

SIMONE ZAMPERON

CENAS DO TEATRO DE RESISTÊNCIA NA AMÉRICA LATINA: *GOTA D' ÁGUA* (BRASIL, 1975, CHICO BUARQUE E PAULO PONTES) E *LO CRUDO, LO COCIDO, LO PODRIDO* (CHILE, 1978, MARCO ANTONIO DE LA PARRA).

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* Mestrado Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal de Integração Latino-Americana (UNILA), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-americanos.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Marinho.

Coorientador: Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria.

Foz do Iguaçu

2015

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a minha família e, em especial, ao meu amor e companheiro de todas as horas, Pablo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida, pela saúde e força nos momentos mais difíceis.

A toda minha família, especialmente, meu pai Plínio (in memoriam), minha mãe Maristela, meu padrasto Vilmar e meu irmão André, que sempre me apoiaram, incentivaram, entenderam minhas ausências, me recebendo de braços abertos, com amor e carinho.

Ao meu amor Pablo, pela paciência, compreensão, carinho, incentivo e apoio incondicional durante a realização deste projeto.

Ao meu orientador Prof. Dr. Marcelo Marinho, pelas orientações, correções e incentivo.

Ao meu coorientador Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria, pelas pertinentes correções e sugestões.

A Eliane, Claudécir e Bruna, pela acolhida, carinho e apoio.

As minhas avós Santolina e Igenes, pelo carinho.

Ao professor Me. Paulo Cesar Duarte, que muito me incentivou neste projeto.

Aos amigos que fiz no Programa de Pós-Graduação, Iana, Soraya, Hugo, Geovani, Bruno, Jhoel e Marina, pelo companheirismo, amizade e por tornarem a caminhada menos árdua e mais feliz.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação que compartilharam seus conhecimentos, aprendizagens e experiências, que foram imprescindíveis para minha formação e crescimento acadêmico e profissional.

A todos, que de uma forma ou outra, contribuíram para que eu concluísse este projeto.

RESUMO

Entre os anos de 1960 e 1980, as ditaduras militares implantadas na América Latina suprimiram as liberdades individuais e instauraram um regime de exceção que muito afetou a produção cultural no continente. Em contrapartida, no teatro e na literatura, vários foram os autores e grupos teatrais que se dedicaram a escrever e levar às ruas e palcos ideias e questionamentos banidos dos meios de comunicação de massa, na educação escolar e universitária. A presente pesquisa é uma análise dos textos dramáticos *Gota d' água* (Brasil, 1975, Chico Buarque de Hollanda e Paulo Pontes) e *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (Chile, 1978, de Marco Antonio de la Parra), e das condições contextuais de produção, ambos escritos e encenados durante o período ditatorial no Brasil (1964-1985) e no Chile (1973-1990). A pesquisa é de caráter bibliográfico, qualitativa e comparatista. Tem como um de seus principais objetivos compreender o processo de criação literária de Chico Buarque, Paulo Pontes e Marco Antonio de la Parra, na condição de intelectuais latino-americanos engajados. Portanto, busca-se identificar as motivações históricas, estéticas e ideológicas que orientaram a produção e a fortuna das peças em análise.

Palavras-chave: Teatro de resistência; Texto dramático; Ditadura.

RESUMEN

Entre los años de 1960 y 1980, las Dictaduras Militares implantadas en la América Latina suprimirán las libertades individuales y establecieron un régimen de excepción que mucho afectó la producción cultural en el continente. En contrapartida, en el teatro y en la literatura, varios fueron los autores y grupos teatrales que se dedicaron a escribir y llevar a las calles y escenarios ideales y cuestionamientos banidos de los medios de comunicación de masa, de la educación escolar y universitaria. La presente pesquisa es un análisis de los textos dramáticos *Gota d' água* (Brasil, 1975, Chico Buarque de Hollanda y Paulo Pontes) y *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (Chile, 1978, de Marco Antonio de la Parra), y de las condiciones contextuales de producción, ambos escritos y escenificados durante el periodo dictatorial en Brasil (1964-1985) y en Chile (1973-1990). La pesquisa es de carácter bibliográfico, cualitativa y comparatista. Tiene como uno de sus principales objetivos comprender el proceso de creación literaria de Chico Buarque, Paulo Pontes y Marco Antonio de la Parra, en la condición de intelectuales latino-americanos comprometidos. Por lo tanto, intenta identificar las motivaciones históricas, estéticas e ideológicas que orientaron la producción y la fortuna de las piezas en análisis.

Palabras-clave: Teatro de resistencia; Texto dramático; Dictadura.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO I: VERTENTES E PRÁTICAS DO TEATRO DE RESISTÊNCIA NO CONTEXTO DAS DITADURAS MILITARES (CHILE E BRASIL, 1960- 1980)	18
CAPÍTULO II: CHICO BUARQUE E PAULO PONTES: INVENÇÕES DA MEMÓRIA	43
CAPÍTULO III: MARCO ANTONIO DE LA PARRA: MEMÓRIA DA INVENÇÃO.....	56
CAPÍTULO IV: <i>GOTA D' ÁGUA</i> E <i>LO CRUDO, LO COCIDO, LO PODRIDO</i> : CENAS DO TEATRO DE RESISTÊNCIA LATINO-AMERICANO.....	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	102

INTRODUÇÃO

Na América Latina, entre os anos 1960 e 1970, o teatro manifestou-se como uma forma privilegiada de resistência e denúncia contra as ditaduras militares que se implantaram no continente. Nesse contexto, destacam-se duas peças que foram escritas e encenadas durante o regime ditatorial no Brasil (1964-1985) e no Chile (1973-1990), com sucessivas montagens nas décadas posteriores.

Numa perspectiva comparatista, esta pesquisa analisa os textos dramáticos *Gota d' água* (Brasil, 1975, Chico Buarque de Hollanda e Paulo Pontes) e *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (Chile, 1978, de Marco Antonio de la Parra).

A opção pelas obras *Gota d' água* e *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* resulta de uma escolha pessoal e particular, em meio ao vasto universo temático ofertado pelo teatro de resistência. Primeiramente, talvez o que tenha me levado a escolher Chico Buarque e Paulo Pontes seja meu encantamento pela sua escrita, apresentada a mim ainda na graduação, pelo professor Paulo Cesar Duarte. No conjunto dessas peças teatrais, *Gota d' água* encanta com seus quase quatro mil versos rimados, e se destaca pela capacidade de extrair poesia da vida cotidiana das camadas populares e sua linguagem, discutindo seus problemas e suas privações.

Já em *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, inicialmente, foi o título enigmático e ambíguo que despertou minha curiosidade. Depois de ler a obra, percebi que o título era só o início de todo um processo de escrita ambígua, capaz de levar a refletir sobre o período ditatorial. *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* é a segunda obra no circuito profissional de Marco Antonio de la Parra.

Entre esses autores, Paulo Pontes revelava-se como o mais experiente no campo da dramaturgia, e seus textos militantes expressavam sua intensa preocupação social com os temas nacionais. Assim se apresentavam, a meus olhos, os jovens e já tão completos dramaturgos, menestréis de uma escrita poética que desperta a reflexão.

O texto dramático é o objeto de análise desse trabalho, que se fundamentará nas teorias comparatistas. Como ponto de partida, retomamos a comparatista Tânia Carvalhal quando relembra que comparar “é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico), mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social)” (CARVALHAL, 2000, p. 11).

Álvaro Machado e Daniel-Henri Pageaux, dois comparatistas cujos escritos ressoam amplamente nessa área de estudos, ressaltam que a literatura comparada

não se baseia apenas na comparação. (...) Trata-se, sobretudo, muito mais amplamente, de *relacionar*. Relacionar o quê? Duas ou mais literaturas, dois ou mais fenômenos culturais; ou, restritamente, dois autores, dois textos, duas culturas de que dependem esses autores e esses textos. E trata-se também, obviamente, de justificar (...) essa relação estabelecida (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 17).

Sob essa óptica, Machado e Pageaux destacam a ideia de que não há um método comparatista específico, uma vez que a literatura comparada “proporciona o diálogo não só entre as literaturas e as culturas, mas também entre os métodos de abordagem do facto e do texto literários, segundo a natureza da questão levantada pelo investigador” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 17). Nesse sentido, afirmam ainda que

a investigação comparativista cria o seu campo de investigação próprio, o seu domínio, os seus objetivos, também o resultado dessa investigação leva a descoberta, a releitura de um texto ou de uma época, de um movimento, de uma revista literária, de uma geração, de um cultura. Em suma: leva a revisão e a uma revalorização de factos e de fenômenos que se supunham definitivamente conhecidos, mas que a dimensão estrangeira, no sentido mais amplo possível do termo, permite redescobrir, revalorizar (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 196).

Em consonância com as ideias de Machado e Pageaux, Fernand Baldensperger (2011, p. 65) define a literatura comparada como “investigação das “vivas relações” que ligam diferentes literaturas”. Nesse sentido, de acordo com Eduardo Coutinho (2003), o comparatismo na América Latina ampliou seu alcance epistemológico quando passou a abordar o fenômeno literário como um processo de diálogo entre culturas. As “vivas relações” entre as diversas literaturas de que trata Baldensperger são, portanto, aquelas que buscaremos analisar nesta pesquisa.

Vale ressaltar que o conceito de “América Latina”, segundo Coutinho (2003), desdobra-se em vertentes por vezes contraditórias. De acordo com o autor, “América Latina” corresponde a um conceito formulado no século XIX, na França, para representar um subcontinente distinto da América anglo-saxônica. Em meados do século XX, sua abrangência vai se ampliar, passando a incluir o Brasil, o Caribe francês e a província canadense do Quebec.

Coutinho define a América Latina como “uma construção múltipla, plural, móvel e variável e, por conseguinte altamente problemática criada para designar um conjunto de nações, ou melhor, povos que apresentam entre si diferenças fundamentais (...) étnicas, culturais, sociais, econômicas, políticas, históricas e geográficas” (COUTINHO, 2003, p. 42).

Por outro lado, esses povos “ao mesmo tempo apresentam significativas semelhanças” (COUTINHO, 2003, p. 42). Por esse viés, o autor conclui que

a ideia de América Latina se desenha (...) como um mosaico de peças díspares, mas com fortes denominadores comuns, como uma região marcada por grande diversidade, mas que articula o heterogêneo na sua estrutura global permeável, contudo reconhecível por suas significações históricas e culturais comuns (COUTINHO, 2003, p. 42).

Retomando a perspectiva dos estudos comparados, Álvaro Machado e Daniel-Henri Pageaux ressaltam que o estudo comparatista se abre para um diálogo interdisciplinar e intercultural e, dessa forma, nestes termos se aplica aos estudos entre literariedade e contexto:

o conhecimento da literatura comparada ensinou-nos, entre outras coisas, a conceber o fenômeno literário como um fenômeno de cultura, a nunca esquecer que um texto literário é uma forma especial de comunicação e, conseqüentemente, de simbolização do mundo. Em suma, a nunca dissociar literariedade e contexto cultural, mesmo social, dado que o fenômeno literário é também um processo de socialização, pela própria existência do público leitor, das relações entre produção literária e realidades sociais (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 134).

Em convergência com as ideias propostas por Coutinho, Machado e Pageaux, os comparatistas franceses Claude Pichois e André Rousseau afirmam que a literatura comparada corresponde a

uma arte metódica, pela busca de laços de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo e no espaço, desde que pertençam a várias línguas ou culturas, que façam parte de uma mesma tradição, para melhor descrevê-los, compreendê-los e saboreá-los (PICHOS; ROUSSEAU, 2011, p. 231).

De maneira similar, segundo o crítico literário comparatista Daniel-Henri Pageaux, “afinidades, correspondências, parecenças, comparações e, – sobretudo, – princípios de analogia são as estratégias de uma reflexão ou de uma pesquisa profundamente “comparatista”” (PAGEAUX, 2011, p. 20). Conforme as pertinentes ideias de Pageaux, a pesquisa aqui proposta centrará seus esforços na busca das semelhanças e dos pontos análogos na estrutura das obras *Gota d’ água* e *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*.

Nessa perspectiva, o historiador Valdecir Rezende Borges (2010, p. 96) retoma o também historiador José d’Assunção Barros, para afirmar que “contextualizar o texto com o qual se trabalha é indispensável para elucidar o lugar em que foi produzido, seu estilo, sua linguagem, a história do autor, a sociedade que envolve e penetra o escritor e seu texto”. Sob essa óptica, o trabalho buscará estabelecer relações entre o teatro e o contexto histórico-

político do Brasil e do Chile no período ditatorial. Para tanto, consideramos, com Machado e Pageaux, que é preciso

reconhecer a obra (...) literária como um meio possível de simbolização do mundo, de comunicação, e sobretudo como metáfora na cultura duma sociedade: a obra diz a mesma coisa, mas de outra maneira. Isto é reconhecer a toda obra de criação estética uma dimensão, uma função social, dimensão e função que, nota-se, não estão diretamente, simplesmente, mecanicamente ateatorticuladas com a sociedade e as suas estruturas econômicas e histórias (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 191).

Assim, para retomarmos Borges, podemos afirmar que “a expressão literária pode ser tomada como uma forma de representação social e histórica, sendo testemunha excepcional de uma época, pois é um produto sociocultural, um fato estético e histórico, que representa as experiências humanas” (BORGES, 2010, p. 98). Nesse sentido, para glosar Borges, é possível dizer que o texto literário resulta das tarefas e embates humanos cotidianos, testemunho material inquestionável da história individual e coletiva. O texto espelha o esforço individual de criação estética, os condicionamentos históricos, as práticas culturais, as estruturas econômicas, os conflitos éticos e étnicos, os antagonismos políticos.

Na esteira aberta pelas reflexões sobre as relações entre literatura e seu contexto, Machado e Pageaux assim estabelecem dois níveis de historicidade para todo texto literário, ou para toda obra literária:

por um lado, o texto que, pelas suas normas sócio-históricas, pela utilização de um certo modelo estético, a organização de certas estruturas, corresponde, mais ou menos nitidamente, a um determinado momento histórico; por outro lado, o texto que, a partir de certos dados históricos, políticos, sociais, culturais, põe em palavras, ordena pela escrita, reescreve, repensa e sonha literarizando esses dados. Neste último caso, a historicidade do texto deve ser procurada nas relações que ele mantém com o imaginário do tempo (tempo de criação ou de leitura) e com o imaginário que gera, propõe, instala na História vista como um processo contínuo de apropriação cultural do mundo dito real (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 190).

Pois bem, segundo o sociólogo e literato Antonio Candido (2000, p. 13), a análise literária implica em fundirmos “texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”, ideia que ressoa nesta asserção de Borges, para quem a literatura:

(...) detém um valor temporal, histórico, o qual se pode desvelar por meio de um processo de historicização, ou seja, de sua inserção no tempo e na sociedade em que foi produzida, clareando a relação de trocas recíprocas, de contatos e interações entre essas dimensões, suas aproximações e seus distanciamentos internos e externos (BORGES, 2010, p. 106).

Em consonância com as teorias apresentadas por Candido e Borges, Álvaro Machado e Daniel-Henri Pageaux ressaltam que o estudo da literatura deve considerar

duas orientações diferentes, mas complementares: por um lado, a leitura do texto, o “prazer do texto”, para retomar a fórmula barthiana, a leitura como reconstituição do texto, como “relação crítica” (...) por outro lado, o estudo da literatura como processo, não só de criação, de comunicação, mas também de socialização (...). Neste segundo caso, a literatura não é apenas o veículo privilegiado duma comunicação intersubjectiva (...); ela é também (...) uma prática cultural (...). Ou melhor: a literatura é uma linguagem simbólica que exprime e define um espaço cultural mais ou menos homogêneo, um espaço nacional, étnico, político, mais ou menos uno (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 149).

Cabe notar, portanto, que as obras *Gota d' água* e *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* foram escritas e encenadas durante o período ditatorial no Brasil (1964-1985) e no Chile (1973-1990). Esse período foi marcado pela concentração de renda, pela redução da participação da população nas decisões políticas e pela repressão à arte e a toda forma de manifestação cultural que expressasse a voz dos oprimidos, fatos que se refletem nas opções estéticas e poéticas adotadas pelos autores.

A presente pesquisa resulta de uma análise desses representativos textos dramáticos e das suas condições contextuais de produção. Portanto, o objeto de estudo é o texto dramático, geralmente escrito com a finalidade de ser encenado, como é o caso de ambos os textos que serão abordados nas páginas a seguir.

Como bem relembra a semióloga Anne Ubersfeld (2005, p. 6-7), o texto dramático é composto pelos diálogos e pelas didascálias (rubricas ou indicações cênicas). No diálogo, é o personagem que fala; nas didascálias é o autor que “nomeia as personagens (indicando a cada momento *quem fala*) e atribui a cada uma *um lugar para falar* e uma *parte do discurso*; indica os gestos e as ações das personagens, independentemente de qualquer discurso”.

Por outro lado, o crítico e historiador teatral Jorge Dubatti (2003, p. 5) amplia o conceito afirmando que “un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literária y fue compuesta por un “autor”, sino todo texto dotado de virtualidade escénica”. Nessa perspectiva, cabe sublinhar que todos os textos, ao serem encenados, passam por adaptações do diretor ou do responsável pela encenação. O pesquisador e crítico teatral francês Patrice Pavis (2011) sugere que o espaço cênico é determinado pela leitura que o encenador ou diretor fez do texto dramático, fruindo de grande liberdade para moldá-lo, transcrevê-lo, traduzi-lo. Pelo mesmo viés, Dubatti (2003, p. 9) ressalta que “la escritura es para el teatro un mero intermediário desde o hacia la oralización puesta en escena”. Contudo, a presente pesquisa, no âmbito dos estudos interdisciplinares sobre a América Latina, centra-se na articulação do texto original com seu contexto histórico, reservando-se para futuros estudos a possibilidade de análise de diferentes montagens teatrais.

