



Universidade Federal
de São João del-Rei

MARIA CRISTINA OSCAR BRAGA DE OLIVEIRA

“Em nome do pai: O metateatro como ato político dramático em
Alcione Araújo”.

São João del-Rei
2024



Universidade Federal
de São João del-Rei

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI – UFSJ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
MESTRADO ACADÊMICO

MARIA CRISTINA OSCAR BRAGA DE OLIVEIRA

“Em nome do pai: O metateatro como ato político dramático em Alcione Araújo”.

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei- PPGAC-UFSJ, como parte dos requisitos para obtenção do título Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Berilo Luigi Beiró Nosella

São João del-Rei
2024



Universidade Federal
de São João del-Rei

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI – UFSJ PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC MESTRADO ACADÊMICO



Universidade Federal
de São João del-Rei

Ata da Defesa Pública de Mestrado

Aos vinte e três dias do mês de agosto do ano de dois mil vinte e quatro, às 08:00 horas, de forma remota, pelo aplicativo Google Meet, reuniram-se os membros da banca examinadora composta pelas/os professoras/es: Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella (orientador) (UFSJ), Dr. Luiz Fernando Matos Rocha (UFJF) e Dra. Carina Maria Guimarães Moreira (UFSJ), a fim de arguirem a mestranda Maria Cristina Oscar Braga de Oliveira, cujo trabalho intitula-se “*Em nome do pai: estudo social na dramaturgia de Alcione Araújo*”. Aberta a sessão pelo presidente da banca, coube à candidata expor o tema de sua dissertação, dentro do tempo regulamentar, sendo em seguida arguida pelos membros da banca examinadora, tendo dado as explicações que foram necessárias. Os/As membros da banca consideraram a Dissertação:


(X) aprovada

() não aprovada, devendo ser realizada nova defesa no prazo de noventa dias.


Recomendações da Banca:

A banca destaca a qualidade do trabalho desenvolvido, com especial menção a como o texto trata as dimensões metalinguística e metateatral no contexto da obra de Alcione Araújo. A banca recomenda a observação dos pontos tratados na defesa para serem acolhidos e cumpridos na reapresentação do texto no prazo regulamentar. Indica ainda a revisão do título, sugerindo: “*Em nome do pai: o metateatro como ato político dramático em Alcione Araújo*”.

Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente
 **BERILO LUIGI DEIRO NOSELLA**
Data: 08/09/2024 09:30:25-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella
Orientador

Documento assinado digitalmente
 **LUIZ FERNANDO MATOS ROCHA**
Data: 13/09/2024 20:02:59-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. Luiz Fernando Matos Rocha
Membro Externo

Documento assinado digitalmente
 **CARINA MARIA GUIMARAES MOREIRA**
Data: 08/09/2024 09:33:18-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. Carina Maria Guimarães Moreira
Membro Interno

Documento assinado digitalmente
 **MARIA CRISTINA OSCAR BRAGA DE OLIVEIRA**
Data: 13/09/2024 21:02:51-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Maria Cristina Oscar Braga de Oliveira
Mestranda

São João del-Rei, dia 23 de agosto de 2024.

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

0048? OLIVEIRA, Maria Cristina Oscar Braga de.
"Em nome do pai: O metateatro como ato político
dramático em Alcione Araújo". / Maria Cristina Oscar
Braga de OLIVEIRA ; orientador Berilo Luigi Deiró
Nosella. -- São João del-Rei, 2024.
88 p.

Dissertação (Mestrado - Teatro) -- Universidade
Federal de São João del-Rei, 2024.

1. Alcione Araújo. 2. Dramaturgia. 3.
Metalinguagem. 4. Teatro Épico. 5. Teatro Político. I.
Deiró Nosella, Berilo Luigi , orient. II. Título.

“A sociedade existe apenas como um conceito mental; no mundo real, existem apenas indivíduos”.
(Oscar Wilde)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Odemir (*in memoriam*) e Irene, que me apoiaram sempre e valorizaram a arte em mim com enorme orgulho! A vocês, dedico o meu maior amor e carinho em contrapartida ao mundo vasto e sem fronteiras, para que se conquistem os sonhos. Eu aprendi isso e creio nisso.

Aos meus irmãos Iremir e Maria Cecília, que estiveram ao meu lado para qualquer tipo de situação, desde a primeira apresentação teatral.

Ao Rodrigo, por seu constante aconchego, amor e respeito aos meus caminhos cênicos.

Aos antepassados, sem eles a minha história não seria tão cheia de lendas, criações e imaginação de um mundo recortado numa pequena cidade de interior mineiro. Honro e sigo com eles ultrapassando o tempo e ressignificando o caminhar.

Aos primos Elizete, Ana Carolina e Tarcísio, por compartilharem comigo o ideal de um mundo mais justo e digno para todos, sem negociações sombrias.

Ao Alcione Araújo (*in memoriam*), a essência desta pesquisa e o grande contribuinte para o brilho em meus olhos em direção ao texto, aos personagens desafiadores e à cena. Que estejas iluminado com essa pequena homenagem!

Aos colegas que perpassam o meu caminho nas Artes Cênicas, onde suas contribuições me apóiam e me acrescentam saberes sobre generosidade, comunhão e construções de belas histórias/personagens.

À Universidade Federal de Ouro Preto, onde realizei a conquista de um grande sonho e ali permaneço com as melhores memórias de um tempo vivido com muitas batalhas pessoais e sociais.

À Universidade Federal de São João Del Rei, por me acolher em nova etapa acadêmica, com apoio e dedicação para que esse mestrado acontecesse sem maiores obstáculos.

Ao meu estimado orientador, Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella, e à sua sabedoria que se permeia em meio à calma e se transborda em minhas inquietudes.

À Prof^a Dr^a Carina Guimarães, por sua rica contribuição ao crescimento e desenvolvimento da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Luiz Fernando Matos Rocha, por sua sensibilidade e incentivo à realização de mais uma etapa acadêmica.

Aos amigos Marcos Paulo, Marisa, Juliana, Priscila e Marlon, por todo o apoio e incentivo sem medidas.

Aos alunos e às alunas da Educação Infantil, pequenos e sempre disponíveis para os jogos teatrais e para a vivência da ludicidade tão genuína, despertando-me a minha criança interior, por vezes maltratada pela realidade que me cerca.

Aos adolescentes do Ensino Fundamental I e II, que desafiam e se permitem explorar as descobertas de se viver em sociedade, assim como me impulsionam a lutar por seres humanos mais críticos, com senso de justiça e merecimento de um mundo com melhor distribuição de graças.

Às professoras Carla, Conceição e Léia, por toda a acolhida e troca de experiências em meio às deliciosas loucuras das escolas públicas.

Ao Excelentíssimo Senhor Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, por sua força, coragem e determinação, que tanto me tocaram durante a construção desta pesquisa e, mesmo antes, na concretização do sonho de me formar em uma universidade pública de qualidade!

RESUMO

A dissertação tem o objetivo de se analisar a obra “*Em Nome do Pai*” (1987), de Alcione Araújo, no que tange às suas características sociais, políticas e culturais. Buscamos entender um pouco mais sobre como o contexto histórico de sua biografia apresenta as mudanças sociais, históricas e temáticas em sua obra. Para tanto, exploramos a relação da família estabelecida na obra “*Em Nome do Pai*”, ocasionando o embate entre razão *versus* emoção contida nos personagens Pai e Filho. Estabelecemos a conexão entre a linguagem dramática de Alcione Araújo à proposta dramaturgica épica, desenvolvida por Bertold Brecht, destacando as afinidades e semelhanças, analisando também as particularidades de sua escrita, como a utilização da metalinguagem. Exploramos o conceito de “Teatro Político” segundo Lustosa (2006), o qual Alcione Araújo perpassa por suas obras e por suas possibilidades de atuação como fonte de resistência às mudanças sociais e políticas da sociedade. Ao final da pesquisa, identificamos o teatro de viés político como fonte de apoio para maior conscientização social de um povo, onde se apresenta o homem (ser humano) com suas angústias, mazelas, fraquezas e transformações comportamentais necessárias diante do mundo regido pelo dinheiro, pela ganância e traições em variadas relações pessoais.

Palavras-chave: Alcione Araújo, Dramaturgia, Drama Moderno, Metalinguagem, Bertolt Brecht, Teatro Épico, Teatro Político.

ABSTRACT

The dissertation aims to analyze the work "In the Name of the Father" (1987), by Alcione Araújo, as well as its social, political and cultural characteristics. We seek to understand a little more about how the historical context of his biography presents the social, historical and thematic changes in his work. To this end, we explore the relationship of the family established in the work "In the Name of the Father", causing the clash between reason versus emotion contained in the characters Father and Son. We establish the connection between the dramatic language of Alcione Araújo and the epic dramaturgical proposal, developed by Bertold Brecht, highlighting the affinities and similarities, also analyzing the particularities of his writing, such as the use of Metalanguage. We explore the concept of "Political Theater" according to Lustosa (2006), which Alcione Araújo permeates through his works and his possibilities of acting as a source of resistance to social and political changes in society. At the end of the research, we identified the theater of political bias as a source of support for greater social awareness of a people, where man (human being) is presented with his anguish, ills, weaknesses and behavioral transformations necessary in the face of the world ruled by money, greed and betrayals in various personal relationships.

Keywords: Alcione Araújo, Dramaturgy, Modern Drama, Metalanguage, Bertolt Brecht, Epic Theater, Political Theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I EM NOME DO PAI, DO FILHO, E DAS RELAÇÕES HUMANAS	18
1.1 O Teatro e a Política: Definições de Teatro Político	18
1.2 Teatro Épico e a Teoria Brechtiana	21
1.3 O poder do Teatro Político diante da sociedade	29
1.4 O Teatro Político pós Bertold Brecht	30
II ALCIONE ARAÚJO: TEMAS E MODO	33
2.1 O Homem, as Palavras e o Oceano	33
2.2 Um Filho Teu Não Foge à Luta	41
III REVISITANDO TRISTEZAS, DORES E FRUSTRAÇÕES: O REENCONTRO COM A ALEGRIA DA CONVIVÊNCIA	56
3.1 Em Nome do Pai, de Alcione Araújo	56
3.2 Mãe/Esposa/Ela sem o véu imaculado	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	86

INTRODUÇÃO

O texto teatral sempre me é apresentado como mais uma oportunidade valiosa registrada em palavras, rubricas e personagens, de se conhecer melhor aqueles que os escrevem, ou, ainda assim, suas expressões e seus olhares diante do mundo. Ao iniciar a minha trajetória artística nos palcos, tive a oportunidade de saborear textos sobre os quais o artista necessita se debruçar em estudos para melhor compreensão das junções das palavras. Essa função sempre me deixa admirada.

Perpassando por Jorge Andrade, Pedro Bandeira, Tchekov, Brecht e outros tantos nomes reconhecidos, dos mais variados campos de atuação, pude experimentar, entre espetáculos adultos e infantis, a arte da palavra, ou melhor, como é de costume expressar “um texto bem falado”, e esse prazer tornou-se crescente a cada trabalho. Compreender o que o autor sugere, onde ele se esconde em pensamentos transmitidos pelos personagens, pistas de resoluções cênicas, que podem modificar significativa quantidade de espectadores, sempre me chamaram a atenção.

Quando me propus avançar nos estudos cênicos e adentrar ao universo da Faculdade de Artes Cênicas na UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto (2007-2011), ainda que a idade já estivesse um pouco avançada aos olhos dos que não absorveram a extrema liberdade do ser humano, pude compartilhar momentos de significativa troca intelectual.

Essas trocas entre professores e colegas de sala me nortearam rumo à graduação em Direção Teatral. Ali comprovei umas das grandes lições vivenciadas pelos diretores: a humildade.

O artista encena, expõe o seu personagem por determinado período de tempo a cada sessão, já o diretor, nesse mesmo espaço de tempo, tem apenas (ou seria o ápice de recompensa?) o seu aguardar apreensivo para que toda a estrutura ensaiada, montada e composta por tantas outras pessoas, sobreviva também aos outros olhares atentos e questionadores da plateia. Ali o texto escorre por bocas e, suspiros, acompanhados pelas luzes, pelos cheiros e pelas demais composições cênicas. Por sua vez, o autor ora espia por entre as coxias, ora descansa em lugar de honra no camarim. Contudo, a hora é do ator!

Nesse sentido, descobre-se ainda mais o poder da palavra, o que ela representaria também quando não dita. E de repente, com especial atenção, o próximo passo se direciona ao público infantil, com o levantar da bandeira de que esses sujeitos em formação merecem tamanho respeito, cuidado e demonstrações de luta, embates de pessoas/ideais para que eles,

livremente, escolham com o que se identificar. Assim, como admirável exemplo, surge a dramaturga brasileira consagrada Maria Clara Machado, e seus textos mais diversificados nesse campo.

O caminho tortuoso da justiça, dos sentimentos humanos mais cruéis como a inveja, a ganância, a mentira, a corrupção se misturam com a doçura, lealdade e senso de pertencimento a uma sociedade. A política se faz aos “pequenos” e, por que não, pelos “pequenos”!

Nesse sentido, eu fui em busca de autores teatrais, textos e perspectivas de ações cênicas que pudessem despertar ainda mais a consciência de que, a criança, ser em formação, necessita de boas referências sociais, exemplos concisos de conduta digna diante da sociedade para que se tornem adultos com senso crítico, seguros e confiantes de seus papéis no mundo. Esbarro justamente na afirmativa da vida contemporânea: as pessoas não se dedicam tanto à leitura! As informações se aproximam delas já definidas, por vezes resumidas superficialmente, para que o tempo de dedicação à aquele conhecimento seja dinâmico.

O texto na íntegra, repleto de mistérios a serem revelados em detalhes sutis, perde espaço para pequenas frases, contendo apenas o essencial para que o indivíduo pesquisador reconheça ali o seu significado. Coube nesse momento a minha perturbação no que diz respeito à dramaturgia em geral: se não há espaço para a palavra, ou para todas as palavras que deveriam constar nos textos de comunicação, onde se encaixa a sensibilidade de uma boa leitura dramática? Pois se as palavras, através dos meios tecnológicos de comunicação são abreviadas e/ou encolhidas para a maior rapidez, onde caberia a descoberta de novas aventuras, romances detalhados ou risos provocados por diálogos e ações ligadas a eles?

Diante dos fatos, tornou-se necessário, mediante ao meu incômodo gerado pela falta de sensibilidade (ressalto até mesmo em ambiente acadêmico), voltar os olhos para o ser humano adulto, detentor da função de ser o exemplo mais próximo e concreto para as crianças. A busca agora pelos caminhos das artes gira em torno da escrita destinada ao adulto, suas preciosidades textuais capaz de encantar, surpreender e aprimorar a vivência humana/artística redescobrir o ser humano adulto, transformá-lo e, por consequência, fortalecer a base cultural, social e intelectual da criança. É preciso ouvir as boas palavras e absorvê-las!

Ainda na graduação, exploro o delicioso e bem humorado texto de Alcione Araújo *Doce Deleite* (1980). De forma despretensiosa, mas repleta de críticas sociais as quais eu considero pertinentes, Alcione Araújo veio até a mim de forma singela e potente ao mesmo

tempo. Ainda não tinha a noção de que o senhor multifacetado me acompanharia mesmo com o passar dos anos, permeando meu caminhar profissional e acadêmico. Podemos considerar Alcione Araújo (1945 - 2012) como um homem de teatro, título conferido devido à sua dedicação aos estudos da sociedade na qual estava inserido, aliando-se à filosofia, psicologia e política para a construção de sua dramaturgia.

O formato dramaturgic do texto de Alcione Araújo em “Doce Deleite” me tocou no que diz o privilégio concedido ao ator, a oferta generosa de se deixar com que aqueles que os dispõem a montá-lo explorar as mais variadas atuações cênicas, mais uma vez a expressão de ser “um texto bem falado”, pleno de doses humorísticas.

Alcione trabalhou os seus enredos, nutrindo-os historicamente, ou seja, não especificando a época, apenas dando indícios através de fatos (a construção de Brasília, por exemplo). Dessa forma, os personagens se encontram à mercê das circunstâncias históricas. Ainda que superficialmente, o autor ficara perambulando o restante da minha graduação, reforçando o sentido pessoal de que é possível e valioso incorporar o senso crítico, político e social em meio às situações corriqueiras de um determinado grupo de indivíduos. Torna-se astuto e completamente funcional.

Através do espetáculo de conclusão de curso “O Fabuloso Concurso de Bolos”, livre adaptação de Maroquinhas Fru Fru (Maria Clara Machado) pude experimentar e comprovar ao restante do elenco participante que é necessário, além do sentido de se formar plateia, o teatro para crianças pode e deve ser tratado com muito respeito e expor temas sociais para que, esse pequeno ser humano em formação possa reconhecer o seu papel na sociedade, seus direitos e deveres, com pensamento crítico. Assim deixamos plantados ali, além do espaço acadêmico, a semente da arte voltada para a criança, com criticidade.

O retorno à minha cidade natal, Juiz de Fora – MG, é marcado por novos desafios para se colocar em prática aquilo que recolhi e absorvi durante a minha estada em terras barrocas. O olhar se ampliou e com ele a necessidade de compartilhar, ainda que sem saber a intensidade desse fato, os anseios por textos, palcos, situações cênicas de cumplicidade e trabalhos coletivos.

A sala de aula, nesse sentido, me acolhe e me oferece novas vivências de fato em 2016, agora do outro lado, como docente em Teatro pela Prefeitura Municipal de Juiz de Fora. E com esse acolhimento, vieram juntos a constante busca por crianças e jovens mais críticos, pensantes e conscientes de seu lugar no mundo, assim como a chance de alterá-lo para o bem estar de todos ao seu redor.

As lutas são muitas e velhas conhecidas do nosso país de forma geral: a fome, a miséria, a violência física e psicológica, enfrentadas diariamente onde deveria ser o porto seguro – seus lares, as injustiças sociais.

No ambiente escolar, pude e ainda posso vivenciar, mediante a minha continuidade na escola pública, o suporte inicial, em especial o apoio familiar, que pode determinar a segurança do ser humano para se portar diante da vida. O seu poder de fala para questionar o que se vive e observa ao redor, com realidade dura e cheia de memórias violentas.

A docência aliada à arte me proporciona uma boa batalha, mesmo que seja por vezes sofrida, a chance de experimentarmos juntos, outros lugares, pessoas e tudo o mais que o encantamento pelo Teatro proporciona aos que se dispõem a ele.

Assim a política ali também se faz. O ambiente escolar, não o comparando erroneamente com lugar onde se doutrina, definição essa bastante utilizada por parte da sociedade conservadora, seguidores fiéis de religiões que em suas práticas mais desagregam do que comungam da paz e união entre os seres, possui a capacidade de ampliar o olhar dos envolvidos durante poucas horas diárias.

Na escola, é possível compreender a transformação e o crescimento real do ser humano, acima de seu status social e financeiro. As definições do caminho a seguir vida à fora, os próximos passos e as suas construções humanísticas são germinadas também dentro dos muros das escolas.

Alcione Araújo criticou a “esquizofrenia” brasileira de separar educação e cultura, se envolveu em muitos projetos da divulgação da literatura. O autor defendia que a educação perdia o vigor ao se tornar essencialmente técnica, enquanto a cultura se tornava superficial ao priorizar o mercado em detrimento da reflexão. Reforça o poder das duas ações como fontes ricas de evolução humana quando reflete

Há uma dimensão humana que, sem educação e cultura, nada agrega como experiência coletiva, nem alcança a plenitude como experiência individual capaz de discernir e ser livre para escolher. E, sem isso, não podemos dizer que somos realmente humanos (ARAÚJO, 1980).

Reconhecer o espaço em que se ocupa e recriá-lo. Esse se torna o ponto de partida para, assim creio, que cada professor, e aqui me dirijo ao que mais me aproximo, ou seja, da escola pública e seus anos iniciais tenha como objetivo. A realidade daqueles seres em

formação, ávidos por conhecerem o mundo e seus viventes, nem sempre os direcionam ao lúdico, ao sentimento de esperança por melhores tempos.

Nesse ponto, mais uma vez, o interesse se volta à dramaturgia de Alcione Araújo, ainda que eu não vá utilizá-la em ambiente escolar por questões óbvias de faixa etária aos quais os exercícios do magistério me enquadram, mas busco em suas reflexões, exposições dos sentimentos mais íntimos compostos por seus personagens, possíveis sustentos de esperança e dignidade para seguir vivendo, ora sobrevivendo aos constantes ataques, vindos da direção mais obscura da política brasileira.

Alcione Araújo se portou diante de todo o cenário político vivenciado em seu crescimento pessoal, em período ditatorial no Brasil, com a grandeza de se enveredar aonde abertamente se impunham censuras, retalhações aos que se dedicavam às artes. Houve o grito de fé, de esperança por liberdade. Por sua vez, o autor expunha a necessidade de melhores condições de vida em igualdade para todos, com a consciência do que o país o mostrava em sua realidade e argumentava:

A maior parte da população sempre esteve do lado excluído da sociedade, afastada pelo apartheid econômico, social e cultural, da mesma forma em que os negros assistiam às missas confinados numa área cercada da igreja. O que poderia mudar esse quadro seriam políticas públicas menos perversas que permitissem escolarizar e formar cidadãos e profissionais, além de uma distribuição de renda menos perversa. Se esse avanço não se efetivar, o país terá duas culturas conflitantes numa mesma geografia, se já não as tem. E os enfrentamentos, via violência urbana, vão se ampliar (ARAÚJO apud LIMA, S., 2016).

Anos se passaram até que, bem como a realidade atual na qual sigo inserida, onde se expõem as mazelas humanas movidas por idolatria, preconceitos e a latente desigualdade entre os povos de um mesmo país, a presente pesquisa torna-se mais que uma merecida homenagem a esse homem de Teatro, mas contribui ainda para mais um “grito” em prol da liberdade de ser, viver e existir com dignidade.

A proposta deste estudo compreende explorar e analisar a composição do texto dramático “Em Nome do Pai”, de Alcione Araújo, no momento político conservador e opressor na década de 1970, assim como demais transformações sociais e políticas ocorridas desde então, até a escrita da obra em estudo em 1987.

A metodologia utilizada é a de levantamento bibliográfico conceitual e teórico, cuja definição seja pesquisa qualitativa, interpretativa, descritiva e comparativa que segundo Denzin (2006) define:

A pesquisa qualitativa envolve o estudo do uso e a coleta de uma variedade de materiais empíricos – estudo de caso; experiência pessoal; introspecção; história de vida; entrevista; artefatos; textos e produções culturais; textos observacionais; históricos; interativos e visuais – que descrevem momentos e significados rotineiros e problemáticos na vida dos indivíduos. (DENZIN; LINCOLN, p. 17, 2006).

Nesse sentido, percorrem, ainda que contida para que não se torne extensa, os textos teatrais e suas peculiaridades, exemplificando que ali, entre linhas, respiros e olhares entre os personagens, a política os acompanham.

O autor analisado Alcione Araújo, conforme Aderbal Freire-Filho (1941 - 2023)¹: “O dramaturgo deixa uma obra completa (não terminada, não sei se me entendem), um painel dramático e épico inspirado e poético do homem do nosso tempo”².

