



## **“Enquanto que a raiva é um privilégio do injusto”: a questão da consciência na dramaturgia brasileira de matriz comunista (anos 1970)**

MARIANA ROSELL\*

Nos anos 1970, é possível observar uma reconfiguração do campo teatral através da qual a dramaturgia de matriz comunista volta a ocupar os palcos brasileiros após um intervalo em que, por um lado, tomaram lugar as tendências de vanguarda e, por outro, assistiu-se a um afastamento do público de teatro das salas de espetáculo. Nesse contexto, artistas ligados à tradição do teatro engajado, que havia hegemonizado a produção teatral nos primeiros anos do regime militar, voltaram a atuar de maneira sistemática, configurando o que Marcos Napolitano chamou de contra-ofensiva comunista no teatro (NAPOLITANO, 2011: 170).

Essa retomada baseou-se tanto na reafirmação quanto na revisão dos pressupostos elementares do teatro que despontara em fins da década de 1950 a partir da encenação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que estreou, com grande sucesso, em 22 de fevereiro de 1958 no Teatro de Arena de São Paulo. As revisões visavam incorporar algumas críticas sofridas pela tradição do teatro engajado ao mesmo tempo em que os dramaturgos ligados a esse projeto – que se manifestou de diferentes formas ainda que dialogando com questões em comum – se propuseram a repensar seu próprio projeto político e artístico.

Isso faz com que, especialmente a partir de 1973, novamente com uma peça de Guarnieri, agora *Um grito parado no ar*, seja possível observar a existência do que Reinaldo Cardenuto chamou de dramaturgia de avaliação (CARDENUTO, 2014). Se a aposta no realismo, num teatro baseado na palavra e na busca pelo diálogo e a tentativa de equação entre razão e emoção na forma dramática foram mantidas nos anos 1970, elementos norteadores até os anos 1960, como a teleologia revolucionária na representação do operariado, foram deixados de lado.

Duas das principais peças que se inserem nesse contexto são *Gota d'água* (Chico Buarque e Paulo Pontes, 1975); e *O último carro* (João das Neves, 1964-1967/1976). Neste trabalho, interessa compreender como, voltando-se para o cotidiano do lumpemproletariado,

---

\* Mestranda em História Social no programa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). A pesquisa é orientada pelo Professor Marcos Napolitano e foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Email: [rosell.mariana@gmail.com](mailto:rosell.mariana@gmail.com)

esses dramaturgos denunciaram o massacre diário ao qual a engrenagem da modernização conservadora submete a população pobre e periférica dos grandes centros urbanos.

Também interessa observar como as duas peças trabalham o exercício da consciência política de alguns personagens, que emergem em destaque diante de um círculo social majoritariamente alienado e inconsciente – Joana e Egeu em *Gota d'água*, os operários Deolindo e Hilário, em *O último carro*. Através deles, intenta-se compreender como os dramaturgos reconfiguram o frentismo cultural trazendo através dos diálogos e da estrutura dramática um projeto que deixa de lado a refutação a diferentes formas de expressão política, passando para o acolhimento de agentes sociais cujas táticas divergiam da mobilização coletiva e organizada.

Por fim, é de interesse deste trabalho investigar qual o resultado que a linha dramática em ambas as peças produz para a equação entre razão e desvario. Acredita-se que, sobre a base de um problema comum, os dramaturgos apontam para um mesmo caminho, embora João das Neves vá além, ao inserir em sua cena um personagem cujo desvario alienado surge como o grande obstáculo a ser superado.

### **Uma dramaturgia de matriz comunista**

O teatro foi um dos principais espaços a dar lugar à oposição ao regime militar brasileiro, desde o golpe até a retomada das ruas pelas manifestações populares que começaram em finais da década de 1970. Ao longo de todo esse período, diferentes experiências e propostas de atuação política ocuparam os palcos do país, animando os debates na intelectualidade brasileira. Uma das vertentes a se manifestar nessa linguagem artística foi o frentismo cultural, que propunha a formação de uma frente ampla de resistência que reunisse os opositores do regime autoritário em nome do retorno da democracia.

Chama-se dramaturgia de matriz comunista um trabalho de escrita dramática específica em que se identifica uma forte presença de elementos provenientes de uma cultura política comunista (MOTTA, 2013), sem que para isso seja necessária uma relação direta entre seus autores e o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e, ainda menos, um controle deste último sobre as peças escritas e/ou produzidas nesse contexto. O que se identifica é uma agenda política e estética bastante próxima do projeto político do PCB, ainda que seus dramaturgos tenham tido diferentes níveis de relação com o partido e que o PCB, durante todo o regime militar e, na

verdade, desde finais dos anos 1950 não tenha mais conseguido formular uma política cultural concreta (FREDERICO, 2007: 354).

Para além da agenda estritamente política, os dramaturgos associados a essa vertente de atuação apostaram no desenvolvimento de uma dramaturgia realista capaz de conscientizar seu público através do diálogo e da valorização da palavra, muitas vezes recorrendo a um repertório de música popular, e recusando as iniciativas de vanguarda que inseriram nos palcos brasileiros a perspectiva do teatro de agressão a partir de 1967.

