIRA - De quem era aquela casa?

ANA - Da D. Maria Clara, mãe da Ruth.

DONA ELVIRA - A Ruth, aquela gordinha...

ANA - Qual a situação do Pedro? (SILÊNCIO) Olha, estou tentando fazer uma reportagem e preciso que a senhora fale. Está difícil publicar, mas são tantas histórias, tanta pressão que isso vai vir a tona, mais cedo ou mais tarde. Mas se a senhora não quer falar é porque no fundo está culpando o Pedro. (SILÊNCIO) Vou embora. (VAI SAINDO)

DONA ELVIRA - Não adianta minha filha. São coisas que não adianta falar, só dóem.

ANA - Dói prá senhora e prá muita gente, mas é importante para a memória nacional. Prá resgate da consciência histórica.

DONA ELVIRA - Quem quer saber disso? A gente fala, vira manchete, dois dias depois todos esquecem. A vida da gente é esquecer, esquecer...

ANA - Existem listas de mãe que estão na mesma situação que a senhora... na Argentina...

DONA ELVIRA - Não quero falar neste assunto, com o tempo aprendi a ficar calada...

ANA - Muita gente aprendeu, mas eu acho que eles merecem ser lembrados.

DONA ELVIRA - Essa tua história vai trazer meu Pedro de volta? Vai? Se não vai, não tem proveito nenhum.

ANA - Se pelo menos a gente tentasse.

DONA ELVIRA - Acabou, é passado. E agora, se tu não te importa, eu tenho muito que fazer.

ANA - Desculpe, não queria trazer recordações e magoar a senhora.

DONA ELVIRA - Não preciso que ninguém venha me falar do meu marido e do meu filho prá me lembrar deles. Minha vida é só isso.

ANA - Sinto muito. Posso fazer uma coisa? (BEIJA SUAVEMENTE O ROSTO DE DONA ELVIRA, ELA SE SURPREENDE COMO SE ESTIVESSE DESACOSTUMADA COM O CARINHO) Não precisa se levantar, eu acho a porta.

(DONA ELVIRA LEVA A MÃO AO ROSTO. ANA PÁRA NA PORTA E CANTA A MÚSICA *ANGÉLICA*, DE MILTINHO.)

ANA (CANTANDO) - Quem é essa mulher
 Que canta sempre este lamento
 DONA ELVIRA (CANTANDO) - Só queria lembrar o tormento
 Que fez o meu filho suspirar
 TODOS - Quem é esta mulher
 Que canta como dobra um sino
 Queria cantar por meu menino
 Que ele já não pode mais cantar

(LUZES SE APAGAM)

CENA 18: QUEM BAILOU

"E tu o que andas fazendo?"

(ABRE A LUZ. PALCO VAZIO. OCORREM DUAS CENAS PARALELAS. CACO E PAULO FAZENDO COOPER E GABRIELA E RUTH NO SUPER MERCADO)

CACO - Ei Paulo.

PAULO - Caco!

CACO - Tempão que a gente não se vê!

PAULO - Mais de ano.

CACO - E aí? Casou?

PAULO - Não casei, mas tô amando.

CACO - Que amando! Tinha mais é que voltar a comer tudo que é mulher como a gente fazia, lembra?

PAULO - Falando nisso, tu tá com a tua mulher ou com a Soninha?

CACO - Como é que tu tá sabendo?

PAULO - Porra, uma foto deste tamanho na coluna do Gasparotto. Como é que tu consegue?
 (NO SUPER MERCADO)

GABRIELA - Ruth.

RUTH - Gabriela.

JUNTAS - Mas como tu tá linda.

GABRIELA - Tudo bom, querida, como vai?

RUTH - Tudo bem.

GABRIELA - (PERCEBE ALIANÇA NA MÃO ESQUERDA) Casou, heim?

RUTH - Casei e tu?

GABRIELA - Também casei. Com um colega de faculdade. Me formei em Medicina. E o teu marido o que faz?

RUTH - Ele é advogado.

GABRIELA - E tu está trabalhando?

RUTH - Ele prefere que eu não trabalhe...

(COOPER)

CACO - E o trabalho?

PAULO - Larguei tudo, tô vivendo de música.

CACO - Vai morrer de fome assim. Tem que fazer como eu, só de levantar o telefone hoje de manhã ganhei seis milhões lá na Financeira.

(SUPER MERCADO)

GABRIELA - E nenê? Já tem?

RUTH - Não, quer dizer, ainda não. E tu?

GABRIELA - Também não, a gente passa o dia inteiro no hospital, consultório, plantão, mas agora quando melhorar financeiramente vou pensar em ter filho. Não quero que falte nada prá ele.

(COOPER)

PAULO - O ruivinho aquele é teu piá, não é?

CACO - É, por que?

PAULO - Vi ele ontem de tarde aqui no Parque.

