



FERNANDO PEIXOTO: UM ARTISTA ENGAJADO NA LUTA CONTRA A DITADURA MILITAR (1964-1985)*

Rosangela Patriota**

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

rpatriota@pesquisador.cnpq.br

Alcides Freire Ramos***

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

alcides.amos@pesquisador.cnpq.br

RESUMO: Este artigo apresenta uma reflexão sobre a trajetória artística de Fernando Peixoto (Teatro, Cinema e Televisão), bem como os contornos de seu engajamento na cena brasileira durante o período conturbado da ditadura militar no Brasil (1964-1985). Acima de tudo, este ensaio discute as contradições deste processo histórico e diversos aspectos de sua trajetória individual como importante artista, intelectual e membro do Partido Comunista Brasileiro.

ABSTRACT: This paper is a study about the artistic trajectory of Fernando Peixoto on the Theater, Cinema and Television, showing his engagement in Brazilian scene during the disturbed period of Brazilian military dictatorship (1964-1985). Throughout the essay the contradictions of this historical process are pointed in parallel to various aspects of Peixoto's particular trajectory as an artist, an intellectual and member of the Brazilian Communist Party.

PALAVRAS-CHAVE: História – Teatro e Cinema – Arte e Política – Fernando Peixoto

KEYWORDS: History – Theatre and Cinema – Art and Politics – Fernando Peixoto

* Este ensaio apresenta um resumo dos resultados obtidos na pesquisa intitulada **O Brasil da Resistência Democrática: o espaço cênico, político e intelectual de Fernando Peixoto (1970-1981)**, desenvolvida por Rosangela Patriota, bem como sintetiza alguns aspectos da pesquisa desenvolvida por Alcides Freire Ramos, intitulada **Artistas e Intelectuais de Esquerda frente ao Cinema de Mercado e à Televisão: a atuação de Fernando Peixoto na Indústria Cultural**, ambas com apoio do CNPq.

** Doutora em História Social pela USP. Professora (Associado I) dos cursos de Graduação e Pós-Graduação do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia-MG. Autora do livro **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo** (São Paulo: Hucitec, 1999) e de **A Crítica de um Teatro Crítico** (São Paulo: Perspectiva, no prelo), além de vários artigos e capítulos de livros que versam sobre o diálogo entre História e Teatro. Coordena o Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC-UFU).

*** Doutor em História Social pela USP. Professor (Associado I) dos cursos de Graduação e Pós-Graduação do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia-MG. Dentre suas publicações, destaca-se o livro **Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil** (Bauri/SP: Edusc, 2002. 362 p.)

DE PORTO ALEGRE A SÃO PAULO: OS CAMINHOS DA PROFISSIONALIZAÇÃO

Fernando Peixoto é figura de grande importância na história do teatro brasileiro do século XX. Embora sejam reconhecidas as suas atuações como ator, diretor, escritor, o termo mais apropriado para defini-lo é *homem de teatro*. Ainda em Porto Alegre assumiu a atividade cultural como seu principal campo de atividades. Ainda jovem teve sua paixão pelo cinema despertada, mas o teatro o ganhou definitivamente.¹ Em 1957, tornou-se jornalista, a convite de Carlos e Olga Reverbel, atuando no Suplemento Literário do *Correio do Povo* e, durante o período de 1957 a 1963, foi responsável pela coluna de teatro da *Folha da Tarde* de Porto Alegre.

Em 1958, ingressou na primeira turma do curso de Arte Dramática, na Universidade do Rio Grande do Sul, onde foi aluno de Gerd Bornheim, Ângelo Ricci, Guilhermino César e Ruggero Jacobbi. Sobre esse último, afirmou:

O Ruggero foi a pessoa que formou a minha cabeça em todos os sentidos. Foi um grande amigo, além de ser professor, e fez esse curso (de direção teatral) para mim e para o Armando para desenvolver internamente uma inquietação que nos levasse a nos transformar, realmente, em diretores. Foi quem me formou artisticamente, culturalmente, quem me formou inclusive politicamente. Ele me deu para ler pela primeira vez Marx, Engels, a *Estética* de Hegel, me deu Brecht pela primeira vez, me explicou o que era o teatro político, Piscator... Foi quem me formou e quem me pôs na cabeça uma coisa que acho essencial para a minha trajetória como diretor. É uma postura pessoal, não é uma regra, mas é a forma como eu vejo o teatro.²

Ainda em sua cidade natal, Peixoto fundou o Teatro Equipe, nos moldes do Teatro de Arena de São Paulo, pois ele “era nosso modelo como postura de um teatro social, político, voltado para a realidade nacional”.³ Nessa época, já havia estabelecido contatos com Augusto Boal e Sábato Magaldi e, em 1963, mudou-se definitivamente para a capital paulista, em companhia da atriz Ítala Nandi, na época, sua esposa.

A afinidade com os projetos do Arena eram visíveis, mas o convite de trabalho partiu do seu antípoda na cena paulista: o Teatro Oficina para participar da montagem de *Quatro num Quarto* (V. Katáiev). A partir daí, atuou em espetáculos importantes como *Pequenos Burgueses* (Máximo Gorki) *Rei da Vela* (Oswald de Andrade) e *Galileu*

¹ Na parte final deste ensaio, discutiremos a atuação de Fernando Peixoto no cinema e na televisão.

² GARCIA, Silvana. (Org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2002, p. 78.

³ *Ibid.*, p. 79.

Galilei (Brecht). Aos poucos, juntamente com Zé Celso, Ítala e Renato Borghi, assumiu a direção administrativa da companhia e esteve presente como ator e/ou assistente de direção em todos os espetáculos do Oficina, na década de 1960.

As duas primeiras direções teatrais de Fernando Peixoto, em São Paulo, foram também no Teatro Oficina. Até então, nessa área, suas atividades ocorreram em Porto Alegre nas montagens de *Matar* (Paulo Hecker Filho), em 1959, e em 1961, de *Pedro Mico* (Antônio Callado), ambas no Teatro Equipe. Em verdade, as expectativas profissionais envolvendo o *ofício do diretor* apresentaram-se a ele, de maneira significativa, na seguinte experiência:

[...] quando fui para a Europa pela primeira vez, em 1966, enquanto o Oficina fazia *Os Inimigos*, de Górkí, estava decidido a parar com o teatro. Lá veio a descoberta definitiva, na platéia do *Berliner Ensemble*. E depois em Varsóvia, em Praga, nos espetáculos de Planchon, na última direção de Piscator (que faleceu quando eu estava em Berlim). O teatro poderia ser ‘como o cinema’! Ou seja, poderia ter um significado visual, uma gramática gestual precisa e inesgotável. Foi um encontro decisivo. Descobri a ‘escrita cênica’, como diz Planchon. Assisti a muitos espetáculos sem compreender a língua que os atores falavam, mas compreendia exatamente o sentido do texto e o significado da encenação. Acho que o diretor, em mim, nasceu aí.⁴

Por meio de sua atuação no Oficina, depreende-se que ele sempre foi disponível para conhecer novos textos e diferentes perspectivas estéticas, mesmo possuindo uma clareza muito grande em relação ao que entendia como ofício do ator e do diretor, assim como seus compromissos políticos e teóricos com a transformação social sempre estiveram presentes, inclusive, em seus trabalhos mais experimentais.

O seu horizonte artístico estava definido. O teatro não deveria, em absoluto, tornar-se mero entretenimento, mas ser capaz de articular formação cultural ao exercício da crítica, com vistas a construir uma *identidade* social e política para o país. Diferentemente dos integrantes do Arena, que tinham nas pesquisas inerentes ao texto teatral o seu eixo investigativo, tanto Peixoto quanto o Oficina não haviam explicitado os seus caminhos, isto é, qual linguagem artística deveria ser utilizada? Como incorporar novos recursos sem perder a dimensão crítica e realista da cena teatral?

⁴ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 113-114.

DE O REI DA VELA A DON JUAN: NO TEATRO COMO ATOR E DIRETOR

Tais indagações tornaram-se mais efetivas na carreira de Fernando Peixoto. O seu retorno da Europa foi marcado pelo incêndio do Oficina, em 1966. Em decorrência disso, durante a reconstrução do teatro, o grupo realizou uma retrospectiva de seus trabalhos mais significativos. A temporada paulistana ocorreu no Teatro Cacilda Becker e a carioca no Teatro Maison de France.

No Rio de Janeiro, o elenco fez vários cursos de atualização. Dentre os que merecem destaque estavam o Laboratório de Interpretação Social, ministrado por Luís Carlos Maciel, e o de Filosofia e Pensamento Cultural, sob a responsabilidade de Leandro Konder. Foi nesse processo, de caráter formativo, que esses jovens artistas entraram em contato com os estudos de Antonin Artaud, Bertolt Brecht e foram apresentados à peça *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade), escrita em 1933, cuja encenação acabou se tornando o grande marco da trajetória do Oficina e também do teatro brasileiro.

Nessas circunstâncias, pode-se afirmar que Fernando Peixoto era dos integrantes do Oficina, talvez, o mais bem preparado no nível intelectual e profissional. Além de ter feito o curso de teatro, o contato com Ruggero Jacobbi dera-lhe a chave para sua vivência artística, a saber: não desenvolver sectarismos por antecipação, estar aberto a novas investigações e, principalmente, conhecer. Mesmo tendo sido, desde muito jovem, militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ele não se fechou a possibilidades interpretativas, distintas das orientações do Partido, haja vista que participou ativamente das discussões e do processo de trabalho que trouxeram, pela primeira vez, para o palco o texto de Oswald de Andrade e, a ele, coube a interpretação da personagem Abelardo II.

Nesse período, revelou também aguçado interesse por iniciativas estéticas e políticas realizadas nos EUA, como ilustra um artigo seu, a respeito do grupo teatral *Bread and Puppet*, publicado no *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), em um suplemento especial sobre os EUA (04/07/1968):

A companhia que nos últimos anos tem mais chamado a atenção dos que se preocupam com o movimento teatral não-conformista norte-americano é a *Bread and Puppet*, funcionando em Nova York há sete anos. [...] O que mais impressiona nos trabalhos do *Bread and Puppet* é a pesquisa permanente, uma elaboração formal, cuidada e trabalhada

em minúcias, uma intensa revalorização do teatro como ritual, forma de captar uma realidade no que ela possa ter de mais profundo, tudo através de um trabalho de redescoberta da força expressiva e simbólica do gesto, do movimento econômico mais exato e da utilização do som como linguagem do espetáculo. No *Bread and Puppet* os ‘atores’ não aparecem sem máscaras: estão sempre envoltos em roupas que escondem seus corpos inteiros; os rostos são igualmente escondidos por máscaras. E representam ao lado de fantoches e marionetes.

