

# 1 aParte



# aParte

Publicação do TUSP / Teatro dos Universitários de São Paulo

Número 1  
Março-Abril 1968

- 3 O teatro camponês  
*Luiz Valdez*
- 12 Um autor do cinema brasileiro se identifica com seu público — ou Vamos todos para a praia  
*Jean-Claude Bernardet*
- 17 Depoimentos sôbre o teatro brasileiro hoje  
*Augusto Boal - José Celso Martinez Corrêa*
- 27 Dez teses sôbre o teatro universitário  
*Martin Wiebel*
- 29 Cinema Brasileiro
- 37 Evangelho de São Mateus  
*Flávio Império*
- 42 Entrevista com Pier Paolo Pasolini
- 45 Um comportamento da imagem filmica  
*Zulmira Ribeiro Tavares*
- 49 Um fuzil na mão direita, uma câmera na mão esquerda  
*B. Wanderley*
- 51 Phin Phong Su  
Filme da FLN do Vietnam do Sul
- 55 "Enquanto homens corajosos morrem..."  
*Nota de Sergio Ferro*
- 57 "Enquanto homens corajosos morrem..."  
(Roteiro)  
*Fulton Lewis*
- 67 A lua muito pequena e a caminhada perigosa  
*Augusto Boal*
- 77 "Brasil em tempo de cinema"  
*Betty Milan*
- 82 INFRA VERMELHO

**Diretor Responsável** Elizabeth Milan

**Editôra** Sergio Ferro Pereira editor  
Rua Oscar Freire, 144  
São Paulo

**Redação** Rua Conego Leite, 845  
São Paulo

**Composição e Impressão** Companhia Lithographica Ypiranga  
São Paulo

**Programação Visual** Ricardo Ohtake

# O teatro camponês

Entrevista com Luiz Valdez, por Beth Bagby



O Teatro Camponês (Teatro dos Lavradores) fundado e dirigido por Luis Miguel Valdez, de vinte e seis anos, lida com os mesmos problemas do Vale de São Joaquim, descritos com tanta ênfase por John Steinbeck, há trinta anos. Agora, no entanto, se trata da comunicação com os oprimidos e não mais de tê-los como matéria prima da literatura.

O "Teatro", como é comumente chamado, é um teatro sindical, bilingue, estabelecido em Delano, Califórnia, durante os primeiros meses de uma longa greve agrícola. Em 8 de Setembro de 1965, a AWOC, (Comissão Organizadora dos trabalhadores agrícolas) filial da AFL-CIO, integrada principalmente por filipinos, decretou uma greve contra os cultivadores de uva da região. Em 16 de setembro, os membros da imensa NFWA, Associação Nacional dos Trabalhadores Rurais, mexicano-americana, fundada por Cézar Chaves votou unanimemente pela adesão à greve. Mais tarde, quando a NFWA já se tinha incorporado à AFL-CIO, os dois sindicatos uniram-se e formaram a UFWOC, Comitê Organizador dos Camponeses Unidos.

As primeiras montagens do Teatro, cenas de mais ou menos quinze minutos, desenvolveram-se a partir de improvisações e diziam respeito fundamentalmente ao significado da greve, da NFWA, e de porquê os lavradores deveriam aderir a ela. À medida que os problemas da greve se complicavam e os seus objetivos mudavam, e que a união dos sindicatos colocava o problema da sua reorganização, o papel do Teatro e o conteúdo das suas representações tornaram-se mais participantes. Nos últimos meses da greve instituiu-se uma série de projeções noturnas de filmes, todas as segundas-feiras, e ainda aulas de interpretação dramática, de gravação, oficinas de artes gráficas e de manufatura de bonecos, e aulas de Inglês.

O Teatro está sempre desfalcado de pessoal, nunca há mais de uma atriz. Consequentemente, poucas peças incluem personagens femininas. Outro fator que afeta o teatro é a necessidade da comunicação em duas línguas. Alguns membros do sindicato falam quase nada, ou simplesmente não falam inglês, por isso os atores carregam cartazes, geralmente escritos em castelhano, para indicar o nome ou o papel do seu personagem. Felipe Cantu, de quarenta e cinco anos e membro durante meio período do Teatro é o seu melhor ator cômico e não fala uma palavra de inglês. Entretanto ele reage tão significativamente com a voz, rosto e corpo, que o público nunca se dá conta que ele não diz absolutamente nada. As canções são cantadas em castelhano, precedidas de uma expli-

cação em inglês, Augustin, "Augie" Lira, o primeiro membro do Teatro, compôs recentemente algumas canções em inglês. O diálogo oscila entre o inglês e o castelhano, sem prejuízo da compreensão, a gíria é usada sempre, quer em inglês, quer em castelhano, e é conhecida de todos. E mesmo quando nenhuma língua é compreendida, resta pouca dúvida quanto à apreensão da comunicação visual dos acontecimentos

O interesse de Valdez por um teatro de greve em Delano pode ser explicado em parte por sua descendência mexicano-americana, de numerosa família de trabalhadores agrícolas emigrantes, e por sua formação; ele é formado em Teatro e é também dramaturgo. A sua peça em três atos, inédita, *A CABEÇA ENCOLHIDA DE PANCHO VILLA*, trata da desorientação de uma família de camponeses na vida da baixa classe média urbana. Seu trabalho no Teatro deu-lhe a oportunidade de tomar alguns desses problemas e propor soluções: primeiramente a igualdade econômica, para que livres da pobreza e das preocupações de ordem material, os mexicano-americanos possam adquirir uma identidade que incorpore os elementos históricos e étnicos, dos quais devem orgulhar-se. O Teatro tem-se limitado a um público de lavradores ou de simpatizantes urbanos da greve camponesa, porém as suas representações criaram imagens que perdurarão até o fim da vida de seu público.

Essa entrevista teve lugar no que foi o quartel-general do Teatro durante o último verão, LA AZTECA, uma antiga Tortilleria, em agosto de 66. A data tem importância, porque assinala o dia da primeira eleição oficial para a representação da União dos Trabalhadores do Campo. O resultado foi um teste da eficácia dos organizadores do sindicato e no caso do teatro, da sua comunicabilidade com seu público. A UFWOC ganhou a representação pelos lavradores onde se havia organizado mais fortemente. Os Teamsters rivais ganharam a representação pelos trabalhadores que não são do campo, como os motoristas de caminhão e ensacadores de uva, que constituem uma pequena porcentagem dos empregados das fazendas.

*Valdez* — Interessou-me pelo teatro já no 1º ano primário. Esse interesse continuou por toda a escola primária, no ginásio ingressei no Departamento de Oratória e Teatro, e tomei parte em vários espetáculos. Fui um aluno muito aplicado, desejava e por acaso consegui, uma bolsa de estudos *Bagby* — Para a Universidade Estadual de San José?

*Valdez* — É, eu estudava matemática e ciências na época, a oratória e o teatro

eram mero passatempo. Mudei de curso no segundo ano de faculdade, passei para Inglês e fiz todos os cursos de teatro, só literatura inicialmente, e li todos os tipos de peça. Depois comecei a escrever. No fim do segundo ano, escrevi uma peça em um ato chamada *O FURTO*, que foi premiada pela escola e ganhou um concurso organizado pela Associação Teatral de San José. O prêmio era a produção da peça e ela foi montada mais tarde pela Universidade. Houve então um marasmo de dois anos, enquanto trabalhava na *A CABEÇA ENCOLHIDA DE PANCHO VILLA*. Havia um professor trabalhando comigo desde o início e ele insistia sempre para que eu terminasse logo. Finalmente aprontei uma versão que pudesse ser produzida e nós a montamos juntos, sendo que a direção foi minha. Mesmo depois da produção para a *Conferência de Teatro Nordestina, na Universidade Estadual de San José*, havia ainda uma porção de erros gravíssimos, que eu desejava corrigir. Eu não queria mais ficar em San José. Foi naquela primavera que descobri a Troupe de Mímica de São Francisco.

*Bagby* — Quando eles passaram por San José?

*Valdez* — Eles estavam levando *O TARTUFO*, no estilo da comédia dell'arte e eu nunca tinha visto nada igual. Fiquei realmente fascinado pelas possibilidades daquele tipo de teatro e quis saber como ele funcionava, por isso aderi a ele.

*Bagby* — Nessa época você já começava a pensar na possibilidade de um teatro parra camponeses?

*Valdez* — Ainda não. Antes da minha peça ser produzida na *Universidade Estadual de San José* eu não havia decidido se seguiria em frente ou se deixaria de lado aquela orientação e atacava o campo do teatro rural. Sentia que precisava novamente criar raízes e quis voltar para o Vale e o povo de lá, muitos deles meus parentes. Portanto logo que me envolvi na produção da peça, não foi como escritor camponês itinerante.

Depois da produção da peça a idéia pareceu mais plausível, porque era primavera e haveria muito trabalho. Mas não parecia certo deixar as coisas como estavam. Eu tinha feito algum progresso e estava escrevendo peças. Foi por essa época que as idéias de teatro e de trabalho agrícola juntaram-se na minha cabeça, e pensei, certo, é uma possibilidade, um grupo de teatro para o Vale. Porém não tinha recur-

## aParte

homenageia  
o estudante  
Edson Luiz  
assassinado  
em 27 de março  
na Guanabara

sos, por isso quando descobri a Troupe de Mimica, pensei que se havia teatro capaz de entusiasmar os camponeses era aquêle tipo de teatro, ao ar livre, vivo e desbocado. Naquela primavera ouvi falar na Associação Nacional dos Trabalhadores Agrícolas. Começaram a aparecer cópias do EL MALCRIADO, (jornal bi-semanal, bilíngue da Imprensa Camponesa)

Minha avó que mora em Earlimart, veio visitar minha família em San José. Ela trouxe um número do EL MALCRIADO, com o retrato de Zapata na capa e isso me intrigou. Zapata, eis algo explosivo. Mantive-me ativamente interessado no assunto mas continuava trabalhando a minha peça. Então deflagrou-se a greve de oito de setembro de 65. Passaram-se algumas semanas e ouvimos dizer que se programava uma marcha, o que parecia um bom motivo para descer e participar.

*Bagby* — Que marcha foi essa?

*Valdez* — A de vinte e seis de setembro. Desci com alguns amigos, éramos seis, Passamos o dia inteiro em Delano e saímos de noite. Marchamos com tôda aquela gente gritando, *Huelga*, Greve. Deveria haver umas mil e duzentas pessoas.

*Bagby* — Eram todos grevistas?

*Valdez* — Eram Filipinos e mexicanos. Isso é que era fantástico. Não consegui tirar isso da cabeça durante semanas. Eram Mexicanos e Filipinos, não estudantes ou radicais urbanos; eram lavradores pobres. Voltei para São Francisco. Pensei muito em um teatro camponês então. Sabia que havia algo a fazer.

*Bagby* — Você ainda pertencia à troupe de Mimica?

*Valdez* — Certo. O motivo que me fez voltar a São Francisco e ficar lá foi a encenação do CANDELAIO, em outubro, com a qual estava comprometido. Depois de março falei com Dolores Huerta (uma das cinco funcionárias da UFWOC) a respeito da possibilidade de um teatro camponês e ela disse, "Sim é muito possível, venha". Aquela reação muito imediata foi esquisita, por isso não acreditei nela. Falei então com Cézar Chaves, e aparentemente Dolores já havia conversado com ele. Ele disse, "Venha", então vim. Tivemos uma entrevista preliminar no escritório e então marcamos outras.

*Bagby* — Quem estava lá?

*Valdez* — Lavradores, alguns estudantes voluntários. Havia um grupo de mais ou menos trinta e cinco pessoas aquela noite,

lá mesmo no pequeno escritório. Todos pareciam gostar da idéia, mas e daí? Como é que nós fámos sair por aí para formar um grupo de teatro? Uma mulher perguntou se o conjunto de rock-and-roll de seus filhos poderia participar. Eu não podia enunciar conceitos de teatro porque nenhum deles havia realmente visto uma peça. A única maneira de dizer o que pensava era ilustrando o que dizia. Frank Cieciorka, o artista de São Francisco, tinha feito alguns cartazes para mim antes de eu descer — ESQUIROL (CROSTAFURA-GREVE), PATRONCITO (PATRÃO) HUELGISTA (GREVISTA) CONTRATISTA (EMPREITEIRO, CAPATAZ)

*Bagby* — Então você já tinha começado a imaginar os "actos"?

*Valdez* — Certo. Bom, eu pensei logo que deveria pendurar os cartazes. A segunda reunião começou muito lentamente. Havia mais ou menos doze pessoas. Quatro ou cinco eram voluntários estudantes, e, eu fiquei desapontado, porque queria lavradores. E com outros cinco, alguns muito sérios. Parecia desanimador. Falei uns dez minutos e então comprehendi que aquela falacção não ia dar em nada. O negócio era partir imediatamente para a ação. Então chamei três deles e pendurei em dois os cartazes HUELGISTA. Dei ao outro o cartaz ESQUIROL e disse-lhe que ficasse ali em pé e agisse como um ESQUIROL. Ele não queria a princípio, porque aquela era uma palavra suja naquela hora, mas cedeu afinal, de boa-vontade. Então os HUELGISTAS começaram a gritar com ele e todo mundo caiu na gargalhada. De repente começou a aparecer gente na casa, não se sabe saídos de onde e encheram tôda a cozinha. Começamos a pendurar cartazes nas pessoas que nos rodeavam e começaram a aparecer os voluntários. "Deixe-me representar isso", "Olha, foi isso mesmo que eu fiz" e imitavam tôda sorte de coisas. Ficamos quase duas horas só fazendo isso. Quando terminamos, as pessoas se acotovelavam na casa cheia. Havia gente nas soleiras, na sala, e do lado de fora, pendurados nas janelas. Dolores apareceu mais tarde e ficou lá espiando, e acrediro que a idéia de que se pode fazer muita coisa simplesmente exteriorizando, parece que passou.

Esse foi o começo. O efeito que logramos aquela noite foi fantástico, porque o pessoal imitava coisas reais. Juntei então, um grupo inicial de mais ou menos cinco e começamos a inventar improvisações. Tudo isso era feito depois de horas de serviço de piquete. Às vezes só começávamos lá pelas oito ou nove horas, mas continuámos durante três semanas tôdas as noites. Demos o nosso primeiro espetáculo no Teatro Filipino.

*Bagby* — Naquela primeira apresentação você fêz alguma improvisação que você faça ainda hoje?

*Valdez* — Nenhuma que eu possa lembrar-me. A primeira, oficial, que nós fizemos foi a CONSCIÊNCIA DE UM FURA GREVE, e depois AS TRÊS UVAS e PAPELACION. A CONSCIÊNCIA DE UM FURA-GREVE envolve dois atores: o lavrador de uva fura-greve e o grevista. Quando o Esquirol ouve o grevista citar a DEFINIÇÃO DE UM FURA-GREVE, de Jack London (Depois que Deus criou a cascavel, o sapo e o vampiro, sobrou ainda alguma substância asquerosa da qual ele criou o Fura-Greve) ele adere à greve e sai gritando "Huelga".

As TRÊS UVAS são as uvas verde, matura e podre, que vêm ao palco caminhando de cócoras. Cada uma delas quer ser colhida pelo lavrador que não abandonou o trabalho pela greve. Cada vez que o lavrador começa a inspecionar um cacho antes de cortá-lo, um grevista entra com um cartaz escrito HUELGA e corre atrás dele. Quando o cultivador das uvas manda o lavrador cortar as uvas, até mesmo a verde já está fedendo, portanto já vale tão pouco quanto a podre e a madura, que a esta altura já está passada. Quando o lavrador descobre que até a uva verde já fede, ele deixa o campo e adere à greve. Se um cultivador não consegue colher o suficiente, ele tem de ceder às reivindicações dos grevistas.

PAPELACION, é uma peça escrita. Um cultivador vem trazendo um cartaz escrito SMILING JACK, (JACK, O SORRIDENTE,) e começa a dizer ao labrador o quanto ele ama seus empregados mexicanos. O cartaz do cultivador é trocado para MENTIROSO, GRINGO, BURRO e finalmente GREVE, quando o lavrador consegue exortar través dos chavões do seu patrão.

Depois do primeiro mês, o boicote contra as indústrias Schenley começou e meus dois melhores atores foram enviados como organizadores. Havia muito trabalho a fazer e às vezes estávamos muito cansados depois do piquete para ensaiar. Houve então um marasmo de um mês. Isso aconteceu em parte porque meus atores foram todos levados embora, e estavam envolvidos em piquetes, boicote e perseguição de caminhões. Recebemos então um convite para representar na universidade de Stanford.

*Bagby* — Quem fêz a oferta?

*Valdez* — Um dos padres. Teatro Canterbury. Nós aceitamos sem saber como iríamos nos virar sem atores, sem nada, Representamos em um grêmio estudantil, havia cinqüenta pessoas presentes. Foi in-

teressante do ponto de vista que o quê estávamos representando exclusivamente para lavradores funcionou também em cenário estudantil. Por essa altura começamos a usar a máscara tipo máscara-de-porco.

*Bagby* — Vocês tinham algumas canções?

*Valdez* — Tínhamos três músicas de greve e outras. O espetáculo em Stanford foi primário, mas eles gostaram, e isso estabeleceu um padrão a ser seguido: fomos às cidades para levantar fundos e espalhar as notícias da greve, e representávamos em Delano nas reuniões mensais. Então em março começamos a planejar uma marcha para Sacramento. Foi decidido que o Teatro seria uma das grandes atrações em cada comício noturno, fizemos a propaganda nesse sentido e organizamos os comícios, incluindo canções e discursos, a leitura do Plano de Delano e usamos o símbolo da Virgem de Guadalupe como símbolo e Peregrinação, Penitência e Revolução como temas e o Teatro como carta-final. Representamos por todo o Vale em quase vinte e cinco aldeias.

Ganhamos flexibilidade como resultado dessas 25 representações, na marcha, que fêz de nós verdadeiros veteranos; tínhamos já o nosso material muito bem preparado para o espetáculo no O Comitê. Pouco depois sofrimos a fase da reorganização e sentimos uma necessidade crescente de chegar ao lavrador. Fomos muito eficientes na marcha, mas tivemos alguns galhos — alguns espetáculos, o de Yuba City, por exemplo nos intrigou. Começamos a pensar em como poderíamos influenciar, aproximar-nos mais, e atingir o lavrador. O problema foi que estivemos muito ocupados em viagens, indo de Los Angeles a S. Francisco, por todo o Vale e até outras aldeias de lavradores e tínhamos nos afastado da situação concreta de Delano.

*Bagby* — Você pediu para diminuir o ritmo das viagens, ou foi devido às eleições nas duas fazendas da DiGiorgio Corporation, por essa época que...

*Valdez* — Calhou de tudo engrenar novamente. As eleições nos absorveram, todo mundo foi chamado para ajudar na organização. O Teatro foi recrutado para sair para o campo, organizar e satirizar os Teamsters rivais.

*Bagby* — Vocês já tinham ido ao campo alguma vez como grupo de teatro antes dos juízes estabeleceram o programa dos organizadores?

*Valdez* — Antes da 1.<sup>a</sup> eleição Cézar nos chamou a Borrego Springs e representamos num parque. O propósito, era, para Cézar, a explicação do porquê não deveriam votar, porque deveriam boicotar a eleição. O

Teatro tinha sómente que apontar a referência às eleições, procurávamos mais a diversão e a côm. Depois disso nós representamos na fazenda DiGiorgio em Arvin. A representação não foi exatamente dentro da propriedade, foi na cerca da propriedade. Havia uma pequena cerca, à altura do joelho, empurramos o caminhão até ela. Linhamos faixas do sindicato e bandeiras, o telão vermelho e prêto do teatro e a nossa própria faixa EL TEATRO CAMPESINO e um microfone. Começamos às 7,30 da noite. Havia ainda luz suficiente para que o público pudesse enxergar e lá estava aquél espaço aberto entre a cerca e o campo. Havia árvores e os lavradores se puseram debaixo delas, ou em volta dos casebres. Nós estávamos na traseira do caminhão chamando por êles, mas êles não vinham, então começamos a cantar e iniciamos a primeira cena — Felipe entrou em cena. Começamos a receber os retardatários e, à medida que escurecia, aparecia mais e mais gente. Quando começamos o espetáculo tôda gente do campo estava lá fora, quase cem pessoas. Eles gritavam, riaram, e aplaudiam. Foi talvez o espetáculo de maior sucesso que tivemos, sendo que a grande diferença foi que dessa vez não havia o impacto da marcha. Era o Teatro que estava sózinho lá fora.

Descobrimos uma porção de coisas a respeito dos lavradores e ao que êles reage; quase caí na comédia pastelão, mas o pastelão com um propósito, tudo depende de quem manda a torta em quem. Se um personagem de DiGiorgio dá uma na cabeça de um lavrador, pode ser engraçado, mas é um riso contrafeito. Se é o lavrador que bate no personagem DiGiorgio, então o riso vira baderna. Creio que o humor é a nossa maior vantagem, a nossa maior arma, não sómente do ponto de vista satírico, mas também pelo fato de que o humor pode manter-se por si mesmo, e é filho mais sadio do teatro, do que digamos a tragédia ou o realismo. Isso você não pode fazer na traseira de um caminhão. Se você quer ser realista a respeito dos problemas você tem de sé-lo de maneira indireta, através de imagens dramáticas. Se você sabe que DiGiorgio existe e está trepado nas costas de seus lavradores, você pode mostrá-lo com humor. Você põe o DiGiorgio montado nas costas de dois lavradores, ei-lo aí e ninguém pode contradizer você.

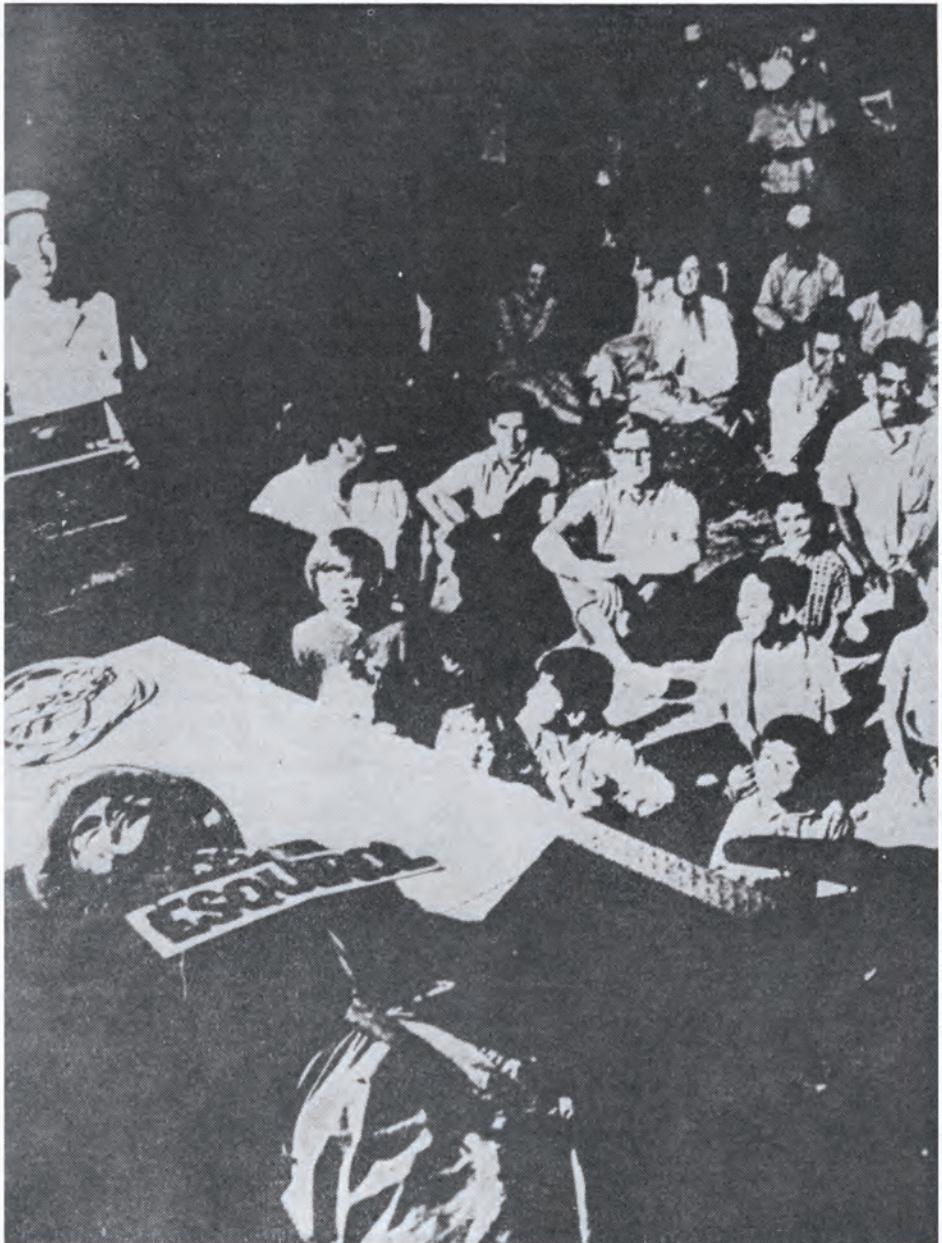
Usamos a comédia porque ela nasce de uma situação necessária, a necessidade de levantar a moral de nossos grevistas, em greve há dezessete meses. Quando êles vão a uma reunião isso é extenso e prolongado, fazemos então comédia com intenção de fazê-los rir, porém com um propósito.

Nós abordamos problemas sociais, não a despeito da comédia, mas através dela. Isso nos leva à sátira e à comédia pastelão, e às vezes muito próximos à tragédia subjacente a tudo isso — o fato de que sêres humanos se desgastem no trabalho do campo há gerações...

Notei uma coisa a respeito do público. Quando êle vê alguma coisa que reconhece como realidade, êle ri. Aqui no Teatro algumas vezes encenamos imitações de personalidades, animais, acontecimentos. As personificações são engraçadas, porquê? Únicamente porque a própria personificação se aproxima muito da realidade. As pessoas dizem: "aí, é isso mesmo", e riem. Se é a realidade que êles reconhecem como sua, êlesrirão e, talvez, as lágrimas verâham aos seus olhos. Quando falo em imagens cômicas e dramáticas, estou falando a respeito de visões da realidade. Nossas imagens cômicas são dirigidas ao lavrador, elas devem representar a realidade que êle vê. Não é uma representação naturalista, é quase sempre simbólica, uma representação simbólica daquilo que o lavrador sente. Mas não podemos ser pedantes, portanto fazemos o pastelão. Frequentemente o pastelão é a própria imagem.

Há uma teoria dramática, da qual falávamos na Troupe de Mímica. Acredito que a pusemos em prática de maneira diferente no Teatro, por necessidade, mas essa é a sua situação dramática: a coisa que você está tentando reproduzir no palco, deverá estar muito próxima à realidade que está sobre o palco. Tomemos a figura de DiGiorgio trepado nas costas dos seus lavradores. A reação do auditório é para a situação real de um ser humano montado nas costas de dois outros. Esse tipo de máscara não é imitação. É o tipo de realidade teatral que funciona na traseira de um caminhão. Não se precisa de luzes complicadas ou de cortinas. É para isso que estamos trabalhando, para esse tipo de realidade.

Os lavradores riem do VERÃO, na A QUINTA ESTAÇÃO. Usamos vários atores para o VERÃO, êles não são fisicamente engraçados quando entram em cena, mas usam uma camisa velha com dinheiro pregado por todos os lados, e creio que com essa imagem atingimos algo. Essa é a maneira pela qual os lavradores vêem o verão. Quando eu era criança, ainda hoje posso lembrar-me, da minha família indo para o norte, para as hortas de ameixas e damascos. Minha imagem era a de folhas e frutos empilhados nas árvores e de tudo isso se transformando numa encheite de notas de dólares. Quando você vê uma horta ou um vinhedo maduro, os galhos inclinando-se com o peso dos frutos, isso quer dizer dinheiro. Tudo que você tem de fazer é levantar-se e estender a mão. Isso é dinheiro, um dólar por



**“As duas faces do patrão”**

balde, um centavo por uma maçã ou uma pêra. É uma visão do Paraíso, e você já está a caminho de lá, da terra prometida — você já está chegando lá, finalmente.

Então a realidade insinua-se novamente, e você acaba com menos dinheiro do que começou. Mas o sonho de que você vai ficar rico logo, continua lá. Não é sómente estender a mão para o fruto que cai em sua palma. Mais freqüentemente é trabalhar como um cão, com o ranho escorrendo pelo nariz, todo prêto de sujeira e de suor, e o sangue latejando em suas veias. Você se perde em seu trabalho, você esquece que diabo você está fazendo. E o caminhão do empreiteiro é um troço sujo e velho, que de vez em quando esbarra em você. Mas o que é capaz de levar você para longe dessa realidade dura e feia é o sonho de que você vai ficar rico logo.

De qualquer maneira é isso que a imagem do Verão, surgindo com a camisa coberta de dinheiro, insinua. Penso que é por isso que os lavradores riem. Não porque seja engraçado, mas porque eles reconhecem essa realidade, e porque foram atingidos.

Nós não pensamos em térmos de arte, mas em nosso propósito político de colocar alguns problemas. Nós pensamos o nosso propósito espiritual em térmos de agitar uma multidão. Sabemos quando não estamos atingindo o público.

Do ponto de vista do espetáculo, isso já é bastante ruim, mas quando você quer agitar uma multidão para levá-la a aderir à greve ou a apoia-la, o fato ganha outra dimensão.

Os excertos seguintes representam uma tentativa de esclarecer e atualizar alguns tópicos da primeira entrevista. Eles foram gravados em 13 e 14 de fevereiro de 67, o Teatro preparava-se para uma pequena viagem para angariar fundos para um "camper" recentemente adquirido, que os levaria de volta a algumas das áreas em greve no Texas, que eles haviam visitado no último outono — "levamos trinta e oito horas dirigindo. Sete de nós, mais a bagagem e o telão, num carro pequeno." Para quando eles voltarem do Texas, já está planejada uma tournée pelas universidades.

*Valdez* — A coisa mais característica a respeito do TEATRO, enquanto grupo teatral é que nós nos dedicamos a uma finalidade específica — a organização política dos lavradores. Isso é ao mesmo tempo uma vantagem e uma limitação. Uma vez que você aceite essa realidade, a limitação deixa de existir, e é isso que eu faço.

Quase todos nós que trabalhamos aqui em Delano compreendemos que o quê re-

sultará disso não será uma série de Delanos, mas uma União Nacional, que no melhor dos casos será como a União dos Trabalhadores de Automóveis; e até mesmo a UAW está conseguindo algumas coisas bastante surpreendentes. Não há dúvidas de que o que o povo quer são novos automóveis, educação, para que possam mandar seus filhos às universidades, um lar de classe média, segurança, tôda a lorota, a linha da classe média. Seria romântico e sentimental querer alcançar qualquer outra coisa.

*Bagby* — Mas vocês bem que satirizaram essa inversão de posições. Isso deve ser consciente. Por exemplo, quando ao lavrador é dada a posição do cultivador, na AS DUAS CARAS DO PATRÃO, ele adota os valores do patrão. Você acha que a idéia passa em Delano ou nas cidades?

*Valdez* — É difícil dizer como os lavradores encaram isso. Quando nós encenamos esse "acto" durante a marcha, aquêles que já haviam visto o espetáculo diziam, "Está bem, agora tira a máscara". Então trocávamos tôda a roupa menos a máscara, e eles diziam "Agora a máscara, agora a máscara." Eles seguiam as mudanças nos térmos específicos do "acto", mas não sei se realmente entendiam o que era dito. Eu mesmo não sei exatamente o que se dizia, mas era divertido colocar o lavrador no lugar do cultivador.

Estamos desenvolvendo um "acto", a respeito da União de Crédito. É um assunto muito aborrecido, do ponto de vista dramático. No entanto é algo de lindo na realidade. Mas você estuda os fatos e vê o problema de comunicá-los aos lavradores. Eis aí onde o teatro pode ajudar, porque nós podemos despachar a caceteação e colocar o próprio coração da União de Crédito. Para fazê-lo, estamos pensando no contraste entre o banco e a união de crédito.

O quê buscamos é uma imagem que perdure além da greve e continue por outras que teremos no futuro.

A idéia que realmente me estimula, no que diz respeito ao futuro do teatro americano, é o teatro da mudança política. Diabos, veja por exemplo, MacBird que colocava algo que muita gente sente. Ela únicamente reflete, e as pessoas reagem a isso. Mas é claro que ela está sugerindo coisas horríveis, o que faz dela uma peça política. Isso significa que estamos necessitando de mudança. Estou falando em política e não em arte. Não estou falando de um ponto de vista filosófico pessoal, individual ou introspectivo. Falo de influenciar verdadeiramente as pessoas, e eu percebo na arte uma fome disso. Estamos numa era política, e vamos mais longe

ainda nessa perspectiva, porque os problemas sociais estão aumentando.

Uma coisa que somos forçados a fazer em nosso tipo de teatro é apresentar uma solução. Os lavradores dizem "Nós conhecemos êsses problemas, mas e daí?" Então durante o "acto" um lavrador pega um cartaz e grita: — "Greve". Nós nunca fizemos um "acto" realmente sério ou trágico, porque acreditamos que o povo riria de qualquer maneira. A coisa séria já lhes é empurrada, uma vez que, com mil diabos — as nossas reuniões começam às sete e duram até três ou quatro horas.

*Bagby* — Nessas reuniões às sextas-feiras, vocês fazem quase sempre um só "acto" e algumas canções?

*Valdez* — É, e isso determina a forma e o feitio dos nossos "actos". Em viagem nós os juntamos em um programa de hora ou hora e meia; às vêzes em ordem cro-

nológica, ou em qualquer ordem que conte melhor uma estória a respeito do lavrador. O problema é que quase todos êsses "actos" foram escritos, não conjuntamente a outros "actos", mas para valerem por si próprios, na reunião mensal, e abordarem cinco ou seis assuntos diferentes.

*Bagby* — Como programa, acredito que funcione fora de Delano também.

*Valdez* — É, mas isso nos faz pensar também em desfechos que sejam básicamente os mesmos. E o desfêcho-relâmpago; você termina com um tiro, mas também, certamente com uma esperança. Você mostra uma espécie de vitória, ainda que a vitória demore a chegar.

Extraído de "Tulane Drama Review" (T-36) — Tradução: Vera Maria Chalmers

# Um autor do cinema brasileiro se identifica com o seu público ou, Vamos todos a praia

Jean-Claude Bernardet

Com Domingos de Oliveira e *Tôdas as mulheres do mundo*, seu primeiro e por enquanto único filme lançado, um fenômeno nôvo estoura no cinema brasileiro; sem dúvida nada há de parecido em todo o "cinema nôvo", e bem poucos casos semelhantes na história do cinema brasileiro.

Domingos de Oliveira é um autor, ou seja, um cineasta que não fêz o seu filme com a precípua intenção de ganhar dinheiro e para isso lança mão de esquemas que deverão agradar ao público; mas, ao contrário, um cineasta que se projeta na sua obra, que expõe as suas idéias, que diz ao público o que pensa a respeito de uma série de problemas abordados no filme. Uma característica essencial do "cinema nôvo" é que o autor se coloca contra os espectadores; as idéias do autor e as idéias dos espectadores são em geral diametralmente opostas; o autor quer abalar os espectadores e êstes não querem saber do autor; o encontro autor-espectadores é um conflito: esta é a forma de diálogo proposta pelo cineasta. O fenômeno extraordinário que se verifica com Domingos de Oliveira é que não só o autor não pensa diametralmente oposto aos espectadores, mas ainda êstes encontram-se no autor; o autor é um prolongamento da comunidade, a qual vê na obra um mundo imaginário que cristaliza as suas idéias,

sentimentos, aspirações. O encontro autor-espectadores é harmonioso, os espectadores se sentem bem com Domingos de Oliveira; Domingos é a voz pela qual fala extensa parcela da classe média que acorreu às salas e deu à fita uma renda excepcional para o cinema brasileiro.

Domingos de Oliveira não é portanto apenas o prolongamento dos cineastas que fizeram comédias sólamente porque esse era o gênero que dava certo junto ao público brasileiro; tampouco sua fita é o simples desenvolvimento de duas recentes comédias de sucesso, *Society em baby-doll* e *Tôda donzela tem um pai que é uma fera*, cujos autores não se empenharam ideologicamente nos seus filmes (1).

O conflito autor-espectador não prejudicou o desenvolvimento ideológico e estético do "cinema nôvo"; ao contrário, o "cinema nôvo" tem neste conflito uma das suas características básicas e necessárias, sem a qual não teria sido o que foi e não seria o que é. O conflito não era mera atitude de oposição, não era aceito a priori pelos autores que o enfocavam de modo dinâmico; por isso, bem longe de ser um obstáculo cultural, foi um estí-

(1) Apesar de eventuais declarações de Luis Carlos Maciel a respeito de *Society em baby-doll*.

mulo criador e através dêle pode se avaliar em parte a função social e a orientação estética do "cinema nôvo". O autor que está de acordo com a grande maioria do público, tem determinada função social, não é, porém, um intelectual necessário (2). É óbvia a repercussão dessa atitude sobre a situação econômica do cinema brasileiro, ou melhor, sobre a situação econômica do "cinema nôvo" (3). Quando muito os filmes se pagavam mas dificilmente chegavam a dar lucros, o que não impediu, aliás, que os cineastas continuassem a fazer seus filmes. Mas impediu que o "cinema nôvo" se consolidasse numa base industrial e se expandisse econômicamente. Resta a saber se era desejável e se era possível sem que se abdicasse do compromisso fundamental do "cinema nôvo" em relação ao público: opor-se a élé.