Especialmente a partir da estreia de *O rei da vela*, peça de Oswald de Andrade inédita até a montagem dirigida por José Celso Martinez Correa no Teatro Oficina, intensificaram-se os debates dentro do campo teatral sobre qual deveria ser o papel do teatro no contexto de resistência ao regime militar e quais os aspectos formais, estéticos e ideológicos mais adequados para o cumprimento dessa função. Os debates tomaram tal relevância que a Revista Civilização Brasileira, fundamental para a configuração da resistência cultural entre 1965 e 1968, publicou um caderno especial chamado *Teatro e Realidade Brasileira* reunindo artigos de diversos artistas representando as vertentes discordantes.<sup>1</sup>

Entre 1968 e 1973, observou-se um afastamento do público tradicional de teatro que coincidiu com a perda de hegemonia no campo teatral dessa dramaturgia de matriz comunista. Nos primeiros anos da década de 1970, porém, ainda que não de maneira planejada, dramaturgos provenientes da tradição do teatro engajado, seja desde a experiência do Arena, como Gianfrancesco Guarnieri, ou da experiência cepecista e, posteriormente, do Grupo Opinião, como João das Neves e Paulo Pontes – ou ainda, no caso de Oduvaldo Vianna Filho, de ambos os espaços –, voltaram a produzir obras teatrais que, por um lado, apontassem a necessidade de se reconduzir as classes populares à centralidade dos enredos de suas peças e, por outro, de valorizar o papel do militante de esquerda enquanto interlocutor de uma prática de engajamento; tudo cotejado por uma aposta na estética realista. A esse “movimento”, Reinaldo Cardenuto deu o nome de dramaturgia de avaliação (CARDENUTO, 2014: 101).

A dramaturgia de avaliação se debruçou sobre as contradições que marcavam setores da sociedade brasileira como as classes populares e a classe média progressista, da qual faziam parte a maioria dos artistas da esquerda nacionalista, e buscou, a partir de tal investigação, descortinar essas contradições para reconfigurar o projeto frentista. Desse modo, a sociedade

---

<sup>1</sup> Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, Caderno Especial nº2, julho de 1968.

poderia se reorganizar a partir de uma leitura concreta e não idealizada da realidade brasileira. Entre outros aspectos, é possível observar que, se até os anos 1960 as peças buscavam conscientizar o público da necessidade e dos caminhos para a revolução socialista, a dramaturgia de avaliação vai, cada vez mais, se encaminhar para a conscientização da necessidade de uma militância diária em busca de condições decentes de sobrevivência na realidade que lhes era possível.

Nesse contexto, apesar de configurarem respostas para um problema comum e possuírem um forte diálogo em determinados aspectos, como os que se apontou acima, as peças também apresentavam, muitas vezes, algumas soluções distintas entre si, enfatizando mais ou menos um aspecto ou outro, sem que isso representasse, necessariamente, uma divergência ou um afastamento. É a partir desta perspectiva que se busca compreender, neste trabalho, a representação do popular em termos de exercício da consciência política nos casos específicos de *Gota d'água* e *O último carro*.

### **Formas de exercício da consciência política**

Na peça escrita por Buarque em parceria com Paulo Pontes<sup>2</sup>, a tragédia *Medeia*, de Eurípedes, é atualizada para o contexto da periferia no Rio de Janeiro de meados dos anos 1970.<sup>3</sup> Os moradores da Vila do Meio-Dia sofrem com os juros que dificultam o pagamento das prestações de suas casas a Creonte, dono do conjunto habitacional. A protagonista Joana, sofre pelo abandono do companheiro Jasão, que a deixa para noivar com Alma, filha de Creonte, se tornando o futuro herdeiro do patrimônio do antigo credor que ainda o impulsiona ao sucesso na carreira artística como sambista.

Apesar da relevância da trama amorosa, a peça se constitui a partir de um duplo eixo: 1) as questões afetivas de Joana e Jasão; 2) as questões socioeconômicas dos moradores do conjunto habitacional. O drama individual e o coletivo se imbricam na tragédia social que acomete a todos e nas tentativas de Mestre Egeu, outro morador do conjunto habitacional, de convencer os vizinhos a se organizarem coletivamente a fim de resolver os problemas de todos. Esses dois eixos se articulam em equilíbrio ao longo da peça, com Creonte se aproveitando a

---

<sup>2</sup> Para uma ampla análise de *Gota d'água*, cf. HERMETO, Miriam. "**Olha a Gota que falta**". Um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975 - 1980). Tese de Doutorado, UFMG, Belo Horizonte: 2010.

<sup>3</sup> A atualização da tragédia foi mediada por Oduvaldo Vianna Filho, uma vez que a peça de Buarque e Pontes foi baseada num roteiro televisivo que o dramaturgo, recém-falecido, havia feito pouco tempo antes.

todo momento do poder econômico que exerce sobre Joana para garantir a manutenção do *status quo* e, em segundo plano, a felicidade de Alma.