Para tanto, no primeiro capítulo, tornou-se necessário examinar os conceitos do teatro chamado político, pois, de acordo com o próprio *Dicionário de Teatro* (PAVIS, 2008, p. 393), “todo teatro é necessariamente político”, para comprovarmos a contribuição de Alcione Araújo na oposição ao sistema ditatorial e como os seus textos sobreviveram a ele.

No entanto, para os fins deste trabalho, deve haver um acordo quanto ao que está sendo referido ao usar o termo “teatro político” (CAMARGO, 2019). De acordo com Lustosa (2016), teatro político refere-se a: (1) uma peça de drama que não precisa ser uma performance ao vivo – pode ser uma peça, musical, filme ou programa de televisão; (2) que tem uma mensagem central a respeito de uma pungente questão sociopolítica; (3) que tenha a intenção de inspirar um exame ou ensinar uma lição sobre essa questão sócio-política central.

Finalmente, a realização da pesquisa proposta poderá constituir materiais que se complementarão aos estudos já produzidos na dimensão específica e assim dilatar o conhecimento nessa área de análise teórica relacionada à vida e obra do dramaturgo Alcione Araújo, bem como explorar os sentidos técnicos épicos que Bertold Brecht utilizou-se em suas escritas.

¹ Disponível em: <https://primeiroteatro.blogspot.com/2014/07/no-palco-pode-tudo-aderbal.html> Acesso no dia 12 de agosto de 2023.

² Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/meu-irmao-alcione-artigo-de-aderbal-freire-filho-6761185> Acesso em 12 de agosto de 2023.

No segundo capítulo, torna-se primordial abordar a trajetória de vida de Alcione Araújo, suas influências e seu ambiente produtivo de atuação (eixo Belo Horizonte - Rio de Janeiro), até o falecimento de Alcione em 2012. Acrescenta-se o crescimento e desenvolvimento da censura e imposições ao meio artístico durante o período ditatorial no Brasil, perpassando a postura da sociedade, as composições políticas e o que se destinaram às artes, à relação dos artistas para com as arbitrariedades cometidas e até onde os afetaram em suas obras.

Não caberá nesta pesquisa adentrar muito a construção e crescimento desse período como um todo, ou seja, a trajetória política, seus decretos, composições e confabulações de seus atores envolvidos nesse período histórico. Isso caberá ao futuro próximo tema de estudo acadêmico, mas pretende-se explorar as transformações vivenciadas no dia a dia da classe artística, dos autores que ali despontavam e, por consequência, o que a população selecionava para si como bem maior como instrumento de apoio ao trabalho do autor em questão, Alcione Araújo.

O terceiro capítulo é composto da análise na íntegra da obra dramaturgica “Em Nome do Pai” (1987), onde se destaca a sua constante posição política atuante, mesmo diante de tempos onde a ditadura militar impunha aos cidadãos a censura³.

Para isso, percorremos uma trajetória que nos levou a pesquisa sobre a dramaturgia moderna e ao teatro épico de Bertolt Brecht, como uma proposta de inovação, onde se toma como fonte de suporte ao objeto de estudo, para melhor visualização/apreciação das singularidades entre as ações cênicas, sejam elas através dos recursos como o efeito de distanciamento utilizado por Brecht em suas escritas/montagens, onde se apresenta melhor descrito em meio a esta pesquisa, bem como o Metateatro (Teatro dentro do Teatro).

Destacamos Alcione Araújo como pertencente ao grupo de dramaturgos colaboradores para o crescimento do chamado “Teatro de Resistência” (Teatro sob Pressão) (MICHALSKI, 1985), momento em que, segundo o crítico Yan Michalski:

Poucas vezes surgiram, em 20 anos, tantas obras inspiradas, tantos generosos impulsos de renovação, tantas corajosas decisões de dizer ‘não’ – e é quase sempre dizendo não’ que o teatro costuma alçar o seu vôo mais alto. (MICHALSKI, 1985, p.8).

Diante dessas e de outras considerações analisadas acima, faremos o recorte do objeto de estudo a ser analisado, o texto “Em nome do Pai”, de Alcione Araújo⁴, peça de um ato com

³ Seu primeiro texto dramaturgico fora encenado em 1974, e se intitula: “Há vagas para moças de fino trato”.
⁴ ARAÚJO, Alcione. **Metamorfoses do Pássaro**: Teatro de Alcione Araújo.V.3. Rio de Janeiro: Civilização

três quadros. Ao investigarmos a estrutura dramaturgica de apenas um ato, Szondi (2001, p. 110) destaca que: “peça de um só ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se erige em totalidade. Seu modelo é a cena dramática”.

Já para Rosenfeld (2008, p. 92): “personagens que vivem no passado saudoso ou no futuro sonhado, mas nunca na atualidade do presente, talvez seja o tema mais épico e menos dramático que existe”.

Avança-se em seguida em busca do significado do drama. Segundo analisado por Szondi (2001, p.30), “O drama, em seu caráter absoluto, é sempre o presente uma vez que é primário” - “ele não é a representação (secundária) de algo primitivo, mas se representa a si mesmo, é ele mesmo”.

Contudo, isto não quer significar que o drama é estático, mas sim que há um tipo particular de decurso temporal no drama que é essencialmente presente, afirmativo, o próprio drama é responsável por isso; ele funda seu próprio tempo.

Destaca-se ainda a temática épica de “Em nome do Pai”, na qual tanto o Pai quanto o Filho (ambos apresentados apenas por seu grau de parentesco, sem nomes especificados) fazem pequenos monólogos sobre suas lembranças sem dar importância ao fato da presença do outro.

Diante dessas afirmações e demais informações relevantes ao trabalho, levantamos algumas das questões que norteiam este estudo: qual seria a função dos símbolos e metáforas contidos em grande maioria de sua obra? O que a ambientação política propõe ao autor para a concepção de seu texto dramaturgico?

A crítica social é clara quanto ao comportamento dos personagens representados no texto “Em Nome do Pai”: a antiga relação pai/filho permeada pela ausência da figura materno-feminina. A chegada em casa depois do sepultamento marca o início, ou o recomeço de vida daqueles dois personagens, sempre distanciados por intermédio da mãe. Em seu texto dramático, Alcione deu vida aos pequenos momentos de silêncio, dotando-os de espírito e voz, complementando as lacunas da vida daqueles dois num pequeno espaço cênico, seu lar.

Aproximamos o objeto de estudo à postura dramaturgica de Bertolt Brecht, na qual se expõe, em sua quase totalidade, uma revolta contra a arrogância dos detentores do poder e contra toda a disciplina cega.

A finalidade de se alcançar a massa oprimida através de seus escritos cria um teatro de ação social voltado para mostrar que o homem tem a capacidade, o direito e o dever de transformar o mundo em que vive.

O estudo sobre determinado texto dramático pode trazer à tona diversas questões. Desde a escolha do autor, seu contexto, sua linguagem e tema até o alcance do propósito final: a instigação ao qual ele nos provoca.

Pesquisar sobre a trajetória dramática de Alcione Araújo, identificando o conteúdo social vivenciado através dos anos, significa um encontro com outros fatores relevantes tais como a política da época de sua escrita e os valores inseridos na sociedade de seu tempo, tendo como suporte direcionador Bertolt Brecht e seu texto épico recheado de significados.

1 EM NOME DO PAI, DO FILHO, E DAS RELAÇÕES HUMANAS ÉPICAS

1.1 O Teatro e a Política: Definições de Teatro Político

De acordo com Paranhos (2012), política e teatro estão, historicamente, misturados. Assim sendo, tornam-se parte única de um corpo que acende fatos, direciona as reflexões e, por consequência imediata ou em longo prazo, dependendo do entorno social, a modificação de seres que expressam sua indignação pelas injustiças e má distribuição de sustento ao próximo. Ainda nesse sentido, Paranhos analisa:

O teatro, seja autodenominado político, engajado, revolucionário ou até apolítico, é sempre político, independentemente da consciência que seus autores e protagonistas tenham disso. O mundo da política também é habitado por todos nós, queiramos ou não, quando mais não seja porque toda e qualquer relação social implica, inescapavelmente, relações de poder, tenham estas o sentido de dominação ou não (PARANHOS, 2012, p.34).

Segundo Camargo *et al.* (2019), “O que há em um nome?”. Desde que Shakespeare fez essa pergunta pela primeira vez entre dois amantes desafortunados, as pessoas têm lutado com a importância dos nomes. Um nome muda a coisa em si ou é apenas um rótulo arbitrário? Psicólogos, antropólogos, filósofos, linguistas e todos no meio têm confrontado essa questão.

Muitos descobriram que os nomes são, de fato, bastante importantes. Saber classificar algo, sem alterar o cheiro doce da rosa em si, ajuda a processar e ordenar as sensações que se experimenta. Assim sendo questiona-se: o que é teatro político?

Talvez teatro popular, teatro social ou teatro aplicado. Da mesma forma, a ideia de outras pessoas de teatro político pode ser algo um pouco diferente. Todas essas possibilidades são maravilhosas e mostram a vasta incerteza do mundo. No entanto, para os fins deste trabalho, deve haver um acordo quanto ao que está sendo referido ao usar o termo “teatro político” (CAMARGO, 2019).

De acordo com Lustosa (2016), teatro político refere-se a: (1) uma peça de drama que não precisa ser uma performance ao vivo – pode ser uma peça, musical, filme ou programa de televisão; (2) que tem uma mensagem central a respeito de uma pungente questão sociopolítica; (3) que tenha a intenção de inspirar um exame ou ensinar uma lição sobre a questão sócio-política central. Todos esses três critérios devem ser atendidos para que uma peça seja classificada como política.

Um protesto nas ruas pode ter uma mensagem central que deve ser considerada, mas não é uma obra teatral, portanto não é teatro político. Um musical pode ter uma linha direta sobre integração, racismo e positividade do corpo, no entanto, essas questões não são a mensagem central da história, nem há um apelo claro para examiná-los de maneira mais profunda.

Dessa forma, embora existam questões políticas significativas que surgem como um produto do período de tempo no qual o musical se passa, porque os criadores do musical não estavam centralmente focados naquelas questões, assim não seria classificado como teatro político (LUSTOSA, 2016). Paranhos aponta ainda que, se focarmos o olhar sob o teatro associado à representação de um papel, ele não se reduz ao espetáculo, sendo assim:

Em outras palavras, do mesmo modo como todos somos sujeitos políticos, independentemente de nossa vontade e consciência, é possível sustentar que somos todos atores sociais, representando, de maneira consciente ou inconsciente, papéis sociais no nosso dia a dia. E isso não depende necessariamente de scripts ou roteiros preestabelecidos, até porque, na maioria das situações, encarnamos textos não escritos. Na esteira desse pensamento, o teatro, a exemplo da política, integra-se à vida como unha e carne, tal como sugere, por vias oblíquas, a prostituta Mimi Bibelô (personagem criada por Chico Buarque para a comédia Ópera do Malandro), em “Folhetim”⁵

⁵ Chico Buarque, “Folhetim”, Ópera do malandro (inter. Nara Leão, LP, PolyGram, 1979). Ver também Chico Buarque, Ópera do Malandro: comédia musical (São Paulo, Cultura, 1978), p.116-7.

A série da Netflix *When They See Us*, no entanto, atende a todos esses três requisitos. Seu retrato dos eventos que cercam a condenação injusta do chamado “*Central Park Five*” é um apelo aos telespectadores para que considerem a sociedade que permite que esses tipos de erros sejam cometidos. Portanto, torna-se um exemplo de teatro político.

Segundo Costa (2001), o teatro político é considerado por alguns como se referindo apenas ao teatro que lida diretamente com o governo ou um processo político. Essa mentalidade adota uma abordagem muito literal para entender o teatro político. As definições de "político" do dicionário estabelecem critérios para o teatro político, onde se concentra apenas na definição, “de ou preocupado com o governo, o Estado, ou a política”. Significa que apenas peças que fizessem explícitas referências a problemas e questões governamentais contemporâneas ou são diretamente impactados pelo governo, como estar sujeito à censura, são exemplos de teatro político, causando assim na falha em reconhecer como realmente são as questões políticas.

Estudos demonstram que algumas das questões políticas mais importantes para os eleitores são economia, educação, saúde, segurança nacional, políticas de armas, relações raciais, aborto, desigualdade de riqueza e renda, mudanças climáticas e os direitos LGBTQIAPN+. A maioria dessas questões não trata diretamente de como o governo é administrado, mas são questões de política pública (COSTA, 2001).

A política pública lida com as leis sociais e a interação do poder político com o mundo real. Portanto, uma peça sobre a destruição do meio ambiente é claramente discutir um assunto político, mas alguns argumentariam que, se não levar uma posição sobre o assunto e fazer algum apelo à ação, então não seria classificado como teatro político. No entanto, percebe-se que outras linhas de pensamento entendem que inspirar o público a explorar o tópico e formar sua própria opinião é tão valioso quanto um apelo à ação incitante (LUSTOSA, 2016).

Segundo Coutinho (2014), teatro aplicado é um termo diferente que se assemelha muito mais à definição de teatro político. Praticantes de teatro aplicado são movidos por mudanças individuais ou sociais, então eles são mais preocupados com os efeitos e utilidade do trabalho. Ou seja, o teatro aplicado é o teatro com um propósito e não arte pela arte. Pode-se então dizer que o teatro político é um tipo específico de teatro aplicado.

A fim de explicar melhor o teatro aplicado, compara-se à matemática aplicada, em que a matemática aplicada é preocupada em usar modelos teóricos para resolver problemas práticos. Essa comparação pode sugerir que o teatro aplicado deve apresentar uma solução

real para qualquer problema que ele tenta resolver. Seria mais útil desconsiderar a palavra “resolver” e focar no resto do sentimento. O teatro aplicado visa a usar sua narrativa teórica para alguma aplicação prática. Quando estendida ao teatro político, essa aplicação prática é o foco intencional em uma questão sócio-política (COUTINHO, 2014).

De acordo com Barriguede e Guijarro (2022), o teatro político está focado na utilização de uma abordagem teórica, história para mostrar esses problemas e inspirar o público a se educar e trabalhar para encontrar respostas e soluções para esses problemas. Embora não seja sempre responsabilidade do teatro político oferecer soluções específicas (embora algumas instâncias o façam), é o objetivo de o teatro político mostrar esses problemas de uma forma autêntica que inspire soluções.

1.2 Teatro Épico e a Teoria Brechtiana

Bertolt Brecht (1898-1956) foi um dos principais proponentes do teatro épico como filosofia da sociedade. Ele acreditava que para “expor questões é preciso primeiro ser capaz de descrever as realidades empíricas dos dias atuais” (SQUIERS, 2014, p. 42).

O objetivo de Brecht com o teatro épico era criar um clima intelectual para a mudança social. Ele utilizou uma técnica conhecida em alemão como *verfremdungseffekt* ou efeito de alienação, para manter o público emocionalmente desvinculado do show para que eles prestassem atenção à mensagem política. Por exemplo, Brecht não escondia seus instrumentos de iluminação, em vez disso ele queria que o público estivesse ciente de que estava em um teatro assistindo a uma peça e não fosse arrastado no mundo do show (SQUIERS, 2014). Segundo Rosenfeld, o distanciamento possui a característica de se elevar a tal ponto de o público conhecer ainda mais as situações habituais, familiares:

O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de anular a si mesmo (ROSENFELD, 1994, p.153).

O público não se torna apenas parte que compõe a apresentação, sem devida participação, não é ignorado pelo elenco, antes disso, ele torna-se peça contribuinte para a

trajetória cênica com falas direcionadas a ele. Rosenfeld analisa ainda a presença do público no teatro brechtiano:

Em vez da vivência e identificação estimuladas pelo teatro burguês, o público brechtiano deverá manter-se lúcido, em face do espetáculo, graças a sua narrativa. As emoções são admitidas, mas elevadas a atos de conhecimento. Mais tarde Brecht iria acrescentar que as emoções não implicam identificação com os personagens, não precisam ser idênticas às dos personagens. As emoções deles podem acrescentar-se ou substituir-se emoções críticas ou mesmo contrárias, em face de seu comportamento. (ROSENFELD, 1994, p.150).

No que diz respeito ao homem, Brecht assume a sua constante mudança, conforme sua situação histórica, ou seja, não permanece envolto a tragédias. Tudo se torna mutável e, por consequência, há superação. Feitas de saltos dialéticos, em que cada cena é fornecida a esse homem, condições diversas são viáveis e possíveis na sua mudança comportamental.

Apoiado em narrativa associada às demais estruturas de suas peças, Brecht ainda utiliza a ironia como instrumento de distanciamento. Nesse sentido, Rosenfeld exemplifica com a peça “Mãe Coragem e seus filhos”:

Em Mãe Coragem (1939) há um título ou cartaz: “1631. A vitória de Magdeburg, de Tilly, custa à Mãe Coragem quatro camisas para oficiais”. Tal texto mostra a relação entre o grande acontecimento histórico e os prejuízos miúdos do indivíduo insignificante; ademais, ambos os eventos são relativizados; distanciam-se mutuamente pela ligação irônica numa só frase. O marechal Tilly e sua vitória são vistos na perspectiva das quatro camisas de Mãe Coragem, o que lhes afeta o brilho heróico; ao mesmo tempo a irritação da pequena mercadora é lançada contra o vasto pano de fundo da guerra dos trinta anos, o que lhe dá um cunho caricato (ROSENFELD, 1994, p. 156).

A paródia torna-se outro recurso explorado por Bertolt Brecht, sendo fonte de processos cômicos, onde se produz ainda o estranhamento, pois se ri de opostos, segundo Rosenfeld:

Um dos recursos mais importantes de Brecht, no âmbito literário é, pois, o cômico, muitas vezes levado ao paradoxal. Certos contrastes são colocados lado a lado sem elo lógico e mediação verbal. Conexões familiares, de outro lado, são arrancadas do contexto familiar. (ROSENFELD, 1994, p.157).

O grotesco torna-se ainda mais um aliado ao estranhamento brechtiano, pois consiste na junção do elemento cômico e o didático. A tomar por esse experimento, Brecht obtém aproximação do conceito de explicar e orientar, mesmo que em meio ao espaço desfamiliar (desconexo) desse mundo que expõe.

O ator se dirige diretamente ao público, sendo em coro e canto, e a música assume assim um comentário textual, mais uma fonte de novos horizontes ao que se vê. Nesse sentido, a atuação deverá ser atenta aos desdobramentos durante o espaço cênico, onde se dividirá em sujeito (narrador) e objeto (narrado). Rosenfeld explora esse processo ao avaliar a sua composição:

Em cada momento deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado), mas também para “entrar” plenamente no papel, obtendo a identificação dramática em que não existe a relativização do objeto (personagem) a partir de um foco subjetivo (ator). Que o distanciamento pressupõe a identificação – pelo menos nos ensaios – foi destacado por Brecht (Pequeno Organon, §53 etc.). Na medida em que o ator, como porta-voz do autor, se separa do personagem, dirigindo-se ao público, abandona o espaço e o tempo fictícios da ação. (ROSENFELD, 1994, p. 162).

O ator, para alcançar a expressão crítica em sua fala direcionada ao público, deve explorar o gesto, da pantomima, a entonação vocal e demais recursos que o faça diferenciar do seu personagem, até mesmo entrar em choque com ele, segundo Rosenfeld:

Dentro do próprio jogo pantomímico, tão ricamente desenvolvido nas encenações de Brecht, podem surgir contradições. Em Mãe Coragem, o filho Eilif executa uma dança de guerra. “A selvageria exultante é, no caso, ao mesmo tempo brutal e refreada. O dançarino salta bem alto no ar, o sabre seguro entre ambas as mãos acima da cabeça; mas sua cabeça se inclina para um lado e os lábios estão franzidos, como num esforço de recordar o movimento seguinte. Eilif é aqui “mostrado” como um jovem que dança a dança da guerra porque acredita ser isso a coisa certa a ser feita, mas que não se sente completamente à vontade ao fazê-lo. A recusa de uma parte da sua humanidade torna-se evidente e a relevância contemporânea da ação transparece” (GRAY, Ronald, Brecht, Londres, 1961 Apud ROSENFELD, Anatol, p. 164).

Bertolt Brecht elabora em seu texto épico transformações profundas na essência da expressão de suas mensagens, onde o diálogo deixa de ser constitutivo (ROSENFELD, 2010, p.174). Os atores desenham as narrações, sem que para isso seja necessário de fato se preencherem de seus personagens. Nesse sentido, a exploração do conceito de teatro épico

deve ser feita para que, também através dela se compreenda a liberdade de ação cênica e o novo desafio de se atuar modificando as estruturas artísticas.

O teatro épico extrapola as limitações até então conhecidas e desenvolvidas no espaço cênico, onde ao protagonista não cabe mais a posição majestosa no centro do universo (ROSENFELD, 2010, p.175). O homem se dispõe como ser modesto, sob o aspecto divino, social ou individual, ao se resolver de maneira lúcida e racional. Walter Benjamin (2017) destaca ainda sobre o teatro épico e suas particularidades:

Sua forma básica é a do choque, resultado do embate das situações individuais, claramente diferenciadas. As canções, os letreiros no cenário, as convenções gestuais dos atores distinguem essas situações umas das outras. Dessa maneira, surgem intervalos em todos os lugares, que acabam por prejudicar a ilusão do espectador. Esses intervalos estão reservados para seu posicionamento crítico, sua reflexão. (O teatro clássico francês agia de modo semelhante, abrindo espaços entre atores para os espectadores de elevada condição social, que ocupavam poltronas em cena aberta.). Esse teatro épico neutralizou posições decisivas do teatro burguês com o auxílio de uma direção superior a esse último no que se refere ao método e à precisão. (BENJAMIN, 2017, p. 44).

Brecht propõe em seu teatro épico eliminar a identificação inicial do público para com a representação, ou seja, a platéia vê a situação psicológica, mas não se sente retirada de seu lugar. O indivíduo não se torna direcionado por completo ao que se vê. Ali no espaço cênico haverá mudanças, interrupções e não o eterno. Em seus temas, está o povo, não se destacando figuras de realeza ou de imponentes status social. Está o homem diante de suas relações sociais e o poder. As paixões humanas se rendem a esses dois lugares.

Ainda que seus temas sejam as mazelas vividas por um povo, o teatro épico também perpassa a diversão, ainda que ela se revele através da vida alienada do homem. A vida como ela é, para que assim o homem seja livre para analisá-la e julgá-la.

Exemplifica-se o fato da vida como ela é em “Mãe Coragem e seus filhos”, pois a personagem da mãe desenvolve a sua trajetória de vida perambulando por entre a guerra. Mesmo que ela retire os seus filhos como paga por toda a sua defesa em meio às dores alheias, é com a guerra que se sobrevive e abastece a sua carroça.

A técnica de se mostrar a guerra em “Mãe Coragem e seus filhos” torna-se indireta, então não há reflexões completamente negativas sobre a guerra em toda a estrutura textual, ela se desloca entre a frieza e a exploração da sociedade, além do humor.