A debilidade econômica bem como a não-adesão do público aos filmes que se vinham produzindo, provocaram natural angústia (que, aliás, faz parte do tipo de relacionamento que o autor "cinema nôvo" escolheu manter com os espectadores) no seio do próprio "cinema nôvo" e em jovens candidatos a cineastas que estão aparecendo. Esta angústia gerou um mito: a "comunicação", mito esse amparado por idéias ambientes, veiculadas por pessoas e publicações confusas ou que defendem as posições conquistadas pela indústria das "comunicações às massas". Se, originalmente, os cineastas se colocavam o problema de como comunicar o que eles tinham a comunicar, o debate se degradou a tal ponto que hoje pouco se pergunta o que comunicar; as atenções estão voltadas para uma comunicação em si, uma pseudo-comunicação. Trata-se de levar público às salas que exibem filmes brasileiros e comunicação acaba sendo sinônimo de receita de bilheteria. Honradas exceções mantêm uma posição mais positiva e menos comodista.

A classe média de poder aquisitivo superior à média, universitários, intelectuais, cineastas ficam sem jeito para aderir a fitas que "comunicam", mas apresentam-se como fáceis, vulgares e mal realizadas. Um Mazzaroppi não levará a nossa adesão. Mas a fita que "comunica" nos parece moderna, com uma linguagem não

anterior à "nouvelle vague", desprovida de falhas técnicas gritantes (embora possa ter algumas falhas), não teremos por que lhe negar os nossos aplausos. É o que acontece com *Tôdas as mulheres do mundo*. A fita de Domingos de Oliveira é de estilo moderno e fluente, ela "comunica": víva Domingos de Oliveira!

Entretanto a discussão não pode parar aqui, pois o único real problema que coloca *Tôdas as mulheres do mundo* no plano cultural (no plano comercial e industrial o debate tomará outro rumo) é: o que comunica? Pergunta a que se julgou desnecessário tentar responder, já que a fita "comunica".

Acho difícil responder à pergunta por falta de documentação (não foi feita por enquanto nenhuma análise da fita e não houve pesquisa sobre o público) e porque ainda não se tem perspectiva para enquadrar a fita num contexto cinematográfico maior. Mas acho imprescindível que desde já se comece a responder. Tal resposta não poderá ser formulada por uma pessoa apenas; porque não há crítico cinematográfico no Brasil que disponha de um método para responder a tal pergunta e porque se torna cada vez mais duvidosa a crítica cinematográfica feita em base estritamente individual. A resposta deverá nascer de um debate, de uma polêmica. As notas que seguem fornecem elementos para a análise de *Tôdas as mulheres do mundo*.

A construção dramática da fita sugere um mundo onde os acontecimentos não resultam de contradições contidas em determinadas situações, mas ao contrário de fatôres fortuitos que inesperadamente vêm incidir sobre as situações. De fato, em vários momentos, as situações se esgotam e o filme toma nôvo impulso graças à injeção de um elemento nôvo que nada deixava prever nas situações anteriores. Exemplificando: "tudo estava bem, as relações entre Paulo e Maria Alice estavam harmoniosas, quando ela resolve visitar um primo no Rio Grande do Sul (elementos novos: existência do primo e o inesperado interesse de Maria Alice por élé); vem coincidir com a decisão de Maria Alice um telefonema da "prima" Isabel (personagem desconhecida até então) que convida Paulo para uma visita de ordem erótico-sentimental; contrariando o comportamento que vinha adotando de dedicação a Maria Alice e aproveitando a viagem desta, Paulo reencontra sua mentalidade de conquistador e aceita o convite; coincide com esta situação que Maria Alice, ao fazer escala em São Paulo, fortuitamente encontra um rapaz que insiste em conversar com ela: diante das idéias emitidas pelo rapaz, Maria Alice resolve interromper a sua viagem e volta ao Rio junto a Paulo, que, então, ela pe-

(2) O que não implica que o conflito deva ser mantido nos mesmos termos em que foi proposto pelo "Cinema Nôvo".

(3) De fato, quem atribui ao "cinema nôvo" a debilidade econômica do cinema brasileiro são industriais e comerciantes — ou pseudos, ou candidatos a, ou defensores de — que não fazem senão mistificar a sua incapacidade ou as suas dificuldades empresariais e, ao invés de analisar a sua situação, preferem malhar um bode espiatório.

ga em flagrante delito de infidelidade, o que vai provocar a rutura entre os dois. A nova situação em que se encontram os dois personagens não se origina em contradições contidas nas suas relações anteriores, mas ao contrário resulta do fato de que acontecimentos fortuitos se deram por coincidência ao mesmo tempo. Decisão da viagem, telefonema, encontro paulista, interrupção da viagem são os elementos *fortuitos* e *coincidentes* que dão à fita a possibilidade de prosseguir. O mesmo pode se dizer do reaparecimento do noivo de Maria Alice com quem ela rompera no início do filme e que tinha sumido (reaparecimento, aliás, apresentado como fortuito pela própria fita), e da repentina morte acidental do mesmo noivo (4).

*Tôdas as mulheres do mundo* não se desenvolve num mundo estruturado e necessário, mas ao contrário num mundo onde imperam o acaso e a coincidência. Do mesmo modo que os fatos ocorrem, elas podem não ocorrer; com total imprevisibilidade, se darão amanhã acontecimentos que virão alterar a nossa vida. Não somos donos do mundo, nem podemos pensar o mundo e fazer conjecturas a seu respeito, porque o mundo é gratuito e ocasional. Tal visão do mundo não está expressa em palavras, diálogos, atitudes de personagens, mas está implícito na própria construção dramática da fita. Grande parte do charme do filme vem daí.

Como este mundo não é necessário, mas é regido pelo acaso e a coincidência, temos constantemente a impressão de que as personagens não aderem completamente a ele, que não há uma relação necessária entre as personagens e o mundo, mas ao contrário, dentro dessa fruixidão, sentimos que as personagens podem se desprender do mundo como uma fruta cai da árvore. O que se manifesta de diversos modos.

Uma das manifestações dessa ausência de necessidade é a falta de rigor no tratamento do foco narrativo. A fita é um relato feito por Paulo que conta um episódio de sua vida. O enredo é portanto contado do ponto de vista de Paulo. No entanto, quando facilitar a narração ou quando parecer engraçado, não se hesitará em romper o foco narrativo, transferi-lo para outra personagem e voltar à anterior. O caso mais nítido da alteração do foco narrativo é o encontro entre Maria Alice e o rapaz paulista que, embora não presenciado por Paulo e não relacionado

com ele (relacionado com ele é a decisão tomada por Maria Alice após o encontro), será por ele narrado de modo direto. Enquanto antes, Paulo, o centro do filme, contava o seu caso, nesta seqüência a narração de Paulo passa a ser mero artifício dramático, quando o foco narrativo foi de fato transferido repentinamente de Paulo para Maria Alice. E a chegada de Maria Alice ao Rio confirma a transferência: ela sobe a escada, abre a porta do apartamento e, do ponto de vista dela, pegamos Paulo em flagrante, ao invés de Maria Alice irromper na sala onde está Paulo com a "outra", do ponto de vista dele. É Maria Alice que surpreende Paulo e não é Paulo que é surpreendido por Maria Alice. O mesmo recurso é usado na cena em que Maria Alice rompe com o noivo e, mais ainda, após a rutura, quando o foco narrativo passa para o próprio noivo que exterioriza verbalmente os seus pensamentos interiores (atitude irônica em relação à personagem). Embora a fita seja um *flash-back* dirigido por Paulo e o relato comece com Paulo dizendo: veja o que me fizeram, não haverá o menor receio em desstituir Paulo, de vez em quando, de sua posição de narrador. E, mais uma vez, parte do charme da fita provém dessa falta de rigor. Do ponto de vista dramático, o efeito é o de que o foco narrativo é ocasional e não necessário, de que, embora o enredo seja narrado com o enfoque de Paulo, arbitrariamente o foco narrativo poderá mudar de personagem conforme os desejos do autor do filme.

Embora não se tenha feito uma análise das enquadrações e da movimentação da câmara, tenho quase certeza de que tal análise confirmaria a impressão de que as personagens não estão solidamente integradas no seu mundo. Os fundos, por exemplo, dão freqüentemente uma impressão de instabilidade pelo fato de muitas vezes estarem as personagens não sobre um plano, mas sobre uma perspectiva combinada: fundo composto por uma parede perpendicular ao eixo da câmara e um corredor; jôgo de parede, porta e corredor; paredes com matérias diversas que dão efeitos diversos de profundidade; repetido uso de espelhos; uso de fotografias e cartazes na parede que esculpem a perspectiva. Ao contrário disto, poderá ser usado um fundo neutro, sem referência nem perspectiva (de repente o mundo tri-dimensional é abolido), como é o caso num dos momentos mais importantes da fita: a primeira aparição de Maria Alice.

Essa impressão de que as relações entre as personagens e o mundo não são sólidas, de que essas relações são fróxas, de que os acontecimentos não são necessários mas fortuitos, será amplamente confirmada pelas idéias veiculadas pela fita. Um dos

(4) É possível que tal construção dramática encontre sua motivação *imediatânea* na gênese do filme: inicialmente concebido como um curta-metragem, o enredo recebeu posteriores desenvolvimentos.

primeiros problemas lançados pelo filme é o da liberdade. É à personagem de Flávio Migliaccio que cabe esta tarefa no discurso que precede o relato de Paulo. A liberdade que prega FM — não se prender a nenhuma mulher — é uma liberdade abstrata que não passa de uma total disponibilidade. Ser livre é ser disponível. Não ser totalmente disponível é não ser livre. E quando Paulo, na biblioteca, lê em voz alta um texto teórico que me parece fundamentar esse conceito de liberdade total, o texto escolhido é a introdução do livro de A. Neil sobre Summerhill: por mais simpatia que se tenha por esse texto, não se pode negar que ele fala é de uma liberdade abstrata e a-histórica. E o que vai acontecer é que por ser abstrata e a-histórica a liberdade de que gozam ou pretendem gozar as personagens do filme, tôda vez que ela terá que ser posta em prática, as personagens se sentirão tolhidas e limitadas. A prática da liberdade é a opção; a liberdade abstrata e a-histórica não possibilita a opção. Retomando um tema angustiado que vare o cinema brasileiro de *Vidas Nuas a Terra em transe*, tôda vez que as personagens serão chamadas a optar, elas não conseguirão fazê-lo. Aliás é o próprio FM que tira a conclusão quando se dirige à platéia para repetir várias vezes: "Impossível escolher." "Tôdas" responde Paulo quando lhe é perguntado a qual das "primas" ele escolheria para casar, se tivesse que escolher. E no jôgo do pinto, Paulo pega a última caneca, a que sobra, porque ele não foi capaz de se decidir enquanto havia mais de uma em cima da mesa. Maria Alice teoriza esta atitude no tocante ao problema feminino. Diz ela (na cena do bilhar) que os homens querem mulheres independentes, mas que na hora do casamento preferem mulheres que não o sejam; e que o mesmo se dá com as próprias mulheres: dizem que querem ser livres, mas é da boca para fora, na hora H não querem sê-lo.

Poderia se objetar que a prática de Paulo foi oposta a tal conceituação da liberdade, pois, em verdade, ele optou. Entre tôdas as mulheres, ele escolheu uma e se fixou nela. Mas a fita parece desmentir que se trate de opção por parte de Paulo. Sem dúvida, ele escolheu ao se despedir de suas numerosas amantes e ao se concentrar em Maria Alice. Mas seu amor vira paixão e passa a independecer de sua vontade. É ele mesmo que o diz ao jogar seu paletó no chão (quando ainda não sabe da volta de Maria Alice ao apartamento). Do ponto de vista dele, não é tanto ele que escolheu o amor como o amor que o escolheu. O que só faz confirmar as afirmações de Maria Alice no início do filme: o amor não é algo que se decida, que se resolva, é algo que vem

sobre a gente. Se a fixação de Paulo num só mulher não deixa de ser objetivamente uma escolha, é, porém, uma escolha que se faz colocando a vontade entre parêntesis. E pela mesma ocasião, colocando entre parêntesis a responsabilidade. Paulo apaixonado não é um indivíduo que se escolhe, mas um indivíduo que vive como sendo escolhido.

O suicídio — eu sou categórico — é o prolongamento lógico dessa liberdade abstrata, dessa disponibilidade, dessa impossibilidade de opção. Se as personagens não mantêm com o mundo relações sólidas e necessárias, suicidar-se será a maneira mais imediata de se desprender desse mundo fortuito. É Domingos de Oliveira quem introduz no moderno cinema brasileiro o tema do suicídio. Em *Tôdas as mulheres do mundo*, o tema não é desenvolvido, mas ele é uma obsessão que aparece como uma marca d'água. Qual é o melhor meio de tornar esta vida mais digna? O suicídio, responde Paulo durante o jôgo da verdade. E Paulo vai, durante os seus desgostos amorosos, fazer uma frustrada — e grotesca — tentativa de suicídio; nem por ser grotesco o tratamento da cena, o suicídio deixa de aparecer como uma possível perspectiva de Paulo. Paulo tem um amigo que se suicidou: essa a notícia que recebe na buate onde vai dançar com Maria Alice, notícia que ele recebe com pensar e que é comentada pela figura de Don Quixote. E a personagem de Irma Alvarez teria tentado o suicídio. O suicídio tem uma presença insistente na fita, embora seja às vezes envolvido por um tratamento irônico. Por que Domingos de Oliveira não deu maior desenvolvimento ao tema? Talvez porque, que seja tranquilo ou desesperado, o suicídio supõe uma atitude radical diante do mundo. As personagens da fita não podem tomar atitudes radicais, não podem escolher. Por outro lado, Domingos de Oliveira não explorou ainda tôdas as facetas de sua problemática, mas informa que no próximo filme, *Coração de ouro*, o suicídio merecerá maior desenvolvimento, o que virá sem dúvida lançar novas luzes sobre *Tôdas as mulheres do mundo*.

E penso que o tratamento que o diretor deu ao sexo decorre do mesmo fenômeno de as personagens não estarem confrontadas no mundo. O amor entre Paulo e Maria Alice nunca chega a tomar a forma de um homem e uma mulher nus numa cama. Teremos a sugestão da cena. Teremos a nudez de Paulo e a de Maria Alice, mas individual. Teremos Paulo nu numa cama com uma mulher, mas não é Maria Alice. Teremos Paulo e Maria Alice numa cama, mas vestidos. Paulo e Maria Alice não conseguem concretizar suas relações sexuais, ou então — o que

é mais provável — Domingos de Oliveira não lhes dá essa possibilidade. E o ápice do amor sexual de Paulo para Maria Alice toma a forma de uma sublimação literária de gôsto duvidoso: o corpo de Leila Diniz recortado em pedaços serve de pretexto para fotografias de "nu artístico". As partes do corpo são fotografadas sem referências, elas são abstraídas do mundo ambiente; o tom da fotografia difere do da seqüência em que se insere este trecho, o que faz com que a abstração seja maior ainda. Sobre o corpo de LD assim apresentado, vem o elogio "poético" do corpo de Maria Alice. Essa gente bem comportada e de boa família ao sexo prefere a literatura. O tratamento dado ao sexo, pretensamente poético, em realidade frustador para as personagens e para o autor, além de revelar um provável moralismo, manifesta inibição e uma falta de integração no mundo.

Paulo e Maria Alice casaram, tiveram muitos filhos e foram felizes. No fim do filme, encontramos um Paulo pai de família satisfeito com a sua situação. Na felicidade familiar, Paulo se realiza e a presença irônica das "primas" na festa de aniversário das crianças não altera a proposta que nos faz Paulo — e também Domingos de Oliveira: essa paz, essa harmonia encontradas no seio da família é a melhor resposta que se possa dar às agruras dêste mundo.

Não há por que, portanto, não gostar de *Tôdas as mulheres do mundo* (5). É um alívio. O mundo é fortuito; as coisas acontecem por acaso; as nossas relações com o mundo são abstratas e frouxas, inclusive as sexuais; o mundo nada exige de nós e nós nada exigimos dele. Tudo isto, apresentado de modo risonho, acaba no doce lar. Estamos em pleno irracionalismo. *Tôdas as mulheres do mundo* oferece exatamente tudo aquilo que o "cinema novo" insistiu em negar. Que o mundo é estruturado, que os fatos não são acidentais, que homens e sociedades mantêm relações exigentes, que a incapacidade de escolher é um câncer social, nada disso é verdade. E é com um cinema irracional, a-problemático (não há problemas no acaso), que o Brasil poderá erguer uma indústria e um comércio cinematográfico; Domingos de Oliveira aponta, com segurança e talento, o caminho. Pois é exatamente este o cinema que quer a classe média. O festival de cinema brasileiro de Brasília, ao dar o primeiro prêmio a *Tôdas as mulheres do mundo*, sancionou (e o Itamarati confirmou ao escolher a fita para Cannes) o interesse que o público, certa intelectualidade e as autoridades têm em que se faça no Brasil um cinema risonho e irracional.

O mesmo festival de Brasília, coerentemente, negou seus favores a *Opinião Pública*. A fita de Arnaldo Jabor explica onde estão as raízes do sucesso de *Tôdas as mulheres do mundo*.

(5) Já que a fita não se apresenta como vulgar. Porque quando Mazzaroppi diz exatamente a mesma coisa, nós não gostamos.

# Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje:

**Augusto Boal**

**José Celso Martinez Corrêa**

## **Augusto Boal**

1.

*Qual a ideologia atual que baliza o teatro de vanguarda e o seu programa de ação, em vista do fracasso da ideologia de antes do golpe?*

Vamos simplificar: em primeiro lugar, a "ideologia de antes do golpe" não fracassou. Evidentemente não se podia esperar que o teatro de vanguarda derrotasse nas ruas os tanques golpistas. O que fracassou foram as organizações políticas. O teatro mais avançado da época era realizado pelos Centros Populares de Cultura e por algumas companhias que se propunham à popularização. Dezenas de CPCs respondiam quase que imediatamente às variações da política nacional e internacional. Nunca o teatro foi tão contemporâneo dos acontecimentos representados. O "Auto do Bloqueio Furado" foi representado quando ainda os navios americanos não tinham regressado às suas bases. No auge da campanha anti cátedra vitalícia os alunos da Politécnica representavam "Dr. Vitalício de Tal, Catedrático", enquanto leis sobre o assunto estavam ainda tramitando. Eu estou certo de que nunca, em nenhuma parte do mundo, o teatro foi tão guerilheiro. Nesse tempo, companhias profissionais se deslocavam pelo Brasil, especialmente pelo Nordeste, levando espetáculos nas ruas,

circos, igrejas. E quando a peça escolhida exigia condições especiais, atores se reuniam e montavam, eles próprios, o texto, como aconteceu com "Julgamento em Novo Sol", representado em Belo Horizonte durante o I Congresso Brasileiro de Camponeses.

Toda esta atividade foi aniquilada. Cada CPC, além do seu trabalho teatral, exercia também uma função cultural mais ampla, incluindo corais, danças e até cursos de alfabetização. Tudo isto foi suprimido. Em 64 parecia crime pensar que o povo também devia ler. "It is too good for them", diziam escandalizadas as senhoras no poder.

Porém, mesmo sofrendo a mais violenta repressão (houve casos até em que a polícia invadiu teatros e prendeu todo o elenco, como aconteceu com "Arena Canta Bahia" e "Tempo de Guerra"), mesmo assim, o teatro mais esclarecido não se cansou de botar a bôca no mundo durante os primeiros anos de ditadura. Sua ideologia podia ser simplificada: "o bom cabruto é aquele que mais alto berra". Durante muito tempo, enquanto a maioria guardava cuidadosamente o rabinho entre as pernas, era o teatro o único lugar onde se podia pelo menos ouvir falar em liberdade, em abaixo a ditadura, em Yankees Go

Home, e outras coisas agradáveis. Claro que os ianques não foram embora, a ditadura não veio abaixo e a única liberdade que se conquistou foi o direito de se falar em liberdade.

Muita gente que na época cantava liberdade estava apenas de olho no bordereau. Essa gente, atualmente, mudou de ideologia. E continuará mudando. Dinheiro não tem cheiro, a não ser para os entendidos. E há no teatro brasileiro gente de bom faro.

Recentemente, um cronista de teatro afirmou que o Arena não se renovou nos últimos anos e que "vive repetindo as mesmas mensagens". Estamos de acordo: o Arena não se renovou e continua usando os mesmos processos para pensar a nossa realidade. Quem se tem renovado com freqüência e insistência é um político como Carlos Lacerda que já pertenceu a todos os partidos e a todas as correntes de pensamento. Este, é um arco-íris ideológico.

Não sei se ficou bem claro: uma ideologia não se muda toda vez que muda o marechal no poder. É sempre a mesma, ainda que possa adquirir aparências diferentes em cada momento. A tática e a programação podem variar, porém o objetivo é sempre o mesmo: exortar, explicar, ensinar, divertir o público no sentido de que se prepare o caminho para uma sociedade sem classes; e o teatro deve utilizar para isso meios artísticos.

## 2.

*Que elementos dificultam a concreção do referido programa?*

A principal dificuldade é a rádio-patrulha. Todos os outros meios repressivos e coercitivos de que se serve o poder vigente. Exemplo: a censura, no Brasil, não se da ao trabalho nem sequer de expor seus critérios. Os cortes são feitos porque são feitos, sem nenhuma explicação, de modo que o dramaturgo trabalha sempre na mais absoluta insegurança. Imagine-se um antropólogo escrevendo um livro sobre o comportamento sexual ou político dos bororós e pensando na possibilidade de que algum censor venha a cortar seu texto alegando falta de decôro ou ultraje à tradicional família pátria. Se o antropólogo pensasse na censura, a vida sexual dos bororós ia acabar adquirindo laivos de santidade... pelo menos no livro. O mesmo ocorre com o dramaturgo que não se cuida: o Brasil, para ele, acaba parecendo um país habitável.

Outro exemplo: alguns conhecidos jornais, revistas e TVs dificultam a promoção de certos espetáculos considerados

ofensivos aos brios patrióticos, enquanto que abrem alas para todos os espetáculos entorpecentes. Isto é feito com a mais absoluta honestade: êsses jornais, revistas e TVs realmente preferem os entorpecentes. Não há molecagem, mas sim coerência: o ser social condiciona o pensamento estético.

Ainda um último exemplo: as subvenções, via de regra, são suprimidas ou reduzidas, quando se desconfia que um texto talvez não seja tão inofensivo como parece. Isto é possível porque os órgãos subvenzionadores distribuem seu pouco dinheiro segundo critérios sempre subjetivos. Isto é: os critérios existem, porém no fôro íntimo de cada um.

## 3.

*Quais as perspectivas de superar as referidas dificuldades?*

Tôdas estas dificuldades serão superadas tão logo o Terceiro Mundo consiga melhor colocação.

## 4.

*Numa civilização industrial, o teatro, enquanto produção artesanal, pode ultrapassar a pesquisa de laboratório, atingindo as massas e atuando efetivamente sobre elas como o rádio e a televisão?*

No Brasil existem certos preconceitos artísticos que devem ser urgentemente derrubados. Um deles consiste na hierarquização das artes e dos artistas, que é feita à maneira militar: cabos, sargentos, tenentes, etc. Essas diferenças são baseadas na quantidade: TV é mais que teatro porque os fãs reconhecem os atores na rua e pedem autógrafos; cinema é mais que TV porque afinal, o filme compete em Cannes e a "Família Trapo" ainda não. Por esse raciocínio elementar uma telenovela é o melhor exemplo de arte popular e ser diretor de cinema é atingir quase o marechalato da arte.

Obviamente, eu não penso assim. Nem vejo nenhuma razão especial para que um espetáculo teatral atinja o mesmo número de espectadores que uma luta de box transmitida pela Eurovisão. Trata-se de artes diferentes, cada uma com sua função. A fotografia não é superior à pintura só porque se pode reproduzi-la ad infinitum sem perda de suas características originais, enquanto que um quadro é pintado apenas uma vez. O fato de que o fotógrafo do "Notícias Populares" se julgue mais importante do que Leonardo, não depõe contra o renascimento italiano; e, no entanto, a Mona Lisa continua sendo uma só, e a tiragem do jornal um pouco maior.

Porém nada disso significa que o teatro deve ficar contente com suas salas reduzidas. Deve ir às ruas, não para fazer

média com a TV e o cinema, mas para encontrar o povo, que deve ser o destinatário de toda arte.

## José Celso M. Correa

1.  
*A idéia de burguesia nacionalista foi desmisticificada. Já não se acredita na aliança das classes trabalhadoras e da burguesia. Nesse contexto político, Brasil 68, que eficácia tem o teatro?*

Depois de ajudar a mistificar a boa consciência burguesa, antes e imediatamente após o golpe, qual poderia ser a eficácia política do teatro hoje? O que poderia atuar politicamente sobre a platéia dos teatros progressistas, vinda majoritariamente da pequena burguesia em lenta ascensão ou da camada da "alta-burguesia" da classe estudantil? O que vai exatamente procurar este público que dentro de uma certa instabilidade de opções vai aos poucos se beneficiando das raras e magras possibilidades que o subdesenvolvimento brasileiro oferece? No teatro, e no caso de toda cultura, este público em geral tem procurado consumir uma justificativa da mediocridade de soluções que seu "status" oferece enquanto participação na vida nacional.

Esta justificativa ideológica tem girado em torno de um maniqueísmo que o coloca como vítima, emocionada ou gozadora, das pedras do seu caminho. Isto é: os militares, os americanos, o burguês reacionário, (esse adjetivo é necessário) Estas figuras estão impedindo sua realização e participação mais profunda no processo brasileiro e ao teatro se vai para rir ou chorar por causa delas — "Nós somos o bem e nada temos com isso". Ou então esta justificativa partirá para o historicismo. — "Esta situação mediocre de hoje é um momento de um processo." "Nós somos os termos de uma contradição, mas como can-

ta Vinícius de Moraes — um dia virá "e eu nem quero saber o que este dia vai ser, até o sol raiar." E vamos esperar por esse dia. Ou então esta ideologia pode ainda se beneficiar com a imagem mística do homem brasileiro "sempre de pé", "o sertanejo antes de tudo é um forte", o "carcará que pega, mata e come". E não se dá uma transformação social. Este é o público mais progressista. Não me refiro ao outro. O que econômica mente decide o teatro em São Paulo — provindo do TBC, a burra e provinciana burguesia paulista que ainda quer que o teatro lhe forneça a ilusão de que ela é uma grande burguesia. Esta classe, que tem em Primo Caronari seu mais fiel retratista, ainda espera que a mistifiquem criando subliteratos e dignas Antígones ou fresquissimas mulheres de branco ao lado de homens de "smokings", assexuados e de belas vozes empostadas, tomando chá ou guaraná nas garrafas de uísque estrangeiro e soltando leves plumas, falando o que esta burguesia julga ser o "bom gôsto". Vamos falar do melhor público até agora.

O público que procura pelo menos uma ideologia na cultura e não simplesmente uma badalação. Entretanto hoje com o fim dos mitos das burguesias, progressistas e das alianças mágicas e invisíveis entre operários e burguesia, este público mais avançado não está mais muito longe do outro. Ele faz um bloco único ainda na mesma expectativa de uma mistificação (em níveis diferentes, não importa). E tomado no conjunto — a única possibilidade de eficácia política que pode sofrer será a da desmistificação — a da destruição de suas defesas, de suas justificativas maniqueísticas e historicistas (mesmo apoiadas nos Gramscis e nos Lukács). É a sua re-

posição no seu devido lugar. No seu marco zero. Esta platéia representa a ala mais ou menos privilegiada dêste país, ala que vem se beneficiando ainda que mediocremente de tôda falta de história e da estagnação dêste gigante adormecido. O teatro tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar êste público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria do seu pequeno privilégio feito às custas de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque e de tôda a miséria de um povo. O importante é colocar êste público em termos de nudez absoluta, sem defesa, incitá-lo à iniciativa, à criação de um caminho novo, inédito, fora de todos os oportunismos até então estabelecidos — batizados ou não como marxista. A eficácia política que se pode esperar do teatro para êste setor que êle atende — para a pequena burguesia — é a eficácia de ajudar a estabelecer em cada um, a necessidade de iniciativa individual — a iniciativa de cada um começar a atirar sua pedra contra o absurdo brasileiro. O importante é mostrar que o dever do brasileiro não é quebrar o seu próprio galho e depois apelar pros Garaudys. Mas, sim, começar a mandar sua pedra contra êste absurdo que é a vida quotidiana dêste país. Depois de tudo o teatro como único lugar fora da comunicação de massa, sem os entraves dos produtores e sem a necessidade de encarar o espectador como simples cifra de consumo, tem que se encaminhar no sentido de despertar a iniciativa individual. Isto pode parecer escoteiro, mas é a única condição para um país onde tudo tem que ser inventado, criado, onde o fator de castração pessoal em função de ortodoxias políticas importadas e atitudes que sómente revelam um super comodismo e a absoluta falta de criatividade, tem sido a nota mais importante. O teatro não pode ser um instrumento de educação popular, de transformação de mentalidades na base do bom meninismo. A única possibilidade é exatamente pela deseducação, provocar o espectador, provocar sua inteligência recalada, seu sentido de beleza atrofiado, seu sentido de ação protegido por mil e um esquemas teóricos abstratos e que sómente o levam à ineficácia. Num momento de desmistificação como é êste que o país vive hoje, o importante é a procura de caminhos através da ação. Neste momento portanto o sentido da inovação, da descoberta, do rompimento com o passado no campo do teatro, deve ecoar, ser o reflexo e ao mesmo tempo refletir, todo um esquema de projetos e de conscientização de nossa realidade. Talvez muito mais importante do que uma peça bem pensante e ultra bem conceituada, cheia de verdades estabelecidas (que ainda não são verdadeiras, nem podem ser, num momento como êste de perplexidade), uma peça inven-

tiva e confusa e que excite o sentido estético, seja mais eficaz politicamente.

Este é um momento de invenção de uma saída para uma situação nacional insustentável. Esta saída terá que ser encontrada dentro de um contexto de um mundo já distante dos bons anos pacíficos do pós-guerra. Hoje no mundo da terceira guerra mundial, na violência que acaba com todos êstes conceitos bonzinhos, no momento em que eclode o fenômeno de guerras e das revoluções aparentemente impossíveis no Vietnã e na própria América Latina, fenômenos onde o fator invenção, criação é fundamental, a eficácia do teatro tem que estar ligada à existência dêste mundo de violência, a tão grande distância dos caminhos do transformismo, do reformismo, da educação das massas e tudo o mais. Uma peça como "Galileu Galilei", que pretendo montar em breve, por exemplo, corre o risco de mistificar o público. Foi escrita em 39, quando se operava a luta contra o nazismo. A peça é tôda escrita dentro de um sentido historicista — a história como movimento, uma fase negra que será superada, todos sabemos que um dia o pensamento de Galileu terá vigência aceita. Depois da bomba de Hiroshima o próprio Brecht reescreveu a peça, já impressionado com o fato de que o tipo de eficácia do pensamento de Galileu passava a ser outro, diametralmente oposto do que êle imaginava. E passou a ver as consequências da ciência desvinculada da política. Hoje, conforme fôr montada a peça, ela poderia ser conformista. Pois não há hoje uma luta palpável contra o que se poderia (mal) comparar ao nazismo, aqui no Brasil. A peça poderia levar o espectador a uma super crença no poder mágico da dialética, na própria tese engendrando a antítese, nas contradições caminhando por aí e na crença de que há realmente um fenômeno espontâneo de reação histórica ao atual estado de coisas. Na realidade não há oposição. Esta tem que ser suscitada, criada, não mistificada ou fantasiada. O importante não é denunciar sómente os generais e americanos. É mostrar que enquanto nós nos entregamos ao nosso oportunismo, somos os beneficiários do estado de coisas que êles nos criaram. E não adianta chorarmos ou rirmos nos teatros em que isso é mostrado. Estamos colaborando. A eficácia do teatro político hoje é o que Goddard colocou a respeito do cinema: a abertura de uma série de Vietnãs no campo da cultura — uma guerra contra a cultura oficial, a cultura de consumo fácil. Pois com o consumo não só se vende o produto, mas também se compra a consciência do consumidor. O sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da guerrilha teatral. Da anticultura, do rompimento com tôdas grandes linhas do pensa-

mento humanista. Com todo descaramento possível, pois sua eficácia hoje sómente poderá ser sentida como provocação cruel e total. O dia em que este país tiver um teatro em que cada dramaturgo, ator, diretor, cenógrafo, cada platéia, se manifeste sem medo — é porque alguma coisa de novo poderá estar acontecendo neste São Paulo engravatado, recalcado, intrometido, sem iniciativa e escravizado à imbecilidade do vídeo da TV que compra tudo.

É claro que se nos dirigissemos a um outro público, e pudéssemos ter um circo para dois mil lugares, por exemplo, onde se pudesse abrigar outras camadas sociais, afi a coisa seria outra. Mas para este público que paga o mínimo de três cruzeiros novos (ingresso-estudante) para ver o espetáculo, para nós que somos desta mesma classe e para ela falamos, sómente a violência e principalmente a violência da arte, sim, da arte, sem o cartilhismo e o pedagogismo barato, nossa intuição criadora poderá talvez captar os pontos sensíveis desta platéia morta e adormecida.

Hoje eu não acredito mais na eficiência do teatro racionalista. Nem muito menos no pequeno teatro da crueldade, que na realidade não passa de um teatro de costumes: dos maus costumes, com suas prostitutas folclóricas e tudo mais. Para um público mais ou menos heterogêneo *que não reagirá como classe*, mas sim como indivíduo, a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileiro — do absurdo brasileiro — teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos. É incrível como um acontecimento de importância tão limitada de repente adquire as dimensões de um escândalo nacional! O violão quebrado de Sérgio Ricardo. Esse país precisa de mais violões quebrados. É incrível que um simples violão que não feriu ninguém aliás, signifique tanto dentro do marasmo e do recalque da passividade do homem brasileiro pequeno burguês prá cima. A eficácia política numa platéia *que não vai se manifestar como classe* não será medida pela certeza do critério sociológico de uma peça, mas pelo nível da agressividade. Nada se faz com liberdade neste país, e não é só culpa da censura. Esta realmente pouco trabalho tem. Se se fôr medir a censura com a violência do que quotidianamente nos recalca!!!!? A única possibilidade de eficácia é obrigar a se tomar posições e fazer este país que é uma ditadura de classe média, tentar sair do seu marasmo. Não se trata mais de proselitismo, mas de provocação. Cada vez mais essa classe média que devora sabonetes e novelas estará mais petrificada e no teatro ela tem que degelar, na base da por-

rada. Com isso depois deste golpe uma coisa ganhou sentido. O sentido de fazer a arte, a arte pela arte. Nada com mais eficácia política do que a arte pela arte, porque a arte em si é um fenômeno de criação, de descompromisso com fórmulas feitas, é sentido de reivindicação e portanto de subversão. Um filme como "Terra em Transe" dentro do pequeno público que o assistiu e que o entendeu, tem muito mais eficácia política do que mil e um filmecos politizantes. "Terra em Transe" é positivo exatamente no sentido de colocar quem se comunica com o filme em estado de tensão e de necessidade de criação com este país. A agressividade, a violência que tem a arte é mais forte, no campo do teatro que mil manifestos redigidos dentro de toda prudência que a política exigiria. A arte não tem compromissos e neste país parado, onde não acontece nada, onde você passa matando o tempo e o tempo passa matando você, a arte sólta e livre poderá vir a ser a coisa mais eficaz possível. Não é atoa que todas as grandes revoluções são precedidas e impulsionadas por uma correspondente fase de criatividade no campo da arte. Uma arte de encomenda, carneira, é sintoma de estagnação social. E todo mundo tem medo da arte que se fará necessariamente agora no país. Pois ela será ameaçadora, perigosa e testemunhará, se não fôr de encomenda, toda esta fase violenta e descarada que o Brasil e o mundo estão atravessando. Não acho que tenham mais sentido as perguntas de se fazer ou não se fazer arte num momento de crise política, principalmente uma arte fora das comunicações de massa hoje no Brasil, como é o caso do teatro. Não há o que ensinar, nem o que doutrinar através das artes ou até mesmo das comunicações de massa (aliás impossível hoje, pois as comunicações de massa estão nas mãos de um mercado produtor e consumidor totalmente dependente desta ordem política). O importante é, como artistas, nos manifestarmos sem o menor preconceito dentro e fora de nosso campo de atividades. Hoje mais do que nunca é um momento de se confiar na arte e dar uma guinada enorme. Apanhar toda esta força que faz genial Villa-Lobos, os Ary Barrosos e todos os festivos, enfim que foi canalizada no sentido de manter a imagem idolatrada deste país, e investir todo esse potencial no sentido de deixar vir nossa ira recalculada à tona.