[...] Quando assisti *Fire*, em Paris, o espetáculo terminou num silêncio mortal, os espectadores se retiraram em silêncio, falando baixo. Um dos integrantes do grupo me disse logo depois: ‘Hoje funcionou bem. A gente sempre tem a prova no fim: quando eles aplaudem é porque saiu ruim’. [...] Todo um ritual. (Peter) Schumann afirma: ‘O teatro precisa ser um alimento tão essencial como o pão’.⁵

Essa percepção é um dos exemplos que denotam a singularidade intelectual de Fernando Peixoto. Mesmo estando próximo de uma interpretação política que advogava a pertinência da frente de resistência à ditadura militar, refletiu sobre possibilidades que iam além da proposta realista. Foi nesse período que Peixoto passou a se interessar mais sistematicamente pelo dramaturgo e teórico alemão Bertolt Brecht.⁶ Além disso, a cultura norte-americana, contestatória ao *status quo*, foi muito instigante para a constituição de sua reflexão crítica, como atesta, em 1968, sua direção do espetáculo *Poder Negro* (LeRoy Jones).

Como Franz Fanon, o escritor negro que melhor analisou a situação trágica dos povos do terceiro mundo, Jones é um poeta da violência. Sua aspiração, seu projeto mais íntimo, talvez seja o de seu grande personagem: *eu talvez venha a ser o grande poeta do futuro! Tudo que é preciso é dar um golpe de faca!* E mais adiante: *Matar!... Isso deixaria todos nós curados!* A doença de Jones é a dos negros norte-americanos. [...] Todo o teatro de LeRoy Jones é um teatro de vítimas. Que se dirige a um público formado também por vítimas. Estabelece aí sua comunicação em *The Dutchman* (título intraduzível – literalmente significa o *holandês*, mas é usado para designar o *não-integrado*), o espectador é colocado diante de duas sociedades em luta agressiva: a que provoca, a que é provocada e que, reduzida a objeto, a animal, se revolta. Seu herói é evidentemente negro, mas ele mesmo tem suas contradições, prefere ficar protegido e escondido em suas palavras, sua obra literária. Importa o julgamento de seu comportamento na guerra fria ou quente em que está envolvido.

No final, Jones mostra o comportamento dos restantes personagens que passam da indiferença criminosa à adesão ao assassinato camuflado em legítima defesa. O texto é violento, agressivo, poético.

⁵ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 85-86 e 90.

⁶ Na década de 1960, Fernando Peixoto recebeu o convite de Leandro Konder para escrever o livro **Brecht**, vida e obra (4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991), cuja primeira edição foi de 1968.

Seu personagem é um desesperado. E Walter Benjamin afirma que é nos desesperados que reside a esperança.⁷

Esse texto, originalmente publicado no programa do espetáculo, evidencia sua compreensão do processo vivenciado. A luta contemporânea não pode ser resumida somente a existência de classes sociais. Ela tem de ser capaz de abarcar diferentes perspectivas e permitir, ao artista, observar as especificidades de cada momento histórico para assumir a atitude mais adequada com seu próprio tempo. Nas abordagens de Peixoto, o campo da resistência democrática não possuiu uma única orientação e seus trabalhos não se restringiram a uma única temática.

Essas ponderações demonstram que o PCB, por não ter uma política cultural definida, permitiu aos seus simpatizantes construir linguagens e temas particulares, com vistas a estimular a sociedade contra o arbítrio. Por exemplo, Fernando foi um dos grandes entusiastas do filme *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e da discussão antropofágica de Oswald de Andrade. Porém, a sua motivação enfatizava as críticas ao capitalismo, por meio de comportamentos e posturas públicas, sem estimular o nível de agressão que, cenicamente, foi traduzido por Zé Celso no embate entre *coro* e *representativos* no espetáculo *Roda viva* (Chico Buarque).⁸

Assim, qual perspectiva norteou a atuação de Fernando Peixoto, na década de 1960? Como compreender esse artista que guardava proximidade teórica e artística com profissionais como Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, mas teve grande interlocução com Zé Celso Martinez Corrêa?

As suas iniciativas não podem ser compartimentalizadas em um único nível de expectativas. Se a bandeira da “resistência democrática” estava em seu horizonte político, essa, por sua vez, não poderia estar localizada somente no retorno ao Estado de Direito, mas também no questionamento de relações excludentes e autoritárias forjadas no cotidiano das pessoas e das cidades. Nesse sentido, somente as denúncias não eram suficientes. Pelo contrário, as alternativas deveriam ser apontadas e uma delas implicava em construir uma relação de cumplicidade e de envolvimento com a população. Sob esse aspecto, as experiências do *Bread and Puppet*, além de serem instigantes como proposta cênica, eram altamente motivadoras, porque eram contrárias ao teatro como

⁷ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 117.

⁸ Cabe destacar que este espetáculo não foi do Teatro Oficina, embora tenha sido dirigido por José Celso.

provocação, ou como afirmou Schumann: *não adianta chocar o espectador. Isso irrita. Ele fica contra. Não adianta insultar. É preciso conquistá-lo, atraí-lo.*⁹

Essa idéia veio ao encontro das proposições de Peixoto em dar à cena dimensões sociais e políticas. Com esse propósito, participou como assistente de direção e ator na montagem de *Galileu Galilei* (no papel de Andrea Sarti), em 1968, e, em 1969, na encenação de *Na Selva das Cidades*, ambas de autoria de Bertolt Brecht e direção de José Celso Martinez Corrêa.

Esses trabalhos foram extremamente vigorosos no diálogo com a conjuntura brasileira do período. O primeiro estreou no dia 13 de dezembro de 1968, data da promulgação do AI-5, e trazia como temática a questão da intolerância e da apropriação pública do conhecimento, isto é, a quem ele serve? Quais os desdobramentos do poder sobre a ciência? O segundo, por sua vez, tornou o próprio palco uma metáfora; seu cenário era um ringue de boxe.

À luz deste repertório dramaturgico, vislumbram-se os interesses de Peixoto ao longo de sua atividade artística. No entanto, o processo de trabalho e as disputas de bastidores do Teatro Oficina acirraram os conflitos que já estavam latentes. A luta entre *representativos* e o *coro* tinha o objetivo de fazer com que uma proposta de encenação coletiva dominasse a cena. Entretanto, essas disputas não ficaram reduzidas ao nível do palco. As divergências, conforme descreve Peixoto, levaram em conta, inclusive, aspectos das vidas particulares dos integrantes do Oficina, permitindo situações de agressão entre diversos profissionais.

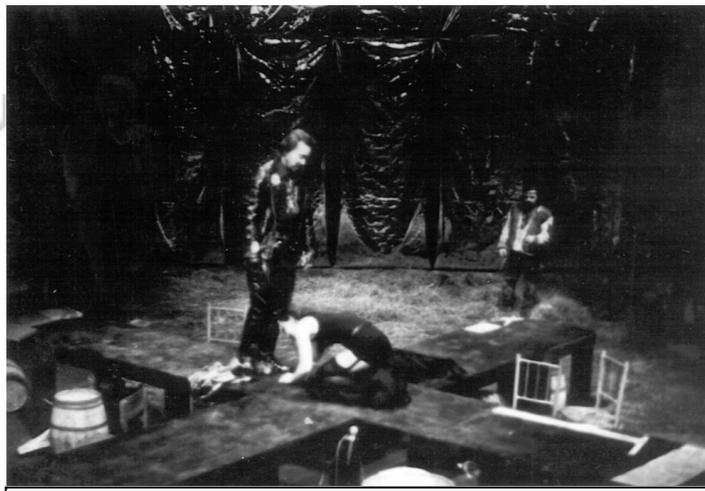
Em 1970 o Oficina atravessava um instante de crise. Suas origens talvez possam ser localizadas ainda na montagem de *Galileu Galilei*: a célebre cena do ‘carnaval’, instante decisivo para uma compreensão ideológica do texto de Brecht, provocou difíceis discussões internas no grupo, em termos de concepção, que quebravam um entendimento, entre nós, que nunca antes havia sofrido qualquer tipo de inconciliável contradição. José Celso iniciava um tipo de pesquisa de linguagem cênica que, durante os espetáculos, ganhava vulto e consequência. O ‘carnaval’ foi sempre sua cena preferida, no espetáculo. O racionalismo de Brecht não penetrava esta seqüência do espetáculo. Era expulso. E nela a procura de um envolvimento entre intérpretes e público era a busca constante, sempre renovada e rediscutida internamente. Neste processo, as divergências apareciam, mas sem maiores consequências. [...] *Na Selva das Cidades* de Brecht foi o segundo capítulo desta procura. Durante os ensaios, onde mergulhamos em nós mesmos com fascinante despudor, nossos olhos estavam voltados para a assimilação crítica de uma salada de

⁹ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 88.

Grotowski (sobretudo através do livro *Em Busca de um Teatro Perdido* de Eugênio Barba, que traduzidos, na ocasião, para uso interno¹⁰), Stanislavski, Artaud (*Le Théâtre et Son Double* foi revisitado) e Brecht. [...] Desde o primeiro dia de ensaio eu estava disposto a contestar o encaminhamento do trabalho. Mas pouco a pouco me integrei totalmente na proposta. Meu trabalho de ator em *Na Selva das Cidades* foi uma entrega visceral. Hoje não tenho dúvidas em considerar esta montagem como a realização mais viva e mais extraordinário de José Celso. Mas, dentro do processo de trabalho, uma série de divergências se acentuavam. Um estado de crise interna crescia abertamente. [...] O espetáculo destruía tudo, não só o palco e quase o ato de representar, como também nossas perspectivas de continuidade de trabalho. [...] Tomamos uma decisão unânime: parar por três ou quatro meses. Para repensar tudo, evitar que o Oficina se institucionalizasse, evitar que perdesse seu significado de contestação, não permitir que fosse integrado por um tipo de sociedade que repudiávamos com a lucidez que nos restava ainda. Deliberadamente decididos por entrar em férias.¹¹

Apesar da contínua radicalização, o trabalho teve continuidade. Todavia, as relações estavam cindidas e, durante as férias, Peixoto fez uma excursão internacional com o Teatro de Arena, participando dos espetáculos *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Bolívar*, enquanto os demais se envolveram com a realização do filme *Prata Palomares*.

No retorno às atividades coletivas, Fernando Peixoto propôs-se a encenar *Don Juan* (Molière). Sem apoio do grupo, contou com a participação de Gianfrancesco



Don Juan, 1970 – Teatro Oficina

Guarnieri e Flávio Império, ambos recém-saídos do Teatro de Arena. E, mais uma vez, enfrentou o debate proposto pelo Oficina: *racionalistas x irracionaisistas*.