De acordo com Costa (1996), como a definição de teatro político dada no primeiro momento deste estudo, Brecht estava focado em transmitir propositalmente uma mensagem

política e todos os aspectos de suas produções, dos roteiros aos elementos técnicos, foram feitos para apoiar isso. No entanto, Brecht acreditava que a emoção era um obstáculo para esse objetivo.

Porém, ao apelar para o lado emocional do público, o teatro é capaz de fazê-los investir na história, nos personagens e, portanto, no assunto. Por causa disso, o teatro épico de Brecht não seria tão bem sucedido no que diz respeito à visão de teatro político em audiências, ou seja, porque isso é exatamente o oposto de seu objetivo com *verfremdung* (COSTA, 1996).

Em sua nova concepção de teatro, Brecht considerou ser importante que o ator participe das propostas ideológicas de suas obras. Além disso, procurava uma atitude crítica em relação aos personagens para os quais o ator/atriz não deveria sentir empatia por eles.

O ator e toda a montagem devem manter certa distância. O intérprete deve mostrar o papel, mas não se identifica com ele. Nesse sentido, Brecht admirou muito a técnica do ator chinês, cheia de gestos, que foi uma referência em seu teatro épico. O teatro tradicional chinês usa um sistema de símbolos e convenções que somente se sabe pode ser compreendido. O espectador chinês entende perfeitamente, apesar de sua dificuldade. Não é assim um público passivo, mas tem uma percepção ativa.

Brecht foi diretor de teatro desde a década de 1920, tanto suas obras como de outros textos. Seu período mais criativo e inovador foi no *Berliner Ensemble* em Berlim Oriental de 1948 até sua morte em 1956. Lá ele encenou *Mãe Coragem e seus filhos* (1949), *Sr. Puntila e seu servo Matí* (1949), *O tutor* (1950), *A mãe* (1951), *Katzgraben* (1953), *A Batalha do Inverno* (1955), *O Círculo de Giz Caucásico* (1956) e *A Vida de Galileu* (1956).

O Ensemble era uma companhia e oficina de dramaturgia com pressupostos claramente políticos. As leituras foram feitas de clássicos marxistas e duas horas por semana eram dedicadas a estudo do assunto. Eles tinham um generoso subsídio do estado, então mais de três milhões de marcos por ano, o que permitiu Brecht aprofundar seu trabalho de pesquisa depois de muitas tentativas.

Os ensaios foram um laboratório teatral onde desenvolveu seu próprio estilo. Quase sempre teve um ou mais colaboradores. Erich Engel muitas vezes assinava com ele a direção da obra. Sua preocupação era que o espectador estivesse ciente de que o que ele estava testemunhando no palco era uma performance teatral.

Em suas obras, Brecht expõe com grande perspicácia relações de homens e mulheres entre si, ou seja, ele faz arte analisando a sociedade e nos alerta para a dinâmica que o poder

põe em jogo e que muitas vezes eles estão mais perto do que suspeitamos; sociedade, como o caso atual com a irrupção de redes sociais, pode exercer tirania sobre si mesmo em virtude de sofisticados mecanismos de poder. É disso que fala Brecht profusamente.

Bertolt Brecht faz arte analisando a sociedade e alerta sobre a dinâmica que traz poder para o jogo e isso muitas vezes está mais próximo do que o que suspeitamos.

Recordam-se as palavras de Bertolt Brecht que dizem que tanto as composições cênicas naturalistas, simbolistas, formalistas e expressionistas são um erro, cada um por um motivo diferente. Este tipo de proclamação é o menos corrente do autor. Eles são típicos de uma era de ismos e grandes declarações dogmáticas.

Nesse sentido, o ecletismo que sempre defendeu Brecht é mais moderno. Brecht era um pragmatista que dizia que o importante era contar histórias, e isso o público estava ciente de que alguns narradores no palco herdaram dele. Qualquer recurso expressivo foi válido: cabaré, circo, melodrama, pantomima.

O teatro do início do século XX é se posiciona entre duas guerras mundiais, acontecimentos de tremenda importância, para dar conta de uma mudança no sistema de pensamento do mundo inteiro, nas aspirações dos dramaturgos de responder ao cenário mundial e estabelecer discussões a respeito do conceito de modernidade que passa a marcar a experiência humana em todas as suas formas de ação.

Dentro desse panorama, Bertolt Brecht se estabelece não apenas como criador de um teatro renovador, mas como detentor de uma teoria que busca transcender o palco e fazer da vida um espaço de recriação.

O teatro brechtiano é um teatro que faz fronteira com as vanguardas artísticas, alimentando-se delas e ao mesmo tempo superando-as, ruptura que é sintomática da violência cultural que marca os diversos movimentos artísticos em suas políticas revolucionárias. O tratamento da montagem também se aproxima da vanguarda, em seu desenvolvimento de um teatro épico, em oposição à estrutura dramática clássica, isto é, aristotélica, e no desenvolvimento de uma teoria que combina arte e práxis vital.

No entanto, Brecht não se limita ao desejo rupturista com o realismo precedente, mas renova a forma como é possível conceber tanto o texto dramático como a encenação e a consequente impressão no espectador, sem que este tenha de prescindir de referentes realistas, mas sim deixando claro que é possível encontrar neles todo um novo potencial para um propósito político específico. Para isso, métodos de ensino que permitam o distanciamento são essenciais.

Pensando na procura desses métodos e no diálogo que implica com outras manifestações artísticas, é interessante dar conta da relação que existe com uma dessas formas de expressão que também vê nascer nesse período e que tem a montagem como um dos seus eixos estruturantes: o cinema.

São por meio de ambas as teorias do realismo que se pode compreender o efeito a ser alcançado, aquele efeito que Brecht chamou de "efeito V", e que é um precedente também para o cinema atual.

O teatro aristotélico tem suas unidades de tempo, espaço e ação rigorosamente delimitadas. A ação deve ser crescente, em um evento linear que se entrega ao espectador em sua totalidade, sem nenhum tipo de intervenção de sua parte para enriquecer a obra. Para Brecht, essa passividade é infrutífera, não permitindo ao espectador desenvolver seu potencial crítico e criativo. O procedimento para sair da passividade é a montagem: as cenas não acontecem linearmente, mas isoladas e deixam de ser uma referência necessária para as demais. Esse descondicionamento obriga (nesse sentido, violentamente) o espectador a sintetizar mentalmente as imagens, mesmo diante dos saltos que determinam o rumo da ação.

Para Brecht, a concepção dessa atividade crítica voltada para a tomada de decisões, que transcende a mera qualidade de observador, está profundamente ligada à visão materialista da realidade, indissociável da dialética marxista.

Uma técnica que permite ao teatro desfrutar de suas representações, do método da nova ciência social, a dialética materialista, que, para conceber a sociedade em seu movimento, considera as condições sociais como processos e as capta em suas contradições; técnica essa segundo a qual tudo só existe na medida em que essas condições se transformam, isto é, vivem em contradição consigo mesma, o que se aplica também aos sentimentos, às opiniões, aos comportamentos dos homens, nos quais se expressa sempre o modo particular na convivência social.

As contradições corporificadas são justamente, nesta análise, o que permite ver a montagem, além de procedimento técnico, também como possibilidade de configurar uma personagem, de fazer do homem um ser dinâmico, que não está completamente acabado, mas sendo formados, como se fossem peças montadas (isso também é um afastamento da concepção aristotélica do homem como uma entidade completamente definida, sem nuances; sendo imutável e conhecido antecipadamente).

As histórias paralelas, junto com o que as canções revelam, os arautos — cada elemento teatral — atuam como atrações de Eisenstein: visam a estimular o espectador a poder

criar uma história que não termina quando a performance termina. O objetivo é renovar o caráter comunitário do espetáculo, privilegiando a função social da fruição artística.

A alienação do teatro contemporâneo seria levantada e resolvida dialeticamente. Dessa forma, a práxis artística criadora está ligada à práxis produtiva que enfoca a função do trabalho como potência auto-produtora do homem (Marx).⁶

Dessa forma, um teatro que faz da produtividade a principal fonte de gozo terá também que fazer dela o seu tema principal, e tratará com particular empenho de tudo aquilo que hoje impede o homem de se produzir, isto é, de insistir em viver, recriar e recriar a si mesmo. O teatro deve abordar a realidade para poder e ter o direito de produzir imagens efetivas da realidade.

Política, estética e dialeticamente, Brecht procura atingir o espectador com um efeito que se traduz em ação mental: visão crítica e não alienação. Dessa forma, a função do teatro não é apenas entreter. A arte não fica sozinha num teatro ou pendurada em museus ou num livro que depois se fecha. A arte está relacionada com todas as lutas do homem. Em suma: as coordenadas da arte e do pensamento de Brecht definem a vanguarda contemporânea da estética dialético-materialista, da estética poético-realista e da arte militante revolucionária. Essa é sua particularidade e sua contribuição.

1.3 O poder do Teatro Político diante da sociedade

Segundo Rocha *et al.* (2020), criar e produzir teatro político são um ato de liderança. Artistas políticos assumem riscos, contam histórias que as pessoas nem sempre estão prontas para ouvir e erguem um espelho para refletir as realidades, boas e ruins, da sociedade.

Os artistas decidem quais histórias são criadas, vistas e ouvidas pelo público. Eles estão moldando ativamente a cultura ao nosso redor à medida que o teatro levanta a antena da consciência social e política das pessoas.

⁶ Karl Marx (1818- 1883), economista e filósofo alemão concebe a práxis como atividade humana prático-crítica, que nasce da relação entre o homem e a natureza. A natureza só adquire sentido para o homem à medida que é modificada por ele, para servir aos fins associados à satisfação das necessidades do gênero humano. Para Marx, a natureza compreende todas as coisas materiais de que o homem se apropria, bem como a sociedade em que vive. A práxis medeia essa relação (ou intercâmbio) entre o homem e a natureza, que é conscientemente transformada no processo produtivo que lhe define a utilidade. A práxis expressa, precisamente, o poder que o homem tem de transformar o ambiente externo, representado, em Marx, pela natureza e pelo meio social em que está inserido.

Disponível em:

<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/sociologia/praxis---marx-e-gramsci-natureza-e-luta-de-classes.htm>

Acesso em 26 de setembro de 2023.

De acordo com Eric Bentley (1969), o teatro político, seu texto, seu público de destino e seu local, onde se explora a reflexão do fazer teatral por si só, já se torna subversivo:

Onde quer que “duas ou três pessoas se reúnem”, um golpe é desfechado contra as abstratas não-reuniões do público da TV, bem como contra as reuniões digestivas de comerciantes exaustos na Broadway. (...) A subversão, a rebelião, a revolução no teatro não são uma mera questão de programa, e muito menos podem ser definidas em termos de um gênero particular de peças (BENTLEY, 1969, p.178).

O teatro continua sendo a maneira mais afiada de qualquer sociedade de manter um debate ao vivo consigo mesma. Se não desafiar, provocar ou iluminar, não está cumprindo sua função (ROCHA *et al.*, 2020).

A peça teatral mais gratificante é aquela que estimula o pensamento, abre o diálogo e deixa as pessoas falando sobre ela por horas, dias, até anos depois. Dramaturgos reverenciados como Shakespeare, Bertolt Brecht, Arthur Miller, todos escreveram peças políticas que chocaram o público. O trabalho político continuará a ser encontrado no palco porque o teatro é um lugar ideal para histórias convincentes sobre as complexidades do mundo (ROCHA *et al.*, 2020).

No entender de Barriguede e Guijarro (2022), ao contrário do cinema ou da televisão, onde é muito fácil apertar o botão mudo, o teatro exige que o público fique cara a cara com seus personagens. O teatro mostra a profundidade desses personagens, suas circunstâncias e o que os motiva a realizar ações específicas.

Uma história que destaca uma experiência humana comum é o elemento mais importante para envolver um público. As narrativas, tanto ficcionais quanto factuais, são eficazes para transmitir informações políticas e atrair audiências. As narrativas são usadas em discursos políticos e anúncios de campanha porque funcionam (BARRIGUEDE e GUIJARRO, 2022).

Torna-se necessário identificar alguns dos componentes essenciais para criar uma história política de sucesso, uma lista que inclui o básico para qualquer dramaturgo; a estrutura deve ser fácil de entender, deve haver um protagonista e um antagonista, e deve ser emocionalmente memorável. As narrativas dão aos argumentos uma trajetória que tanto compele uma audiência quanto orienta sua compreensão da questão em si (BARRIGUEDE e GUIJARRO, 2022).

De acordo com Madloo e Mahdi (2020), enquanto os políticos usam narrativas factuais para invocar emoções e acentuar seus pontos de vista, os dramaturgos usam histórias inventivas para empurrar o público para fora de suas zonas de conforto. Os escritores que escrevem obras ficcionais têm maior flexibilidade na hora de criar conteúdos que desafiem o *status quo*.

Escritores podem apontar para coisas que o levam para fora do pensamento tradicional porque você pode se safar disso na ficção. Em geral, as pessoas acharão uma peça que questiona o pensamento dominante menos ameaçadora do que um artigo de não ficção sobre o mesmo tópico.

A política faz parte da maneira como vivenciamos nossas vidas, das comunidades em que vivemos, aos alimentos que comemos à maneira como somos educados e aos recursos aos quais temos ou não acesso. Faz sentido que as histórias no palco reflitam essas realidades. Artistas políticos estão optando por criar e apresentar histórias que fazem perguntas difíceis sobre o mundo ao nosso redor. Ao fazer isso, eles estão servindo suas comunidades (MADLOO e MAHDI, 2020).

Há uma ousadia, destemor e determinação no teatro político. Os artistas políticos têm plena consciência de seu papel na sociedade e estão genuinamente interessados em usar a arte para promover o pensamento e estimular o diálogo. Os artistas políticos aproveitam a oportunidade de usar sua voz para chamar a atenção para os problemas sociais e políticos de nossos tempos. Eles incorporam talento, otimismo e um senso de responsabilidade pessoal que é admirável (MADLOO e MAHDI, 2020).

1.4 O Teatro Político pós Bertold Brecht

A noção de que o teatro pode fazer a diferença para a sociedade foi a força motriz por trás do trabalho de muitos dos nossos precursores do teatro político, particularmente Bertolt Brecht. Mostra-se a realidade com estranheza, para que, através dela, seja possível a sensibilidade por parte dos expectadores em reconhecer as maldades e abusos de uma sociedade maléfica. Neste sentido, segundo Kelleher:

Este é um sonho que continua a informar as ansiedades e incertezas do nosso próprio tempo, quando o negócio da política resistente, dada a globalização consumidora das

economias políticas e culturais, pode parecer mais intratável do que nunca. (2009, p. 11).

Interpretações literais de Brecht em um mundo globalizado, é claro, produzirão pouco ou nenhum efeito. De acordo com Wright (1989, p. 11), “Brecht não pode ser meramente reproduzido à letra, para usar seu trabalho acriticamente é uma traição”. Portanto, para que a teoria brechtiana continue a ter relevância e função, os praticantes devem ir além da interpretação literal de sua ideologia e estilo.

Brecht *apud* Diamond (1988, p. 84) definiu “o efeito V” como:

Transformar um objeto de algo comum e imediatamente acessível para algo peculiar, marcante e inesperado. Através do ‘efeito V’, o ator aliena ao invés de personificar, ela ‘cita’ ou demonstra o comportamento de seu personagem. Ao ficar fora dos sentimentos do personagem, o público ficará mais sintonizado criticamente e será mais capaz de julgar e formar opiniões sobre a “fábula” (BRECHT *apud* DIAMOND 1988, p. 84).

De acordo com Geraldine Harris (1999, p. 10), tanto o “feminismo quanto o pós-modernismo, em sua maioria, produzem suas críticas ‘demonstrativamente’” para mostrar como a natureza hierárquica das oposições binárias na cultura ocidental moldando todas as estruturas políticas. As técnicas de teatro épico de Brecht serviram, portanto, a muitas das vertentes do teatro feminista e do teatro pós-moderno nesse propósito demonstrativo.

O componente final das técnicas de alienação de Brecht é a “historicização”. A historicização atua como contextualização. “Brecht entendia as relações sociais, particularmente as relações de classe como parte de uma dialética em movimento” (DIAMOND, 1988, p. 86). Assim, a historicização de Brecht permite reconhecer as “marcas distintivas” do passado e, assim, evidenciar a conformação da perspectiva presente do público.

A historicização de Brecht rejeita a suposta neutralidade ideológica de qualquer reflexão histórica. Assim, o ator demonstra o personagem em função de determinada relação sócio-histórica, como agente de escolhas particulares.

Quando se comprova esse efeito em ação no palco, estamos “olhando para trás” para a personagem na história enquanto ela toma decisões e escolhas. Isso teve um grande impacto em muita dramaturgia feminista, que rejeita uma estrutura linear do realismo clássico.

Essas dramaturgas feministas optaram por estruturas que utilizam saltos no tempo, *flashbacks*, memória e sequências de fantasia, a fim de ampliar o contexto sócio-histórico e melhor historicizar a experiência de sexo-gênero e identidade das mulheres.

As técnicas épicas permitem que a experiência pessoal ou individual dos personagens seja compreendida dentro de um contexto social, histórico e político, permitindo a apresentação de um escopo mais amplo da sociedade e a interação entre as relações sociais, econômicas e sexuais.

Segundo Madloo e Mahdi (2020), a globalização pode ser caracterizada como um fenômeno político (por meio de instituições globais como as Nações Unidas e o Tribunal Penal Internacional); como fenômeno cultural (através do intercâmbio de tradições culturais, arte e filosofia entre as nações); e como estado de consciência contemporâneo (através de uma maior consciência e acesso ao mundo, facilitado pela mídia, comunicação e viagens).

No entanto, a globalização tem sido principalmente ligada às noções de mercado e capital à medida que o mundo se torna cada vez mais interdependente e conectado pelo comércio. O foco da globalização não é transformar o mundo em uma aldeia global, mas sim, um mercado global. Embora todos os fenômenos mencionados sejam desdobramentos evidentes de uma nova interconexão, é preciso discutir a globalização dentro de sua estrutura econômica e concentrar em sua redefinição e impacto negativo sobre a vida política e social em todo o mundo (MADLOO e MAHDI, 2020).

Argumenta-se que, no nível social, a globalização substituiu as formas sociais de comunidade por uma ideologia de consumo, e que se esforça para estabelecer formas de trabalho e lazer que homogeneizem comportamentos e impeçam o desenvolvimento da consciência política. Assim, a ordem social globalizada nos impulsiona para atividades que são sustentadas pelo comércio. Precisamos apenas fazer compras; podemos permanecer alheios a quem pode ter feito nossos tênis, ou as condições sob as quais nossos jeans foram costurados, ou para onde vão os lucros, ou para que uso esses lucros seja destinados (MADLOO e MAHDI, 2020).

É claro que existem muitas forças que se opõem à globalização. Alguns existem como resistência direta ao governo e às corporações. Algumas são formas indiretas de resistência, impulsionadas por artistas de rua, *jammers* culturais, guerrilheiros e criadores de teatro. Marx e Engels, *apud* Babbage (2004), escreveram que, embora as artes não pudessem mudar diretamente o curso da história, elas certamente poderiam desempenhar um papel ativo no processo de mudança.

O teatro tem um papel a desempenhar no movimento de resistência, criando o espaço cultural para o público se envolver com as complexidades de nossa interconexão sob uma economia global. O teatro tem as ferramentas para demonstrar que o mundo pode ser cognoscível, maleável e alterável; e o teatro pode inculcar confiança no potencial de mudá-lo.

Ainda nesse âmbito o teatro pode encapsular para nossa imaginação as complexas questões éticas, políticas e morais sobre como viver em relação uns aos outros na aldeia global. Pode nos ajudar a compreender o todo e todo mundo. O teatro tem a capacidade de desafiar a ideologia e os valores da globalização e promover um *ethos* mais democrático e pluralista.

2 ALCIONE ARAÚJO: TEMAS E MODOS

2.1 O Homem, as palavras e o Oceano

Alcione Araújo, autor de “Em Nome do Pai” (1987), nasceu em 9 de novembro de 1945 na região norte do estado de Minas Gerais, no vale do São Francisco, cidade de Januária. Mudou-se logo cedo para Belo Horizonte, onde, primeiramente se envereda academicamente pelos caminhos da Engenharia chegando a lecionar na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e na PUC- MG.

Ainda nesse ambiente acadêmico e interessado em teatro, Alcione busca o curso de formação de atores. Eis que os cálculos, números, fórmulas exatas, em sua mente, ganham novos valores, novos significados, ainda os complementando com o mestrado em Filosofia. O homem diante de si, dos outros e do mundo que ora se instiga com novos saberes, ora se propõe reflexões sobre a sociedade e seus viventes.

Como percorrer a história de vida de Alcione Araújo sem descrever o cenário político vivido e sentido por ele durante um período de repressão, censura em todo o território brasileiro? Pois, nesse sentido, percebe-se toda essa influência em doses homeopáticas em sua obra dramaturgica.

O dessecamento dessa influência política será mais bem exposto no seguimento desta pesquisa, onde trilharemos as suas habilidades textuais para expor o homem e suas angústias mais profundas, bem como o seu envolvimento político em prol de uma sociedade justa, sem mordanças.

Em 1972, Alcione escreve a sua primeira peça “Há Vagas para Moças de Fino Trato”, estudo psicológico do sofrido convívio de três mulheres e dos traumas que lhes são causados pelas relações amorosas. Paralelamente, vivia-se o período em que o sistema repressivo montado pelo Regime Militar detinha poder sobre a doutrina de Segurança Nacional, que projetou leis e regras sobre todos os setores da vida da nação, circunstâncias que contemplaram a obra de Araújo.

A metáfora era um recurso de linguagem significativo usado durante a década de 1970 por conta da censura vigente, assim os autores poderiam articular suas escritas, mas não esmorecia a luta pela liberdade de expressão.

Alcione relata em entrevista que chegou a ser preso diversas vezes, não especificamente pelo conteúdo de suas peças teatrais, mas por seus manifestos públicos contra o que se vivia, ou seja, pela repressão militar que assolava o país:

A prisão era porque você era estudante, escrevia artigo e não sei o quê. E o máximo que eu fiquei preso foi 29 dias, mas prendiam e soltavam então eu fui preso muitas vezes. 1º de maio vai ter passeata, daí eles catavam alguns, em geral eu estava entre esses, daí dormia lá, no dia 2 de maio saía. Mas não houve prisão por censura não, a censura interditava o espetáculo e essa peça teve censura nas falas da Madalena. (ARAÚJO apud SILVA, 2012, p. 51).

Diante disso, toma-se por essa reflexão: até onde essa repressão vivenciada na pele o possa ter influenciado em suas futuras escritas? Com base de que adquirimos experiências aos fatos vivenciados, torna-se possível que suas sensações, aflições e revoltas sejam expurgadas através das palavras proferidas pelos personagens de sua obra.

O homem, autor circulante das artes, não está mais entre nós para que essas interrogações desapareçam nos bastando apenas possíveis pistas e caminhos em sua dramaturgia, um convite a se observar e se deliciar com homens e mulheres de variadas sociedades, mas com angústias e problemas sociais e políticos bem próximos de nós, ainda hoje.

De forma pessoal e, como ele mesmo analisa aquele cenário do país, o que se vive, e, nesse caso um período em que se expressar livremente era o suficiente

para o “calar”, não se esvai com o passar do tempo, apenas se esconde por entre memórias felizes.