Discorrendo sobre a dramaturgia contemporânea, Dubatti relembra que há uma ampla diversidade de conceitos no que se refere à escrita dramatúrgica, uma vez que a escritura teatral compreende “diferentes tipos de dramaturgias y textos dramáticos”, mas também inclui a “dramaturgia de autor, de diretor, de actor y de grupo”, em cuja articulação se encontra o conceito de “dramaturgia de escena” (Dubatti, 2003, p. 6). No tangente à “dramaturgia de autor”, a questão que norteia esse estudo é: em que medida as peças permitem identificar variantes e invariantes temáticas e estéticas no que se refere à representação dos movimentos de resistência no contexto das ditaduras militares na América Latina, mais especificamente no caso do Chile e do Brasil?

Para responder à questão, optamos por nos basear nos estudos de literatura comparada e também nos estudos sobre o teatro comparado, na perspectiva apresentada por Dubatti (2008, p. 60-61), que desenvolve uma breve caracterização das quinze principais áreas do comparatismo teatral: 1. Poética comparada; 2. Estudos comparados de produção, gestão e institucionalização teatral; 3. Estudos comparados dos espaços e arquitetura teatral; 4. Tematologia; 5. Imagologia; 6. Historiologia; 7. Cartografia; 8. Estudos de trânsito e circulação; 9. Estudos sobre tradução e adaptação teatral; 10. Estética comparada; 11. Estudos comparados de teatro e meios de comunicação; 12. Estudos de recepção; 13. Estudos de notação e edição teatral; 14. Estudos de scenotecnia e 15. Estudos comparados de pedagogia teatral. Dentre essas possibilidades, optamos por proceder a um estudo de natureza temática, contextualizado na história recente da América Latina. A tematologia é assim definida por Dubatti:

área que estudia el campo objetivo de las representaciones textuales como inscripciones morfotemáticas, a partir del análisis de la transmisión y reelaboración de unidades tematólogicas (motivos, alusiones, símbolos, tipos, etc.) de un contexto a otro (...) o de la identificación de invariantes y variantes supranacionales (DUBATTI, 2008, p. 60).

Por outro lado, Álvaro Machado e Daniel-Henri Pageaux assim discorrem sobre a tematologia:

uma das maiores dificuldades na abordagem do problema temático é a sua ambiguidade, que começa pelo sentido vago da terminologia: o tema abrange, de maneira ambígua, duas séries, duas espécies de problemas diferentes: o tema como *materia (stoff)*, segundo a consagrada terminologia alemã de elaboração dum texto e o tema no sentido musical do termo, o qual tem a ver com a estrutura do princípio organizar dum texto (como numa determinada composição musical). Por um lado, o tema implicaria uma análise que privilegia o conteúdo do texto; por outro lado, leva ao predomínio da ideia directriz, do princípio produtor do texto (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 116).

Em conformidade com as definições propostas por Dubatti, Pageaux e Machado, pode-se conceber o seguinte problema: o teatro comparado possui uma metodologia própria? Para responder a essa questão, Dubatti afirma que “ni la Literatura Comparada ni el Teatro Comparado tienen una metodología propia: sucede que para la elucidación de sus problemas recurren a los mismos mecanismo de análisis utilizados para el estudio de las literaturas o los teatros nacionales” (DUBATTI, 2008, p. 61). Por tal razão, nosso método será o da identificação das semelhanças e das diferenças que aproximam Chile e Brasil a partir de um horizonte temático convergente nas obras *Gota d' água* e *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*. Machado e Pageaux (1988) ressaltam que, para a literatura comparada, é essencial um estudo de “relação”, de “inter-relacionamento”, que tome como recurso metodológico o ato de estabelecer diferenças e semelhanças. Para tanto, acompanhamos René Wellek, quando esse teórico da literatura afirma que:

nesta concepção (que também é a minha), literatura comparada é idêntica ao estudo da literatura independente de fronteiras linguísticas, étnicas e políticas. Não pode limitar-se a um único método: em seu discurso, descrição, caracterização, interpretação, narração, explanação, avaliação usam-se tanto quanto comparação (WELLEK, 2011, p. 145).

É interessante observar que Machado e Pageaux (1988) defendem a ideia de que o estudo comparatista precisa tomar o texto literário como um “espaço problemático”, que precisa ser interrogado para oferecer possíveis respostas, tal como se infere das seguintes ideias:

assim, o texto literário deverá ser visto como um espaço problemático, no qual se articulam, para o investigador, vários eixos de reflexão: não só o eixo estético, mas também os eixos da ideologia e do imaginário. O texto é então visto, lido, como um espaço possível de respostas. Mas estas não devem ser procuradas apenas no texto em si mesmo, também o devem ser nas relações do texto com outros níveis de estudo. A partir do texto, o investigador deve montar, fabricar respostas, que serão reflexos, por vezes obscuros, a atravessar um espelho: reflexos, figuras, traços, imagens, formas, duplicidades e transfigurações da sua própria imagem (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 120).

Pelo mesmo viés, Dubatti (2009, p. 49) retoma o poeta e tradutor Haroldo de Campos para sustentar que “la comparatística busca determinar los puntos en comum pero también ahondar en las diferencias específicas de cada literatura/teatro nacional”. Parafraseando Dubatti (2008), podemos lançar a seguinte questão: como analisar, do ponto de vista nacional, textos teatrais que se constroem sobre problemas que ultrapassam as fronteiras do país e que alcançam amplas parcelas do território da América Latina? Em uma tentativa de resposta, o próprio Dubatti resalta que, à literatura comparada, compete estudar

(...) los fenómenos de producción, circulación y recepción que exceden y /o interrelacionan los marcos de las literaturas nacionales, las relaciones entre literatura nacional y todo lo referente a “lo extranjero”, el campo en el que la literatura se vincula con las otras artes (DUBATTI, 2008, p. 56).

Assim, a presente pesquisa analisará a relação entre duas obras literárias pertencentes às literaturas brasileira e chilena, as quais se inscrevem numa mesma perspectiva temática: o teatro de resistência. Contudo, é preciso lembrar, com René Wellek e Austin Warren, que é “evidente la falsedad de la idea de una literatura nacional conclusa en sí mismo”. Pelo mesmo viés, Dubatti complementa essa proposta ao afirmar que “las literaturas nacionales se hacen mútuos préstamos y tránsitos, no siempre recíprocos y en los que se puede distinguir qué elementos de una literatura nacional entablan relación con otra literatura nacional” (DUBATTI, 2008, p. 58).

Por um viés convergente, é preciso considerar, com Machado e Pageaux, que, no âmbito da tematologia,

o tema exige, por consequência, uma leitura extremamente atenta, compreensiva: trata-se de “entrar” na lógica dum determinado texto e reencontrar uma certa lógica da produção do texto. A abordagem teórica do tema exige também uma sólida erudição, dado que a investigação, para evitar cair na justaposição ou uma comparação mecânica, deve resultar numa identificação dos processos de intertextualidade (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 120).

Assim, a literatura comparada “assume un punto de vista internacional cuando estudia las relaciones e intercambios entre dos o más literaturas nacionales” (DUBATTI, 2008, p. 57). A pesquisa proposta destina-se a estabelecer relações entre duas literaturas nacionais, a brasileira e a chilena, numa perspectiva em que se busca assumir esse “punto de vista internacional” de que trata o pesquisador argentino. Em tal perspectiva, Dubatti (2008, p. 57) afirma que o crítico teatral Juan Villegas (1988) “ha señalado, con acierto, que los estudios sobre teatro ocupan en Latinoamérica una posición “marginal dentro de la marginalidad”. Diante de tal contexto, o trabalho se propõe a analisar, no âmbito do comparatismo teatral e da tematologia contextualizada, as peças *Gota d’ água* e *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*.

Para tanto, buscaremos identificar as relações entre o contexto histórico-político do Brasil e do Chile, investigar as trajetórias e os processos de criação artística de Chico Buarque, Paulo Pontes e Marco Antonio de la Parra, analisar as motivações que orientaram a produção das obras objetos dessa pesquisa. Pois bem, Machado e Pageaux sustentam a ideia de que é preciso sempre considerar “o elemento cultural, o elemento social, a equação pessoal do escritor, as orientações dominantes de uma época (...). O investigador literário nunca deverá

esquecer-se que a literatura não é apenas o que se escreve, é também o que se pensa e o que se vive” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 193).

Por esse prisma, no plano da historiografia, Borges define literatura como “um registro social, uma reflexão e leitura sobre a cultura e suas questões, uma agente que institui um imaginário e uma memória, um produto de criação que envolve memórias e a elas recorre como matéria ficcional, é permeada de intencionalidades” (BORGES, 2010, p. 105-106). As “intencionalidades” mencionadas por Borges são aquelas que buscaremos identificar no decorrer desta pesquisa, levando em conta o contexto histórico e social no qual estavam inseridos os autores das obras em questão, uma vez que “o literato não cria nada a partir do nada. Não se faz literatura sem contato com a sociedade, a cultura e a história” (BORGES, 2010, p. 103).

Por esse viés, Machado e Pageaux relembram que “o texto como um sistema de metáforas, no sentido amplo do termo, é considerado (...) um produto dum mundo imaginário cuja função simbólica interessa à sociedade, à cultura, à história do seu tempo” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 192). O crítico literário e semiólogo francês Roland Barthes complementa: “a escrita é um ato de solidariedade histórica. (...) A escrita é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade” (BARTHES, 1971, p. 23).

Levando em consideração o contexto histórico do Brasil e do Chile, período marcado pela ditadura, pela repressão e suspensão dos direitos civis, vale analisar o papel desempenhado pela censura no tangente às produções artísticas e culturais, condição que provocou, num primeiro momento, uma espécie de “apagão” cultural. Cabe destacar que esse lapso cultural foi superado e, apesar de todo um aparato intensamente repressivo, muitas produções artísticas se furtaram aos olhos por vezes distraídos da censura e se transformaram em significativas obras de resistência, como é o caso das obras desta pesquisa.

Nesse cenário, é importante buscar elementos de resposta para as seguintes questões: como a censura artística atuou sobre o teatro no Brasil e no Chile? Como as obras *Gota d'água* e *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* passaram pelos processos de censura? A pesquisa buscou refletir sobre essas questões, sobre as relações da literatura com a sociedade, considerando a literatura como uma forma de contrapoder, no contexto das ditaduras. Assim, a crítica literária Tânia Pellegrini retoma o também crítico literário Franklin de Oliveira para afirmar:

ora, a verdadeira literatura é uma forma de poder, não no sentido do poder coercitivo, mas do poder literário, da força que plasma, configura, inspira e ilumina a vida e a conduta humana. O seu poder é o de promover o encontro do homem com

as mais legítimas e profundas potencialidades do seu ser, enquanto ente de razão e de beleza (PELLEGRINI, 1996, p. 12).

Sob a mesma óptica, Antoine Compagnon ressalta que a literatura “produz também a dissensão, o novo, a ruptura. Segundo o modelo militar da vanguarda, ela procede o movimento, esclarece o povo” (COMPAGNON, 1999, p. 37). Como forma de combate de vanguarda, combate também de resistência, pode-se dizer, com Antonio Candido, que a literatura é:

um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (CANDIDO, 2000, p.74).

Em convergência com as ideias de Candido, os comparatistas Machado e Pageaux (1988) enfatizam que o texto “é um sistema aberto e de que o sistema dialógico é a própria razão de ser de uma investigação em Literatura Comparada”. Ainda na perspectiva dos estudos comparados, os autores relembram que, no plano das relações entre tema e contexto,

paralelamente, o estudo do tema (...) obriga o investigador a empreender duas leituras simultâneas dos textos analisados: em primeiro lugar, o texto é, no plano da criação literária, um universo coerente; em segundo lugar, a procura dum sentido deve ser feita no interior do texto e também no conjunto do campo cultural a que esse texto pertence. Assim, passa-se obrigatoriamente duma análise formalista ou estruturalista do texto para uma análise intertextual e cultural: o texto literário é o lugar dialético onde se articulam estruturas textuais e extra-textuais, participando o tema, justamente, das duas séries. O estudo literário revela, afinal, claramente, as duas fases indissociáveis da investigação literária: o estudo do funcionamento interno dum texto (dum tema num texto, a leitura contribuindo para pôr em evidência, para reconstituir um conjunto de funções) e o estudo da função social e cultural desse mesmo texto (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 120-121).

É importante sublinhar que temas relacionados à ditadura militar estão presentes, nos dias de hoje, na pauta nacional dos mais diversos estudos, como se revela nas indicações ao Prêmio Jabuti 2015, o mais importante prêmio literário do Brasil. Neste ano, na categoria “Reportagem e Documentário”, o Jabuti selecionou cinco títulos de estudos relacionados com a temática da ditadura militar, de autores tão diversos como Almino Affonso, Marcelo Godoy e Paulo Markun, entre outros. Em “Ciências Humanas”, quatro outros estudos foram selecionados. É nesse contexto que o presente trabalho se inscreve e busca elucidar aspectos da relação entre criação literária e ditadura militar. Cabe notar que o interesse por tais estudos talvez decorram das constantes ameaças à democracia que emergem atualmente em diferentes países da América Latina.

No contexto latino-americano, observa-se um intenso processo de busca pelo resgate da memória e pela verdade, como se deduz da evidência que os estudos atribuem aos movimentos de familiares de mortos e desaparecidos durante os regimes militares latino-americanos. Com bem relembra a socióloga Adriana Novais (2013), nos últimos anos foram construídos espaços de memória relacionados ao período militar em muitos campos de produção cultural, tais como museus, narrativas fílmicas e literárias, entre outros. Essa produção busca se constituir como ferramenta contra o esquecimento, sobretudo no presente contexto social.

No Brasil, por exemplo, uma medida política de grande envergadura foi a constituição da Comissão Nacional da Verdade (CNV) - lei 12528/2011, instalada em 2012. A CNV teve como objetivos apurar e esclarecer violações dos direitos humanos praticados entre 1946 e 1988. Após dois anos de trabalhos, o direito à verdade histórica e à memória materializou-se no relatório entregue pela CNV à Presidência da República. De maneira similar, no Chile, desde 1990, há uma comissão denominada Comisión Nacional de Verdade y Reconciliación, que também teve como um de seus objetivos esclarecer e trazer ao conhecimento público as violações aos direitos humanos, cometidas durante o período ditatorial. A Comisión Nacional de Verdade y Reconciliación propôs uma série de medidas reparatórias às vítimas e aos familiares.

Nesse sentido, a presente pesquisa busca contribuir, com auxílio das ferramentas metodológicas próprias ao comparatismo latino-americano, para com a análise contextualizada da produção artística no continente. História, literatura, teatro e memória ajudam a refletir sobre esse triste período recente da América Latina, caracterizado, em célebre canção de Chico Buarque, como “página infeliz da nossa história / Passagem desbotada na memória / Das nossas novas gerações” (“Vai passar”, 1984).

Com base nesses referenciais teóricos, a presente pesquisa estrutura-se em quatro capítulos. O primeiro se intitula *Vertentes e práticas do teatro de resistência no contexto das ditaduras militares (Chile e Brasil, 1960- 1980)* e estabelece relações entre o teatro e o contexto histórico-político do Brasil e do Chile (1960-1980). O segundo, intitulado *Chico Buarque e Paulo Pontes: invenções da memória*, discorre sobre as trajetórias e os processos criativos de Chico Buarque e Paulo Pontes. O terceiro capítulo, que recebe o título de *Marco Antonio de la Parra: memória da invenção*, destina-se a descrever a trajetória e o processo criativo de Marco Antonio de la Parra. E por fim, o quarto capítulo, *Gota d' água e Lo crudo, lo cocido, lo podrido: cenas do teatro de resistência Latino-americano*, propõe uma análise comparatista das obras *Gota d' água* e *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*.

CAPÍTULO I: VERTENTES E PRÁTICAS DO TEATRO DE RESISTÊNCIA NO CONTEXTO DAS DITADURAS MILITARES (CHILE E BRASIL, 1960 - 1980).

Na segunda metade do século XX, mais precisamente de 1960 a 1980, a América Latina - em especial a América do Sul - é marcada por sucessivos golpes de Estado que resultam na implantação de ditaduras militares, no mais das vezes sangrentas e implacáveis. Nesse contexto, os governos autoritários dos diferentes países protagonizam um discurso único em pretensa defesa da assim chamada “ordem social e moral”, do combate ao “comunismo” e à “subversão”. Como se verá ao longo do presente estudo, artistas e intelectuais encontram-se imediatamente ameaçados pela tirania dos governos militares.

Nesse contexto, o historiador Osvaldo Coggiola (2001, p. 11) afirma que “a dissolução das instituições representativas, as falências ou crise aguda dos regimes e partidos políticos tradicionais, a militarização da vida pública e social em geral” ocorrem na grande maioria dos países latinos.

Apesar de compartilharem similitudes contextuais e governantes oriundos de casernas ideologicamente aparentadas, os diferentes países revelam diferenças acentuadas em suas respectivas políticas econômicas. No Brasil, entre 1964 e 1973, as Juntas Militares adotam a linha do ex-presidente Getúlio Vargas e abraçam uma política nacional-desenvolvimentista, com forte presença do Estado nos investimentos públicos. Por outro lado, o Chile, sob o comando do general Augusto Pinochet, opta por um caminho diverso, pois aprova a política neoliberal, recebe apoio de capital externo e adota o regime de privatizações aceleradas, segundo relembra a historiadora Karen Fritz (2013).

No Brasil, a ditadura militar é implantada por um Golpe de Estado iniciado em 31 de março e consolidado em 1º de abril de 1964, com a deposição do Presidente da República João Goulart. O pretexto, por parte dos golpistas, consistia em um possível alinhamento de Jango com os países comunistas, em plena Guerra Fria.

De acordo com o historiador Boris Fausto (1995, p. 447), João Goulart pretendia estabilizar a moeda e combater a inflação com o Plano Trienal e, por meio das “reformas de base”, realizar mudanças sociais, como as reformas agrária, urbana, tributária, administrativa e educacional.

Como a inflação continuou subindo, as tentativas de estabilização da moeda e de realização das “reformas de base” tornaram-se tarefa difícil. Principalmente no caso da

reforma agrária, visto que era necessário eliminar a grande propriedade, o latifúndio, apontado por Jango como um obstáculo fundamental ao desenvolvimento do país.

As lutas políticas se intensificam no Brasil a partir de 1963. De um lado, os setores populares favoráveis ao Governo pediam mudanças imediatas e, por outro, a direita acusava Jango de corrupção e de estar conduzindo o país ao comunismo.