Se hoje um violão provoca tanta onda, não é atoa. Há quem *tem* que atirar violões e quem *tem* que recebê-los na cara. O problema é começar, por todos os lados. E em matéria de teatro e em matéria de arte, que eficácia política terá esta arte que sair desta ira afogada em todos estes anos de bom comportamento!?

Como artista com "O Rei da Vela" descobri o poder de subversão da forma, que é subversão do conteúdo, também. Num país de tradição oportunista e ditadura de classe média, isto é o escândalo. Num país colônia, deslumbrado com os valores estabelecidos, que poder não possui o artista?! E como ele tem recalculada sua criatividade neste país!!! Como tudo contribui para que cada geração aborte seus artistas e seus revolucionários!!! Uma arte brasileira violenta vem aí, isto é certo. E Oswald de Andrade é inevitavelmente um de seus precursores. Depois dos caminhos tentados resta agora a antropofagia. A carne humana velha que já devia ter sido devorada está aí, fedendo e mandando brasa, para o seu mundo de mortos. A eficácia política é devorar tôda a mitologia dêste país e jogar seu violão. E quem joga seu violão pode jogar outras coisas também. E pode acertar. Porque não?

## 2.

*Qual a ideologia implícita na escolha de "O Rei da Vela"? A referida escolha marca uma ruptura em relação às escolhas anteriores? Especifique o significado político da ruptura.*

Sem o golpe, sem o desgaste da festividade pós-golpe, sem talvez o incêndio do Oficina, que nos obrigou a rever nosso trabalho anterior em nossas remontagens, sem as reflexões em todos os sentidos, desde o político até o estético mais imediato, e principalmente sem o enfado absoluto de tudo que fizemos até então, como forma e conteúdo, "O Rei da Vela" talvez não tivesse existido. Era terrível para mim ver a platéia dos sábados se deliciando com a mensagem boboca, nojenta mesmo, que "Ralph", personagem de "Vida Impressa em Dólar", concluía no final da peça. Com que dificuldades os atores enguliram aquêle texto ridículo em que tanto acreditávamos cinco anos atrás. E como aquela platéia se comovia e se dignificava, se esquerdizava e até protestava através de todo aquêle açúcar melado que lambusava tudo. Regime urgente — Dietil. Aquilo não podia continuar. Fomos encontrar no Oswald dos anos 33, anterior a tôda baboseira do ufianismo do Estado Nôvo, de todo desenvolvimentismo, das crenças na burguesia progressista, nas tragédias da aristocracia decadente — enfim, de tôda mistificação que o chamado povo brasileiro (classe média pra cima) inventou para fugir ao olhar detalhado, cara a cara, com a cara dêste país parado. "O Rei da Vela", escrito antes de tudo isso não embarcava em nenhuma destas canoas furadas. Uma visão generosa, furiosa, anarquizante, revolucionária, via a burguesia brasileira à sua maneira. Apesar de tôdas as teses do Partido Comunista da época taticamente apon-

tarem o contrário. O olho, a pele de Oswald, sentia. E a coisa saía com a cara que tinha mesmo. É quase incrível que depois do esculacho do segundo ato do "Rei da Vela" aparecesse ainda no Brasil tôda dramaturgia compadecida com o fim da aristocracia pseudo ScarletO'hariana do café. Era quase incrível que o realismo socialista romântico e açucarado falasse depois do cinismo descarado do primeiro e do terceiro atos de "O Rei da Vela".

Nós procurávamos uma peça que traduzisse tôda nossa vontade de rompimento conosco mesmos. Fizemos, no grupo, uma espécie de revolução cultural. Principalmente num laboratório, espécie de psicoterapia do grupo que fizemos no Rio com Luiz Carlos Maciel. Faltava o texto. "O Rei da Vela" foi encontrado. E por isso passamos a chamá-lo nosso "manifesto". Com "O Rei da Vela" a ruptura é total. Não sómente com tôda uma linha que vinha seguindo o Oficina, mas com todo um caminho da cultura brasileira diretamente comprometida com o Estado Nôvo e com os desenvolvimentismos posteriores. Oswald hoje fala não sómente a nós. Hoje com o fim de todos os moicanos da festividade, ele é a possibilidade de um marco de ruptura com tôda uma tradição de teatro brasileiro, político ou não, destinada a uma visão engrandecedora e mistificadora da nossa realidade. O Brasil não tem uma tradição de cultura revolucionária. Oswald preconiza uma. Toda nossa cultura tem uma tradição de compromisso ou então de criação de um Brasil fictício para consumo da boa consciência da burguesia brasileira e da classe média. Hoje em dia pode-se dizer que existe uma cultura brasileira — mas se formos ver de perto o que é essa cultura, veremos que não passa da aceitação de tudo que aí está e sempre esteve. Uma cultura que parte de uma idéia ufanista, filha do Estado Nôvo. O incrível é a semelhança do espírito, por exemplo, da "cultura nacional" do integralismo, com suas editórias, seus Alberto Tôrres, seu culto do nacional a qualquer preço, com o projeto de cultura nacional da esquerda festiva. Uma mesma cultura exótica, folclorista, apologética, grandiloquente, romântica, pseudo-revolucionária, tem sido nossa tradição. Oswald ri disso tudo e furiosamente devora êste Brasil de papelão fabricado para substituto de nossa história real. Oswald é a possibilidade de uma cultura crítica, fora do oficialismo, lirismo, do romantismo político. E é o oposto disto. É a devoração antropofágica de todos os mitos criados para impedir êste país de copular com a sua realidade e inventar sua história. Neste sentido, é um monumento isolado.

*Em que sentido a dramaturgia de "O Rei da Vela" rompe com a dramaturgia tradicional?*

"O Rei da Vela" rompe com a dramaturgia tradicional no sentido de chutar a idéia de uma "pré-idéia" do que seja uma peça. Uma peça de teatro, nos livros de dramaturgia, é "ataque — clímax — resolução — conflito", ou mais ou menos isso, quer a peça seja mais ou menos aristotélica. Teatro é assim ou assado. Oswald esquece e ignora tudo. Parte para a invenção do "seu Teatro, um teatro não linear. Um teatro na base de colagem. Passa a devorar tôdas às formas de dramaturgia possíveis e imagináveis. Acreditando que a forma teatral é sempre expressão de um conteúdo, *cita* tudo o que pode citar. Usa tôdas as formas teatrais e não teatrais. Circenses, literárias, subliterárias, para expressar tudo o que pretende. Não parte do pressuposto de ter uma idéia e se utilizar de uma peça para expor linearmente esta idéia, tema, ou seja lá o que fôr, como desenvolvimento em uma ação. Sua obra é a mais modernamente aberta possível, no sentido de Umberto Eco. É barroca, se intromete em tudo, palpita sobre tudo, devora tudo, utiliza tudo. Um impurismo total. Sua única grande fidelidade é seu sentido anárquico de apreensão do mundo, utilizando não sómente as coisas em si: mas as formas artísticas e subartísticas através das quais essas coisas se expressam. Em relação à dramaturgia brasileira, então, sua grande lição é a coragem da criação, a falta de medo do certo ou do errado, do mau e do bom gôsto, que faz com que *ele invente seus valores, na sua própria obra*. Esta não tem preocupações de fidelidade a uma visão engajada conforme a cartilha de algum partido, não tem ortodoxia alguma. Não tem problemas de forma. Entra com a literatura, com a música, a conferência, o discurso, a chanchada, a obscenidade, etc. Tudo é instrumento de expressão. Tudo é linguagem. Outra lição é seu sentido de criatividade espontânea, de beleza, sem regras que vinha do fato mesmo de não saber se seria ou não montado. O teatro de Oswald se fosse escrito de acordo com os padrões do teatro da época dele, ou mesmo de hoje, seria de intensa mediocridade. Mas ele não isolava o teatro das outras artes ou do mundo. Sua obra é plena de ressonâncias plásticas, rítmicas, cinematográficas, literárias, de histórias em quadrinhos, sub-literatura, etc. Nela está tôda sua vivência total de ser humano. Oswald está violenta e generosamente presente. E o uso e abuso da simbologia fálica na sua peça é fonte inesgotável de interpretações. É uma obra de autor, em que o homem entra com tudo: seu *lusus*, sua inteligência, sua revolta. É claro que é uma obra

influenciada por todo o teatro de vanguarda europeu. Por exemplo — "O Homem e o Cavalo" é bastante influenciada pelo "Mistério Bufo" de Maiacovsky, mas é uma vitória, como devoração de Oswald sobre o russo genial! A peça para muitos, é quase um plágio de Maiacovsky. Mas, que profundo sentido de porrålouquice! Esta arte em que nós, brasileiros somos mestres! Que devoração genial ele faz do russo!!! Oswald faz para o teatro brasileiro o que tem sido feito em todos outros setores da arte. A eliminação de limites e barreiras, nos gêneros, a intercomunicação de todos. A arte colocando tôda a experiência de significar o mundo e as coisas — como experiência estética. Neste sentido ele descobre uma forma de expressão totalmente brasileira, um "pop" brasileiro, quando ainda não se falava em "pop". Nós não podemos ter um teatro na base dos compensados do TBC, nem da frescura da comédia dell'arte de interpretação, nem do russismo socialista dos dramas piegas do operariado, nem muito menos do joanadarquismo dos shows festivos de protesto. Nessa forma de arte popular está na revista, no circo, na chanchada da Atlântida, na verborragia do baiano, na violência de tudo que recalcamos e do nosso inconsciente. É isso que temos que devorar e esculhambar. É deste material que é feito o país, *plumas e recalques*. Sómente soltando tudo é que podemos explodir numa obra como a de Oswald. Este rompimento de repente passa a ser um painel que ilumina tôda consciência possível de seu tempo, de sua realidade. — E também da nossa.

## 4.

*Em têrmos de espetáculo, em que consiste a renovação de "O Rei da Vela"?*

Em têrmos de espetáculo "O Rei da Vela" é principalmente um texto sobre o texto de Oswald. Uma obra de direção. A minha maneira de sentir e interpretar, ler e reler, e recriar a obra a partir do texto de Oswald. O crítico Alberto D'Aversa, com a mania primária dos tempos do PH, muito "Academia de Sílvio D'Amico", mania de rotular, dividir e subdividir o mundo e tudo em duas categorias (o que é que há com o número dois?) disse que há duas possibilidades; ou se segue uma obra como ela é, como foi escrita, ou se usa a obra como pretexto para criação de alguma coisa que pouco tenha a ver com ela. Isso é uma besteira. Nem uma coisa nem outra. A obra de direção é sempre, inevitavelmente, uma interpretação. Uma leitura. É sempre relativamente fiel e relativamente infiel, mesmo quando se pretende seguir uma peça à risca. Hoje, depois da psicanálise, da sociologia do conhecimento, é óbvio que estas colocações são impossíveis. Já se tomou consciência de que tôda interpretação, de

crítica, de direção, ou seja de contato de "outro", do "consumidor" com obra de arte, pressupõe imediatamente, a criação de uma segunda obra. Quando um indivíduo vê um quadro ele o recria quer queira quer não. Pois o quadro entra numa retina e numa cabeça que não são de quem pintou. Ora, numa direção de espetáculo, isto é mais que evidente. E se é assim, vamos nos entregar até o fim à recriação desse objeto. Então eu me permiti, na direção, ter a mesma liberdade que Oswald quando "leu" e interpretou o Brasil de seu tempo. Li a obra de Oswald como uma manifestação da realidade que me circula e enxertei todo o contexto que a envolve, como eu o apreendo. Criei um tipo de espetáculo, juntamente com o cenógrafo, com os atores etc., de tal maneira que o que é dado ao público é uma "coisa" que é a nossa interpretação, a minha, a dos atores, do cenógrafo etc. Acho estranho, por exemplo, quando vêm me dizer que acham o texto inferior ao espetáculo ou vice versa. Ora, no momento em que ele está em cena toda noite, ele é uma "coisa" que não pode ser seccionada. Tudo que está em cena é opção minha e tem que ser visto a partir daí. A crítica não comprehende isso. Os críticos se portam aliás como se fossem deuses de bôlso diante dos fatos, julgando com critérios de bem e mal. Escrevem um tipo de crítica que sómente serve para se conhecer a eles, os críticos. Nunca o espetáculo é criticado. A crítica não se conforma com o espetáculo que está diante de si. E não quero optar sobre ele. Cria então um espetáculo mental, que não existe. E julga a partir da abstração mental, da cabeça do próprio crítico. A referida crítica de D'Aversa é um exemplo. Ele bala um espetáculo na cabeça (imaginem se realizado, em comparação com as coisas que ele vem fazendo últimamente), e daí destila todo um mundo de critérios de velho conservadorismo italiano, falando em "physique du rôle", cheio de preconceitos contra "mecânica popular" e outras fossilidades. Ora, tudo que está no espetáculo tem que ser lido e interpretado a partir do que está aí e foi proposto como valor. Já foi o tempo da crítica juiz, da crítica fascista do "bem" e do "mal", do ritmo e do não ritmo, do funciona e não funciona. A inovação do espetáculo (aliás este estilo não é novo no Brasil: Abujamra, Grisolli, e outros já fizeram espetáculos desse tipo) está em que, o que o interessa é o que se passa naquele momento diante dos olhos do espectador. O que está ali é um "texto de direção". Um texto de espetáculo que tem que ser lido pelo público. Assim tudo entra numa esfera de significados. O espetáculo não é mais sómente para alegrar, abafar, deslumbrar, divertir, prender o espectador. O espetáculo fala por uma série de signos e mensagens que envia à platéia. O

texto que o diretor escreve com os movimentos de cena serve não sómente para contar a história, dar mais ritmo, mas para transmitir uma série de significados que terão que ser lidos. O espetáculo é rico de uma cenografia das mais falantes que nosso teatro já teve. A cenografia de Hélio Eichbauer merecia ganhar a Bienal de artes plásticas este ano. Seus figurinos, seus acessórios, falam, gritam toda uma série de signos tão importantes quanto as falas da peça. Aliás estas sómente são comprehendidas a partir da relação consciente ou não, que o espectador estabelecer entre os elementos audio-visuais e o texto escrito. O todo, enfim, do espetáculo. Não é para dar mais "vida" que a peça é feita em três estilos diferentes. Isto é uma opção de sentido dada pela direção. Isso não pode ser julgado, como foi pelo crítico Décio de Almeida Prado, como uma questão de equilíbrio: primeiro ato, circo; segundo, revista; terceiro, ópera. Ora, porque não "cinema", porque não "TV", porque não "balé"? Se o terceiro ato foi concebido em termos de "ópera" (aliás foi a primeira intuição de "mise-en-scène" da obra: o terceiro ato ficou de pé em três dias de ensaio tal o entrosamento de conteúdo — forma que se obteve) é por razões que a crítica deveria interpretar. Não por um equilíbrio idiota. Esse negócio de equilíbrio é absurdo no espírito de um espetáculo como este. O porquê disso nós começamos a conceituar no programa, mas não é função nossa mas sim, do crítico ler o sentido desta forma. Mas como crítico é insensível à política, por exemplo (não deve ter esses problemas!) o terceiro ato desaparece da crítica, não existe. Mas o que se vai fazer? Realmente espetáculos como "Onde Canta o Sabiá" de Grisolli, muitos de Abujamra e de outros diretores são tentativas de estabelecer entre nós um tipo de arte — a arte da direção a do "texto" da direção. Dirigir não é como no tempo do TBC, manter o equilíbrio dos atos, iluminar direitinho, fazer o ator falar empostado, dar ritmo aqui e ai, meter uns cenários bem pesados de compensado e pronto. Há já mais de um século de arte super criadora de direção que hoje é a única forma de produzir um teatro como arte. Recriação que é criação. Aliás muita gente sabe disso. Isso já foi feito e sómente ainda não foi mais desenvolvido por falta de uma crítica que se constituísse em intérprete, em exegese desse tipo de teatro. Nós temos que criar entre novos realizadores, enfim, entre a mentalidade nova de teatro, atores, cenógrafos, diretores, um órgão de imprensa que permita que nós falemos de nossa experiência. Dirão: basta inovar que as coisas espontâneamente serão tidas como novas. Mentira a ideologia do novo, da demonstração de que algo de

nôvo por mínimo que seja, aparece em um espetáculo é um fator importantíssimo.

O sr. Décio de Almeida Prado, por exemplo, é mestre em retirar as cargas explosivas de tôdas as inovações. Tudo que se faz de nôvo neste país em teatro é elo-gia e incorpora dentro de uma tradição calma do "já feito". E a coisa que poderia ter um aspecto nôvo, recebe um golpe de esterilização e entra na rotina de um processo mole e anêmico do teatro brasileiro. "O Rei da Vela" é nôvo numa série de coisas. Mas não há a ideologia de um nôvo setor que hoje faz a crítica. Portanto, a crítica que deveria ser a consciência da classe teatral é a consciência de um teatro morto, ou melhor uma consciência morta.

O grande aspecto nôvo quem percebe é quem está criando arte neste país. Assim o pessoal do cinema nôvo, da música brasileira, vê e revê "O Rei da Vela", incorpora sua experiência em suas realizações, em seus projetos. Eu ouço as músicas, vejo e revejo filmes e vou descobrindo que alguma coisa nova está nascendo no país. E se até no teatro isto chega, é bom sinal.

Resumindo, o que há de mais nôvo no "Rei da Vela" é um estilo de direção que fala através das maquilagens, dos mínimos acessórios, das interpretações, do fato de serem atores jovens que fazem papéis de personagens maduros, etc. Tudo isso é uma opção nova. Se tudo isso fôr julgado a partir de categorias do teatro quadro-tradicional, não funciona. Neste caso, nossa bomba, "Quatro num Quarto" funciona bem mais. Para mim foi uma grande descoberta. Pela primeira vez eu falei com inteira liberdade. Estou presente no espetáculo conforme me encontrei com Oswald. Assim como cada ator e cenógrafo. Todos nós fazemos "O Rei da Vela". Transformamos a peça num comentário nosso, ultra pessoal, inclusive, sobre o todo da realidade brasileira. Cada um de nós assina o espetáculo. Quem se abre e quer descobrir tudo que nós queremos comunicar, vai encontrar uma abertura imensa de nossa parte. Há tôda simbologia fálica e não fálica da peça para ser lida e interpretada pelo espectador. Há tôda a colocação do problema do ator da nova geração perante uma tradição de teatro de chanchada, interrompida abruptamente pela aridez cafonamente aristocratizante do TBC. Há milhares de coisas. Para mim, inclusive, o problema é grande. Como me atirei de cabeça, acabei descobrindo coisas que nunca cheguei a imaginar. E que me comprometeram.

## 5. *Quais as reações do público ao espetáculo?*

O público reage ao espetáculo até não reagindo. Temos sessões silenciosas, trágicas. O público parece não entender nada. Ou então se revolta. Ou está apático ou não acha nada, sei lá. A platéia muitas vezes lotada, sai sem nenhuma reação. Outras vezes, entretanto o espetáculo recebe adesão total e histérica da platéia, que se manifesta a favor, e outro, que fica contra. As vezes levantam-se da sala e retiram-se, em protesto. Alguns saem silenciosos. Outros se manifestam em voz alta. Um espectador teve um ataque quase histerico e chegou a chamar Oswald no peito, para levá-lo ao DOPS. Chegaram mesmo a fazer um poema, afirmando que nós deturparamos o sentido da peça. Nêle se pedia que Oswald lavasse "com sangue" nosso pecado de tê-lo deturpado. Enfim, é uma relação de luta. Luta entre atores e público. Metade dêste, praticamente, não adere. Ou detesta. Ou não entende. A peça agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente. Isto é, chama muitas vezes o espectador de burro, recalado e reacionário. E a nós mesmos também. Ora ela não pode ter a adesão de um público que não está disposto a se transformar, a ser agredido. Ela não vai com as boas consciências, com as boas almas. Mas em compensação ela tem a adesão de um grande setor da platéia que se comunica com a violência do espetáculo. Tem servido para mim e para o Oficina como ponto de contacto com tudo que vem surgindo de criativo e nôvo no Brasil. Antes do "Rei da Vela", nós vivíamos isolados. Depois da encenação nós fizemos grandes amigos e um bom número de inimigos também. Mas como compensou! As novas relações, tôdas que o grupo fêz e faz através da peça, com gente que está criando em todos os setores da arte, abriu o comércio que sempre faltou o teatro e outros setores da cultura. "O Rei da Vela" deu-nos a consciência de pertencermos a uma geração. Pela primeira vez eu sinto isso. Há uma geração que vai começar a intercambiar, a começar a criar. Fui violentamente influenciado por "Terra em Transe". Hoje fico satisfeito em saber que Arnaldo Jabor, Caçá Diegues, Leon Hirschman, Gustavo Dahl e tantos outros receberam o que eu quis comunicar com o espetáculo. Fico satisfeito de Caetano Veloso ter escrito que agora compõe "depois" de ter visto a peça. Que Nelson Leirner acha a coisa para o teatro tão importante como o néodadaísmo na pintura. Enfim, eu não deveria citar nomes, pois tanta gente falou e ainda fala na comunicação da peça, mas

serve para ilustrar. Eu sinto que a obra se comunica violentamente, mesmo quando a platéia permanece silenciosa. Ela está agindo mentalmente. Ou para se achar, o fim da burrice ou para destilar veneno (que destila pelo telefone ou então no que escreve no questionário que nós mantemos permanentemente no teatro). Ou então para se comunicar conosco. Os 50% que se comunicam com a peça, valem. E para falar a verdade são muito importantes os outros 50% que a detestam. O interessante é justamente que ela divide o público. Sempre. O público estudantil, inclusive. O que é igualmente muito positivo. Queirase ou não um público dividido político e socialmente. Ela divide também o público intelectual. Traz de volta muita gente que não ia mais ao teatro, achando-o coisa velha, desatualizada, desparticipante. Une as platéias que pagam sete cruzeiros novos aos sábados, unânimes em não entender nada ou em reagir violentamente contra. Mas une um público novo, sintoma de mentalidade nova, que se forma neste país. E mais positivamente une o público mais popular. Fizemos, como experiência, uma sessão para o público do bairro; a reação foi a mais genial possível. Reação de riso livre, do deboche de toda problemática de que eles realmente sómente podem rir pra valer. Mas há ainda a carreira da peça toda. Vamos ver.

Mas a maior reação, em todo caso, foi minha mesmo. E dos que fizeram o espetáculo. Esta entrevista eu nunca daria a propósito de outra peça. O Brasil de hoje, ou o Oswald, ou nós, não sei, tem uma coisa estranha. Atribuo tudo, um pouco espíritamente, ao espírito de Oswald

mesmo. Depois de "O Rei da Vela" tenho vontade imensa de debater, de espinafrar. O espetáculo tem defeitos aos milhares. Mas não é isso que impede sua comunicação. O caso está na esfera dos valores. Hoje já adivinhamos de ante-mão as pessoas que aceitam ou não a peça. As reações começam a passar a ser previsíveis. Temos ainda a vontade de realizar uma temporada popular. Será outra experiência. E vamos ao Rio. Queremos percorrer toda a América Latina e ir inclusive à Europa.

O espetáculo é um diálogo terrível com o público. A comunicação negativa da peça, entretanto, já nos trouxe problemas. Tanto que o espetáculo terminou por ser mutilado e exatamente no "texto da direção". Por pressões do público que ficou atingido pela violência. Pelo canhão do boneco... Imaginem, uma pessoa sair de casa para ir fazer uma reclamação contra um pedaço de madeira e de repente a segurança do país passa a ser, ter ou não ter aquêle canhão naquele boneco? Enfim, estas reações determinaram que não tivéssemos mais debates, o que é uma pena. Estamos, entretanto, programando um. Queremos realizá-lo. Será fundamental. Debate com intelectuais, estudantes, políticos, artistas, público em geral. Vamos ver o que vai dar. E continuamos até lá com as reações mais imprevisíveis. Fico hoje satisfeito em saber que o teatro tem o poder de suscitar essas reações fortes. Enfim o teatro comunica pela porrada alguma coisa. Confirma assim, tudo que se prevê de recalque infantil que esta platéia tem. Portanto, ela está toda mistificada e aí está para receber, mesmo, violões e outros bichos e objetos pela cara.

# Dez teses sobre o teatro universitário

Martin Wiebel

Apresentamos as teses de Martin Wiebel, editadas por ocasião do X Festival de teatro universitário de Erlangen (R. F. A.) em 1966 e transcritas no n.º 36 da revista *Partisans*, não apenas com a intenção de informar o leitor sobre os problemas do teatro universitário alemão, mas pelo fato de se aproximarem bastante das nossas, as posições de Martin Wiebel; em particular, consideramos muito oportunas as críticas do autor ao pseudo-vanguardismo e à procura do efeito fácil enquanto formas de fuga da realidade, que, às vezes sob aspectos diferentes, têm prejudicado também o nosso T. U.

*Tese I* — O que chamamos hoje em dia de teatro universitário, qualquer que seja a pretensão implícita no têrmo, só pode ser rotulado de teatro de comunidade.

Isto quer dizer; quem se reúne aqui, por um semestre, são aqueles que procuram resolver os seus desentendimentos com o mundo que os rodeia, por uma atitude tomada de empréstimo à idéia da arte pela arte; aqueles que se divertem exibindo seu senso de humor no palco. A paixão lúdica despertada naqueles que na escola são declamadores brilhantes, é tolhida por contingências financeiras, técnicas e organizacionais. Encontram no teatro o que não lhes

ofereceu a sua escola: uma comunidade que reduz o prazer lúdico a um absoluto.

*Tese II* — As flutuações no seio do teatro universitário são da mesma ordem das que atingem os agrupamentos estudantis, de tal maneira que se torna impossível desenvolver um estilo de representação uniforme. Pôsto que somos estudantes fazendo teatro, e não atores que estudam, devemos, deste defeito, extrair uma qualidade.

A única possibilidade de diferenciar o teatro universitário do teatro profissional, é afirmar conscientemente suas possibilidades amadorísticas dentro de uma concepção conveniente do estilo e da temática. Pior do que o laborioso esforço de amadores em dissimular seu dilettantismo, sómente o esforço de se meter desajeitadamente pelos caminhos repisados do teatro profissional.

*Tese III* — O teatro universitário tem portanto, entre outras, a possibilidade de distinguir o estilo de representação de seus atores do estilo dos atores do teatro profissional.

Não se trata de simular uma certa perfeição pela via do teatro de convenções

ultrapassadas, nem pela imitação forçada de alguma celebridade teatral, mas de representar da maneira descrita por Brecht em "Amateur Theater", isto é, de uma maneira sincera. O estilo dos atores, que decorre da mise-en-scène, é testemunho de vontade de imitar ou não o teatro profissional.

*Tese IV* — Uma das condições indispensáveis para criar este estilo de representação é a elaboração de uma mise-en-scène adequada.

Ao contrário do teatro profissional, o teatro universitário representa, antes de tudo, ou unicamente, um coletivo que trabalha em grupo. A ditadura de um diretor pessoalmente responsável pelo seu trabalho não é conciliável com este princípio: é uma atividade conjunta que deve condicionar a atividade teatral dos estudantes. A possibilidade decisiva é portanto o esforço intelectual coletivo no momento da projeção dramatúrgica e da análise do texto pelo conjunto do grupo.

*Tese V* — A possibilidade mais importante do teatro universitário é a de formular a sua orientação por meio de discussões no seio do grupo. Geralmente o teatro universitário não corre os mesmos riscos financeiros do teatro profissional, e este fato deverá ser levado em conta na escolha das peças.

Podemos, portanto, nos dedicar a formas de literatura dramática que, por razões financeiras, políticas ou filosóficas estão fora do alcance do teatro profissional. Podemos portanto exumar e prover de novas concepções estas peças para torná-las representáveis; podemos, portanto, nos engajar.

*Tese VI* — O dever essencial do nosso teatro deverá ser o de constatar que sua crise deve ser concebida como uma crise de nossas condições interiores, uma crise de consciência.

A nossa miséria evidente vem da tendência fatal a dividir o mundo em duas esferas: a esfera da arte, e a esfera do terrestre e do profano. Existe sempre o grupo daqueles que se sentem inspirados pelas musas, e que se desembargam dos seus contínuos conflitos com a realidade através do amor pelo teatro de vanguarda, diretamente calcado no dos teatros profissionais: em suma, é a fuga através do teatro. Assim como ninguém consegue chocar com a vanguarda pela vanguarda, ninguém consegue explicar a singularidade dos esforços do teatro universitário pelo simples mistério e o prazer lúdico que constituem o

teatro amador. Um caminho para a criação de uma arte própria seria o de tomar consciência de que não é a transmissão de um patrimônio cultural, mas a compreensão do teatro como meio de atuar sobre a realidade que deve nos orientar.

*Tese VII* — Trata-se de instituir um teatro com uma finalidade fixa, o que quer dizer que é preciso saber para quem e como se vai representar, com uma certa singularidade e uma certa especificidade.

A possibilidade válida para nosso teatro residirá em colocar em evidência relações sócio-econômicas por meio de técnicas e de um trabalho adequados a um teatro universitário.

*Tese VIII* — De acordo com essas idéias deverá ser estabelecido um repertório heterogêneo que permita demonstrar a intenção do teatro ao empregar suas técnicas próprias.

Várias possibilidades se oferecem de exumar e remanejar peças que não são plenamente satisfatórias do ponto de vista dramatúrgico. Podemos mesmo readaptar e reinterpretar certas peças sob o aspecto da crítica social.

Em caso algum deve ser permitido ao teatro universitário o abandono às tentações pirotécnicas da simples procura do efeito, ou o cultivo de um pseudo-vanguardismo.

*Tese IX* — A perigosa letargia do teatro universitário pode ser superada se o conjunto dos participantes se der conta de seu poder de criação e confirmar sua razão de ser por uma concepção própria. Se o nosso teatro for uma catapulte de atores ávidos de glória, dotado de um certo pragmatismo econômico, e não um instrumento para destruir e reconstruir ideologias, não valeria a pena colocar em dúvida sua validade. Trata-se de abrir fronteiras para a atividade do teatro universitário graças à razão que permite evidenciar condições sociais através da representação.

*Tese X* — A independência que caracteriza o teatro universitário nos oferece a possibilidade da experiência, no sentido estrito da palavra, isto é, a realização de um projeto anterior. Dois caminhos se abrem aqui: a) a experiência estilístico-artesanal com os meios teatrais, buscando a mais alta perfeição.

b) o comprometimento no nível da crítica social com suas possibilidades de trabalho em equipe.

tradução: André Gouveia

ultrapassadas, nem pela imitação forçada de alguma celebridade teatral, mas de representar da maneira descrita por Brecht em "Amateur Theater", isto é, de uma maneira sincera. O estilo dos atores, que decorre da mise-en-scène, é testemunho de vontade de imitar ou não o teatro profissional.

*Tese IV* — Uma das condições indispensáveis para criar este estilo de representação é a elaboração de uma mise-en-scène adequada.

Ao contrário do teatro profissional, o teatro universitário representa, antes de tudo, ou unicamente, um coletivo que trabalha em grupo. A ditadura de um diretor pessoalmente responsável pelo seu trabalho não é conciliável com este princípio: é uma atividade conjunta que deve condicionar a atividade teatral dos estudantes. A possibilidade decisiva é portanto o esforço intelectual coletivo no momento da projeção dramatúrgica e da análise do texto pelo conjunto do grupo.

*Tese V* — A possibilidade mais importante do teatro universitário é a de formular a sua orientação por meio de discussões no seio do grupo. Geralmente o teatro universitário não corre os mesmos riscos financeiros do teatro profissional, e este fato deverá ser levado em conta na escolha das peças.

Podemos, portanto, nos dedicar a formas de literatura dramática que, por razões financeiras, políticas ou filosóficas estão fora do alcance do teatro profissional. Podemos portanto exumar e prover de novas concepções estas peças para torná-las representáveis; podemos, portanto, nos engajar.

*Tese VI* — O dever essencial do nosso teatro deverá ser o de constatar que sua crise deve ser concebida como uma crise de nossas condições interiores, uma crise de consciência.

A nossa miséria evidente vem da tendência fatal a dividir o mundo em duas esferas: a esfera da arte, e a esfera do terrestre e do profano. Existe sempre o grupo daqueles que se sentem inspirados pelas musas, e que se desembargam dos seus contínuos conflitos com a realidade através do amor pelo teatro de vanguarda, diretamente calcado no dos teatros profissionais: em suma, é a fuga através do teatro. Assim como ninguém consegue chocar com a vanguarda pela vanguarda, ninguém consegue explicar a singularidade dos esforços do teatro universitário pelo simples mistério e o prazer lúdico que constituem o

teatro amador. Um caminho para a criação de uma arte própria seria o de tomar consciência de que não é a transmissão de um patrimônio cultural, mas a compreensão do teatro como meio de atuar sobre a realidade que deve nos orientar.

*Tese VII* — Trata-se de instituir um teatro com uma finalidade fixa, o que quer dizer que é preciso saber para quem e como se vai representar, com uma certa singularidade e uma certa especificidade.

A possibilidade válida para nosso teatro residirá em colocar em evidência relações sócio-econômicas por meio de técnicas e de um trabalho adequados a um teatro universitário.

*Tese VIII* — De acordo com essas idéias deverá ser estabelecido um repertório heterogêneo que permita demonstrar a intenção do teatro ao empregar suas técnicas próprias.

Várias possibilidades se oferecem de exumar e remanejar peças que não são plenamente satisfatórias do ponto de vista dramatúrgico. Podemos mesmo readaptar e reinterpretar certas peças sob o aspecto da crítica social.

Em caso algum deve ser permitido ao teatro universitário o abandono às tentações pirotécnicas da simples procura do efeito, ou o cultivo de um pseudo-vanguardismo.

*Tese IX* — A perigosa letargia do teatro universitário pode ser superada se o conjunto dos participantes se der conta de seu poder de criação e confirmar sua razão de ser por uma concepção própria. Se o nosso teatro for uma catapulte de atores ávidos de glória, dotado de um certo pragmatismo econômico, e não um instrumento para destruir e reconstruir ideologias, não valeria a pena colocar em dúvida sua validade. Trata-se de abrir fronteiras para a atividade do teatro universitário graças à razão que permite evidenciar condições sociais através da representação.

*Tese X* — A independência que caracteriza o teatro universitário nos oferece a possibilidade da experiência, no sentido estrito da palavra, isto é, a realização de um projeto anterior. Dois caminhos se abrem aqui: a) a experiência estilístico-artesanal com os meios teatrais, buscando a mais alta perfeição.

b) o comprometimento no nível da crítica social com suas possibilidades de trabalho em equipe.

tradução: André Gouveia

# “Bebel, garota propaganda”

Filme de Maurice Capovilla com Rossana Ghessa, Paulo José, Geraldo del-Rey, Fernando Peixoto.