Eu voltava das ruas de New York, do Village percorrido e vivido cada noite, voltava de espetáculos que mergulhavam na busca de uma linguagem teatral descompromissada com o confronto sócio-político, imersos na pesquisa do chamado 'teatro de envolvimento', e me deixava envolver por ela, onde o papel predominante era a chance de criação coletiva, concebida como instrumento para o improviso entre

¹⁰ Em língua portuguesa, esse trabalho pode ser localizado na seguinte edição:
GROTOWSKY, Jerzy. **Em busca do Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

¹¹ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 130-132.

atores e público, unidos num mesmo ritual sem limites, no qual os mais jovens e ousados encenadores e orientadores dos grupos buscavam a realização de uma utópica redescoberta do teatro como ato físico, sensual, irracional. A transformação do texto de Molière num roteiro para uma ‘ópera-rock’ foi a conseqüência direta desta experiência vivida em meses de Berkeley a New York. Eu devorava uma bíblia do movimento anarquista contestatório, *Do it!* de *Jerry Rubin*. [...] A partir deste mal-entendido básico, o espetáculo nasceu com sua coragem: um teatro sem cadeiras, o espetáculo concebido a partir da idéia do banquete-orgia, fio central de toda sua estrutura, o relacionamento Dom Juan – Sganarelo colocado no trilho antes usado pelos dois companheiros do *Easy Rider*, a improvisação e os exercícios coletivos realizados diariamente sem objetivos mais definidos, na busca de deixar o elenco apto a relacionar-se entre si com absoluta liberdade e permanente estado criativo.¹²

Esses temas, como se sabe, tiveram grande impacto sobre diversos artistas brasileiros. Quando são abordados em estudos sobre as artes no Brasil, quase sempre, são mencionados o diretor teatral José Celso Martinez Corrêa, o escritor e jornalista Luís Carlos Maciel, o poeta Paulo Leminski, entre outros. Porém, um olhar mais atento às preocupações de Peixoto, naquele momento, revela que ele também foi estimulado por essa discussão. Inicialmente, por encontrar nela um grande potencial de questionamento, de intervenção e de estímulos para refletir sobre a própria situação brasileira. Na seqüência, devido aos próprios impasses vivenciados no Oficina, voltou-se para os temas da contracultura, a fim de compreender as motivações que impulsionaram tais percepções.

Esse repertório contribuiu para a composição do perfil intelectual e político de Fernando Peixoto, um dos grandes entusiastas do texto e do espetáculo *O Rei da Vela* e do filme *Terra em transe*, pois neles enxergou possibilidades críticas, até então, não vislumbradas em outras manifestações. Da mesma maneira, participou de trabalhos afinados com o realismo crítico e com mensagens políticas expostas de forma mais direta, como *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, postura que o aproximava de artistas como Augusto Boal. Esse trânsito permitiu-lhe mergulhar em referências que não compunham o repertório e as discussões daqueles que estavam mais próximos ao PCB.

Tal debate revela que escolhas e posicionamentos de determinados artistas e/ou segmentos não podem ser generalizados como norma de conduta. A disponibilidade de Peixoto para o diálogo demonstrou o nível de politização e de debate inerentes ao tema

¹² PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 137.

da contracultura e seu potencial de radicalismo e transformação.¹³ Contudo, mesmo estando disponível para esse debate, as divergências acentuaram-se: após *Don Juan*, Fernando deixou o Teatro Oficina. Encerrou-se, assim, uma parceria de quase dez anos, com a seguinte avaliação:

Quando encenei *Don Juan* de Molière resolvi, num ímpeto, romper com tudo: retirar, inclusive, as poltronas do teatro, abolir a separação entre platéia e espetáculo, em termos de espaço pré-determinado. As cenas assim representadas onde houvesse espaço. O público se afastaria, e isto aconteceu, para permitir este espaço, se fosse necessário. Depois redescobri o potencial criativo do palco italiano. Na verdade, cada espetáculo deveria ter um espaço específico para si mesmo, que atenda às suas necessidades intrínsecas, sem qualquer tipo de imposição. O espaço teatral ideal, hoje, é o espaço vazio, com condições técnicas para se transformar, em pouco tempo, e com poucos recursos, em qualquer tipo de dispositivo cênico proposto pela livre concepção do espetáculo. O encenador, que hoje, censurado, trabalha inseguro e humilhado, em certo sentido, já começa condicionado pelos limites do espaço que dispõe ao ser alugada uma determinada sala. Mas esta liberdade não poderá ser confundida com a idéia de buscar uma linguagem isenta da contribuição do passado. A vanguarda pela vanguarda nada significa. Os saltos qualitativos surgem dos quantitativos. Um extraordinário pensador deste século já declarou: é preciso construir com os tijolos que existem, com os que nos deixaram. E Lênin se referia a construir uma sociedade nova!¹⁴



www.revistafenix.pro.br

A Presença do Diretor na Construção da Resistência Democrática na década de 1970

O processo pelo qual passou Fernando Peixoto é extremamente singular. Contribuiu para que o debate político e estético não se tornasse dicotômico, analisou possibilidades e realizou experiências. Porém não compactou nem com o caminho sem volta, pelo menos, naquele momento, de Zé Celso M. Corrêa, nem com a luta armada. Optou por continuar atuante nos limites de sua coerência. Assim sendo, como se situar, na cena teatral, na década de 1970?

A luta pelo retorno do Estado de Direito era imprescindível e, diante dela, Fernando Peixoto não se omitiu. Apesar de nunca ter atuado como produtor teatral, na maioria das vezes, como ator e diretor, conseguiu compatibilizar suas posturas políticas e profissionais. Todavia, isso não significou omissão perante as contradições entre capital e trabalho existentes no âmbito da cena teatral.

¹³ É importante destacar que as questões que nortearam o movimento hippie e a própria contracultura foram objetos de reflexão de Oduvaldo Vianna Filho em sua peça **Rasga Coração** (1974).

¹⁴ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 231.

Os chamados ‘artistas’ vivem um conflito básico, que vivenciam muitas vezes até mesmo de forma consciente ou inconscientemente masoquista: são empregados assalariados mas se recusam a se considerarem como tais. E estão presos a uma série de outros objetivos que em suas vidas é fundamental – em alguns a realização de algum projeto cultural ou social em termos de cultura, em outros a realização narcisista ou a desmedida busca da fama e do reconhecimento público. Para atingirem estes dois últimos projetos, aceitam tudo. Ou quase tudo. [...] Num texto sobre o significado da profissão ator, Bertolt Brecht dispensou com inteligência, a distinção entre as diferentes motivações que podem justificar o exercício da atividade por um ator ou atriz, para colocar o problema em seu aspecto essencial: ‘Em primeiro lugar vou falar da tua profissão, da indústria do espetáculo, da atividade que você escolheu exercer, não importa porque razões, esperamos que elas sejam as melhores. Na verdade é indiferente o que você pretende fazer nesta profissão. O que você deve saber é o que farão de você. Os teatros de estado subvencionam os serviços que favorecem às idéias dominantes. Ou seja, as idéias daqueles que dominam, como daqueles que são dominados. É bom que você saiba que você é um empregado como qualquer outro empregado.’¹⁵

Fernando Peixoto possuía clareza do seu lugar no mercado de trabalho e sabia que, como profissional, estava sujeito às oportunidades que surgissem. No entanto, no decorrer da década de 1970, as suas escolhas foram, relativamente, tranqüilas. Apesar de não ter caráter formal, ele continuou a desenvolver suas atividades teatrais com grupos que compartilharam, com ele, a necessidade de fazer oposição à ditadura militar. Em verdade, os seus produtores eram, em sua maioria, artistas e antigos companheiros do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, que almejavam construir uma cena teatral que pudesse, ao mesmo tempo, denunciar o arbítrio e conclamar o retorno às liberdades democráticas.

Para que o intento fosse alcançado, esse trabalho não poderia ser desenvolvido por meio de uma linguagem direta. Pelo contrário, essa alternativa de luta materializou-se em uma estratégia conhecida como linguagem da fresta, que se notabilizou pelo uso da metáfora e de temas históricos, com vistas a tornar o passado um escudo, a partir do qual se poderia refletir sobre o presente.

Dessa feita, o primeiro convite para direção ocorreu em 1972, quando jovens atores, que integraram o Núcleo 2 do Teatro de Arena, optaram por continuar a participar da cena teatral paulistana e fundaram o Núcleo. Mas, como e onde se apresentarem? Novamente a rede de solidariedade atuou em favor de uma causa maior,

¹⁵ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 197-198.

a luta contra a ditadura militar, e Maurício Segall, que estava à frente do Theatro São Pedro, cedeu-lhes uma sala no piso superior do teatro, o Studio São Pedro.

Na verdade era o Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Dulce Muniz, Hélio Muniz, marido da... e não é bem que eu cedi o Teatro São Pedro, não. Nós tivemos uma conversa e fomos fazer um trabalho conjunto. E, de fato, havia uma dicotomia no Teatro, havia o Teatro grande embaixo, setecentos lugares, que se prestava a grandes espetáculos, *ballet*, orquestra e tudo mais; o Estúdio para espetáculos menores, e que tinha uma vocação de você fazer um teatro que não fosse um teatro... popular não é o termo, realmente, mas um teatro mais coletivo, vamos dizer assim, de criação coletiva. E o Estúdio era. E a idéia era que esse Núcleo, que tinha um trabalho já feito no Arena, muito rico, se incorporasse a esse conjunto que era o Edifício São Pedro e começasse a participar dessa vida que era muito democrático lá.¹⁶

O lugar fora definido, o texto selecionado e os atores escalados. Faltava selecionar o diretor do espetáculo, aquele que seria responsável pela construção da cena teatral, a fim de que a mesma pudesse realizar um instigante diálogo entre arte e



Tambores na Noite, 1972 – Studio São Pedro

sociedade. O nome escolhido foi o de Fernando Peixoto que, pela primeira vez, dirigiria um texto brechtiano.

Nesse processo, começou a se constituir o *olhar brechtiano* de Fernando Peixoto para o desenvolvimento de uma cena que fosse capaz de, por um lado, envolver o espectador em suas proposições e, de outro lado, pudesse suscitar reflexões sobre o espetáculo e a sociedade brasileira que o acolhe. Desse ponto de vista, o tema não poderia ser mais apropriado. Em primeiro lugar, a peça refletia sobre a derrota de um processo revolucionário. Em termos factuais, falava-se sobre a derrocada da Liga

¹⁶ SEGALL, Maurício. **I Seminário pela preservação da memória do teatro brasileiro no século XX** – Theatro São Pedro. São Paulo, 1996, p. 6. (Cópia digitada).

Spartaquista, em 1918, na Alemanha. Metaforicamente, era um exercício de compreensão das recentes derrotas da esquerda brasileira, que tivera parte significativa de seus quadros morta em combate e/ou nos porões da ditadura. Entre os que sobreviveram, muitos estavam no exílio. Todavia, aqueles, que aqui permaneceram, assumiram o compromisso de refletir sobre a derrota e de criar condições de luta em outras bases.

Tambores na Noite apontava um caminho, e os interlocutores, nesse diálogo, não seriam, como alguns tanto sonharam, os segmentos populares e sim os setores médios da população, aqueles que “voltam para casa”, como sintetizou Brecht, em relação aos correlatos de Weimar. Enfim, como atuar nos limites da expectativa desse público potencial e não romper os compromissos assumidos na luta iniciada nos primórdios da década de 1960? Recuperar o estado de normalidade democrática passou a ser então a conquista histórica a ser obtida e, nesse contexto, *Tambores* direcionava importante discussão.