Em entrevista, o também roteirista Araújo expõe a sua concepção sobre a produção:

Ela tem relações com as pessoas de forma alegórica, reproduzem vagamente as relações da época. Por exemplo, o autoritarismo como o valor estabelecido, alguém manda e alguém reage alguém obedece. Quem reage é punido, quem obedece é agradecido. (ARAÚJO, 1993).⁷

O texto “Há vagas para moças de fino trato” estreia nos palcos em 1973, em Belo Horizonte, onde o seu sucesso proporcionou grande temporada na capital mineira, e encenado novamente, ainda em 1974, agora sob a direção de Amir Haddad, com Glória Menezes, Yoná Magalhães e Renata Sorrah.

Dessa forma, com figuras já reconhecidas pelo público e outras em início de carreira (Renata Sorrah, por exemplo) em âmbito nacional, lançam-se o jovem autor em terras mais distantes da capital mineira, São Paulo e Rio de Janeiro.

A segunda peça de Alcione, “Bente-Altas: Licença para Dois” (1975), é encenada em Belo Horizonte, com direção de Aderbal Freire-Filho, em 1976, após ser premiada no concurso de dramaturgia do Grupo Opinião. Os protagonistas são dois jovens marginais recém-saídos de um estabelecimento de recuperação de menores onde em seus diálogos expõem as dificuldades em se adaptarem numa sociedade que segrega e reprime.

Em 1976, estreia ainda em Belo Horizonte, com direção de Aderbal Freire Filho, “Sob Neblina Use Luz Baixa”, ano em que fora escrita, com premiação no Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro (SNT). De acordo com o site Itaú, Alcione Araújo:

Aborda, pela primeira vez num tratamento que tende para a metáfora e o teatro do absurdo, o triste fenômeno dos desaparecidos, cuja presença-ausência repercute no cotidiano dos familiares e leva Alcione Araújo a dissecar criticamente a instituição da família, assunto ao qual ele volta em outras obras. (ALCIONE Araújo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2023).

⁷ Entrevista do extra do filme Vagas para moças de fino trato, do diretor Paulo Thiago, produzido em 1993.

Ainda sobre o texto e as suas características mais significativas, ou seja, os personagens compositores do enredo, Yan Michalski (1999) analisa:

Os personagens de Alcione Araújo vivem afastados de qualquer tipo de questionamento acerca das estruturas sociais e políticas que condicionam suas pobres existências. Cada um deles funciona. Um tanto lamurienta e covardemente, mas na verdade o melhor que pode, dentro da pequena perspectiva estanque delimitada pelas fronteiras do seu respectivo cotidiano. E, no entanto, as medíocres histórias que compõem esse cotidiano estão mergulhadas, como que sem querer, na história. (ARAÚJO, Alcione, apud MICHALSKY. S/N, 1999).

A forma de escrita de Alcione Araújo vai trilhando os caminhos em direção ao seu desejo de atuação política na vida, pois, diante dos seus olhos apontaram conflitos e situações sociais de um Brasil que, aos poucos, vai se voltando para o conservadorismo.

Alçar vôos. O mineiro que se desloca para o Rio de Janeiro e ali se encontra diante do oceano de água e possibilidades, assim enriquece a sua história. Alcione escreve a peça “A Raiz do Grito” em 1978, em que o autor a estabelece como poema dramático extremamente lento em uma única cena.

Em 1979, Alcione explora a vida cotidiana de um casal com a relação desgastada no texto “Vôo Curto”, entre diálogos que elucidam a necessidade de se estar inteiro e forte para aguentar a guerra da sobrevivência, além de roteirizar a série “Malu Mulher”, exibida por mais de um ano na Rede Globo, com grande êxito de audiência.

O texto “Augusto Jantar” fora escrito em 1980, em que explora um diálogo sombrio; e, sorrateiramente, através das pausas entre as frases dos dois personagens, Frederico Augusto e Augusta Maria, revelam o “absurdo” da situação: a iguaria servida pela esposa nada mais é do que partes do corpo da cozinheira Eulália. Para tal justificativa, como parte natural de sua conversa matrimonial, Augusta Maria defende a subserviência da empregada:

AUGUSTA MARIA

Jantemos, Frederico Augusto?

FREDERICO AUGUSTO

Jantemos, Augusta Maria.

Eles se sentam.

AUGUSTA MARIA

Oh, esquecia-me! Eu própria deverei servi-nos.

FREDERICO AUGUSTO

Oh, não! E por quê?

AUGUSTA MARIA

Perdemos a nossa empregada, Frederico Augusto. A Eulália nos deixou para sempre.

FREDERICO AUGUSTO

Oh, esses serviçais!

AUGUSTA MARIA

Perdemos talvez a melhor cozinheira do mundo. “Era capaz de se matar por um prato mais saboroso” (ARAÚJO, 1999, p.347).

Ainda em 1980, Alcione escreve “Comunhão de Bens”, que conta a história de um casal separado morando na mesma casa que seus novos parceiros amorosos. Segundo Domingos Oliveira, nessa comédia sobre troca de casais, Alcione expõe como “as convenções sociais muitas vezes não acompanham o sentimento íntimo das pessoas” (OLIVEIRA apud ARAÚJO, S/N, 1999).

Em 1981, Alcione Araújo experimenta uma nova função cênica: diretor teatral. Assim, com a divertida peça “Doce Deleite” (1980), uma colagem de doze esquetes cômicos, sendo que oito são de sua autoria. Alcione e seu elenco de estrelas, composto por Marco Nanini e Marília Pêra encenam com grande sucesso não somente no Rio de Janeiro, mas nos palcos brasileiros em temporada por dois anos.

A atriz Marília Pêra (1943 - 2015) se referiu ao autor e a seu diretor em “Doce Deleite” como:

Um homem apaixonado pelo teatro. Mas como a paixão é necessária mas não o suficiente, ele também é inteligente e culto. Foi professor de teatro, hoje é um mestre. Diria mesmo um sábio. (...) Seus textos têm uma marca: quem os lê sente logo que são de um escritor informado, sensível e apreciador das mulheres. Além do embasamento cultural, é ousado na linguagem e tem um humor refinado (ARAÚJO apud PÊRA, Vol 3, S/N, 1999).

O texto “A Caravana da Ilusão”, definido pelo autor como poético, fora escrito no final de 1981, em que Alcione revela a sua inspiração para essa escrita, tendo como contemplação da série “Os Saltimbancos”⁸, de Pablo Picasso. Contendo extensas didascálias⁹, que não são propícias a serem transportadas para a cena, não impõem informações precisas sobre a ação, mas “sugerem clima de tensão, apreensão e mistério” (ARAÚJO, 2000, p.11)

No premiado texto “Muitos Anos de Vida”¹⁰, que dirige em 1984, Alcione realiza intenso questionamento sobre o autoritarismo dentro do grupo familiar, podendo paralelamente ser interpretada como uma alegoria mais abrangente sobre o comportamento das faixas mais direitistas e conservadoras da pequena classe média nacional. Segundo Alcione,

O que me interessa sempre como matéria-prima teatral é o homem, idéias e ideologias trazidas para o cotidiano, para as situações corriqueiras, onde princípios e doutrinas são postos em xeque. E isso no homem brasileiro. (ARAÚJO, Alcione In: Fundação Perseu Abramo. 2016).

Sobre a complexidade textual elaborada por Alcione, em seu texto “Muitos Anos de Vida”, Yan Michalski (1999) destaca:

A alegoria de Alcione Araújo oferece-nos uma imagem assustadoramente desesperada do universo de que ele se ocupa. Mas esse desespero com que encara uma faixa substancial da fauna humana do Brasil de hoje vem saudavelmente equilibrado por um mordaz humor em que ele envolve as grotescas figuras dos seus alucinados personagens. (ARAÚJO Apud MICHALSKI, Vol 2, S/N, 1999).

⁸ Os Saltimbancos de Pablo Picasso que retrata uma família de miseráveis saltimbancos onde consta grande influência do expressionismo.

⁹ Didascálias, do grego *didascalía*, ensinamento. No teatro grego, a *didascalía* trazia — informações sobre as peças, datas e locais onde eram escritos e representados, o resultado dos concursos dramáticos, etc. (PAVIS, p.96, 2001).

¹⁰ Prêmio Molière de melhor autor da temporada carioca.

Esse mordaz humor explorado por Alcione em seus textos pode ser visto como fonte de apoio ao seu propósito de articular a política, o senso crítico e a humanidade do ser humano diante de suas limitações.

A peça objeto deste estudo “Em Nome do Pai” fora concebida em 1987. A crítica, ensaísta e pesquisadora Mariângela Alves de Lima (1947) percorreu no jornal O Estado de São Paulo sobre a peça “Em Nome do Pai”, onde destaca as características da escrita de Alcione

A psicologia fez-nos perder a inocência, mas, em compensação o teatro fez dela bom proveito. Em Nome do Pai explora uma vez mais o acidentado percurso que vai do eu ao outro a partir desse conhecimento já vulgarizado de que as relações afetivas se estabelecem por meio de sinais contraditórios. Amor e ódio, solidariedade e repulsa não se manifestam sempre linearmente, mas também misturados, por sob as palavras e os gestos. O autor toma a sábia decisão de amenizar as circunstâncias e põe o embate psíquico entre dois personagens como matéria dramática essencial. Situado no âmbito rarefeito da comunicação emocional, o diálogo entre pai e filho que a peça procura captar ultrapassa o âmbito do drama familiar, focalizando antes os obstáculos comuns a toda relação amorosa. (LIMA, A. Mariângela in: ARAÚJO, Alcione. Metamorfoses do Pássaro. Teatro de Alcione Araújo. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999).

A sua análise minuciosa se apresentará no próximo capítulo deste trabalho.

O texto “A prima-dona” fora escrito em 1991 e o seu personagem principal, a irreverente Diva Bustamante, fora interpretada por Marília Pêra. A peça mostra uma cantora lírica decadente que apresenta trechos de óperas famosas em pequenas cidades do interior do Brasil. Ainda com enfoque no humor cáustico nas dificuldades enfrentadas por quem decide viver de arte no país e o esforço da cantora para amenizar o choque cultural com o seu público que desconhece ópera.

Para a TV, Alcione Araújo escreve em parceria com a roteirista de televisão e cinema Regina Braga a telenovela “A idade da loba”, exibida em 1995 na Rede Bandeirantes. O autor transita pelas artes e as deixam com o seu toque pessoal: homens e mulheres de um país, o seu país, os quais demonstram fraquezas, ambições e comportamentos que instigam ao público a refletir sobre seus posicionamentos, sobre os seus pensamentos mais íntimos.

Em seu romance “Nem Mesmo o Oceano (1998)”, Alcione articula questionamentos sobre valores e ética. O texto conta a saga de um médico imaginário

recém-formado, desde sua infância pobre no interior de Minas Gerais, seu tempo como pensionista no Rio de Janeiro, decepções amorosas, angústias existenciais, a sua sobrevivência diante de todas as mazelas da cidade grande e seus feitores, em que destaca também a sua perversão espiritual.

Fatos reais se misturam à ficção. Embates entre o bem e o mal, o amor, a raiva, liberdade e repressão, teoria comunista versus realidade capitalista constituem a obra, a qual nos remete ao período ditatorial enfrentado pelo Brasil, os “anos de chumbo”¹¹ amplamente exemplificado no texto.

Entre 2003 e 2007, Alcione confeccionou com unidade a trajetória de personagens diversos que viveram no Brasil nos séculos 19 e 20, e, por isso mesmo, se confundiram com importantes momentos históricos, resultando no romance “Pássaros de Vôo Curto” (Record).

Alcione circulou por diversas áreas da escrita incluindo crônicas, para a coluna no Jornal Estado de Minas. Em 2004, a obra “Urgente é a Vida”, reunião das melhores crônicas fora lançada e conquistou o prêmio Jabuti 2005, categoria contos e crônicas.

Como docente Alcione Araújo, lecionou por 12 anos Uni-Rio, na Escola de Teatro Martins Pena e na Casa das Artes de Laranjeiras. Sobre o tema Educação, Alcione explana em seu texto para a Revista Z Cultural:

Educar não é apenas qualificar para o emprego, nem arte é apenas adorno que aguça a sensibilidade. Há uma dimensão humana que, sem educação e cultura, nada agrega como experiência coletiva, nem alcança a plenitude como experiência individual capaz de discernir e ser livre para escolher. E, sem isso, não podemos dizer que somos realmente humanos. (ARAÚJO, Alcione. 1998 IN: Revista Z Cultural, 14ª Edição).

No dia 15 de novembro de 2012, apenas 6 dias após o seu aniversário de 67 anos, as cortinas se fechavam para o extenso e frutífero caminho de Alcione Araújo. O autor morreu em Belo Horizonte vítima de infarto. Mas a sua obra faz brinde para

¹¹ Nos últimos anos da década de 60 e início dos anos 70, ao mesmo tempo em que vivia seu período de milagre econômico e de ufanismo modernizante, o Brasil, governado por militares, montava o mais cruel sistema repressor que o país já viveu. Foram os chamados "anos de chumbo". Disponível em: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/279778-periodo-da-historia-do-brasil-conhecido-como-os-anos-de-chumbo/> Acesso em: 15 de maio de 2023.

a eternidade, cheia de sonhos, esperanças e de homens e mulheres que, mesmo em lutas individuais profundas, enraizadas, ainda buscam a vivência digna no país que hora os acolhe em suas classes sociais, outra os oprime e os faz refletir, indignar e explorar a ganância das figuras autoritárias.

2.2 “Um Filho Teu não Foge à Luta”

Bernard Dort (1977), assim como Patrice Pavis (2008, p.293), adere ao conceito de que “todo teatro é necessariamente político” mas somente essa determinação seria insuficiente para iniciarmos a análise da obra de Alcione Araújo, tendo vista as variadas definições apontadas e analisadas anteriormente nessa pesquisa. Para tanto, nós aproximamos então a análise textual ao conceito exposto por Lustosa (2006), onde reconhecemos a obra de Alcione Araújo contida de teor político em seus conflitos internos de seus personagens (o homem mutável diante da ganância e poder) e externos (o país e suas transformações sociais que permeiam esses personagens) e assim examinar ou ensinar uma lição sobre determinado assunto.

A resistência é sentimento complexo e latente em seus personagens, propícia ao que se questiona acima. Até onde se deixava ir às variadas moças de fino trato e os rapazes do interior que se esforçam em suas sobrevivências em tempos de chumbo?

Compreender as particularidades do período do golpe militar no Brasil e os anos seguintes torna-se necessário para que, na medida dos avanços (ou retrocessos?) da sociedade naqueles tempos impostos por esse sistema ditatorial, possamos vislumbrar entre diálogos sugestivos e/ou introspectivos a vivência/sobrevivência da arte em que Alcione Araújo percorreu através de seus textos dramaturgicos.

Yan Michalski, em suas primeiras palavras de seu livro “O Palco Amordaçado”, já expõe como base que esse movimento que assolara o país em 1964 viera com a proposta de garantir a vigência das instituições democráticas do Brasil (1979, p.7), mas, de acordo com o que discorre posteriormente, a intolerância

apareceu como fonte de apoio ao combate às criações cênicas, sendo essa uma das principais vítimas (1979, p.7). Ainda nessa perspectiva, Michalski destaca:

Seria exagerado dizer que o teatro foi erigido em inimigo público número um; mas dizer que foi erigido num dos inimigos públicos mais declarados e, por conseguinte, tratado com sistemática desconfiança, hostilidade, e não raras vezes com brutalidade é constatar uma verdade histórica inegável. (MICHALSKI, 1979, p. 8).

Jota Dangelo¹² (2010), em seu livro “Os anos heróicos do teatro em Minas Gerais”, destaca ainda como os movimentos teatrais em Minas Gerais se dariam com a enorme transformação ocorrida no âmbito político:

Em 1960, Tancredo Neves, candidato ao governo de Minas, apoiado por forças supostamente imbatíveis, foi derrotado pelo banqueiro Magalhães Pinto, da UDN. Com dois vices, de partidos diferentes (na época era permitido), com uma cisão no PSD, traidores de todos os tipos, e mais o “efeito Jânio Quadros”, algo parecido com o que se viu acontecer em 2002 com Lula, Tancredo foi derrotado. E Jânio nem era da UDN. Este, um partido que sempre viveu à sombra dos quartéis das Forças Armadas, chegava ao poder que almejava desde a deposição de Getúlio em 45. As vitórias de Magalhães Pinto, em Minas, ou a de Jânio, para presidente, não interromperam o movimento de politização que estava em marcha. Na verdade, o sonho de poder da UDN durou pouco. A renúncia intempestiva de Jânio Quadros, em agosto de 61, levou o País a um impasse resolvido com o artifício do parlamentarismo, que acabou fazendo Jango, que era o vice de Jânio, Presidente, e Tancredo Neves, derrotado em Minas em 60, mas um dos artífices da solução parlamentarista, Primeiro Ministro. Estivemos nós, do Teatro Experimental, como cidadãos, nesta luta, ao lado da Constituição, pela posse de Jango, de fato e de direito. Como cidadãos. Mas como agentes culturais, nada mudou na nossa trajetória: a vanguarda, européia ou não, continuava a ser nosso foco de atenção (DANGELO, 2010, p. 71).

Em 25 de agosto de 1961, o então presidente Jânio Quadros renunciou ao cargo alegando que “forças ocultas” desestabilizavam o seu governo prejudicando assim suas ações. O vice-presidente João Goulart (Jango, popularmente chamado) encontra, após retornar de sua viagem à China comunista, obstáculos para assumir o seu devido cargo, estes sendo provenientes dos militares, que só reconheceram a sua

¹² Jota Dangelo, nascido em São João Del Rei, médico, diretor, ator, dramaturgo e gestor cultural em Belo Horizonte.

nova posição política após a implementação do parlamentarismo no país. Jango assumiu o poder em 7 de setembro, tendo Tancredo Neves como primeiro ministro.

No início de 1963, houve o retorno do regime presidencialista. Assim, Jango alcança maior condução em seus atos. Por consequência dessas reviravoltas estruturais, houve muitos embates entre as esferas da direita e a esquerda. Enquanto setores conservadores da sociedade empunhavam suas idéias de que o Brasil poderia se tornar socialista, a esquerda aspirava por um Brasil mais justo e com repartição das terras, do alimento e do trabalho digno.

Agraciado por uma bolsa de estudos de Medicina, Jota D'Angelo (2010) viajava para os Estados Unidos (Saint Louis), permanecendo até dezembro de 1963. Ao retornar à Belo Horizonte, D'Angelo se depara com um novo país, cheio de reflexões acumuladas no período em que esteve fora e aquilo que sentira ao seu regresso

Em St. Louis, à distância, e com outros brasileiros que também eram beneficiários de bolsas de estudos, eu acompanhava o tumulto que aqui se instalava, a luta de Jango pelas reformas de base, a fogueira acesa pelos sindicatos urbanos e rurais, o grito de Julião à frente das Ligas Camponesas ("reforma agrária, na lei ou na marra"), a inabilidade política do governo, os confrontos entre direita e esquerda alimentados pela guerra fria, a ostensiva interferência americana, assustada pela pedra no meio do caminho, Cuba, que parecia disposta a apoiar os sonhos românticos e utópicos de exportação revolucionária de Che Guevara. Sabíamos, nós, os brasileiros no exterior, que algo estava para acontecer. Eu não me perdoaria se acontecesse sem que eu estivesse presente, testemunha da catástrofe anunciada ou da utópica redenção. Felizmente eu estaria presente quando a catástrofe aconteceu. Pude testemunhá-la. O que me serviu de estímulo para a rebeldia dos anos que se seguiram. Na minha ausência do País a esquerda conquistara espaço, os sindicatos, pelegos ou não, se agigantaram, havia uma imprensa disposta a dar apoio à causa popular, o CPC (Centro Popular de Cultura) encantava o público estudantil, o direito à propriedade era considerado uma aberração capitalista. Havia uma tênue e até infantil esperança em fazer da Serra do Mar e da Mantiqueira uma Sierras Maestras brasileira. O 31 de março, ou primeiro de abril, como queiram, nos fizeram voltar à realidade crua: em País continental não há Sierras Maestras. Nunca consegui compreender a dicotomia em que vivíamos naqueles anos: politicamente nos dizíamos (sic) de esquerda, marxistas-leninistas, alguns de nós filiados ao Partido Comunista; esteticamente, éramos vanguardistas, o que, naquele momento, era pouco menos que ser alienado (DANGELO, 2010, p. 74).

Por outro lado, a população temerosa com o possível novo tempo de igualdades e/ou dignidade compartilhada promoveram eventos como “Marcha da

Família com Deus pela liberdade” em março de 1963, com número substancial de pessoas, cerca de 300 mil, incluindo personalidades políticas como o presidente do Senado, Auro de Moura Andrade, e o governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda.

No dia 31 de março de 1964, tanques do exército foram enviados ao Rio de Janeiro, onde estava o presidente Jango, após três dias João Goulart seguiu para o exílio no Uruguai e uma junta militar assumiu o poder do Brasil.

As primeiras mudanças no que diz respeito à criação dramaturgica e cênica, se antes as companhias atuantes se propunham ao repertório tradicional europeu, após o 1º de abril já visualizavam a necessidade de se fazer outro tipo de teatro, com maiores preocupações quanto ao repertório e à encenação.

Em 15 de abril, o general Castello Branco toma posse, tornando-se o primeiro de cinco militares a governar o país durante esse período.

Em decorrência ao golpe de 1964 e seu êxito, cerca de 1 milhão de pessoas vibraram com a tomada do poder pela direita e pelos militares, movimento esse denominado de “Marcha da Vitória”.

No setor teatral, segundo Michalski compartilha certa análise sobre a conduta do presidente Castello Branco:

É verdade que já no seu governo a ofensiva contra o teatro começou a tomar forma, e numerosas agressões contra a integridade da obra teatral e a segurança profissional e pessoal dos seus autores foram cometidas. Mas não há provas de que já se tratasse de uma tomada de posição institucional. A lembrança que guardo destes primeiros tempos pós-64 é a do espanto com que recebíamos as iniciativas arbitrárias das autoridades subalternas, e da sensação que tínhamos de que o Presidente – cujo interesse pessoal por teatro era notório – se tomasse conhecimento dos abusos, possivelmente se empenharia em coibi-los, como de fato chegou a fazer uma ou duas vezes. (MICHALSKI, 1979, p. 9).

O primeiro Ato Institucional da Ditadura Militar (AI 1) fora instaurado por Castello Branco e em seu conteúdo estabelecia plenos poderes aos militares e a sua permanência no poder, ainda continha o fim das eleições diretas (escolha popular), ou seja, realizadas pelo Congresso Nacional.

Em 1965, o AI 2 fora concebido, sendo assim todos os partidos políticos foram fechados ampliando o bipartidarismo, ou seja, apenas dois partidos sendo o

ARENA - Aliança Renovadora Nacional, que apoiava o governo, e o MDB - Movimento Democrático Brasileiro, junção dos partidos de oposição, contendo inúmeras restrições às suas ações.