# **“Anuska, manequim e mulher”**

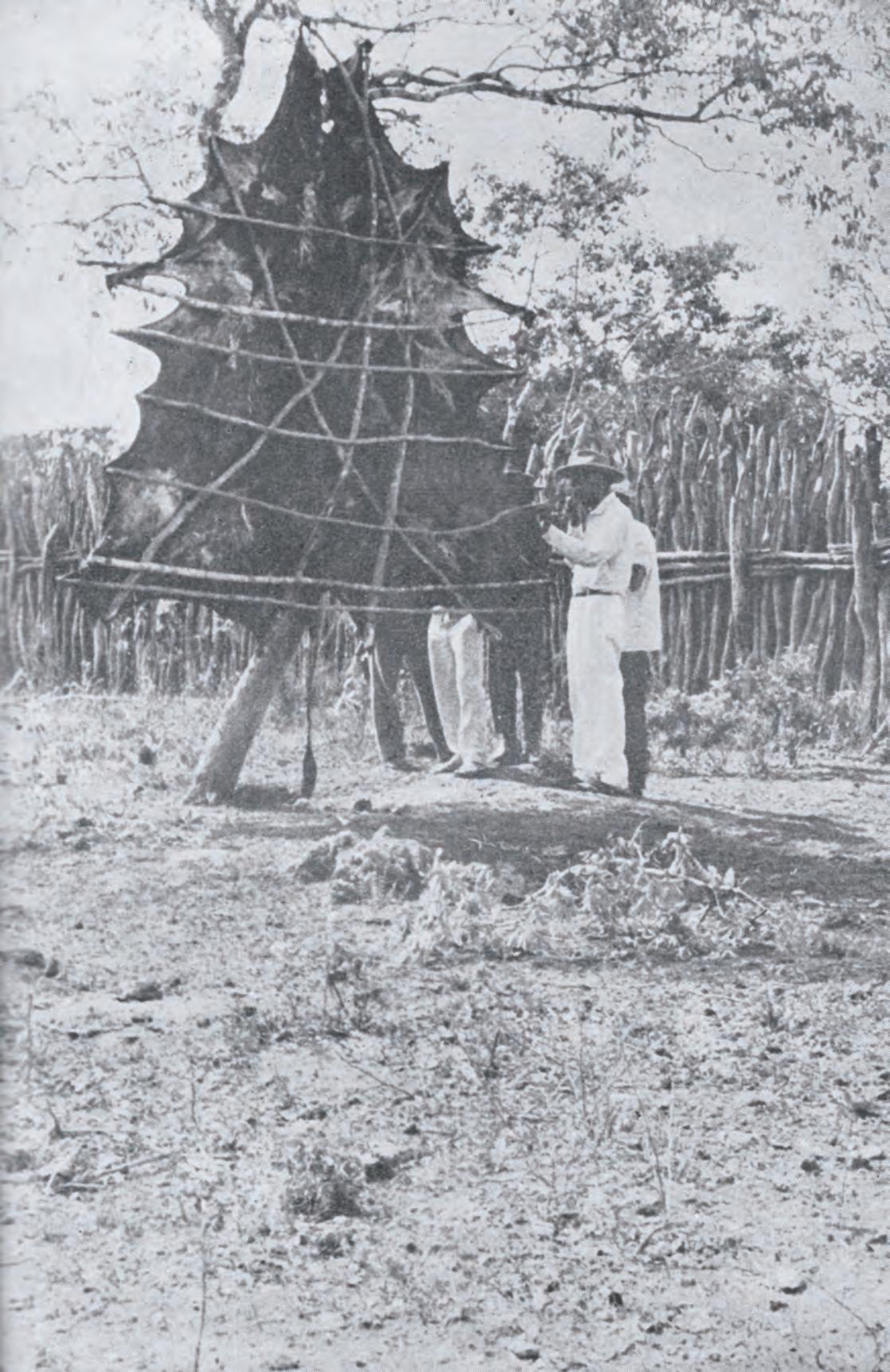
**Filme de Francisco Ramalho  
com Marilia Bianco e Francisco Cuoco**

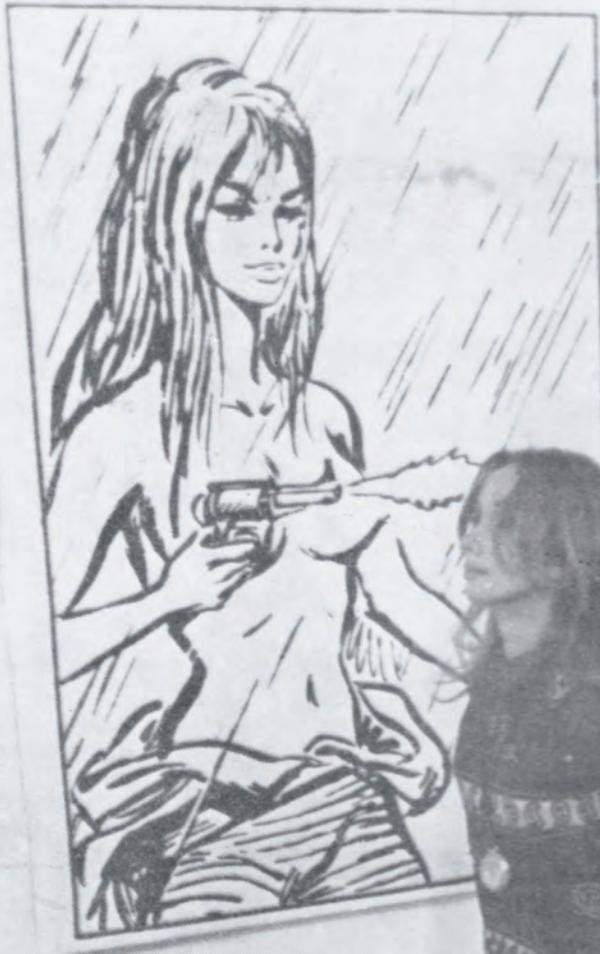


# **“Brasil verdade”**

**“Memórias do Cangaço” de Paulo Gil Soares  
“Viramundo” de Geraldo Sarno  
“Subterrâneos do Futebol” de M. Capovilla  
“Escola de Samba, alegria de viver”**



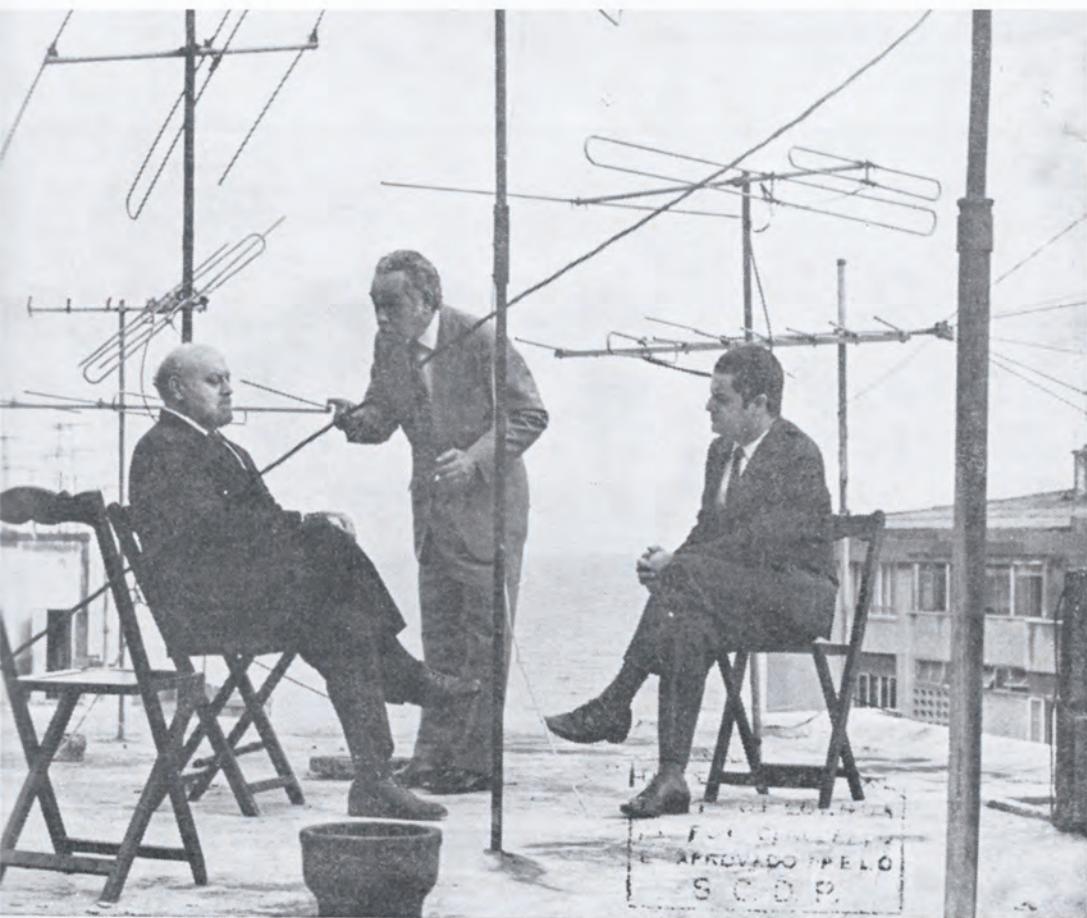




| E  
| D  
| J  
| E

# Cara a cara

Filme de Julio Bressane com Helena Ignes



# **“Capitu”**

**Filme de Paulo Cesar Sarraceni com  
Isabella e Othon Bastos**



# Evangelho de São Mateus

## Flávio Império

*“...ouvireis com os ouvidos, e não entendereis; e vereis com os olhos, e não vereis.”*

Se Pasolini pretendeu inscrever Cristo num tempo histórico, em substituição à a-historicidade que a religião cristã lhe conferiu, confiou demais em seus esquemas abstratos; se pretendeu narrar uma fábula segundo os evangelhos, bastaria transportar para o cinema a linguagem escrita. Como a segunda hipótese me parece menos interessante, prefiro discutir a primeira já que se trata de um diretor marxista, muito embora considere que a primeira premissa tenha resultado na segunda.

É a fábula uma forma de narração eminentemente abstrata?

No caso dos evangelhos a fabulação é a forma tradicional religiosa de referenciar as abstrações divinisantes. Optar por elas sem interferir é aceitar seus conteúdos.

Sendo uma estrutura eminentemente simbólica e em geral exemplar, a fábula permite vários níveis de abstração, podendo entretanto usar um quadro referencial extremamente realista e muitas vezes histórico. Recorrer-se à fabulação como forma sintética chegou mesmo a ser, em alguns momentos, a única maneira de conter uma historicidade que por algum motivo, político ou não, devesse permanecer indireta-

mente referida. Brecht ao se valer da fábula estabelece de início um quadro referencial: no caso da sua adaptação de “Antígone” de Sófocles o quadro é o nazismo; no caso do “Círculo de Giz Caucásico” o quadro é uma discussão do real direito de propriedade por camponeses de kolkozes socialistas. Em ambos os casos a fabulação é técnica de afastamento para maior comprometimento individual da platéia que fica em melhores condições de perceber a lógica imanente das situações, através de seus mecanismos reais e com maior dificuldade de projetar idiossincrasias do comportamento convencional.

Pasolini foi aos evangelhos e de lá extraiu a estória de um dos primeiros de quantos “santos homens” surgiram pelas regiões sub-desenvolvidas dêste mundo.

Santo homem êsse que durante vinte séculos foi cultuado e cuja imagem durante vinte séculos foi sendo trabalhada e transformada pelos diversos períodos históricos que atravessou. Uma coisa permaneceu inalterada: as escrituras. Todo o imaginário que a história acumulou sobre essa narrativa encontra-se em nosso tempo ecléticamente misturado, exaustivamente divulgado e consumido ao nível do cotidiano. Cristo perdeu seu caráter mítico e se transformou num superior camarada

que é facilmente atingível através de seus intermediários "santos padroeiros" por qualquer homem do povo, profissional liberal ou das classes dominantes. Do seu conteúdo místico sobrou um pouco de magia que ainda mantém sua imagem ao nível do amuleto, usado para certo tipo de superstição.

Esse esforço contínuo de transfiguração e adaptação a cada momento da imagem de Cristo acabou por constituir um quadro bastante preciso de sinais convencionais de fácil identificação. O registro contínuo da narrativa acabou por estratificar episódios, personagens, gestos, elementos simbólicos de vestuário, caracteres psicológicos. Num esforço de comunicação com as massas, a igreja desenhou as primeiras histórias em quadrinhos cujo herói era Cristo, e cujo vocabulário sínico marcou, em plena Idade Média, os traços definitivos que foram utilizados até hoje. De início traços abstratizados, sinais caligráficos idênticos aos utilizados hoje pelos "comics". Posteriormente imagens mais complexas, mais realistas, humanizadas; hoje imagens melodramáticas e "comovedoras".

Todo esse imaginário encontrou em cada tempo a configuração precisa de seu conteúdo até certo ponto elástico, sem entretanto romper os primeiros traços sígnicos medievais. Rouault, talvez o último grande pintor de Cristo, valeu-se desse mesmo vocabulário ainda que subjugado ao seu universo expressionista; a indentificação da temática religiosa, dos episódios, dos personagens na sua pintura se faz pela recorrência a esse código conhecido e convencionado.

Pasolini ficou pela médias aritméticas desse vocabulário. Todo o imaginário do seu filme se refere a esse ecletismo sincrônico.

Pasolini escolheu trabalhar suas imagens ao nível das massas, procurando o máximo de identidade entre a figura dos seus personagens e a figura dos santinhos encontráveis nas casas cristãs de todo o mundo assim como na memória de todos os não cristãos.

Da mesma forma escolheu trabalhar os episódicos convencionais, as situações convencionais, a narração convencional e a estória convencional. Escolheu para cada caso o "gestus" mais conhecido para contar, desta vez através do cinema, uma estória conhecida, dentro da tradição milenar das narrativas populares. A câmara é o narrador. Ela orienta e seleciona a narração, corta e interrompe, pára e fixa, movimenta-se livre pela paisagem e pelas situações como um repórter de movietone, desliga o som da imagem como alguém que fala e aponta figuras.

Para a integração da imagem "cotidianizada" dos santos e dos episódios consagrados, Pasolini escolhe semelhança com o néo-realismo italiano. O personagem-não-ator no espaço-não-cenário são a cena-não-ficção, quase documentário. Tudo deve se passar como se fosse verdade não ilusionista, fatos colhidos ao vivo. Não deveria existir aqui, como não existia no néo-realismo, qualquer esforço ilusionista. As coisas eram mesmo de verdade, ou quase.

Em ambos os casos abandona-se a fácil comercialização das ficções com charme publicitário para se recorrer ao recurso documental que o cinema apresenta. Existia em ambos um anseio de historicidade através do exame de um real imediato. Apesar dessa identidade de propósitos e de métodos, nunca dois materiais foram tão diferentes.

O néo-realismo encontrava ao seu dispor referências históricas muito marcantes e de fácil identificação pelos muros, pelas calçadas, pelas ruínas, pela situação crítica de uma Itália aos cacos, estilhaçada pelo fascismo e pela guerra. Era o retrato de um desastre. Intestinos para fora, de um organismo aparentemente normal embora doente. Qualquer ficção cinematográfica seria sempre mais fraca ao esbarrar com essa realidade latente. Esse nível de historicidade do documento direto o néo-realismo realizou. Naquele momento não foi além.

O método para Pasolini apresentava uma dificuldade inicial e básica quanto à sua viabilidade. Cristo vivera na Galiléia e não na Itália e há dois mil anos e não agora. Talvez numa Galiléia também espoliada pelas tropas imperialistas de Roma, cujas vísceras estivessem também à mostra. Porém...

...Porém Pasolini é um intelectual hábil e saberá apresentar soluções às várias questões surgidas. Todas, entretanto, muito discutíveis.

Como já foi dito, é o cotidiano de Cristo que servirá de imaginário. É o convencional da estória, episódios e personagens que será recontado.

F como?

Os personagens não serão feitos por atores, ponto pacífico. A identificação ao nível documental exige total semelhança entre platéia e personagem. As técnicas de "representação" são artificiais. Os atores são tipos padronizados dessas técnicas. O néo-realismo revela a possibilidade do homem comum, das ruas, ser o veículo ideal para o método. A representação realista

cria a ilusão do real enquanto o personagem-não-ator reflete a imagem do real, como um espelho.

Os personagens serão escolhidos entre pessoas comuns que apresentem maior semelhança com os traços fisionômicos, físicos e caractéres psicológicos dos sinais convencionados para cada tipo. A idéia de "gestus" encontra aqui sua significação mais completa.

Os personagens principais serão gestuais. Tudo terá um significado apriori. A seleção será feita por sucessivas aproximações aos "gestus" convencionados. Com isso ficará garantida a integração homem do povo-imagem de santo, como um espelho mágico que integra vários tempos e vários espaços.

O povo, os soldados etc., sofrerão idêntica seleção. Pela primeira vez os soldados serão idênticos ao povo, os reis idênticos aos soldados, porém com um gestuário que os distingue. O tradicional garbo cinematográfico dos soldados será substituído por grupos aparentemente indistintos de gente comum, profissionais. Porém se cuidarmos de observar como esse resultado é conseguido encontraremos a mesma preocupação gestual estendida; sempre existirá um gordo perto de um magro, um baixo perto de um alto, um narigudo perto de um beiçudo etc. O usual é conseguido pela diversificação seletiva e não por tipos médios. O espelho do comum, embora possa parecer paradoxal, não se consegue com as médias, mas a partir da idéia projetiva de que cada um de nós ou tem nariz grande, ou barriga grande, ou magreza exagerada, ou calvice etc. Ninguém se enxerga como média mas como tipo especial. Um pouco de cada tipo especial combinado encontra na platéia possibilidade de projeção e identificação. Essa seleção é feita por Pasolini com extrema habilidade.

Os personagens gestuais, cujo comportamento será convencional, serão aqueles que em cada episódio se encarregam de estabelecer a narrativa já conhecida: Cristo, Maria, Mater Dolorosa, Judas, O nascimento, O batismo etc.

Os demais integrantes de cada episódio serão ambientes, sempre realizando "de verdade" suas atividades circunstanciais: no mercado existem mercadores e compradores, vendendo e comprando "de verdade"; os camponeses terão sempre instrumentos de trabalho recém-saídos da terra, com marcas evidentes de trabalho; os soldados estarão em seu quadro cotidiano de serviço, serão grosseiros, porão sem a menor cerimônia o dêdo no nariz, se coçarão, tossirão etc., refletindo a imagem do gestus circunstancial. Também nessas

montagens "verdadeiras" a seleção é feita por Pasolini com extrema acuidade.

Essa será a população do filme. Uma população bastante familiar, em vários níveis. Esses serão os elementos que respondem, em princípio ao *com quem* e *como* Pasolini encaminha solução a essas questões de método. O *aonde* é uma outra questão.

Em qual geografia seria contada a estória de Cristo? Diga-se de passagem essa é uma das questões mais intrincadas.

O imaginário tradicional em cada tempo, sempre procurou inscrever o Evangelho no seu espaço. O espaço medieval primitivo encontrava no plano simbólico a configuração mais precisa da sua divindade; o fundo dourado para as imagens de santo, o fundo abstrato quadruplicado à moda "op" para as cenas episódicas. O renascimento inscreve o evangelho na sua quadratura perspética: o centro geométrico é a imagem focal do episódio — a referência direta "objeto-observador". O barroco mistura céu, terra, num mesmo cosmos volúpioso e divino. O imaginário contemporâneo faz um belo pastiche.

O esforço de divulgação a qualquer preço, a extrema fragilidade conceitual da pastichenta igreja do nosso tempo lança mão de qualquer recurso plástico para impor essa fragilidade: os célebres anjos da guarda são as figuras mais ameaçadoras de quantos fantasmas as criancinhas, abraçadas de susto, já viram, ao atravessar uma pinguela baloiçante em seus pesadelos eróticos. Até que um Papa, num laivo de bom-senso, aconselha com urgência que se eliminem as imagens antes que nada mais reste de cristão no cristianismo.

Dêsse quadro bolorento Pasolini sai pela tangente. A geografia será selvagem, não ao nível dos trópicos, como no ideal urbano das metrópoles, mas árida e primitiva, quase sem o toque das sociedades humanas; o natural soçobrado dos cataclismos telúricos da pré-civilização.

Como não se tratava de mostrar o homem contra a natureza e sua dominação heróica com Tarzans e Robinsons, isso é deixado para o imaginário burguês primitivo ou sofisticado. Trata-se de criar condições geográficas condizentes com uma sociedade rural primitiva européia, (sem florestas amazônicas nem africanas) em decadêncio ou em dificuldades — as regiões arenosas e meio calvas do Oriente Médio — por coincidência a terra de Cristo, por coincidência maior algumas regiões do sul da Itália, até hoje retrógradas e tradicionalistas onde o sol é, sem dúvida, o elemento unificador de quantas

regiões arenosas existam neste mundo ainda ensolarado.

Agora a solução encontrada se afasta de vez da experiência direta da platéia cinematográfica, mas concordamos, ao nível abstrato, Pasolini continua sua trilha hábil de contornar os problemas.

Vamos encontrar a estória do Evangelho recontada ao sol. Não será essa a primeira vez. As representações religiosas da semana santa, que também se valem de personagens-gente-do-povo ainda são contadas ao ar livre tanto em Jundiaí como na Sicília, e já o eram na Idade Média.

Interessante notar como aqui existe um caminho inverso da função religiosa da representação em praça pública na Idade Média e da narração de Pasolini nos campos italianos. No primeiro caso a utilização do ambiente urbano como "cenário natural" da Via Sacra: as arcadas romanas das cidades medievais como o palácio de Pilatos etc., visava trazer a divindade para o convívio dos homens ao mesmo tempo que procurava divinizar seu ambiente. Esse movimento dialético de aproximação divina do real para o seu afastamento precavido acabava por sacralizar o profano. Era entretanto uma forma eficiente de integração de conteúdo no cotidiano.

Pasolini, embora próximo do néo-realismo, perde a oportunidade de interferir diretamente nesse plano jogando nêle seus novos conteúdos. O seu espaço, embora carregado de particularidades realistas, não chega a formar um quadro preciso de uma realidade temporal. Permanece pelas indicações generalizantes.

O estado primitivo dos campos confunde a montanha e as casas, as estradas e os palácios num mesmo amontoado de pedras onde fica difícil perceber até que ponto o homem interveio na paisagem. Existe uma brutalidade na paisagem urbana feita uma favela subindo encostas, na qual a palha e a pedra são o chão, o muro e o teto, e ao mesmo tempo a cama dos pobres e as coroas dos reis. Essa sociedade de pedra e palha se torna tão afastada que desliga o Cristo de uma possível temporalidade, por outro lado encerra Cristo num mundo fechado.

O espaço, feito em fatias é fundo para as figuras dos personagens. Entre elas não há interação. Um fundo realista contra figuras realistas, todas com o mesmo grau de incidentes naturalizantes. Numa montagem de estúdio o circunstancial e o acidental sempre escapam à inevitável organização seletiva da "representação", en-

quanto o cenário natural, o espaço filmado diretamente supera essa artificialidade contendo inevitavelmente com o incidente — tende a ser "apresentação". Entretanto o acúmulo de incidentes não chega, se não por acaso, a caracterizar uma estruturação rigorosa ao nível social e histórico. Dizem que o lixo de Nova Iorque pode nos dar referências para um quadro sociológico bastante interessante da América. Nesse caso não é o incidental em si o responsável, mas um determinado incidental: o lixo de N. Iorque no panorama americano, suas implicações, relações e características específicas. Por mais móscas que houvessem no súdario de Cristo, esse incidente não revelaria senão que lá havia mau cheiro, donde: o cadáver de Cristo também se deteriora. Esse nível de realismo "verdadeiro" revivifica todo o santuário de barro e madeira que a igreja conservou. Porém o esforço de tornar plausível uma estória tão velha é pouco para quem exige da história uma estrutura dialética na qual a vida não se revela só ao nível pragmático mas e principalmente ao nível social e econômico.

Pasolini, como já disse, é um trabalhador da imagem poderoso e hábil. Porém confia demais na imagem em si. Por mais pedras que hajam em cena, por mais rugas que cubram os rostos, por mais calos que surjam das mãos, isso tudo não basta para historicizar um processo social e humano. Confiando no texto do Evangelho sem interferir nêle, confiando no imaginário vazio que a indústria de santos criou, confiando na "verdade" dos tipos populares e na "verdade" das paisagens naturais, esquece de desconfiar da necessidade de criar uma nova gestalt para todos êsses elementos tomados em bruto. Gestalt essa que necessariamente traduziria uma visão moderna de um Cristo historicizado, de um Cristo políticamente implicado num contexto no qual o poder não seria mais uma abstração que tudo vê e tudo decide e que lava as mãos por deslincância. Não revelando as estruturas políticas que em função de quais interesses reais e concretos tomam essas ou aquelas atitudes, Cristo continua a ser vítima, como sempre foi, da injustiça do mundo. Não de um mundo bem determinado, mas de todos os mundos, sempre. Com isso a própria idéia de justiça se perde no vácuo da natureza humana, subvertendo uma possível chance de concretizar o conceito de subversão. Se subverter fosse "revolver; voltar de baixo para cima; destruir; perverter; arruinar; submergir; revolucionar; pôr em estado de desordem" como diz o Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa, eu concordaria com Pasolini. Porém, no nosso tempo, que é o tempo de

Pasolini, como talvez fôsse inclusive no de Cristo, subverter é muito mais que essas abstrações por serem tôdas elas implicadas numa determinada realidade histórica.

Dêsse esforço todo resta pouco mais do que já havia em Mateus. A estória velha

de um santo homem do Oriente Médio, contada com racionalidade ocidental, cuja metafísica dos milagres é substituída pelas licenças da lenda, cuja linguagem parabólica é mantida, cuja substancialidade espiritualista é materializada, porém ao nível abstratizante da fábula.

# Entrevista com Pier Paolo Pasolini

por James Blue

Pasolini leva às últimas consequências o conceito de autoria como o de um planejamento visual já existente em detalhes no roteiro e que deve se concretizar fielmente na película realizada. Com a intenção de ressaltar os procedimentos técnicos específicos de que se vale o A para concretizar o referido projeto, reproduzem-se trechos de uma entrevista publicada na revista Film Comment (Fall 1965, Volume 3, N.º 4) em que o cineasta se refere ao seu método de trabalho no Evangelho Segundo São Mateus explicitando o porquê da escolha de não-atores, do cenário do sul da Itália e das técnicas de montagem.

O EVANGELHO é um conto que pode ser definido mètricamente, como épico-lírico. "Por essa razão renunciei no filme a qualquer reconstrução realística ou naturalística."... "Como eu não quisesse reconstruir cenários que não fôssem filosóficamente exatos — reconstruídos no estúdio por cenógrafos e técnicos — e como além disso, não quisesse reconstruir os antigos judeus, fui obrigado a achar tudo, personagens e ambientes, na própria realidade. Assim a regra dominante na feitura do filme, foi a regra da analogia. Ou seja, encontrei cenários que não eram reconstruções da antiga Palestina, mas que eram análogos a ela. Também não reconstruí os personagens, mas procurei indivíduos que lhes fôssem análogos. Fui obrigado a procurar pela Itália do Sul, vi que

o mundo agrário pré-industrial, a área ainda feudal do Sul da Itália era o cenário histórico análogo à antiga Palestina. Um por um encontrei os cenários de que precisava para o EVANGELHO. Tomei êsses cenários italianos e usei-os para representar os originais. Tomei a cidade de Matera e usei-a, sem modificá-la nada, para representar a antiga cidade de Jerusalém. Ou então as pequenas cavernas da aldeia entre a Lucânia e a Puglia são usadas exatamente como são, sem nenhuma modificação, para representar Belém. E fiz a mesma coisa com os personagens. Escolhi o côro de personagens secundários dentre os rostos dos camponeses da Lucânia e da Calábria".

"Meu método consiste simplesmente em ser sincero, honesto, perspicaz e preciso ao escolher gente cuja essência psicológica seja real e genuína. Uma vez escolhidos, os personagens, meu trabalho se simplifica enormemente. Não preciso fazer com ele o que faço com atores profissionais: dizer-lhes o que devem e o que não devem fazer, que espécie de gente estão representando, e assim por diante. Simplesmente mando-os dizer determinadas palavras em certo estado de espírito, e é tudo."... "Aliás, nem ao menos lhes disse qual, exatamente, era o personagem que estavam representando. Porque nunca escolhi um ator *como intérprete*. Sempre escolhi um ator *pelo que élé*

é. Ou seja, nunca pedí a ninguém para se transformar nalguma coisa diferente do que é.” (...)

“Nunca mando o ator fazer gestos que não são os seus. Sempre o deixo usar os gestos que são naturais para ele. Digo o que deve fazer — por exemplo, esbofetejar alguém ou pegar num copo — mas deixo-o fazer isso com os seus gestos naturais. Nunca intervenho quanto aos gestos. Se quero sublinhar alguma ação, faço-o com meus próprios meios, com meios técnicos, com a câmera, com a tomada, com os cortes. Não faço com que ele lhe dê ênfase. Aliás, tenho muito cuidado para não lhe indicar a “intenção”, porque essas intenções são a parte inautêntica do ator.”..

“Meu trabalho é simplificado pelo fato de que eu nunca filmo cenas inteiras. Como sou um diretor “não-profissional”, sempre tive de inventar uma técnica que consiste em filmar só um pouco de cada vez. Sempre aos pouquinhos — nunca filmo uma cena continuadamente. E assim, mesmo quando estou usando um não-ator ao qual falte a técnica de ator, ele é capaz de manter a cena, a ilusão, porque as tomadas são curtas. E se ele não tem a habilidade técnica do ato, pelo menos ele não se perde e não se inibe. Quanto ao estudante espanhol que fêz o Cristo, “eu o fiz representar em segmentos muito curtos, um por vez, sem ao menos prepará-los de antemão. Eu sugeria as expressões enquanto ele trabalhava. Como estávamos filmando sem som, eu podia falar com o ator, enquanto ele representava”... “Eu nunca lhe dizia de antemão onde ia dar tudo isso, e gradualmente, enquanto ele trabalhava, eu ia dizendo “agora olha para mim... agora olha para lá, com uma expressão zangada... agora sua expressão se suaviza”... “E assim enquanto a câmera ia rodando eu lhe dava essas instruções.”... “De vez em quando eu o surpreendia — eu dizia: “Agora olhe para para mim com uma expressão doce”. E enquanto ele o fazia, eu dizia de repente: “Agora fique bravo”. E ele obedecia.”... “Fiz isso com relativa freqüência em outros filmes. Por exemplo, mandava a pessoa dizer uma fala que não estava no texto. Se era para dizer “Eu te odeio”, mandava-o dizer, “Bom dia”, e depois, na dublagem eu inseria “Eu te odeio”. Normalmente eu deveria ter lhe dito: “Bom agora diz “eu te odeio”, como quem diz “Bom dia”. Mas é um raciocínio meio complicado para quem não é ator. De modo que eu simplesmente lhe digo para dizer “Bom dia” e depois na dublagem ponho “Eu te odeio”, no lugar.”

“Eu nunca sei que linguagem usar para dirigir-me a um ator. E nesse sentido não sou capaz de trabalhar com atores.”...

“A diferença fundamental” (entre o não-ator e ator), “é que o ator possui uma arte própria.”... “Eu acho que a maneira de contornar esse problema é usar o fato de que eles são atores.”... “Se eu tento usar um ator como se ele não o fosse, estou errado. Porque no cinema, pelo menos no meu cinema a verdade sempre aparece mais cedo ou mais tarde. Por outro lado, se uso um ator, sabendo que ele é um ator, e portanto usando-o pelo que ele é, espero ser bem sucedido.”

“Geralmente eu tenho muito precisamente na cabeça o que vou fazer. Como eu mesmo escrevi o argumento, já tenho a cena organizada de uma certa forma. Vejo a cena não sómente com olhos de diretor, mas também com os de autor do argumento. Além disso eu mesmo escolho o local da filmagem. Visito esses locais e faço uma adaptação daquilo que está escrito no argumento para ajustá-lo ao local onde vamos filmar. Portanto, quando vamos filmar, geralmente já sei como será a cena. Fiz isso com todos meus filmes, excetuando o EVANGELHO.”... “E ele sendo tão difícil, tivemos que filmar três a quatro vezes mais material do que era necessário. Com efeito, a maioria das cenas foram criadas na sala de corte. Filmei todo o EVANGELHO com duas câmeras. Filmei tôdas as cenas de dois ou três ângulos diferentes, reunindo o dôbro ou o triplo do material necessário. Foi como se eu tivesse feito um documentário da vida de Cristo. Por mero acaso. Construi a cena com a moviola.”... “Meus movimentos de câmera são muito simples. Para o EVANGELHO os movimentos de câmera que usei foram um pouco mais complicados, mas nunca usei o carro, por exemplo. Filmei sempre aos pedaços, tomada por tomada, algumas panorâmicas e alguns ‘trackings’ ..... “Eu tenho sempre uma idéia mais ou menos clara de que espécie de tomada eu quero, um certo tipo de enfoque que é quase natural em mim” ..... “Pensei que meu estilo, que já possuía as qualidades de religiosidade e de épico iria naturalmente com o EVANGELHO também. Mas na prática isso não aconteceu. Porque no EVANGELHO essa religiosidade e o tom épico tornavam-se uma prisão, soavam falso e insincero, portanto tive que reformular tôda a minha técnica e esquecer tudo que sabia.”...

“A minha falta de experiência profissional não me encorajou a inventar, mais do que isso levou-me a reinventar.” ... “Sómente uma pessoa de grande experiência profissional é capaz de inventar tecnicamente. No que diz respeito às invenções técnicas, nunca inventei nada. Talvez tenha inventado um determinado estilo, porque de fato, meus filmes podem ser reconhe-

cidos por um estilo particular, mas estilo nem sempre implica invenções técnicas." . . . . "Essa é a maior limitação da minha carreira cinematográfica, porque acredito que um autor deve ter pleno conhecimento de seus instrumentais técnicos. Um conhecimento parcial é uma limitação... Por isso, agora acredito que o primeiro período do meu trabalho no cinema está para terminar. E o segundo para começar, em que serei um diretor profissional, no que se refere à técnica."

A respeito da estética do cinema diz Pasolini: "No momento o cinema está dividido em dois grandes blocos. E esses dois tipos de filmes correspondem ao que já temos em literatura: ou seja, um tipo de alto nível e um de baixo nível. Enquanto a produção cinematográfica nos tem dado até agora ambos os níveis, o aparato de distribuição tem sido igualmente o mesmo para ambos. Mas agora a organização ou a estrutura da indústria cinematográfica está começando a se diferenciar... o cinema "de tese", será canalizado para um público selecionado e terá sua própria história.

Nessa mudança importante, a seleção dos não-átóres será um dos aspectos estruturais mais importantes. Provavelmente a estrutura do cinema de alto nível será modificada pelo fato de que não haverá mais nenhuma organização industrial pondo sobre ela. Então todo tipo de experiência será possível, incluindo o uso de não-átóres, e isso transformará o cinema inclusive estilisticamente." . . .

"A estrutura do cinema tem uma unidade especial. Se o crítico estruturalista quisesse descrever a estrutura característica do cinema, ele não distinguiria o cinema que narra uma estória, daquele que não o faz. Eu não acredito que essa distinção da estória afete a estrutura do cinema; afé-

ta mais a superestrutura, quer dizer, o estilo. A ausência ou presença de uma estória não é um fator estrutural." . . . "As estruturas literárias são únicas e incluem tanto a poesia quanto a prosa. No entanto há uma linguagem da prosa e uma linguagem da poesia, apesar da estrutura literária ser uma. Da mesma forma o cinema terá estas distinções. Obviamente a estrutura do cinema é uma. As leis estruturais que dizem respeito a qualquer filme são mais ou menos as mesmas. Um western banal ou um filme de Godard têm fundamentalmente a mesma estrutura. Uma certa comunicação com o espectador, uma certa maneira de fotografar e de enquadrar são elementos idênticos em todos os filmes.

A diferença é esta: um filme de Godard é escrito segundo as características típicas da linguagem poética; enquanto o cinema comum é escrito, conforme as características próprias da linguagem da prosa. Por exemplo, a ausência de uma estória é simplesmente o prevalecimento da linguagem da poesia em relação à linguagem da prosa. Não é verdade que não haja uma estória; ela existe, mas em vez de ser narrada integralmente, é narrada elípticamente, com os recursos da imaginação, da fantasia, da alusão. Ela é narrada de maneira distorcida mas existe.

Fundamentalmente a distinção a fazer é entre um cinema de prosa e um cinema de poesia. Entretanto o cinema de poesia não é necessariamente poético. Freqüentemente se pode adotar os princípios e os cânones do cinema poético e fazer um filme ruim e pretencioso. Outro diretor pode adotar os princípios e os cânones do cinema de prosa, isto é, ele poderá narrar uma estória, e assim mesmo criar poesia.

Tradução: Renata Maultner

# Um comportamento da imagem filmica

Zulmira Ribeiro Tavares

A preocupação básica de uma análise filmica, aquela que atenta ao *feitio próprio* da qualidade resultante em uma obra de cinema (à sua especificidade), no que diz respeito a "Il Vangelo Secondo Matteo" elege a fidelidade estrita de seu autor, Pier Paolo Pasolini, ao Evangelho de Mateus, como ponto de referência para um trabalho de tal ordem.

Pasolini cineasta diz que desejou transpor o Evangelho de Mateus literalmente para a tela, no qual, segundo élé "vislumbrou uma linha narrativa de uma qualidume épica e de uma violência quase mágicas". (1)

Pasolini teórico diz ainda: "A instituição linguística ou gramatical do autor cinematográfico é constituída de imagens. E as imagens são sempre concretas, jamais abstratas (apenas numa previsão milenarista é possível conceber imagens-símbolos que sofram um processo semelhante ao das palavras, ou pelo menos das radicais, originalmente concretas, que na fixação do uso se tornaram abstratas). Eis porque por ora, o cinema é uma linguagem artística não-filosófica. Pode ser parábola, jamais expressão conceitual direta". — e mais adiante — "Enfim, o cinema, ou a linguagem

dos *im-segni*" — Ao término "ling-segno" (sinal-linguagem) Pasolini cria por analogia o término "im-segno" (sinal-imagem) imagem com significado — "tem uma dupla natureza; é ao mesmo tempo extremamente subjetivo e extremamente objetivo (até o limite de uma insuperável e grosseira fatalidade naturalista). Os dois momentos dessa natureza coexistem estreitamente, não são separáveis nem no laboratório". (2)

Tal formulação coloca de maneira acentuada a natureza de tôda a realização estética sempre oscilando entre a horizontalidade do meramente descritivo e a verticalidade do significativo e que no cinema encontra a sua melhor exemplificação quando então o conceito imagem é jogado nas suas duas acepções extremas, polares: a de visualidade muda, coincidente consigo mesma, mera reprodução e aquela de visualidade-enunciado, desalojada da sua primitiva coincidência; articulada, linguagem.

(1) "Uma Visão Épico-Religiosa do Mundo, colóquio com Pier Paolo Pasolini" revista "Bianco e Nero" 1964.