Sobre *Gota d'água*, é fundamental apontar que a consciência política é exercida por dois personagens: Joana e Mestre Egeu. Ao longo de toda a peça, são esses dois personagens que vão insistentemente denunciar a condição exploratória a que estão submetidos, expressando diferenças apenas nos métodos que consideravam ser mais adequados para atuarem politicamente. Em muitos momentos, Joana explicita a sua ampla consciência da situação que enfrenta e do contexto que a envolve. É especialmente a partir de suas falas que a dupla natureza da traição de Jasão se evidencia, deixando nítido que Joana não foi traída somente enquanto mulher, mas também enquanto companheira de classe social.

Dessa maneira, a condição de vítima da traição do sambista se expande para além de Joana, tocando a todos os moradores da Vila do Meio-Dia. Essa manifestação da dupla natureza da traição de Jasão se expressa, por exemplo, quando Jasão vai até a ex-mulher a pedido do futuro sogro para convencê-la a ir morar em outro lugar com os dois filhos do casal:

JASÃO: Não vim discutir. Vim pra ver/o que é que você pretende fazer...

JOANA: Nada, eu vou ficar aqui. E você?

JASÃO: Isso não dá...

JOANA: Por quê?...

JASÃO: Não dá...

JOANA: Por quê?

JASÃO: O dono do imóvel não quer...

JOANA: Otário,/Creonte é ladrão...

JASÃO: Ele é proprietário...

JOANA: É proprietário seu...

JASÃO: Está co'a lei...

JOANA: Vou sair e perder o que paguei?

JASÃO: Você está atrasada...

JOANA: Eu sei, Jasão/Estou e nunca mais pago um tostão/O preço que constava na escritura/eu já paguei. [...] A prestação não me dava mais conforto/Quanto mais eu pagava, mais devia/Virei parteira, fiz mais de um aborto/Mas, entre me matar no dia-a-dia/e carregar comigo um peso morto,/eu não sei qual dos dois mais me doía/ - tu quase sempre lá no cais do porto/Quando vi, tinha pago o preço antigo/e já devia duas vezes mais/Que é isso? Não pago. Não tem castigo/E todo mundo aí já deu pra trás/Se vem falar de despejo comigo,/despeja todo mundo, meu rapaz/ - tu quase sempre foste um bom amigo/Por isso eu digo, Jasão, essa casa/é minha, sim, e Creonte é ladrão (BUARQUE; PONTES, 1975: 160-161)

Especialmente na fala final, Joana expressa não só uma consciência da exploração, mas também um conhecimento do sistema de parcelamento e juros que faz com que os moradores tenham que pagar mais de uma vez o valor total do imóvel adquirido.

Mestre Egeu, por sua vez, é quem traz à peça a consciência comunista, baseada em seu passado de militante e líder operário. Liderança essa que, no presente, equivale à liderança que ele exerce sobre os moradores do conjunto habitacional, sendo não só o presidente da associação de moradores da Vila do Meio-Dia, mas também sendo procurado diversas vezes por vizinhos que lhe pedem conselhos. Do passado de militante comunista ele também guarda a defesa da organização coletiva e do diálogo como meio para que os moradores façam suas reivindicações.

É o que se nota, por exemplo, quando ele se reúne com os moradores do conjunto habitacional a fim de convencê-los de que deveriam se organizar para defender Joana, conversar com Creonte em busca de uma solução pacífica e benéfica. Nesse processo, ele consegue convencer os vizinhos, destacando-se o uso de vocabulário e métodos característicos aos utilizados em assembleias. Sua liderança ainda é reforçada pelo fato de que é ele quem vai à frente de todos no momento de conversar com Creonte. Conforme trecho da peça:

EGEU: Não pode porque é suicídio. Se a gente/deixar Creonte jogar calmamente/essa mulher na rua, o despejado/amanhã pode ser você. Você/Você. Tá certo, Joana tratou mal/o locador. Problema pessoal, /não interessa a razão e o porquê/Mas ninguém pode viver num lugar/pelo qual pagou mais do que devia/e estar dependendo da simpatia de um cidadão pra conseguir morar/tranquilo. [...] E já que todo mundo que falar/com Creonte sobre essa prestação/que nunca acaba, por que não, então, /ir logo lá duma vez pra matar/os dois assuntos/Vamos... [...] Bem, proponho que, sem agitação, /a gente vá lá, com comedimento, /com toda a calma... (BUARQUE; PONTES, 1975: 172-173)

Para além das próprias falas dos personagens, a questão do exercício da consciência política também se evidencia na própria organização do espaço do palco. De acordo com o roteiro de Buarque e Pontes, ele deve ser dividido em cinco *sets*: 1) Joana, 2) Egeu, 3) Creonte, 4) vizinhas e 5) botequim, além dos quais deve existir uma “zona neutra”, que supõem-se referir ao centro do palco italiano. Embora haja trânsito das personagens entre os diferentes *sets*, é notório que dentro da classe popular somente Joana e Egeu tenham um *set* privado, sendo possível relacionar tal condição ao exercício de sua consciência política e social. No caso de

Creonte, o *set* privado relaciona-se muito mais à expressão do seu poder econômico do que de sua consciência, embora ele saiba que tem, praticamente, poder de vida e morte sobre os moradores da Vila do Meio-Dia.