Conforme relembra Fausto (1995, p. 459), em 13 de março de 1964, Jango reuniu cerca de 150 mil pessoas no “Comício Central” no Rio de Janeiro, ocasião em que anunciou as “reformas de base” e assinou o decreto de desapropriação de terras para fins da reforma agrária. As classes dominantes organizavam, em várias cidades, as marchas da Família com Deus pela Liberdade, que eram passeatas de senhoras da elite católica, autoridades civis e parte da classe média.

No dia 31 de março tem início uma revolta militar em Minas Gerais, que se expandiu em direção ao Rio de Janeiro. O movimento golpista teve o apoio de parte da sociedade civil: alguns setores conservadores da Igreja, empresários, proprietários dos meios de comunicação, entre outros. Jango cedeu e exilou-se no Uruguai. Fausto (1995, p. 466) ressalta que o golpe tinha como pretexto “(...) livrar o país da corrupção e do comunismo para restaurar a democracia, mas o novo regime começou a mudar as instituições do país por meio (...) de Atos Institucionais (AI)”.

Segundo as informações do livro *Os presidentes e a ditadura militar* (2001), no dia 02 de abril, o presidente da Câmara dos Deputados Ranieri Mazzilli assume a presidência da República. No entanto, o poder era exercido por uma junta, autodenominada Comando Supremo da Revolução, que tinha como integrantes o general Artur da Costa e Silva, o almirante Augusto Rademaker Grunewald e o brigadeiro Francisco de Assis Correia de Melo.

No dia 09 de abril, o Comando Supremo da Revolução baixou o Ato Institucional n. 1 (AI-1). O ato estabelecia, entre outras medidas, eleições indiretas para a Presidência da República e suspensão dos direitos políticos por dez anos.

Em 15 de abril, o marechal Castelo Branco foi empossado como Presidente da República e José Maria Alkmin como Vice-Presidente. Durante o período presidencial de Castelo Branco, foram baixados mais três Atos Institucionais (AI-2, AI-3 e AI-4) e foi criado o Serviço Nacional de Informações (SNI), que era responsável pelas atividades de informação e contrainformação no interesse da segurança nacional. No bojo desse quadro repressivo, o teatro e as demais manifestações artísticas sofrem com a falta de liberdade e a suspensão dos direitos civis.

No dia 3 de outubro de 1966, o Congresso elege para a presidência da República o Marechal Artur da Costa e Silva, que teve como vice Pedro Aleixo. Durante o governo de Costa e Silva foi baixado o Ato Institucional n. 5 (AI-5).

Entre os Atos Institucionais baixados pelo Governo Militar, o AI-5 foi o mais rígido e drástico. Ele ampliava os poderes presidenciais, autorizava o presidente da República a decretar o recesso do Congresso Nacional, assim como de outros órgãos legislativos, e a intervir nos estados e municípios sem as limitações previstas na Constituição, suspendendo, entre outras medidas, os direitos políticos e garantias constitucionais de qualquer cidadão.

A partir de então, por meio de uma censura rigorosa, o AI-5 repreendeu os meios de comunicação, as escolas e universidades, os artistas e todas as formas de expressão social.

Devido a problemas de saúde, Costa e Silva é afastado do cargo de Presidente da República em 30 de agosto de 1969. Depois do afastamento, o Alto Comando das Forças Armadas, por meio do Ato Institucional n. 12 (AI-12) – impede que o vice Pedro Aleixo permaneça no poder e confere o direito de posse a uma Junta Militar, formada pelos ministros Augusto Hamann Rademaker Grünewald, da Marinha, Aurélio de Lira Tavares, do Exército, e Márcio de Sousa e Melo, da Aeronáutica.

No final de 1969, a Junta Militar passou o poder a Emílio Garrastazu Médici, general integrante da “Linha Dura do Exército”, com mandato que correspondeu à fase mais intensa da repressão, conhecida como “Anos de Chumbo”.

Na economia, conforme relembra Fausto (1995, p. 485), teve lugar o chamado “Milagre Brasileiro” entre os anos 1969 e 1973, caracterizado por um período de grande crescimento econômico, pela ampliação do comércio mundial e pelos empréstimos estrangeiros a baixos juros. Com um aumento gradativo nas importações e quase duplicando as exportações, os militares começam a difundir o slogan “Brasil Grande Potência”.

O sociólogo Ricardo Martins (1999) sublinha que o “milagre” promoveu o crédito fácil e o crescimento acelerado, dando início a uma cultura de consumo, especialmente de bens duráveis e manufaturados, como aparelhos de televisão.

Nesse contexto, a socióloga Jacira Silva França (2009, p. 20) enfatiza que a televisão “no pós-64”, transformou-se na principal arma ideológica do governo. Mensagens sobre o desenvolvimentismo brasileiro e a necessidade de manter a “segurança nacional” foram introjetadas nos segmentos populares nacionais por meio de sua programação.

Martins (1999) ressalta que o governo de Emílio Garrastazu Médici exercia um controle rigoroso sobre os meios de comunicação, tendo difundido uma forte propaganda

ideológica, não apenas através da televisão, mas também pelo rádio, jornais e demais meios de comunicação não estatais.

Por outro lado, o “Milagre Brasileiro” desencadeou no país um aumento significativo da dívida externa e, com ela, o aumento da taxa de juros e o avanço na concentração de renda, que promoveram o rápido enriquecimento das classes hegemônicas.

A historiadora Elisa Borges (2004, p. 281) sublinha que, em 1973, sob o punho tenaz do General Emílio Garrastazu Médici, os militares brasileiros se juntaram às ditaduras de “outros países para formar a Operação Condor, uma espécie de interligação dos aparatos repressivos da Argentina, Chile, Brasil, Paraguai, Uruguai e Bolívia, com permissão para prender, torturar, matar e ocultar cadáveres”.

O Chile, antes do Golpe Militar, era governado por Salvador Allende, eleito em 1970 e apoiado por uma coalizão de esquerda denominada *Unidad Popular* (UP). No programa da *Unidad Popular*, “as propostas apresentadas tinham um caráter anti-imperialista, antioligárquico e antimonopolista, sendo a partir dele que se expressaram os caminhos para a “via chilena ao socialismo”. O governo deveria preservar e aprofundar os direitos democráticos e as conquistas dos trabalhadores” (BORGES, 2004, p. 282).

De acordo com Borges (2004), o governo chileno adotou um programa político de caráter socialista, buscando atender às camadas populares. No primeiro ano de governo, realizou a reforma agrária, concedeu crédito para os novos proprietários rurais e iniciou a construção de creches e escolas.

Com essas iniciativas, parecia que o plano de Allende estava no caminho certo. Entretanto, o processo de socialização no país despertou o forte descontentamento dos Estados Unidos, das Forças Armadas do Chile, da classe média e do meio empresarial.

Com isso, o governo norte-americano submeteu o Chile a um bloqueio econômico informal, que impedia o país de obter empréstimos internacionais ou bons preços para o cobre, principal produto de exportação. Borges (2004, p. 284) sustenta a ideia de que “a estratégia da direita era clara; agiu no sentido de ter o bloqueio institucional e a paralisação do Estado, enquanto propagandeava o agravamento da crise econômica e insuflava a população a optar pelo caminho da desordem pública e da violência”.

Iniciava-se um período de turbulências no Governo Allende, caracterizado pelo assassinato do comandante chefe do Exército René Schneider, em outubro de 1970. Com a morte de Schneider, quem assume o cargo é o general Carlos Prats, que mais tarde deixaria o Governo, após sofrer grande pressão. Em 1972, o novo comandante chefe do Exército é o general Augusto José Ramón Pinochet Ugarte.

O quadro de instabilidade se agrava, dando início a greves em vários segmentos sociais, podendo destacar-se a dos caminhoneiros, que interrompeu, principalmente, o transporte interno dos produtos chilenos, dificultando o suprimento de alimentos básicos e induzindo a revolta entre os setores populares. Caberia aqui, como reflexão digressiva, observar a similaridade entre esse movimento e aquele que marcou o primeiro semestre de 2015, no Brasil, e coordenado pela Confederação Nacional do Transporte, entidade máxima de representação patronal no setor de transportes. Esse movimento grevista também levou parte do nosso país a sofrer com bloqueios em rodovias e com o desabastecimento de alimentos e combustíveis. Como se observa, a história se repete, fato que justifica a presente pesquisa sobre aspectos do passado, com vistas à memória histórica.

Para Borges (2004, p. 284), no Chile de 1973, as greves faziam parte de um plano para desestabilizar o governo e foram financiadas pela direita (líderada pelo Partido Nacional), pelo imperialismo norte-americano, pelos grupos fascistas (como o Pátria e Liberdade) e pela burguesia chilena. Ainda no contexto chileno, Coggiola (2001, p. 41) ressalta que o empresariado empenhou-se para instalar o caos, deflagrando a greve patronal, que resultou em “todo tipo de sabotagens e também ações militares como invasões de fábricas e de bairros operários sob pretexto de controlar as armas”.

Em 11 de setembro de 1973, o golpe militar chileno causou a destituição e a morte do presidente Salvador Allende. Borges (2004, p. 286) relembra que o golpe, executado pelo General Augusto Pinochet, com participação ativa do governo norte-americano, serviu-se do pretexto de uma pretensa “necessidade de restabelecer a ordem do país; logo, instituíram-se posturas de represália aos políticos e também a toda população, para continuar construindo sua legitimidade no imaginário social”.

Nesse sentido, o historiador chileno Gabriel Salazar (2010) afirma que a junta militar do governo deu início a uma política repressiva, destinada a criar um estado de horror, a fim de impedir a reorganização social e a resistência à ditadura. A pesquisadora teatral Maria de la Luz Hurtado e o sociólogo Carlos Ochsenius (1982) ressaltam que o regime ditatorial “pone cada ciudadano bajo sospecha, estando expuesto permanentemente a diversas formas de control, censura y exclusión de la vida social activa, ya sea mediante el despido laboral, la prisión o el exilio” (HURTADO; OCHSENIUS, 1982, p. 19). Na mesma perspectiva, Lindinei Silva (2010, p. 4) ressalta que a ditadura militar na América Latina resultou em forte “impacto psicológico na vida do cidadão comum, na sua forma de pensar e agir, sob a tutela de um sistema repressivo e depois dele”.

Para a historiadora Silvia Simões (2012), a ditadura chilena pode ser dividida em três períodos: o primeiro, que vai de 11 de setembro a 31 de dezembro de 1973, caracterizado pela consolidação; o segundo, de janeiro de 1974 a agosto de 1977, com a atuação da Diretoria de Inteligência Nacional (DINA); e o terceiro período, caracterizado pelas operações da Central Nacional de Informações (CNI), indo de setembro de 1977 a 11 de março de 1990. Elisa Borges (2004, p. 287) relembra que, de 1973 a 1976, quatro Atas Constitucionais foram baixadas, dando plenos poderes à Junta Militar.

Coggiola (2001, p. 55) argumenta que umas das consequências diretas da política desenvolvida pelo governo pinochista foi a concentração de demanda ou, em outras palavras, a “redução do mercado interno que levou a produzir mais bens de exportação e menos para o crescimento interno.” Esse contexto levou à concentração de renda e à redução de gastos com a saúde, aumentando a ocorrência de enfermidades vinculadas à pobreza.

O jornalista Rodrigo Alvarado (2006) enfatiza que a junta militar chilena, com um aparato repressivo, inicia um processo de perseguições e torturas no meio artístico e intelectual. Nesse contexto, por exemplo, Víctor Jara foi encontrado morto em 16 de setembro de 1973, após ter sido detido por militares. Jara era cantor, autor e diretor teatral, uma referência para o teatro e para a canção de protesto. Sua morte marca a primeira grande perda do teatro chileno.

Diante dessa situação repressiva, o autoexílio foi uma opção para muitos artistas, como nos casos de Alejandro Sieveking, dramaturgo, diretor e ator, assim como a atriz BÉlgica Castro, que tinham fundado a companhia “El Teatro del Ángel”, em 1971. Ambos optaram pelo exílio em Costa Rica, dando continuidade à sua companhia de teatro. Ao tratar da fuga em massa que marcou o espaço das artes no Chile, Alvarado (2006) estima “que 25% de los teatristas nacionales lo hicieron, incluyendo a la Compañía de los Cuatro y El Aleph en 1979.”

De maneira similar, no Brasil, artistas como Chico Buarque também optaram pelo autoexílio, ao passo que muitos outros foram forçados a deixar o país, como Gilberto Gil e Caetano Veloso. Meneses (2002, p. 23) afirma que “o exílio torna-se uma realidade vivida por todos os brasileiros conscientes. O exílio real dos que tiveram que procurar outro país, ou o exílio interior daqueles que ficaram, mas afastados de seus projetos existenciais”.

A pesquisadora teatral Ludovica Paladini (2011) enfatiza que, no pós-golpe chileno, não havia censura prévia para as obras de teatro, por razões como o desconhecimento dos censores com relação aos mecanismos da prática teatral ou, por outro lado, a excessiva confiança dos militares nas medidas de repressão exercidas sobre os meios de comunicação e

sobre a comunidade em geral. Contudo, Paladini (p. 53) ressalta que “aunque no exista una censura oficial, eso no significa que el régimen no aplique algún tipo de precauciones para arginar y dificultar el desarrollo de la actividad teatral”.

Nas palavras do sociólogo Hernan Vidal (1991, p. 36), “los servicios de seguridad del régimen militar habían sindicado la actividad teatral como potencial foco subversivo”, fato que se agravou com a suspensão da Lei 5.563, de 1935, que “protegía y promovía al teatro con la exención de impuestos.” Nessa esteira de acontecimentos, Paladini (2011, p. 53-54), menciona algumas medidas tomadas pelo regime militar chileno para impedir ou dificultar a produção teatral, entre elas a instauração do toque de recolher (que permaneceu por dez anos), dificultando qualquer programação cultural. Ocorreram intervenções militares nos teatros universitários e implantou-se o Decreto Lei nº 827, de 1974, que “logra en el intento de inhibir la producción cultural chilena, al aplicar un impuesto del 22% sobre el ingreso bruto por taquilla a todo espectáculo exhibido en territorio chileno”. Estavam isentas desse imposto somente as obras classificadas pelos agentes do governo como produções com alto nível cultural.

Nessa perspectiva, o dramaturgo Marco Antonio de la Parra menciona, em uma entrevista concedida a Michel Moody, que teve várias de suas obras classificadas como espetáculos não culturais, passando a pagar “un impuesto muy alto, que era como funcionaba la censura (...). En general, se actuaba castigando el costo de la obra. Era 22% de impuesto que pagaba una obra que no fuera reconocida como “cultural” (DE LA PARRA; MOODY, 2000, p. 2). De acordo com Paula Gonzalez Rodríguez, diretora artística e pesquisadora em artes cênicas, o despotismo desse critério de censura dissimulada comprova-se no fato de que “era um representante do regime militar que, arbitrariamente, definia o que era considerado como atividade cultural ou não” (RODRÍGUEZ, 2011, p. 79).

Em convergência com as ideias de Paula Rodríguez, Paladini (2011, p. 54) informa, por exemplo, que o responsável pelo parecer final era Germán Rodríguez, um funcionário do Ministério de Educação, o qual “confiesa que sus propios criterios son que una obra debe contener — valores positivos y no atacar al régimen; que haya crítica (...) pero no crítica subvencionada. El procedimiento, en suma, consiste en emitir un juicio político, bajo forma de una apreciación enteramente subjetiva.”

No tangente a essa forma dissimulada de censura, a historiadora Karen Fritz (2012, p. 122) assim define a questão: “entre la disposición legal de determinar un espectáculo de orden “cultural” y la decisión subjetiva de un funcionario de gobierno, hay un trecho difícil de

saldar de un gobierno en que la definición de “cultura” tiene una matriz excluyente de las manifestaciones de la oposición política.”

Paula Rodríguez acrescenta que o imposto destinava-se a inviabilizar as peças qualificadas como obras produzidas “contra o sistema” e, “quando isso não era possível, a própria mídia promovia críticas que apontavam para a má qualidade artística da peça, conseguindo, com isso, criar o desinteresse do público” (RODRÍGUEZ, 2011, p. 80). De forma complementar, “se crean “listas negras” en la televisión, con los actores que no pueden aparecer en las pantallas, a la vez que el toque de queda (...) impide programar doble función teatral y obliga a realizar espectáculos a horas desusadas” (PALADINI, 2011, p. 53).

Fritz (2012) salienta o fato de que o Estado conservou para si a propriedade de uma série de meios de comunicação, no bojo de um plano para controlar a circulação de informações e implementar um manejo autoritário da cultura. A aquisição de aparelhos de televisão cresceu 352% entre 1974 e 1983, sendo que, em 1983, cerca de 95% da população chilena possuía um televisor. A situação é similar à do Brasil, pois, conforme já mencionado nas páginas acima, os meios de comunicação são gerenciados como instrumento de “controle” e difusão dos ideais do regime autoritário, que disseminava mecanismos ideológicos de obediência servil e alienação social.

Nesse sentido, a crítica literária Tânia Pellegrini ressalta que, no Brasil dos anos de 1970, a indústria cultural servia (mas ainda serve, note-se bem) como instrumento para replicar e disseminar a “ideologia do poder autoritário”, numa forma de organização social que se foca nas relações monetarizadas e utilitaristas com “a coisa, o objeto, o bem, o produto”, em detrimento e prejuízo do ser humano, “que entra num processo crescente de reificação e alienação” (PELLEGRINI, 1996, p. 13). Na mesma perspectiva, Martins (1999) enfatiza que as massas populares recebem informações e concepções de mundo “acabadas” e que os conteúdos difundidos pelos meios de comunicação geram conformismo e passividade.

Ao discorrer sobre a reificação dos seres humanos na sociedade de consumo, Pellegrini (1996, p. 13) retoma certos conceitos propostos pela psicóloga social Ecléa Bosi, que assim define a indústria cultural: “um sistema que não se articula a partir do consumidor (no caso, a partir das relações concretas entre os homens na sociedade), mas em função de um público-massa, abstrato porque homogêneo, nivelado a priori pelas instituições que produzem e difundem as mensagens”.