(2) "A Poesia do Nôvo Cinema" trabalho apresentado por Pasolini na mesa-redonda sobre o tema "Crítica e Nôvo Cinema", da qual foi élé relator, realizada em Pérsaro, Itália, durante a Primeira Mostra Internacional do Nôvo Cinema (de 29 de maio a 6 de junho de 1965) e reproduzido pela "Revista Civilização Brasileira" n.º 7.

Assim, sobre o que Pasolini entende por "sinal-imagem" diríamos que ele se aplica perfeitamente não apenas ao cinema em geral, como ao "II Vangelo" em particular, e não apenas a esse, como ao assunto que lhe serve de matéria, qual seja: o termo "Jesus Cristo" na diversidade de significações em que se movimenta quando então deve arcar ao peso de tudo-o-mais-que-não-é-ele, tanto quanto suportar a simplicidade de nada-mais-ser-a-não-ser-ele. Logo, a sucessão linear e direita de enunciados e eventos que constitui o Evangelho de Mateus teria fascinado Pasolini não pela linearidade em si, mas por conter ela, na sua nitidez gráfica, tóda uma espessa massa conotativa de difícil determinação.

Ainda:

Tal linearidade é constituída principalmente por sucessão de parábolas.

A parábola é: "narração alegórica que encerra doutrina moral".

A alegoria: "Esposição de um pensamento sob forma figurada"

A figura: "forma exterior, aspecto, representação".

Portanto o movimento pendular entre a significação e a descrição já estaria contido na própria parábola e desta sua reiteração partiria o desafio aceito por Pasolini: filmar *apenas* o Evangelho.

O primeiro passo: Um cenário concreto: mar, luz, rocha, montanha, alimárias, habitações, gentes; rostos fortemente delineados, planejamento de trajes, movimento, gesticulação, rictus facial, a reprodução fotográfica aderida a epiderme de pessoa e paisagem, fazendo-se ambas, palpável, vida no que tem de contingente, sem memória ou relato. Assim, antes de serem os personagens, pescadores, apóstolos, profetas, públicos, possessos etc., são apenas o povo do sul da Itália contemporânea ou o povo palestinense dos primórdios da era assim chamada "crisál"; antes de serem "o povo" daqui ou dali, são meramente o povo; antes de serem "meramente o povo" são apenas coisa viva semovente, o humano no seu instante de maior "concreção" ou "opacidade": sangue, gesto, pulsação, superfície arenosa, rocha, relva. Pasolini reproduz, não se interessa. A objetividade da câmara é tão grande que se anula, a descrição tão desinteressada que repete simplesmente o objeto descrito, que o repõe, exato e igual a si mesmo. O olho do espectador colhe-o sem relato ou mensagem.

Porém esta "indiferença visual" deve dizer as escrituras, ou melhor, deve *ser* as escrituras.

E é quando então, cenário, personagens e eventos, reduzem-se mais e mais ao seu

mínimo necessário. Nenhum gesto que não o estritamente necessário à compreensão do evento, nenhum cenário que não o estritamente necessário à realização do evento, nenhum evento que não o do Evangelho e finalmente *nenhuma fala* que não é da escritura. A extrema rudeza e concreção fotográfica, por um processo crescente de eliminação, contrai-se permitindo que opere e atue apenas a fala evangélica. Tudo o que é imagem faz-se então fala; esta é, passa a ser, com a resolução do ato persuasório, com a virulência da catequese.

Exemplificamos a respeito com a primeira aparição do anjo. Reza o Evangelho de Mateus: "Quando porém pensava nessas coisas eis que um anjo do senhor lhe apareceu em sonhos dizendo: José, filho de David, não temas receber a Maria, tua mulher; pois o que nela foi gerado é por virtude do Espírito Santo...". O Evangelho não entra em pormenores sobre o anjo, não o descreve, diz simplesmente que ele aparece a José em sonhos. Que faz Pasolini? Como comprehende o episódio em termos de cinema? Também ele não entra em pormenores. Apenas, no filme, a ausência de pormenores deve resolver-se por uma maior nitidez e objetividade da imagem, não por uma sua maior abstração. Como vem a ser um anjo? Como o espectador de nossos dias ao ouvir a palavra "anjo", visualiza-o? Existem variações na concepção da figura "anjo", existem os inúmeros trabalhos plásticos, pictóricos e literários sobre anjos. A constante visual seria essa: figura jovem, assexuada, bela, vestida de branco; as variações seriam: menos ou mais jovem, criança, menino, adolescente, louro ou moreno, teria ou não halo de luz à volta da cabeça ou luz que emanasse do seu corpo, teria ou não asas, surgiaria ou não sobre nuvens, tocaria ou não o solo etc. Pasolini reduz as variações à sua constante mais simples: o anjo do Evangelho, não descrito, deve ser visto igualmente com um mínimo de atributos descritivos. Não terá asas, não surgirá emerso da luz, não terá cabelos louros (o que seria evidentemente *acréscimo* em relação à morena população palestinense) não será criança, tão pouco adulto formado. Terá a fisionomia bela, o traje claro, os cabelos longos e encaracolados e é só. Diz o Evangelho que o anjo surge em sonhos a José. O Evangelho não descreve o sonho. O que vem a ser um sonho plásticamente? Um sonho são tóidas as paisagens, passadas e presentes daquele que sonha, puras, mescladas ou distorcidas. Que faz Pasolini? Semelhante ao Evangelho também ele não descreve o sonho, o que significa que o apresenta ainda pelo processo de eliminação: o sonho não será paisagem mesclada ou distorcida, será antes paisagem captada sem modificação pa-

ra o plano onírico, idêntica ao cenário objetivo que cerca José. Assim, simplesmente, o personagem que o interpreta (José) fecha os olhos, torna a abri-los e ali, adiante, na paisagem de sonho, em tudo idêntica a de não-selho, vê êle o anjo. Este não hesita em sua condição angelical. Ex-abrupto, destituído de expressão fisionômica ou mímica, diz pronta e claramente as palavras da escritura. Possuem elas o vigor da imagem e quando cessam é a imagem cortada e substituída por rápido movimento de câmara aproximativo que retoma o atalho conducente à casa de Maria e José, e pelo qual José passara há pouco, antes da aparição, realizando percurso inverso ao da câmara, afastando-se da casa e da gravidez obscura. À fala do anjo segue-se voz fora de campo dizendo o que anunciou o Profeta: "E êle será chamado Emanuel, o que quer dizer Deus Conosco". A música acompanha-a e à câmara que avança pelo atalho em direção ao futuro nascimento, denunciando-lhes o caráter de revelação e louvor. (3)

Assim todo o tempo Pasolini tanto manipula a geografia crua, clara e exata da Palestina-Itália meridional, como aquela geografia ambígua, escusa e imensa do mundo "cristão". Retoma Cristo no seu início, tão no início que êste ainda não o é, na linearidade de uma exortação, na indiferença de um existir individual, uma carne, uma epiderme e eis que já o dissolve e o esbate em séculos de cristianismo.

O processo de construção que analisamos no episódio do anjo é do filme na íntegra e atinge o seu ponto mais alto justamente nos trechos mais falados quais sejam os que contém: as bemaventuranças, a série seguida das parábolas, os sete áis. A ausência de indicação dêste texto teatral ou roteiro cinematográfico que seria o Evangelho de Mateus, resulta em extrema simplificação de gesto e movimento de tôda a figuração, o que leva os dizeres da escritura, ao serem pronunciados, a uma nova virulência, a um vigor insuspeitado. Damos outro exemplo selecionando o trecho intitulado "Jesus chama os primeiros discípulos". "Andando ao longo do mar da Galileia, viu dois irmãos, Simão, também chamado Pedro, e André, lançarem a rede

(3) Para Pier P. Pasolini em seus filmes "La musica è l'elemento, diciamo, di punta, l'elemento clamoroso, la veste quasi esteriore di un fatto stilistico più interno. E questo fatto stilistico più interno nel film è lo stile del film" (pág. 14, "Uma Visão Épico-Religiosa do Mundo, colóquio com Pier Paolo Pasolini"). A música seria assim o único elemento de "acréscimo", que contraria nossa análise.

ao mar; porque eram pescadores. Disse-lhes: Segui-me, e eu vos farei pescadores de homens. Imediatamente êles deixaram as rês e o seguiram." Ora, a filmagem segue exatamente as pegadas do texto, com tal sobriedade da câmara em não lhe apor nenhum acréscimo descriptivo, que êsse "nenhum acréscimo" resulta filmicamente numa nova coisa. A cena não ilustra o texto, muito ao contrário descarna-o revelando-lhe a essência: o contundente ato de fé. A câmara mostra o Cristo passar, fisionomia neutra, andar rápido de quem tem um rumo e o sabe. Detem-se diante dos dois pescadores que lançam a rede. Fala: "Pedro, André, segui-me e eu vos farei pescadores de homens." Corte para o resto de cada um dos pescadores que ao som de sua voz interrompem o trabalho e o fitam silenciosos, a fisionomia também neutra; depois, sempre silenciosos, largam a rede e o seguem. A simples coragem em arcar com a ausência de pormenores do texto de Mateus empresta à sentença articulada um poder unificador que relaciona estreitamente as três fisionomias sem acento, iluminando-as: a do Cristo resulta fortemente persuasória enquanto a dos pescadores concentra violenta subjugação. O Cristo de Pasolini torna-se assim tão impressionante porque limita-se ao próprio contorno: únicamente parábola articulada e deslocamento itinerante. Pasolini colheu a simplicidade de gestos, a extrema dignidade fotogênica de um não-ator, um tipo, aceitou suas particularidades no mover-se, no calar e no falar, elegera a voz de Enrico Maria Salerno para justapôr-se à sua imagem e enunciar as parábolas com a maior clareza e eis formado um Jesus, com um poder, intimidante, de convicção. E sendo o personagem Jesus, êle, como todo o imbricamento conotativo do têrmo, cada gesto filmado, o menos acentuado, adquire força e destaque por ser o seu e não de algum outro personagem. Da mesma maneira, a narrativa, por ser ela e não alguma outra, precipita-se exatamente igual a si mesma e nesse reiterar-se duplica a violência épica. Como uma criança que se irrita quando uma estória a ela contada mil vezes, sofre algum tipo de modificação, também o espectador teme que Pasolini traia a estória; porém esta, em sua objetividade e exatidão no reproduzir o texto evangélico, não só se repete uma vez mais como inaugura, dentro de seus limites, tôda e qualquer outra estória; nunca porém como a própria Bíblia que em sua discutível complacência a tudo responde por se resguardar nos meandros e alçapões da linguagem figurada erigindo-os em dogma. Não, a abertura do filme é de outra ordem, a do humano em seu sentido mais completo, quando deixa entrever no mito o fato natural e no fato natural o pensamento desvelando-se, a imaginação acumulada.

Quanto aos enunciados de Jesus, sendo doutrinação sob forma alegórica, figurada, contém já em cada parábola a paisagem local, relação esta perceptível e digna de menção apenas no filme; portanto repetem êles a objetividade da imagem, não a negam. Ex.: "Finalmente o reino dos céus é semelhante a uma rãde, que foi lançada ao mar, e apanhou peixes de tôda a espécie", "...pois o reino dos céus é semelhante a um proprietário, que saiu de madrugada a assalar os trabalhadores para a sua vinha", "Tu, Cafarnaum, elevar-te-ás, porventura, até o céu? descerás até o Hades". A paisagem palestinense pois organiza-se no filme de dois modos: no primeiro, lógico, a paisagem contém em si o Cristo; no segundo, metafórico, acha-se ela contida na fala do Cristo.

Um ôvo de Colombo! — dirão alguns — este o de se ater fielmente às escrituras, não ir além um só passo. Porém como todo o ôvo de Colombo precisou primeiro ser descoberto. No caso a descoberta seria sensibilidade para com a maneira de ser das escrituras, capacidade em lhe apreender a especificidade e lançá-la como instrumento de uma nova forma, a cinematográfica. A especificidade seria caracterizada pelos seguintes traços: omissão descritiva e linearidade expositiva de evento e parábola (cenário e ação, abstratos) mais linguagem figurada (fala, concreta). Pasolini foi o homem que percebeu no Evangelho o movimento oscilatório entre o concreto e o abstrato, sua interdependência, que viu e ouviu o Evangelho por um processo crescente de eliminação e concreção. Para nós, desta progressiva *involução descritiva* que paradoxalmente levou à melhor qualificação, restou, com a resolução de um ato de fé, com a virulência de uma sublevação, o conceito de justiça. E uma lição de ordem estética:

Usar a palavra em cinema não é à imagem acrescentar um algo qualquer, não é esclarecimento seu maior, sublinhamento ou apêndice, lição já aplicada quando a palavra, a fala, foi pouca, mas não quando foi muita, o que diz respeito à maioria das adaptações de textos teatrais. No

cinema, a menor fala modifica a imagem mais prolongada e qualquer fragmento de imagem imprime novo sentido à sentença mais explícita, isso na hipótese de ambos os recursos expressivos serem devidamente compreendidos. No "Il Vangelo" o Cristo fala ininterruptamente durante minutos a fio. Contudo nada tão pouco teatral, tão cinematográfico, tão dependente da imagem circundante. Caminha ele, atravessa campo, deserto e cidade, fustiga com fúria coisas e gentes com as suas palavras e em nenhum momento estas fazem a imagem recuar, distanciar-se; são, muito ao contrário, um seu *comportamento*; uma sua *modalidade*.

Foi perguntando a Pasolini (4) se lhe ocorria "utilizar a arte para construir o socialismo ou antes fazer o socialismo para ser livre e poder finalmente realizar a arte" ao que Pasolini respondeu não mais conhecer a resposta. Que sua obra, *era o que era*. (o grifo é nosso)

Jesus responde com a frase: "Tu o dissesse", quando, ao afirmar aos discípulos que um deles o irá trair, suscita a pergunta de Judas: "Porventura sou eu, Mestre?". Também perante o Sinédrio quando o sumo sacerdote diz-lhe: "Eu te conjuro pelo Deus vivo que nos diga se tu és Cristo, o Filho do Homem", a resposta é a mesma.

A devolução da pergunta em forma de resposta faz recair, no que pergunta, a responsabilidade pela resposta obtida.

A obra de arte, esta inequívoca ambigüidade que devolve ao homem as preocupações do homem, fazendo com que êste as reassuma, melhor conscientizadas não porém resolvidas, no "Il Vangelo Secondo Matteo" exemplifica-se a si mesma admiravelmente ao falar pela boca das escrituras; pois diante de cada espectador que a interroga, a tela igualmente responde entre o se deixar estar presente e omissa: Tu o dissesse.

(4) "Uma Visão Épico-Religiosa do Mundo, colóquio com Pier Paolo Pasolini" revista "Bianco e Nero" 1964.

# Um fuzil na mão direita uma câmara na mão esquerda

B. Wanderley



Poucas são no Brasil as informações sobre a documentação cinematográfica feita pelos guerrilheiros vietcong. Menor ainda é o conhecimento da forma pela qual é feita essa documentação, ainda que muitas das informações que se seguem nesta nota sejam, em sua maioria, conhecidas pelos cineastas europeus.

Antes de mais nada: um "cineasta" vietcong é um guerrilheiro totalmente integrado na luta contra a agressão americana no Vietnã do Sul. Em sua unidade de combate, desempenha as funções habituais de um guerrilheiro. E sempre quando possível e necessário documenta a violência da guerra imperialista, as atrocidades dos "green-berets" e dos "marines", a guerra química, a terra arrasada pelos B-52 etc.

Mas não se limita a isso seu trabalho.

Logo que, por exemplo, uma nova arma passa a ser usada pelos americanos e os guerrilheiros se apoderam de um exemplar dela, imediatamente é feito um pequeno filme explicativo sobre seu uso, manutenção e versatilidade. Em poucas semanas, os demais grupos guerrilheiros recebem uma cópia desse filme e a projetam aos seus componentes. Obviamente, nas condições em que se desenvolve a guerrilha no Vietnã do Sul, não se pode nem pensar no filme de ficção, no documentário cultural. O cinema é uma arma. Muito específica. Sua tarefa é muito objetiva.

O "cineasta" vietcong trabalha sózinho, dentro das mais duras condições. Seu equipamento se resume em câmeras (geralmente 16 mm) de corda, uma vez que é impossível e impraticável um equipamento de bateria ou pilha no meio da selva, num clima extremamente úmido.

O "cineasta" vietcong geralmente é recrutado entre aqueles que conhecem os rudimentos ao menos de fotografia.

As condições em que trabalham são incrivelmente duras. Lutam geralmente com grande dificuldade para obtenção de película virgem. Freqüentemente são obrigados, por falta de filtros ou gelatinas para lentes, a se utilizarem de filmes de alta sensibilidade para filmarem dentro do maior sol de meio-dia. A conservação do seu equipamento assim como da película virgem ou filmada é outro problema: umidade, ferrugem, bolor, chuvas, altas temperaturas são inimigos tão constantes quanto os americanos.

E o que fôr filmado tem de ser revelado. E o é. Aproveitando as madrugadas, em que as águas dos rios são mais frescas, fabricam seus reveladores e fixadores de filme. Em primitivos caixotes, dão os banhos químicos que revelam e fixam as imagens. Depois, praticamente ao relento, secam os filmes, esperando o amanhecer.

Depois, esse material tem de ser utilizado ou guardado temporariamente. Uma pequena bobina, de 100 pés (aproximadamente 3 minutos de imagem) de filme de 16 mm, pode levar até três meses para chegar ao exterior.

O equipamento de filmagem geralmente é ainda o que foi capturado dos franceses ao tempo da primeira resistência ou então comprado a peso de ouro no mercado negro de Saigon. Ou ainda, por vezes, é uma ou outra doação esporádica.

Resumidamente, são essas as condições em que o guerrilheiro-cineasta trabalha no Vietnã do Sul. Glauber Rocha disse que fazer cinema é ter uma idéia na cabeça e uma câmera na mão. Qualquer guerrilheiro-cineasta vietcong avançou muito além disso: uma ideologia na cabeça, um fuzil na mão direita, uma câmera na mão esquerda.

# Phin Phong Su

filme da FLN do Vietnã do Sul



**NOTA:** Este filme é um dos muitos exibidos na Free School de New York, para grandes audiências de estudantes, de diversas escolas do Metropolitan New York. Discussões exaltadas precederam e seguiram a exibição.

O título do filme é Phim Phong Su. Refere-se, em parte, à visita a uma unidade VC da correspondente do "L'Humanité", Madeleine Riffaud e do jornalista australiano Wilfred Burchett... Nossa descrição é condensada.

## INÍCIO MUSICAL, QUE SE TRANSFORMA EM FUNDO PARA A NARRAÇÃO.

### NARRADOR:

Benvindos sejam, caros amigos europeus, a esta base de uma unidade do Exército de Libertação. Benvinda, Madeleine Riffaud, correspondente do jornal do Partido Comunista Francês, que lutou do nosso lado contra o colonialismo francês do passado, e que luta conosco, atualmente, contra o imperialismo americano. Benvindo Wilfred Burchett...

Embora não tenhamos armas de nossa fabricação para mostrar, tornamo-nos um exército inteiramente equipado com armamento americano, que capturamos do inimigo, como os revolucionários fazem em toda parte. Temos de fazer um detalhado treino, para estarmos aptos a enfrentar um inimigo tão modernamente armado.

Na revolução, como na batalha, o sucesso é devido a esforços permanentes e árduos, bem como à coragem e sacrifícios.

Filhos de um povo marcado por indomável tradição de luta, nós nos orgulhamos de carregar esta tradição até nossos dias. Nestes dias quando, em toda parte do mundo, os oprimidos se levantam com a violência de um furacão, dando contínuos golpes no imperialismo encabeçado pelos Estados Unidos, que sofre perdas em toda parte.

Crimes de guerra dos agressores americanos acumulam-se nesta guerra especial do Vietnã do Sul.

## (TOMADAS DE ALDEIAS INCENDIADAS. MERGULHO DE UM AVIÃO, ABANDONANDO BOMBAS.)

### NARRADOR:

O imperialismo americano está brincando com fogo e este fogo é todo o ódio do povo vietnamita contra os invasores, seu desejo de resistir e de sobreviver.

## (VIETCONG RECUPERANDO ARMAS. ARMADILHAS CONSTRUÍDAS NO SOLO, COM BAMBUZOS AFIADES. CAMPO-NESES SORRIDENTES AFIANDO O BAMBU. MULHERES PENDURANDO ARMADILHAS NAS ÁRVORES.)

### NARRADOR:

Ninguém pensava que esta guerra pudesse ser ganha com armas tão primitivas.

## (CENAS DE DANÇA. SOM DE INSTRUMENTOS MUSICais.)

### NARRADOR:

Soldados da Libertação e a população estão construindo uma aldeia de defesa. Todos nossos esforços são dirigidos contra o inimigo, cuja condenação é certa, onde quer que esteja. Além de tudo, os soldados da Libertação, que vêm do povo, são simplesmente camponeses de uniforme. Eles lutam para defender suas casas e aldeias, seus pais e parentes, eles dividem com a população a tarefa da resistência.

Todos os meios são válidos, numa guerra como a nossa. Cada combate nos dará uma arma americana. Construímos armadilhas, dia e noite, para prender os agressores. Nossos sangue está espalhado por toda parte. Uma carta de casa que nos conta a luta dos habitantes da cidade.

A armas e baionetas do inimigo são inúteis diante do patriotismo dos trabalhadores, pequenos comerciantes, intelectuais, religiosos e estudantes, cujo movimento cresce como uma onda.

A administração fantoche americana e a autoridade de seus chefes estão entrando rapidamente em colapso, diante da ação unida do povo.

Enquanto isso, sob a liderança da Frente de Libertação Nacional, o velho altruísmo de todo o povo sulista ganha mais e mais força. Cada vez mais perto da vitória final, nenhuma força (Inaudível) a indestrutível vontade das 14 milhões de pessoas e do Exército de Libertação de lutar até o fim. O programa de ação de nossas unidades é "nunca deixar nenhuma oportunidade escapar, ir ao inimigo, combatê-lo e vencê-lo."

## (RUIDO DE BOMBAS)

### NARRADOR:

Transformar em realidade este programa é o que devemos sempre cultivar, cultivar mais, cultivar sempre.

## (RIFLES E METRALHADORAS)

### NARRADOR:

O cultivo do solo e a batalha rural são uma e a mesma coisa. E o imperialismo americano é, nem mais nem menos, nosso supridor.

## (RUIDO DE METRALHADORA. CENA DE HELICÓPTEROS SOBREVOANDO.)

### NARRADOR:

Os generais e instrutores americanos têm usado o Vietnã do Sul como laboratório de teste para sua guerra especial, onde têm experimentado toda sorte de máquinas de guerra, inclusive venenos químicos, helicópteros, bombardeiros e jatos. Diversas Tá-

ticas (Inaudível) e outras têm sido tentadas. Mas elas sempre fracassaram nas mãos dos guerrilheiros Sul Vietnamitas, que fazem (Inaudível) uso de armas primitivas e armas americanas capturadas.

(SÃO MOSTRADAS ARMADILHAS NO CHÃO, CHEIAS DE VARAS VERTICais DE BAMBU, COM PONTAS AGUÇADAS, COBERTAS DE PALHA, MOSTRANDO QUE ESTAS ARMADILHAS NÃO DANIFICAM AS ARMAS DOS QUE NELAS CAEM.)

NARRADOR:

Nós sempre vencemos, quando lutamos.

(CRIANÇAS DANÇANDO, CANTANDO, MARCANDO O RITMO COM AS MÃOS)

NARRADOR:

Quando crescemos, alistamo-nos no exército. Ajudamo-nos uns aos outros a aumentar nossos conhecimentos.

(CENAS DE SOLDADOS VIETCONG ESTUDANDO; VIETCONG NOS CAMPOS, AJUDANDO CAMPONESES A PLANTAR E CULTIVAR.)

(MÚSICA ALEGRE)

NARRADOR:

Eles nunca se isolam do povo. Sempre conhecem seus desejos e seu valor, compartilhando de seu conforto e desconforto.

(MÚSICA LÍRICA DE CAMPONESES NO ARROZAL)

NARRADOR:

Eles cultivam seu próprio alimento. Desta forma, aliviam a carga do povo.

(A UNIDADE VC É MOSTRADA COMENDO NA MESA)

NARRADOR:

O sabor do arroz que a gente mesmo cultiva é diferente.



(CENAS DE AVIÃO AMERICANO (?) SOBREVOANDO; PESSOAS ENTRANDO EM BURACOS NA TERRA; RIFFAUD FILMANDO O AVIÃO E AS BOMBAS; BOMBAS EXPLODINDO NOS CAMPOS.)

NARRADOR:

Não se preocupem: essas bombas não vão ferir ninguém.

(PRIMEIRO PLANO DE BURCHETT RINDO; MÚSICA MARCIAL; VC FAZENDO SOLAS DE SAPATOS COM UM PNEUMÁTICO VELHO; VC FAZENDO GRANADAS; VC FAZENDO COQUETÉIS MOLOTOV; SOLDADOS VC COM CHAPÉUS DE PALHA; CARTAS DAS FAMÍLIAS NOS LARES OCUPADOS NO VIETNÃ DO SUL.)

NARRADOR:

... Tôdas suas armas (dos americanos) são inúteis, diante da onda crescente de protesto e das demonstrações da proximidade da vitória total.

(MÚSICA DE FANFARRA, MARCIAL.)

NARRADOR:

Não há fim para as histórias depois de cada batalha. As presas de guerra e as armas apreendidas são inúmeras e variadas. Frequentemente novos tipos de armas caem nas mãos dos soldados da Libertação.

CENA DE UM AVIÃO DERRUBADO POR DOIS HOMENS, TODOS SE ALEGGRAM E FESTEJAM, ENCANTADOS.

RESTOS DE UM HELICÓPTERO ABATIDO, OS CAMPONESES APLAUDEM ENQUANTO A UNIDADE VC RETORNA, PASSANDO POR ELES. OS VC CANTAM.)

(RIFFAUD E BURCHETT DANÇAM COM SOLDADOS VC, SORRINDO. DANÇA TRADICIONAL DE MULHERES É MOSTRADA. RIFFAUD E BURCHETT OLHANDO. APLAUSOS. SÃO DADOS PRESENTES AOS VISITANTES: CHARLES LÂMPADAS FEITAS DE CARTUCHOS DE AMERICANOS E OBJETOS FEITOS DE FRAGMENTOS DE BOMBAS DE NAPALM. RIFFAUD BATENDO À MÁQUINA, À LUZ DE UMA DESTAS LÂMPADAS. BEIJOS DE DESPEDIDA. PESSOAS ANDANDO DE BICICLETA.)

CANÇÃO:

Sejamos felizes, embora estejamos no âmago de uma guerra atroz e os momentos difíceis não são raros nem transitórios (?).

NARRADOR:

Esperamos vê-los novamente nesta terra, cuja libertação não está longe.

(MÚSICA TRISTE, SEGUIDA DE MARCHA TRIUNFAL)

(É MOSTRADA A BANDEIRA DA FLN, DEPOIS UM VC SORRINDO, ENQUANTO ANDA EM DIREÇÃO A CÂMERA.)

Extraído de "Film Comment" (Fall 66, Vol. 4, N. 1)

# **“Enquanto homens corajosos morrem”**

Nota de Sergio Ferro



"Enquanto homens corajosos morrem..." é modelo brilhante das técnicas de propaganda negativa e preventiva.

Nos primeiros minutos do filme, o narrador exalta a atuação americana no Vietnã e afirma: "A missão americana: *Paz*", e "Por duas vezes neste século soldados americanos já lutaram pela *liberdade*". Seguem algumas gravações, cortadas e montadas rapidamente, dos que se recusam a contribuir para a intervenção: "Oferecemos nosso apoio moral para todos... que se *recusarem a partir*", "... não conheço muitas *bandeiras tantas vezes prostituídas*". "... pretendendo enfrentar a *Constituição*", etc.

Nesta oposição, os dados opostos são esquematizados. A resistência à guerra ou a necessidade de recorrer a meios ilegais para denunciar a agressão não são discutidas. Tal discussão, neste momento, nem mesmo é possível: só conhecemos frases isoladas de seu contexto, incompreensivelmente hostis a bandeiras, Constituições, etc. O narrador salienta ofensas à norma ou ameaças a "valôres" nas entrevistas apresentadas, nunca as analisa. Em resumo, mostra gente malcriada. Por outro lado, Paz, liberdade, patriotismo são palavras sem conteúdo localizado, abstrações estereotipadas. Paz para quem? Liberdade em que condições? Quais as intenções escondidas e justificadas pelo patriotismo? Qual a situação estratificada na Constituição? "Valôres" enfrentam recortes de uma fala ausente. Entre elas, nenhuma relação evidente. E o confronto volta em cenas posteriores. Ora, qual a razão de uma oposição forçada entre dados que não são tratados racionalmente, chamados a uma disputa obscura? Por que opor "valôres" a recortes, e não "valôres" a valôres ou recortes a recortes?

Os "valôres" são conhecidos nossos: ôcos mas apresentados com o tom da respeitabilidade, hipostasiados, compõem o sistema oficial de fetiches. Sua função, garantir a passividade, dignificar a manutenção, catalizar dúvidas, expectativas e inquietações do público, deformar e desviar tentativas de transformação. Divulgados interessadamente pelo poder dominante, guardam a aparência da significação perdida: as referências ao tempo em que foram valôres. Liberdade, igualmente, fraternidade, 1789, etc. — sustentam a mascarada presente. Esta aparência, melodramatizada constantemente, ilude, suaviza sua penetração. Repetidos até sua quase-incorporação pela "massa", tornam-se indispensáveis, invioláveis, estas muletas parasitas.

Falsos ou corrompidos, são os apoios que a "massa" consumiu, pensa ter e requerer.

Agindo mágicamente, forjam estabilidade precária mas tranqüilizadora. Ruim é tudo que os ameace — e como são vazios e valem por não ter nenhum valor preciso, qualquer coisa pode ser transformada em ameaça. São a vítima ideal, se crime deve ser imputado a alguma atitude. E, no caso, a operação é facilitada por desconhecermos o porquê da malcriação. A artificialidade da oposição entre "valôres" e recortes é, portanto, a consequência contida na gratuidade dos "valôres" e na enganosa e incompleta irreverência dos recortes. Não há regras corretas para tratar com ficção e testemunhos falseados.

Combater a resistência à guerra? Fácil: basta disfarçá-la em cupim das muletas. O resultado é imediato: pânico no espectador, vertigem, tiram-lhe os apoios. A frase isolada que fere as muletas é sinal do pecado, da perversão. Quando receber a informação completa (o que se dará sólamente no final do filme), quando seria possível uma reação equilibrada, já "induziu" sua criminiosidade, não mais ouve ou vê, reage negando o que fôr dito. Devolvido ao contexto, o pormenor assustador contamina-o, destruindo sua verdade. Este é o produto do confronto malandro de totens e tabus: paz, liberdade, etc., contra desrespeito, deserção. Fantasmas pré-fabricados fabricam fantasmas negros aonde havia revolta autêntica.

Se o pormenor era real, isto é, filme e gravação de gente, os "valôres" não eram: eram ficção. Ora, como normalmente não se subtrai coisas diferentes, o fato de opor, fragmento do real e abstração transfere, de lá para cá, esta realidade, com o que se reforça a comparação e se dá carne ao que nem osso possui. A eficácia é dupla: desqualifica o fato, que é visto localadamente, com as dimensões da vida diária, em contraste com a grandiloquência da abstração; por outro lado, realimenta a mitologia, sempre instável, que amarra o público.

As raras referências a imagens no texto sugerem movimentação excessiva, passeatas, discursos, todos à noite. A movimentação e a densidade, o acúmulo agitado lembra a irrupção de forças incontroláveis, animais. A esta convulsão informe, inquietante para qualquer habitante de castelos de baralho, opõe-se a mansa e sublime clareza do nada: os "valôres". O mundo dominado por impulsos obscuros, mundo de objetos (objetivação garantida pelos cortes e repetições de falas e cenas, o que anula a percepção de continuidade vivida), evidentemente perde a disputa. A oposição viciada teve o final preparado: vence a abstração.

# Roteiro do filme “Enquanto homens corajosos morrem”

Fulton Lewis

“Enquanto Homens Corajosos Morrem” é um filme produzido pela Newscope Inc. de Washington. Seu diretor-produtor é Fulton Lewis, que realizou anteriormente “Operation Abolition” financiado pelo “Comitê de Atividades Anti-americanas”. Lewis é, reconhecidamente, ardoroso advogado dos princípios conservadores americanos. Em 59 trabalhou como diretor de pesquisas do Comitê de Atividades Anti-americanas. Faz a campanha presidencial republicana em 64 (Goldwater). Recentemente dirigiu o grupo “Young American for Freedom”, a organização juvenil mais reacionária dos EUA. Donald Bruce, seu colaborador, foi deputado republicano, eleito duas vezes por Indianópolis. Depois de ter feito a campanha de Goldwater, dirigiu a União Conservadora Americana, até 55, quando se tornou diretor da Newscope Inc. A propósito de “Enquanto Homens Corajosos Morrem” declara Lewis que as filmagens foram realizadas através de entrevistas diretas, feitas durante as demonstrações pacifistas de 65, e que, nas semanas seguintes, os especialistas em segurança nacional foram consultados sobre o material colhido. Afirma Lewis: “este será o primeiro de uma série de filmes polêmicos, que despertarão a consciência do povo para os problemas capitais do nosso país”.

(CENAS DE MANOBRAS AÉREAS E TERRESTRES NO VIETNÃ)

NARRADOR:

Este é o Vietnã! Em Fevereiro de 1965, as ordens presidenciais limitavam os ataques aéreos aos alvos militares no Norte. Como aconteceu às gerações anteriores, estes combatentes americanos foram chamados para uma terra distante, para fora de seus lares, a fim de se engajar numa

guerra amarga e sangrenta — desta vez contra os agressores comunistas do Vietnã do Norte e do Vietcong. Nos pântanos e florestas, soldados americanos cumprem as ordens: localizar e derrotar as guerrilhas e os terroristas do Vietcong Comunista. A missão americana — Paz... um fim honroso para o conflito responsável pelo contínuo sofrimento do Vietnã do Sul. Por duas vezes, neste século, patriotas Americanos já lutaram pela liberdade, na Europa e na Ásia. Agora, como antes, o preço da agressão imperialista é alto.

(O TÍTULO APARECE NA TELA —  
“ENQUANTO HOMENS CORAJOSOS  
MORREM...”)

(MONTAGEM RÁPIDA DE TRECHOS  
DE CENAS QUE APARECERÃO SUB-  
SEQUENTEMENTE)

NORMAN MAILER:

...inferno incandescente, o Vietnã!

DAVID MCREYNOLDS:

...Oferecemos todo o nosso apoio moral aos homens convocados, que se recusarem a servir.

BARRY BASSIN:

...Minha objeção a ela é que não conheço muitas bandeiras tantas vezes prostituídas como esta.

### JOAN BAEZ:

...Bem, penso que é tempo de começarmos a nos organizar para a próxima vez, quando talvez nós o impeçamos de entrar na Casa Branca.

### RESERVISTA DA GUARDA COSTEIRA NÃO IDENTIFICADO:

...Enfrentarei a Constituição dos Estados Unidos! Não lutarei no Vietnã.

### NARRADOR:

Enquanto lá fora homens corajosos morrem no combate à agressão comunista, aqui mesmo, Americanos fazem demonstrações, promovem comícios e queimam suas convocações, conduzidos por vários grupos e indivíduos, unidos por uma bandeira comum, que ÉLES chamam: movimento pela paz".

O propósito dêste filme é ajudá-los a analisar, discutir e avaliar este protesto, proclamado em altas vozes, e, às vezes, até atuantes, minoritário, ...que se tornará talvez até maior e atuante nos próximos meses.

Para isto, precisamos primeiro identificar alguns dos elementos ativistas envolvidos. Uma proeminente organização, no chama do "movimento pela paz" é o "W.E.B. Du Bois Club of America", descrito pelo diretor do F.B.I. como "um dos grupos juvenis comunistas mais ambiciosos de todos os tempos, filho do Partido Comunista." Formado me Junho de 1964, é liderado por Bettina Aptheker, membro reconhecido do Partido Comunista, e por Eugênio Dennis Jr., filho de um antigo secretário do Partido Comunista. Manifesta-se através de uma publicação, chamada "The Insurgent". Mais atuante ainda é o Progressive Labor Party, organizado em N. York, a 1 de Julho de 1962, por um grupo — expulso do Partido Comunista, por ser muito extremista. Publica o jornal semanal, "Challenge", e a revista mensal P.L. (Progressive Labor). Seus membros foram usados para estabelecer e controlar outro grupo, o "May Second Movement", fundado na Universidade de Yale, em Março de 1964. Elementos infiltrados no M-2-M, relataram que ele tem ativamente solicitado ajuda para os soldados comunistas no Vietnã. Sua publicação é chamada "The free student". Outros conhecidos grupos militantes de esquerda são o "Social Workers Party", que publica semanalmente o jornal "The Militant", e seu setor juvenil "Young Socialist Alliance", que publica a revista mensal, "The Young Socialist".

São os mais poderosos grupos Trotskistas, juntamente com o "Workers World Party" e seu setor juvenil, "Youth Against War and Fascism".