Ao Theatro São Pedro agregaram-se profissionais, como o dramaturgo Carlos Queiroz Telles, os cenógrafos Helio Eichbauer e Gianni Ratto (este último também diretor teatral), o assistente de direção Mário Masetti, entre outros. Essa equipe, ainda em 1972, foi responsável por mais dois trabalhos: *A Semana* e *Frei Caneca*, ambos de autoria de Carlos Queiroz Telles, com direção de Fernando Peixoto e cenários de Helio Eichbauer. No elenco além de integrantes do Núcleo, para o espetáculo *Frei Caneca* foi convidado, a viver o papel-título, o ator Othon Bastos.



A Semana, 1972 – Studio São Pedro

O projeto sobre os modernistas nasceu por iniciativa do próprio Theatro São Pedro, não com a perspectiva de investigar acontecimentos consagrados como a *Semana de Arte Moderna*, mas de refletir sobre o seu impacto no debate da década de 1970.

O texto de autoria de Carlos Queiroz Telles foi escrito em sintonia com as proposições cênicas de Peixoto e Eichbauer que, nesse momento, retomaram um diálogo iniciado em 1967, quando o primeiro interpretou Abelardo II e o segundo assinou os figurinos e os cenários de *O Rei da Vela*. Sob esse aspecto, os dois artistas foram fundamentais para a construção de um “olhar” cômico extremamente irônico, pois, juntamente com os demais integrantes do Oficina, foram artífices de uma releitura pública do Modernismo à luz do olhar antropofágico de Oswald de Andrade.

Nesse sentido, as personagens foram construídas para refletirem sobre o impacto dos acontecimentos de 1922 na cena político-cultural. Cenicamente, com inspiração em Piscator e em Brecht – utilização de vários recursos cênicos (*slides*, projeção cinematográfica, cartazes, implosão do espaço cênico) –, estabeleceu-se importante diálogo entre passado e presente. Por meio dessa relação, 1922 indagava em 1972: Valeu à pena? O país mudou?

O texto de Queiroz Telles foi concebido tal qual um roteiro, em uma perspectiva coletiva presente na estrutura do texto. As rubricas descrevem a movimentação das personagens (geralmente construída no processo de ensaio), no espaço do Theatro São Pedro, para compor a ambientação cênica. Como a proposta não era a de celebrar uma data e um grupo, mas estabelecer uma discussão, a cenografia



Frei Caneca, 1972 – Theatro São Pedro

deveria ser composta de forma a dar ao espectador o maior número de informações sobre o processo, propriamente dito, além dos impasses e dos conflitos inerentes a ele.

Já em *Frei Caneca*, o texto foi dividido em dois atos, compôs-tos por

cinco cenas (três no primeiro e dois no segundo), atualizando cenicamente momentos da

vida de Frei Caneca quando menino e, posteriormente, como revolucionário em 1817 e 1824. Embora no palco fossem rememorados diferentes momentos históricos (1799 – 1817 – 1824), nos quais o rompimento dos laços coloniais e o estabelecimento da república fundamentavam o debate. A amplitude e a abrangência das discussões permitiram que o tema fosse atualizado, isto é, a liberdade poderia ser estendida a outras situações: como celebrar uma luta que no passado foi justa e, na década de 1970, era interpretada como subversiva?

Com o objetivo de responder essa indagação, a peça *Frei Caneca* apresenta, didaticamente, lugares, grupos e formas de organização recorrentes em diversos períodos. Várias cenas ocorrem no Pátio da Igreja do Terço.

Em verdade, o conteúdo temático ganhou contornos e significados de atualização a partir do momento em que os diálogos são construídos e/ou ditos com intenções dúbias. Um exemplo desse procedimento ocorre quando o Cego diz ao Menino das Canecas, *em tempo de tanta intriga, é melhor a gente não ter nome certo não*.

Essa advertência do texto dita em palcos brasileiros, em meados de 1972, permitia uma cumplicidade entre o que ocorria em cena e o público, isto é, por intermédio do saber histórico comum, falava-se de algo que não poderia ser explicitado: a ditadura militar e os instrumentos, com os quais ela governava a sociedade, fundados na repressão política e cultural.

Com efeito, percebe-se que o conteúdo histórico e as interpretações elaboradas estiveram a serviço da principal bandeira da resistência democrática: o Estado de Direito. Embora existissem temas importantes que também foram abordados, tais como: injustiça social, exploração do trabalho, entre outros, no campo da luta pela redemocratização eles tornaram-se auxiliares de uma luta maior.

Dessa feita, as datas, vistas como efemérides pelos órgãos governamentais, instantes de celebração e de afirmação da “identidade nacional”, para os artistas do Theatro São Pedro, elas tornaram-se oportunidades para questionar interpretações vistas como homogêneas em relação a esses símbolos.

Ainda no São Pedro, Fernando Peixoto encenou, em 1973, um de seus espetáculos mais festejados: *Frank V*, de Friedrich Dürrenmatt, autor que, apesar de não ter sido árduo defensor do socialismo, foi um feroz crítico do sistema capitalista. No programa do espetáculo Peixoto fez a seguinte avaliação desse trabalho:

Há diferenças radicais entre a sua obra e a de Bertolt Brecht. Dürrenmatt não aceita a vinculação de Brecht ao movimento comunista, mas reconhece que a obra do poeta e dramaturgo alemão é uma sincera resposta ao nosso mundo, à nossa culpabilidade. Entretanto, se a perspectiva de Dürrenmatt não é diretamente política, é possível encontrar analogias entre a sua dramaturgia e a de Brecht.

O crítico Bernard Dort, referindo-se a *Frank V*, acentua que a perspectiva de Dürrenmatt é religiosa. É um religioso em quem a formação protestante oferece o instrumental para a revolta: o resultado é uma indignação profunda, implacável. Sob muitos ângulos *Frank V* é uma resposta à *Ópera de três vinténs*, de Brecht. Dürrenmatt acentua outros valores, mas conserva inúmeras colocações.

Mas não é, como *A Ópera*, um texto dialético. Antes, um paralelepípedo, arrancado das ruas do mundo em que vivemos. É lançado com fúria, cinismo e violência sobre as instituições e valores que garantem a sobrevivência de uma ordem sócio-econômica injusta. Uma ópera não de mendigos, mas de milionários. Dirigida a um público que paga caro para ver teatro.

[...] A peça não é apenas a história de um banco: é a parábola do nosso mundo, da nossa sociedade, da nossa realidade.

Frank V é um paralelepípedo lançado contra determinados valores sócio-econômicos e políticos. É um texto divertido ao extremo, mas também agressivo. Também queremos lançar este paralelepípedo contra o público. Mas não para ferí-lo fisicamente. Este paralelepípedo deverá ficar parado, imenso, ameaçador. A um centímetro da cabeça do público. É preciso que o espectador encare de frente esta realidade que lhe é mostrada deformada, teatralizada. Sinta seu peso, seu significado: pense. Hoje, mais do que nunca, o teatro brasileiro está se encaminhando para desempenhar uma tarefa imbecil: anestesiar o espectador, mistificá-lo, envolvê-lo num mundo mágico e falso da fuga e fantasia, reduzi-lo a objeto a ser hipnotizado. A diversão está, assim, a serviço do aniquilamento de cada um enquanto ser humano responsável e inteligente. A nós, ao contrário, interessa despertar o sentido crítico do espectador: mantê-lo vivo, atuante, consciente, respeitá-lo como ser humano livre, capaz de aprender e ensinar, capaz de discutir, refletir, modificar.¹⁷



Essa análise publicada originalmente no programa do espetáculo,¹⁸ além de propor uma interpretação sobre a montagem e o texto, apresentou-se como um convite à reflexão e à necessidade do estabelecimento de uma consciência social. Para tanto, a proposta reflexiva construiu uma relação de estranhamento com o próprio espetáculo, por meio da concepção brechtiana de Fernando Peixoto em compreender e fazer teatro que assumiu, talvez, nessa encenação uma de suas formas mais acabadas.

Para esse espetáculo, além de Beatriz Segall, Celso Frateschi, o elenco contou com a participação de Renato Borghi e Esther Góes, ambos recém-saídos do Teatro

¹⁷ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 144-146.

¹⁸ Nas décadas de 1960 e 1970, os programas de espetáculos eram, na maioria das vezes, manifestos políticos e culturais.

Oficina. Naquelas circunstâncias, por todas essas iniciativas e pela capacidade de congregarem pessoas, que compartilhavam idéias, estratégias e lutas, Marco Antônio Guerra fez a seguinte consideração sobre a presença do Theatro São Pedro na cena teatral paulistana:

O Teatro São Pedro nasce dessas duas vertentes que se cruzam no final dos anos 60: a instabilidade dos grupos teatrais e a repressão política, que levou muitas pessoas a vislumbrar a ação cultural como uma alternativa à ação política – entre quais o próprio Maurício Segall. A primeira resposta do São Pedro foi em setembro de 1969: para os produtores, Ibsen era o tom mais apropriado para o Brasil pós-AI-5. A questão ética colocada em ‘Um Inimigo do Povo’, do homem que não abandona suas convicções mesmo quando todas as situações se voltam contra ele, era uma profissão de fé que a companhia estava disposta a carregar consigo.¹⁹

Frank V foi o último trabalho de Fernando Peixoto no Theatro São Pedro. Porém, em 1980, ele retornou a esse espaço teatral para dirigir a segunda versão de *Calabar, o elogio da traição*, produzida pela Othon Bastos Produções Artísticas e Renato Borghi.



Calabar, 1973 – Foto de ensaio

Ainda em 1973, na sequência de sua carreira como diretor teatral, num momento de extrema censura artística e política, Peixoto recebeu de Chico Buarque & Ruy Guerra um convite irrecusável: dirigir *Calabar, o elogio à traição*, espetáculo que seria produzido por Fernanda Montenegro &

Fernando Torres, na cidade do Rio de Janeiro. Com essa proposta, mais uma vez, ele se via em uma situação na qual teria oportunidade de colocar em cena uma peça que vinha ao encontro de suas expectativas como artista, cidadão e militante.

O tema da traição, nada mais adequado para um país que adotava como propaganda oficial “Brasil, ame-o ou deixe-o”. E, desse ponto de vista, estar contra o governo era estar na condição de traidor. Porém, escudados, mais uma vez, em

¹⁹ GUERRA, Marco Antonio. **Carlos Queiroz Telles**: história e dramaturgia em cena (década de 1970). São Paulo: Annablume, 1993, p. 96.

acontecimentos históricos, os dramaturgos indagavam: o que é a traição? Em que condições, alguém pode ser taxado de traidor? Quem é que trai e quais as circunstâncias deste ato?

Compreender historicamente o mulato Calabar significava relativizar uma idéia que, sob a ótica dos militares, estava bem definida: traidor é quem se opõe ao regime militar. Mas, todos aqueles que se opuseram ao governo, estando mortos ou vivos, eram traidores do país?

Aquele espetáculo tinha como proposta estabelecer no palco essa discussão, por meio de um musical, onde as músicas de autoria de Chico Buarque (algumas em parceria com Ruy Guerra) tornaram-se um capítulo à parte, pois faziam parte do repertório *Tatuagem; Cala Boca, Bárbara; Vence na vida quem diz sim; Fado Tropical; Boi voador; Não existe pecado ao sul do Equador*, entre outras. Nesse sentido, a peça era polissêmica, comportando distintas interpretações e apropriações diferenciadas.