CACO - E ele não te mandou a merda?

PAULO - Não, por que?

CACO - Agora deu prá mandar a merda todo o mundo. Do avô ao jardineiro.

(SUPER MERCADO)

RUTH - E a tua mãe?

GABRIELA - Tá bem. Continua morando naquela casa, mas tá bem. E a Luciana?

RUTH - Hi, nem te conto.

GABRIELA - O que houve?

RUTH - Um baixo astral.

GABRIELA - O que foi?

RUTH - Está grávida.

GABRIELA - Mas que bom.

RUTH - Bom? Mãe solteira?

(COOPER)

CACO - Teu velho já voltou de Paris?

PAULO - Voltou, não sabia?

CACO - Aproveitou esta tal de abertura...

PAULO - Lenta e restrita demais para o meu gosto, mas enfim... Ele está dando aula na Faculdade e fazendo política.

CACO - Te cuida que vão mandar ele de volta...

PAULO - Desta vez não vai ser bem ele.

CACO - Olha este papo de comunista no meu lado.

PAULO - O que é isso?

CACO - Não vai me dizer que tu foi a favor desta palhaçada das Diretas Já??

PAULO - Tinha outra escolha?

CACO - Maluf na cabeça.

(FOCO)

GABRIELA - Mas que absurdo, só no Brasil mesmo. Daqui a pouco nós vamos viver com uma inflação de quarenta, cinquenta por cento ao mês.

RUTH - Como tu é exagerada. Com uma inflação de dez, quinze por cento já é impossível viver. Imagina como seria com uma hiper inflação? Que absurdo, Gabriela!

GABRIELA - Mas agora com o Tancredo, isso tudo vai mudar.

(FOCO)

CACO - Quer dizer que tu acredita neste ‘coluna do meio’ que é o Tancredo? Este faz a festa, mas quem vai mandar mesmo vai ser o Sarney. Essa história eu conheço, até aí morreu Neves.

PAULO - Como é mesmo o nome do teu guri?

CACO - Pedro.

PAULO - Pedro? O mesmo nome do irmão da Gabriela, lembra?!

(FOCO)

GABRIELA - Tudo de bom prá ti. Foi importante te rever.

RUTH - Adorei, que bom te ver. Ah, e o teu irmão?

(FOCO)

CACO - Escuta, que fim levou aquele cara?

(FOCO)

GABRIELA - Não ficaste sabendo?

(FOCO)

PAULO - Bailou, bailou na curva.

(LUZES SE APAGAM)

CENA 19: BAILANDO

"E quando cortaremos laços/ e quando soltarem os cintos/ façam a festa por mim."

(COREOGRAFIA DA MÚSICA “AOS NOSSOS FILHOS”, NA VOZ DE ELIS REGINA. LUCIANA DANÇA COM DUAS BAILARINAS. QUANDO A MÚSICA CHEGA EM: “FAÇAM A FESTA POR MIM”, LUCIANA CORRE E ABAIXA O VOLUME DO SOM. MUITO EMOCIONADA.)

LUCIANA – Mexeu! Ele mexeu!

ALUNA 1 – O nenê se mexeu?

ALUNA 2 – Que amor, Luciana!

LUCIANA – Essa música é linda...só tem uma coisa, eu quero fazer a festa! Nós vamos fazer a festa juntos! Eu não quero pedir desculpas para o meu filho pelo mundo. E não vou!

(LUCIANA LEVANTA O VOLUME, LUZES SE APAGAM. SOM DE MÁQUINA DE ESCREVER. A MÚSICA CHEGA EM: “QUANDO COLHEREM OS FRUTOS”.)

CENA 20: REPORTAGEM

"Já deste a mamadeira?"

(ANA ESTÁ DATILOGRAFANDO NUMA MÁQUINA DE ESCREVER. FOCO CENTRAL DO PALCO. ENTRA DANIEL.)

DANIEL (EMBALANDO O NENÊ) - Ana, ele não quer dormir!

ANA - Já deste a mamadeira?

DANIEL - Dei a mamadeira, troquei as fraldas...

ANA - Ele já arrotou?

DANIEL - Não ouviu? Parecia que ia derrubar todo o edifício. Não sei como é que consegue, com este tamaího!

ANA - Amor, já pego ele. Tô bem no fim.

DANIEL - Ele não chora, mas ponho no berço e ele fica com o olhinho arregaladão!

ANA - Estou na última linha. Na última frase.

DANIEL - Tá bem. (PARA O FILHO) Mamãe tá na última frase. (EMBALA O MENINO, ANA ESCREVE. MÚSICA.)

ANA - Terminei.

DANIEL - É a tua reportagem?

ANA - Não, a reportagem eu já mandei para a Anistia Internacional. Vai sair primeiro em Bruxelas, Londres e Nova Iorque, depois talvez saia aqui no Brasil. Mas ficou uma coisa a mais, aquela mãe do Pedro sem voz, o que a gente passou todos estes anos...saiu algo como uma poesia...