Com características mais abertamente formais do que no Chile, no Brasil também foram tomadas medidas de censura com o intuito de controlar os meios artísticos, como bem relembra o crítico teatral Yan Michaslki (1985, p. 47), ao afirmar que, em 1970, instaurou-se

o “Decreto-Lei nº 1.077 que institui censura prévia (...) e dificulta ainda mais a existência do teatro”, cuja ação resultou na proibição ou no retalhamento de dezenas de peças teatrais.

Segundo o pesquisador teatral José Carlos Andrade (2013, p. 252), os processos de censura durante o regime militar eram divididos em duas etapas. A primeira consistia no encaminhamento do texto à Brasília, para a Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) do Departamento da Polícia Federal (DPF), que determinava se os textos deveriam ser vetados ou liberados, se receberiam imediata classificação quanto à idade mínima para a plateia, ou se sofreriam cortes prévios. A segunda fase consistia na apresentação do produto final para os censores, que “compareciam ao teatro, assistiam à encenação acompanhando o texto e, se não houvesse maiores problemas, indicavam a faixa de idade à qual a peça poderia ser apresentada” (ANDRADE, 2013, p. 252). Conforme bem relembra a socióloga Maria Cristina Costa (2013, p. 43), no Brasil, “a censura chegou antes da imprensa”, ainda no período colonial, já pelas mãos do Santo Ofício da Inquisição.

Por outro lado, de acordo com Luis Vitale (2006), a censura no Chile colonial foi instaurada pela Monarquia Espanhola, por meio de uma instituição denominada Real Audiência que, por quase três séculos, perdurou no controle estrito de todos os setores da sociedade. Vitale explica ainda que o Chile sempre foi dirigido por governos dotados de aparelhos de censura, os quais foram abolidos, em 1964, pelo governo de Eduardo Frei Montalva, cuja política democrática teve continuidade nas mãos de Salvador Allende, até sua destituição em 1973. O golpe militar instituiu no país vinte e três anos de censura, no mais das vezes dissimulada, como se viu parágrafos acima.

Já na história brasileira, a tradição de controle prévio tem fim com a Constituição de 1988. Assim, no Brasil republicano, houve dois períodos de forte censura sobre a produção artística: o primeiro ocorreu no Estado Novo (1937-1945), instituído pelo governo de Getúlio Vargas e o segundo foi iniciado a partir do Golpe Militar de 1964. Um exemplo do aparato de repressão que se instalou com o novo regime ocorreu no mesmo dia em que o Golpe foi consolidado (1º de abril de 1964). Nessa data, houve um incêndio no prédio da União Nacional dos Estudantes (UNE), que abrigaria um futuro teatro, conforme aponta o crítico teatral Yan Michalski (1985). O fogo não destruiu somente o auditório da UNE, mas também o Centro Popular de Cultura (CPC) e todo o projeto de um teatro engajado, ao qual os artistas vinham se dedicando há anos.

Nesse mesmo ano, o paraibano Paulo Pontes vai ao Rio de Janeiro trabalhar com Oduvaldo Vianna Filho, unindo-se a artistas ligados ao Centro Popular de Cultura (CPC) e à União Nacional dos Estudantes (UNE) para formar o Grupo Opinião, que privilegiava a arte

popular. O grupo teve como integrantes, além de Paulo Pontes e Oduvaldo Vianna Filho, artistas como Ferreira Gullar, Teresa Aragão, Pichin Plá, João das Neves, Armando Costa e Denoy de Oliveira. Para Michalski (1985, p. 21), o Grupo Opinião tornou-se “porta-bandeira carioca da luta pela liberdade do teatro”. Em 1966, é lançada a peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, escrita por Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho.

Pode-se dizer que a primeira “grande” resposta artística ao incêndio do prédio da UNE e à repressão veio em dezembro de 1964, com o Show Opinião, “um show contra a ditadura”, tal como ressalta a pesquisadora teatral Marise Lourenço (2010, p. 100). Escrito por Paulo Pontes, Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa, teve direção de Augusto Boal e atuação de Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão. O show tornou-se um marco por promover a junção entre música e teatro, mas, sobretudo, por ser uma importante forma de expressão artística de resistência contra o governo militar.

Juntamente com o Grupo Opinião, outros grupos teatrais marcaram época e se tornaram ícones de resistência, como o Teatro Popular do Nordeste (TPN), e os paulistanos Teatro Oficina e o Teatro de Arena.

O Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa, fundado nos anos de 1960, produziu montagens como *Pequenos Burgueses* (1963), de Máximo Gorki, em seguida *Andorra*, de Max Frish, deixando “patente o seu frontal inconformismo com o clima político que acabava de instalar-se no país” (MICHASLKI, 1985, p. 18). Em 1966, monta *Os inimigos*, de Máximo Gorki, no ano seguinte estreia *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, que “explodiu como uma bomba, arrancando aplausos da maioria da crítica, mas deixando perplexo e abalado o tradicionalmente burguês público paulistano, e despertando, pelo seu tom provocativo, desconfiança das autoridades” (MICHASLKI, 1985, p. 31).

No ano de 1968, estreia a peça *Galileu Galilei*, de Brecht e *Na selva das cidades* (1969), do mesmo autor. Ao passo que, o Teatro Oficina mantém em cartaz peças polêmicas e de análise crítica e social, que garantiram grande sucesso de público, crescem a repressão política com o AI-5 (1968). Em 1970, estreia *Dom Juan*, de Molière, no mesmo ano, segundo Michalski (1985), inicia-se uma crise no grupo que se agrava nos anos seguintes, devido entre outros motivos, à prisão do seu líder José Celso.

O Teatro de Arena foi fundado nos anos 1950, pautado por um viés político e social. Entre seus integrantes, destacam-se José Renato, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. Posteriormente, Boal cria o Teatro do Oprimido, nos anos 1970.

O Teatro Popular do Nordeste (TPN) tinha como integrantes Ariano Suassuna, Gastão de Holanda, José de Moraes Pinho e o músico Capiba. Depois do golpe, eles se

juntaram aos ex-integrantes do Movimento de Cultura Popular (MCP) para formar uma frente de resistência à repressão e ao autoritarismo. As montagens do grupo faziam críticas ao governo, o que pode ser verificado nas peças *Um Inimigo do Povo* (Henrik Ibsen), *O Santo Inquérito* (Dias Gomes), *Antígona* (Sófocles) e *Dom Quixote* (Antônio José).

Para o crítico literário Silviano Santiago (2002, p. 14), “a literatura brasileira pós-64 abriu campo para a crítica radical e fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo, principalmente aquela que, na América Latina, tem sido pregada pelas forças militares”.

O crítico teatral Décio de Almeida Prado (1988, p. 70) ressalta que a peça *Revolução da América do Sul* (1960), de Augusto Boal, “marca o início da influência do teatro de Brecht no Brasil. O teatro épico, tal como fora por ele definido, acrescentava à dramaturgia universal um novo elemento, o questionamento crítico não ocasional, mas exercido como método”.

Nessa mesma perspectiva, as peças do Teatro de Arena pós-64, já sob forma de protestos políticos, eram a ressonância brasileira às características do Teatro de Brecht, com o intuito de “assimilá-las integrando em soluções dramáticas originais” (PRADO, 1988, p. 70). Tal perspectiva orienta as peças *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967), escritas por Boal e Guarnieri.

Chico Buarque, no início de 1968, leva aos palcos *Roda-Viva*, que representava os bastidores do show *business*, ocasionando polêmicas devido a crítica a personagens que conquistam fama de um dia para outro, logo sendo esquecidos e abandonados, como resultado do processo de reificação promovido pela indústria cultural. O crítico teatral Fernando Peixoto (1980) relembra que, na peça, um jovem cantor é transformado em um ídolo destinado ao consumo imediato e efêmero. Durante o espetáculo, um pedaço de fígado é devorado pelos autores, simbolizando o canibalismo da indústria cultural, que devora os artistas. O espetáculo foi um marco do chamado “teatro de agressão”.

Michalski (1985) sublinha o fato de que, em julho de 1968, antes de *Roda-Viva* ser definitivamente censurada, o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiu o teatro Ruth Escobar, em São Paulo, onde a peça estava em cartaz, espancou membros do elenco e depredou o cenário. Em novembro do mesmo ano, em Porto Alegre, a censura proibiu o espetáculo.

Fernando Peixoto (1980, p. 307) faz um resumo do que foi o drástico ano de 1967, não só para o Teatro, mas para toda a sociedade brasileira, nos seguintes termos: “nossa realidade é trágica, marcada pela miséria, pelo atraso, pelo analfabetismo, pela esfoliação, pela alienação, pela mistificação, pela fome”.

Segundo o pesquisador teatral Paulo Vieira (1989), houve um rompimento no Grupo Opinião devido a problemas internos. Saíram Paulo Pontes, Oduvaldo Vianna e Armando Costa. Pontes retornou à Paraíba e fez uma série de trabalhos no rádio, montando o espetáculo *Paraí-bê-á-bá*, a única produção teatral da Paraíba que conseguiu ficar em cartaz durante longa temporada.

Marcado pela implantação do AI- 5, o ano de 1968 é qualificado por Michalski (1985, p. 33-34) como “o ano mais trágico de toda a história do teatro brasileiro”. Devido à repressão e à censura, “o Teatro Gil Vicente, em Porto Alegre e o Teatro Opinião, no Rio, sofrem atentados a bomba. Artistas (...) enfrentaram represálias e humilhações”.

Ainda em 1968, Paulo Pontes volta ao Rio de Janeiro para a estreia de *Paraí-bê-á-bá*, no Teatro Nacional de Comédia. No mesmo ano, Pontes trabalha novamente com Vianinha, como roteirista e coprodutor do programa *Bibi-Série Especial*, da TV Tupi. A historiadora Dolores Sousa (2008) afirma que o elemento épico e didático talvez tenha sido um dos mais relevantes fatores teatrais do encontro entre Viana e Pontes.

Yan Michalski conclui que a censura “assume o papel de protagonista na cena nacional e desencadeia uma guerra aberta contra a criação teatral” (MICHALSKI, 1985, p. 33). Nesse contexto político, de acordo com Prado (1968, p. 120), “alguns escritores se viram forçados a se expatriarem; (...) outros permaneceram na brecha, valendo-se da metáfora e do discurso alusivo”. Contudo, é preciso sublinhar, com a historiadora Rosangela Patriota (2003), que o teatro e as demais artes passaram a usar a “linguagem de fresta” ou “linguagem oblíqua”, em razão da onipresente censura, que era necessário ludibriar. A “linguagem de fresta”, artifício linguístico magistralmente utilizada por Caetano Veloso, por exemplo, é qualificada pelo sociólogo Gilberto Vasconcelos (2007) como “malandragem indispensável”.

A historiadora Miliandre Garcia (2008, p. 286) afirma que, além da “linguagem de fresta”, adotaram-se outras estratégias para burlar os mecanismos censórios no teatro, como, por exemplo, “valer-se de episódios/personagens históricos e de obras/autores clássicos para discutir a situação atual e utilizar-se de linguagem figurativa, títulos dissuasivos ou palavras em excesso para desviar a análise censória dos objetivos principais da peça teatral”. É possível identificar essas estratégias nas obras teatrais que são objetos desta pesquisa. *Gota d'água*, por exemplo, se baseia na tragédia grega *Medeia*, de Eurípidés, e mantém a estrutura trágica para discutir temas relacionados à repressão, ao capitalismo e às desigualdades sociais, como veremos no quarto capítulo do presente estudo.

Já *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* apostou em um título que faz menção ao estudo antropológico *Lo crudo y cocido* de Claude Lévi-Strauss, para revelar um sistema repressivo e

autoritário. Para distrair a atenção dos censores, *Gota d' água* lança mão de palavrões (“filho da puta”, “porra”, “puta”, “merda”, “cu”, “pereba”, “bosta”, “vaca”...), estratégia também utilizada em *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (“cagón”, “huevón”, “pelota”, “jetón”, “putas”, “mongólico”, “mierda”...). Tal estratégia, no entanto, falhou e acabou postergando a estreia da peça.

Nessa perspectiva, Pellegrini ressalta que as obras de denúncia e resistência que conseguiram passar pela censura revelaram “contra a vontade oficial, o lado escuro, oculto, que na sua própria essência uma mancha indelével sobre a face do país em franco desenvolvimento” (1996, p. 20-21).

Por viés convergente, o crítico literário Márcio Seligmann-Silva afirma que “as obras de arte participam da sociedade e nessa medida da barbárie” (2003, p. 356). Pela mesma vertente, o historiador Valdecir Borges afirma que “a literatura registra e expressa aspectos múltiplos do complexo, diversificado e conflituoso campo social no qual se insere e sobre o qual se refere” (2010, p. 98).

No entendimento de Santiago, apesar de a censura atingir economicamente os artistas, ela não afetou “em termos quantitativos, a produção cultural brasileira. (...) Nenhum deixou de dizer o que queria, ainda que em voz baixa, para o papel, para si ou para seus companheiros. Enquanto houver cabeça, papel, lápis e esperança haverá um Plínio Marcos, um Chico Buarque (...)” (SANTIAGO, 1982, p. 49).

Ainda de acordo com Santiago, “o grande punido (...) pela censura artística é a sociedade - o cidadão. (...) Que deixa de ler livros, de ver espetáculos, de escutar canções (...) etc. Ele é quem recebe um atestado de minoridade intelectual” (SANTIAGO, 1982, p. 51). Por causa da censura, “o fruidor da obra de arte fica deslocado de certos elementos que o ajudariam a compor o quadro global da sociedade em que vive, pois apenas recebe uma única voz que circunscreve toda a realidade. A voz do regime autoritário, a única permitida” (SANTIAGO, 1982, p. 51).

A historiadora Mirian Hermeneto ressalta que, nesse cenário marcado pela censura, o Grupo Teatro Casa Grande ganha destaque, tornando-se um espaço para debater temas referentes à resistência, à censura e à construção de um projeto cultural para o país. O Teatro Casa Grande era um espaço de sociabilidade, uma associação informal de artistas, jornalistas e intelectuais, dentre os quais destacam-se Antonio Callado, Beto Mendes, Chico Buarque, Paulo Pontes, Darwin Brandão e Zuenir Ventura. O que unia o Grupo era o “engajamento pela arte, a afinidade ideológica e o perfil profissional – seriam todos homens de teatro e/ou

jornalistas (...) em torno de interesses comuns” (HERMENETO, 2010, p. 94). Ainda de acordo com Costa, no Teatro Casa Grande

intelectuais e artistas se reuniram para falar sobre teatro, cinema, música e televisão no Brasil. (...) apontaram as várias dificuldades existentes nessas áreas - conflitos, paradoxos e entraves enfrentados pela produção cultural brasileira, alguns dos quais diziam respeito, especificamente, à ação da censura que corria solta nessa década, policiando os artistas, mutilando obras, vetando espetáculos e promovendo a intervenção das instituições políticas naquilo que deveria ser o pleno exercício da criação artística (2006, p. 4).

Segundo o pesquisador teatral Diógenes Maciel, no campo da dramaturgia estava em voga o projeto “nacional-popular” que, a partir da década de 1950, buscava a representação da realidade nacional, por cujo intermédio “o nacional popular e as classes subalternas são trazidas a cena” (MACIEL, 2004, p. 24).

Para Maciel (2005), o termo nacional-popular pode ser distinguido em três vertentes conceituais, segundo três períodos históricos: na década de 1930, tal como desenvolvido pelo filósofo italiano Antonio Gramsci; na década de 1950, o termo se vê associado ao projeto de organização da cultura do Partido Comunista Brasileiro; nos anos 1960-1970, o conceito torna-se uma categoria de análise da dramaturgia no Brasil, que pode ser finalmente ampliada para outros períodos e obras.

Maciel (2004) acredita que o conceito nacional-popular gramsciano é o mais adequado para analisar a produção teatral brasileira do período, explicando que tal conceito surgiu na década de 1930, em uma época de grandes contradições na Itália. Para Gramsci, o teatro nacional-popular surgia como uma possibilidade de contraponto à cultura elitista hegemônica que se disseminava naquele momento, em convergência com os processos de mudança político-social que contrapunham o Sul agrário, de um lado, e o Norte industrializado, do outro. Na Itália, tais condições geravam um profundo abismo entre os intelectuais e o povo. Em contrapartida, Gramsci propunha adotar como “popular” tudo aquilo que fosse próprio ao conjunto da nação.

A configuração das produções do Teatro de Arena se conformava com a proposta de Gramsci e tinha como objetivos “assumir um projeto de teatro de esquerda, que valorizasse uma perspectiva nacional-popular, combinando um nacionalismo crítico com a representação das classes subalternas, despertando, assim, a consciência sobre a luta de classes” (MACIEL, 2004, p. 67).

Maciel acrescenta que o teatro “popular”, cujos protagonistas proletários são “substância da expressão”, associa-se à noção de classe, importante naquele momento do teatro brasileiro por se contrapor ao teatro burguês das grandes companhias; pelo viés oposto, o “nacional” revelava-se na “forma de expressão”, na dramaturgia dos autores nacionais, preocupados com a representação do proletariado nacional e de seus problemas.

Nessa perspectiva, Paulo Pontes (1989), em entrevista concedida a Fernando Peixoto, enfatiza que o teatro efetivamente popular deve atender a três requisitos: o primeiro é a temática, que precisa ser próxima do povo; o segundo é relacionado à incorporação de elementos do povo e da vida concreta nas narrativas; ao passo que o terceiro corresponde à necessidade de ter esse mesmo povo como audiência, público ou plateia.

Com base nessa ideia, Peixoto (1980, p. 312-331) sublinha a importância de se atingir efetivamente uma plateia popular a partir da criação de um teatro nacional-popular. Enquanto o público jovem do teatro pós-64 buscava preferencialmente os teatros de esquerda, a classe média e o público burguês eram fascinados por musicais da Broadway, buscando apenas divertimento. Em relação às classes hegemônicas e às classes subalternas, Peixoto assegura que:

não é surpresa para ninguém a ausência do proletário na plateia teatral efetivamente marginalizado do processo cultural nacional, isso para não insistir no fato de que, na verdade, é mantido marginalizado de tudo que acontece no país. É ausente também as altas camadas da sociedade, que devem viver mergulhadas nas esferas dos dólares e em nada se importam com os problemas da cultura nacional (PEIXOTO, 1980, p. 316).