Em uma produção que envolveu um elenco com mais de trinta atores, músicos, direção musical de Dory Caimmi, cenários e figurinos de Hélio Eichbauer, dentre os vários profissionais envolvidos, *Calabar* consumiu meses para seleção do elenco, de ensaios e concepção geral da montagem. E todo esse trabalho resultou em vão porque na véspera da estréia, no dia do ensaio geral para a censura, a encenação foi censurada. O que fazer? Fernando Peixoto registrou esses momentos da seguinte maneira:

31.10.73 – Bandeiras, telões de boca, mais objetos e mais adereços! A estrutura visual do espetáculo vai ganhando coerência e adquirindo peso na narrativa. A cenografia de Hélio tem um vigor épico expressivo. Mudei o ritmo do ensaio: só correções, transições, correção de certos detalhes. Principalmente no primeiro ato. Mas consegui ir até o fim. Ter passado tudo teria sido inútil. Consigo mais coerência interna na articulação das últimas cenas. Mas Anna e Bárbara ainda me preocupam. Não achamos os objetos certos para a paramentação de Bárbara. Ou é o texto, ou o encaminhamento de interpretação, ou minha concepção (que, aliás, é vaga e montada em cima de certa resistência que tenho, desde o início com esta cena). O ‘povo’ tem que ocupar mais espaço e ocupar melhor o espaço, que é bem maior, exige uma disposição cênica mais dinâmica. De resto, como sempre, a tarde foi cheia de baldes de água fria. Chegou Fernando com a carta da Censura, sobre a tal de ‘avocação’ da peça pra instância superior. Com esta palavrinha superior, esconde mentiras. A carta praticamente proíbe o espetáculo. Caracteriza uma censura econômica. É datada de 30 de outubro. A censura política nem chega a ser exercida. A censura foi censurada, proibida de proibir. Os gastos estão feitos. Que vai acontecer de agora em diante, se a proibição for mantida, com os produtores e os próximos espetáculos? Texto liberado não é mais garantia mínima.

07.11.73 – Continuam os ensaios. E as ameaças. Providências para filmar, como medida defensiva (guardar o que foi feito). Rose Lacreta assumirá a realização do filme/documento. A solidariedade é de todos: já temos três câmaras, profissionais dispostos a trabalharem na marra na imagem e no som. Estes últimos dias foram irritantes: exigiam certo heroísmo. Em certos momentos, claro, a vontade é largar tudo. Mas é esta nossa modesta frente de resistência: continuar. Ontem, dia 6, o ensaio foi feito de portas abertas. Cerca de duzentas pessoas. Nada está maduro, mas aplaudiram em cena aberta algumas cenas. Talvez tenha sido o primeiro e último espetáculo. [...] A vontade é engravidar o espetáculo de uma força política mais nítida e mais explicitada. Descubro, revendo uma cena já feita, o nível de autocensura que está enraizado no inconsciente: encontrei uma solução cênica sem dúvida correta e justa, mas tímida, acovardada. Só agora percebo isso. Só agora que sei que o espetáculo será proibido, percebo que esta cena deveria ser mais forte e seu significado deveria ter sido assumido cenicamente de forma mais conseqüente. A presença da censura me fez descobrir isso.²⁰

Esses fragmentos sobre o processo de ensaio e as tensões decorrentes da ameaça da censura, permitem que sejam entrevistados elementos que, muitas vezes, compuseram os bastidores dos ensaios teatrais. Nessas circunstâncias, a violência manifestava-se de outras maneiras: cerceamento econômico, guerra psicológica, insegurança quanto à continuidade do trabalho, enfim, cerceamento o próprio espaço de atuação dos profissionais de teatro. Esse expediente tornou-se uma fórmula muito adequada para estrangular economicamente produtores, de porte médio, que investiam no teatro, não só com um negócio, mas como um projeto político e intelectual.

Após viver essa situação, Fernando Peixoto, ainda em 1973, dirigiu, pela primeira vez, um espetáculo para a Othon Bastos Produções Artísticas: *Um grito parado no ar* de Gianfrancesco Guarnieri, que estreou em abril de 1973, no Teatro Guaíra, em Curitiba, e viajou para a maioria dos estados brasileiros, com lotação esgotada em quase todos os lugares em que se apresentou.

Essa montagem talvez seja a que mais representou esteticamente os embates daqueles que optaram pelo teatro de resistência, pois a primeira evidência, antes de qualquer ponderação, refere-se ao fato de que esse texto teatral é um instigante questionamento sobre o significado de fazer teatro em um momento de tensão e insegurança política, econômica e social.

Um grito parado no ar é uma representação do trabalho artístico em circunstâncias de opressão, materializadas no espetáculo pelas dificuldades financeiras:

²⁰ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 191-192.

não conseguir pagar as prestações dos produtos adquiridos, manter o aluguel do espaço, quitar as despesas com o consumo de energia elétrica, além de não possuir verba para divulgar o espetáculo por ocasião da estréia. Por intermédio de construções metafóricas, expõe a ação intensificada dos órgãos de censura e o asfixiamento das condições de produção, que inviabilizou o surgimento e a continuidade de muitos trabalhos, que se tornou recorrente em períodos posteriores, como se pode depreender das ponderações de José Arrabal:

[...] é a consolidação da capitalização acelerada do teatro empresa, mediada pelo Estado, inflacionando o custo da produção com subvenções milionárias, inflacionando o preço do ingresso, fechando ainda mais o gueto teatral. Assim esse teatro de empresa firma-se – depois de algumas porretadas até em um ou outro empresário, pra disciplinar, também entre eles, o ambiente – com suas montagens, mercadoria variada, repertório ordenado. Espetáculos grandiosos, de arquitetura megalômana, eventos de ocasião para ofuscar ainda mais os olhos, musicais de todo o tamanho e de todas as colorações, pornochanchadas, encenadores famosos do exterior, festivais internacionais de teatro, casas de espetáculos sofisticadas: organiza-se o supermercado. O terror cultural aterrorizando, não só castrou a liberdade de expressão e de criação, mas também promoveu, fazendo a sua parte na política do morde e assopra, a desmobilização dos trabalhadores do palco na luta por suas dificuldades, confundindo-os, ao mesmo tempo em que se deposita nas mãos dos produtores teatrais, e da burocracia de Estado, a direção e a hegemonia da ‘vida teatral’. Para um teatro que sequer atende a 2% da população do país, os critérios de subvenção ao produtor capitalista crescem anualmente, em progressão geométrica. Inflacionam-se os aluguéis dos teatros. Seus proprietários começam a interferir na contratação dos elencos, na escolha dos textos e dos diretores. Hoje, todo o processo de produção teatral encontra-se predominantemente mediado pelo Estado e se a censura, agora, arrefeceu, devido às questões da conjuntura política e mesmo à situação de hegemonia do poder governamental e do empresariado, na direção da vida teatral, enquanto aparelho repressivo, a censura continua aí, intacta, montadinha. No teatro, também a anistia foi restrita.²¹

Efetivamente, essa nova realidade exigiu de artistas e intelectuais, em geral, estratégias para a confecção de uma nova linguagem. E, sob esse aspecto, *Um grito parado no ar* é altamente exemplar, na medida em que esteticamente constrói os indícios dessa nova realidade, a começar da própria concepção cênica, um palco semi-vazio, com uma mesa, alguns bancos, revelando a ausência de recursos. Por outro lado, essa opção, também, evidencia o privilegiamento da palavra no teatro, em uma resposta

²¹ ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. **Anos 70**: teatro. Rio de Janeiro: Edições Europa, 1979, p. 34-35.

às propostas que decretavam a morte do texto e afirmavam, preferencialmente, a eficácia da imagem. Nessa linha de raciocínio encontram-se também as observações de Fernando Peixoto, diretor do espetáculo, ao dizer:

Guarnieri hoje encontrou um caminho válido e polêmico na falta de perspectiva do teatro brasileiro. Seu texto é uma tomada de posição, uma declaração de princípios, a utilização consciente da linguagem teatral para uma reflexão crítica e impiedosa sobre o próprio teatro. Num momento de mistificação, de fugas, de misticismo, Guarnieri, talvez o dramaturgo brasileiro que melhor sabe provocar o riso e o choro na platéia, criando personagens marcados por um calor humano reconhecível e comovente, um escritor que sabe intuitivamente como criar situações emocionais irresistíveis, defende a vigência de uma arte racional, concreta como a verdade, livre e voltada para o potencial transformador dos espectadores. Apresentando seu grito parado no ar ele afirma ainda: *Sem dúvida a palavra não morreu e na medida em que é tolhida mais se demonstra viva.* [...] Guarnieri deixa evidente que boa parcela da crise do teatro brasileiro, do desespero de muitos de seus artistas, nasce de uma insegurança de trabalho, de ausências de condições materiais e psicológicas para o exercício da profissão. As causas de tudo isso são, em última análise, o trabalho idealista realizado sob a ameaça constante da censura, sobretudo da censura econômica, que hoje limita, mais que tudo, o desenvolvimento de um teatro livre, crítico, transformador, verdadeiro.²²

Essas considerações, articulando o diálogo arte e sociedade, são extremamente profícuas, pois contribuem para que se explicita, de forma instigante, a historicidade da escrita e da cena teatral, legitimando-os como documentos de pesquisa, frutos de uma determinada época, e inseridos em embates culturais e disputas políticas, isto é, o código estético não deve ser apreendido acima dos conflitos de seu tempo, e traduzem, no nível simbólico, representações que (re)elaboram projetos, lutas e sonhos de homens e de lugares específicos.

Um grito parado no ar talvez seja a tradução poética daqueles anos de chumbo para aqueles que optaram pela resistência democrática, pela luta estabelecida no dia a dia e, no âmbito teatral, para os que continuaram a ver nessa atividade artística um espaço significativo para o exercício da crítica ao *status quo*. Aliás, essas mesmas premissas nortearam Fernando Peixoto quando dirigiu *Caminho de Volta* (Consuelo de Castro), em 1974, e *Ponto de Partida* (Gianfrancesco Guarnieri), em 1976. A primeira ambienta seus conflitos em uma agência de publicidade, com a finalidade de discutir sobre o impacto dessa atividade no campo das relações sociais, econômicas e afetivas. Já *Ponto de Partida* nasceu de uma indignação: a morte do jornalista Wladimir Herzog,

²² PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 162-163.

nas dependências do II Exército em São Paulo. Ambientada em uma aldeia medieval do século XII, discorria sobre quem poderia ter assassinado o poeta Birdo, que amanheceu dependurado em uma árvore. Com um recurso narrativo, semelhante à peça *Calabar*, onde a personagem, que desencadeou as situações e os conflitos, está ausente da cena.

Fernando Peixoto, em diversas oportunidades, afirmou que esse era um de seus trabalhos mais bem acabados, que teve boa acolhida de público e crítica e ficou mais de um ano em cartaz. Posteriormente, vieram *Mortos sem Sepultura* (1977), *Coiteros* (1977) e *Calabar* (1980), entre outros.