Porém, a consciência de Creonte atingirá a plenitude somente a partir da intervenção de Jasão que o convencerá a abandonar a truculência em nome da manipulação como forma de controle sobre seus inquilinos. Jasão, por sua vez, expressa a ausência de consciência política – que na peça se confunde com a consciência de classe *per se* – não só por não possuir nenhum *set* próprio, mas também por transitar entre todos os demais, se instalando, definitivamente, no *set* do sogro, ocupando sua cadeira/trono, o que concretiza, em termos de ocupação de espaços, a sua traição. Conforme apontou Miriam Hermeto, a cadeira de Creonte simboliza o poder econômico que Creonte possui e, sendo assim,

Quando Jasão finalmente recebe do sogro e ocupa o lugar do poder econômico, entram os corpos de Joana e seus filhos, e um jornal popular anuncia a tragédia. O trono, quem está nele e a maneira como ele é ocupado são símbolos físicos – por meio da linguagem teatral – do processo de ‘cooptação’ promovido pelo sistema capitalista, bem como da forma por meio da qual o povo ficou sem saída quando da implementação do projeto idealizado pelo sujeito que aderiu ao poder. (HERMETO, 2010: 183)

Embora desde o princípio fique bastante nítido que Mestre Egeu tem um projeto bem definido de atuação política, baseado na organização coletiva, no diálogo e na consciência de classe, como visto, ele constantemente defende Joana e sua causa, por compreender que a causa dela é a de todos que com ela dividem a condição de classe popular. Por isso, assim como faz com os demais vizinhos, Egeu busca convencer sua comadre a deixar de lado os gritos e manifestações individuais em nome da manifestação organizada e sustentada pelo apoio dos demais moradores da Vila, como se nota do diálogo a seguir, bastante exemplar:

EGEU: Joana, você tem que me prometer...

JOANA: Mas, mestre, o que é que foi que aconteceu?

EGEU: Vai me prometer, tem que me jurar/que de hoje em diante vai ficar/quietinha, bico calado...

JOANA: Essa não...

EGEU: Vai parar de fazer provocação/a Creonte, que isso não dá em nada

JOANA: Não tem quem me faça ficar calada

EGEU: Então não conte mais comigo, Joana

JOANA: Mas, mestre, Creonte rouba, me engana,/me destrói, me carrega até meu macho/e eu fico de bico calado? baixo/cabeça? É o que o senhor vem pedir,/mestre Egeu? Pra ficar quieta e engolir/a desfeita?...

EGEU: **Se quer brigar, perfeito,/só vim lhe pedir pra brigar direito/O** que Creonte quer...

JOANA: O que ele quer/é me ver longe, num canto qualquer/do mundo, calada, pra mais ninguém/aqui lembrar que ele esbulhou alguém,/pra filha casar feliz e contente

EGEU: É isso o que ele quer. Exatamente/Então, se você fica prevenida,/fingindo que esqueceu, levando a vida/como se nada fosse, sem qualquer/provocação, então se ele quiser/te despejar na rua – e ele pode –/não vai poder porque vai dar um bode,/todo mundo vai ficar do seu lado,/Creonte vai ficar paralisado/na proporção da força que dispõe/Mas se em vez disso, não, você se põe/a agredir, xingar, abrir o berreiro/em tudo que é esquina, bar e terreiro,/você se isola, perde a aprovação/dos seus vizinhos, fica sem razão/Sendo assim, o que você fez, mulher,/ontem de noite, é justo o que ele quer/A gente avança só quando é mais forte/do que o nosso inimigo. A sua sorte/é ligada à sorte de todo mundo/na vila. Trabalhador, vagabundo,/humilhado, ofendido, devedor/atrasado, quem paga com suor/as prestações da vida é seu amigo/Quem leva na cabeça está contigo,/está naturalmente do teu lado/Então, cada passo tem que ser dado/por todos. Se você avançar só,/Creonte te esmaga sem dor nem dó/Compreendeu, comadre Joana? (Silêncio.) Entendeu?/Entendeu?...

[...]

EGEU: Então, pra você se fortalecer,/não desperdice esse seu ódio ao vento,/use esse mesmo ódio como alimento, [...] Até que num determinado dia,/junto co' o ódio dos seus aliados,/todos os ódios serão derramados/ao mesmo tempo em cima do inimigo/Numa luta dessas, conte comigo/Mas ainda não dá pra brigar agora,/é bobagem brigar justo na hora/que o inimigo quer. Sozinha, fraca,/assim é dar murro em ponta de faca

JOANA: Nessa briga, mestre Egeu, se eu ficar/num canto, retraída, vão falar:/coitada! Se esperneio, boto a boca/no mundo, vão dizer: é porralouca/Então, já que na hora eu tou sozinha/mesmo, deixa eu brigar à moda minha

EGEU: Tá não, comadre, pode confiar,/todo mundo está querendo ajudar

JOANA: É pena...