Extremistas militantes expulsos do "Socialist Workers Party", em 1964, formaram ainda outro grupo, o "spartacist", que pu-

blica o jornal Bi-mensal do mesmo nome. O grupo chamado "Students for a Democratic Society", formado em 1960, têm sido extremamente ativo na organização de demonstrações e na pregação da resistência à convocação, por meio de desobediência civil. Em 1965, membros do S.D.S. votaram a favor de uma proposta que permitia aos comunistas servirem ao Exército, em posições de liderança. Foram, por isto, severamente criticados por sua organização próxima, a "League for Industrial Democracy".

Muito ativos no movimento, também são os grupos: "Women Strike for Peace", que reconhece comunistas como membros e líderes; o "Committee for Non-Violent-Action", cujos membros recusaram-se a servir no Vietnã; "The Student Peace Union"; "Catholic Worker"; "The War Register's League"; o "Committee for a SANE Nuclear Policy", e muitos outros.

Membros dêstes grupos, elementos isolados — Comunistas, Trotskistas, Socialistas, pacifistas, liberais e negros, juntaram-se numa "frete única", para o que êles chamam de "paz".

Serão anti-americanos? Existirá um tratado interno? Serão Extremistas? Estarão fornecendo ajuda e confôrto ao inimigo? Você será o juiz, observando o "movimento pela paz" em ação.

(CENAS DO CAMPUS DA UNIVERSIDADE DE BERKELEY, CALIFÓRNIA, EM MAIO DE 1965)

### NARRADOR:

Esta é a Universidade da Califórnia: o maior campo de demonstrações e comícios de radicais esquerdistas. Perto de 10.000 alunos participam de uma maratona de 32 horas, fazendo comícios, com a participação de: Ernest Gruening, senador democrata pelo Alaska; Levi Lee Laub, líder do Progressive Labour Party; Mike Myerson, secretário internacional do W. E. DuBois Clubs, que orgulhosamente usa um anel feito de material retirado de um jato americano, derrubado no Vietnã pelos Comunistas.

Staughton Lynd, professor da Universidade de Yale, proclama a urgência de atos de desobediência civil, em tamanha quantidade, que nossos governantes tenham de se resignar.

Norman Thomas e Norman Mailer reservam seus ataques para a pessoa do presidente...

### NORMAN THOMAS:

...ele está desenvolvendo, talvez contra a vontade, a pior atitude imperialista possível, a pior atitude de justificação pessoal, a pior indiferença pelo sangue humano. Vocês jogam êste "jôgo de xadrez" com peões que sangram, e têm feito isto Deus sabe por quantos anos.



**AUDIÊNCIA:**  
Aplausos.

**NORMAN MAILER:**

...o presidente precisava de outro assunto. Apareceu este: o inferno incandescente — o Vietnã. Vietnã, este pequeno e antigo país, que estêve sob seu nariz por todos estes anos. As coisas estavam ficando muito calmas no Vietnã. Se havia algo mais quente que o Harlem no verão, era bombardear campos de arroz e lançar Napalm em plantações comunistas.

**(CENAS DE DEMONSTRAÇÕES EM OAKLAND, TENTANDO BLOQUEAR O EMBARQUE DE SOLDADOS)**

**NARRADOR:**

Durante os meses de verão, os protestos são intensificados.

Em agosto último, estudantes de Berkeley descobriram que um dos principais pontos de embarque de tropas para o Vietnã é perto de Oakland.

Em diversas ocasiões, esquerdistas levaram grandes contingentes de estudantes para bloquear o embarque de tropas na base de Oakland.

A polícia ostensivamente guarda e escolta os trens de embarque, através da horda de manifestantes.

A primeira experiência de desobediência civil maciça, ligada aos protestos contra a guerra do Vietnã, é iniciada no dia seguinte, no Capitólio.

Semanas antes, a palavra de ordem fôrada através de várias publicações militantes esquerdistas, anunciando uma demonstração de 3 dias, que terminaria na segunda-feira, 9 de agosto, com a marcha "em direção ao Capitólio". A intenção era promover uma concentração na Câmara dos Representantes, "onde uma declaração de paz seria lida".

Os coordenadores da demonstração estabeleceram-se em Washington, nos escritórios da "Snick" (SNCC), o "Comitê de Coordenação dos Estudantes Não Violentos".

Os signatários da declaração incluem: Carl Bloice, correspondente do jornal comunista "People's World" e diretor de publicações do W.E.B. Du Bois Clubs; Staughton Lynd, o professor de Yale; David Dellinger; intimamente associado com o "Comitê de Solidariedade com Cuba" e mentor ideológico do radical "Comitê de Ação Não Violenta"; Carl Oglesby, líder da "Students for a Democratic Society".

Os três dias de protesto começam com uma tentativa dos manifestantes de entrar no jardim da Casa Branca. Impedidos pela polícia, seus líderes esclarecem sobre as consequências do movimento.

A. J. Muste, do "Comitê de Ação Não Violenta"...

**A. J. MUSTE:**

Têm-se feito discussões em grande escala, por parte de grande número de pessoas, na tentativa de colocar as coisas pessoalmente para o Presidente e, se ele de fato não reconhecer o povo americano como um grupo de pequenos delegados (sic), cometer desobediência civil maciçamente.

**JOAN BAEZ:**

Estivemos debatendo se ficamos aqui por mais algumas horas, se ficamos por toda a noite, ou se debandamos agora. Penso que o que queríamos foi alcançado. Não tem sentido ficarmos aqui. Gostaria de dizer que penso que o Presidente provavelmente não dá a mínima se ficamos aqui toda a noite... por isso eu quero dizer que provavelmente ele foi para outro lugar e, como não estamos bloqueando o tráfego, não tem sentido permanecermos mais aqui. Bom, penso que está na hora de começarmos a nos organizar para a próxima, quando talvez nós o impeçamos de entrar em sua Casa Branca.

**DAVID DELLINGER:**

Estou inclinado a concordar com Joan. Politicamente, será a mesma coisa ficarmos aqui toda a noite ou ficarmos mais duas horas. Gostaria de ver essas pessoas que falaram tão empolgadas sobre a necessidade de desobediência civil, gostaria de vê-los falando amanhã em seus serviços e agora um lembrete final: na segunda-feira haverá mais atos de desobediência civil na Assembléia do Povo não Representado... e espero que fora dos locais de trabalho, vocês desenvolvam planos para isto. Espero que, como aparentemente estamos poupados de prisão por hoje, a maioria de nós esteja presente nesta data, cometendo mais uma vez desobediência civil.

**NARRADOR:**

No dia seguinte, os manifestantes abandonaram a Casa Branca. Depois dirigiram-se para os estabelecimentos comerciais, onde discutiram desde a guerra até a campanha de abolir o "Comitê de Atividades Anti-Americanas".

**(CENAS MOSTRANDO FILEIRAS SUL-VIETNAMITAS CARREGANDO UMA BANDEIRA DE SEUS INIMIGOS COMUNISTAS)**

**NARRADOR:**

Enquanto do outro lado do globo fileiras sul-vietnamitas orgulhosamente exibem a bandeira de seu inimigo comunista Vietcong, — A bandeira capturada depois de uma longa e sangrenta batalha — muitos participantes das demonstrações de Washington chamaram atenção ao colocar o mesmo estandarte perto de suas mesas de leituras, à sombra do monumento de

Washington. O grupo se identifica como "Comitê de Ajuda À Frente de Libertação Nacional" — a frente política do Vietcong Comunista.

O presidente do Comitê expõe os propósitos de sua organização:

**WALTER TEAGUE:**

O propósito dêste Comitê é orientar as pessoas dêste país que acham a guerra do Vietnã injusta e sentem que o assassinato governamental deve cessar. Queremos também dizer-lhes como podem mandar dinheiro para a FLN comprar medicamentos.

**FULTON LEWIS (ENTREVISTANDO):**  
Mas o que se passa aqui? Vocês realmente mandam dinheiro ao povo... Ajudam o povo que os nossos "marines" combatem no Vietnã?

**WALTER TEAGUE:**

Bem, o Comitê não mandou nenhum dinheiro para a FLN. Nós apenas indicamos às pessoas que querem fazê-lo que isto é possível. Nós apenas imprimimos nos botões "Sustente a FLN" e dizemos ao povo que podem mandar dinheiro pelo correio.

**NARRADOR:**

De acordo com o depoimento de Teague, esse anúncio aparece num número subsequente do "Spartacist", conclamando os leitores a apoiar a FLN, mandando dinheiro para um endereço em Praga. O anúncio diz que mais informações podem ser obtidas com Walter Teague, aos cuidados do "Comitê de Ajuda à FLN", em New York. Na entrevista seguinte, um líder da "Student for a Democratic Society", admite que seu grupo atua no movimento da anti-convocação.

(É MOSTRADA A ENTREVISTA DE TOM HAYDEN)

**FULTON LEWIS (ENTREVISTANDO):**  
Agora o seu grupo tomou uma posição mais decidida a respeito. Penso que você mesmo e representantes de sua organização, têm conclamado o povo a queimar suas convocações, rasgá-las e não obedecê-las. Isto é verdade?

**TOM HAYDEN:**

É verdade. Nós conclamaremos o povo a se abster de tudo que se refere à máquina de guerra e, mais ainda, de levar a idéia de resistência às comunidades e organizar em torno de si outras comunidades pobres, negras e brancas, sindicatos locais...

Até mesmo as comunidades dos subúrbios e das classes trabalhadoras em torno de New York. As pessoas tentam encontrar caminhos para iniciar um diálogo sobre o Vietnã, que tem faltado nas ruas e nas esquinas e que tem sido realizado em inúmeros locais neste verão.

**NARRADOR:**

Na manhã seguinte, começa a marcha para o Capitólio. Um ministro Presbiteriano, participando da demonstração, explica sua presença:

**MINISTRO:**

Bem, eu represento os protestantes da Universidade de Colúmbia, da cidade de New York. Estou marchando simplesmente como um ser humano, que não quer ser arrasado.

**NARRADOR:**

Entre os partidários da demonstração, inclui-se Russ Nixon, editor do jornal "National Guardian", que foi identificado em cinco ocasiões como membro do Partido Comunista, por testemunhas perante o "Comitê de Atividades Anti-Americanas". Tanto ele como Donna Allen, do "Women's Strike for Peace" — outra participante da demonstração, — foram citados no Congresso, por sua recusa em testemunhar nos inquéritos do Comitê, em 1964.

(CENAS DA DEMONSTRAÇÃO DA MARCHA EM DIREÇÃO AO CAPITÓLIO)

**NARRADOR:**

Já próximos aos jardins do Capitólio, por duas vezes os manifestantes foram prevenidos por policiais que estariam sujeitos à prisão, se prosseguissem.

Cantando "We shall not be moved", a marcha continua.

A passeata é, de repente, interrompida quando membros do "National Socialist Workers" — o partido nazista — correm na sua frente, gritam ofensas e jogam tinta vermelha nos líderes da demonstração. Apesar da interrupção, David Dellinger e Staughton Lynd encaminham a marcha para o seu destino.

Outros avisos da polícia não impressionam os demonstradores, à medida que se aproximam do Capitólio, quando são detidos por uma barreira policial de Washington — e são novamente advertidos.

Staughton Lynd anuncia aos companheiros que irá continuar e ser preso... e os demonstradores tentam forçar caminho pela barreira policial.

**STAUGHTON LYND:**

Os que estão preparados para a prisão — muitas centenas de nós, imagino, — continuarão aqui. Não nos transformaremos em arruaceiros. Procederemos de forma calma e digna e, se fôr preciso, seremos presos.

(CENAS MOSTRANDO AS TENTATIVAS DE FURAR O CÊRCO POLICIAL)

**VOZES DE POLICIAIS:**

Mantenham a formação... mantenham a formação.

**NARRADOR:**

Impedidos pela polícia, os demonstradores sentam-se na calçada, mantendo o que elas chamam de "resistência passiva". Staughton Lynd — o professor de Yale — é dos primeiros a ser preso. Seguiram-se a ele David Dellinger, e, antes da noite, mais de 250 prisões.

Os presos são carregados para os carros policiais e levados para a cadeia. Na tentativa de deter os carros, muitos manifestantes deitam-se diante das rodas dos mesmos. Gritos de "brutalidade policial" são ouvidos, quando os carros se movimentam.

**VOZES NÃO IDENTIFICADAS:**

Parem os carros... Brutalidade da polícia... Por que vocês não o matam...

**NARRADOR:**

O fluxo de carros começa vagarosamente a se movimentar, com os presos nas 3 horas que se seguiram. Esperando as prisões, os demonstradores lêem suas declarações e fazem seus discursos.

**VOZ I:**

A intervenção Americana no Vietnã é contra o interesse da vasta maioria do povo americano.

**VOZ II:**

Pretendo enfrentar a Constituição dos Estados Unidos: não lutarei no Vietnã.

**APLAUSOS:**

**VOZ III:**

...o mundo inteiro. Todo mundo. Na França, na Inglaterra, em Ghana, no Vietnã, em Cuba, na Rússia... todo mundo está nos olhando, bem neste momento.

**VOZ I:**

A centralização arbitrária das tomadas de decisões constitui a mais séria erosão nos direitos democráticos do povo americano, de discutir e resolver as questões de guerra e de paz.

**VOZ IV:**

Liberdade...

**GRITOS DE RESPOSTA:**

Agora!

**VOZ E RESPOSTAS RITMADAS:**

Liberdade... Agora! Jim Crow... deve continuar! Jim Crow... deve continuar! Liberdade... Agora! Liberdade... Agora!

**VOZ I:**

A guerra estimula os mais reacionários elementos deste país, portadores da horrível marca do McCartismo. (Vozes não identificadas respondem: Ouçam, ouçam!)

**VOZ V:**

Nos Estados Unidos, e todo o mundo, mas particularmente os Estados Unidos, não estão em posição progressista, mas sim na do arrependimento... se elas mudam... a fim de manter-nos longe da destruição.

**VOZ III:**

É o que eu digo. Dêem-nos uma chance, sim? Estamos mais organizados, mais unidos, mais disciplinados, mais engajados e mais eficientes agora do que quando tínhamos todas as pessoas que nos organizaram. E esta é a prova, penso, de que somos todos líderes, que sabemos o que fazer, que podemos sustentar a democracia e a responsabilidade. Perdemos Staughton Lynd, perdemos Parris, perdemos Dellinger, perdemos Chandler, e, quando os tínhamos, ficávamos aqui, olhando em torno, as pessoas estavam desunidas e olhando umas para as outras. Agora não os temos e cada um de nós sabe exatamente o que fazer.

**VOZ I:**

A abdicação por parte do Congresso Americano de seus direitos de decisão sobre a guerra e a paz, seu apoio à Administração Johnson, com relação à sua guerra vietnamita contra-revolucionária, mostram que ele não representa os interesses da vasta maioria do povo americano, mas sim de uma pequena oligarquia.

**(CENAS DE ALTERCAÇÕES DOS DEMONSTRADORES SENDO PRESOS PELA POLÍCIA)**

**CAPITÃO DA POLÍCIA NO MICROFONE:**

Não se apressem, homens, não se apressem.

**VOZ VI:**

Não temos intenções violentas. Não queremos ferir ninguém. Queremos apenas marchar em torno do Capitólio, subir estas escadas, ler um pedaço de papel e depois ir para casa. Bem, por que elas foram presas apenas por fazer isto? Bem, por que nós não somos? Alguém pode me dizer porque não somos presos?

**NARRADOR:**

Do ponto de vista dos manifestantes, sua primeira tentativa de desobediência civil maciça, sobre a guerra do Vietnã, foi um grande sucesso; muitos foram presos e acusados de violarem a lei... muitos foram até condenados.

De acordo com informações posteriores, dois dos líderes — Staughton Lynd e Tom Hayden — deixaram os Estados Unidos em 19 de dezembro, com Herbert Aptheker, do Partido Comunista, e foram para o Vietnã do Norte, para participar de reuniões de cúpula comunista.

**(CENAS DE COMÍCIOS EM NEW YORK  
E DAVID MILLER QUEIMANDO SUA  
CONVOCAÇÃO)**

**NARRADOR:**

Um novo tipo de protesto e de desobediência civil ocorre em Nova York, no último dia 15 de outubro. David Miller, um membro da "Organização Católica dos Trabalhadores" de orientação socialista, queima publicamente sua convocação.

Barry Bassin, conhecido participante do movimento, explica sua oposição à convocação.

**(ENTREVISTA DE BARRY BASSIN)**

**ENTREVISTADOR:**

Barry, qual é sua objeção à convocação?

**BARRY BASSIN:**

A convocação é uma tentativa do Estado de transformar cidadãos em escravos. Penso que, se os Estados Unidos querem um exército, este deve ser voluntário. Se o povo americano fôr chamado para defender seu país militarmente, deve fazê-lo de forma voluntária. Pessoalmente, eu não quero defender nem este nem qualquer outro país, por meios militares.

**ENTREVISTADOR:**

Você recusou-se a servir?

**BARRY:**

Sim.

**NARRADOR:**

Depois de subir para o palanque dos oradores, Bassin centrou o comêço de seu ataque na própria bandeira americana.

**BASSIN:**

Gostaria de começar dizendo que, quando me pediram para falar aqui, não sabia que esta bandeira também estaria aqui. Minha objeção a ela é que não conheço muitas bandeiras tantas vezes prostituídas como esta.

**NARRADOR:**

Os dias 15 e 16 de outubro foram declarados dias do Protesto Internacional, pelos grupos militantes.

Organizadas pelo Vietnam Day Committee", um grupo de Berkeley, demonstrações são realizadas em cidades americanas e estrangeiras simultâneamente. Por duas vezes, os demonstradores de Berkeley tentaram marchar por Oakland em direção ao terminal de embarque do exército, sendo impedidos pela polícia. Entre os organizadores da marcha estão Clifton DeBerry, um representante oficial do "Socialist Workers Party", e Levi Laub, do "Progressive Labour Party"... Até o "Sparticist" está claramente representado!

**(CENAS DA DEMONSTRAÇÃO EM  
NEW YORK, ONDE 5 CONVOCAÇÕES  
SÃO QUEIMADAS)**

**NARRADOR:**

Três semanas depois, a mais dramática cerimônia pública de queima de convocações tem lugar.

**DAVID McREYNOLDS:**

Oferecemos todo nosso apoio moral para todos os convocados que se recusarem a servir. Oferecemos todo apoio moral àquelas que se engajam, queimando suas convocações, ou não cooperando com a convocação, ou classificando-se como protestadores conscientes.

**NARRADOR:**

As cinco cartas de convocação queimadas são identificadas como de Thomas C. Cornell, Marc Paul Edelman, Roy Lisker, James Wilson e David McReynolds. A cerimônia é interrompida brevemente por um observador que carrega um extintor, mas continua logo depois.

**(CENAS DAS DEMONSTRAÇÕES DE  
NOVEMBRO E DA CONVENÇÃO EM  
WASHINGTON D. C.)**

**NARRADOR:**

No Dia de Ação de Graças, delegações de mais de 100 organizações radicais e pacifistas chegam à Lincoln Memorial Church, em Washington — filiada à Igreja Unida de Cristo — para uma convenção de 3 dias seguidos do "National Coordinating Committee to End the War in Vietnam".

Fora da Igreja, a delegação do "Committee to Aid the National Liberation Front", encabeçada por Walter Teague, começa a distribuir publicações da literatura comunista Norte Vietnamese, além de bandeiras comunistas. Orgulhosamente, Teague e um companheiro abanam as bandeiras para os fotógrafos. Estas mesmas bandeiras são carregadas na "Marcha de Sábado Para a Paz", organizada pelo "Committee for a Sane Nuclear Policy". Os organizadores da marcha acolhem todos os que querem se juntar a elas. No caminho para os jardins do Monumento a Washington, muitos param para distribuir a última publicação do Partido Comunista, "The Worker" — número especial em comemoração às demonstrações de protesto.

Entre os demonstradores, estão os "Spartacist", carregando faixas contra o imperialismo Americano na guerra do Vietnã e nos motins de Watts, área de Los Angeles. No Monumento a Washington, a bandeira americana é casualmente jogada no chão por alguns que se preparam para ouvir discursos atacando a política americana. Uma invocação é feita pelo Dr. Edwin Dahlberg:

**DR. DAHLBERG:**  
Por favor, sentem-se.

**NARRADOR:**  
O Dr. Dahlberg é um antigo presidente do "National Council of Churches".

**DR. DAHLBERG:**  
Deus eterno e Todo Poderoso, viemos aqui, de todas as partes do país, para proclamar o que acreditamos ser a melhor consciência do povo americano.

**NARRADOR:**  
O primeiro orador é o Dr. Benjamin Spock, conhecido pediatra e escritor, vice-presidente do "Committee for a SANE Nuclear Policy". Diz o Dr. Spock:

**DR. SPOCK:**  
No Vietnã do Sul tem-se tentado futilmente impor uma ditadura reacionária, que nunca teve senão o morno apoio de pequena parte dos cidadãos.

**NARRADOR:**  
Depois do Dr. Spock, os manifestantes ouvem discursos de um antigo líder socialista, Norman Thomas; do Professor Joseph M. Duffy Jr., da Universidade de Notre Dame; do parlamentar George Brown Jr., Democrata da Califórnia. Ouvem-se os últimos dois oradores:

**SRA. MARTIN LUTHER KING JR.:**  
A distância entre bombardear Hanoi e Haiphong e negociar, deve ser marcada pelo número e intensidade de nossas demonstrações.

**CARL OGLESBY:**  
A FLN está travando uma guerra complexa e viciosa... e também realizando sua revolução, — tão honestamente quanto pode. (APLAUSOS) E este é um fato que os intrincados esforços oficiais nunca mudarão. Podemos nós entender porque os negros de Watts se rebelaram? Então por que precisamos de uma "teoria do diabo" para a rebelião no Vietnã do Sul?  
(APLAUSOS)

**NARRADOR:**  
Apesar dos esforços de militantes esquerdistas, os fatos da guerra do Vietnã per-

manecem claros. A ditadura Norte Vietnamita, encabeçada por Ho Chi Minh, iniciou uma clara agressão contra a República do Vietnã usando o Vietcong como arma militar e a FLN como aparato político. Repudiado por quase um milhão de refugiados do Vietnã do Norte Comunista, Ho Chi Minh hipócritamente pede a "libertação" do Vietnã do Sul.

Os Estados Unidos não querem territórios mas querem proteger outra nação da agressão comunista.

Enquanto isto, aqui em casa, organizações e indivíduos envolvidos no chamado "movimento pela paz" prometem acelerar seus protestos contra a política americana nos últimos meses. Vocês ouviram algumas de suas declarações. Vocês viram como elas promovem o que chamam de "paz".

Vocês ouviram uma acusação de que o presidente ordenou o bombardeio do Vietnã do Norte como um político insensível, iniciando outro "assunto".

Vocês ouviram a bandeira americana denunciada em baixos termos. Vocês viram violações deliberadas da lei, de acordo com a "desobediência Civil". Vocês viram a bandeira Vietcong Comunista carregada por esquerdistas, no coração de nosso Capitólio Nacional.

Sob as ordens do Presidente dos USA e com o apoio de SEUS Representantes no Congresso, esta bandeira é ostentada nos campos do Vietnã. É carregada por pântanos e selvas — um símbolo de esperança e justiça, para os patriotas de uma nação que sofre a agressão comunista. Ela representa VOCÊ e sua tradição.

Em todas as crises, o povo Americano sempre tem nela se apoiado e também os bravos homens que ouvem seu chamado. E elas o farão novamente!

Nas batalhas travadas, homens corajosos caem... não só pelo exército — por estas palavras "dever, honra, nação" — mas por você; e todos os que amam a liberdade respondem — "Por uma nação indivisível".

Extraído de "Film Comment" (Fall 66, Vol. 4, N. I.) — Traduzido por Bety Chachamovitz

# **“Os fusis de Tereza Carrar”**

**TUSP — Teatro dos Universitários  
de São Paulo — Março — 1968**

**MAIS QUE ESPÉCIE DE GENTE SOMOS NÓS?**



# VESTIBULARES



**preusp**

RUA MAJOR DIOGO, 729  
a 100 m da Brig. Luiz Antonio

início das aulas — 13 de março

FILOSOFIA  
CESCEM  
ECONOMIA

COMUNICAÇÕES  
CULTURAIS  
SERVIÇO SOCIAL  
AGRONOMIA

**MATRÍCULAS ABERTAS**

bolsa de estudos para os  
necessitados econômica men-

# A lua muito pequena e a caminhada perigosa

Colagem de Augusto Boal



**Nota** — êstes são os objetos encontrados com os quais se fará um espetáculo de teatro; a seleção última só será feita durante os ensaios. Alguns outros materiais serão acrescentados: fotografias, músicas, mapas etc.

*Os atores estarão todos em cena durante todo o transcurso da peça: são narradores de uma história conhecida — isto é, de uma história mal conhecida. Os atores se comovem ao contá-la e ao conhecê-la melhor.*

*O ator que desempenha o COMANDANTE deve ser sempre o mesmo; os demais atores revezam-se em todos os papéis, quando necessário.*

## PRÓLOGO

**CORINGA** — Eu devo começar dizendo que chegamos à conclusão de que a morte do combatente é dolorosamente certa.

Já muitas vezes foi anunciada sua morte, mas nunca acreditamos e nunca chegamos a nos preocupar. Desta vez também, no começo, não nos preocupamos, mesmo quando começaram a chegar as primeiras fotos. Eram sem dúvida fotos de alguém muito parecido. A primeira mostrava o combatente nas selvas, foto escura. Poucos se preocuparam. A segunda mostrava seu corpo inteiro, porém era foto de jornal onde mal se distinguiam as feições. A terceira mostrava seu rosto. Muitos de nós já começávamos a pensar que talvez pudesse ser ele. Pela primeira vez tivemos a certeza de que o combatente podia ter sido morto. Depois, notícias desencontradas: uma cicatriz na mão esquerda e nenhum de nós se lembrava de ter visto qualquer cicatriz na mão do comandante. Depois, o tecido pulmonar, as impressões digitais, tudo, tudo podia ter sido forjado, tudo podia ser mentira. Menos a última prova: o seu diário, e, nêle, seu pensamento. Uma fotografia pode ser retocada; até mesmo o rosto de um homem pode ser desfigurado; porém, o seu estilo não pode nunca ser imitado. A notícia da sua morte é dolorosamente certa.

## TONADA DE MANUEL RODRIGUÉS

**UMA ATRIZ AVANÇA E CANTA A  
TONADA DE MANUEL RODRIGUES,  
DE PABLO NERUDA — ESTA É A DE-  
DICATÓRIA DA PEÇA.**

### 1. A DESPEDIDA

**COMANDANTE** — Volto à estrada com meu escudo. Há coisa de dez anos escre-

vi outra carta de despedida. Pelo que me lembro, eu me queixava de não ser melhor soldado e melhor médico. O segundo já não me interessa e soldado não sou tão mal.

Em mim nada mudou, apenas sou mais consciente: creio na luta armada como única solução para os povos que lutam pela liberdade e sou consequente com as minhas crenças. Muitos dirão que sou aventureiro e eu o sou; só que de um tipo diferente: o dos que arriscam a pele para demonstrar suas verdades.

Amei-os muito; mas não soube exprimir meu carinho. Sou extremamente rígido em minhas ações, e creio que às vezes não me entenderam. Agora, uma vontade que poli com deleite de artista sustentará pernas flácidas e pulmões cansados. Lembrem-se de vez em quando d'este pequeno condottiere do século XX. Um beijo à Célia, ao Roberto, Juan Martin, e um abraço à Beatriz, a todos.

**LOCUTOR** — Seu pai era rico: ele nunca teve problemas de dinheiro. Porém, preferiu a guerra. Sabia que enfrentava a morte.

**COMANDANTE** — Está dentro do cálculo das probabilidades. Se assim fôr, aqui vai um último abraço. E se um dia eu morrer, saibam todos que medi o alcance dos meus atos, e que me considero apenas um soldado no grande exército do povo.

**LOCUTOR** — A Humanidade certamente vencerá; porém os soldados mortos não verão o dia da vitória.

**COMANDANTE** — Que importam os perigos e sacrifícios de um homem quando está em jôgo o destino da humanidade? Em qualquer lugar que me surpreenda a morte, seja benvinda: sempre o nosso grito de guerra chegará a um ouvido receptivo, sempre outra mão se estenderá para empunhar nosso fuzil, e sempre outros homens se apressarão a cantar nossos gritos de guerra e de vitória.

**CORINGA** — Devemos dizer que sempre nos preocupamos com a possibilidade de que este temperamento, este gesto bem seu de estar sempre presente em todos os momentos de perigo, pudesse conduzi-lo à morte em não importa qual combate.

**COMANDANTE** — Nós, num pequeno ponto do mapa do mundo cumprimos o dever que preconizamos e pomos à disposição da luta justa aquêle pouco que podemos dar: nossas vidas e nossos sacrifícios.

**CORINGA** — Ele se caracterizou por sua valentia extraordinária, por um desprezo absoluto do perigo, por fazer nos momentos difíceis e perigosos as coisas mais perigosas e difíceis.

**COMANDANTE** — Eu me despeço com uma mistura de contentamento e dor. Deixo aqui a parte mais pura das minhas esperanças de construtor. Parto para outras terras que reclamam o concurso dos meus esforços.

Aos meus filhos e a minha mulher não deixo nada e não o lamento: fico até mesmo contente.

**CORINGA** — Tivemos muitas vêzes que adotar medidas para protegê-lo e para impedir que se expusesse em ações de menor importância.

É possível porém que ele, plenamente consciente da missão que ele próprio se indicou, da importância de sua atividade, é possível que ele próprio haja pensado — como sempre pensou — no valor relativo dos homens e no valor irrefutável dos exemplos. Estas coisas faziam parte de sua personalidade.

## 2. O LOCAL ESCOLHIDO

**ATOR** — Os numerosos insetos, as mósca gigantes e os mosquitos, as aranhas, picam os homens no meio de um silêncio geral.

**CORINGA** — Existiu um desertor e um desertor é sempre um traidor. Na verdade, há sempre um período em que são tantos os que desejam entrar para a guerrilha que nem sequer existem armas para tanta gente. Entre êstes, muitos depois desempenham papéis brilhantes e se transformam em soldados magníficos, em magníficos revolucionários.

É lógico que muitos outros se apresentam sem a menor idéia dos sacrifícios que significa estar combatendo.

**ATOR** — Mesmo para um homem que tanto viajou, este é um lugar afastado de tudo. O pó e as picadas de insetos transformam a pele do ser humano num manto de miséria.

**CORINGA** — E assim que descobrem que serão obrigados a marchar, a escalar montanhas, a sofrer, a passar fome, então aproveitam-se da primeira ocasião para largar o grupo.

**ATOR** — A vegetação inextrincável, seca e coberta de espinhos, torna a caminhada praticamente impossível.

**LOCUTOR** — Uma fonte de informações geralmente segu-

ra declarou hoje ao meio dia que fôrças do Exército estão se locomovendo para regiões suspeitas de abrigarem guerrilhas. Parece tratar-se de ações de importância militar excepcional.

**CORINGA** — Um desertor é sempre um traidor.

## 3. O DESERTOR

**ANTONIO RODRIGUEZ FLORES** — Comandante: é certo que existem duas posições válidas diante da luta de libertação dos povos. Existem aquêles que crêem na luta armada. Existem aquêles que acreditam na coexistência pacífica entre as nações, entre as classes e entre os homens desiguais. Comandante: será necessária a luta armada?

**COMANDANTE** — Não há um só exemplo na história de uma classe dominante que tenha abdicado graciosamente do poder.

**ANTONIO RODRIGUEZ FLORES** — Mas nós somos tão poucos: somos dezoito nas montanhas. Um pequeno povo deve-se levantar contra seus opressores, mas nós somos apenas dezoito não estaremos superestimando o nosso valor?

**COMANDANTE** — Se nós fôssemos sómente tantos quantos somos, seria melhor desistir. E se continuássemos, seríamos bandoleiros. Mas nós não somos apenas nós, somos o povo inteiro. Por isso venceremos, porque somos a vanguarda dêsse povo.

**LOCUTOR** — Oitocentos soldados especialmente treinados para operações na floresta virgem partiram para a cidade de Santa Cruz no fim da última semana.

**ANTONIO RODRIGUEZ FLORES** — Comandante: porque deve ser necessariamente sangrenta a guerra?

**COMANDANTE** — O povo deve-se libertar: se isto acontece com muito ou pouco sangue, não depende do povo: depende da velha sociedade.

**LOCUTOR** — Uma fonte militar digna de crédito avalia que pelo menos 1.500 soldados especialmente treinados por conselheiros amigos perseguem os combatentes.

**ANTONIO RODRIGUEZ FLORES** — A guerra será tão menos sangrenta na medida em que nós formos mais fortes. Quem sabe o procedimento correto fôsse esperar e mais tarde, quem sabe...?

**COMANDANTE** — Aquêle que inicia uma guerra evitável é um criminoso. Mas aquêle que não inicia uma guerra inevitável é também um criminoso.

**ANTONIO RODRIGUEZ FLORES** — Mas nós nem ao menos sabemos guerrear. Nossos poucos soldados nem são soldados: são camponeses sem terra, operários sem emprego, homens destituídos. Nem ao menos sabemos guerrear.

**COMANDANTE** — A arte da guerra se aprende fazendo a guerra. Nenhum povo pode desejar a liberdade sem desejar a luta. A guerra pode começar agora ou mais tarde, mas que ninguém se iluda: nenhum país se libertará sem lutar. Por isso devemos nos preparar: não será uma luta de pedras contra gases lacrimogêneos, nem será uma luta em que o povo enfurecido destruirá o poder de poucos; será longa, cruenta, em que a repressão irá buscar vítimas fáceis, bombardeando aldeias e massacrando populações camponesas. Eles nos empurrarão para essa luta: não há mais remédio do que nos preparamos para ela. O começo não será fácil, ao contrário: o começo será difícil. Nossa primeira tarefa, no início, será sobreviver: depois atuará o perene exemplo do povo que luta para se libertar, do povo invencível, o exemplo dos combates que se ganham ou se perdem, mas que se travam contra o inimigo. A galvanização do espírito nacional, a preparação para tarefas mais duras, para a resistência à repressão mais violenta. O ódio como fator de luta, o ódio intransigente ao inimigo que o leva além das limitações naturais do ser humano. Nossos soldados têm que ser assim: um povo sem ódio não triunfa de um inimigo brutal.

**ANTONIO RODRIGUEZ FLORES** — Morte.

**COMANDANTE** — Num combate tantas vezes a morte está mil vezes presente que a vitória é um mito que só um combatente de verdade pode sonhar.

**CORINGA** — Absolutamente ninguém pode-se espantar de ter sido ele um dos primeiros a caírem durante o combate — o contrário sim, teria sido um milagre.

**LOCUTOR** — Sabemos de fonte segura que o comandante está vivo, e estamos mais certos ainda de que está cercado.

**CORINGA** — Existiu um desertor, e um desertor é sempre um traidor. Ele oferece ao inimigo tôdas as informações que possam ser de algum interesse para o inimigo, e ele as oferece imediatamente e sem o menor escrúpulo, sem a menor preocupação, porque um desertor é antes de tudo, um revolucionário desmoralizado, ou um pseudo revolucionário que desejou brincar de revolução.

**LOCUTOR** — O comandante está gravemente enfermo sendo carregado em maca pelos outros combatentes e fortemente protegido. A informação é atribuída ao ex-combatente Antonio Rodriguez Flores, que se apresentou voluntariamente às forças armadas acantonadas em Rio Grande, logo após o apelo oficial garantindo a vida a todos aqueles que abandonaram a subversão armada contra o governo.

#### 4. A VELHA DAS CABRAS

**COMANDANTE** — Às doze e trinta aproximou-se de nós uma velha camponesa pastoreando cabras. Ela não nos deu nenhuma informação digna de fé sobre os soldados.

**VELHA** — Eu não sei nada. Há muito tempo que não vejo soldados. Os soldados não aparecem por aqui.

**LOCUTOR** — O exército cercou os combatentes num vale entre duas colinas cuja extensão ainda não foi definida.

**COMANDANTE** — Ela apenas nos deu informações sobre os caminhos. Fomos depois até a casa dessa velha que tem uma filha inválida. Nós lhe demos dinheiro e lhe pedimos que não contasse nada, mas não temos muita esperança de que ela cumpra sua promessa.

**VELHA** — O povo aqui não quer a guerra. O povo aqui quer viver em paz. Faz muito tempo isso nós já conseguimos: nós vivemos em paz.

**COMANDANTE** — Nós, vivemos em paz? Há vinte anos que vivemos em paz. É verdade que as grandes potências não se estrangularam ainda; o mundo ainda não explodiu. Mas dois terços da humanidade está subnutrida; sessenta por cento dos homens do mundo não têm sapatos; trinta por cento das crianças do mundo morrem antes de abrirem os olhos. Esta é a nossa paz misé-

rável. Há vinte anos que não temos guerra, isto é, se a gente conseguir esquecer a guerra da Coréia, do Vietnã, do Laos, de São Domingos, do Oriente Médio, do Congo...

**VELHA** — Nós, aqui, vivemos em paz; no mundo eu não sei.

**COMANDANTE** — Aqui velha, o teu país, a tua cidade, estão cheios de filhas inválidas como a tua. Aqui só se possui a doença e a fome.