DANIEL - É mesmo, que legal.

ANA - Não quer ler prá mim?

DANIEL - Prefiro que tu leia.

ANA (LENDO) - Meu amigo Pedro...

DANIEL (SUSSURRANDO) - Ana, mais baixinho... (APONTA PARA O NENÊ)

ANA - Tá bem. (COMEÇA A LER A POESIA)

Meu amigo Pedro era uma pedra na vida deles

Como um pedaço solto de coragem

Nem bem crescido ainda

Saiu, lutou e morreu

Morreu assim como um corpo arreventado

Esticado, dividido

Morreu como um afogado, agonizando, torturado

Morreu como seu pai, desaparecido

Mas ninguém esperava que ele fosse reviver

Ninguém esperava que ele fosse mais que aquele monte de carne e osso

Que sobrou depois de dois dias nas salas escuras

Depois de dois dias de choques, água fria, paulada, perguntas

Ninguém esperava que Pedro fosse de pedra

Que pedra pode estar parada, inerte

Mas pode ser pedra no ar, arremesso, tiro, vidro estilhaçado

Que pedra pode ser raiva na multidão

Pode ser fogo, fome, febre

Pedra pode ser mais

Que carne é mais que pedra

E Pedro é mais que carne

Que não adianta represar os rios se não se pode parar a chuva

Ninguém esperava que seus amigos, irmãos, todos

Todos soubessem de tudo

Mas que ninguém podia fazer nada

Que a diferença entre Pedro e nós

É a mesma de um assaltante de bancos e um batedor de carteiras
 Mas o tempo é o melhor dos remédios
 E o tempo tudo cura
 Mesmo as feridas deixadas por Pedro
 Menos as que em seu corpo permaneceram
 Depois que ele ficou ali num canto da sala, agonizando
 Enquanto seus algozes riam e tomavam café
 Mas o que eu quero dizer
 É que ninguém esperava que eu, justamente eu, filha da mesma noite
 Contasse essa história

(SILÊNCIO. EMOÇÃO. ANA OLHA PARA DANIEL. ELE ABAIXA A CABEÇA E VÊ O
 FILHO)

DANIEL - Dormiu! (PAUSA) É linda.

ANA - Estou pensando em publicar.

DANIEL - Vale a pena. (OLHA PARA O BEBÊ ADORMECIDO) A gente vale a pena.
 (ELES SE BEIJAM COM AMOR, MUITO CARINHO)

ANA - Deixa que eu seguro ele no colo.

DANIEL - Não vai acordar agora, viu?

ANA - Vamos levar ele prá cama?

DANIEL - Já preparei o bercinho.

(LUZES DIMINUEM, FINALIZANDO A CENA. INICIAM OS PRIMEIROS ACORDES
 DE UMA CAIXINHA DE MÚSICA)

CENA 21: O FINAL

"Há muito tempo que ando nas ruas de um porto não muito alegre."

(ENTRA UM ATOR TOCANDO VIOLÃO. CANTA A MÚSICA "HORIZONTES".
 ATORES AOS POUCOS VÃO CHEGANDO, APROXIMANDO-SE. SOLIDARIEDADE.
 PRIMEIRO UMA VOZ, DEPOIS OUTRA, DEPOIS TODAS, ATÉ SE REUNIREM NO
 CENTRO DO PALCO.)

Há muito tempo que ando
 Nas ruas de um porto não muito alegre
 E que no entanto
 Me traz encantos
 Um pôr de sol me traduz em versos
 De seguir livre
 Muitos caminhos
 Arando terras
 Provando vinhos
 De ter idéias de liberdade
 De ver amor em todas idades
 Nasci chorando
 Moinhos de vento
 Subir no bonde
 Descer correndo
 A boa funda de goiabeira

Jogar bolita
Pular fogueira
Sessenta e quatro
Sessenta e seis
Sessenta e oito mau tempo talvez
Anos setenta não deu prá ti
E nos oitenta eu...

(SILÊNCIO. TODAS AS LUZES DO TEATRO SE ACENDEM)

...não vou me perder por aí.

(CAI O PANO)

S486t	<p>Serpa, Lúcia Gomes.</p> <p>Teatro e conscientização: um olhar sobre o movimento “Bailei na Curva” (1983 a 1985) / Lúcia Gomes Serpa. – João Pessoa, 2006.</p> <p>186 p.: il.</p> <p>Dissertação (mestrado) – UFPB / CE</p> <p>Orientador: Charliton José dos Santos Machado.</p> <p>1. Educação. 2. Teatro. 3. Criação Coletiva. 4. Conscientização. 5. Ditadura. 6. Educação Popular.</p> <p>UFPB/BC</p> <p>CDU : 37 (043)</p>
-------	--