EGEU: Não é não, é simpatia...

JOANA: O senhor acha mesmo que se um dia/Creonte vier aqui me botar/pra fora, acha que alguém neste lugar/vai ter o peito de me defender?

EGEU: Vai, e não estranhe o que eu vou dizer/Se Creonte chega a esse limite/até Jasão, comadre, me acredite,/Jasão fica do seu lado...

JASÃO: Jasão?/Se for se prejudicar, fica não...

EGEU: Depende de como você levar/O importante é você continuar/co'a razão. (BUARQUE; PONTES, 1975: 147-151)

Como se pode notar através desse diálogo, Mestre Egeu denota ter compreensão da atuação esbravejada de Joana. A peça de Buarque e Pontes apresenta uma ideia de irmandade,



na medida em que todos os moradores da Vila do Meio-Dia são vítimas da exploração de Creonte e da traição de Jasão. À Joana, única vítima da traição de Jasão em suas duas chaves – amorosa e de classe –, Egeu dedica compreensão e afeto, buscando convencê-la a atuar de acordo com o pressuposto frentista.

Em *O último carro*, diversos tipos sociais representantes das classes populares enfrentam dificuldades numa viagem de trem do subúrbio, onde moram, para a cidade, onde trabalham. Os dramas individuais dos passageiros denunciam o drama coletivo a que todos estão submetidos em suas atividades cotidianas. No decorrer da peça, os passageiros percebem que o trem está desgovernando e sem maquinista e então um grupo de operários busca tentar salvar as pessoas, tendo que lutar contra o fanatismo religioso que um beato insufla na multidão.

Há uma espécie de ausência generalizada de consciência política, espectro que será quebrado somente pelos operários – Deolindo, Pedro, Neco e Hilário – que, mesmo discordantes, demonstram conhecer a organização sistêmica que submete a eles e as seus companheiros de trem a condições ultrajantes de existência. É esse exercício de consciência que lhes permitirá elaborar o plano de salvação dos passageiros quando da constatação de que o trem está desgovernado, sem freios ou maquinista. Na cena três do primeiro ato, episódio da peça no qual os operários são apresentados ao público, um diálogo na estação enquanto aguardam a chegada do trem evidencia sua condição consciente:

HILÁRIO – Brinca não, rapaz. Tu sabe que tem semana que eu só vejo a molecada dormindo. É, rapaz. A gente chega em casa tarde da noite. Tem que sair a essa hora! É essa merda da Central!

PEDRO – É Central não, velho. É tudo. Esses sacanas vivem de botar na alma do pobre.

NECO – E depois tu já viu, né? Chega domingo tem futebol. Eu não estou a fim de perder. A patroa quer dar umas voltinhas, nem quer saber de jogo. Pronto, lá vem bronca!

PEDRO – Ué, deixa a patroa comigo que eu consolo.

NECO – Tu não te enxerga não é crioulo!

PEDRO – Eu sou Bléqui-charme falado, deixa comigo!

HILÁRIO – Por isso que outro dia tocaram fogo na estação de Queimados.

NECO – Isso foi em Queimados. Neguinho da Linha de Nova Iguaçu é pau puro. Mas essa turma do Ramal de Santa Cruz...

PEDRO – São tudo uns bunda-suja.

DEOLINDO – Tocar fogo em estação não resolve nada.

HILÁRIO – Num resolve? Vai ver se os trens de lá não estão correndo direitinho no horário.

DEOLINDO – É. Mas é só por uma semana. Depois volta tudo a atrasar.

PEDRO – Não sei... Mas pelo menos uma semana endireita. Já é alguma coisa.

HILÁRIO – Se toda vez que o trem atrasasse a gente fizesse um quebra, garanto que endireitava.

DEOLINDO – Besteira. Quem que você pensa que vai pagar a estação nova? É a gente mesmo. Quebra-quebra é bobagem. Arruaça besta.

[...]

DEOLINDO – Pois é. Fica tudo quebrado e a gente mesmo é que aguenta. Inda por cima, nem bem passa uma semana começa tudo que é trem a atrasar de novo. Sem contar com os homens, que fica tudo com cócegas na mão. Doidinho prá baixar o cacete. (NEVES, 1976: 26)

Nesta cena se vê, pela primeira vez, um debate politizado. Os operários discutem sobre qual a melhor forma de lutar contra a condição a que estavam submetidos, sintetizada no constante atraso dos trens. Hilário e Deolindo se opõem, o primeiro defendendo a ação direta e o segundo, uma luta organizada coletivamente. Os outros dois operários, Neco e Pedro, se aproximam deste e daquele, respectivamente. Tal qual se nota em *Gota d'água*, também aqui se observa o embate entre duas diferentes propostas de atuação política: a organizada e coletiva e a minoritária pautada pela ação direta.