A peça “O Berço do Herói”, de Dias Gomes, fora interditada horas antes da estréia, texto que retrata uma sátira sobre fanatismo religioso, manipulação das massas e as peripécias do brasileiro, bem como a capacidade de figuras políticas de se perpetuarem no poder à custa da ignorância de uns e da venalidade de outros. Qual seria a importância de se alertar criticamente o público? Sabe-se bem que temas dessa propriedade não se encaixava com os intuítos de quem se encontrava no poder.

Em meio à carta-aberta ao Presidente da República, muitos representantes dos setores artísticos expunham as suas dores, o seu calar desproporcional, afinal, a arte é livre, mas como sê-la diante dos cortes secos em papéis e por vezes em peles? Assim, a classe sobrevivia com a ânsia de se expressar criticamente, sem aparas, sem negativas daquele que deveria protegê-los, o governo.

O AI-3 estabeleceu eleições indiretas para os governadores dos estados da União, visando a dificultar a chegada de candidatos da oposição ao poder. O AI-4 também foi de grande importância para a ditadura, pois convocou o Congresso Nacional para votar a Constituição de 1967, que institucionalizou a ditadura no Brasil¹³.

Artur da Costa e Silva assume o poder em 1967 e sua permanência até 1969 fora marcado de muita truculência, torturas e censura, incluindo a imprensa.

Segundo Michalski (1979), a partir de 1967, em vários países do Ocidente, desenvolveu-se o movimento de Contracultura, por meio do qual se contestavam as já conhecidas e experimentadas criações cênicas e textuais, para então surgirem novas concepções, com ousadia e maior aproximação entre público e espetáculo.

Ainda nesse sentido, apoiados pelo instigador movimento Tropicalismo¹⁴, as criações se voltaram para o intuito de modificar o espaço cênico e suas

¹³Disponível em: <https://www.infoescola.com/ditadura-militar/atos-institucionais/> Acesso em 21 de agosto de 2023.

¹⁴ O tropicalismo foi um movimento musical, que também atingiu outras esferas culturais (artes plásticas cinema, poesia), surgido no Brasil no final da década de 1960. O marco inicial foi o Festival de Música Popular realizado em 1967 pela TV Record. O tropicalismo teve uma grande influência da cultura pop brasileira e internacional e de correntes de vanguarda como, por exemplo, o concretismo. O tropicalismo, também conhecido como Tropicália, foi inovador ao mesclar aspectos tradicionais da cultura nacional com inovações estéticas como, por exemplo, a pop art. Disponível em: http://acdfpmusical.blogspot.com/2011/12/tropicalismo_20.html Acesso em 21 de agosto de 2023.

possibilidades textuais, visando assim a incorporar a esse movimento causas que se valia a serem engajadas.

Contudo, uma parcela da juventude com as devidas limitações em se expressarem livremente, se sujeitaram a realizar trabalhos que se apresentariam apolítico, como válvula de escape para os seus anseios, mas sem que estivesse presente o questionamento radical do código de valores e da visão do mundo que a geração anterior lhe havia legado (MICHALSKI, 1979).

A princípio, esses trabalhos não constavam como ameaças ao âmbito da censura e a mentalidade de subversão, mas logo foram avaliados como tais, sendo considerados manifestantes de posturas que agrediam a família e ofensiva por utilizarem a nudez e o xingamento.

Suspensões, ameaças anônimas e perseguições a elencos eram comuns, como aconteceu com “Roda Viva”, de Chico Buarque, que teve agressões físicas aos atores e o impedimento de sua montagem em 1968, em São Paulo, por ser considerada inapropriada, degradante e subversiva.

Com o decreto do AI-5 em dezembro de 1968 e, tudo o que nele continha de esmagador, em tudo o que se referia à liberdade de ser e agir, o teatro passou a ocupar, ainda que erroneamente, o espaço daquilo que desvirtuava a população, a família. Nesse sentido, o fazer teatral no Brasil se volta também, segundo Michalski:

Mais ou menos a partir de 1967, o movimento de *contracultura*, que estava tendo em todos os países do Ocidente importantes desdobramentos teatrais, contestando virtualmente todas as convenções tradicionais através de experimentação ousada de novas gramáticas de escrita cênica e de novos relacionamentos entre público e espetáculo, começou a atingir a cena brasileira. (MICHALSKI, 1979, p. 14).

Ainda que tivesse ocorrendo à revolução cênica, com reformulações dos espaços cênicos e as suas utilizações, bem como o posicionamento apolítico, ou seja, não obtinha uma posição política explícita ao momento presente, a ilusão de que poderiam ser preservados da censura, Michalski destaca que essa sensação durou por pouco tempo, pois segundo ele:

O arraigado conservadorismo dos setores repressivos se sentiria logo terrivelmente chocado pela liberdade formal dos espetáculos de vanguarda, pela sua atitude irreverente em relação aos padrões convencionais de decoro, pela utilização da nudez como um recurso significativo da linguagem cênica, pelo uso assumido do palavrão, pela sua atitude agressiva em relação ao público (...) as autoridades censórias acabariam logo descobrindo neles mais uma manifestação da misteriosa conspiração internacional ansiosa por desintegrar a família e por acabar com a fibra da juventude brasileira, através da pornografia e da linguagem chula. Imediatamente, a feroz ofensiva contra o teatro, antes concentrada na temática política, passou a dirigir-se com igual ou maior ferocidade contra as realizações consideradas moralmente inortodoxas (MICHALSKI, 1979, p.16).

Um teatro de resistência. No que se diz respeito, esse teatro luta, em meio a cortes textuais, ameaças veladas e diretas aos artistas/elencos, por um grito de liberdade, de decência social e pelo direito de discordar daquela ideologia da moral e bons costumes custe a quem custar. Um regime que inibe a diferença, o questionamento em busca de um Brasil com “valores da civilização cristã e ocidental” (MICHALSKI, 1979, p.19).

Alcione Araújo discorre em seu texto para o *Jornal dos Sports*, intitulado “Deixem o Teatro em paz” (1968), no qual, para ele, o processo de censura e o desenvolvimento de novos meios de controle da produção artística têm por objetivo estabelecer um controle social sobre as manifestações culturais e artísticas. Desse modo, segundo o autor, a censura tenta limitar os sujeitos e a cultura aos padrões moralizantes e conservadores estabelecidos pelo Estado.

Ainda nesse sentido, Alcione destaca que “a propalada atualização dos critérios de censura é uma utopia e o tal curso de Brasília, que doutorou censores com mentalidade nova, segundo dizem, é a própria institucionalização da censura”¹⁵.

O teatro como fonte de desvirtuar a construção familiar, artistas detentores de promiscuidade, assim se apresentavam os olhares censórios. Em sua defesa, Michalski explana a essência do teatro, mas salienta também a força de sua ação em momentos críticos como vivenciado em 1968:

Ora, o teatro é, por natureza, uma criação oposicionista, discordante, nascida de algum tipo de insatisfação existencial. Não se conhecem obras-primas da dramaturgia universal escritas no intuito de apoiar ou

¹⁵ ARAÚJO, Alcione. Deixem o teatro em paz. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1968.

reforçar instituições vigentes; já o número de obras-primas escritas a partir de um impulso de questionamento ou contestação dessas instituições é incalculável (o que não quer dizer que através delas os autores pretendessem tomar medidas concretas para a sua derrubada). Um regime que vê em qualquer questionamento, manifestação de desacordo ou crítica em relação ao sistema de valores por ele proposto, o potencial de uma rebelião – ou, se quiserem de guerra psicológica adversa – disposta a derrubá-lo, tende a perder a noção correta das proporções entre ação e reação. Dali a uma repressão ao perigo imaginado é apenas um passo. (MICHALSKI, 1979, p. 19).

A ordem dada aos homens de cinema e teatro, segundo o General Juvêncio Façanha, era inequívoca: “ou vocês mudam, ou acabam” (1979, p. 24). Segundo Michalski, a mobilização da classe teatral contra a ação da censura atingiu o seu ponto alto no início de 1968:

Pela primeira vez revelou-se então o potencial de pressão de que os artistas dispunham: cedendo ao peso da opinião pública solidária com o clamor da classe, o Governado instalou no Ministério da Justiça o já mencionado grupo de trabalho encarregado de elaborar a proposta de uma nova e mais liberal legislação sobre a censura, e integrado por representantes de diversas entidades de classe. Embora esvaziada nos seus efeitos práticos pela implantação do AI-5, esta foi uma vitória parcial de considerável expressão. (MICHALSKI, 1979, p. 37).

Entre agentes da censura com perfis mais autoritários e outros mais conciliatórios, o que se havia de fato eram três tipos de censura: política, artística e estética, sendo que nessa última se focavam as questões da língua portuguesa, seus erros e problemas com a sintaxe. Havia a negação quanto ao quesito de censura política, fazendo parte estratégica de ação, por meio da qual se apoiavam na moral e nos bons costumes. Afinal, quem faz parte de uma sociedade composta por “cidadãos de bem” não se rende a questionar ao seu governante, mesmo em meio a crises.

Em 1970, com a centralização e a repressão aos movimentos de oposição ao governo, os artistas tomam por luta a funcionalidade da justiça. Por consequência, houve a diminuição de manifestos em grandes espaços, em prol de explorar as questões de constitucionalidade na Justiça.

Com a publicação do decreto-lei 1.077 em 26 de janeiro de 1970¹⁶, tornava-se ainda mais visível a indefinição entre as categorias moral e política, entre proposições do que seriam os bons costumes e os valores éticos, formação sadia e digna da mocidade, e ainda finaliza-se, neste mesmo campo, o “emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional (Decreto-lei 1.077, 26 de janeiro de 1970). Teatro, Cinema e Música eram os mais visados no que se dizia respeito ao campo político.

A peça “Calabar”, de Chico Buarque e Ruy Guerra, por exemplo, fora liberada por autoridades policiais, mas o seu processo na Justiça acumulou-se em várias páginas, onde se apresentavam até discussões sobre a traição. Depois de um ano, seu pedido fora negado pelos âmbitos judiciais.

Jota D’Angelo destaca a sua montagem de “Frei Caneca”, em 1972, como mais um exemplo cênico de como críticas ao momento político se passava de forma velada e/ou dissimulada:

Era o tempo em que, obrigatoriamente, a censura assistia ao ensaio geral para liberação do espetáculo. A conotação política da encenação era evidente e até violenta: Frei Caneca recebia os paramentos de sua ordenação sacerdotal, enquanto os três estudantes, sua sombra, recebiam armas e munições para serem convertidos em guerrilheiros da resistência (do Araguaia?). A censura fez vistas grossas e liberou sem cortes significativos ou causar maiores incômodos, ainda que no cenário, entre a parafernália de rampas e plataformas, houvesse um out-door referente ao assassinato do estudante Edson Luiz, morto no episódio do Restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro, em 68 (DANGELO, 2010, p. 116).

As condições de trabalho estipuladas pela Censura eram segundo Yan Michalski, tramitadas seguindo passos longínquos, detalhadamente como descritos:

Quando o produtor escolhe um texto para montar, esse texto precisa, antes de mais nada, ser enviado à Brasília, onde os censores procedem ao seu exame. Em virtude, com certeza, do acúmulo de trabalho na censura de Brasília, a duração desse exame é imprevisível; enquanto isso, o produtor fica de braços cruzados, sem saber se vai poder montar a peça e sem poder sequer constituir sua equipe de trabalho e garantir o aluguel de um

¹⁶ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del1077.htm Acesso em 21 de agosto de 2023.

teatro, pois seria uma imprudência assumir qualquer compromisso financeiro antes de saber que o texto foi oficialmente liberado. Se quiser obter qualquer informação concreta sobre o andamento do demorado processo, o produtor terá de telefonar várias vezes para Brasília, o que representa despesa e perda de tempo. Se aparecer algum problema na censura do texto, o produtor e se possível também o autor da peça, terão de deslocar-se para Brasília, uma ou mais vezes, a fim de debater o assunto com os censores, dar-lhes explicações sobre dúvidas eventualmente surgidas, oferecer argumentos de defesa, procurar chegar a um acordo. Tal viagem, cuja necessidade se tem revelado cada vez mais freqüente, exige, entre passagem aérea e estada, uma despesa extra inteiramente fora de proporção com o magro orçamento de muitas produções e fora da realidade econômica de nosso teatro profissional.¹⁷

Nessa fase, os censores deviam aprovar ou rejeitar o texto, seguindo os critérios estabelecidos pelo dirigente censório. Se a peça fosse aprovada, os técnicos de censura deveriam supervisionar o ensaio geral da peça e liberar ou negar a sua exibição, considerando as alterações realizadas durante o ensaio.

Alcione Araújo discorre sobre essa fase vivida e destaca as peculiaridades da censura para com os textos, visando ao controle sobre tudo o que seria mostrado à sociedade. “O texto eles censuravam e depois voltava, depois você tinha que mostrar o espetáculo para os censores e daí eles liberavam, eram duas liberações independentes” (SILVA apud ARAÚJO, p. 51, 2012).

Se a peça fosse rejeitada, o dirigente censório suspendia a autorização para a sua exibição. Em diversos casos, o órgão recusava a apresentação de obras de teatro baseadas em livros ou adaptações de peças estrangeiras, pois considerava serem de natureza política ou crítica social.

Além disso, os cenários e figurinos eram cuidadosamente inspecionados e, se necessário, alterados para que não ofendessem a moral e os bons costumes. A censura teatral na Ditadura Militar também serviu para regular a linguagem coloquial usada nos textos teatrais. No intuito de controlar a produção artística, o órgão censório não permitia nenhuma palavra considerada ofensiva ou cenas de nudez, além de conteúdos atuais relacionados à política.

Apoiadas no texto base do Decreto nº 20. 493, assinado em 1946, oito alegações, no artigo 41, davam poder à censura para não autorizar a realização plena de um espetáculo teatral ou mesmo autorizá-lo parcialmente, sendo elas:

¹⁷ Este artigo de Yan Michalski foi reproduzido na íntegra em CUNHA, Censura centralizada (I)...

Será negada autorização sempre que o texto:

- a) Contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- b) Contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- c) Divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d) For capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e) Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f) For ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g) Ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional;
- h) Induzir ao desprestígio das forças armadas. (MICHALSKI, 1979, p.26).

Fora instalado no Ministério da Justiça um grupo de trabalho o qual continha pessoas vinculadas às variadas frentes de trabalhos artísticos, assim como o próprio ministro, com o propósito de se estipularem adequações para uma nova lei, classificação etária, porém esse anteprojeto fora desfigurado com observações que ressaltavam o senso proibitório das obras, aproximando-se do conhecido decreto.

O novo processo de censura tinha como objetivo principal garantir a “segurança” da produção teatral, prevenindo-a de possíveis abusos e violações de direitos. Nesse sentido, o controle centralizado foi visto como uma maneira eficaz de assegurar que os conteúdos apresentados nos palcos estivessem de acordo com os valores e princípios estabelecidos pelo governo.

Por outro lado, a censura também foi utilizada para controlar o conteúdo das peças, a fim de evitar que aquelas que não se encaixassem nos ideais oficiais fossem apresentadas. Assim, diversas peças foram proibidas, e sua liberdade de expressão foi cerceada. As novas deliberações a respeito da censura foram criadas com o objetivo de institucionalizar o controle centralizado da produção teatral.

Essa medida teve como consequência à imposição de normas mais rígidas para os espetáculos públicos, sem distinção entre as diferentes formas de manifestações culturais. Isso significou que a censura não foi mais aplicada de forma discriminatória, sendo necessário que todos os grupos teatrais, independentemente de sua localização, se submetessem às mesmas exigências.

A pressão psicológica, segundo Michalski, era mais uma opção nas ações da censura vigente, pois segundo ele:

Muitas peças foram proibidas para serem liberadas logo a seguir, às vezes num prazo de 24 horas; ou seja, as suas proibições não eram *para valer*, mas faziam parte de uma sistemática campanha de desgaste psicológico que muito contribuiu para envenenar o ar que o teatro respirava (MICHALSKI, 1979, p. 60).

Outra estratégia adotada pela classe teatral oposta ao governo foi a produção de espetáculos em pequenos teatros e salas independentes, onde a fiscalização era menos rigorosa. Esses locais serviam como espaços para a experimentação e para o desenvolvimento de novas formas de linguagem, bem como para a abordagem de temas políticos, sociais e culturais tabu.

Além disso, os artistas também desenvolveram estratégias de criação cênica que permitiam ao espectador construir suas próprias interpretações, como a transmissão de mensagens subliminares através do uso de imagens, sons e linguagem simbólica.

Essas estratégias foram essenciais para que os autores pudessem expressar suas opiniões e críticas e desviarem a análise ferrenha da censura. Destaca-se a montagem de “Um grito parado no ar”, texto de Guarnieri, em São Paulo. A peça, segundo Michalski:

Embora seja também uma peça até certo ponto metafórica, transmite, já a partir do título, uma manifestação de inconformismo e rebeldia tão contundente que a sua liberação pela censura, no contexto de 1973, aparece como uma inexplicável surpresa. Usando a imagem de um jovem grupo de teatro que, embora enfraquecido pelas encucões individuais dos seus integrantes e por pressões econômicas que parecem inviabilizar passo por passo o seu trabalho, obstina-se em não desistir de estrear, a qualquer preço, “mesmo que seja na marra”, Guarnieri lança um comovente grito de coragem e resistência, facilmente captado e recebido com entusiasmo pelo público, graças, também, à eficiente direção de Fernando Peixoto e à emocionada participação de um ótimo elenco encabeçado por Othon Bastos. (MICHALSKI, 1985, p. 58).

Nesse processo, as decisões sobre a censura de peças teatrais passaram a ser tomadas pela autoridade local, o que permitiu maior autonomia aos técnicos de censura e, conseqüentemente, maior rapidez e eficiência na análise de cada peça. A descentralização trouxe uma maior proximidade entre censores e artistas, o que permitiu discussões mais abertas e uma maior flexibilidade às decisões.

No entanto, o processo de descentralização da censura também trouxe alguns problemas. Havia inconsistências entre as decisões tomadas por diferentes autoridades locais sobre as mesmas peças, o que levou à possibilidade de algumas peças serem censuradas em alguns lugares enquanto em outros não.

A descentralização da censura teatral foi um importante passo para permitir maior liberdade de expressão nos palcos. O ministro da Justiça Petrônio Portella, ao criar novas regras de operação, favoreceu o diálogo com os artistas, permitindo que eles tivessem mais liberdade de expressão. Isso significou que os números das peças proibidas diminuíram, mas não foi a extinção do instrumento de controle, tampouco acabou com a prática da censura política.

Em meio a esse período turbulento de repressões e transições, Alcione Araújo, com sua peça “Doce Deleite” buscou afagar ao público com pitadas de humor e esperança, ainda que, em registro no programa da peça¹⁸, retrate nuances do que se ocorre naquele período e faz menções do papel do artista:

Os propósitos de uma produção artística são estabelecidos sob os estímulos e condicionamentos do contexto social em que surge. Esta relação de interdependência se explica na medida mesmo em que o resultado da criação artística se reverte em apreciação, reflexão e fruição dessa mesma sociedade. Vivemos um momento de perplexidade: crise econômica, inflação, ameaça de recessão, salários controlados, desemprego, falta de dinheiro, quebra de safra na agricultura, fila do feijão, tensões sociais, violência urbana, e tudo numa fase de transição política, sujeita a ameaças extremistas. O artista não deve fugir à sua responsabilidade social. A forma de sua participação é que deve se submeter a uma estratégia. Nesse momento de tensa perplexidade e quase desespero coletivo, a denúncia sisuda e furibunda arrisca-se a apenas reproduzir as agruras a que a platéia, sobriamente angustiada, tem resistido e as duras penas, sobrevivido. Nosso espetáculo pretende ser um momento de alívio. Solidariamente impotentes diante de tão negra realidade e, como quase toda sociedade, marginalizados de qualquer participação conseqüente, queremos consolar a platéia, acariciá-la com a nossa arte. (ARAÚJO, 1984, p. 7).

Essa referida ação, a descentralização da censura que contrariava a tendência do período, gerou grande insatisfação na população e foi um dos fatores que contribuíram para o desgaste da imagem do governo junto à opinião pública. Isso

¹⁸ Programa do Espetáculo “Doce Deleite” Disponível em:

<https://atom.funarte.gov.br/index.php/programa-do-espetaculo-doce-de-leite-de-alcione-araujo-mauro-rasi-vicent-e-pereira-e-jose-marcio-penido-rio-de-janeiro-19-12-folhas> Acesso em: 10 de março de 2022.

fez com que as expectativas de mudanças no sistema censório desaparecessem e o controle de informações retomasse a postos. Os meios de comunicação e as manifestações artísticas voltaram a ser objeto de censura, o que gerou ainda mais insatisfação popular.

Mediante as transformações ocorridas e, por forte campanha para o movimento de Diretas Já¹⁹, a censura em 1985 já alçava em direção às modificações em sua conduta.

Nesse sentido, o ministro da Justiça Fernando Lyra e o diretor da DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, criaram o Comitê Nacional de Censura de Diversões Públicas, que era composto por membros do governo, artistas, juristas e outros profissionais. O comitê foi responsável por estabelecer os critérios de censura de diversões públicas, bem como para discutir e deliberar sobre as solicitações de censura de filmes, peças de teatro, músicas e outras expressões artísticas.

O Comitê Nacional de Censura de Diversões Públicas também foi responsável por redigir o Decreto-Lei nº 3.724, de 1986, que revogou o antigo Código de Censura de Diversões Públicas.

Nos períodos de 1967/68 a 1977/78 e 1982 a 1984, as montagens censuradas e/ou proibidas eram aquelas que se posicionavam contrariamente ao regime militar, contendo discursos subversivos e/ou que cuidavam dos temas da ditadura, como a tortura, a censura e a contra-revolução, entre outros.

Em contrapartida, nos períodos de 1979 a 1981 e 1984 a 1988, foram censuradas obras que abordavam temas controversos, como a sexualidade, a religião e a política, além daquelas que difundiam costumes e comportamentos considerados imorais, e aquelas que se posicionavam de forma crítica em relação às práticas sociais e políticas vigentes.

¹⁹ A ditadura militar já durava 20 anos quando milhões de pessoas em todo o Brasil foram às ruas em 1984, num movimento de massas sem precedentes, pedir a volta das eleições diretas para presidente e o fim do regime militar. O povo brasileiro já deixara patente seu repúdio à ditadura nas eleições de 1974, quando impôs uma espetacular derrota ao partido oficial, a Arena, votando maciçamente no único partido de oposição permitido, o MDB. Já forçara a “abertura lenta, gradual e segura” com a campanha da anistia, que resultou na lei de 1979. Em 1982, nas primeiras eleições diretas para governador, a oposição ganhara em dez Estados – e nos mais populosos. Com as grandes manifestações de 1984, na maior campanha cívica já ocorrida no país, as Diretas Já, o povo brasileiro cobrou o imediato fim do regime militar e o direito de escolher logo seu maior governante. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/diretas-ja> Acesso em: 25 de agosto de 2023.