Segundo Lourenço, “em meio a estes fatos sobreviviam as concepções de um teatro empresarial e de grupo. Defendia-se a criação de pequenos grupos teatrais voltados à experimentação e o teatro comercial com papéis bem definidos (autor, diretor...) que contava com subvenção do Estado” (2010, p. 18). Nesse contexto, o teatro comercial, patrocinado ou montado por empresas que buscavam um público da classe média com condições de pagar os altos preços dos ingressos, conforma-se a uma lógica de mercado segundo a qual “o preço dos ingressos impede que o espectador compareça mais vezes. O círculo é vicioso: as companhias são obrigadas a aumentar cada vez mais os preços, sob pena de não sobreviverem aos gastos diários que sobem vertiginosamente” (PEIXOTO, 1980, p. 319).

Por esse mesmo viés, Michalski (1985, p. 60) indica duas saídas para o teatro: “ou um descanso em cima de um repertório descompromissado e comercial ou, em caso de persistência, num caminho artisticamente mais ambicioso, uma ênfase fundamental na

sofisticação visual, na beleza e poesia estética das encenações”. Porém, alguns trabalhos usaram no conteúdo, como *Gota d’água* (1975), que combinava o teatro comercial ao teatro político engajado. Por outro lado, de acordo com Maciel, foi justamente o teatro empresarial que possibilitou a volta do nacional-popular aos palcos, como se observa nesta afirmação:

Existe, sem dúvida, uma parte considerável do teatro empresarial que mergulha decididamente na produção de um tipo de espetáculo que, de forma irresponsável, assume a mentira e a mistificação. Mas existe também, (...) um outro tipo de teatro empresarial que (...) cumpre seu papel decisivo na elaboração de um teatro crítico e realista que certamente, em condições melhores, terá que, somente então, negar sistematicamente as precárias bases nas quais hoje, circunstancialmente, se situa e se dimensiona (MACIEL, 2004, p. 103).

É vedado afirmar que todas as peças em circuito comercial eram descompromissadas com a “realidade nacional” daquele período. Como descrito por Peixoto, existiu a “elaboração de um teatro crítico e realista”, como é o caso de *Gota d’água*.

Maciel (2004) enfatiza que, na perspectiva do Teatro de Arena, o alcance do projeto nacional-popular no teatro brasileiro moderno teve duas épocas: a primeira em 1958, com a estreia de *Eles não usam Black-tie* (Gianfrancesco Guarnieri) e o seu fim em 1968, com a encenação de *Roda-viva*, de Chico Buarque. A segunda época tem início na década de 1970, marcada pela peça *Gota d’água* (1975), seguida pela encenação de *O último carro* (1976), de João das Neves. A concepção do projeto nacional-popular apresentado por Maciel é, segundo Hermeneto (2010), uma das concepções presentes no cenário brasileiro entre 1950-1970. Assim, discutia-se se o foco estaria na produção cultural a partir do povo ou no acesso do povo à produção cultural.

No contexto da década de 70, a historiadora Rosangela Patriota (2003) indica o fim de dois grupos de teatro, ícones da resistência: em 1971, o Teatro Arena que, com a prisão e o exílio de Augusto Boal, encerra suas atividades, e o Teatro Oficina, que é fechado em 1973, após invasão policial e prisão do seu diretor José Celso Martinez Correa e pessoas ligadas a ele.

Dolores Sousa registra o fato de que Vianinha, a partir de *Medeia* (Rede Globo, 1972), abraçou a oportunidade de discutir personagens pobres e suas rotinas, procurando refletir problemas econômicos e sociais por intermédio da televisão, qualificada como meio de comunicação manipulado. Dessa forma, Vianinha “não hesitou em utilizar a televisão como instrumento para a continuidade de seus projetos, sobretudo dentro das discussões acerca dos problemas brasileiros” (SOUSA, 2007, p. 11).

No que se refere ao Chile, Paladini (2011, p. 48) menciona que, entre os anos de 1967 e 1972, iniciou-se uma profunda renovação no teatro. A nova produção teatral foi marcada pela radicalização política: “desde un teatro folklorista, costumbrista y realista, típico de la generación de los años 50, se pasa a un teatro didáctico de denuncia, un teatro brechtianamente épico y político, que no sólo plantea sino que explicita en sus antagonistas y protagonistas dramáticos la lucha de clase”.

Por essa mesma óptica, os pesquisadores teatrais Juan Alano e Camilo Kong (2012, p. 13) complementam a ideia ao afirmar que os dramaturgos recorreram ao teatro épico, ao discurso carnavalesco, a uma linguagem simbólica, absurda e até grotesca, sendo esses alguns dos “mecanismos que llevaron a una realización relevante de un teatro contestatario y de resistencia en nuestro país”.

Seguindo o mesmo viés, o sociólogo Carlos Ochsenius e a pesquisadora teatral Maria de la Luz Hurtado (1982, p. 11) ressaltam que o teatro chileno, no período de 1970-1973, incentivado pelo governo da *Unidad Popular*, deu continuidade ao processo de renovação e desenvolvimento, aumentando consideravelmente o número de companhias de teatro, entre as quais se destacam *ICTUS*, *Compañía de los cuatro*, *El túnel e Aleph*; renovando-se os teatros profissionais, é preciso mencionar o *Teatro da Universidad Católica* e seus *Talleres de Creacion Teatral* (TCT) e *Experimental Teatral* (TET).

Segundo Michalski (1985), no Brasil, em 1973, foi enviada uma carta ao Ministério da Cultura (MEC), elaborada por Paulo Pontes e Orlando Miranda, que declarava como dramática a situação do Teatro e sugeria providências para a sua reformulação. Segundo Mirian Hermeneto, Paulo Pontes participou intensamente da Associação Carioca de Empresários Teatrais (ACET), tendo sido Secretário Geral. Também em 1973, Chico Buarque e Ruy Guerra lançam a peça *Calabar: o elogio da traição*, que buscava retratar a ocupação do Nordeste pelos holandeses, sob o ponto de vista dos colonizadores. A peça é, porém, censurada pelas autoridades. Para o pesquisador teatral Adriano de Paula Rabelo (1998, p. 58), os autores questionaram a história oficial, buscando “lançar um olhar não colonizado à história do Brasil”.

Nos anos que seguem o pós-golpe chileno, o teatro, assim como toda atividade artística, sofreu forte impacto aniquilador e por quase um ano não existiu atividade teatral. Ao final do ano de 1973, conforme Paladini (2011, p. 56), “más de la mitad de las obras montadas corresponden a dos géneros: el teatro infantil y el café-concert”. De acordo com Hurtado (2009, p. 145), o teatro no Chile tinha como particularidade o fato de estar ligado às universidades, e por isso “acompañó muy cercanamente la discusión crítica, la denuncia, la

expresión de una sensibilidad herida por los rotundos cambios culturales y de proyecto social que vivía el país”.

Alano e Kong (2012, p. 8) afirmam que, além dos gêneros mencionados por Paladini (2011), priorizava-se a exibição do teatro clássico europeu, “ya que el nacional era considerado de corte izquierdista. A pesar de esto, el teatro universitario juega su papel más tarde, en la rearticulación del teatro desde su vereda, creando conciencia”.

Em consonância com Paladini, a pesquisadora teatral Macarena Salmerón González-Serna (2010, p. 297) afirma: “el nuevo régimen borrará el anterior contexto a favor de un teatro importado del extranjero que sirva exclusivamente de diversión y que fomente la imagen tan falsa de una sociedad prospera”.

Para a pesquisadora teatral Tereza Salas (1981, p. 2), no Chile, por um lado, o exílio externo era um problema de grande envergadura; por outro viés, o exílio interno constrangia “el artista que vive, trabaja y crea bajo al ojo avizor y siempre vigilante de la censura”. Devido a tais circunstâncias, Fritz (2013, p. 105) qualifica os primeiros anos após o golpe militar como um “apagón”, haja vista “la baja creación, producción y circulación de bienes culturales”.

Ochsenius e Hurtado (1982, p. 21) afirmam que o Teatro da Universidad de Chile, a mais importante instituição teatral daquele país, “sufre la exoneración de la virtual totalidad de sus profesores y planta de actores, a parte la expulsión o abandono de sus estudios casi el 50% de los alumnos.”

A companhia Aleph estreia, em 1974, a peça *Y al principio existía la vida* (Oscar Castro), que criticava simbolicamente o momento sociopolítico do país. Um mês depois, a peça foi proibida e “parte de sus integrantes fueron detenidos, torturados y desaparecidos” (ALANO; KONG, 2012, p. 8).

Após 1975, conforme Paladini (2011), apesar de um grande número de pessoas permanecer nos Teatros Universitários, o setor teatral tinha duas opções: o exílio voluntário ou obrigatório, ou o trabalho com o teatro independente, o que aconteceu com grande número de artistas. Por outro lado, “el único teatro estable que logra mantener una cierta continuidad de sus miembros es el de la Universidad Católica, ya que perdura un núcleo de directores y actores encabezados por el director teatral Eugenio Dittborn” (PALADINI, 2011, p. 55).

Diante desse cenário, começa a se articular um movimento teatral independente, tentando se resgatar, assim como no Brasil, a expressão “nacional e popular”. Alano e Kong (2012, p. 10) informam que o teatro nacional e popular surgiu com a “necesidad imperiosa de crear o recobrar conciencia de una transformación social hacia la democracia en los

espectadores, con el fin de recomponer el tejido social atomizado, privatizado, segmentado y excluido por el Régimen Militar y sus políticas represoras.” Surgieron compañías como Teatro Imagen, Teatro del Ángel e La Feria. Assim, na perspectiva de Serna (2010), o teatro chileno supera o primeiro momento de silêncio e através da linguagem oblíqua informa sobre a realidade, servindo de desahogo.

No Chile, propõe-se também, segundo informam Alano e Kong (2012), a criação coletiva dos grupos teatrais, buscando uma nova via que enfatiza o diálogo entre os artistas e os setores populares. Essa condição também alcança os dramaturgos, com destaque para Juan Radrigán e Jorge Díaz, que estavam em exílio.

Hernán Vidal (1991), com base nos estudos da sociologia do teatro realizado pelos investigadores do Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística CENECA, de Santiago, busca analisar a atividade teatral “en función del condicionamiento ideológico necesario para mantener, reformar o revolucionar las relaciones sociales y las hegemonías que articulan una sociedad” (VIDAL, 1991, p. 9). Esse pesquisador enfatiza o papel de quatro grupos teatrais independentes (ICTUS, Teatro de la Feria, Taller de Investigación Teatral e o Teatro Imagen) que “producían un teatro nacional y popular en conflicto con la censura del régimen militar” (VIDAL, 1991, p. 54). Nesse contexto, o teatro nacional e popular

es definido (...) como el intento de crear montajes teatrales dedicadas al comentario de la contingencia histórica de la sociedad chilena contemporánea, convirtiéndolos en rituales de recongregación y posible movilización ciudadana. Se esperaba se esos montajes la capacidad de crear o restituir entre los espectadores la conciencia de compartir proyectos de transformación social de amplia participación, de acuerdo con los valores democráticos. Se deseaba superar así la experiencia de vivir en un medio social entregado a lógicas hegemónicas de intenciones ocultas, que atomizaban, privatizaban y segmentaban el cuerpo social (VIDAL, 1991, p. 54).

Vidal ainda ressalta a contribuição de obras para o corpus nacional e popular durante o período de 1976-1980. As obras do Taller de Investigación Teatral são: *Los payasos de la esperanza* (Raúl Osorio e Mauricio Pesutic, 1977) e *Tres Marias y una Rosa* (David Benavente, 1978). Do Teatro Imagen, as obras são: *Te llamabas Rosicler* (Luis Rivano, 1976), *El último tren* (Gustavo Meza, 1978) e *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (Marco Antonio de la Parra, 1978). É importante destacar que o Teatro Imagen

definió lo popular apelando a la antiquísima tendencia melodramática del teatro chileno, desarrollada desde comienzos de siglo. Sobre esta base los montajes de Imagen mostraron una supuesta “tradicción” nacional, según se observa en los medios de las clases sociales subordinadas. Consecuentemente buscaba afectar anímicamente al espectador con un tratamiento psicologista de los personajes,

exponiendo los modos en que la reestructuración social impuesta por el neoliberalismo militarizado altera esos usos tradicionales (VIDAL, 1991, p. 69).

Segundo Rodríguez (2011), as peças de autores nacionais do Imagen trabalham com temas, formas e expressões voltadas para a cultural popular urbana. Os protagonistas, geralmente, são populares: garçons, empregados, aposentados, donas de casa, entre outros. Para a pesquisadora,

tais personagens, mesmo quando conservam princípio, valores e formas de relações próprias, encontram-se em uma profunda crise que os desloca das áreas mais dinâmicas do desenvolvimento social e econômico vigente. Por esse motivo, mesmo quando assumem um ponto de vista próprio, não só olhado de forma subjetiva, são sempre colocados em relação com outros setores e estruturas sociais (RODRÍGUEZ, 2011, p. 115).

Com base nos estudos de Rodríguez, compreende-se que o Imagen empenhou-se na busca pela inclusão de novos públicos, tendo como um dos objetivos atingir os setores populares que não formavam um público assíduo para o teatro. Diante desse contexto, criou estratégias para atingir mais setores da população, uma delas através dos “convênios” que “permitiam menores custos dos ingressos, especialmente no caso de estudantes e organizações sociais. Além, disso, sempre se permitiu a presença de pessoas que não pudessem pagar o espetáculo” (RODRÍGUEZ, 2011, p. 115-116).

Vidal (1991) destaca que esse esforço do Teatro Imagen em tratar de temas nacionais e trazer para as salas de teatro as classes populares já havia sido observado antes, quando os teatros universitários, apoiados pela *Unidad Popular*, buscaram “reestablecer la conexión (...) entre la cultura académica y popular”. Vidal (1991, p. 102) recorre ao sociólogo Carlos Ochsenius para afirmar que:

el camino se había abierto y se necesitaba seguramente más que nada de un fase prolongada y persistente de desarrollo para acentuar un proyecto (...) de hacer teatro desde la perspectiva de los intereses nacionales y sus clases mayoritarias. Los acontecimientos de 11 de septiembre de 1973 vinieron a suspender la experiencia.

Conforme as ideias de Ochsenius, após o golpe de Estado no Chile, houve uma grande ruptura no modo como o país havia sido conduzido, principalmente no incentivo ao desenvolvimento no campo das artes e do teatro. Dessa forma, Leann Chapleau (2003, p. 63) entende que “cada expresión artística fue considerada una amenaza al régimen, cada símbolo del gobierno de Allende y su producción cultural fue silenciada físicamente”.

O cenário descrito até aqui demonstra que, assim como no Brasil, no Chile também havia um distanciamento das classes populares das salas de espetáculos. Por outro lado, houve uma preocupação pela busca de uma organização da cultura nacional popular entendida na concepção gramsciana, na qual os artistas-intelectuais desempenham um importante papel social.

Por esse viés, o politólogo e historiador Arnaldo Córdova afirma que, para Gramsci, os intelectuais “son continuos migrantes de clases y pueden identificarse con cualquiera de ellas. (...) La función (...) desde este punto de vista, es convertirse en conciencia de aquellos a los que quieren representar, apuntalar su acción en la vida social y ampliar los horizontes de ese mismo grupo” (CORDOVA, 2014, p.11-13).

Nesse sentido, os intelectuais são “creadores de cultura y organizadores de la vida social que tiene que ver con su actividad. (...) es un ser destinado a transformar al mundo, material y moralmente” (CORDOVA, 2014, p. 12-14). Vale destacar, portanto, o importante papel que desempenharam os artistas-intelectuais no contexto das ditaduras latino-americanas através de suas obras, uma vez que muitas delas tratam de temas e personagens populares, como é o caso de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* e *Gota d' agua*, retratando de forma crítica e reflexiva os acontecimentos do período e articulando, através da arte, movimentos de protesto e de resistência democrática.

No Brasil, o general Ernesto Geisel assume a Presidência em março de 1974. Seu governo foi marcado desde o início pelo processo classificado pelo próprio Presidente como “distensão lenta, gradual e segura”, com vistas à reimplantação do sistema democrático no país. Porém, setores “linha dura” do Governo, contrários a essa política, deram prosseguimento à repressão dos movimentos sociais, provocando uma crise interna no regime militar (SANTOS, 2009, p. 106). Assim, no contexto da “abertura” proposta por Geisel, em outubro de 1975, o jornalista, professor e dramaturgo Vladimir Herzog é encontrado morto nas dependências do Exército Brasileiro, em São Paulo. Para Coggiola (2001, p. 46), “a ditadura e seus aparelhos estavam em pé”. Destarte, Peixoto (1980, p. 342) acrescenta que “há um personagem, que hoje é o mais importante do teatro brasileiro, (...) a censura”.

Hermeneto (2010) menciona que, em 1975, no Teatro Casa Grande, realizou-se o I Ciclo de Debates da Cultura Contemporânea, que reuniu personalidades da música, do cinema, do teatro, das artes plásticas, propaganda e literatura. Nesse mesmo ano, o grupo esteve ativo na pré-produção da primeira montagem da peça *Gota d' água*, seguindo até o fim das temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, no período de 1975 e 1977. É fundamental ressaltar que:

Os dois projetos – Gota D’Água e Grupo Casa Grande – foram feitos por sujeitos que partilhavam uma mesma inspiração político-cultural e construíram alguns objetivos em comum: intensificar o debate em torno de temas ligados à política e à cultura, promovendo a participação da sociedade; resistir ao arbítrio, especialmente à censura às artes; e criar um projeto de cultura, que foi se transformando em um projeto de cultural nacional-popular, renovando a produção do campo artístico-intelectual, especialmente o subcampo teatral (HERMENETO, 2010, p. 100).

Gota d’ água foi baseada na tragédia grega *Medeia*, de Eurípidés, escrita em 431 a.C. e inspirada no programa *Caso especial Medeia*, realizado por Oduvaldo Viana Filho, exibido pela Rede Globo. O enredo da versão brasileira transcorre em um subúrbio no Rio de Janeiro e, no prefácio, os autores anunciam seu intuito: retratar a realidade da época, a situação das classes subalternas, a concentração de renda e as mazelas do capitalismo.