Esse debate foi muito comum no campo artístico de resistência ao regime militar, surgindo também em outras peças que, assim como as duas que aqui se estuda, preocuparam-se em fazer dos palcos um espaço de discussão e ação política, especialmente aquelas escritas a partir de uma visão de mundo de matriz comunista. E, justamente por expressarem visões de mundo que, guardadas as suas peculiaridades, tinham como base comum uma proximidade com o projeto político do PCB, as peças aqui analisadas preocupam-se em acolher, e não mais refutar, vertentes da esquerda que tinham como tática a luta armada e a ação direta. Num contexto de derrota total dos grupos de luta armada, os dramaturgos de matriz comunista vão buscar reiterar a condição de vítimas que cabe a todo o leque da resistência e, reafirmando sua defesa da luta coletiva e do diálogo, tentam acolher a todos numa nova tentativa de frente ampla.

Daí que, até o último momento, os operários tentam impedir que Jorge, um popular solidário com os companheiros, e Cica, líder dos assaltantes de trem, saltem sozinhos do vagão em movimento. O bandido representa quase tudo que Deolindo e os colegas mais desprezam: falta de consciência política e de classe, na medida em que vive da malandragem e assalta os passageiros do trem que são, assim como ele, explorados pelo sistema; uma vida extremamente sexualizada, envolvendo-se com a prostituta que trabalha no trem; um cotidiano sustentado pela desonestidade. Ainda assim, os operários tentam, sem sucesso, salvá-lo, assim como aos demais

passageiros; porque se Cica representa quase tudo que eles mais desprezam, é também uma vítima daquilo que os operários de fato mais desprezam: um sistema excludente e injusto.

É por conta da consciência de classe que possuem que os operários agem conforme se observa no trecho a seguir:

DEOLINDO – Pedro mais Neco. Vão por todo o trem, procurar os freios de emergência. Vê se algum funciona. A gente fica segurando esse pessoal (PEDRO E NECO SAEM, DEÔ SOBE NUN BANCO) Olha, gente, vocês precisam para com essa correria. Nós vamos ver o que se pode fazer.

PEDRO – Correndo e berrando só atrapalha, só serve pra atrapalhar.

JORGE – A gente. Eu acho que quem sabe não dava pra gente pular.

PEDRO – Você tá maluco, rapaz?

JOÃO – Nessa velocidade?

JORGE – A gente tem que pular, compadre.

PEDRO – Não dá pra pular.

DEOLINDO – Mesmo que desse.

HILÁRIO – Pular prá quê?

NECO – Prá morrer arreventado?

JORGE – (FORA DE SI) Pular sim. Eu vou pular.

BEATO – E aos culpados, ó Deus de misericórdia...

JORGE – Vou saltar sim.

JOÃO – Não faz besteira.

HILÁRIO – Quer morrer?

BEATO – LANÇA-OS FORA POR CAUSA DA MULTIDÃO DAS SUAS TRANSGRESSÕES.

JORGE – Eu vou saltar, compadre. Prá avisar as estações. Prá salvar todo mundo. Eu vou saltar. (CORRE PARA A PORTA. JOÃO SE ATRACA COM ELE, MAS JORGE CONSEGUE DESVENCILHAR-SE. PEDRO DÁ-LHE UM MURRO. ELE CAI, TORNA A SE LEVANTAR E ATIRA-SE PARA A OUTRA PORTA ABERTA) Eu vou saltar. (TROPEÇA EM JUDITH QUE BRINCAVA NA URINA E QUE É PROJETADA FORA DO TREM, ENQUANTO JORGE CAI AO CHÃO. NA SUA MÃO FICA UM PEDAÇO DO VESTIDO DA MENINA. HILÁRIO CONSEGUE IMOBILIZÁ-LO)

BEATO – E que no horror e no desespero encontram a expiação dos seus pecados.

JORGE – (OLHANDO APALERMADO PARA O PEDAÇO DE VESTIDO) Ela caiu.

HILÁRIO – Seu filho da puta! Viu o que você fez? (COMEÇA A ESMURRAR JORGE) Toma, toma, toma...

NECO – Pára com isso, Hilário! Você vai matar o rapaz.

HILÁRIO – E a menina não morreu?

DEOLINDO – Pára, Hilário, a culpa não é dele!

HILÁRIO – Eu te mato, miserável, eu te mato. (COMEÇA A CHORAR E A ESMURRAR, IMPOTENTE, O CHÃO)

DEOLINDO – (CONTIDO) Pára, Hilário! Ainda tem muita criança nesse trem. A gente tem que pensar nelas. Senão elas vão morrer também. E nós todos vamos morrer juntos. A gente precisa se acalmar. Tear a cabeça fria.