**VELHA** — E a terra, o meu pedaço de terra, a minha terra.

**COMANDANTE** — Só é minha, a terra que eu rego com o meu sangue.

**LOCUTOR** — Começou-se a falar de uma região precisa, de um vale de vegetação muito densa, parecido a um barranco, entre duas colinas ou entre dois montes desprovidos de qualquer vegetação — portanto era necessário o deslocamento numa direção ou noutra, em direção a uma saída ou a outra.

**COMANDANTE** — A velha cultivava batatas e pastoreava cabras. Ela e sua filha bebiam leite de cabra e comiam batatas. Poucas vezes mudavam sua alimentação: às vezes, comiam as cabras.

**LOCUTOR** — As duas extremidades do vale, que é uma espécie de barranco, foram ocupadas pelos soldados especializados na luta em florestas virgens. Muitos deles foram treinados por conselheiros estrangeiros, alguns dos quais serviram na Guerra do Genocídio.

**COMANDANTE** — Ao longe podemos ver duas elevações no terreno e marchamos em direção a esse lugar. Nós somos dezesseis e caminhamos sob uma lua muito pequena. A caminhada foi perigosa e nós deixamos muitos traços pelo caminho.

## 5. O COMBATE E A PRISÃO

**LOCUTOR** — O comandante e seus dezesseis camaradas estão cercados — as altas autoridades afirmam que o comandante não sairá vivo.

**CORINGA** — O combatente sempre está cercado: esta é uma lei natural da guerra

pequena. Nós sempre estivemos cercados desde o começo: tínhamos atrás de nós o mar e diante de nós as planícies e os arroais. O combatente está sempre estrategicamente cercado; os cercos táticos são mais perigosos, isto é, quando o combatente se encontra cercado por um cordão de soldados inimigos — mas mesmo assim, em geral, esses cercos podem ser rompidos.

**ATÔRES** — Vegetação inextrincável, seca e coberta de espinhos.

- o pó e as picadas de insetos transformam a pele do ser humano num manto de miséria.
- os flancos e o fundo do vale são cobertos de uma vegetação muito densa, mas a parte superior é completamente nua.
- isto impede que qualquer fuga passe despercebida.
- seria necessário então atravessar um terreno absolutamente descoberto.
- as patrulhas do exército tiveram um contacto positivo no começo desta semana.
- insetos, moscas gigantes e mosquitos, aranhas, picam os homens no meio de um silêncio geral.

**LOCUTOR** — O fuzil metralhadora nas mãos do comandante atirava há duas horas já, sem parar. Estava quente e ele o segurava por cima do gatilho com um lenço esfarrapado. Como ele, seus 16 homens atiravam sem parar. Alguns metros à sua frente estavam 180 soldados bem treinados, bem armados, descanados, apoiados por uma divisão de 1.800 homens. O fim estava próximo.

**ATOR** — Depois de três horas de luta os combatentes tentam um movimento de retirada. O comandante corre de um ponto a outro, quer atingir o grupo da frente. Uma rajada de metralhadora derruba-o no meio do caminho. Ele estremece, consegue ainda arrastar-se alguns metros, pára.

**CORINGA** — Evidentemente, todos aqueles que conhecem o comandante sabem, e nós o sabemos, que não existia nenhuma maneira de capturá-lo vivo, a menos que ele estivesse inconsciente, que estivesse inteiramente incapaz de se mover por causa de um ferimento, que sua arma estivesse destruída, ou, enfim, que ele não tivesse nenhum meio de se tirar a vida a fim de não cair prisioneiro. Qualquer um que o conhecesse não pode por um instante duvidar disto.

**LOCUTOR** — Tudo indica que foi gravemente ferido lo-

go nos primeiros momentos de luta e que ficou caído numa espécie de terra de ninguém. É igualmente evidente que os seus camaradas, ao vê-lo caído, aovê-lo em perigo, ofereceram um combate de tal maneira prolongado que vai além de qualquer limite nessas circunstâncias: quatro horas segundo alguns, cinco segundo outros, e ainda seis horas segundo terceiros.

## 6. DIALOGOS EM BUSCA DA VERDADE

CAPITÃO — Eu combati contra o comandante no último dia da sua vida; eu o fiz prisioneiro.

REPÓRTER — O senhor viu quando ele morreu?

CAPITÃO — Não. Quando eu o capturei ele estava ferido.

REPÓRTER — Mortalmente?

CAPITÃO — Eu não sei, eu não sou médico. No começo pensei que não fosse nada grave. Nós conversamos. (PARA O COMANDANTE.) Desde Março, você já matou mais de 50 soldados. Você é um criminoso.

COMANDANTE — Desde Março, os soldados mataram mais de 50 operários das minas; e desde sempre mais de 50 crianças morrem de fome a cada mês.

REPÓRTER — Qual foi a sua emoção quando descobriu ter capturado o combatente mais famoso do mundo?

CAPITÃO — Eu nem sabia que era ele, nem tive tempo de pensar e continuei combatendo até anoitecer. Matamos seis: uns dez conseguiram escapar. Ele estava ferido e quase não se podia mexer. Mas podia falar.

COMANDANTE — Em que país amigo você aprendeu a combater?

CAPITÃO — Ora, claro que eu aprendi... (CORTA. PAUSA.) Claro, eu fiquei muito feliz quando descobri a identidade do comandante. Fiquei muito orgulhoso do meu batalhão, dos meus mestres e de mim mesmo. Eu nem estava de acôrdo em que os soldados dividissem os pertences dos combatentes.

REPÓRTER — O senhor viu algum ferimento no peito do comandante, bem perto do coração?

CAPITÃO — Eu não contei as feridas. Eu sei que estão dizendo por aí que fomos nós que o matamos. Mas não é verdade. Nós somos soldados, nós não executamos justiça.

REPÓRTER — Mas todo mundo viu um ferimento na altura do coração. Foram tiradas muitas fotografias. O relatório médico disse que ninguém podia sobreviver a esse tiro no peito.

TENENTE — Fui eu que cudei dele logo depois do combate. Limpei todos os ferimentos, mas no peito não havia nenhum. Depois o coronel ainda ficou conversando com ele mais de duas horas. Eles chegaram até a discutir.

SOLDADO — Isso é verdade, eu vi. Eu estava de longe não consegui ouvir muita coisa.

CORONEL — Isto é seu. (MOSTRA ABO-TOADURAS AO COMANDANTE.)

COMANDANTE — É. Queria que fôssem entregues ao meu filho.

CORONEL — Vocês são ladrões. Tudo que vocês têm foi roubado. Tudo que vocês têm vai ser distribuído pelos meus soldados.

SOLDADO — O Coronel ficou muito tempo com o comandante. Discutiram mais de duas horas. Ele perguntava muito, mas o comandante não queria responder.

CORONEL — Quantos vocês são? Por onde chegam as armas? Quem são os contactos? Quem é o chefe da guerrilha urbana?

CORINGA — Conhecendo a sua extraordinária franqueza e o seu sentimento intransigente de honra, podemos afirmar que se ele pudesse dizer qualquer coisa em circunstâncias parecidas, ele não diria, nem faria nada que pudesse dar prazer ao inimigo, mas ao contrário, e com a maior tranquilidade ele diria e faria as coisas que mais pudesse desagradar.

SOLDADO — Eles discutiram muito sobre o imperialismo. Depois o comandante se levantou, e sem levantar a voz, com a sua mão direita deu uma bofetada no rosto do coronel. O Coronel estava sentado numa cadeira, inclinado para a frente, e o outro lhe deu uma bofetada que pegou bem na boca. Depois o coronel se levantou e saiu. (MIMA-SE A AÇÃO.)

REPÓRTER — É verdade, coronel, que o comandante tratou o senhor de uma forma um pouco des cortês?

**CORONEL** — Um cafajeste.

**REPÓRTER** — Ele estava ferido: por que não foi transportado para um hospital na cidade?

**CORONEL** — Em primeiro lugar estavam os meus homens. E depois, eu estava aguardando instruções do governo para saber o que fazer com ele.

**REPÓRTER** — Um processo militar seria o procedimento normal nessas circunstâncias.

**CORONEL** — Ainda bem que ele morreu. Processar um homem desse tipo podia ser um tiro pela culatra. A imprensa internacional, você sabe, acaba descobrindo tudo. E ele era demasiado inteligente para responder a um processo. Por isso ele ficou a noite toda preso numa escola da cidade, esperando que amanhecesse.

**COMANDANTE** — Você é a professora?

**PROFESSORA** — Eu tive medo de ir, tive medo de me encontrar com um sujeito bruto. Mas encontrei um homem de aspecto agradável, de olhar ao mesmo tempo doce e debochado. Eu não tive coragem de olhar diretamente nos seus olhos.

**COMANDANTE** — Sabe? Na minha pátria não existem escolas como esta. Isto aqui parece mais uma prisão. Como é que os filhos dos camponeses podem estudar num ambiente desses? É antipedagógico.

**PROFESSORA** — Nós somos um país pobre.

**COMANDANTE** — Vocês são um povo pobre. Mas os governantes e os chefes militares e os oligarcas possuem Mercedes, e palacetes, e tódas as riquezas. Não é verdade? É contra isto que nós combatemos.

**PROFESSORA** — Você veio de tão longe lutar no meu país?

**COMANDANTE** — Eu sou revolucionário e estive em uma porção de lugares. Bolívar disse que a nossa pátria é a América inteira.

**PROFESSORA** — Baixei meus olhos. Seu rosto era impentrável e penetrante... e tão tranquilo.

**SOLDADO** — Você tem muita raiva deles, não é?

**COMANDANTE** — Existe um povo, um povo pequeno, que está sózinho. Contra a maior força do mundo ele continua lutando. E a solidariedade do mundo progres-

sista para com esse povo tem sido um pouco parecida à ironia amarga da plebe que gritava estimulando os gladiadores do circo romano: mas ninguém entrava na arena. Nós todos precisamos entender isto: não se trata de desejar êxitos ao agredido — trata-se de correr a mesma sorte, e acompanhá-lo na morte ou na vitória. Existe um país que é o inimigo mortal do gênero humano, e sua força bruta é culpada de agressão e seus crimes são imensos: mas têm culpa também aqueles que no momento da definição hesitaram e ao invés de correrem em socorro dos irmãos ameaçados, ficaram trocando insultos.

**SOLDADO** — Muitos têm medo da morte.

**COMANDANTE** — E muitos hão-de morrer, por culpa da sua própria indecisão; outros cairão no duro combate que se avizinha. Novos lutadores e novos dirigentes hão de surgir no calor da luta. O povo irá formando seus combatentes e seus líderes durante a própria guerra.

**SOLDADO** — Mas por que lutar também aqui? Aqui tudo parece tranquilo, a ordem está mantida, reina a paz.

**COMANDANTE** — É preciso criar dois, três, muitos levantes de pequenos povos. É preciso forçar o inimigo a lutar em lugares onde os seus hábitos de vida se choquem com a realidade imperante. O país inimigo do gênero humano consegue dominar a humanidade menos pela força enorme que possui do que pelo medo que sentimos. Se nós conseguirmos vencer o nosso próprio medo, conseguiremos vencer o inimigo.

**REPÓRTER** — O comandante foi capturado vivo domingo à tarde. Permaneceu vivo até segunda-feira de manhã. Pergunto: o que foi que aconteceu durante todo esse tempo?

**CORONEL** — Alguns aspectos devem ser mantidos secretos por questões de segurança.

(GRITOS.)

**SOLDADO** — Eu também quero entrar.

**SOLDADO** — Eu vou na frente.

**SOLDADO** — Não: você fica com os outros dois.

**SOLDADO** — Eu tenho o direito.

**SOLDADO** — Primeiro eu.

(O COMANDANTE SE LEVANTA. ENTRA O CORONEL, SEGUIDO DE SOLDADOS.)

**CORONEL** — Senta.

**COMANDANTE** — Por que, se você vai me matar?

**CORONEL** — Não, não vou.

(SILENCIO. O CORONEL OLHA PARA O CHÃO. OS TRÊS SOLDADOS FITAM O COMANDANTE. O CORONEL DÁ DE COSTAS E CAMINHA ALGUNS PASSOS, DISTANCIANDO-SE DO COMANDANTE. DEPOIS VOLTA-SE RÁPIDAMENTE E DISPARA TRÊS VÉZES.)  
(O COMANDANTE CAI. OS SOLDADOS PARALISADOS. DEPOIS DE ALGUNS SEGUNDOS OS SOLDADOS DANDO GRITOS DISPARAM SUAS ARMAS.)

## 7. O TRANSPORTE DE HELICÓPTERO

**ATOR** — O ar agitado pelos rotores do helicóptero fazia esvoaçar os amplos cabelos castanhos e os pêlos da barba daquele homem morto. Uma testa larga que se ia afinando em direção à frente. Os cabelos abundantes, não exageradamente longos, o bigode juntando-se pelas extremidades da boca, com a barba que também não era longa. Os lábios semi-cerrados permitiam que se vissem os dentes que, naturais ou não, eram bons. As sobrancelhas relativamente finas junto aos olhos, mas alargando-se abundantemente à medida em que se afastavam em direção aos parietais.

**ATOR** — Os lábios mostram um ritus que um jornalista qualificou de cínico. "Vendo este esgar", disse, "não há dúvida de que se trata do comandante".

**ATOR** — Os soldados não conseguiam ficar de costas para o corpo do comandante.

## 8. A MORTE É DOLOROSAMENTE CERTA

**CORINGA** — A morte do comandante é dolorosamente certa. Nós não queremos tirar vantagem da dúvida, da mentira. O medo da verdade e a cumplicidade com qualquer ilusão, a cumplicidade com não importa qual mentira, não foram jamais as armas do povo.

Não devemos nós, os revolucionários, sermos justamente os que melhor se preparam para todas as circunstâncias, para todas as vicissitudes, e até mesmo para todos os revezes? A história das revoluções e a história dos povos revolucionários estará caracterizada pela ausência de fatos dolorosos? Não serão os verdadeiros revolucionários

nários justamente aqueles que se sobrepõem a êsses golpes, a êsses revezes, e que não se desencorajam jamais? Não somos precisamente nós, os revolucionários, que amamos o valor do exemplo, o valor dos princípios morais? Não somos nós, os revolucionários, que acreditamos na eternidade das obras dos homens, dos princípios dos homens? Não somos nós, os revolucionários, os primeiros a reconhecer o que há de efêmero na vida física dos homens e de durável nas idéias, na conduta e no exemplo dos homens, pois é este exemplo que inspira e guia os povos através de toda a história?

O combatente foi eliminado fisicamente, mas ninguém poderá eliminar o terrível impacto do seu exemplo, da sua conduta, da sua linha revolucionária e heróica. Os imperialistas conhecem a força do exemplo, a terrível força do exemplo. Por isto é lógico que elas sintam uma profunda angústia.

**REPÓRTER** — Porque desapareceu o corpo, coronel?

**CORONEL** — O importante é não criar uma coisa parecida com um sacrário. Por isso nós achamos melhor fazer o corpo sumir.

## 9. TRÊS EXORTAÇÕES

**CORINGA** — Nós gostaríamos mais de vê-lo transformar-se no forjador das grandes vitórias do povo, ao invés de ser o precursor dessas grandes vitórias.

**1. HUASI** — O comandante não quer lágrimas: urgem balas concretas; o pranto em seu nome é uma grande traição.

Que ninguém chore nem reze: o seu testamento não pede lágrimas nem choro: ele nos deixa seu fuzil para que lutemos com ele. Nós, que somos os herdeiros do seu fuzil, não podemos chorar.

Que não se baixem as bandeiras a meio pau: ao contrário, que todas as bandeiras se levantem mais alto do que nunca. Só os assassinos ponham luto, pois sua própria morte está agora mais certa e mais próxima. Comandante: você virá connosco a esse funeral.

**2. CORINGA** — Se queremos expressar como desejamos que sejam nossos companheiros, devemos dizer sem vacilação de nenhuma índole: sejam como ele; se queremos expressar como desejamos que sejam os homens das gerações futuras, devemos dizer: sejam como ele.

Se queremos expressar como queremos que se eduquem nossos filhos, devemos dizer sem vacilação: queremos que se



eduquem com o seu espírito. Se queremos um modelo de homem, um modelo de homem que não pertence a êste tempo, um modelo de homem que pertence ao futuro, de coração eu digo que êste modelo sem nenhuma mancha em sua conduta, êste modelo era êle.

3. CORTAZAR — Peço o impossível, o mais imerecido: peço que seja a sua voz a que aqui se ouça; que seja sua mão a que escreva estas linhas. Sei que é absurdo e que é impossível e por isso mesmo creio que êle escreve isto comigo porque ninguém soube melhor que êle até que

ponto o absurdo e o impossível serão um dia a realidade dos homens, o futuro por cuja conquista êle deu sua jovem e maravilhosa vida. Usa então a minha mão uma vez mais, meu irmão;

de nada lhes haverá valido te haverem cortado os dedos;

de nada lhes haverá valido te haverem assassinado e escondido seu corpo com suas torpes astúcias.

Toma a minha mão e escreve.

Tudo quanto ainda me falte dizer e fazer, eu o direi e farei sempre contigo ao meu lado.

Só assim terá sentido continuar vivendo.

# “Brasil em tempo de cinema”

Betty Milan

BRASIL EM TEMPO DE CINEMA não é um catálogo comentado de filmes. Interpreta na referência, à política e à sociologia, a atitude cultural exteriorizada no cinema brasileiro dos últimos 10 anos. O que segue, é a tentativa de expor, sinteticamente, sem discussão, os argumentos do livro.

O A parte do pressuposto de que cinema no Brasil é produto da classe média e, que esta reflete, nos filmes que faz, a problemática que lhe é peculiar. Para analisar o cinema, o livro situa sócio-econômicamente a classe e específica a sua problemática da maneira seguinte: porque não dispõe do capital de que depende o seu desenvolvimento, é serva do capital, vive subjugada pelas classes dominantes; porque oscila ao sopro da pequena burguesia, é frágil, hesitante e contraditória. Hesitante e frágil aspira à situação de mando. Realiza esta possibilidade, inexistente no real, na arte que cria: uma arte ilusionista. Ficticiamente, a classe média identifica os interesses e possibilidades da burguesia e os seus, e ostenta na arte a sua “fôrça”. Sem energia para encarar sua debilidade e submissão, a classe média escamoteou, no cinema, os seus verdadeiros problemas.

(\*) Bernardet, Jean Claude — Brasil em tempo de cinema — Editora Civilização Brasileira — Rio de Janeiro — 1967.

Jean Claude prossegue analisando a discrepância entre a proposta dos cineastas e a realidade Cinema Nôvo. Se a vanguarda progressista da classe média quis fazer cinema popular, o cinema que fêz não atingiu o grande público; é diálogo com as classes dirigentes. Isto se deu, segundo ele, não só por ter se valido da cultura oficial, privilégio da burguesia, porque normalmente circula numa área que não vende ingressos para o povo, mas sobretudo porque, intencionalmente, o cinema da classe média se furtou às reais dificuldades e reivindicações do povo. Jean Claude filia essa recusa à crença inelutável da classe média na aliança da “burguesia nacionalista” e das forças progressistas, crença que teria impedido a denúncia da burguesia pelo cinema. Não denunciando a exploração, para não se incompatibilizar com as classes dominantes, o cinema negou, implicitamente, os interesses mais pungentes do povo. Assim é que, nos filmes de ficção, foram eliminadas as lutas do campo, as lutas sindicais de operários e portuários. Deslocou-se o eixo do conflito potencialmente revolucionário. E evitados operários e burgueses, avulta o marginal. Querendo expressar na tela o seu marginalismo (em relação às forças decisivas do conflito: operários, campões e burgueses industriais), sem hostilizar a burguesia, a classe média escolheu o marginal. “A favela será a melhor frente de batalha: o favelado é um marginal social,

é um pária, acusa a sociedade vigente através de sua indigência, e portanto não obriga a encarar abertamente problemas de lutas operárias." (1) "A êstes marginais opõem-se outros: os grã-finos. Assim como os primeiros são geralmente bons, se perturbam a ordem ou atacam a propriedade, sua condição social justifica tudo-precisam comer os outros são definitivamente maus." (2) Além dos favelados e grã-finos, proliferam no cinema brasileiro outros marginais, mencionados no livro: beatos nordestinos, cangaceiros, etc.

Para desmistificar a intencionalidade do "cinema popular" da classe média, Jean Claude volta-se para a política. Comprometida com o capital estrangeiro, temendo a ascenção das massas, cuja pressão se acentuava, a burguesia nacional apelou para o liberalismo político. Resolvidos alguns problemas do povo, como a elevação do poder aquisitivo, que redunda na ampliação do mercado, a burguesia se fortaleceria, as tensões se atenuariam. Valoriza-se a mortadela para ceiar Peru. Esta a política, que segundo Jean Claude a classe média encampou. Foi a política do "Tudo para o povo" que balizou, antes do golpe, a ação da classe média no Brasil. Ela vai ao povo, faz cinema "para" o povo. No paternalismo, implícito neste "para", Jean Claude aponta a má-fé. "Esse sistema da cultura para é excelente porque, ao mesmo tempo que possibilita uma elevação, mais teórica que real, do nível cultural do povo, permite que se difunda apenas aquilo que interessa difundir, ou seja, o que interessa à pequena burguesia e à grande que controla integralmente a primeira." (3)

Vimos o que a classe média quis e não fez, e o porquê. BRASIL EM TEMPO DE CINEMA não é o muro das lamentações, nem paulada na testa da classe média, centra-se nas suas realizações e valoriza o seu empenho. Parodiando Guimarães Rosa: "Fazer cinema no Brasil é muito difícil, é quase impossível." Jean Claude aponta as dificuldades. Precária situação econômica, que "decorre da invasão de nosso mercado pela produção estrangeira, favorecida pelo conjunto da legislação brasileira; o lucro é muito maior para os distribuidores de fitas estrangeiras, com os quais estão comprometidos os exibidores. As poucas leis favoráveis ao cinema brasileiro, além de muito precárias, não são respeitadas; os poderes públicos não têm força para fazê-las cumprir. Todos os organismos oficiais criados para tratar de assuntos cinematográficos resultaram em

praticamente nada. Sózinho, o produtor brasileiro não tem condições mínimas de concorrer. A consequência, na prática, para o cineasta, é estar reduzido a ou mudar de profissão, ou fazer cinema na base de heroísmo, ou produzir obras comerciais." (4) Disto resulta uma consequência desastrosa para o cinema que conseguiu vingar. O público brasileiro não conhece cinema brasileiro; e isto porque os poucos filmes que existiam não chegavam até ele. ... "para amplos setores do público brasileiro, cinema restringiu-se a cinema norte-americano, e este sempre cercado de grande publicidade, se eventualmente se exibisse um filme brasileiro (que não fosse chanchada), o público não encontrava aquilo que estava acostumado a ver nos westerns policiais ou comédias vindas dos EUA. O cinema por definição era importado." (5) Por este motivo, entre outros, já assinalados, o cinema brasileiro que não ficou enredado nas malhas anti-nacionalistas das distribuidoras, não conseguiu se comunicar com o grande público.

Se a precariedade da situação econômica, da qual resultam condições técnicas desastrosas, é dificuldade, ela não justifica, para Jean Claude, a incompetência do cinema brasileiro. Menciona o exemplo de "Aruanda", o filme de Linduarte Noronha, que teria dado uma resposta à pergunta: Como fazer cinema sem equipamento, sem dinheiro, sem..., sem..., sem... Neste filme, "a insuficiência técnica tornou-se poderoso fator dramático e dotou a fita de grande agressividade. Aruanda é a melhor prova da validade, para o Brasil, das idéias que prega Glauber Rocha: um trabalho feito fora dos monumentais estúdios que resultam num cinema industrial e falso, nada de equipamento pesado, de rebatedores de luz, de refletores, um corpo a corpo com uma realidade que nada venha a deformar, uma câmara na mão e uma idéia na cabeça, apenas." (6)

Ao levantamento das origens do cinema brasileiro, dos porquês do fracasso de público, segue-se uma descrição dos filmes e uma análise estrutural e interpretativa de personagens, que vivifica e enriquece o diálogo com o cinema. Retrata-se a evolução da personagem no cinema, processo que reflete segundo o A. a evolução da classe média. A consciência política rastejante nos primórdios do Cinema Nôvo, se elabora progressivamente, e se configura, na sua forma mais complexa em Antônio das Mortes. Encontramos em Antônio das Mortes uma série de elementos já conhecidos, personagens de filmes anteriores, seus ancestrais.

(4) Op. cit. Página 12.

(5) Op. cit. Página 14.

(6) Op. cit. Página 21.

Antônio das Mortes como as demais personagens oscila entre dois pólos opostos, não se integra. Não é proprietário, nem cangaceiro, nem camponês. Mata pelo povo, a sôldo do inimigo. Mas, contrariamente aos seus ancestrais, que se realizam e sobrevivem, Antônio das Mortes se auto-destrói, está fadado a desaparecer ("e morrer de vez"); nêle a contradição da classe média assume dimensões trágicas.

O cinema depois de Antônio das Mortes é predominantemente urbano, já que ficam conquistados, na cidade, os conflitos decisivos. Da perspectiva da personagem, o que significa segundo o A. esse deslocamento? Se no cinema que precede "Deus e o Diabo na Terra do Sol", a força social da personagem era incontestável, no cinema urbano ela se dilui. A personagem se atomiza ("A Falecida" é para Jean Claude exemplo típico da personagem atomizada). Daí o motivo pelo qual no livro, a análise, depois de Antônio das Mortes, se desloca da estrutura da personagem para a do filme.

Paralelamente à evolução das personagens, o livro esboça a evolução da temática. "De Cinco Vézes Favela até A Falecida, São Paulo S/A e O Desafio, passando por Deus e o Diabo na Terra do Sol, divisor de águas do atual cinema brasileiro, elaborou-se em alguns anos uma temática que vai de uma alienação na qual a classe pretendia ilusoriamente identificar-se ao povo, a uma possibilidade concreta de enfrentar os problemas dessa classe." (7)

No último capítulo de BRASIL EM TEMPO DE CINEMA, Jean Claude dedica-se ao estudo das formas adotadas pelo nosso cinema. O esforço centra-se, agora, na resposta às perguntas seguintes: Que formas escolhe? De que modo se adequam estas formas à nossa realidade? Progressivamente, o cinema brasileiro encontra formas populares adequadas à sua expressão. A tradição musical e literária do Nordeste foi por ele incorporada. Segundo o A. a conquista de uma forma brasileira é sensível na evolução do diálogo e na utilização da luz. No diálogo, a fala obediente, subordinada às regras gramaticais em desuso, foi substituída por uma fala coloquial, que elabora o português efetivamente usado no Brasil de forma expressiva. Na fotografia, a tentativa é a de encontrar uma forma que não desfigure a realidade. Essa tentativa não decorre segundo Jean Claude de uma vontade arbitrária de ter uma luz específica para o cinema brasileiro. Decorre dos fatos. A maioria dos brasileiros não vive numa casa, é "bicho do mato". "Viver numa casa adequadamen-

te construída e equipada supõe uma integração na sociedade. Ora, justamente as principais personagens do cinema brasileiro não são integradas na sociedade. Os Fabianos, os Manuéis, são por ela, explorados e rejeitados. É o homem abandonado, e seu ambiente não é uma construção de alvenaria, mas sim a própria natureza." (8) "... a luz brasileira não é esculpida, não valoriza os objetos, nem as cores; ela acha, queima." (9) "... a fotografia brasileira é queimada, superexposta, esbranquiçada." (10) Para captar essa realidade luminosa a ordem era: a guerra aos laboratórios, à luz trabalhada pelo rebatedor, pelo refletor e pelos filtros da Vera Cruz. Outra característica formal, apontada que se repete, é a ausência de conclusão, o filme acaba numa expectativa. Se as dificuldades que se colocam não se resolvem individualmente, a personagem fica na expectativa. Frequentemente o filme termina numa indagação: Que fazer? Para Jean Claude a pergunta não encontra resposta, por que os filmes se dirigem às classes dominantes. Além das características formais já apontadas, last but not least, vem a força da personagem. A personagem é forte, o filme gira em torno dela. Aprendêmo-la, através de suas ações, no seio da coletividade; configura um tipo social bem determinado. A solidez da personagem é, para Jean Claude, a expressão da ideologia nacionalista, que vigorava na época em que se realizaram os filmes. "O voluntarismo" uma das facetas da política populista, garantiu segundo o A. a solidez da personagem. Se o Brasil depende da decisão imbalável dos seus homens, pululam na tela os Manuéis, os Fabianos, (personagens de "Deus e o Diabo na Terra do Sol" e de "Vidas Secas" respectivamente). À medida que se modifica a consciência política da classe média, a unilateralidade de um Manuel ou de um Fabiano dá lugar à ambigüidade dos Antonios das Mortes; a força social se dilui. O cinema urbano opõe à certeza e à vontade implacável da personagem anterior, a personagem incerta, inconscientemente determinada.

Acredita o A. que dois caminhos estejam atualmente abertos, para o cinema que se fará. Na linha de "A Falecida", a alienação da classe média, exteriorizada através da psicologia individual detalhada. Na linha de "S.P.S/A" perspectiva é mais fecunda: no confronto direto com a realidade evidenciam-se não só as contradições, as hesitações e a dependência da classe média, mas também os porquês da referida situação.

(8) Op. cit. Página 142.

(9) Op. cit. Página 141.

(10) Op. cit. Página 142.

(7) Op. cit. Página 150.

Para atualizar a perspectiva mais fecunda, o cinema brasileiro encontra-se, segundo Jean Claude, diante de quatro problemas fundamentais: "levar adiante a temática da classe média; enfrentar no plano policial e cultural os novos rumos tomados pela sociedade brasileira; resolver o problema do público; encontrar uma estabilidade econômica".<sup>(11)</sup>

**BRASIL EM TEMPO DE CINEMA** é uma contribuição de quem conhece o público e de quem viu muito cinema brasileiro. Não é um trabalho sistemático de crítica e sociologia; entretanto, é na sociologia e na crítica que Jean Claude encontra o instrumental através do qual organiza a filmografia nacional. A presença de certas constantes (fôrça da personagem, estrutura aberta dos filmes, etc) deriva, segundo o A., de vínculos inextrincáveis entre os filmes nacionais e a situação política e social da classe média. A verificação de constantes legitima o pressuposto (organicidade do cinema brasileiro) que determina o enfoque do livro. Nêle, Jean Claude aborda o cinema brasileiro como um todo, e o resultado é gratificador: alguns achados de quem tem garra experimentada e certeira.

Vimos que a descrição das personagens e a análise de sua situação na estrutura dos filmes configura tipos cuja atuação se equipa à da classe média, na época em que foram feitos os filmes, e também, que a progressiva complexidade das personagens se explica pela evolução da consciência política da classe média. A relação entre as personagens e a classe média é o resultado de análises formais e conteudísticas engenhosas e do interesse de Jean Claude pelos significados político e social. É a tentativa de vincular o cinema brasileiro à realidade nacional, que permite explicar porque, a decisão inabalável, a unilateralidade de um Fabiano se substitui pela ambigüidade de um Antônio das Mortes ou de um Carlos (S.P.S/A), porque, no cinema urbano se dilui a fôrça da personagem, porque, a temática inicialmente alienada se elabora progressivamente até o confronto da personagem com a sua problemática real. É a mesma tentativa que explica o significado das escórias formais do cinema brasileiro, por ex.: uma fotografia que declara guerra aos laboratórios, à técnica artificiosa da Vera Cruz; uma fala coloquial que elabora de forma expressiva o português efetivamente usado no Brasil; a estrutura aberta dos filmes, etc.

**BRASIL EM TEMPO DE CINEMA** não é apenas explicativo. É um livro de denúncia e de crítica acertadamente impiedosa.

(11) Op. cit. Página 151.

Assim é que, Jean Claude denuncia o intervencionismo do cinema americano nas telas brasileiras, o anti-nacionalismo das distribuidoras, o desamparo a que fica relegado o cineasta brasileiro se não fôr apólogista da coronelada. Mas nem por isso, o A. deixa impune o cineasta. Critica vigorosamente a justificativa da impotência do cinema brasileiro pela insuficiência técnica. Se o cineasta não passa impavido pelo criado da sua análise é porque, querendo fazer cinema para o grande público, só manteve o diálogo com as classes dirigentes, querendo encontrar formas de comunicação popular, lançou mão da cultura oficial. Essa discrepancia é, como vimos, explicada em termos da ideologia política então em vigor.

Se a crítica é explicativa, se tem acerto, esfrangalha, mas indica novos rumos possíveis. Jean Claude critica na perspectiva de um "Que fazer?", de um anseio implícito e explicitamente construtivo. Esta valiosa contribuição de **BRASIL EM TEMPO DE CINEMA** foi mal compreendida no Rio de Janeiro, por alguns críticos e cineastas: "**BRASIL EM TEMPO DE CINEMA** é um livro destrutivo, o Cinema Nôvo precisa de críticas construtivas". Diz-se do livro que é destrutivo porque é crítico, porque denuncia a falsa ideologia política que balizou o Cinema Nôvo. Sem discutir o acerto da crítica, nega-se arbitrariamente a sua validade, e o resultado é a "pichação" gratuita. Se a crítica contundente valoriza e estimula o nosso cinema, na medida em que propõe uma guinada significativa, a passividade inerme o desconsidera.

O livro de Jean Claude tem mérito já apontado, resta ver o que nêle é problemático. A noção de classe média confunde o leitor. A conceituação é ambígua. Confrontamos, sem explicar o que significa para o livro a ambigüidade, alguns textos em que se apresenta o papel da classe média:

#### 1 — classe média vigorosa

"É a classe média que é responsável pelo movimento cultural brasileiro."<sup>(12)</sup>  
"É ela (classe média) que faz funcionar o Brasil."<sup>(13)</sup>

#### 2 — classe média sem vigor e inepta

"... quem faz arte no Brasil são setores de uma classe média que não conseguiu elaborar para o país um projeto de evolução econômica e social. É uma classe, marginal em relação à burguesia e ao proletariado e campesinato, e ela não tem fôrça para questionar esse marginalismo."<sup>(14)</sup>

(12) Op. cit. Página 7.

(13) Op. cit. Página 7.

"... a classe média sem projeto para a sociedade brasileira também não podia ter cultura própria nem projeto estético; a classe média sem força para encarar no cinema sua própria debilidade, não podia formular um projeto estético para dar forma a algo que ela escondia." (14)

A classe média é marginal, mas é a força propulsora. É forte, mas não tem força para questionar o marginalismo. Nestes textos, Jean Claude oscila entre o dinamismo propulsor da classe média e a crença na sua inépcia. Entretanto, afirmar que a contradição revelada é falha do A., sem se perguntar se à contradição teórica não equivale uma contradição real, é precipitação. Só o estudo sociológico do papel da classe média no Brasil legitimaria, pelo sim ou pelo não, uma eventual resposta.

Igualmente problemática no livro é a escolha da temática que o cinema brasileiro deve desenvolver: a da classe média. Isto é, cinema da classe média para a classe média. E o público que mais interessava aos cineastas, o dos sindicalistas por ex.? (15) No horizonte da única perspectiva apontada pelo A., não se situa o cinema que elabore propostas revolucionárias e atue nos setores revolucionários mais consequentes. Se operário e camponês não vai ao cinema, o cinema vai a êle. Impraticável? O A. não discute a praticabilidade ou não da proposta; a sua renúncia deriva de um pressuposto político discutível, o espontaneísmo revolucionário e da entificação do conceito da classe média. Assim é que, Jean Claude afirma: "... ao povo compete encontrar suas próprias soluções; soluções apontadas pela classe média seriam eivadas de erros burgueses." (16) Quem encontra soluções é o povo (espontaneísmo), o quadro revolucionário destacado da classe média, vai a reboque, é peça acessória. Se aquêle revolucionário é antes de mais nada "um classe média", preserva inevitavelmente as soluções da classe. E por que? Para não negar a sua essência eterna de

pequeno burguês? A mesma assimilação do homem real pela classe vale no livro para o cineasta. Transforma-se o cineasta no símbolo de um mito, o pequeno burguês; e já não é senão registro, tábula rasa na qual se inscrevem como estígmata as contradições, as hesitações, etc., da classe média. Se o cineasta é, antes de mais nada, "um classe média" não fará cinema que se dirija àqueles setores revolucionários já referidos, que não seja paternalista. Mais prudente é abrir mão dêles.