Em 03 de agosto de 1988, fora votada pela Assembléia Constituinte de 1987 o texto da Constituição Nacional que findava a censura e tortura no Brasil. A partir desse marco, torna-se importante a reflexão sobre o direito à liberdade, tomando por base o inciso IX do Artigo 5º da Constituição Federal de 1988 que garante: “É livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”.²⁰

O caminho percorrido até os dias atuais foram longos e cheios de obstáculos, ora por parte dos governos ditatoriais que especulavam a arte como fonte de rebeldia e disseminação de costumes, tomados como prejudiciais para a sociedade, ora por parte da fatia populacional, que, com a falta de acesso à arte e, por consequência, ao conhecimento que ela produz ao indivíduo, se volta contra aos artistas reproduzindo discursos inflamados de terror.

Não tão obstante os anos de chumbo, percebe-se ainda hoje, mesmo com maiores fontes de acesso a conteúdos, parte da população brasileira ainda tenta pequenos sopros nas faíscas da truculência e da regulação artística como instrumento de manipulação e cabresto nesses indivíduos.

Portanto, cabem a necessidade de muitos outros pensadores “Alcione” e suas pitadas de esperança através da coragem de seus personagens, dignidade por meio do pensamento crítico e mutável deles, realidade de um país através de gestos e ações concretas onde inevitavelmente se escancaram ali possíveis desvios de caráter e suas artimanhas para se atingir o objetivo final.

3 REVISITANDO TRISTEZAS, DORES E FRUSTRAÇÕES: O REENCONTRO COM A ALEGRIA DA CONVIVÊNCIA

3.1 *Em Nome do Pai*, de Alcione Araújo

²⁰Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm Acesso em 18 de junho de 2023.

Alcione Araújo, diante de todo o seu transitar entre a filosofia, a política e a constante busca de expor o homem e suas potências versus fraquezas exercita em seu texto “Em Nome do Pai”, escrita em 1987, as construções e desconstruções de seus personagens diante do luto. Portanto, parece indicar o despojamento em que os personagens Pai e Filho devem percorrer em meio a seus desatinos, diálogos, monólogos e pausas, vez ou outras perturbadoras, sem nomes, apenas com definições sociais e claramente contidas na relação de autoridade e subalterno. Poucos elementos cênicos, como bem esclarecidos como indispensáveis para uma possível montagem teatral, assim como objetos com o mesmo intuito despojado. O que o autor já deixa explícito, aos bons entendedores, um dos grandes instrumentos do ator: a palavra.

No sentido de se analisar o drama considerado “moderno”, Maciel (2008) explora os possíveis instrumentos de suas ações, escolhas e apresentações que o possam considerar como tal:

Como já se tornou clichê afirmar, não havendo mais como a forma do drama burguês representar os novos conteúdos, que não mais se vinculavam exclusivamente à representação da burguesia e de seus modos de vida, sempre tidos como pressupostos formais do drama, e com a emergência do cotidiano, por exemplo, das classes subalternas, do operariado, etc., enquanto objetos da representação, precipita-se uma nova forma que, paulatinamente, adere ao monólogo interior, à redução para o ato único, à “narração” ou ao uso de ferramentas de encenação desenvolvidas com o Expressionismo (como som, luz, projeção), para resolver, assim, a ação que não mais cabia naquela forma tradicional. (MACIEL, 2008, p. 16).

Por sua vez Szondi (2001) aborda em suas análises a presença do diálogo no drama:

O domínio absoluto do diálogo, isso é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera. Tudo isso mostra que o drama é uma dialética fechada em si mesmo, mas livre e redefinida a todo o momento (...). O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si. (SZONDI, 2001, p. 30).

Ainda nesse sentido, Szondi (2001) trata da ausência do autor no texto, a condição de formar a conversação:

O drama não é escrito, mas posto. As palavras pronunciadas no drama são todas elas de-cisões {Ent-schüsse}; são pronunciadas a partir da situação e persistem nela; de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor. O drama pertence ao autor só como um todo, e essa relação não é parte essencial de seu caráter de obra. (SZONDI, 2001, p. 30).

O aparecimento inicial dos personagens é recheado de pausas e silêncios que, justapostos a olhares caídos e incômodos de ambos aos poucos dão lugar a breves abordagens do Pai. Depois, os dois vão se colocando, por meio de frases curtas e cheias de reticências, como dois estranhos, que se conhece por motivos sanguíneos, por convenções sociais e que dividem o luto pela mulher/mãe.

O Filho e sua negação da ausência da mãe desde o retorno para casa após o funeral dela é um aspecto marcante desde o início. Ele escolhe a tentativa desesperada de ouvi-la através do que ficara ali, no ambiente de casa naquele momento.

O presente que ecoa entre os personagens e, segundo Szondi:

Sendo o drama sempre primário, sua época é sempre o presente. O que não indica absolutamente que é estático, senão somente que há um tipo particular de decurso temporal no drama: o presente passa e se torna passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. (SZONDI, 2001, p. 32).

Ressalta-se que as demarcações espaciais, sala, cozinha, acesso aos quartos da casa, trazem aberturas para que o ator explore com segurança e assuma com propriedade a existência delas, não havendo apoios concretos, apenas indicações da iluminação. Apresentam-se ainda como um estreitamento do espaço do drama, onde mesmo os objetos de interiores residenciais encontram-se dispersos pelo espaço apoiados pela luz.

Esse apontamento é consonante com Szondi (2001) que explora o sentido da descontinuidade e unidade de tempo, bem como o entorno espacial:

(...) a exigência dramaturgica pela unidade de tempo é compreensível sob uma nova luz. A descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da sequência de presentes absolutos, uma vez que toda cena possuiria sua pré-história e sua continuação (passado e futuro) fora da representação. (...) o entorno espacial deve (assim como os elementos temporais) ser eliminado da consciência do espectador. Só assim surge uma cena absoluta, isto é, dramática. (SZONDI, 2001, p. 33).

Aos demais apontamentos expostos anteriormente se adicionam o silêncio entre as falas, que é preenchido com o som melancólico de um saxofone, presença constante nas vidas ali retratadas, como se representasse um alinhavo nas emoções afloradas. Nesse sentido, o Filho explicita que as falas do Pai são prejudiciais a quem as ouve:

FILHO

Você fala porque gosta do som criado pelas palavras. Como o vizinho com o seu saxofone. Só que a sua música tem um veneno cruel, que penetra pelos poros e se espalha por todo o corpo até inundar a alma. (ARAÚJO, 1999, v.3, p. 57).

Assim como Brecht inclui a música em seus textos/montagens como subterfúgio para alcançar o distanciamento, o suspiro pensante e crítico de seu público, Alcione arquiteta o incômodo desses silêncios das personagens com suaves melodias ao fundo, mas sem que essa música seja interpretada pelos personagens em cena, ou nesse caso, a música é executada pelo saxofonista na moradia ao lado.

Quem seria esse ser que habita ao lado? É proposital o seu envolvimento através das paredes habitacionais ou mera coincidência de moradias geminadas? Silêncio novamente entre os personagens, não necessariamente do saxofone. Em seguida, chega-se ao primeiro passo que instaura, entre Pai e Filho, a discussão mais profunda acerca de razões e emoções envolvendo o falecimento da mãe. Até então, com poucas palavras, o Filho se reconhece como emotivo e acusa o Pai dos excessos de racionalidade toda a racionalidade. Como se tivesse um acesso de vômito, o Filho apela para o sentir e não para compreendê-lo:

Silêncio.

PAI

Não sei lidar com o irreversível... sinto como se fosse uma vertigem no vazio... a sensação de que me arrancaram de uma vez estômago, fígado, rins, todas as vísceras... me deixaram o corpo oco...

Silêncio. Ouve-se um saxofone melancólico à distância. Os dois se olham rápida e significativamente.

FILHO

Será que você não pode sentir um pouco as coisas, ao invés de ficar falando, com essa sua obsessão de tentar compreender tudo, com essa mania de secar tudo com o seu raciocínio estéril? Cala a boca e sente! Sente como um ser humano! (ARAÚJO, 1999, v.3, p 54).

O confronto inicial que pauta a dicotomia razão e emoção merece recurso ao que se afirma teoricamente sobre o gênero drama. Szondi (2001)

Ela não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída, da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem. Portanto, também nesse último aspecto o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama. (SZONDI, 2001, p. 34).

A explosão inicial do Filho, mencionada acima, já inaugurara o diálogo propriamente dito em termos de confronto de idéias, antes reduzido aos pedidos de silêncio dirigidos ao Pai. A possibilidade do diálogo/drama ganha força à medida que a “presença” da mãe é ressaltada pelo Pai, como a única mediadora entre eles e detentora do poder de manter a família menos desunida:

PAI

Ela era a única pessoa no mundo capaz de reconciliar, apaziguar e confortar a nós dois, como sempre fez... e ela não está mais aqui. Nunca mais estará. Portanto acalme-se. Ou nós dois perderemos ainda mais do que já perdemos.

FILHO

Não tenho mais nada a perder. Ela era tudo o que eu tinha.

PAI

Perdemos um do outro.

FILHO

Já nos perdemos, muito antes de perdê-la. (ARAÚJO, 1999, v. 3, p.55).

O trecho mencionado acima expõe a crueza da realidade em que os personagens se encontram, sem delírios e visões distorcidas dos fatos vivenciados. De um lado, o Pai jornalista, que sente uma necessidade de expurgar os seus lixos sentimentais através das palavras, pois somente assim consegue tomar a sua caminhada sem maiores obstáculos.

Do outro lado, ao Filho cabe a sensibilidade de apreciar a natureza e todos os feitos que dela se desenvolve, assim como o teatro que o preenche como fonte de fé. Segundo Szondi, “o drama, a forma literária por excelência da abertura e fraqueza dialógicas, recebe a tarefa de representar acontecimentos psíquicos ocultos”. (2001, p.58).

Olhos nos olhos, agora sem qualquer tipo de interferência feminina, o conflito entre Pai e Filho vai ganhando densidade. O espaço limitado da “moradia” cênica que agora é preenchido de passado, dores e segredos a serem confidenciais, tornam-se um lugar de confinamento. São dois estranhos confinados ao passado que os torturam e os levam ao caos existencial. Essa delimitação espacial também pode ser compreendida como fonte do drama apresentado,

O confinamento só é justificado quando pertence essencialmente à vida dos homens, cuja representação dramática ele assegura. (...) visto que esse confinamento determina o destino das *dramatis personae*, visto que os homens e sua situação não são separados por abismo algum, o dramaturgo não sobressai aqui. Outra coisa se passa nas numerosas obras da dramaturgia moderna cujos personagens são transpostos, graças a um ato dramático que precede ao drama, para uma situação de confinamento que de modo algum lhes é característica, mas indispensável para a possibilidade de sua apresentação dramática (SZONDI, 2001, p.117).

E é sob a pressão do espaço, Pai e Filho entram em confronto, explorando-se aí a relação de forças, entre o subalterno e do mais forte. O conflito de gerações expõe sem receios suas questões mais íntimas, servindo de mote para a expressão abertamente de tudo que se carregou secretamente sobre o outro. Até onde esses olhares se suportam? Abandonar o espaço ou enfrentá-lo, reconhecê-lo e, por consequência o ressignificar? Nesse viés, Szondi (2001) explora o sentido espacial como fonte da tensão dramática:

(...) a tensão dramática interna paga, por assim dizer, o preço de uma épica externa; um drama se desenvolve dentro de uma bola de vidro. O “palco mágico”, que deve criar uma esfera fechada para o drama clássico a fim de que a realidade, restringida à relação intersubjetiva, possa se refletir nela torna-se uma muralha contra a épica do mundo externo e um instrumento de destilação o que ocorre nele não é mais um reflexo, mas uma metamorfose, graças ao “experimento dramático de compressão. (SZONDI, 2001, p. 118).

Logo após o fragmento em que o Filho diz “Já nos perdemos, muito antes de perdê-la”, tornam-se significativos o embate de seguir cada um o seu caminho pela vida afora e, ao mesmo tempo, a vontade de permanecerem naquela moradia para desvendarem os mistérios um do outro. Esse impasse coloca o leitor/espectador em uma ambiguidade que gera uma suspensão dramática. Afinal, eles vão se separar ou permanecer juntos? Ao que parecem, as amarras intersubjetivas ainda teriam mesmo que ser desatadas.

Aos olhos do Pai, o Filho passa pelo que a Psicanálise, denomina de Complexo de Édipo²¹, um compilado de ciúme e inveja, por parte dos filhos do relacionamento entre o marido e a mulher:

PAI

Você não sabe quem sou eu e me chama de canalha?! Por que esse ódio, esse ressentimento contra mim? Sou canalha só porque eu a possuía e você não! Por isso sempre teve ciúme de mim! Ciúme e inveja! Não tire o olho de mim! Eu só o perdôo porque assim, olhando no seu olho, eu te reconheço e te entendo... (ARAÚJO, 1999, v.3, p. 62).

²¹ Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. Na realidade, essas duas formas encontram-se em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo. Segundo Freud, o apogeu do complexo de Édipo é vivido entre os três e os cinco anos, durante a fase fálica; o seu declínio marca a entrada no período de latência. É revivido na puberdade e é superado com maior ou menor êxito num tipo especial de escolha de objeto. O complexo de Édipo desempenha papel fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano. Para os psicanalistas, ele é o principal eixo de referência da psicopatologia. (p. 77). Disponível em: Laplanche, J., & Pontalis, J. B. (1992). *Vocabulário da psicanálise* (P. Tamen, trad.). São Paulo: Martins Fontes. Acesso em 28 de agosto de 2023.

Nesse sentido, o crescimento do Filho ao lado da mãe, sem a constante presença do Pai, que trabalhava viajando, deu-se por cumplicidade e maior admiração pela mulher/mãe. Ao se compartilhar seu encantamento pelo Teatro, por exemplo, o Filho se sentiu acolhido e amado pela mãe, sendo assim os retornos de seu Pai para a casa era regado de ciúme e disputa pela atenção da mãe.

Para o Filho, não deveria haver o lugar daquele outro homem em sua casa, a mãe era dele, só dele. O Pai, por sua vez, mesmo em meio às traições na rua, tinha em seu pensamento o dever de estar ali, de ser cuidado com lealdade pela mulher. O embate entre Pai e Filho tomou maior proporção justamente pela diferença de ideais, de um lado o sonhador das artes, que luta para que a sua voz seja ouvida e quem sabe assim contribuir com a revolução humana; por outro lado, o Pai e suas palavras programadas para notícias que mais renderiam ao jornal, não cabe o sonho, apenas a sobrevivência em um mundo desigual.

Os caminhos de vivências são diferentes; e os dois personagens, Pai e Filho, os seguem deixando o tempo passar, se ignora como parentes enquanto se encontram no mesmo ambiente, apenas se dedicam, cada um a seu modo, ao ser feminino da casa, a mãe. Alcione, nesse ponto do texto, introduz a mudança comportamental significativa dos personagens mediante ao imutável: a finitude da vida. O homem diante do seu fim e do que foi feito até chegar ali. Torna-se necessário para os três personagens, Pai, Mãe e Filho abandonar seus escudos emocionais, despir-se dos pecados cometidos e, acima de tudo, enfrentarem suas sentenças.

Uma promessa à beira da morte: o cuidar do Filho perante um juramento do Pai à sua esposa. Pedacos soltos que, ao se juntarem, amplificam os restos da mulher que partiu em definitivo. A estranheza desse pedido ressoa como inverdade para o Filho:

PAI
Sabe o que ela me pediu pouco antes de...? Pediu que eu cuidasse de você...

O FILHO interrompe o que faz e vira-se para o PAI.

FILHO
Ela pediu isso?

PAI
Foi o seu último pedido.

FILHO
Não acredito!

PAI
E eu prometi que cuidaria. Jurei!

FILHO
Não há nenhuma testemunha disso, não é?

PAI
Por que você não esteve lá, no último momento?

FILHO
Eu não suportaria.

PAI
Sente-se culpado pela morte dela?

FILHO
Traído, roubado, mas não culpado. Você é quem deve sentir-se culpado pela vida dela... (ARAÚJO, 1999, v.3, p. 65).

Apesar dos atropelos na vida que os fizeram endurecerem em suas convicções, um dos ápices dramáticos acontece e surpreende ainda que estranhamente: o Pai profere o pedido de permanência do Filho por amá-lo.

Fim do primeiro quadro ao som do saxofone acrescentado por piano, em que se deixa aberto, ao iniciar o segundo quadro por entendimento do leitor/espectador, quem seria o vizinho. Segundo o Filho, um homem triste e simpático e seu possível amigo musicista. A música preenche as lacunas das indagações iniciais dos personagens, ela age ainda como respiros e reflexões dos personagens.

Neste sentido, assim como Brecht utilizava a música como mais uma fonte de sustentação ao seu efeito de distanciamento, Alcione recorre a ela como instrumento de quebra nas tensões, um estranhamento, ou seja, ao fundo percebe-se entre falas e pausas emocionais a presença musical como se ela também participasse dos diálogos.

Bohein (1992) aborda definições do significado do efeito de distanciamento:

(...) Distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre ele o espanto e a curiosidade. Uma segunda definição dá um passo a mais: “A finalidade dessa técnica do efeito de distanciamento consistia em emprestar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentados. Para isso, os meios eram artísticos. (...) “A empatia consiste

em tornar cotidiano o acontecimento especial; já o distanciamento, ao contrário, torna especial o cotidiano” (BOHEIN, 1992, p. 243.).

Ainda explorando o sentido desse fundo musical que parece interagir na conversa entre os dois personagens, e, por consequência, adquirindo de fato a um dos efeitos brechtianos de distanciamento e/ou quebra de tensões, Rosenfeld destaca a sua importância:

A função da música na obra de Brecht corresponde às tendências modernas em geral, que divergem das concepções wagnerianas, segundo as quais, a música, o texto e os outros elementos teatrais se apóiam e intensificam mutuamente, constituindo uma síntese de grande efeito opiático. (ROSENFELD, 1994, p. 160).

Já o segundo quadro logo se apresenta com a reviravolta nos sentimentos dos dois. Nesse sentido, agora o Filho procura reunir rapidamente objetos e pertences da falecida para doar, se livrar deles. O Pai prontamente reage e determina que não haja desapego dos objetos, nada se modificará naquele espaço.

Outra figura feminina citada nesse momento é a empregada Mercedes, única personagem com nome próprio. Mercedes que, aos olhos do Filho, o vigiava silenciosamente o inibindo de ensaiar suas cenas. A empregada que passou a acobertar sua patroa em seus devaneios eróticos, incluindo um encontro da Mãe em seu quarto com um homem misterioso.

Mercedes era o sensor de movimento daquela moradia por sua importância, adquirida através dessa cumplicidade, de acordo com o Pai, a empregada, após o adoecimento e internação da Mãe, passou a assumir a casa com maior liberdade e, ao se tornar desleixada com a organização domiciliar, fora demitida.

Os personagens entram de fato nos questionamentos que consistem em ser pai ou genitor. O Filho reconhece sua própria proximidade com a mãe, já o Pai confessa o seu olhar sobre o processo da maternidade, sua pequena contribuição para aquela vida, a do Filho, se cumprir. O Pai confia o seu ciúme e o sentimento de abandono e solidão na medida em que a barriga de sua esposa se estufava.

O Filho, após ouvir todo o desabafo do Pai, pergunta-lhe a razão de terem colocado o mesmo nome que o Pai. Ainda que não citado claramente no texto, o autor

nos fornece mais esse detalhe em aberto e ainda explora o conceito de genitor ao argumentar:

FILHO

Por que me puseram o seu nome?

PAI

Foi exigência dela.

Silêncio.

FILHO

Por tudo o que disse você não entendeu o que eu disse. Eu quis dizer que, por exemplo, uma criança nascida de inseminação artificial ignora o seu genitor, mas sabe perfeitamente que é seu pai. (ARAÚJO, 1999, v.3, p. 80).

Solidões. O silêncio vindo de ambos diz mais do que palavras propriamente ditas e são preenchidos com apelos de aproximações daqueles dois homens que possuem dentro de si a ausência de quem os amou. Alcione trabalha o silêncio dos personagens com a mesma força das palavras proferidas contidas de mágoas, ciúmes e amor desmedido. Ao destacar a potência que o silêncio provoca em textos teatrais, Sarrazac (2002) aponta:

O escritor de teatro deve talvez concretizar dois passos: registrar o silêncio que vem dos corpos e atravessar esse silêncio para o poder transcrever, para o poder transpor, conferindo-lhe a sua mais digna expressão teatral. Sobretudo tendo em conta que, muitas vezes na vida, o verdadeiro silêncio é barulhento e provém mais de um excesso do que de uma ausência de palavras. (SARRAZAC, 2002, p. 62).

É por meio do silêncio trabalhado durante anos naquela residência que o Teatro acalentou o Filho, e esse, após a perda de sua maior incentivadora, propõe retomar ao seu caminho, ou seja, a partir de ensaios de sua cena para o próximo espetáculo, assim a sua dor poderia ser amenizada diante das frases e vivências cênicas que não o retratavam, como respiro da realidade.

O Pai se disponibiliza a embarcar no faz de conta ao lado do Filho, ainda que para isso confrontasse o seu entendimento de que homem devesse encenar como

homem e mulher como mulher. É necessária a sensibilidade que lhe fora escondida ou mesmo diminuída por anos através de seu trabalho jornalístico, mas o Filho concede essa oportunidade a ele. Aqui temos um momento bastante peculiar na obra de Alcione Araújo.

O autor utiliza do recurso da metalinguagem (*metateatro* na área em questão) que, segundo Saide

Um teatro que tem a si mesmo como objeto de reflexão, que se coloca em questão (auto-questionamento) diante do público, em cena, como forma de subversão da “ilusão” do teatro naturalista, incitando o espectador a pensar o teatro (e com isso, a sua própria condição de espectador) dentro e durante a realização do mesmo. a metalinguagem aparece, assim (num arriscado adiantamento de possíveis conclusões), como uma exarcebação deliberada da teatralidade, enquanto recurso poético (SAIDEL, 2009).

A cena colocada dentro da cena como um “ensaio” contém teor político, pois se trata de um casal vivendo em período ditatorial que luta contra as forças opressoras junto a um grupo, onde na realidade poderia ser considerado como subversivos pelos opressores detentores do poder. Tal recurso tem se apresentado como um traço de subversão e política da dramaturgia moderna, como aponta Berilo Nosella,

Há uma relação intrínseca entre a metateatralidade e o desenvolvimento do que podemos chamar de dramaturgia moderna a partir do Renascimento. Da mesma forma, não podemos deixar de pensar que o processo de crise do drama, como apresentado por Szondi, seria uma maneira de perceber as características estruturais da dramaturgia moderna em sua relação com as transformações de seus conteúdos históricos. Em sua obra *O Metateatro* (1968) de Lionel Abel analisa e percebe uma característica formal comum a dramaturgia moderna desde Hamlet; segundo o autor, a novidade inscreve-se num movimento em que a personagem, ao contrário do que ocorre na dramaturgia clássica, toma consciência de sua condição de personagem. Fazê-lo é assumir certa forma de “autonomia” no interior da obra, como personagem, e, conseqüentemente, apresentar a capacidade de intervir na própria obra: a personagem moderna possuiria traços de dramaturgo (NOSELLA, 2017, p.133).