Hermeneto (2010) enfatiza que *Gota d’ água*, apesar de estar inserida no circuito comercial, conseguiu garantir a execução de um projeto de valorização da palavra, combinando propostas do teatro comercial ao engajamento político. Reinaldo Cardenuto (2012, p. 315) afirma ainda que os autores de *Gota d’ água* “reconduziram o popular aos palcos, criando personagens e cenas que permitiram desvelar sofisticadas engrenagens de dominação existentes na modernização levadas a cabo sob o governo militar”. Na concepção de Cardenuto (2012, p. 324), “*Gota d’ água, Rasga Coração, Ponto de Partida e Campeões do Mundo* procuraram estabelecer o jogo emocional como pressuposto necessário para a conscientização política”.

No ano de 1976, o teatro tem uma grande perda com o falecimento de Paulo Pontes, vítima de câncer. Foi uma grande perda não só para o teatro, mas também para o campo intelectual. Para Pontes, a arte, em particular o teatro, “antes de ser veículo de fruição estética, era um meio de transmitir conhecimento, discutir problemas comuns de um povo (...), mas esse caráter (...) não era exclusividade de Pontes. Pertencia à sua geração, cujo talento para a política era inegável” (VIEIRA, 1989, p. 4).

Seleste Michels da Rosa (2009) menciona que, no mesmo ano da morte de Pontes, a produção teatral no Brasil era intensa, mas a censura continuava causando grandes perdas financeiras para os grupos teatrais. A pesquisadora estima que 500 peças de teatro foram proibidas, nesse nefasto período.

No cenário chileno, em fevereiro de 1977, estreia a primeira montagem do Grupo La FERIA, *Hojas de Parra, salto mortal en un acto*, de Vadell e Salcedo, em uma tenda de circo instalada na Avenida Providencia. A obra, baseada em poemas de Nicanor Parra, constituía-se

de uma mistura de circo, poesia e metáforas da realidade chilena. Um mês após a estreia, a tenda foi queimada por criminosos não identificados.

Paladini (2011, p. 58) afirma que, entre 1977 a 1978, “los teatros universitarios intentan volver a su repertorio nacional”, e a Universidade Católica abre a temporada de 1978 com a peça *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, de Marco Antonio de La Parra (imediatamente censurada), e a obra *Espejismos*, de Egon Wolff.

O dramaturgo Alborno Farias (2006) relembra que de la Parra divide o cenário pós-golpe com outros escritores, como David Benavente (*Pedro, Juan y Diego*, 1976), Luis Rivano (*Te llamabas Rosicler*, 1976), Gustavo Meza (*El último tren*, 1978), Juan Radrigán (*Testimonio de las muertes de Sabina*, 1979), que juntamente a diretores e atores “tras la clausura – intervención o cierre – por parte del autoritarismo (...) – lograron reinventarse fuera del circuito institucional a través de nuevas compañías independientes” (FARIAS, 2006, p. 113).

Elga Laborde afirma ainda que as companhias independentes, como o Teatro Imagen, Teatro La Feria, Taller de Investigación Teatral, assim como outros dramaturgos, buscaram:

de una u otra forma, en el texto y/o en la escena, tendieron a tematizar el colapso de los proyectos históricos individuales y colectivos, la perplejidad y frustración consecuentes y la evidente incertidumbre, relativa esperanza o definitiva desesperanza frente al futuro. Todos o la mayoría de ellos, además, tendieron a asumir el hecho teatral con urgencia, revalorizando su potencial dialógico rápido y directo para con el espectador y la comunidad, especialmente en condiciones de censura, autocensura y represión (LABORDE, 2006, p. 113-114).

A companhia independente Teatro Imagen, sob a direção de Gustavo Meza, se propõe a montar *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* após a sua censura sofrida na Universidade Católica. Para Laborde (2010, p. 54), com suas ações de desafio aos militares, Meza foi um “importante gestor del movimiento teatral que tuvo una labor de resistencia a la dictadura”.

Rodríguez (2011) ressalta que, apesar das dificuldades financeiras e do pagamento de 22% de impostos pelo fato de não ser considerada uma “atividade cultural”, a peça *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* logrou finalmente estrear em outubro de 1978, no Teatro Imagen, na cidade de Santiago. Rodríguez informa ainda que a censura decretada sobre a peça gerou expectativa e curiosidade por parte do público, fazendo com que fosse assistida por um público superior a 25.000 pessoas.

Paladini (2011, p. 64) afirma que o teatro chileno, durante a ditadura, “permite vivir a través de la acción en el escenario lo que la sociedad todavía es incapaz de vivenciar como

un todo: el teatro y el drama producen y expanden el conocimiento de los conflictos más profundos y de los procesos socio-personales de la sociedad”.

Em convergência com as ideias de Paladini, Serna (2010, p. 296) declara que, no Chile pinochetista, apesar de um primeiro período marcado pela baixa produção, “se escribieran textos absolutamente subversivos que ponían en tela de juicio el régimen y denunciaban, a través de procesos metafóricos, las injusticias y atrocidades que ocurrían en el país”. De acordo com Hurtado, “durante los diecisiete años de Gobierno Militar liderados por Pinochet, la resistencia cultural se centró fuertemente en el teatro, ya que el cine, la televisión y la industria editorial estaban sujetos a férrea censura” (HURTADO, 2005, p. 135).

No Brasil, em 1978, Chico Buarque escreve e leva aos palcos a *Ópera do Malandro*, inspirada em *Ópera dos Mendigos*, escrita por John Gay em 1728, e *Ópera dos três vinténs*, escrita por Bertolt Brecht e Kurt Weill, em 1928.

Para Adelia Meneses (2002, p. 177), Chico “empreende aí uma crítica radical e desesperada a todos os valores da sociedade. Mostra, nas suas canções, a falsidade e o mascaramento burguês em vários níveis”. Trata-se de uma característica da produção do período militar, considerando que, de acordo com Macarena Serna, “la abundancia de subtextos en las creaciones de aquellos años (...) ponen de manifiesto que la literatura puede ser comprometida con la realidad sin caminar apegada a ésta” (SERNA, 2010, p. 296).

Sobre a produção literária da década de 1970, Pellegrini afirma que “constitui um elemento significativo particular para o entendimento do momento histórico, porque recria esse momento, definindo-o, revelando-o, ao mesmo tempo que conquista para si o significado único, específico e intransferível de realidade literária, linguisticamente traduzida” (PELLEGRINI, 1996, p. 24).

Nesse sentido, o historiador Valdecir Borges afirma que a literatura “dialoga com a realidade a que refere de modos múltiplos, como a confirmar o que existe ou propor algo novo, a negar o real ou reafirmá-lo, a ultrapassar o que há ou mantê-lo. Ela é uma reflexão sobre o que existe e projeção do que poderá vir a existir” (BORGES, 2010, p. 98-99). Ainda de acordo com Pellegrini, “a literatura produzida por uma sociedade amordaçada não pode deixar de integrar os múltiplos níveis de um conflito que impregna a totalidade de sua estrutura dinâmica” (PELLEGRINI, 1996, p. 24).

Considerando a arte como memória e compreendendo o processo de censura sobre as manifestações artísticas e culturais, entendem-se os motivos pelos quais “tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas” (LE GOFF,

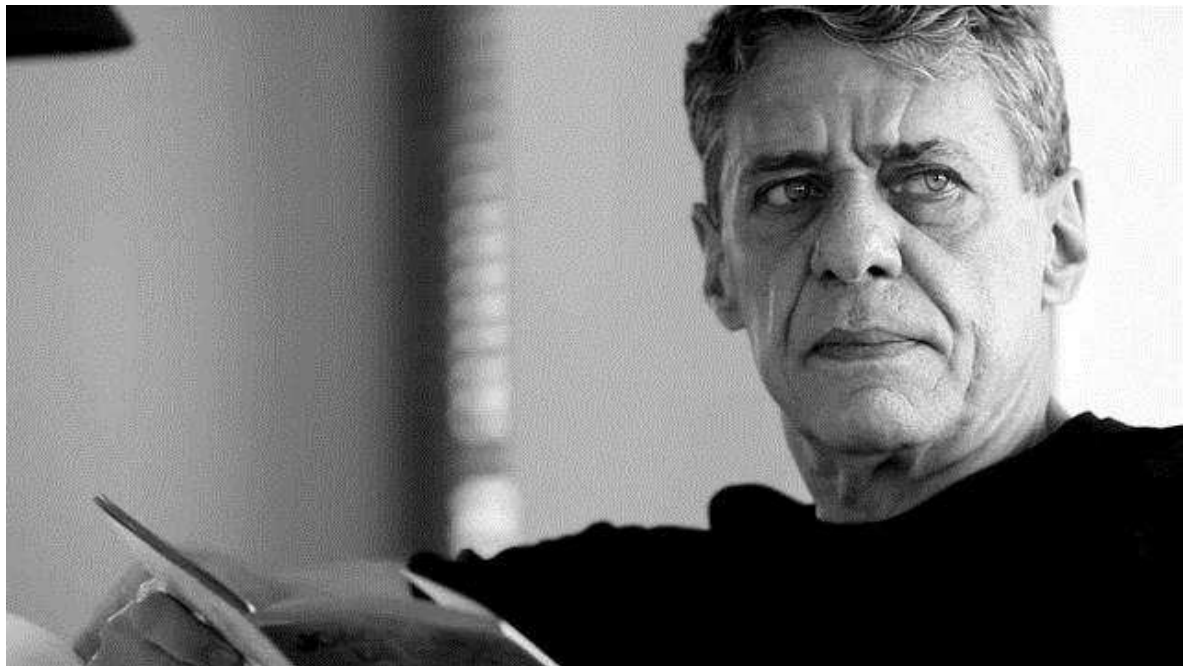
2003, p. 422). Seligmann-Silva, por sua vez, esclarece que a arte é uma forma de resistência e de memória, já que “pode auxiliar os homens a lembrar do que as gerações passadas foram capazes para poderem efetivamente evitar que a catástrofe possa ainda eclodir” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 356).

Com base nos fatos aqui apresentados, pode-se concluir que os golpes de Estado implantados no Brasil e no Chile ocasionaram impactos significativos na vida dos cidadãos, por intermédio de um aparato de censura e repressão que suprimiu os direitos civis. Nesse cenário, as produções artísticas e, em especial, o teatro, buscaram retratar os acontecimentos do período de forma crítica e reflexiva. Para tanto, por meio de uma “linguagem de fresta” e de uma expressão artística altamente engajada, o teatro articulou um processo de conscientização e induziu movimentos de protesto e de resistência democrática. Nessa perspectiva, passamos a discorrer especificamente sobre a obra dos autores que constituem o objeto da presente pesquisa: Chico Buarque, Paulo Pontes e Marco Antonio de la Parra.

CAPITULO II: CHICO BUARQUE E PAULO PONTES: INVENÇÕES DA MEMÓRIA.

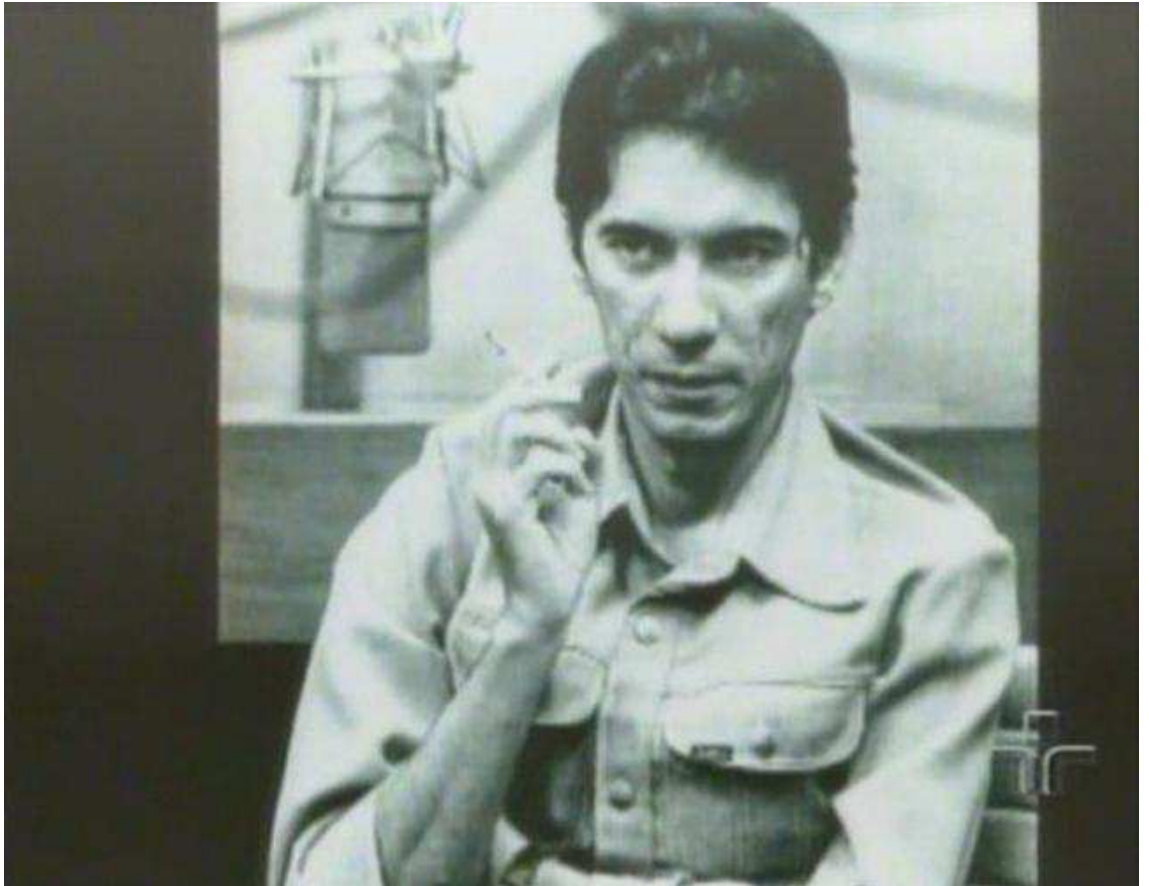
*Sonhar um sonho impossível...
Lutar, onde é fácil ceder...
Vence, o inimigo invencível...
Negar quando a regra é vender...
Romper a incabível prisão...
Voar, no limite improvável...
Tocar o inacessível chão!
É minha lei, é minha questão.
Guiar este mundo, cravar este chão.*
Chico Buarque

Francisco Buarque de Hollanda, mais conhecido como Chico Buarque, é poeta, músico, escritor e dramaturgo. Nasceu no dia 19 de junho, de 1944, no Rio de Janeiro. Em 1963, chegou a ingressar no curso de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAU), onde participou de movimentos estudantis, tendo abandonado os estudos dois anos depois.



Chico Buarque. Fonte: < <http://www.sul21.com.br/jornal/na-ativa-chico-buarque-chega-aos-70-anos-de-vida-e-a-quase-50-de-carreira>>.

Vicente de Paula Holanda Pontes, mais conhecido como Paulo Pontes, foi ator, dramaturgo e produtor de programas radiofônicos. Nasceu em Campina Grande, Paraíba, em 8 de novembro de 1940 e faleceu vítima de câncer, aos 36 anos, em 1976.



Paulo Pontes. Fonte: <<http://averdade.org.br/2015/07/paulo-pontes-um-artista-que-amava-o-povo/>>.

No ano de 1965, Chico Buarque participou do show *Um quadro negro* no Teatro de Arena, onde cantou uma de suas primeiras composições, intitulada *Marcha para um dia de sol*. No mesmo ano, a convite de Roberto Freire, foi trabalhar com o grupo TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo). Posteriormente, dedicou-se à carreira artística, lançando seu primeiro disco, que continha: *Olê, olá, Madalena foi pro mar, Pedro pedreiro, Sonho de carnaval*, entre outras.

Conforme analisa Adelia Meneses (2002, p. 39-40), a produção musical de Chico assumiu três modalidades: “o retorno nostálgico, a variante utópica e a vertente crítica. Todas uma forma de resistência”. Segundo a autora, na fase do *lirismo nostálgico*, a produção é marcada pelo desejo de volta ao passado, “como se a situação anterior, o passado, é que fosse bom. Não há esperança, não há futuro” (MENESES, 2002, p. 47). Essa fase dominou a poesia de Chico no início da década de 1960, com canções como *A banda, Realejo, Carolina, Será que Cristina volta, Rita*, etc. Na segunda fase, *variante utópica*, há uma recusa da realidade opressora, propondo um tempo e um espaço em que o homem possa ser livre e no qual não haja alienação e nem exploração, como nas canções *Bom tempo, O que será*, entre outras. A *vertente crítica*, por sua vez, é marcada pela denúncia: “irônica, satírica, alegórica, paródia: a

crítica social direta” (MENESES, 2002, p. 144). Tais características estão presentes em composições como *Construção*, *Ópera do malandro* e *Apesar de você*.

Vale ressaltar que as produções musicais de Chico “não constituem, no entanto, fases separadas e estanques. A trajetória (...) deve ser imaginada como uma trajetória em espiral” (MENESES, 2002, p. 40- 41).

Para os pesquisadores Charles Perrone, Maria Ginway e Ataíde Tartare (2004, p. 220), o sucesso de Chico como cantor é complementado por seu trabalho literário, que pode ser dividido em duas fases distintas. “Durante os piores anos de repressão - 1968 a 1973 -, Chico tornou-se um intelectual politicamente engajado, criando peças que condenavam a ditadura militar e suas políticas. (...) Nos anos 90, mudou seu foco para histórias de angústias, incerteza e busca de uma identidade pessoal”.

Paulo Pontes inicia sua carreira em 1959 na Rádio Tabajara, na Paraíba. Em 1962, escreveu e apresentou o programa “Rodízio”, em que discutia de maneira irônica os problemas e dificuldades do povo. Segundo o pesquisador teatral Paulo Vieira (1989), a primeira experiência de Pontes no teatro foi como orador da peça *A beata Maria do Egípto*, de Raquel de Queiroz, no Teatro do Estudante da Paraíba em 1956.