JORGE – (APALERMADO) Ela caiu. (FICA DE JOELHOS, COM O PEDAÇO DE PANO ENTRE AS MÃO E REPETINDO AS FRASES QE SE SEGUEM ATÉ O FINAL DA PEÇA) Não foi culpa minha, num é compadre? Ela tava aí. Eu num vi. Depois que eu vi. Ela caiu. Acho que ela vai avisar (FALA E OLHA COM AR DESAMPARADO) (NEVES, 1976: 52-54)

Aqui se expressa, para além da consciência de classe dos operários, a crítica a atitudes desesperadas e individualistas; a menina Judith, que representa simbolicamente o futuro, é morta por conta do desespero de Jorge, que “desobedece” aos operários. Daí que a revolta de Hilário, também entendida como uma manifestação individual desesperada, rapidamente seja controlada pelo sempre racional Deolindo.

No caso de Cica, o embate se dá entre o bandido e Deolindo, que o acusa de querer “fugir da briga” ao saltar do trem em movimento. Na verdade, a cena expressa não só a discussão imediata do problema que enfrentam, mas também o processo histórico de maneira mais ampla. O trem metaforiza as forças da História e saltar dele em movimento significa abandonar os problemas e não resolvê-los. Daí que Deolindo afirme para Cica, pouco antes de ele saltar, que se o trem que homens como ele construíram está desgovernado, é porque “tá faltando um de nós prá controlar. Por isso ele tá correndo para a morte. Que nem você. Que briga muito mas só briga no caminho errado.” (NEVES, 1976: 60). Ao saltar do trem, Cica é alvejado por tiros disparados pela polícia e morre. Novamente, uma atitude desesperada leva à morte e não representa uma solução para o problema, que é coletivo.

### **Diferentes equações: razão X desvario**

Como visto, em ambas as peças há personagens que se destacam da outra imensa maioria justamente por terem a consciência da situação sócio-político-econômica em que se encontram: Joana e Egeu, na peça de Buarque e Pontes, e os operários na peça de João das Neves. Também já foi apontado como as peças imprimem um projeto frentista para seu enredo através da apresentação desses personagens como vítimas de uma mesma situação de opressão e que, portanto, deveriam organizar-se, juntos, para combatê-la. Ademais, já foi verificado que o frentismo aparece encabeçado pelo projeto político de base comunista, alinhado ao do PCB, uma vez que os personagens que representam esse pensamento nas peças – Egeu e Deolindo – surgem como a voz de liderança dos demais.

Cabe ainda refletir como se dá a relação entre a razão e o desvario nas peças, sempre tendo no horizonte o exercício da consciência política. Embora elas sigam no mesmo caminho, se preocupando em apontar a necessidade de união dos “de baixo” no enfrentamento com os “de cima”, se faz necessário apontar que João das Neves insere um elemento que, ausente na peça de Buarque e Pontes, promove uma espécie de “ida além” na discussão da relação entre razão e desvario.

Em *Gota d’água*, o grito do que se pode reconhecer como desvario está sempre na boca de Joana, de cuja fala, inclusive, foi extraído o título deste trabalho. Em conversa com Jasão, que lhe pede para se acalmar e não mais esbravejar aos quatro cantos, Joana sustenta sua colocação:

JASÃO: [...]Acho melhor procurar/uma pessoa na mesma faixa de idade.../Quer dizer...

JOANA: Jasão, pega a tua mocidade/e enfia...

JASÃO: Joana, você tem que se acalmar

JOANA: **Acalmar, é claro... É dever do injustiçado/manter sempre a cabeça fria, a qualquer custo/Enquanto que a raiva é um privilégio do injusto/Por isso é que você é tão qualificado/a gritar comigo e pedir calma em resposta**

[...]

JASÃO: Olha, mulher, o que eu tou querendo dizer...

JOANA: Eu sei...

JASÃO: (*Gritando:*) Deixa eu falar, pô... É que, se quisesse,/você inda tinha muito pra dar...

JOANA: Se tivesse/o que dar, Jasão, você não ia perder/a ocasião de me sugar até o bagaço

[...]

JOANA: Assim que bateu o primeiro pé-de-vento,/assim que despontou um segundo horizonte,/lá se foi meu homem-orgulho, minha obra/completa, lá se foi pro acervo de Creonte.../Certo, o que eu não tenho, Creonte tem de sobre/Prestígio, posição... Teu samba vai tocar/em tudo quanto é programa. Tenho certeza/que a gota d’água não vai parar de pingar/de boca em boca... Em troca pela gentileza/vais engolir a filha, aquela mosca morta,/como engoliu meus dez anos. Esse é o teu preço,/dez anos. Até que apareça uma outra porta/que te leve direto pro inferno. Conheço/a vida, rapaz. Só de ambição, sem amor,/tua alma vai ficar torta, desgrenhada,/aleijada, pestilenta... Aproveitador!/Aproveitador!... (BUARQUE; PONTES, 1975: 103-107)

É interessante observar que a fala de Joana é tão repleta de ironia quanto de consciência: ao afirmar que os injustiçados devem calar-se enquanto que o direito de gritar e esbravejar

representa mais um privilégio de quem já tem a condição privilegiada de cometer injustiças tendo a seu lado o próprio sistema, ela fala da ação geral de Jasão ao longo da peça, mas também das atitudes específicas que ele toma na cena: agressões físicas e verbais extremamente violentas contra uma mulher, sua antiga companheira e mãe de seus filhos.