Berilo Nosella continua sua análise ao afirmar que outra característica dessa autoconsciência dramática é o dialogar em sua estrutura metateatral com cada momento histórico específico. Por exemplo, no caso de momentos históricos de

regimes ditatoriais absolutistas, a metateatralidade pode ser um recurso para se dizer coisas indiretamente.

Poderíamos dizer que [...] a tendência da metateatralidade é a de assumir um papel metafórico em relação à dada realidade histórica. Se a metateatralidade é um dobrar-se sobre si mesmo da linguagem teatral – ou seja, ela representa um movimento de si para si – no caso em questão, creditamos que esse debruçar-se é apenas uma estratégia narrativa para falar de algo sem falar deste algo diretamente. (NOSELLA, 2017, p. 132).

Ainda a cena do casal poderia ser mais uma fonte de apoio, ainda que em segundo plano, da reflexão sobre as relações humanas que se transformam, se adaptam e/ou se rompem mediante os conflitos, mediante a sobreviver a qualquer custo:

FILHO/ELE

“Precisamos conversar... eu estou aqui para uma função muito difícil pra mim. Não sei como começar. Estou nervoso e suando. Antes de mais nada, eu tenho que dizer que fui obrigado a aceitar esse papel. Não podia recusar. Se eu pudesse decidir, jamais aceitaria. Essa é a situação mais dilacerante da minha vida. Tudo o que aconteceu me deixou sem escolha. E não ter outra opção leva um homem ao desespero. Eu estou desesperado. O que estou fazendo aqui contraria profundamente a minha índole, os meus sentimentos, a minha paixão. Mas, os meus princípios vêm antes da minha paixão. Só eu sei o quanto isso me custa, sendo uma pessoa apaixonada. É terrível ter que agir contrariando os próprios sentimentos. Um lado meu quer largar tudo isso agora e sair correndo. O outro, disciplinado e racional, me obriga a ir até o fim.”

PAI/ELA

“O que está acontecendo? Eu não estou entendendo! Você não veio me buscar? Veio para uma tarefa? Que tarefa?”

FILHO/ELE

“Você falou demais na polícia”.

PAI/ELA

“Não foi por covardia que eu falei. Eu não suportava mais a dor física”.

FILHO/ELE

“Você deu nomes! E um companheiro já morreu”.

PAI/ELA

“Que horror! E por minha culpa?! A polícia vai nos dizimar! Estávamos loucos quando acreditamos que as idéias podem vencer metralhadoras. E ele não é o primeiro, nem será o último. É preciso acabar com tanta violência!” (ARAÚJO, 1999, v.3, p.83).

O teatro dentro do teatro como mais um instrumento de distanciamento, em que o público sente a quebra da continuidade daquela tensão entre os dois e é imediatamente envolvido na cena em que os personagens representam outros personagens naquele mesmo espaço de tempo. Nesse sentido, o conceito de *metateatro* pode ser constituído pela premissa de que o mundo é um palco e a vida é um sonho. Segundo Saidel (2009)

Uma obra metateatral re-teatraliza a vida, expondo os mecanismos de uma teatralidade enraizada dentro e, principalmente, fora da arte instituída. (...) Brecht também faz uso da teatralidade e da metateatralidade em sua proposição de um distanciamento no teatro, ao quebrar a estrutura convencional da fábula teatral e expor os seus mecanismos. (SAIDEL, pg.162, 2009).

Na cena inserida dentro da cena principal, o casal fictício se reencontra após dias afastados. A mulher, apenas definida como contextualiza o estado de vivência: um porão, onde Ela se encontra escondida da polícia que a persegue, ainda que não fosse revelado o real motivo dessa perseguição.

O personagem Ele expõe a violência física vivida e, por tudo o que vivera até chegar ali naquele esconderijo, irá contra a sua índole, os seus sentimentos e a paixão. Mas justifica que os seus princípios vêm antes de suas paixões e por isso seguirá com a missão até o fim. A mulher/Ela reconhece o poder de eliminação da polícia e reflete que não acredita mais que as idéias possam vencer as metralhadoras. Aqui o autor ainda termina a fala com uma súplica: é preciso acabar com toda a violência! Ela delatou um companheiro de luta, e esse fora morto. Desde então ela fora considerada por seu grupo uma traidora e, assim, a missão dura e sofrível do homem/Ele é executá-la como prova de confiança aos demais.

A cena termina no ponto crucial: não se sabe se eles fugiram juntos e tentaram escapar do grupo e da própria polícia para viver uma nova vida ou se Ele cumprira a eliminação de seu amor. O inacabamento da cena Alcione Araújo deixa para que o imaginário de seu leitor/público defina o desfecho dessa cena, assim como mais adiante obtemos mais exemplos dessa característica em seu texto um instrumento de comunicação lúdica e ao mesmo tempo possivelmente capaz de atingir criticamente aos interessados na obra.

Ainda que, na cena, não haja um desfecho oficial por assim dizer, os personagens da “grande cena”, ou seja, do texto em análise, se dispõem ao improviso para desvendá-la. Começa ali a aproximação que a arte possui como fonte de força entre os seres humanos, a luta pela imaginação e a exploração dos sentimentos.

O Pai instiga o Filho para que as personagens lutem, mesmo que num momento de desvantagem; de um lado a polícia fazendo o cerco do local, e na casa em frente o grupo ao qual fizeram a delação, acarretando a morte de um companheiro.

Fugir, lutar, amar ou desistir e recomeçar? O que antes era fictício passa a se misturar aos excessos de cada um e as emoções estão afloradas. O choro com a desistência de viver do personagem Ele é mais amplo do que a cena exige, ali se encontram dores acumuladas e profundas de ambos. Encerram o improviso para que os seus textos reais voltem à cena. A sensação de superioridade em tudo o que o Pai realiza é trazido pelo Filho como se quisesse assim buscar essa competição para se tornar mais forte, mais capaz.

O Pai demonstra, mesmo que em doses homeopáticas, suas fragilidades sentimentais, quando expõe não gostar da falta de saída, no caso da cena ensaiada, mas pode-se transferir para a vida em geral, quando destaca:

PAI

Não gosto da falta de saída... fica tudo irrespirável. Devo sofrer de claustrofobia. E também não vejo porque fazer uma peça que mostre a vida apenas como um martírio interminável... Você gosta da cena? (ARAÚJO, 1999, v.3, p. 91).

Em seguida, Alcione brinca com a sua própria escrita (de Pai) e utiliza a ironia quando se deixa ser criticado pelas próprias criaturas (Filhos),

O Filho responde negativamente com movimentos de cabeça.

PAI
Quem é o autor?

FILHO
Um tal Alcione Araújo. Não é um bom autor. Muito antiquado. (ARAÚJO, 1999, v.3, p. 91).

Vida e morte circulam o ambiente em nuances variadas. Se antes o Pai argumentava a sua forma de viver com menor demonstração de apego sentimental, agora vai deixando transparecer ao defender a força maior que é viver e, ainda mais, com alternativas além da morte. Tomado pela inspiração da cena ensaiada e, com acréscimo do improvisado para finalizá-la, o Pai recorre ao seu conceito do que a arte pode representar na vida das pessoas ao destacá-la:

PAI

Mas a morte em si não interessa à arte. O que pode interessar são as infinitas loucuras que levam à morte. Ou as conseqüências da morte sobre os vivos. Arte não é repetição, mas a recriação da vida. E, se é para os vivos, é preciso criar uma saída, poética que seja, ou mágica, fantástica... alguma coisa que traga alento, porque – nada mais óbvio - da morte, ninguém escapa... É preciso usar a imaginação como refúgio da morte. A arte é, entre outras coisas, uma espécie de religião para nos entreter, consolar e dar alento diante da morte inevitável... Eu digo isso como um leigo, porque nem artista sou... (ARAÚJO, 1999, v.3, p. 92).

Nesse momento, o saxofone mesmo que distante interfere no diálogo, como se defendesse a sua presença e sua importância na vida, não somente como elemento comum de ação daquele vizinho. A música interpõe o silêncio e provoca ainda mais reflexões, como por exemplo, o Pai experimentar vivenciar um momento genuíno com o seu Filho, sem reservas, sem apelos de devoção ao seu papel de patriarca da família, mas sendo apenas um homem diante daquilo que o seu Filho se dedica com paixão.

A redescoberta de se permitir viver o lúdico, se expor à vida e ao seu filho faz com que o Pai busque ainda mais adentrar ao universo artístico que o seu filho tão bem o conhece. Surpreende-se com o feito e ainda engrandece a arte que antes, por vezes, menosprezou:

PAI

Como as coisas acontecem! Eu representando, quem diria! O que me impressionou é como a gente começa a acreditar na situação, e vai sendo arrastado por um mar de emoção e nem se dá conta de que está sendo envolvido, e se deixa ir, açoitado de um lado para o outro, ao sabor do que vai acontecendo... que coisa misteriosa! Fantástica! Representar é uma sessão diabólica... É coisa de feiticeiro!... Fascina e amedronta como a feitiçaria! ... Aliás, a gente ri no princípio para se defender do feitiço...

O PAI silencia. Parece pensar.

PAI

A vida, a morte e arte são filhas de um mesmo impulso: o mergulho no desconhecido. (ARAÚJO, 1999, v.3, p. 93).

Um novo mergulho, com mais fôlego. Assim o Pai se enche de coragem para escrever uma peça de teatro. Ainda que reconheça a falta de imaginação como consequência de longos anos jornalísticos dedicados à realidade dos fatos cotidianos da sociedade.

O Filho encoraja ainda mais, pois acredita que o repertório da memória de seu Pai seja vasto. Torna-se o renascer das cinzas e para tanto a vida ocupará o tema central dessa escrita, deixando a morte como secundária ou sem maior espaço.

Como todo mergulho possui um tempo determinado e é fundamental erguer o corpo para outros respiros, assim o Filho o faz ao expor essa súbita vontade do Pai em escrever uma peça de teatro como possível desafio, como se o Pai quisesse propositalmente ocupar um dos únicos lugares em que ele, o Filho, se sente feliz. O Pai encara essa ação com explosão e o desafia a encará-lo, em enfrentá-lo como homem que assim o é.

O embate é iniciado com o derramamento de uma grande vivência silenciosa e potente sustentada pelo Filho, tendo como protagonista a figura materna, até então contemplada e imaculada perante os olhos dos seus. Aos poucos, mas com fortes declarações, o Filho apresenta para o Pai o que cada figura humana residente daquela casa cumpriu em um passado não muito distante.

A entrega dessa mulher aos seus era visto pelo Filho como a relação do mais simples pecador para com um deus, este representado pelo Pai, que, sempre viajando, só restava ao Filho um pouco dessa servidão, um restolho de atenção por sua mãe. Até que tudo se transforma aos olhos do Filho. A mãe se permitira a viver outras sensações, ou melhor, se abria a novos corpos e à boemia.

O Filho então, com o peso de sua solidão e, também por se tornar cúmplice indiretamente dessas ações, se sente traído duas vezes: pelo Pai todo poderoso, mas ausente e a mãe, que a partir dali, compartilhava seus encantos e carinho aos demais homens na rua. A mãe o alicia ao mundo de tapetes vermelhos, álcool e sexo. Expõe

ao Filho a sua humanidade e, por conseqüência, as suas deficiências, não faz mais questão do seu respeito por entender o seu não merecimento.

Atordado por essa mulher, que ao mesmo tempo a conhece como ser que o gerou e lhe protegeu, por outro lado ela o apresentava ações nada condizentes ao que ele assustado presenciara. O manto puro e casto caíra por terra em definitivo.

Ainda assim, o Filho direciona o seu terror e o senso de perda dessa mãe para o egoísmo do Pai, ao seu comportamento superior nessa relação. Decide contar toda a trajetória de descobertas dessa mulher ao seu Pai, como forma de, desesperadamente, a trazê-la de volta ao prumo do conhecido estado maternal.

As memórias, sendo elas agradáveis ou ruins, acompanham o ser humano em toda a sua caminhada e, mesmo, sendo difícil de lembrar e impossível de esquecer, assim como descreve o Filho, elas permanecerão. É chegado o momento dessa revelação. Ainda que alterada por conta do álcool, a mãe o alicia sexualmente e expõe os seus desejos mais corrompidos a ele, com a justificativa de que o Pai amava a figura da esposa e não ela como pessoa, como mulher. Em gesto contido de medo e tentação, se beijam. No ápice da sedução, o Filho foge do quarto em pânico.

Sobreviver ao dia seguinte ou aos demais dias com a presença dela e a ausência do possível causador de todo o transtorno? Assim, o Filho relembra que a avisou de sua partida, mas na próxima abordagem de sua mãe, já sóbria e contida fora composta de autoridade e pedido de cumplicidade:

Não faça como seu pai. Continue sendo o filho submisso e cúmplice que tem sido. Depois, já saindo, se virou e disse: “Sou a mais devassa das mães e quero que me despreze, mas eu te amo” (ARAÚJO, 1999, v.3, p. 97).

A saída de casa do Filho até o tempo presente poderia ter sido visto pelo Pai como fuga. Fuga dos embates entre os dois, fuga em prol da sua crença pela arte, fuga por inúmeros devaneios de um jovem que continha em seu sangue a revolta e, somente, a extravasava através de sua arte. O pecado se torna a barreira principal entre a relação Filho e mãe, ele ainda, e apesar de tudo, a via como ser imaculada como santa.

O Filho deteve um sentimento de pertencimento a aquele corpo, ele almejava ser parte ainda daquele corpo, assim como no tempo de feto. Com o retorno do Pai das

viagens, houve então o seu retorno ainda que resistente ao seu lar. A mãe o aborda com fala intensa e determinante para que se esclareça aquela confusão de sentimentos:

Não precisa fugir. Amo você. Mas o que amo em você não é você; é seu pai em você. E mesmo nesse amor, amo mais a angústia do amor. (ARAÚJO, 1999, v.3, p. 98).

Em conclusão ao segundo quadro, o Filho reforça ao Pai que a mãe somente o amava, pois ele tivera que o representar para que ela o amasse também. Assim, mais uma vez ao som do saxofone que preenche a cena, o Pai interpela o Filho para que não o deixe sozinho. É dado ao Pai o espaço e o silêncio para que tudo seja digerido, para que as palavras proferidas pelo Filho possam alcançar regiões emocionais até então desconhecidas. Fênix, renascer das cinzas!

O *metateatro* mais uma vez explora a arte de retirar quem o vê/lê de seu conforto e provoca incômodo. Assim o terceiro e último quadro se justifica. As indicações de Alcione nos remetem a princípio, a uma representação teatral. O autor nos detalha as posturas comportamentais, bem como o clima geral da cena como algo irreal:

TECEIRO QUADRO

O PAI está jantando sozinho à mesa, meticulosamente servida. Tanto o clima geral da cena quanto à interpretação têm algo de irreal, de onírico, de teatral. Não se consegue saber se a ação está acontecendo, se está sendo representada ou se está sendo sonhada. O PAI fala num tom um pouco mais alto, como para alguém que está fora de cena. (ARAÚJO, 1999, p. 99).

A abertura dessas interpretações textuais pode causar debates aos interessados em sua leitura. Até onde vai o limite da vida, do sonho e a representação desses dois personagens?

Durante o enredo, o que se demonstra são mesmo nuances de vida, com suas ações cotidianas, como por exemplo, o vizinho saxofonista que está sempre tocando o seu instrumento e transparece tristeza e timidez aos outros moradores quando se permite ser visto além de ouvido.

Os sonhos individuais da família, sendo que o Pai almeja em determinado momento a recuperação do tempo perdido longe de sua esposa e filho. Repleta de desejos por ser vista como mulher pelo seu marido, não apenas como dona de casa cumpridora de seus deveres e por falta dessa realização pessoal, a esposa embarca nos prazeres carnavais da boemia. O sonho do Filho, que se dedica aos caminhos das artes como instrumento de sua libertação, dá seu respiro para sobreviver aos seus mais secretos sentimentos abafados por culpa e medo.

Ainda sobre essa perspectiva de sonho ou realidade, o Pai deixa explícito que ali, naquele espaço de tempo, há um tratamento agradável quase que idealizado por cada um da família por tanto tempo:

PAI

Você tem cuidado de mim tão bem que, às vezes penso que tudo isso é um sonho. Será que estou dormindo e sonhando que tudo isso está acontecendo? Quando sonho, eu me esqueço de como é o mundo real. Como é mesmo o mundo real? Ou será que estou escrevendo uma cena de teatro? Quando escrevo, o que imagino fica tão real quanto é real o sonho para quem está sonhando. Às vezes, também imagino que eu sou um ator, representando a mim mesmo. e o engraçado é que, ao mesmo tempo em que represento, me vejo representar. Mas o que eu acho mesmo é que somos todos personagens de um grande teatro universal, que alguém vem escrevendo... mas, o que eu queria dizer é que você está cuidando de mim tão bem, que tudo vai indo tão bem, que estar aqui, sonhando, escrevendo, representando ou vivendo, se tornou um grande prazer... (ARAÚJO, 1999, v.3, p. 99).

À primeira leitura/reflexão, assim como a angústia do Pai com o não desfecho da cena em que ensaiou com o Filho, os leitores também adquirem esse incômodo a ser desvendado. Seria esse o propósito do autor? Diante de seu falecimento (2012), não obtivemos essa resposta com propriedade, mesmo antes não constam registros sejam eles impressos ou visuais sobre esse texto específico pela voz do autor. Apenas formulamos hipótese e esperança de que Alcione Araújo tenha feito, e com maestria, esse processo de silêncio e reflexão, agora no leitor, tão significativo ao longo de todo o texto.

Tomando como ponto de apoio a idealização que cada um dos personagens obteve durante suas vidas, ou seja, a projeção da mãe em direcionar o seu amor ao que ela reconhecia de seu marido em seu filho, por consequência, o Pai, e aí se tem a defesa desse estudo sob o texto analisado, o toma como parte dela que ainda se encontra presente e próxima a ele. Alcione indica a significativa semelhança da

mulher que entra na última cena com o Filho, em detalhes corporais e vocais inclusive.

Ainda nesse sentido, ao refletir que o Pai repete ao longo do texto a pergunta: Você vai me deixar aqui sozinho? O Filho torna-se agora o elo entre o casal, sendo ele ainda parte concisa da mãe, o que para os dois acaba suprimindo suas necessidades em não perderem a falecida, um reconhece ao outro e ela, ainda se manterá viva enquanto eles se relacionarem.

Em meio a essa acomodação e adaptação de vivências do Pai e do Filho, por assim dizer, ainda há o olhar mais apurado ao vizinho saxofonista. Outrora apenas era citado como triste e simpático, agora ele é reconhecido em maiores detalhes, como se assumisse outras características físicas que justificassem a sua tristeza e simpatia: “De perto, ele tem os olhos inchados, os lábios salientes e as bochechas flácidas”. (ARAÚJO, 1999, v.3, p. 101).

Os olhares finais antes da invasão calorosa do saxofone são descritos como prolongados, como que atraídos, ainda em defesa de que seria esses a admiração do que viam através do superficial, ou seja, a mãe em cada um de seu jeito peculiar. A arte tem um preço alto, assim como a vida e as escolhas de cada um desses personagens que lutam entre a razão e a emoção em meio à dor do que se foi, seja ela em pessoa ou oportunidades.

3.2 Mãe/Esposa/Ela sem o véu imaculado

Sem rosto, nome ou maiores detalhamentos de quem seria de fato essa mulher que perambula entre Pai e Filho. Dizem-se apenas traços pontuais após o seu passo inicial ao eterno, à morte. Ela assume o destaque entre essas duas vidas ainda com maior potência, pois agora o que lhes restam são as memórias, os traumas e os fantasmas que por muito tempo ficaram abafados em segredo.

Um cravo branco trazido para casa pelo Filho após o sepultamento simbolicamente representando o amor puro, a inocência. Único símbolo que possa ser como uma súplica para a retratação de tudo o que sentira e vivera próximo à mãe, a despedida e o encerramento do que os atingiram durante essa vida. Ela não pode mais manipular qualquer tipo de situação, nenhum sussurro ao pé do ouvido.

Dois homens que se deixaram por ela. Duas vidas que exaltavam a outra, mesmo que com isso adquirissem dores profundas e pecados irreveláveis, até aquele momento. Depois nada mais teria valor. É preciso falar, é necessário desapegar-se do fardo que os fazem angustiados. O início do fim.

O casamento de vinte e seis anos e sete meses, quase vinte e sete, este visto como mais um fator para que essa mulher fosse considerada como um pedaço do Pai, um pouco dele mesmo:

PAI
Sinto em mim a falta física dela...

Silêncio.

PAI
Nas vezes que viajou sem mim... duas vezes em vinte e sete anos!... Foi no casamento da irmã dela... e quando a mãe dela...

Há um curtíssimo e significativo tempo de silêncio.

PAI
...Ficou um vazio em nossa cama, um silêncio na mesa e uma apreensão no ar. Mas, por trás daquela espera ansiosa, eu tinha certeza de que seria temporário... tão temporário quanto as minhas viagens!... e que, de um momento para o outro, ela irromperia por essa porta e poria ordem no caos e acalmaria o sono da casa... (ARAÚJO, 1999, v.3, p. 53).

Os móveis em seus devidos lugares. O silêncio, porém destaca a ausência dela. Para o Filho, é necessário o sentir humano, sem afugentar os fantasmas como o Pai ao tecer palavras e mais palavras que, para ele, são vazias e serve apenas para eliminar o sentimento emocional, assim deixando a razão tomar conta da situação. Ela era o elo deles e agora restava o caos, o desconforto entre dois seres que disputavam espaços, conforme o Pai:

PAI
Ela era a única pessoa no mundo capaz de reconciliar, apaziguar e confortar a nós dois, como sempre fez... e ela não está mais aqui. Nunca mais estará. Portanto acalme-se. Ou nós dois perderemos ainda mais do que já perdemos.

FILHO

Não tenho mais nada a perder. Ela era tudo o que eu tinha.

PAI

Perdemos um ao outro.

FILHO

Já nos perdemos muito antes de perdê-la. (ARAÚJO, 1999, v.3, p. 55).

Perder-se para se encontrar. Nesse sentido, ela, a mãe dedicada ao seu feto, aos poucos fora explorando o novo mundo que crescia em si, mesmo que por fora demonstrasse modéstia e reserva para expor o que sentia. Enquanto o Filho ocupava o espaço em sua barriga, a mulher ocultava do marido as suas mais profundas angústias, a sua vontade de viver em plenitude.

A curiosidade do Pai em saber quem era aquela pessoa era significativa, mesmo que tivesse o poder de tê-la em seus braços, olhar em seus olhos e dividir a mesma cama, eram estranhos que se tocavam e conviviam em uma mesma residência.

Olhos nos olhos e antigas tensões reaparecem entre Pai e Filho. Fraquezas expostas e o reconhecimento de que, nem sempre as palavras fluem, há o silêncio perturbador. Tendo em vista as semelhanças que antes não eram notadas, o Pai vai encarando o Filho como outra parte da sua esposa, o Filho tendo também a dificuldade em se expressar e compartilhar os seus sentimentos.