Calabar, 1980 – Theatro São Pedro

Em verdade, as encenações de Peixoto, no decorrer da década de 1970, revelam, antes de quaisquer considerações, a presença de um artista que criou perspectivas para o florescimento de uma cultura de oposição. Acerca de sua trajetória, durante o seu depoimento ao Ciclo de Palestras sobre o Teatro Brasileiro, promovido pela Biblioteca Edmundo Moniz, do Centro de Estudos da Fundacen, Carlos Miranda afirmou:

[...] sua visão é, necessariamente, a de alguém que tem a seu favor não apenas o talento e a inteligência crítica que todos lhe reconhecem, mas sobretudo a experiência de quem vivenciou muitas etapas de nossa evolução teatral, particularmente a que transcorreu durante a década de 60, quando aqui se praticou uma dramaturgia sob pressão ou, como já se disse, uma 'dramaturgia de resistência'. [...] Sua concepção do espetáculo teatral reflete, como se sabe, um visceral engajamento no processo histórico, na crença de que o ser humano por estar integrado nesse processo, sofre inevitáveis e fundas mudanças em sua maneira de ver o mundo, de interpretar uma sociedade que, acima de tudo, ele

pretende corrigir e aperfeiçoar a fim de que a vida se torne mais justa e mais humana.²³

No entanto, com as redefinições políticas e culturais de meados da década de 1980 em diante, determinados temas e interpretações passaram a ser vistos como *superados* historicamente. Dentre as experiências suplantadas pela contemporaneidade estão as reflexões e os trabalhos da resistência democrática. Com isso, perspectivas teleológicas foram refutadas e o *presente* passou a ser a única temporalidade digna de indagação, como atesta a fala de Maurício Segall sobre o Teatro São Pedro, em evento ocorrido no Itaú Cultural, em São Paulo, em 1996:

Eu fui preso em 70, aí fizeram *Frei Caneca*, em 72, e não por causa disso, mas em 73 eu voltei a ser preso. Nesse meio tempo tinham sido presos também o Celso e a Denise que você mencionou. Também sumiram, não é? Nós não sabíamos onde é que eles estavam. Se voltavam vivos, se não voltavam vivos. Mas a opção era político-ideológica, mas era basicamente minha, quer dizer, o Fernando Torres se mandou porque ele não agüentou esse tipo de rojão. Ou não agüentou ou porque a Fernanda não quis. E neste jogo, a questão do Núcleo, a questão da sala de baixo, das montagens mais para o público tradicional de teatro. Vocês podem imaginar, a gente convivia diariamente dentro daquele teatro. Todo mundo vivia lá dentro. Não era simples. Tanto é que acabou cedido e acabou. [...] Eu acho que o Teatro São Pedro foi uma experiência muito importante enquanto viveu. Acho que ele não deixou sementes, o que é triste. Por isso que eu não gosto de falar muito. Eu vim aqui só mesmo para esse testemunho, porque para mim não é prazeroso isso. Nós fizemos muita coisa, mas teve repercussão? Eu diria que não. Eu acho que muitos de vocês, talvez 80%, antes de começar a ver o programa, ‘Ah, vai falar o cara do São Pedro. O que é o São Pedro?’, antes disso sabiam o era o Teatro São Pedro? Não sei. Acho que não. Acho que realmente não. Aí a responsabilidade, em boa parte, recai também sobre os críticos, sobre essa coisa toda, e também daquilo que diz a Mariângela aqui. Ela diz que isso talvez fosse inviável, era anacrônico, não tinha mais nada a ver, não era por aí, o que era bem possível: aliar um teatro meio comercial, meio não comercial, meio profissional, meio não profissional. A Companhia estava fazendo isso. Era talvez, como ela disse, anacrônico e deu no que deu. Deu em nada! Essa é a visão que eu tenho do São Pedro, infelizmente. Eu acho que se for para tirar algumas lições disso, agora que a gente reaviva um pouco, é rediscutir essa questão do teatro: o que é teatro popular, essas categorias de teatro? O que são esses públicos? A nossa postura de não levar teatro à periferia, mas ir a à periferia para formar grupos e fomentar grupos, era uma postura nossa. Era uma postura político-ideológica.²⁴

²³ MIRANDA, Carlos. Apresentação. In: **Fernando Peixoto** – ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988, p. 3.

²⁴ SEGALL, Maurício. **I Seminário pela preservação da memória do teatro brasileiro no século XX** – Teatro São Pedro. São Paulo, 1996, p. 18. (Cópia digitada).

As questões apresentadas por Segall demonstram a necessidade de refletir sobre esse momento de grande significação para as artes cênicas contemporâneas. Nesse sentido, revisitá-lo, circunstanciar historicamente o período em que Fernando Peixoto dirigiu seus mais importantes espetáculos tem sido a preocupação dessa pesquisa, da qual alguns resultados foram aqui apresentados.

Dessa maneira, compreender essas experiências artísticas e suas proposituras é observar também como a História Teatro no Brasil está sendo confeccionada. É perceber os motivos que justificam o *esquecimento* político e cultural de parte dos processos criativos da década de 1970. Diante dessa evidencia, é tarefa desse projeto: por meio da grandeza intelectual e artística de Fernando Peixoto, refletir sobre artistas e situações que cobrem de talento e dignidade o Teatro Brasileiro.

ATIVIDADES CINEMATOGRÁFICAS DE FERNANDO PEIXOTO

Ao lado da intensa atividade teatral, Peixoto desenvolveu profícua atividade no cinema atuando com ator em filmes destacados e elogiados pela crítica especializada. Foi assistente de direção, bem como responsabilizou-se por argumentos e por roteiros cinematográficos. Teve, portanto, uma atuação destacada e muito frutífera para além dos meios teatrais.

Como ator Peixoto participou nos seguintes filmes: *Gamal – Delírio do Sexo* (1969, João Batista de Andrade); *O Homem que comprou a Morte* (1972, Maurice Capovilla); *O Herói Póstumo da Província* (1973, Rudá de Andrade); *Cristais de Sangue* (1974, Luna Alkalay); *O Predileto* (1974, Roberto Palmari); *Fogo Morto* (1975, Marcos Farias); *A Queda* (1976, Ruy Guerra); *Doramundo* (1977, João Batista de Andrade); *A Batalha dos Guararapes* (1977, Paulo Thiago); *O Homem do Pau-Brasil* (1980, Joaquim Pedro de Andrade); *Eles não usam Black-tie* (1980, Leon Hirszmann).

Percebe-se por esta listagem a sua capacidade em circular por grupos diversificados. Isto é, trabalhou não só com cineastas oriundo do meio cinemanovista (Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra) como também entre diretores de orientações estéticas mais afinadas ao realismo (João Batista de Andrade). Este tipo de descoberta leva-nos a perceber melhor a capacidade de F. Peixoto em mobilizar diferentes estratégias de construção de personagem (tarefa específica marcada por sua longa atuação no teatro), assim como de participação ativa em diferentes propostas

estéticas, tornando-o apto, portanto, a participar de projetos complexos e diferenciados. Ainda que possa haver uma “linha” de trabalho que unifique essas participações (necessidade de crítica constante de algumas formas artísticas, principalmente as mais convencionais e facilitadoras da comunicação), vale ressaltar a sua capacidade de “circular” por diferentes agrupamentos.

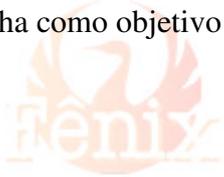
Sua participação em atividades cinematográficas não ficou restrita aos desdobramentos lógicos de seu trabalho como ator em teatro, já que foi assistente de direção nos filmes *Prata Palomares* (1970, André Faria) e *Eles não usam Black-Tie*. Esse tipo de atuação revela outras capacidades que merecem ser destacadas em virtude da complexidade de transposição para meios tão diversos de sua capacidade de conceber a totalidade do espetáculo. Obviamente, a sua longa experiência como diretor de teatro deve ter servido como lastro, mas apenas parcialmente por se tratar de meios de expressão muito diferentes.

Ainda no cinema, foi responsável pelo argumento e pelo roteiro de *O Profeta da Fome* (1969, Maurice Capovilla) e pelos seguintes roteiros que não se tornaram filmes: *Quarup* (1971, em parceria com Ruy Guerra) e *O Tronco* (1978, em parceria com João Batista de Andrade). Percebe-se, mais uma vez, a sua capacidade em buscar formas de expressão (agora a do roteiro cinematográfico) que o caracterizam como um profissional versátil e apto a lidar com o processo de transformação em curso nas artes brasileiras do período (década de 1970). Como se vê, F. Peixoto dedicou-se à atividade de roteirista ao lado de cineastas de orientações estéticas diversificadas. Neste sentido, como demonstrou nossa pesquisa, merece destaque o encontro Capovilla-Peixoto.

Na realidade, *O profeta da Fome* é um projeto tanto de Maurice Capovilla (diretor) quanto de Fernando Peixoto (roteirista). Ambos, à época, tinham tido oportunidade de acumular larga experiência artística. Esta película é o resultado de um momento de particular radicalização de posições estético-políticas, tanto no âmbito teatral, como no cinematográfico. Com efeito, a trajetória cinematográfica de Capovilla teve início, em 1961, com as participações nas discussões que ocorriam no Centro Dom Vital, acompanhado de Gustavo Dahl e Jean-Claude Bernardet. Neste período, trabalhou na Cinemateca Brasileira, quando Dahl transferiu-se para Roma para estudar no *Centro Experimental de Cinematografia*. Capovilla fez carreira no jornalismo, tendo tido a oportunidade de colaborar com os jornais *Última Hora*, revista *Brasiliense* e *Jornal da Tarde*, sempre se dedicando à crítica cinematográfica ou a assuntos atinentes

à área (mercado distribuidor e exibidor, entre outros). Como muitos cinéfilos do período, descobriu o cinema documental com *Aruanda*, de Linduarte Noronha, em 1961. Sua primeira película foi *Meninos do Tietê* (1963) realizada sob o impacto de *Tire Die*, de Fernando Birri. Nesta película, a intriga gira em torno do dia a dia de pobres meninos argentinos que moravam embaixo de uma ponte ferroviária e pediam esmolas aos passageiros do trem. Diretamente inspirado em *Tire Die*, *Meninos do Tietê* retrata a vida sem esperança de garotos favelados que moram às margens do rio Tietê. Em seguida, Capovilla filmaria *Subterrâneos do futebol* (1965). Em 1966, Capovilla foi contratado como professor da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP onde teve oportunidade de dar continuidade ao seu trabalho criativo. Seu primeiro longa metragem foi *Bebel, a garota-propaganda* (1967), baseado num conto de Ignácio de Loyola Brandão. Este filme procurou seguir a mesma tendência sociológica presente em *Meninos*, isto é, procurar uma representação realista, crítica e popular. Alcançou razoável sucesso de público.