Já Chico Buarque, conforme resalta o pesquisador teatral Adriano Rabelo (1988), teve a primeira participação no teatro ao musicar *Morte e Vida Severina*, poema de João Cabral de Melo Neto, montada pelo grupo TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo), que estreou em 1966. No mesmo ano, Chico compôs música para a peça *Os inimigos*, de Máximo Górkki, lançou seu segundo disco e estourou com a música *A banda*. Seu primeiro LP, que se chamava *Chico Buarque de Hollanda*, também foi lançado neste ano, contendo composições próprias como *A banda*, *A Rita*, *Você não viu*, entre outras.

Nesta época, sua carreira deslanchava e já era considerado pelo escritor e cartunista Millôr Fernandes “a única unanimidade nacional”. De acordo com o sociólogo Gilmar Rocha (2009, p. 2), o modo como Chico escreve é diferenciado de outros artistas, tendo em vista que o autor produz uma obra singular, autônoma, sem rótulo. “Trata-se de uma escrita marcada pela busca do novo, pela necessidade de renovação e pela abertura a novos projetos e experimentos, dificultando assim o processo de rotulação do artista.”

Vieira (1989) menciona que a carreira artística de Pontes ganha uma nova dimensão em 1962, quando a União Nacional dos Estudantes (UNE) e o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho chegam a João Pessoa. Após conhecer o trabalho de Paulo Pontes, Vianinha o convida para trabalharem juntos no Rio de Janeiro. Pontes chega ao Rio no mesmo ano em que se instaurou o golpe militar e, diante do novo regime, assumiria o discurso

da resistência, do comprometimento moral do homem com a liberdade, o discurso abundante e lógico de um homem que chega a usar a palavra como veículo de educação, mesmo que seja a educação incerta em um tempo ruim, um discurso que vai ressaltar a necessidade teimosa da sobrevivência por cima de pau, por cima de pedra. A palavra pela pedra (VIEIRA, 1989, p. 23).

Paulo Pontes e Oduvaldo Vianna Filho, depois do incêndio provocado no prédio da UNE, juntaram-se a outros artistas para formar o Grupo Opinião, que privilegiava a arte popular. Em dezembro de 1964, o grupo organizou o Show Opinião, escrito por Pontes, Vianinha e Armando Costa, dirigido por Augusto Boal e protagonizado por Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão. Lourenço (2010, p. 100) indica que o conteúdo do show era amplo, marcado pelo interesse no resgate da identidade nacional, “levando ao conhecimento de todos a diversidade cultural brasileira ao mostrar seus diferentes discursos musicais. (...) Tudo para propiciar a resistência à ditadura”.

Hermeneto (2010) relembra que Paulo Pontes ficou no Rio de Janeiro entre 1964 e 1967, tendo iniciado seus estudos sobre teatro no Grupo Opinião com a proposta de desenvolver um teatro engajado, nacional e popular. Em 1967, segundo Vieira (1989, p. 39), Pontes sai do Grupo Opinião e volta para a Paraíba. Monta o espetáculo *Paráí-bê-á-bá*, que obteve grande sucesso de público e “serviu como um primeiro e decisivo teste de sua dramaturgia, do amadurecimento das coisas aprendidas nos anos com o Opinião.”

Enquanto Pontes se destacava na dramaturgia, Chico deslanchava como cantor e compositor, obtendo, em 1966, o terceiro lugar no III Festival da Música Popular Brasileira (TV Record), com a canção *Roda viva*, e recebendo o título de Cidadão Benemérito do extinto Estado da Guanabara. Dentre as justificativas mencionadas para a obtenção do prêmio, a jornalista Regina Zappa ressalta: “quando a música popular brasileira ameaçava naufragar (...) surgiu a figura de um jovem de vinte anos de idade para liderar o movimento em defesa da música popular brasileira, (...) um exemplo autêntico da melhor juventude” (ZAPPA, 2011, p. 231). Consolidou-se, assim, o título de bom moço da MPB.

No mesmo ano, Chico publica seu primeiro *songbook*, que trazia dentre algumas letras e partituras o conto *Ulisses* e uma crônica de Carlos Drummond de Andrade, que já tinha sido publicada no Suplemento Literário do Estado de São Paulo. No final de 1967, Chico iniciou sua carreira de dramaturgo, escrevendo a peça *Roda-Viva*, que estreou no início de 1968, com direção de José Celso Martinez Correa. Na obra, o personagem Benedito Silva, músico sem talento, cai nas graças da indústria de entretenimento e se torna um ídolo. Ganha o nome artístico de Ben Silver, mas paga um preço alto: o afastamento de sua esposa Juliana.

Troca de nome várias vezes, mas depois de algum tempo e de muita pressão, acaba suicidando-se. Quem fica em seu lugar como artista pré-fabricado é Juliana, assim contribuindo para os negócios financeiros dos empresários do show *business*.

A historiadora e pesquisadora teatral Sandra Siebra Alencar (2002) ressalta que os censores da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) do Departamento de Polícia Federal identificaram na peça as seguintes características: imoralidade, subversão, deboche, sensacionalismo e improvisação. Os autores não respeitavam os cortes impostos, gerando uma encenação polêmica, que obteve êxito junto ao público, bem como a atenção dos censores federais. Assim, conforme Michalski (1985), em julho de 1968, quando a peça estava em cartaz no Teatro Ruth Escolar, o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiu o teatro, espancou os atores e destruiu o cenário. No final desse ano, a peça foi censurada e saiu de cartaz.

No mesmo ano, Chico Buarque participou do Festival Internacional da Canção (FIC) com a música *Sabiá*, composta em parceria com Tom Jobim. A música era uma metáfora do exílio forçado pela ditadura a muitos artistas brasileiros. Participou, além disso, do IV Festival da Música Popular Brasileira, com a música *Benvinda*.

De acordo com Meneses (2002, p. 24), a peça *Roda-Viva* rompeu com o título de “bom moço” que Chico Buarque havia adquirido com suas canções da MPB, uma vez que “a desmistificação do ídolo popular revelou um Chico antilírico, chocante, destruindo inapelavelmente a imagem consumível de bom menino, de boa família, bem comportado”. A partir daí, sua produção artística é marcada por um caráter crítico diante da realidade vigente.

Zappa (2011, p. 217) salienta que, depois do episódio de *Roda-Viva* e do AI-5, em dezembro de 1969, Chico viajou à Europa para um show e foi convencido a adiar a sua volta, seguindo assim para “seu exílio voluntário de 14 meses em Roma”. Nas palavras do historiador e pesquisador teatral Christian Martins (2005), esse período serviu para um “amadurecimento humano e artístico”.

Nesse mesmo período, Paulo Pontes estreia no Rio de Janeiro a peça *Paráí-bê-a-bá*. Permanece no Rio para trabalhar novamente com Vianinha, agora no programa *Bibi-Série Especial*, da TV Tupi, atuando como roteirista e coprodutor. Em meio ao trabalho na televisão e na dramaturgia, Pontes participa intensamente da ACET (Associação Carioca de Empresários Teatrais). Ele também escreve o show *Brasileiro, Profissão Esperança*, inspirado na vida, nos textos e na música de Antonio Maria e Dolores Duran. De acordo com o professor Paulo Albuquerque de Melo (1998, p. 14), o show “não teve motivação política (...), embora seja perceptível a velada crítica ao comportamento da sociedade. Estruturada em

quatro movimentos (esperança, cansaço, desespero e esperança de novo), agrupa funcionalmente, prosa, comentários e canções”.

Chico retorna ao Brasil em 1970 e continua sua carreira artística, lançando mais um disco. O conteúdo das canções desse período é caracterizado pela “luta contra a censura pela liberdade de expressão” (ZAPPA, 2011, p. 275). *Apesar de você* se transformou em uma espécie de hino da resistência, ao passo que *Construção* foi também um ícone das composições de interpretação do país. A música *Apesar de você* vendeu mais de cem mil cópias, tendo, em seguida, sido censurada, com discos recolhidos do mercado. Zappa (2011) menciona que, em abril de 1971, Chico compõe *Bolsa de amores*, vetada integralmente. No ano de 1973, em parceria com Gilberto Gil, lança *Cálice*, que foi proibida não só pela censura, mas também pela gravadora por medo de represálias.

Pontes, em 1971, escreve *Um Edifício Chamado 200*, tornando-se, por meio deste texto, nacionalmente conhecido. A peça é uma comédia de costumes, que parte da temática popular: o personagem Gamelão tem a obsessão de ganhar na loteria para mudar de vida. A obra valeu a Pontes o prêmio de autor Revelação, em São Paulo. Conforme Vieira (1989, p. 97), *Um Edifício Chamado 200* tinha o mesmo ponto de partida de *Paráí-bê-a-bá*, de Bibi - *Série Especial*, enfim, “o mesmo de sempre: a busca exaustiva de uma linguagem clara, direta, mas sem abrir mão da qualidade, em primeiro lugar e, em segundo, sem esquecer a reflexão como ponto de apoio à percepção da vida, do cotidiano”.

Em 1972, segundo Hermeneto (2010), Chico e Pontes fazem a primeira parceria para a produção de *O homem de la mancha* (baseado em Don Quixote de Cervantes, musical escrito por Dale Wasserman, com música de Mitch Leigh e letras de Joe Darion). Pontes e Flávio Rangel foram responsáveis pelo texto, ao passo que Chico se responsabilizou pelas canções. O espetáculo estreou em agosto, no Teatro Municipal de Santo André.

No mesmo ano, Viana e Pontes deixaram a TV Tupi e foram ambos para a Rede Globo. Lá escrevem com Max Nunes, Armando Costa e Roberto Freire *A grande família*, primeira comédia de costumes exibida pela Rede Globo, que estreou em 26 de outubro e permaneceu no ar até 23 de março de 1975.

Pontes escreve a comédia dramática *Check-up*, que foi uma encomenda de Ziembinski. A pesquisadora teatral Mayra Oliveira Brito (2009) afirma que o texto deixa evidente sua concepção do nacional-popular e a necessidade urgente da (re) aproximação do teatro com as classes populares. No entendimento de Vieira (1989, p. 113), *Check-up* “é como se fosse a radiografia de um tempo doente, um tempo sem liberdade”.

Em outubro do mesmo ano, estreia *Dr. Fausto da Silva*, no Rio de Janeiro, texto em que o tema da concentração de renda no país é inserido dentro de uma emissora de televisão. A competição profissional faz com que Fausto venda a alma para obter sucesso. Nas palavras de Vieira (1989, p. 130), trata-se de “um texto resultante da maturidade de um autor que caminha lento e seguro para o domínio da linguagem teatral”.

Brito (2009, p. 78) ressalta que, na peça, “a crítica se dá ao modelo imposto e difundido pela indústria voltada à massa populacional. Os valores são questionáveis, a ponto de serem negociados em troca de sucesso e dinheiro”.

Em parceria com o argentino Alfredo Zemma, Pontes escreve *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*, montado somente em 1980, sob a direção de Reinaldo Santiago, no então Centro de Teatro da Unicamp.

Chico Buarque e Ruy Guerra lançam em 1973, *Calabar: o elogio da traição*. A obra retrata o episódio da invasão dos holandeses no Brasil e serve como ponto de partida para a reflexão mais ampla a respeito do significado da palavra “traição”. Michalski (1985) enfatiza que a produção da peça teve um custo muito alto e gerou cerca de oitenta empregos. Quando o cenário já estava montado, ela foi vetada sem nenhum motivo aparente, apenas por conta do nome “Calabar”. O veto causou um grande prejuízo e a peça só conseguiu estreiar em 1980, sob a direção de Fernando Peixoto.

Segundo Alencar (2002), *Calabar* foi proibida por ser uma releitura da história, o que poderia gerar muita polêmica e ainda tornar-se uma reflexão crítica sobre a verdadeira traição. Pelo mesmo viés, Meneses (2002, p. 170) afirma que a obra “preocupa-se com a emergência de uma identidade nacional em perspectiva histórica”.

No mesmo ano, Pontes escreve *Madalena Berro Solto*, homenagem ao ator popular da velha-guarda. Em seguida, em parceria com Sérgio Cabral, escreve *A divina Elizabete*, que estreou sob a direção de Bibi Ferreira.

Em 1974, Chico escreve a novela *Fazenda Modelo* e através dos animais apresenta uma alegoria do Brasil, que naquele contexto era marcado pela ditadura, pela censura e por uma situação econômica difícil.

Devido ao grande aparato de repressão instalado durante o regime ditatorial, que penalizou inúmeras manifestações artísticas, Rosangela Patriota (2003) relembra que os artistas começaram a valer-se da “linguagem de fresta”, já mencionada no primeiro capítulo, para evitar vetos e cortes.

Chico Buarque, em 1974, utilizou até um pseudônimo, de acordo com Zappa (2011, p. 299): “inventou o personagem-compositor Julinho de Andrade, para driblar os censores e

conseguir dar procedimento ao seu trabalho. A artimanha deu certo e duas composições do compositor desconhecido “*Acorda amor*” e “*Jorge maravilha*” passaram pela censura sem grandes problemas”.

Por esse mesmo viés, Hermeneto (2010) menciona que Chico não se limitou a Julinho, tendo criado outros pseudônimos. Essa estratégia, no entanto, não durou muito, pois em 1975 ele foi desmascarado pela Imprensa, o que causou a “morte” de Julinho de Andrade. Por conta desse fato, a Polícia Federal começa a exigir que se encaminhem documentos do compositor junto com a letra da música.

Hermeneto (2010) enfatiza que, diante dos acontecimentos de 1973 e 1974, marcados pelo veto de *Calabar*, pela realização do show *Tempo e Contratempo*, seguida do veto ao vinil com as canções ali interpretadas e pela gravação do LP *Sinal Fechado*, Chico consolidou-se como o artista mais censurado do país.

Conforme Hermeneto (2010), Chico Buarque e Paulo Pontes participavam dos debates propiciados pelo Grupo Teatro Casa Grande. As discussões giravam em torno de temas como a resistência, a censura e a construção de um projeto cultural para o país. Em meados da década de 1970, o Grupo Teatro Casa Grande era um espaço de sociabilidade para o campo artístico-intelectual carioca e brasileiro. A relação de Chico e Pontes com este grupo se concretizou no ano de 1975, “quando foi realizada a pré-produção do espetáculo *Gota d'água*. (...) Casa Grande (...) não era um Grupo de produção teatral, no sentido estrito. Exercia atividades de produção cultural relacionada à ação intelectual” (HERMENETO, 2010, p. 88).

Como já dito no primeiro capítulo, *Gota d'água* e o Grupo Casa Grande tinham objetivos em comum, como o projeto de cultura nacional-popular, calcado na formulação gramsciana, que buscava a aproximação dos intelectuais com o povo. Nesse sentido, Maciel (2004) reforça a ideia de que o povo é visto como fonte de identidade, “substância da expressão” e como aquilo que é próprio da nação.

Por esse mesmo viés, Pontes ressalta sua preocupação no prefácio de *Gota d'água*, deixando claro que “o povo, mesmo expropriado de seus instrumentos de afirmação, ocupa o centro da realidade — tem aspirações, tem passado, tem história, tem experiência, tem concretude e tem sentido. É, por conseguinte, a única fonte de identidade nacional. Qualquer projeto nacional legítimo tem que sair dele” (BUARQUE; PONTES, 1975, xvi).

De forma semelhante, *Gota d'água* realiza o projeto nacional-popular em duas tendências importantes, compreendem a representação da realidade de maneira não alienada e percebem a arte como porta-voz das necessidades do povo, através da linguagem popular. “Assim, a obra parece ser uma tentativa de realizar o papel dos intelectuais, proposto na

tendência nacional-popular, qual seja, a expressão, pelo povo, de uma espécie de consciência nacional” (HERMENETO, 2010, p. 185). Por outro lado, segundo Maciel (2004, p. 72), a dramaturgia nacional-popular não se referia somente à representação das classes subalternas nos textos, mas também à viabilização de um teatro popular que pudesse ser assistido pela maioria da população.

Gota d' água estava em cartaz num circuito comercial, em uma grande sala de espetáculos, com um alto valor para o ingresso. Diante dessa situação, Maciel afirma que:

criava-se uma aparente contradição entre espetáculo com tema e forma popular, mas que não dispensava a mediação da bilheteria, como meio de manter a folha de pagamento (que envolvia 52 artistas e técnicos) e os gastos com a produção caríssima (500.000 cruzeiros, na época). Com isso, (...) o povo, normalmente, não tem acesso ao teatro comercial (MACIEL, 2004, p. 105).

Como já afirmava Pontes, em entrevista concedida a Fernando Peixoto (1980, p. 279), “*Gota d' água* talvez seja uma contribuição no sentido de colocar novamente a necessidade de se retomar o contato com o povo e com as formas de narrar que sejam populares. Mas o terceiro requisito (...) não cumpre e está longe de cumprir”.

Conforme já mencionado no primeiro capítulo, Pontes elenca requisitos para o teatro ser popular: a temática precisa ser próxima do povo; deve incorporar elementos da vida do povo; e se destinar ao povo.

Por esse mesmo viés, Hermeneto (2010) afirma sobre o conteúdo do prefácio e do texto de *Gota d' água*: “por mais que se diga que o texto foi escrito para o grande público, pois integrava uma publicação comercial, a linguagem e o tipo de análise ali engendrada tinham o público leitor intelectualizado como preferencial” (HERMENETO, 2010, p. 147-148).

O leitor intelectualizado, de acordo com Maciel (2004, p.108-109), pertence à classe média formada por estudantes, artistas, políticos, profissionais liberais entre outros. Segundo o autor, a classe média passou a ocupar espaços e buscou unir-se as classes populares. Mas ainda era preciso que a classe média “descobrisse que qualquer projeto de identidade nacional deveria relacionar-se a vida concreta do povo e suas aspirações”.

Gota d' água é baseada na tragédia grega *Medeia*, de Eurípides, escrita em 431 a.C, e inspirada no programa *Caso Especial Medeia*, realizado por Oduvaldo Viana Filho e exibido pela Rede Globo em 1973. A morte precoce de Oduvaldo Vianna Filho aos 38 anos, em 1974, impediu que ele realizasse seu propósito de levar *Medeia* aos palcos, o que deixa, nas palavras de Peixoto (1980, p. 287), uma “herança-tarefa” a Paulo Pontes: “reescrever para o teatro uma

adaptação, que havia realizado para a televisão, de *Medeia*”. Ciente desse intento, Pontes decidiu fazer a versão teatral em coautoria com Chico Buarque.