A mulher em seu leito de morte faz o último pedido: que o marido cuide de seu filho, pois ele viera de sua barriga, ou seja, ele contém sua essência, seus genes, sua continuidade de vida. Partes que se misturam, se fundem e se apresentam vez por outra aos olhos de quem os observam, assim Pai e Filho destilam suas mágoas e exaltam a esposa, mãe e a mulher que esteve com eles:

PAI

E, depois de tudo, ainda tive que ouvir ela dizer: amo você, mas agora, o que mais amo em você é o que de você passei para ele.

Silêncio.

FILHO

Por que me puseram o seu nome?

PAI

Foi exigência dela.

Silêncio.

FILHO

Por tudo o que me disse você não entendeu o que eu disse. Eu quis dizer que, por exemplo, uma criança nascida de inseminação artificial ignora seu genitor, mas sabe, perfeitamente, quem é o seu pai. (ARAÚJO, 1999, v.3, p. 79).

Segundo o Pai, ela era o traço da união entre eles. Agora que a mãe se foi, Pai e Filho se apresentam como duas partes soltas, cada uma para um lado. A proposta paterna é a de que eles consigam preservá-la através de sua união, que caminhem juntos pelo restante de vida deles, pois, caso eles sigam solitários, a mulher, e por consequência, suas memórias morrerão novamente.

A submissão da mulher conforme o Filho era como servidão a um deus, ou seja, o seu Pai. Ela o servia, cuidava da casa, do filho e suas tarefas cotidianas, mas não havia reciprocidade carinhosa por parte do Pai, sempre em viagens.

A mãe, como alternativa de diminuir a sua solidão e carência, passa a direcionar o seu carinho e atenção ao Filho, numa crescente atitude que ultrapassaria o relacionamento maternal. Nesse sentido, o Filho se permite nutrir por sua mãe um sentimento maior, mais dilatado do que o respeito e convenções sociais poderiam dar o aval, mesmo que ainda tensionados para a escuridão de seus pensamentos.

Traição. Aquilo que era previsível, porém temido pelo Filho, acontece em sua casa, com a decepção tão potente, sua mãe se permite viver suas fantasias sexuais/carnais com outro homem, e depois outros, aliada a bebidas, talvez como fonte de coragem para realizá-las. Tardes e noites dedicadas agora à boemia.

A mulher não mais se importava com os períodos de ausência do marido. Ela se divertia e despejava na rua todo o acúmulo de anos e anos de servidão sem medida. O véu se rasgou, não há mais santidade, somente entregas corporais visando a recuperar o tempo perdido de subserviência e solidão.

A mulher, agora mais atenta e propensa aos seus desejos, enxerga o crescimento do filho e, por consequência, os possíveis traços que o tornam semelhantes ao seu pai. A cumplicidade dos dois é fundamentada no medo e no amor, dois extremos que contribuem para algo maior e mais promíscuo. O pecado pulsa entre eles rodeado por tapetes e bocas vermelhos, assim o respeito maternal se esvai entre cheiros, sensações e terror.

O Filho reluta pelo que sente, mas a mãe sabe como persuadi-lo e toma a atitude de seduzi-lo a qualquer custo. Ali não mais o seio que o alimentara quando pequeno, mas o seio que deseja ser tocado, sentido pelo homem e por outros tantos outros. Seria a vingança dessa mulher por anos de invisibilidade? A mulher via em seu filho muitas semelhanças com o pai, porém ele ainda obtinha a inocência e a pureza

que o seu pai já havia perdido há tempos, com grau elevado de infidelidade e desdém para com a família. Era a vítima perfeita para o seu prazer.

Numa noite de tempestade, aproveitando-se mais uma vez do medo de trovões que seu filho possuía, a mulher o provoca à tentação. Ela possui, ou sempre os possuíram, desejos dos mais corrompidos e almeja realizá-los a qualquer custo, ao custo da saúde mental de seu filho. O preço é alto e ela se dispõe a pagar com a própria vida, se caso seja necessário depois.

O beijo estremecido, quase recuado, torna-se o início de toda a revelação da mãe, conforme relata o Filho:

FILHO

“Seu pai diz que me ama, mas me abandona. Ele ama a imagem da esposa e me despreza como pessoa. Por isso, quero que me queira como a mulher que ele não quer”. No quarto, ela me pediu que a beijasse. Olhei para aquela boca provocante e meu corpo tremeu de medo e tentação. Então ela disse: “Só sinto prazer no pecado. Só fico feliz na sordidez”. Apavorado diante daquela boca úmida, me dei conta da devastação que a sua omissão causara. E senti que ela me desprezava que apenas me usava como meio para ter você. Com medo do desprezo, me atirei naquela boca ávida. E nos beijamos. Até hoje, o gosto do batom me lembra degeneração. “Quero que me ame” – ela disse – “mas sabendo quem sou.” Fugi do quarto em pânico. Passei a noite em claro, com tremores em todo o corpo. Na manhã seguinte, uma febre alta não me deixou ir á aula. Sóbria e contida, ela veio me ver. Eu a amava ainda mais. E agora esse amor tinha um pacto secreto de loucura e maldição. Avisei que ia embora, ia sumir. Ela reagiu com serena autoridade: “Não faça como o seu pai. Continue sendo o filho submisso e cúmplice que tem sido”. Depois, já saindo, se virou e disse: “Sou a mais devassa das mães e quero que me despreze, mas eu te amo”. (ARAÚJO, 1999, v.3, p. 97).

A mulher liberta de seus valores éticos e morais adquiridos e enraizados por um matrimônio desequilibrado, onde assume o filho como extensão do homem, de seu marido. Dessa maneira, a revelação feita pelo Filho ao Pai ganha maior significado de suas ações posteriores, como a sua saída de casa para que, enfim, longe do ser ainda amado, o homem possa refazer a sua vida.

Coragem de abandonar para um e a covardia e fuga para o outro, olhares diferenciados de uma mesma situação, de acordo com a capacidade de cada um deles em se observar os fatos.

O amor não fora compartilhado entre os pertencentes da pequena família e o Filho teve essa confirmação. A mãe amava o que lhe fora transmitido pelo pai, não o indivíduo Filho e suas características individuais. Aceitar o que se é e seguir adiante.

A arte imitando a vida e o que se resta dessa ainda será representado nos palcos, no restante daqueles que ficaram ali, das duas outras partes que, entre palavras e sensibilidade se encaixam.

A morte da mulher com desejos ardentes, o interromper de vida da mãe dedicada ao filho e a ruptura brusca e permanente da presença física da esposa no lar não fazem com que essas desapareçam entre objetos e memórias. Nesse sentido, todas elas seguem vivas e pulsantes entre aqueles dois que as possuíram, através de prolongados olhares e a cada passo que se dão juntos em direção à admiração mútua.

Um corpo, uma voz que surge potente explorando o mundo que a fora proibido desde o matrimônio e várias mulheres que o perpassa, assim Mãe, Mulher e Ela se perpetuam entre Pai e Filho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro político, desde a sua criação, espalhou-se por vários continentes. No início, é especialmente na Europa que as peças políticas são importantes, mas em todos os países onde a contestação está presente, assim como a opressão, o teatro político aparece aos poucos.

Esse teatro político permitiu dizer, e ainda permite dizer, o que há de errado com o país. Foi e ainda é muito importante no século 21. Ele evoluiu desde a sua criação, porque cada ator, autor, diretor adicionou seu toque pessoal ao teatro. Portanto, serve à sociedade e às pessoas.

No Brasil, como fonte deste estudo e também com o intuito de devolver humildemente a sua contribuição para o lugar de homens pensantes, Alcione Araújo explora a arma da revolta para modificar, a crítica para se conhecer quanto ser humano pertencente a uma sociedade.

A sociedade retratada nem sempre justa, a exposição de homens e mulheres em sua plenitude, com defeitos e qualidades aparentes para desmistificar a santidade. Alcione Araújo realizou um baile de máscaras que, em determinados momentos caem

dos rostos, se permitem tocar e serem tocados, mas, por convenções diversas, logo os recolocam aos seus rostos.

Alcione, assim como o autor alemão Brecht, utilizou fontes de estranhamento, as quais o público acompanha sem reservas e/ou ilusões o caminhar dos personagens, sua trajetória anterior revelada aos poucos e aos olhos da plateia. O texto de Alcione não expõe diretamente datas e/ou limita tempos, mas deixa pistas através de pequenas menções ao que acontece fora daquele ambiente em que os seus personagens se encontram. Desta forma, os seus textos se tornam atemporais e nos proporciona fontes de estudo e montagens atuais em prol da liberdade do ser e do existir.

Bertold Brecht, por sua vez mantendo sua liberdade intelectual em relação ao comunismo oficial, produziu obras de inspiração marxista, muitas vezes escritas muito antes. Brecht, tendo descoberto contra a atual miséria social e política a arma que salvará seus contemporâneos, onde busca "provocar" o pensamento.

O perigo de qualquer provocação é que ela mesma permaneça gratuita: o interesse da mensagem prometida deve, portanto, corresponder à expectativa despertada. Seus temas favoritos são os problemas de propriedade, dinheiro, guerra e hitlerismo.

O teatro de Brecht rejeita toda psicologia: ele nos mostra situações históricas e sociais através de seus personagens. Cada peça consiste na narração de uma fase da epopéia humana, na demonstração dos mecanismos de uma estrutura social. O ator, o objeto que compõe a decoração são apenas signos com os quais o autor conta sua história. Eles não existem, eles significam. Não devemos nos apegar a eles, mas à realidade que denunciam e anunciam.

Alcione Araújo desafia a quem possa a adentrar em seu universo infinito de possibilidades textuais através de seus homens e mulheres que, além da realidade por vezes simplória de suas vidas, expõem suas sombras. Assim, suas histórias vão ganhando novos significados, a reviravolta acontece diante dos olhos de quem lê e provoca incômodo, curiosidade e defesas por aqueles personagens.

O autor transitou entre cálculos em sua formação inicial em Engenharia, aliou as palavras e reflexões profundas sobre o ser humano, sendo essa a contribuição da Filosofia, que também compõe o seu currículo transmitindo assim em sua dramaturgia um inevitável pedido de pausa e... silêncio! É preciso tomá-los como a preciosidade de

sua obra e, assim, a cada nova cena, o experimentar da sensação delicada de se envolver com os personagens e ser cúmplice de seus pensamentos.

Nesse sentido, ao se pesquisar a dramaturgia de Alcione Araújo, percebemos um homem que observa o mundo ao seu redor com o olhar minucioso ao seu semelhante, expõe suas fraquezas, mas eleva a sua liberdade em prol da mudança, seja ela interior, seja a transformação da sociedade aos quais esses seres humanos se encontram inserida. Carrega a sua bandeira de justiça e a explora através da ironia, assim provoca-nos e convida a carregá-la.

Alcione Araújo transita entre as palavras de fé, justiça e sensibilidade, desse modo nos instiga a reconhecer a dignidade para todos como fonte de evolução humana, bem como apresenta as características de seres detentores de poder que em nada contribuem para essa ideologia aconteça de fato. A política se faz para todos e por todos em sua dramaturgia. Alcione ora se esconde timidamente atrás de pequenas e significativas frases, ora abre o entusiasmado discurso “A vida, a morte e a arte são filhas de um mesmo impulso: o mergulho no desconhecido” (ARAÚJO, 1987, pg. 93).

Torna-se inevitável o mergulho em suas reflexões repassadas pelos personagens, não são textos para serem lidos apenas uma vez, há que se ter a calma e a perspicácia para desvendar seus por menores. O desconhecido é denso após momentos de sorrisos, por vezes as lágrimas de seus personagens são generosas e cheias de inúmeras dores até que se transformem em outros períodos, outros olhares e sorrisos.

O homem é mutável, de acordo com a sua situação de vida. E, ao seguir esse raciocínio, Alcione Araújo apresenta também as consequências irremediáveis dessas mudanças na vida desses homens. Honra ou Poder, Amor ou Sucesso, Emoção ou Razão são alguns dos questionamentos em sua dramaturgia; e, dessa forma, o autor deixa a cargo do leitor/artista/público a liberdade dessas escolhas. Não se impõe, apenas oferta a exploração desses lados para melhor definição de qual bandeira a ser defendida.

A liberdade do homem explorada através de textos com diálogos bem articulados, como se oferecesse a quem possa desfrutá-los a tarefa de estudo, reflexão, questionamento ao que se identifica; e por fim, assumir para si a continuidade dessa mensagem, a multiplicação de seres humanos mais críticos e ávidos por justiça.

Assim sendo, nada mais apropriado ao autor que se utilizar do Metateatro como fonte de apoio ao seu objetivo, que é defender o homem e a sua essência livre. As cenas inseridas ao contexto principal direcionam o olhar do leitor para situações corriqueiras

do dia a dia de um país chamado Brasil. Esse país que, na medida em que Alcione se desenvolvia quanto ser humano, também avançava em direção à censura em seu mais diverso significado.

Alcione Araújo explorou sua juventude em meio aos temidos “Anos de Chumbo” e usou as palavras como sua fonte de resistência. O cenário de sua juventude artística foi regado pela arte censurada, perseguida e marginalizada, colegas de profissão presos e torturados, textos rasgados, elencos ameaçados e impedidos de exercerem suas apresentações.

E mesmo assim, Alcione, que também experimentou a prisão por vezes, não se intimidou e não se rendeu às ordens de silêncio. A solução mais potente para o autor era lutar com palavras ao invés de armas, com sussurros ou frases pequenas que causam mais estrondo do que bombas, assim Alcione Araújo percorre a sua juventude e fase adulta.

Alcione fomenta o teatro político no Brasil, ou seja, ele conduz com propriedade textos e personagens que assumem papéis na sociedade e dá foco a ela, com todos os problemas sociais e possíveis soluções para os mesmos. O autor, sendo também professor, argumenta a importância da Educação em todos os âmbitos, sendo mais um auxílio à arte, pois um povo que conhece os seus direitos e deveres não se rende à tirania sem luta.

Esta pesquisa explorou a possibilidade de que o teatro político pode ser usado como uma ferramenta para a mudança social. Mudar o mundo começa com a mudança das mentes das pessoas nele, para o qual o teatro político tem o potencial de ser uma poderosa influência.

Um teatro que pulsa por onde menos se espera não se diminui perante as críticas, e segue o seu caminho semeando sementes de esperança e fé na humanidade mais humana. Nesse sentido, a dramaturgia de Alcione Araújo presta valoroso papel para a sociedade à qual ele sempre esteve atuante, em prol de desenvolver nela um olhar crítico para o mundo, suas criaturas e para as artes. Expor o público a questões significativas é um catalisador importante que precisa ser utilizado, cada vez mais, mediante o crescimento e desenvolvimento humano.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Alcione. **Simulações do naufrágio/Alcione Araújo**. V.1. 357 p. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1999.
- _____, Alcione. **Visões do Abismo/Alcione Araújo**. V.2. 476 p. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____, Alcione. **Metamorfoses do Pássaro**: Teatro de Alcione Araújo. V.3. P. 49-101. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____, Alcione. **Muitos anos de vida**. (Texto constante no programa do espetáculo). Rio de Janeiro, 1984. Disponível em:
<https://atom.funarte.gov.br/index.php/programa-do-espetaculo-doce-de-leite-de-alcione-araujo-mauro-rasi-vice-pereira-e-jose-marcio-penido-rio-de-janeiro-19-12-folhas> Acesso em 04 de outubro de 2023.
- _____, Alcione Apud SILVA, Ester Cristiane da. “MOÇAS DE FINO TRATO”: UMA TRADUÇÃO DO TEATRO AO CINEMA Arte, História e Políticas Culturais (1970/1990). Entrevista concedida, p.51, Maringá, 2012.
- _____, Alcione. Vagas para moças de fino trato. Vitória. Paramount/ Vitória produções cinematográficas, 1 DVD (98 min.) Dolby Digital. Entrevista do extra do filme produzido por THIAGO, Paulo, 1993.
- _____, Alcione. Revista Z Cultural, Ano IV, 03. **Ponto de vista – Esquizofrenia na Educação e Cultura**. Disponível em:
<http://revistazcultural.pacc.ufjf.br/ponto-de-vista-esquizofrenia-na-educacao-e-cultura-de-alcione-araujo-2/> Acesso em: 23 de janeiro de 2023.
- ALCIONE Araújo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349392/alcione-araujo>. Acesso em: 10 de outubro de 2023. Verbete da Enciclopédia.
- ALCIONE, Araújo. In: Fundação Perseu Abramo. 2012. Disponível em:
<https://fpabramo.org.br/2012/11/16/faleceu-alcione-araujo-escritor-roteirista-diretor-de-teatro-e-professor>. Acesso em 25 de fevereiro de 2022.
- ALCIONE, Araújo. In: Programa da Peça “Doce Deleite”, p. 7. 1984. Rio de Janeiro. Disponível em:
<https://atom.funarte.gov.br/index.php/programa-do-espetaculo-doce-de-leite-de-alcione-araujo>

[-mauro-rasi-vice-pereira-e-jose-marcio-penido-rio-de-janeiro-19-12-folhas](#) Acesso em: 10 de março de 2022.

BARRIGUETE, C. M.; GUIJARRO, B. M. **Teatro aplicado no ensino superior: um projeto inovador para formação inicial de educadores**. 2022. Disponível em: <www.redalyc.org/journal/5858/585869643002/html/>. Acesso em: 04 fev. 2022.

BENJAMIN, Walter. O país em que o proletariado não pode ser mencionado In: Ensaios sobre Brecht, p.43-46. Tradução Cláudia Abeling – 1. Ed. – São Paulo: Boitempo, 2017. (Maxismo e literatura)

BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BRASIL. [Constituição de 1967]. Constituição da República Federativa do Brasil

DECRETO-LEI Nº 1.077, DE 26 DE JANEIRO DE 1970. Emílio G. Médici,

Alfredo Buzaid. Disponível em:

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del1077.htm Acesso em 21 de agosto de 2023.

_____. [Constituição de 1988]. Constituição da República Federativa do Brasil. Inciso IX do Artigo 5º. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm Acesso em: 18 de junho de 2023.

_____, Bertolt. In: CABRAL, Álvaro (Trad.) Robert BRUSTEIN: **O Teatro de Protesto**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, p. 293-303, 1967.

CAMARGO, O.; FERNANDES, S.; GUIMARÃES, J. **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec, 2019.

CALEGARI, Rita. **Aprenda a ajudar seu filho a superar o Complexo de Édipo, 2013**.

Rede nacional Primeira Infância. Disponível em:

<https://primeirainfancia.org.br/noticias/aprenda-a-ajudar-seu-filho-a-superar-o-complexo-de-e-dipo/> Acesso em: 28 de agosto de 2023.

COSTA, Iná Camargo. **A produção tardia do Teatro Moderno no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

COUTINHO, M. H. **O teatro aplicado em questão: abrangência, teoria e o uso do termo.** 2014. Disponível em: <www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/12498>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2022.

CUNHA, Wilson. Censura centralizada (I). *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1970.

DANGELO, Jota. **Os anos heróicos do teatro em Minas Gerais.** Belo Horizonte: Atheneu, 2010.

DEZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (Orgs). **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens.** 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DIAMOND, E. Brechtian theory/feminist theory towards a gestic feminist criticism. **The Drama Review**, 1988, v. 32, no. 1 pp.82-84.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro.** V. 2. Editora Perspectiva, 2013.

FILHO, Aderbal Freire. **Meu irmão Alcione.** Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/meu-irmao-alcione-artigo-de-aderbal-freire-filho-6761187.html> Acesso em: 10 de maio de 2021.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político I** Silvana Garcia. -- São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. -- (Coleção Estudos; 113).

GOMES, Edmundo de Novaes. **1965-Teatro político em Belo Horizonte [manuscrito]:** entre a resistência e a persistência. Belo Horizonte: 2013.

GUINSBURG, Jacó; GARCIA, Silvana. **De Büchner a Bread & Puppet: Sendas do Teatro Político Moderno.** In: SILVA, Armando Sérgio da. (Org.). *J. Guinsburg: Diálogos sobre Teatro.* São Paulo: EDUSP, 1992.

KELLEHER, J. Theatre and politics. 2009. Disponível em: <www.academia.edu/2316731/Theatre_and_Politics>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2022.

LIMA, Samarone. **O teatro que reflete sobre a Ditadura e o Brasil.** 2016. Disponível em: <https://marcozero.org/o-teatro-que-reflete-sobre-a-ditadura-e-o-brasil/> Acesso em: 18 de junho de 2023.

LUSTOSA, E. **O teatro político.** São Paulo: Ampersand, 2016.

- MACIEL, Diógenes André Vieira. **O alvorecer do drama moderno brasileiro**. Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Vol. 14 (dez. 2008). p. 15-23.
- MADLOO, M.; MAHDI, S. **Vestígios do teatro político de Brecht em Wannous teatro de politização**. São Paulo: Nosso Conhecimento, 2020.
- Memorial da Democracia, (1983 – 1984) Povo exige ir às urnas - **Diretas-já**. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/diretas-ja> Acesso em 25 de agosto de 2023.
- MICHALSKI, Yan. **O Palco Amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- _____, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1985.
- NOSELLA, Berilo Luigi Deiró, **Inacabamento, um gesto de resistência na história : a metateatralidade de Luigi Pirandello e Jorge Andrade** / Berilo Luigi Deiró Nosella. - Vitória : Cousa, 2017.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PARANHOS, Kátia R. (Org.). **História, Teatro e Política**. São Paulo: Boitempo, 2012.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- RICH, Adrienne. *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton & Company, 1976.
- ROCHA, E. *et al.* **Teatro político, formação e organização social**. São Paulo: Ostras, 2020.
- SAIDEL, H. Teatralidade, metateatralidade e ironia: aspectos modernos e pós-modernos. **ouvirOUver**, [S. l.], n. 5, 2009. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/3183>. Acesso em: 24 jun. 2024.
- SARRAZAC, Jean-Pierre et al. **O Futuro do Drama**. Porto: Campos das Letras, 2002.
- SILVA, Ester Cristiane da. **Alcione Araújo e “As moças de fino trato” em 1972**. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308148953_ARQUIVO_anpuh.texto.pdf> Acesso em: 07 de maio de 2021.
- SQUIERS, A. **An Introduction to the Social and Political Philosophy of Bertolt Brecht: Revolution and Aesthetics**. Nova York: Brill Rodop, 2014.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TAKŠEVA, Tatjana. (2018). **Motherhood Studies and Feminist Theory**. Journal of the Motherhood Initiative, pp. 177-194.
- THORAU, Henry. **Perspectivas do Moderno Teatro Alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1984.

TRAMARIM, Eduardo. Rádio Câmara, 2007. **Período da história do Brasil conhecido como os "anos de chumbo"**. Disponível em:

<https://www.camara.leg.br/radio/programas/279778-periodo-da-historia-do-brasil-conhecido-como-os-anos-de-chumbo/>Acesso em: 15 de maio de 2023.

WRIGHT, E. **Postmodern Brecht**. 1989. Disponível em:

<www.routledge.com/Postmodern-Brecht-A-Re-Presentation/Wright/book/9781138683310>
Acesso em: 08 de fevereiro de 2022.

WILLET, John. **O Teatro de Brecht**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em Cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.