Em 1968, participou do Comitê Internacional do Cinema Novo, evento que tinha como objetivo a luta contra a censura. Nos finais da década de 1960,



[...] trabalhou com Roberto Santos na montagem e no som de *A hora e a vez de Augusto Matraga*. À falta de condições para o início de uma nova produção aliou-se a reformulação do seu estilo de fazer cinema. Como declarou, “estava muito preso à tradição realista do cinema paulista, da crítica de costumes”. O fim do sonho utópico do cinema social deu lugar a discussões com Fernando Peixoto sobre o texto de Glauber Rocha, *Estética da Fome*.²⁵

É possível constatar que o encontro com Peixoto ocorre num momento de grandes transformações (sociais, políticas e culturais) que exigiam novos posicionamentos âmbito pessoal/profissional, bem como que essa parceria Peixoto-Capovilla não é algo isolado na trajetória de ambos. Ao contrário, é o resultado da necessidade de dialogar criticamente com a realidade brasileira do período, tanto do ponto de vista dos temas, quanto no que se refere às formas artísticas. A complexidade desta proposta pode ser observada, num primeiro momento, mediante consulta a um dos textos dedicados à apresentação da película:

[...] é uma fábula que revive um mundo que se acaba, o mundo do circo, com seus personagens estranhos e pitorescos. É uma comédia e um drama, uma farsa e uma realidade, como se estivéssemos num

²⁵ RAMOS, Fernando; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora do SENAC, 2000, p. 88.

picadeiro, onde o palhaço que faz rir, chora por dentro. Neste filme, o espetáculo é a vida se desenrolando, com alegrias e tristezas, sem passes de mágica ou arriscados saltos mortais. Para compreender este filme basta seguir de perto o fantástico Alikan, um personagem real e ao mesmo tempo imaginário, símbolo das contradições humanas. Nele vamos encontrar um pouco de cada um de nós e muito do que não gostaríamos de ser. Depois de ter visto este filme não diga: isto é real. Descubra a verdade naquilo que parece fantasia.²⁶

Esta fábula torna-se ainda mais inquietante, quando nos deparamos com a película propriamente dita. Com efeito, em *O profeta da fome*, somos apresentados ao mundo do pequeno circo de Dom José, por meio da trajetória do faquir Alikan. É ele quem realiza os mais arriscados e sensacionais números: os Manjares do Demônio, o Enterrado Vivo, o Suicida Sanguinário. Ele marcha descalço sobre cacos de vidro, se fura com punhais, come fogo e estanho derretido. O circo vai mal. Os artistas desesperados comem os animais amestrados. Tentam se substituir aos animais, mas fracassam. Inventam como último recurso um número de arrepiar: o faquir Alikan vai comer gente. E o público comparece em massa para ver Alikan, o Homem que come gente. Escapando do circo em chamas, com Maria, sua mulher, Alikan inicia uma longa caminhada, acompanhado por outro personagem, o domador, um homem extremamente violento. Numa espécie de balé sertanejo, ao som da viola de um cego cantador, Alikan perde seu olho direito, em luta violenta com o domador. Consegue chegar, enfim, a uma cidade em festa, e se apresenta para um número anunciado como sensacional: o Crucificado Vivo. Atrai a atenção de toda a cidade, mas seu número de circo transforma-se numa cerimônia mística. Ele então é preso e na prisão descobre a chave do sucesso: o jejum. Viaja para São Paulo e, na Avenida São João, arma uma barraca de faquir, onde pretende ficar cem dias sem comer. Seu número é bem sucedido. Ganha um campeonato mundial de fome.

A partir dessa estrutura de enredo, é possível perceber que se trata de uma proposta discursiva que, explicitamente, se assume como alegórica, isto é, não é transparente, exige decodificação e propõe um diagnóstico geral desalentador. Com efeito, *O profeta da fome*, segundo Ismail Xavier, é um filme que se “aproxima do cinema do lixo, em suas metáforas, em seu passeio pela disformidade (sic)”.²⁷

Em suma: por meio da estratégia eminentemente agressiva, *O profeta* filia-se à estética do lixo que é uma radicalização das propostas do Cinema Novo. Para

²⁶ Encarte Promocional. Disponível no Museu Lasar Segall (São Paulo/SP).

²⁷ XAVIER, Ismail. **O desafio do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 20.

caracterizá-lo, rigorosamente do ponto de vista estético-formal, deve-se levar em consideração que a espessura do universo ficcional de *O profeta da fome* é sempre densa, embora fragmentada, com personagens desesperados e agonizantes. A atração pela imagem do abjeto (babas, sangue, vômito, lixo e outros tipos de substâncias asquerosas) é recorrente. Esses procedimentos delineiam um tipo de relação de agressão com o espectador, sustentada por inspiração em Brecht e Artaud, numa releitura da estética da fome de Glauber. Trata-se, antes de tudo, de agredir a “boa consciência burguesa”. Impedir a fruição descompromissada e/ou neutra do espetáculo. *O profeta*, na linha de *O bandido da luz vermelha* (1969), de R. Sganzerla, é uma resposta aos horrores e temores de uma época difícil marcada pelo autoritarismo, pós AI-5. Esta película, que teve Fernando Peixoto como co-roteirista, é portanto uma recusa das posturas que buscam reconciliar-se com os valores de produção dominantes no mercado. Fundamentalmente, trata-se de uma representação alegórica do subdesenvolvimento brasileiro.

Por outro lado, igualmente significativo é o encontro de F. Peixoto e João Batista de Andrade, tendo em vista os desdobramentos políticos e estéticos e as afinidades desenvolvidas ao longo dessa parceria.

Com efeito, a trajetória cinematográfica de Andrade inicia-se como desdobramento de sua participação no movimento estudantil. De formação marxista, foi militante do movimento estudantil no âmbito da União Estadual dos Estudantes (UEE). Aproximou-se do cinema por meio de Francisco Ramalho Jr. que tinha iniciado um grupo de cinema do qual já faziam parte José Américo Viana e Clóvis Bueno. Nesta época, João Batista recebeu influências do cinema polonês, especialmente de Wadja, da *Nouvelle-Vague*, do neo-realismo italiano e do cinema latino-americano, particularmente do documentarista argentino Fernando Birri que teve a oportunidade de conhecer pessoalmente por intermédio do jornalista Vladimir Herzog e do cineasta Maurice Capovilla. Depois do golpe militar de 1964, trabalhou na Fundação Cinemateca Brasileira, a convite de Rudá de Andrade, redigindo releases para a imprensa. Como desdobramento dessa atividade, participou da Sociedade Amigos da Cinemateca que, à época, mantinha um cineclube no Museu de Arte de São Paulo. Nesse período, manteve seus primeiros contatos com os diretores do Cinema Novo: Gustavo Dahl, Carlos Diegues e Leon Hirszman. Em 1966, também com patrocínio do movimento estudantil (especialmente do Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP e do

Jornal Amanhã), Andrade realizou *Liberdade de imprensa* que foi o seu primeiro filme, um documentário de média metragem. Logo depois, trabalhou como assistente de direção em dois filmes de Maurice Capovilla, *Subterrâneos do futebol* e *Bebel, a garota-propaganda*. Em seguida, embora o ambiente fortemente repressivo do pós-AI-5 já se fizesse sentir, Batista de Andrade dirigiu *O filho da televisão* (episódio de *Em cada coração um punhal*). Ao lado disso, dirigiu também seu primeiro longa-metragem de ficção, *Gamal, o delírio do sexo*, pelo qual recebeu prêmio AIR France de melhor diretor em 1970. Neste filme, percebe-se a presença de estratégias discursivas alegóricas que procuram discutir a repressão política imposta pela ditadura militar e seu impacto sobre os intelectuais. Como se vê, João Batista de Andrade, na passagem dos anos 1960 para 1970, estava enfrentando grandes transformações (sociais, políticas e culturais) que exigiam novos posicionamentos âmbito pessoal/profissional.

Como vimos anteriormente, a trajetória de F. Peixoto revela, de modo significativo, igual necessidade de revisão e transformação constantes. Percebe-se que a parceria Peixoto-Andrade em *Gamal* não é algo destituído de significados para a trajetória de ambos. Pelo contrário, trata-se de uma proposta de diálogo crítico com a realidade brasileira do período. Com efeito, em *Gamal – delírio do Sexo*,

[...] a história se passa em cenários naturais, abertos, identificáveis – ruas e praças do centro da cidade de São Paulo – e a câmera, de quando em quando, se afasta da ficção que está registrando para filmar as pessoas que em torno da equipe observam as filmagens. O esconderijo e a brecha aparecem com igual destaque na imagem. No trecho final de *Gamal* um personagem é agredido por três outros que destroem as cadeiras que ele fabricava. Quando os agressores se retiram o agredido procura recolocar de pé os pedaços que sobraram das cadeiras arrebitadas – uma outra forma de repetir a encenação do medo e da violência que geraram os filmes marginais. Quando alguém destrói nossas cadeiras a gente não pode fazer nada. Só nos resta tentar arrumar os cacos que sobraram para montar um arremedo de cadeira, para improvisar uma cadeira meio avacalhada, meio esculhambada. E se equilibrar aí. O personagem central neste filme é um jornalista que briga com a mulher e fica meio louco. É um intelectual que perdeu o chão, sem ponto de apoio para se sentar. Alguns filmes marginais tomaram como protagonista um qualquer fora-da-lei – um assaltante, um criminoso, um rebelde bronco, meio analfabeto, que agride o sistema por instinto de sobrevivência. Outros, como *Gamal*, tomam como protagonista um intelectual. Um intelectual talvez porque o artista (e em especial o que se expressa através do cinema) se sentia marginalizado [...] numa sociedade desfigurada pelas formas de lazer impostas pelos interesses do capital multinacional e desfigurada também pela censura [...]. O herói era um intelectual ou um bandido porque, muito provavelmente, o artista sonha com a possibilidade de poder agredir o mau gosto

institucionalizado pelos grandes veículos de lazer com uma violência idêntica à de um fora-da-lei. Intelectual e bandido, nos filmes marginais, era tudo a mesma coisa. [...] Há um certo tom de queixa aí, como se o cineasta, ao incluir estes flagrantes na história contada em seu filme, estivesse reclamando um pouco da apatia geral dos espectadores (ou das pessoas de um modo geral) diante dos filmes (ou do país como um todo) ou do sofrimento dos intelectuais que lutavam por um melhor país e um melhor cinema.²⁸

Este tipo de representação, sem dúvida, assume-se como alegórica, isto é, não é transparente e tem perspectiva globalizante. Segundo Ismail Xavier,

[...] a série que inclui *Gamal, o delírio do sexo*/J. B. de Andrade/70, *Piranhas do asfalto*/Neville/70, *Vozes do medo*/coord. Roberto Santos/71, *Prata Palomares*/André Faria Jr./71, *Nenê Bandalho*/Emílio Fontana/70, *Perdidos e malditos*/Geraldo Veloso/71, *Hitler no Terceiro Mundo*/José Agripino/70, *O pornógrafo*/João Calegari/70, trabalha a crise de identidade, as fantasias e frustrações sexuais, a violência, o marginalismo, perambulações sem destino.²⁹

Por meio da estratégia da agressão, *Gamal, o delírio do sexo* filia-se, grosso modo, à *estética do lixo* que é uma radicalização da *estética da fome*. Do ponto de vista estético-formal, a espessura do universo ficcional de *Gamal, o delírio do sexo* é sempre densa, embora fragmentada, com personagens desesperados e agonizantes. João Batista de Andrade, embora freqüentador da Boca e com uma produção que nitidamente se aproxima da estética marginal, afasta-se, porém, em alguns aspectos do panorama desta proposta cinematográfica. Talvez a distinção se localize mais no nível narrativo.