Vê-se através desse exemplo, portanto, que os gritos de Joana se justificam como uma forma de expressão política, estão baseados na consciência que ela tem de sua condição. Sua raiva de Jasão não se dá somente pela via amorosa, da mulher traída e abandonada pelo homem que ama, mas também pela via sócio-política, da mulher popular que é traída pelo companheiro de classe interesseiro e satisfeito com uma ascensão social individual. Conforme Hermeto,

Ao longo da trama, como se pode perceber, as dimensões afetiva e social se combinam, na visão típica das culturas políticas de esquerda – de contornos marcadamente comunistas – que prevê a indissociação entre indivíduo e sociedade, homem e sistema. O desfecho trágico denuncia, nas cenas finais da peça, a preponderância do individual sobre o coletivo e do sistema sobre o homem na realidade brasileira da década de 1970. (HERMETO, 2010: 160)

Já em *O último carro*, o desvario se encontra nutrido por duas motivações distintas: como forma de expressão política no caso das divergências entre Deolindo e Hilário em sua primeira cena; e como forma de expressão de um desespero inconsequente e alienado no caso dos gritos que se espalham pela boca dos diversos personagens que, em comum, além da origem social, possuem a falta de consciência. Esse tipo de expressão é sintetizado e intensificado na figura do Beato na cena final, cujos brados messiânicos baseados na crença religiosa fatalista, vão dificultar a execução do plano de salvamento elaborado pelos operários.

É essa chave, do desvario alienado ausente em *Gota d'água*, que em *O último carro* precisa ser extirpado; porque visa à suposta salvação em lugar do possível salvamento, leva à morte do indivíduo, de sua classe social, do futuro. Se em *O último carro* a morte é sempre fruto da ação inconsequente, em *Gota d'água*, a morte – de Joana e seus filhos – não é fruto da loucura, mas da traição de classe de Jasão. Daí que sua notícia surja durante o casamento de Jasão com Alma, que concretiza não só a traição da mulher mas também a traição de toda a sua classe social.

Dessa forma, o que se nota é que nas duas peças há manifestações de razão e de desvario dentro das classes populares, expressando, por um lado, o desespero que acomete ao povo no contexto massacrante da vida marginalizada nas grandes cidades e, por outro, a maneira de

enxergar a realidade através do prisma da cultura política comunista. Em *O último carro* se constroi uma hierarquia nítida entre razão e desvario, pois nela, a consciência operária é apresentada como o único caminho possível para o futuro, já que, apesar das dificuldades representadas pela alienação religiosa sintetizada na figura do Beato, quem segue os operários consegue se salvar do destino trágico anunciado.

Já em *Gota d'água*, o desvario se manifesta através da protagonista Joana, que o faz pelo prisma político e, portanto, não precisa ser extirpado; tal qual ocorre com Hilário em *O último carro*, ela precisa ser convencida e abrigada na frente de mobilização coletiva e organizada, composta por agentes sócio-políticos conscientes de sua exploração. Ainda assim, vale dizer que a ausência de hierarquia na peça de Buarque e Pontes não se dá necessariamente por um tratamento distinto da matéria histórica, já que a figura do desvario alienado não está presente em seu enredo. Tampouco cabe conjecturar sobre qual seria o tratamento para um possível personagem que expressasse um desvario vazio.

O que é possível afirmar a partir da análise dos dois roteiros teatrais é que a hierarquia entre razão e desvario que se constroi está relacionada ao exercício ou não da consciência política: quando o desvario é vão e alienado deve ser extirpado para que não leve à morte. Quando os gritos estão pautados conscientemente, eles devem ser acolhidos e deixados de lado por meio do diálogo e do convencimento. Sendo assim, a morte de Joana e seus filhos não é resultado de uma atitude impensada motivada pela falta de consciência, mas sim, é meticulosamente planejada diante da constatação da protagonista de que, num contexto de traição de classe e desmobilização coletiva das classes populares, não há futuro possível para os mais pobres.

### Referências bibliográficas

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota d'água**. São Paulo: Círculo do livro, 1975.

CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro**. Tese de Doutorado, USP, São Paulo: 2014.

FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim de (org.). **História do Marxismo no Brasil**, volume 3. Teorias e interpretações. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

HERMETO, Miriam. **"Olha a Gota que falta"**. Um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975 - 1980). Tese de Doutorado, UFMG, Belo Horizonte: 2010.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. "A cultura política comunista. Alguns apontamentos". IN: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar**. Dissertação (Livre-Docência em História do Brasil Independente). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

NEVES, João das. **O último carro**. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1976.