A passividade suposta do cineasta transforma a análise numa empresa de eliminação. Se não passa de registro, o cineasta não elabora as contradições da classe no filme que faz, que se não bate com a expectativa do crítico, é porque "é muito adiantado para a sua época. "Que diz Jean Claude a propósito de "O Grande Momento"? "O Grande Momento não só é o filme mais importante do surto de produção independente verificado em São Paulo nos anos 1957-58, como é também um marco na filmografia brasileira. Isso porque, enquanto nascia o surto do cangaço do Nordeste, O Grande Momento preocupava-se com a vida urbana, não com a intenção de apenas retratá-la, mas sim de analisá-la; porque na cidade, não escolhia marginais, mas pessoas que representavam a maioria absoluta na cidade; porque fazia do dinheiro o motor do enredo..." Mais adante: "O Grande Momento era um filme adiantado para a sua época. Ficou isolado, era um ponto de partida magnífico para um cinema urbano; lançava temas, personagens, ambientes que poderiam ter se desenvolvido, mas os cineastas não estavam aptos ainda a afrontar a cidade. A classe média devia ser atingida por Antônio das Mortes." Substituído o cineasta pelo pequeno burguês, o filme que não faz juz ao mito, não se explica, é adiantado para a época. Se "O Grande Momento" não expressa a essência eterna do pequeno burguês, se não coincide com a expectativa do crítico, há que suprimi-lo. Elimina-se o filme e preserva-se inalterado o esquema no qual a referida expectativa se insere. Não se trata de realizar a integração do diverso enquanto tal, guardando sua autonomia relativa mas de suprimi-lo.

(14) Op. cit. Página 16.

(15) Op. cit. Página 134.

(16) Op. cit. Página 22.

(17) Op. cit. Página 78.

# **Infra Vermelho**

**Betty Milan**

**Cláudio Tôrres Vouga**

**Flávio Império**

**Jean-Claude Bernardet**

**O. C. Louzada Filho**

**Octávio Ianni**

**Oliveira Costa**

# Chelsea Girls (\*)

Trata-se de um filme experimental. É um experimento ousado e bem sucedido, no plano em que se propõe. Na verdade, é um filme audacioso, tanto em sua problemática como no tratamento cinematográfico. É curioso notar que se apresenta ao expectador como se fôra um documentário. A maneira pela qual se construiu, o coloca na categoria de documentário, antes do que ficção. É o cinema-verdade do *underground*.

Focaliza a gama dos acontecimentos cotidianos de uma parte importante da sociedade norte-americana. A sua problemática é dada pelos comportamentos e relações de toxicomânicos e homossexuais, pederastas e lésbicas, alcoólatras e vagabundos. Tudo isso visto em conjunto e em suas manifestações cotidianas, detalhadas. A maneira pela qual a câmera focaliza as pessoas e os seus gestos, as coisas e as relações entre pessoas, revela dimensões absolutamente corriqueiras e insuspeitadas da existência. (É uma humanidade contemporânea do Presidente Johnson. As cenas do filme são contemporâneas das violências raciais e da Guerra no Vietnã.

O tratamento das imagens e cenas compõe uma concepção do homem em que este surge muito diferente das concepções que a arte geralmente transmite. Outras manifestações artísticas de vanguarda não costumam revelar de modo tão pleno os níveis submersos da existência cotidiana. É um filme em que a teoria do anti-herói atinge o seu limite. Nem herói-covarde nem herói-vencido. Não há sequer personagens. Descrevem-se apenas e fundamentalmente relações fragmentárias, inconclusas. Em algumas cenas as relações se dão entre pessoas, do mesmo sexo ou cruzadas. Em outras, elas se dão entre partes das pessoas: pernas, braços, cabelos, dedos, mãos. Em alguns casos as pessoas estão sós, consigo

mesmas, numa auto-contemplação narcisista, ou cansadas de um século. Em outras ocasiões, ainda, as relações ocorrem entre pessoas e coisas. A cama, o lençol, o travesseiro, a cueca, a calcinha, o chão, a parede, a cadeira são personagens tão importantes como as contrações dos músculos das nádegas do pederasta, a coxa da mulher ali, o cigarro queimando sózinho, a seringa de injeção, marijuana, LSD. As relações evoluem das gentes para as suas manifestações inanimadas. O cotidiano parece eternizar-se.

Como resultado, surge diante do expectador uma parte real da humanidade, gente que raramente aparece no horizonte das pessoas que se consideram reciprocamente normais, equilibradas. Na verdade, surgem diante do expectador pessoas cujas relações se organizam em função do lazer, do presente, do imediato, do cotidiano, das sensações físicas, das relações vazias. É uma escala de fragmentação, de violências miúdas, atomizadas, íntimas, em contraponto à escalada da *pax americana* sobre o país dos vietcong.

No plano técnico, o filme decompõe as seqüências de várias maneiras. Ele se projeta na tela em duas imagens paralelas e independentes. Mais ainda, as imagens organizam-se em ritmos diferentes e com iluminação diversa. Geralmente as cenas projetadas em uma metade da tela são em preto-e-branco, ao passo que aquelas projetadas na outra metade da tela são coloridas, acintosas. Também revezam-se o preto-e-branco e o colorido. Essa combinação insólida acaba por produzir efeitos inesperados e convincentes. Por isso, o conjunto se impõe como uma realidade nova, nuancada, fantástica e incômoda.

Em geral, as cenas são lentas. A preocupação com o cotidiano, o imediato, os gestos em esboço e as posses inacabadas impõe necessariamente a lentidão. Entretanto, a demora é quebrada ou valorizada, no confronto de cenas projetadas nas duas

(\*) Diretor: Andy Warhol.

metades da tela. Mais ainda, a sucessão de preto-e-branco e côr movimentam o todo em um andamento inesperado, pleno de nuances. Essa nova dimensão, ou temporalidade imprevista, é ainda mais valorizada com os movimentos em profundidade, instantâneos e rápidos. Ao afastar-se e aproximar-se a imagem, discricionariamente, ao acaso, passamos sucessivamente do conjunto ao detalhe, do prosáico ao belo, do cotidiano ao insólito.

Tomado como um todo, distinguem-se no filme a problemática e a técnica. Esta parece ser muito mais importante, como inovação e alargamento do universo cinematográfico. As várias soluções técnicas (a

decomposição da tela em duas metades, a combinação do preto-e-branco e côr, o ritmo desigual das cenas projetadas em cada metade, o movimento das imagens do todo ao detalhe etc.) aplicadas de modo engenhoso, descontinuam para o cinema novas possibilidades de criação. Em realidade, o que distingue essas inovações é que elas se apresentam no plano da própria linguagem cinematográfica. Não se trata das transposições em moda, da literatura para o cinema. Por isso é que a temática se valoriza, desnudando ainda mais o universo de relações humanas esvaziadas. Assim, o "submundo" da Grande Sociedade reproduz a violência da Guerra, numa singular inversão. Tanto lá como cá, os séres partem-se em estilhaços. — OI.

## Virna Lisi e a guerra

Da guerra podemos obter algumas imagens: há, por exemplo, as fotografias dos efeitos que ela produz, publicadas por *Ramparts*; há, também, a referência implícita em um filme como "Com minha mulher, não", através da ambientação na guerra da Coréia e filmagem e exibição em nossos dias.

Diante de filmes como esse coloca-se uma questão diversa da admissibilidade ou não do não-condenamento moral da guerra. Isto é, já não se trata de discernir na tela em suas imagens coloridas até que ponto a ideologia dos *mass-media* pode explicar a opinião pública, mas sim de entender uma opinião pública que aceita essas imagens e essa moral que lhe é oferecida. Pois a questão, aqui é que não há preocupação em mentir ao público: a verdade de um cotidiano cínico lhe é apresentada em bruto.

O filme: oficiais se divertem com enfermeiras nos intervalos da ação de bombardeio, em ambiente entre requintado e pitorescamente "oriental" da Coréia, onde camisolas de "nylon" negro servem para a conquista, e do qual os próprios habitantes do país estão excluídos. Muito remoto o inimigo (só aparece em cena curtíssima, como o piloto que derruba um dos oficiais), a ação se faz nesse círculo restrito. Resumindo-se nas *gags* que circulam permanentemente em torno do sexo, visto através da

malícia sanitizada das telas panorâmicas. Em suma, bombardeia-se para se manter essa vida. Há cenas em night-clubs, ié-ié-ié, amorismo gélido de Virna Lisi.

O filme termina por parecer não versar sobre a guerra, que pouco aparece. Obviamente o faz, no entanto: neste momento, com aviadores e Coréia, fica clara a ambientação numa forma de vida diante das vicissitudes de sua defesa.

Esse não parecer ser, mas ser, resume o mecanismo do filme.

Não foi feito sobre a imensa malvadez do inimigo, como sempre tem sido. Como, inclusive, se compreenderia em tempo de guerra: o inimigo é o mal que ameaça nossos princípios, por mais ou menos válidos e existentes que êstes sejam. Como, mais ainda, estamos acostumados a ver no mal tornado imanente na caricatura do inimigo, rosto feroz e olhar assustador.

Não foi feito, também, sobre as excelências do lutador, mais ou menos exageradas.

Poderiam, nesses casos, nos mentir. O filme não se preocupa em fazê-lo.

Realiza-se, fundamentalmente, na mera amostragem do mundo de quem luta. Nada mostra do inimigo, não interessa nem se

diz porque se luta. Presume-se, é claro, que é para manter esse mundo. O filme é sobre a guerra, sem falar muito nela, muito menos em porque é feita. O cinismo reside em mostrar o mundo que procuram manter, guerreando, tal como é: cínico.

Chavões e mitos perderam razão de ser. Um dos oficiais do filme dá-se ao luxo de fazer gag com a bandeira americana, em cena de bar.

Na tela colorida se reflete o mundo cha-

pado de uma ideologia destilada do cerceamento exasperado da área. Antítese de visão global, ela é fundamento de si mesma, circunscrita a seus limites e instrumentos. Chegamos próximos da grande tautologia: os veículos de informação repetindo cada evento, feito signo de si mesmo, e índice de um todo estagnado.

Claro que não cabe a pergunta. Coubesse: por que a guerra? A resposta seria que ela cabe para que as enfermeiras possam divertir-se com os oficiais. — OCLF.

## “Um homem e uma mulher” de Claude Lelouch ou o efeito de verossimilhança

O cinema francês passa por uma grande transformação, se renova e se coloca na vanguarda do cinema mundial, bem entendido, cinema do mundo ocidental altamente desenvolvido, “Um homem e uma mulher” é neste sentido uma obra-prima

A “Great Society” não aceita mais o inverossímil. O próprio Claude Lelouch reconhece: “A imagem grandiosa não impressiona mais o espectador, ele identifica um cenário ou uma representação agradável mas exagerada como artificial. Hoje há muito menos hipocrisia nos filmes.” E declara: se o público está cansado de banheiros de 400 acres ofereçamos banheiros de 2m. por 2m (*Time*, 17 de março de 1967)

O público não aceita mais a hipocrisia e a mitologia. A “Affluent Society” não pode mais se dar ao luxo de ser hipócrita, não há mais aparências a serem salvas, as regras do jôgo são conhecidas. No entanto a não aceitação dos mitos, a tentativa de ver tudo de uma forma mais realística é outro aspecto da ideologia capitalista. O problema do cinema é o de dar maior verossimilhança e aspecto de realidade aos filmes. Claro que a dimensão essencial da vida na sociedade capitalista — a contradição entre capital e trabalho — fica mascarada, é algo de incômodo para o cineasta burguês. O que importa é que a trama não envolva peripécias extraordinárias que os personagens não sejam excepcionais, que os objetos possam ser possuí-

dos pelo expectador. A posse de objetos custa trabalho mas esta dimensão jamais aparece nos filmes. O aspecto concreto da produção capitalista aparece como algo doce de ser realizado seja na marcenaria, seja na pista de provas.

“Um Homem e uma Mulher” é uma obra-prima de verossimilhança mas não deixa de ter sua hipocrisia, é a moderna superprodução, a superprodução do quotidiano.

Os personagens não têm nenhuma dificuldade material, exterior ou objetiva, mas problemas devem existir, temos então dificuldades psicológicas, mesmo assim naturais quase saudáveis. A única dificuldade vem de um passado róseo que os personagens temem não se repita, embora o cineasta se canse de oferecer indícios de que o futuro vai ser ainda melhor. Trata-se de um melodrama gentil sem grandes lances e revelações. O maravilhoso é fornecido pela feerie fotográfica. Por outro lado o brilho e o fascínio deixam de ser dos sentimentos e passam a ser dos objetos.

Os objetos são todos acessíveis, ou quase (o estímulo ao esforço nunca é negativo). Não mais vasos chineses ou limusines especiais como na velha e inocente Hollywood, mas objetos em série, automóveis, roupas, etc., que são reconhecidos e desejados por todos. Nesse sentido o filme confina com a publicidade. Os objetos são em série mas apresentados sob uma forma pessoal. O universo de Lelouch como o

universo de Varda não se distingue do universo das revistas femininas, requintadas mas para o grande público. O filme de arte se transforma no filme bem fotografado. O conteúdo não importa, como na

publicidade o que importa é vender "artisticamente" o produto. Falido o mito de ascensão social, temos em seu lugar o mito da Grande Sociedade, jardim de delícias onde todos podem ter tudo. O. C.

## Livros, presente de burguês

Se "Fahrenheit 451" se apresentasse clara e simplesmente como um filme fascista não haveria problema, algumas pessoas gostariam dêle por isso mesmo ou apesar disso, outras, é claro, seriam contrárias, mas todos saberiam porque. Se fosse meramente um filme humanista ficaria esquecido em sua mediocridade, sua falta de invenção e suas propriedades soporíferas. Mas não; modernamente a burguesia que não pode mais apresentar a verdadeira face nem defender a antiga ideologia, tenta fazer os dois a um só tempo. Então é possível chegar-se ao fascismo por sua pseudocrítica. A sociedade burguesa realiza a crítica de uma verdade — seu fascismo potencial — porém, não reconhece essa verdade como sua e, assim procedendo reafirma essa verdade agora aparentemente incontestável por causa de uma crítica que simulou realizar.

A novela de Ray Bradbury, na qual se baseia François Truffaut para o roteiro de seu filme é certamente uma crítica romântica e inconsequente a uma sociedade totalitária; mas o importante é que se percebe a cada momento, quase a cada página, que não se trata de uma sociedade imaginária mas tão somente de um recurso de fabulação para mostrar a atual sociedade capitalista plenamente desenvolvida. Bombeiros e Comitê de Atividades Antiamericanas só se diferenciam pelo uniforme. Isto entretanto perde-se no filme.

O que resta não é a defesa do homem mas a defesa do livro que aparece como forma acabada de saber e repositório inquestionável da "cultura e valores eternos do homem". Numa época de revolução cultural, o livro aparece como um fetiche

supremo. Anàlogamente ao êrro da Economia Política Clássica, onde o dinheiro parecia multiplicar-se a si mesmo, sendo síntese e fonte de tôda a riqueza, nasce a ilusão de que o livro é a cultura. Da mesma forma que se pensava a economia burguesa como um processo não histórico mas natural, a cultura também aparece como algo que tem um valor intrínseco e que deve necessariamente ser preservado. Como num passe de mágica a cultura burguesa e o pensamento burguês aparecem como cultura humana e pensamento humano.

A defesa do livro parece tão ridícula quanto a defesa dos morangos ou dos porquinhos-da-índia. O livro não é nada, pode ser tanto um instrumento de dominação de classe quanto um instrumento de luta e de libertação. Mas se se o fetichiza, se se o pensa como continente de todo o conteúdo do saber que só é necessário memorizar mecânicamente, então sua defesa será reacionária. Se podemos repensar e criticar o processo capitalista de produção, porque não repensamos e criticamos também a noção capitalista e burguesa de cultura. A defesa indiscriminada da cultura que como qualquer outra produção humana é fruto de condições históricas determinadas é a defesa indiscriminada de todo o sistema burguês capitalista.

É no nível da cultura que a burguesia procura seu último refúgio e é lá que é preciso caçá-la e mostrar sua verdadeira face. De resto é típico da burguesia tentar inverter os problemas. Da mesma forma que massacra em nome da liberdade, impede o pensamento em nome da cultura. — CTV.

## “O caso dos irmãos Naves”

“O caso dos Irmãos Naves” não é um filme ruim, mas certamente um filme frustrado. Tem pontos positivos por exemplo a excelente reconstituição da cidade e dos tipos humanos, entretanto como denúncia da violência permanece em um plano retórico e abstrato.

Há é bem verdade, a tentativa de mostrar a expectativa existente por parte dos moradores da cidade, da vinda de alguém como o delegado militar com seu sistema de persuasão, há a tentativa de mostrar a continuidade entre a ação desde a de seu superior hierárquico, que de resto é

quem realiza a tortura mais violenta apresentada na fita. O que fica no expectador entretanto é a impressão de que o fator determinante é o sadismo patológico do delegado o que de resto é reforçado constantemente pelas sucessivas tomadas da cara do delegado quase em orgasmo durante as torturas. O retrato de Vargas-ditador não chega para caracterizar a estrutura política do Estado Nôvo. A violência aparece essencialmente como um problema psicológico, talvez um pouco complicado por alguns galões e um par de botas, mas jamais aparece como violência política.  
CTV

## Hêlo e Mineirinho, gêmeos

A apresentação simultânea em São Paulo de *O Mundo alegre de Hêlo e Mineirinho, vivo ou morto* ressaltou a identidade ideológica de dois filmes que se apresentavam diferentes: um ambientado na alta sociedade, o outro, na favela; um resultaria da vontade de Carlos Alberto de Souza Barros que insistiu no seu projeto durante anos até conseguir realizar o filme e assume ares de autor; o outro, mais um filme na filmografia de um artesão digno e coerente, Aurélio Teixeira. Mas ambos dizem a mesma coisa e, em ambos os casos, o que elas têm a dizer não é muito interessante e o dizem mal.

A sociedade é má; nessa má sociedade, há pessoas boas que pela força das circunstâncias acabam sendo envolvidas apesar de

si mesmas. Zé, honesto empregado de uma oficina, bebia tranquilamente o seu *chopp*, quando irrompeu no bar uma mulher perseguida; num gesto indispensável a qualquer cavaleiro, Zé defendeu a mulher contra os agressores, matou um déles; fugiu. Acabava de se transformar no Mineirinho. Posteriormente, polícia, imprensa e maus elementos se encarregaram de fazer dele um grande bandido. Com Hêlo, foi a mesma coisa: boa menina, lia histórias de carochinhas, queria ter um lar e filhos, mas vivia no meio de uma juventude “moderna”, leviana e desencaminhada, e acabou perdendo a virgindade por pressão sociológica. As duas personagens são contra a sociedade, a qual é mais forte do que elas e provoca a sua queda. Indefesos contra um mundo que os condiciona, Zé e Hêlo

deviam agradecer aos seus autores, pois a responsabilidade de seus atos tende a ser transferida para a sociedade e elas saem ilesos. Mas, que mentalidade, que medo de atribuir às pessoas a responsabilidade de seus atos!

Hélo defende a virgindade, o amor monogâmico e a fidelidade; o lar feliz e harmonioso é o que ela quer. As aspirações do Mineirinho não são outras: rejeita as solicitações de Gracinda Freire para se manter fiel à namoradinha Leila Diniz com quem almeja construir um lar, modesto porém feliz, longe do mundo mau. Domingos de Oliveira está certo. Quem teria pensado que houvesse tanta homogeneidade entre os grã-finos e os favelados? As consciências se unem no moralismo.

O fim dos dois será semelhante: chegarão perto da realização, a namoradinha já espera o Mineirinho na estação para eles voarem em direção ao doce lar; o namoradinho já alugou o apartamento onde Hélo viu o futuro desejado — mas o mundo mau

os matará. A pureza de seus corações é uma chaminha que o mundo forte apagará sem remorso. Os cadáveres no fim dos filmes se encontrarão em lugar deserto, em companhia do ser amado. Mineirinho na estação erra, enfim a sós com a namorada, a sociedade não importuna mais o casalzinho. O namorado terá um pouco mais trabalho: deverá encostar um armário contra a porta para impedir a intrusão do mundo mau no quarto onde ele se encontra com o cadáver de Hélo.

Evoluimos com lentidão! Em 1959, Roberto Faria já tinha dito tudo isso: o Promessinha de *Cidade ameaçada* era um bom malandrinho que a força das circunstâncias, a polícia e a imprensa transformavam num temível bandido. Mas ele não queria senão ser um bom pai de família longe do mundo mau e Eva Wilma chegava a comprar panelas e colocar cortinas nas janelas da cozinha. A polícia botava um ponto final a esse sonho pequeno burguês. Não há como não ser a favor da polícia. JCB

## Cangaceiros e irresponsabilidade

Parecem os roteiristas de filmes comerciais brasileiros empenhadíssimos em tirar às suas personagens a responsabilidade de seus atos.

Ficou patente em *O mundo alegre de Hélo e Mineirinho, vivo ou morto*, mas chega às raias do delírio em *Os cangaceiros de Lampião*.

O futuro sorria ao jovem fazendeiro que voltava para casa com a esposa de grinalda, ainda virgem. Joviais e amorosos, falavam dos filhos que teriam. Mas os cangaceiros os esperavam em casa, estupraram a recém-casada que faleceu, torturaram o rapaz.

O jovem viúvo não tem outra saída senão a vingança, honra é honra. Ele se vingará de cada um dos cangaceiros que passou em cima da noiva, os cangaceiros morrerão de modo violento, mas o rapaz não será diretamente responsável pela morte de nenhum deles.

O rapaz parte à procura dos cangaceiros e age do seguinte modo:

1) Ele não está favorável à tese do olho por olho e acredita nas instituições. O primeiro cangaceiro encontrado será entregue à polícia. Como a polícia não é segura, será morto por um amigo do mocinho.

2) O segundo cangaceiro será utilizado como isca para pegar os outros. Num momento em que o cangaceiro se vê mal vigiado pelo rapaz, pula em cima. Durante a briga, um facão voa pelos ares e vai se espertar no chão com a lâmina para cima. Num pulo infeliz, o cangaceiro se desequilibra, cai e se crava a faca no peito. Morre. O rapaz não tem nada a ver com isso.

3) Num corpo a corpo com o terceiro cangaceiro, o rapaz não leva a melhor. Sua vida está em perigo. Como o terceiro cangaceiro é um grande mau, os habitan-

tes da aldeia que estão assistindo à briga, num movimento de massa, matam coletivamente o bandido.

4) Num outro corpo a corpo com o quarto cangaceiro, o rapaz está à beira da morte. Mas uma mulher está presente: ela pertence ao bando, mas traiu e está com raiva dos cangaceiros. No momento crucial, ela mata o cangaceiro e salva o rapaz. Ele fica meio vexado: que é isso? Não o deixam cumprir a sua vingança! Mas é justamente este cangaceiro que matara a mãe da mulher, portanto ela res-

peitou o código de honra e o rapaz se dá por satisfeito.

5) Finalmente o chefão: o rapaz, sem dúvida, provoca a sua morte, mas assim mesmo não o mata. Encurralado durante a briga, o chefão se desequilibra e seu corpo despencou no abismo.

O rapaz se vingou sem matar ninguém. Milagre de roteirista. Como temos medo da ação e de suas consequências!  
J-CB

## NPS x El Jus

Nelson Pereira dos Santos fez *El Justiceiro* baseado num livro que não o interessava muito, centrado num personagem que não o interessava muito. O resultado é um filme que não interessa muito.

Assiste-se um ou outro elemento da fita, alguns bons planos, bons momentos de cenografia, um diálogo gostosíssimo (no qual a censura não resistiu à tentação de meter a tesoura), mas a gente vai se perguntando: por que ter escolhido o Colasanti para o papel principal? Este rapaz é uma pedra; qualquer um dos atores secundários tem mais desenvoltura do que ele.

A bomba explode é nos últimos minutos.

O biógrafo que, como NPS, está fazendo uma fita sobre *El Justiceiro*, investe contra o seu personagem, chegando à conclusão de que ele não interessa a ninguém, nem a ele biógrafo, nem à platéia, *El Justiceiro* nada tem a ver com nada, só dá para livro e filme ruim. Com toda evidência, NPS se projeta sobre o biógrafo. É de ficar gelado na poltrona. Numa das cenas mais patéticas do cinema brasileiro, vemos NPS arrasar o seu próprio trabalho, espezinhar o seu filme. Em *Bôca de ouro*, ele não se tinha empenhado muito, mas a fita tinha

a dignidade do artesão que respeita o seu trabalho. Em *El Justiceiro*, ele acaba consigo mesmo e se despreza. E se despreza por saber que está contribuindo para um cinema do gosto de uma sociedade fascista. Se houvesse telefone, seria branco: alusão direta ao cinema dos tempos de Mussolini.

Aí entendemos por que a fita é ruim; por que o Colasanti não afasta os cotovelos do corpo: porque NPS quis que seja assim, se tolheu, quis que a fita fosse ruim, quis aniquilar a fita e se aniquilar a si mesmo, num provável processo de auto-punição.

A pergunta final do biógrafo a *El Justiceiro*: quem está interessado em saber se você vai ou não vai casar? No mais belo plano da fita, o único em que sentimos a fita se realizar plenamente, Colasanti, firme, seguro, responde: EU. Resposta crítica, não há dúvida: não sou capaz de ultrapassar a fronteira de minha própria pele, e isso me basta. Mas do duelo final biógrafo/NPS x *El Justiceiro*, não estou certo de que NPS tenha saído vitorioso.

Quando tudo está arrasado, quando o próprio autor nos levou no seu aniquilamento, o único elemento sólido que sobra, por mais mesquinho que seja, é o EU do *Justiceiro*. Só no EU do *Justiceiro* encontramos uma afirmação, a coragem de realmente enfrentar o diretor e a platéia, e uma segurança. Da fita, o diretor sai enfraquecido e o personagem forte.  
J-CB

# Marat, Sade & Guerra

As artes no Brasil apresentam característica comum — se ainda se pode falar em unidade nacional fora do campo das armas — o sorvimento apressado do que de mais ruidoso se faz fora do país. O conceito de cultura é definido pela dependência aos centros culturais estrangeiros.

Estamos na Província de São Paulo de Piratininga ou na Província de São Sebastião do Rio de Janeiro no ano da graça de 1967. Por aqui o teatro se salva se puder. E essas são as províncias "desenvolvidas" de quantas há, onde a terra é ótima, e se nela fôsse plantado, tudo daria.

Apesar disso alguns setores usam o teatro como linguagem consequente para uma época de mudanças, embora com muitos equívocos.

"Marat-Sade" e "Oh!, que delícia de guerra!" são as duas grandes opções de um mesmo diretor, novo e já famoso. Adhemar Guerra é um homem preocupado. Sabe que o mundo muda e quer mudar com élle. Sabe que a mudança não é característica exclusiva do seu tempo. Sabe, porém, que são características bastante particulares do seu tempo as que exigem mudança.

## Porque o equívoco?

"Marat-Sade" e "Oh!, que delícia de guerra!" foram propostas para a mesma faixa das suas preocupações, porém em contextos muito diferentes. O homem culto da província se manifesta, senhor do que de último se faz pelas metrópoles. O homem culto da província desconhece os mecanismos reais do seu meio, a estrutura econômica, a estrutura social e política. O homem culto da província se envolve no encantamento "mágico" do pensamento da metrópole. Essa transposição não é má fé consciente, é regra. A idéia projetiva de "subdesenvolvimento" cola com a miragem do "desenvolvido". São os conteúdos do melhor teatro europeu os mesmos que os nossos? Sua infra-estrutura, seu público, sua problemática?

A ordenação cristalina dos espetáculos de Adhemar Guerra traem seu deslocamento. Através delas revela-se um mundo ordenado, moderado e contemplativo. Sua violência é abstrata. A guerra é folclórica, os loucos são figuras de cera. Por enquanto um sucesso de jardim zoológico: o público se compraz com sua própria normalidade. "Oh!, que delícia de loucos!" FI

# American Hurrah

**AMERICAN HURRAH.** Peça de Jean Claude van Itallie. Escrita em três atos: "The Interview", "The Television" e "The Motel". Não tem enredo. Os três atos são desligados. O primeiro se passa numa agência de empregos. Assistimos a uma série de entrevistas feitas simultaneamente por um mesmo entrevistador; não passam de diálogos de surdos. À espera ansiosa e angustiada dos desempregados se contrapõem a placidez e a calma indiferente da fala burocratizada dos empregados da agência. No segundo ato, os personagens são atores e expectadores da TV. A repetição insistente das falas-clichê critica os recursos dos mass-media. O terceiro ato, representado exclusivamente por bonecos, se passa num motel. À título de curiosidade resumimos o ato. Ouve-se inicialmente a voz da dona do motel (boneca), que o apresenta insistindo no privilégio: é o melhor, o mais up to date, o mais limpo. Trata-se de um motel mais, mais, mais. Exige entretanto pagamento prévio. Feitas as apresentações e as exigências, a voz encaminha para o quarto um casal de bonecos, hóspedes recém-chegados. A boneca entra no quarto e dirige-se imediatamente para o banheiro. Entra depois o boneco. Começa a inspecionar a cama. Testa a resistência do cobertor. Pula repetidamente sobre o colchão. Enquanto isso, a boneca atira peças de roupa no quarto. Despe-se e entra nua em cena. Passa batom nos lábios e ostenta gloriosa e obscenamente os enormes seios. O boneco tira as calças. Aqui a peça frustra as expectativas do público. Segue-se uma cena de violenta destruição. Os dois bonecos escrevem obscenidades na parede, ela com batom, ele com cigarro. Rasgam a cama em dois pedaços.

Ouve-se neste momento, a sirene da defesa civil. Não obstante, os bonecos persistem no vandalismo: rasgam as cortinas, arrancam papel das paredes, estraçalham, impiedosamente, todos os objetos ao seu alcance. Súbitamente, pára todo o barulho, e termina a peça.

Esta peça foi encenada pelo POCKET THEATER em Nova York, dirigida por Jacques Levy e por Joseph Chaikin. A encenação é renovadora. Ficam nesta nota, apenas algumas breves indicações sobre os recursos de encenação. 1) Valorização e primazia da comunicação visual. Diálogos e monólogos, inconsistentemente repetidos, funcionam apenas para criar atmosfera. Ao contrário da palavra, que só nos introduz à peça, gestos e caretas são absolutamente significativos. 2) Justaposição de cenas nos dois primeiros atos. Cada cena é composta de subcenas. A movimentação exacerbada no palco, que impede a apreensão em detalhe do significado da subcena, é intencional: é da contraposição visual das subcenas, vivida pelo espectador, que resulta a experiência significativa (por ex., vemos numa delas um ator que diz um discurso de Johnson, simultaneamente, na subcena paralela, vemos um ator que vomita). 3) Recurso ao desempenho fracionado da ação. As partes subsequentes de uma mesma ação são executadas por atores diferentes. No primeiro ato, por ex., as falas são partidas. Cada palavra de uma frase é dita por um ator diferente. Sente-se que a sua função é parte de uma ação, cujo sentido mais global lhe escapa; cada ator é a caricatura cênica do burocrata.

BM

# mobilinea: o prazer de ficar em casa

NA LIVRARIA FRANCESA

Você encontra a melhor e maior variedade de **LIVROS FRANCESSES** de SOCIOLOGIA, FILOSOFIA, CIÉNCIAS HUMANAS, etc...

e também

tôdas as publicações da DIFUSÃO EUROPÉIA DO LIVRO

**rua Barão de Itapetininga, 275 - fundos**

**SÃO PAULO**

**tel.: 239.51.60 - Caixa Postal 30.340**

## CAIRU

Curso Pré-Vestibular  
do Centro Acadêmico Visconde de Cairu  
da Faculdade de Ciências Econômicas e Administrativas  
da Universidade de São Paulo

Exclusivo para as faculdades de  
**ECONOMIA** e **ADMINISTRAÇÃO**

Sempre o mais alto índice de aprovação

Matrículas abertas

Secretaria geral: Rua Quirino de Andrade, 193 1.<sup>º</sup> andar



# Cursinho do Grêmio FILOSOFIA USP



RUA MARTINICO PRADO 377 / FONE 51-3521  
RUA MARTIM FRANCISCO 265 / FONE 52-7685  
RUA ALBUQUERQUE LINS 1.145 / FONE 51-3635  
PRAÇA DA LIBERDADE 90 / 2º ANDAR / FONE 37-2999

# iadê

cursos: decoração (3 anos),  
teatro e musica (4 meses),  
introdução à historia da  
arte, introdução à sociologia  
da arte e introdução à  
comunicação (8 meses)  
cursos diurnos e noturnos  
matrículas abertas  
av. paulista, 2644 - 9 ao 12  
tel. 51-7251.



## MIRANTE DAS ARTES

RUA ESTADOS UNIDOS, 1494  
TEL. 80-1944, SÃO PAULO

Objetos de arte para  
colecionadores

Pinturas e esculturas

Avaliações

Restauro de obras de arte

Compram-se objetos de arte

Em acervo: trabalhos de Tarsila  
do Amaral / Anita Malfati / Pan-  
cetti / Di Cavalcanti / Ismael Ne-  
ri / V. Rego Monteiro / Cid / Da-  
ral / Stockinger / Grassmann / M.  
H. Chartoni / Vlavianos / Sápio  
/ Odriozola / Mestriner, &tc.

# Livraria Duas Cidades

Rua Bento Freitas, 158 — Telefone: 37-5257  
SÃO PAULO — Capital

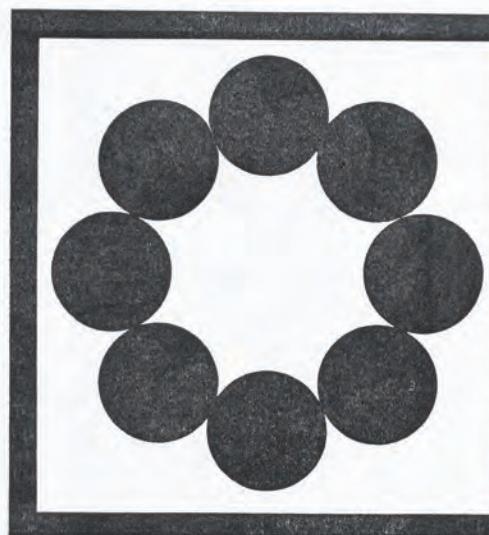
## CINEMA: últimas novidades recebidas

	NCr\$
Agel, H. — Les grands cinéastes, col. "7 <sup>e</sup> art"	15,60
Ajame, P. — Les critiques de cinéma	14,00
Schnitzer, J. et L. — Alexandre Dovjenko, col. "Classiques du Cinéma"	6,20
Guillaume, Y. — Luchino Visconti, col. "Classiques du Cinéma"	6,20
Truchaud, F. — Vincente Minnella, col. "Classiques du Cinéma"	6,20
Jeanne, R. — Cinéma 1900	14,50
Jaulmes, Pr. — Cinéma, Temps et Espace	12,00
Deslandes, J. — Histoire comparée du Cinéma — Tome I: de la cinématique au cinématographe (encadernado)	36,00
Chausol, G. — Le cinéma (encadernado)	79,00

## DICIONÁRIOS:

	NCr\$
Sadoul, G. — Dictionnaire des films, col. "Microcosme"	9,50
Sadoul, G. — Dictionnaire des cinéastes, col. "Microcosme"	9,50
Belour, R. et Brochier J. J. — Dictionnaire du cinéma (encadernado)	35,00
Mitry, J. — Dictionnaire du Cinéma	9,65
Éditions de l'AVANT SCÈNE — Anthologie du cinéma, Tome I (encadernado)	38,00
Éditions de l'AVANT SCÈNE — Idem, Tome II (encadernado)	38,00
Bessy, M. et Chardans J. L. — Dictionnaire du cinéma et de la Télévision, Tome II (encadernado)	96,00

## NOVIDADES SÔBRE CINEMA, TEATRO, ARTES PLÁSTICAS.



**EQUIPE  
Vestibulares**  
Direção: Jocimar Archangelo

Rua Imaculada Conceição, 57-71  
Próximo às Avenidas Angélica e São João  
Travessa da Rua Martim Francisco

# Teoria e Pratica

## REVISTA BIMENSAL

### Nosso número anterior (n.º 2)

Ruy Fausto — David Alexander — Roberto Schwarz — Ferreira Gullar — Anatol Rosenfeld — Eder Sader — Lourdes Sola — Bento Prado Jr. — Gilda de Mello e Souza — Cláudio Torres Vouga — Zulmira Ribeiro Tavares

“A Revolução Brasileira” de Caio Prado Jr.

Cuba — Socialismo e Internacionalismo

Nota sobre Vanguarda e Conformismo

Por você, por mim — poema

Heróis e Coringas

Conflito Industrial e Luta de Classes

Durkheim: Senso-comum e Objetividade

A Sereia Desmistificada

Terra em Transe

Marcelo, Zebedo e João — Depoimentos

O Senso-comum e o Bichinho-Roedor — conto

Um Documento Estudantil

### Em nosso próximo número

Contradições do Brasil de 64 — Economia Colonial — Contra Althusser — A guerra no Oriente Médio — Sociologia da Música — O jovem Marx — Estética Marxista — Contribuição marxista para a Economia Moderna — Dialética do Trabalho — Revolução na América Latina — Marx e o Partido Comunista

### Os colaboradores serão

Rui Mauro Marini — Fernando Novais — José Arthur Giannotti — Isaac Deutscher — Theodoro Adorno — João Quartim — Michel Lowy — Paulo Singer — Ruy Fausto — Emir Sader

# aParte

Próximo número:

Theodor Adorno — Jean — Luc Goddard — Peter Weiss —  
Jean Claude Bernardet — Sergio Ferro — Claudio — Mario  
Fiorani “Os Subversivos” — Censura — Hipótese Ideológica  
aberta com a explosão da Bomba H.