Isto é particularmente forte em *Gamal, o delírio do sexo*, filme que é percorrido de ponta a ponta por berros angustiantes, sem que haja, ao nível da própria *diegese*, uma motivação para tal. O dilaceramento e a ação gratuita coincidem para transformar o filme num estilhaço fragmentário em que determinadas personagens “tipificadas” tentam se cristalizar, mas acabam diluídas por uma narrativa onde o centro funcional parece estar localizado na expressão de uma agonia absoluta, sem fundo nem causa. A dimensão do “horror” à abjeção, aparentemente incomensurável, tem aí uma de suas expressões mais típicas.³⁰

Fundamentalmente, trata-se de uma *representação alegórica do subdesenvolvimento brasileiro com pitadas de contracultura*. De acordo com depoimento de João Batista de Andrade:

²⁸ AVELLAR, José Carlos. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986, p. 107-108.

²⁹ XAVIER, Ismail. **O desafio do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 20.

³⁰ RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite**. São Paulo: EMBRAFILME-MinC- Brasiliense, 1987, p. 85.

Gamal foi exibido em Brasília e eu tive que ouvir as mais diversas condenações ao filme por parte de pessoas como, por exemplo, o Joaquim Pedro de Andrade que, amigo, tentava me convencer de que o “irracionalismo” não só não levava a nada como era um perigo. [...] Esse bombardeio, na verdade, tinha um alvo certo: o crescente movimento do cinema marginal tanto no Rio [...] quanto em São Paulo. Os cineastas e os filmes, indistintamente, eram pejorativamente chamados de “udigrudi”, corruptela de “underground”, cultura marginal importada dos movimentos jovens, principalmente norte-americanos. [...]. *Gamal* é um filme carregado de invenções, tem uma carga pessoal muito forte e fora realizado como uma espécie de vômito, um processo de criação espontâneo e incontrolável, forte, apesar da perda de um claro sentido histórico. Mas em vez de defender *Gamal*, eu me posicionei do lado de minha “tradição”, tentando retomar minha capacidade crítica, a busca de um cinema enraizado na história e na política brasileira.³¹

Movimento semelhante de atração e repulsa em relação aos referenciais culturais advindos dos EUA, pode ser encontrado também na trajetória de F. Peixoto. Como vimos anteriormente, pouco antes de sair do Oficina, Peixoto estava envolvido com o projeto de encenação de *Don Juan* (1970). Ao recordar o processo criativo que daria origem a esse espetáculo, o diretor salienta que “a transformação do texto de Molière num roteiro para uma ‘ópera-rock’ foi a consequência direta desta experiência vivida em meses de Berkeley a New York”. Portanto, sob o impacto dessas referências culturais, fez “a aproximação de Don Juan com Mick Jagger ou James Dean, ou com os personagens do *Easy Rider* de Dennis Hopper”. Entretanto, tal aproximação, tempos depois, foi vista por Peixoto como limitadora:

Foi uma forma errada de abordar a problemática proposta pelo texto. Na medida em que situava a reflexão num terreno ideológico distante de nossa realidade objetiva. O espetáculo não caía no elogio do “hippie”. Mas, ao contrário, procurava colocar o problema em questão. O potencial social e político do texto, entretanto, é bem mais amplo. Hoje sinto com clareza que esta opção inicial da concepção do espetáculo, partiu de uma visão deformada da realidade brasileira daquele instante.³²

Cabe destacar, neste contexto, que estudar os filmes *Gamal*, *o delírio do sexo* e *O Profeta da fome*, sem dúvida, é uma oportunidade de jogar luz sobre uma conjuntura em que a questão do audiovisual, no Brasil, passa a lidar com uma nova (e mais elevada) etapa nas formas de comunicação de massa: o advento da televisão e do

³¹ CAETANO, Maria do Rosário. **João Batista de Andrade**: alguma solidão e muitas histórias – a trajetória de um cineasta brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 139-143.

³² PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: HUCTEC, 1989, p. 136-137.

cinema de Hollywood. Por outro lado, as vicissitudes do engajamento artístico – questão central nos debates do período – encontra nas trajetórias de João Batista de Andrade M. Capovilla e F. Peixoto uma pista muito consistente dos caminhos seguidos pelos artistas brasileiros preocupados com a discussão dos temas relevantes e que, ao mesmo tempo, recusando o didatismo e a impositação iluminista, presentes em diversas obras do período, desejavam manter um diálogo instigante e não-conformista com o público. A chamada “Resistência Democrática” ganha, desta forma, um contorno mais matizado.

ATIVIDADES TELEVISIVAS E JORNALÍSTICAS DE FERNANDO PEIXOTO

Por outro lado, na televisão, como diretor, foi responsável pelos seguintes trabalhos: *Em cima da hora* (Paulo Pontes, 1976, TV Globo); *O sonho* (Gianfrancesco Guarnieri, 1976, TV Globo); *Maria Stuart* (Schiller – adaptação de Carlos Lombardi, 1981, TV Cultura, co-edição com Edson Braga). Para esse mesmo veículo de comunicação, escreveu *Édipo* (em parceria com Gianfrancesco Guarnieri, 1975, TV Globo) e *O último dia de Lampião* (em parceria com Maurice Capovilla, 1975, TV Globo). Como que num coroamento daquilo que foi dito acima é possível notar, novamente, a maleabilidade de F. Peixoto em adaptar-se a formas de expressão que o caracterizam como um profissional multimídia.

Por outro lado, é preciso salientar que a modernização, anteriormente mencionada, dos meios de produção artísticos também ocorreu no meio televisivo. Deste ponto de vista, igualmente cabe destacar a importância das parcerias de F. Peixoto com Paulo Pontes, G. Guarnieri e M. Capovilla, já que elas permitem perceber como a ocupação desses espaços, do ponto de vista estético-ideológico, permitiu a produção de obras artísticas instigantes.

Em relação à televisão, deve-se destacar que Peixoto participou de um momento no qual importantes nomes do teatro e do cinema brasileiros ingressavam no meio televisivo, não só como forma de sobrevivência, mas por acreditarem, também, na possibilidade de realizarem um trabalho cultural de importância para o país.

Sob esse aspecto, não se pode esquecer que um dos grandes objetivos dos artistas e da arte, propriamente dita, é o de atingir um público cada vez maior e, na década de 1970, certamente, houve um dos maiores investimentos na área de telecomunicações, com vistas a integrar o país.

No início dos anos 1960, as telecomunicações enfrentavam grave crise, já que o setor era controlado basicamente por empresas privadas estrangeiras que não demonstravam interesse em investir na ampliação de seus sistemas. Por outro lado, o desenvolvimento econômico e social exigia a implantação de uma infra-estrutura mais eficiente e capaz de ajudar no aprofundamento das transformações em curso. [...] Entre 1969 e 1972, a Embratel instalou a rede básica de telecomunicações no país com um sistema de microondas em visibilidade, que interligou as regiões Sudeste, Sul e Nordeste, e um sistema de microondas em tropodifusão na Amazônia. Com exceção dos sinais de TV, o sistema de tropodifusão possibilitou o tráfego de todos os serviços de telecomunicações entre a região amazônica e as principais cidades do país.

A Embratel ampliou o sistema internacional de telecomunicações priorizando a utilização do satélite. Com a inauguração, em 1969, da estação terrena de Tanguá foi possível, através do satélite Consórcio Internacional (Intelsat), a interligação do Brasil às principais capitais do mundo e a transmissão ao vivo no país de imagens de TV geradas no exterior.³³

A pesquisa demonstrou que estudar a trajetória de F. Peixoto é jogar luz sobre esse processo histórico. Muitos profissionais que desenvolveram atividades cinematográficas chamam a atenção para a “desconfiança” da TV em relação ao cinema brasileiro. Isto é, trata-se de uma conjuntura em que a questão do audiovisual, no Brasil, é obrigada a lidar novas formas de comunicação de massa: o cinema de Hollywood, após a introdução das novas tecnologias³⁴. A questão do público, central nos debates do período, encontra na trajetória de F. Peixoto uma pista muito consistente dos caminhos seguidos pelos artistas brasileiros preocupados com a discussão dos temas relevantes, ao mesmo tempo, mantendo o contato com o público, talvez até ampliando esse diálogo.

Por outro lado, cabe salientar: além de todas essas frentes de trabalho, no campo da cultura e da arte, Fernando Peixoto desenvolveu intensa atividade jornalística na imprensa alternativa, particularmente, nos periódicos *Opinião e Movimento*, assim como foi diretor artístico dos grandes shows pela anistia feitos por cantores brasileiros

³³ CASTRO, Celso; D'ARAUJO, Maria Celina. (Orgs.). **Dossiê Geisel**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2002, p. 150-151.

³⁴ De acordo com um importante pesquisador, “era o momento em que se configurava melhor a questão da ameaça interna representada pela televisão, num sistema de mídia que veio se complicar aos olhos dos cineastas mais claramente depois de 1969, pois antes estavam totalmente voltados para o pesadelo maior da dominação do mercado por Hollywood. Tal ‘ameaça’ era efetiva não somente por força da hipertrofia peculiar da TV na sociedade brasileira, mas também pelo seu divórcio, favorecido pelas leis do país, com o cinema local que muito perdeu comercialmente em função disso. Compôs-se um quadro de desconfiança mútua que, apesar de algumas iniciativas pontuais, ainda persiste, e o cineasta enfrenta uma difícil equação: de um lado, é a pressão vinda da retração do mercado cinematográfico, correlata ao consumo doméstico da TV; de outro, é a força renovada do cinema americano após sua revolução **high tech** feita a partir de Guerra nas Estrelas”. (XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 48.)

ao final da década de 1970. É preciso, portanto, ressaltar a importância de se compreender a multifacetada atuação de Fernando Peixoto e os diferentes caminhos estéticos escolhidos, nesse período, no interior da chamada “Resistência Democrática”.

Por fim, deve-se destacar que, no âmbito da História Cultural, estas considerações podem oferecer uma alguma contribuição, principalmente com o intuito de articular o diálogo entre História/Estética e Arte/Política. Portanto, estudar os recursos estéticos utilizados na confecção de uma obra e, ao mesmo tempo, articular, com acuidade, as mediações necessárias entre as temáticas eleitas por ela, os debates sociais, políticos, econômicos e culturais do período são procedimentos imprescindíveis trabalho do historiador da cultura. Desse ponto de vista, a disciplina História ganha em vitalidade, pois possibilita observar a realidade social por meio do campo simbólico, e a Arte ganha em dimensão, ao se (re)construir os planos em que se inscreve.