Na primeira edição do livro *Gota d' água*, lançado em 1975 pela editora Civilização Brasileira, está explícito, na segunda folha (S/P) do livro, o reconhecimento dos autores a Vianinha: “inspirados em concepção de Oduvaldo Vianna Filho” (BUARQUE, PONTES, 1975).

A adaptação realizada por Chico e Pontes, segundo Hermeneto (2010), gerou polêmicas no campo artístico-intelectual referente à autoria primeira da adaptação do clássico para a realidade brasileira. Chico Buarque, em entrevista à Rádio 365, em 1976, afirma o seguinte a esse respeito:

É uma adaptação da *Medeia* de Eurípedes para um subúrbio carioca. A ideia original é do Vianinha, que chegou a escrever um “caso especial” que passou na televisão. Aí ele não teve tempo de desenvolver a peça para o teatro. O Paulo Pontes resolveu levar adiante o projeto e me procurou para um trabalho a quatro mãos. É claro que estou apaixonado pela peça, ficou pronta agora há pouco. Mas como ninguém conhece ainda, não fica bem eu elogiar o trabalho. Só posso dizer que deu uma tremenda mão-de-obra tudo rimado e metrificado como manda o figurino, 4 mil versos e dez canções. Os versos podem até ser ruins, mas 4 mil é um número que impressiona, não é mesmo? (BUARQUE, C., 2014).

Hermeneto (2010, p. 83) enfatiza que Chico e Pontes “implementaram o projeto e materializaram as diferentes formas de circulação do texto na década de 1970. Esses foram, portanto, os autores de *Gota D'Água*, o texto e o evento. E, ao escrevê-los, viram também as suas trajetórias individuais serem reescritas por ele”.

De maneira similar, a historiadora Claudia Regina dos Santos (2013, p. 108) concorda que os autores primeiros do texto foram Chico e Pontes, afirmando que “pois, materializaram a sua circulação em diferentes formatos, como nas edições literárias da peça e nos discos com as canções e textos interpretados por Bibi Ferreira e o próprio Chico”. Nessa perspectiva, Sousa (2007, p. 15) ressalta que Chico e Pontes “construíram suas próprias visões de teatro engajado, em que a sutileza dramática seria importante instrumento de ação”.

Alencar (2002) menciona que *Gota d'Água* passa pelos trâmites da censura, mesmo sendo considerada pela Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) do Departamento de Polícia Federal uma crítica ao regime militar. É liberada com alguns cortes e destinada para um público maior de dezoito anos. De acordo com Cremilda Wanderley (2007), a peça discute a ausência de diálogo entre a elite e o popular e ainda critica o capitalismo, as injustiças sociais e a exploração da classe subalterna.

Hermeneto (2010) e Michalski (1985) concordam que *Gota d' água*, apesar de estar inserida no circuito comercial, conseguiu a junção do teatro comercial ao engajamento político, por meio de um projeto de valorização da palavra. A peça foi escrita toda em versos, e a palavra foi trazida de volta para se transformar no centro desse contexto dramático. Nesse viés, *Gota d' água*, lançou mão da “tragédia do cotidiano e da miséria, sem dúvida, e que por isso mesmo, deseja ultrapassar os limites do acontecimento” (SANTIAGO, 2000, p. 174).

Deste modo, cria-se um estilo cênico que se deve à linguagem em versos e à forte presença de canções. Buscou-se retomar os aspectos socioculturais da nação e da cultura popular na tentativa de levar o povo aos palcos, trazendo para a cena as classes subalternas, já que a peça retrata a vida no subúrbio do Rio de Janeiro. Nas palavras de Sousa (2007, p. 7), Chico e Pontes “conseguem um novo contato com o público, valorizando a palavra popular, mas, ao mesmo tempo, estabelecendo a “linguagem de fresta”, com a invenção dos personagens e das situações”.

Claudia Regina dos Santos (2013, p. 109) menciona que Paulo Pontes dá um salto em sua carreira com *Gota d' água*, afirmando que “a imagem de crítico da realidade brasileira foi reforçada não só pelo teor do enredo da peça, mas também pelo seu prefácio”.

Em 1976, Paulo Pontes falece quando escrevia com Chico Buarque a comédia musical *O dia em que Frank Sinatra veio ao Brasil*. O comunicador social José Eduardo Razuk (2012, p. 109) afirma que Paulo Pontes era: “autodidata e profundamente dedicado à criação de uma dramaturgia nacional que falasse do povo brasileiro e que atingisse as camadas populares”.

Peixoto (1980, p. 290) reforça sobre Pontes:

escrever foi apenas uma de suas atividades. (...) era um exemplo vivo de investigação. Sempre o entusiasmo e o estímulo. Tinha capacidade de liderança e paixão pelo debate democrático. Com sua morte prematura, o teatro brasileiro perde um homem de permanente lucidez.

Ainda sobre Pontes, Brito (2009, p. 74) enfatiza que: “em seus trabalhos, buscou sempre a quebra do distanciamento entre intelectuais e o povo”.

Em 1977, Chico adapta *Os Saltimbancos*, texto de Sergio Bardotti, inspirado no conto “Os músicos de Bremen”, dos irmãos Grimm. A peça estreia no Rio de Janeiro, sob a direção de Antonio Pedro. Apesar de ter por tema principal a solidariedade, *Os Saltimbancos* não deixa de ser uma crítica sobre a exploração dos assalariados. Como realça Wanderley (2007, p. 10), “a crítica política é feita de forma alegórica. Os animais – gato, galinha, cachorro e jumento – metaforizam os operários que tentam fugir do sistema assalariado de exploração, para fundarem uma comunidade baseada na colaboração mútua”.

Em 1978, Chico Buarque escreve e leva aos palcos *Ópera do Malandro*, retrato dos anos 1940, época do Cassino da Urca. A peça mostra um contexto de ilegalidade, prostituição e contrabando. O personagem Duran é casado com Vitória e se passa por um grande empresário. Os dois têm uma filha chamada Terezinha, casada com Max Overseas, que vive de golpes e contrabandos, mas tem a proteção do policial Chaves. A peça retrata o fim da malandragem genuína e o início da malandragem federal.

O espetáculo inicia com uma introdução, momento em que o produtor sobe ao palco e fala para a plateia: “Acredito que é tempo de abirmos os olhos para a realidade que nos cerca, que nos toca tão de perto e que, às vezes, relutamos em reconhecer” (BUARQUE, 1978, p. 19). Chama-se, portanto, a atenção, tentando fazer com que a plateia perceba a intenção contida no espetáculo.

Em 1976, Chico lançou o LP *Meus caros amigos* e, novamente suas canções são de cunho social e de protesto contra a ditadura militar. Compõe *O que será*, para o filme *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto.

Chico escreve, em 1979, *Chapeuzinho Amarelo*, que trata dos medos infantis. No mesmo ano, foi lançado o álbum duplo *Ópera do malandro*, que contém as músicas da peça. Finalmente, *Calabar: o elogio da traição* é liberado pela censura e estreia em São Paulo, em 1980.

Segundo Zappa (2011), durante as décadas de 1970 e 1980 Chico construiu uma carreira musical sólida, lançando discos solo e outros em parceria. Nesse período, fez *Chico Buarque* (1970), *Construção*, *Chico Canta* (1973), *Sinal fechado* (1974), *Meus caros amigos* (1976) *Vida* (1980), (1981), *Chico Buarque* (1984), *Francisco* (1987) e *Chico Buarque* (1989). Gravou alguns discos com Caetano Veloso e Maria Bethânia, além de projetos como *O grande circo místico* (1983), em parceria com Edu Lobo e *Ópera do Malandro* (1979).

Chico gravou, entre os anos 1990 e 2000, os seguintes discos: *Para todos* (1993), *As cidades* (1998), *Duetos* (2002), *Chico Buarque perfil* (2004), *Chico no cinema* (2005), *Carioca* (2006) e *Chico* (2011). No âmbito da produção literária, escreveu *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite Derramado* (2009) e seu último romance *Irmão Alemão* (2014).

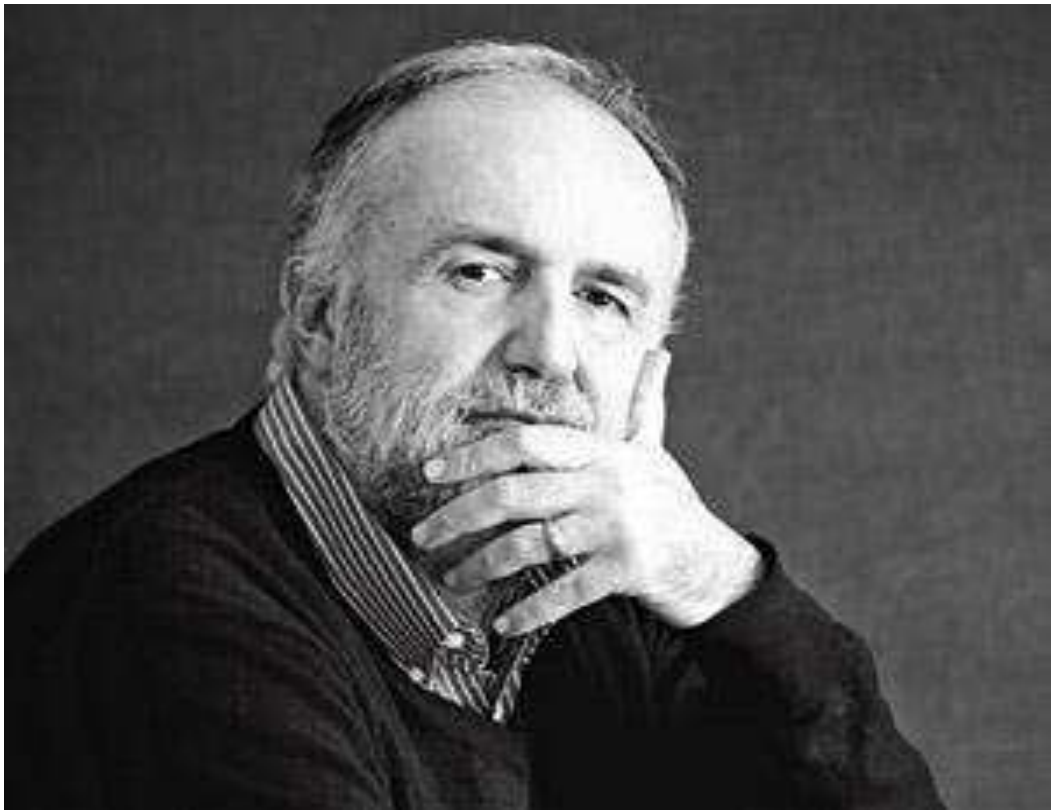
Diante das trajetórias artísticas apresentadas nesse capítulo, sobressaem as produções elaboradas durante o regime militar. Nesse sentido, pode-se elencar que Chico Buarque destacou-se, primeiramente, por suas inúmeras produções musicais, ressaltando que algumas se tornaram canções de protesto. Por outro lado, evidencia-se, nessa pesquisa, que sua produção literária também atuou como forma de resistência. Já Paulo Pontes, por sua vez,

destacou-se por seu engajamento e produção de um teatro crítico e voltado para o viés popular. Assim, Chico e Pontes, articulados como intelectuais engajados e produtores de uma dramaturgia que dialogava com o contexto histórico vigente, produziram obras marcadas por um caráter crítico, comprometidas com a liberdade de expressão e com a contestação do cenário marcado pela repressão e pela censura.

CAPÍTULO III: MARCO ANTONIO DE LA PARRA: MEMÓRIA DA INVENÇÃO.

El poeta deja sus palabras dispuestas para la pronta caída en el vacío del lector. La puntuación como relieve de la respiración.
Marco Antonio de la Parra.

Marco Antonio de la Parra é psiquiatra, dramaturgo, narrador, diretor de teatro, roteirista, crítico e apresentador de televisão, novelista e um dos escritores mais conhecidos no Chile. Nasceu em 23 de janeiro de 1952, em Santiago. Autor de mais de setenta títulos, foi diretor do Teatro da Faculdade de Medicina do Chile e da companhia La Teatroneta, tendo fundado o Teatro de la Pasión Inextinguible e estando à frente da Escuela de Teatro da Universidad Finis Terrae.



Marco Antonio de la Parra. Fonte : < <http://www.paula.cl/reportaje/la-gran-premiacion/>>.

De la Parra iniciou sua atividade teatral enquanto cursava a Faculdade de Medicina na Universidad de Chile. Foi também ator e diretor de teatro, entre os anos de 1974 e 1976. Sua primeira participação no circuito de teatro profissional foi em 1975, quando recebeu uma menção honrosa no Concurso de Dramaturgia da Universidad de Chile por *Matatango*, *disparen sobre el zorzal*, que estreou nos palcos em 1978.

A produção teatral de Marco Antonio de la Parra se inicia no contexto da ditadura militar, como o próprio dramaturgo afirma: “la actividad impieza a ser mucho mayor después del golpe militar, un efecto muy raro. Después del golpe se produce un vacío de poder en el interior de las escuelas” (DE LA PARRA; MOODY, 2000, p. 2). É importante destacar que o cenário de repressão e censura parece ter se tornado inspiração para o dramaturgo chileno, visto que nesse período escreveu inúmeras obras pautadas em um viés crítico e reflexivo.

Vale ressaltar que até meados de 1973, como já dito no primeiro capítulo, segundo Ochsenius e Hurtado (1982, p. 11), a atividade teatral chilena, propiciada pelo governo da *Unidad Popular*, viveu um processo de renovação e desenvolvimento, tendo aumentado consideravelmente o número de companhias de teatro.

Paladini (2011) reforça que, durante o regime militar chileno, apesar da ausência de censura prévia às obras de teatro, implantaram-se medidas para dificultar a produção teatral. A medida mais rígida talvez tenha sido o imposto de 22% sobre o ingresso bruto, cobrado de todas as peças que não eram consideradas de alto nível cultural.

Dentro desta perspectiva, de la Parra afirma o seguinte sobre sua produção: “mis obras no tuvieron una autorización que daba el gobierno calificar de culturales los espectáculos y permitía descontar un impuesto muy alto, que era como funcionaba la censura. En general, se actuaba castigando el costo de la obra” (DE LA PARRA; MOODY, 2000, p. 2).

Após 1975, poucos permanecem nos teatros universitários, que sofreram intervenção militar. Paladini (2011, p. 55) enfatiza que o único teatro que manteve certa continuidade foi o da Universidad Católica. Desse modo, começa a se articular um movimento teatral independente, que tentou resgatar o nacional e o popular. Surgiram companhias como Teatro Imagen, Teatro del Ángel, La Feria, Taller de investigación Teatral entre outras. No entendimento de Serna (2010, p. 297), o teatro chileno supera o primeiro momento de silêncio.

Marco Antonio de la Parra, de acordo com o diretor e dramaturgo Albornoz Farias (2006, p. 113), divide o cenário pós-golpe com outros escritores, como David Benavente (*Pedro, Juan y Diego*, 1976), Luis Rivano (*Te llamabas Rosicler*, 1976), Gustavo Meza (*El último tren*, 1978), Juan Radrigán (*Testimonio de las muertes de Sabina*, 1979), entre outros.

De la Parra tece o seguinte comentário sobre o impacto na produção artística chilena do pós-golpe: “el mundo se nos dividió en tres espacios mentales. Dentro, fuera y allá lejos. Allá lejos estaba el exilio. Afuera, el toque de queda, los bandos militares (...) Dentro, el vacío de poder” (ELIZONDO, 1989, p. 31). Diante disso, defende que: “nos colocamos en

una posición antidictadura, pero también sobreviviente” (DE LA PARRA; MOODY, 2000, p. 205).

O dramaturgo Albornoz Farias (2006, p. 111) menciona que a produção dramática de Marco Antonio de la Parra pode ser estruturada em torno de dois critérios fundamentais: um cronológico e um poético/temático.

Em um critério cronológico, conforme Farias (2006, p. 111), a produção teatral se organiza em três períodos: o primeiro, de 1975 a 1988, é marcado pelo regime militar chileno e pela crise da modernidade. Tal período foi iniciado em 1975 com a premiação pela peça *Matatangos, dispáren sobre el zorzal*, que estreou nos palcos em 1978, sob direção de Oscar Stuardo para o Grupo de Teatro do Instituto Goethe; com *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978), dirigida por Gustavo Meza e representada no Teatro Imagen; com *La secreta obscenidad de cada día* (1984); *El deseo de toda ciudadana* (1987), dirigido por Ramón Griffero, e com *Infieles* (1988), produzida e dirigida coletivamente pelo Teatro de la Pasión Inextinguible.

Acerca do primeiro período, o pesquisador teatral José Francisco Silva afirma sobre Marco Antonio de la Parra: “es un poeta teatral de gran agudeza, mordaz, provocador y obsesivo, y eso en un contexto social difícil, cercado por un régimen dictatorial de los más cruentos del continente, viviendo en un régimen donde se experimentan las rupturas más violentas al orden económico y social” (SILVA, 2001, S/N).

Farias (2006, p. 118) descreve a segunda etapa de produção (1989 a 1994) como marcada pela transição, perplexidade e incerteza características do final do período da ditadura militar, expressas nas peças *King Kong Palace o el exilio de Tarzán* e *Dostoievski va a la playa*, ambas publicadas em 1990. A transição para a democracia é marcada pelas peças *El padre muerto* (1991) e *Tristán e Isolda* (1993).

O terceiro período (1994 a 2006), qualificado como pós-ditadura e pós-moderno, inicia-se em 1994 com as obras *El continente negro*, *Ofelia o la madre muerta* e *La pequeña historia de Chile*, seguindo com *La puta madre* (1997) e *Monogamia* (2000).

Em relação à perspectiva temática da produção de Marco Antonio de la Parra, Farias (2006) a organiza em torno de três indagações: a primeira diz respeito a uma relação permanente com a revisão da história e da identidade chilena, com o imaginário nacional e seus mitos referentes à memória, o que aparece em obras como *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, *La pequeña historia de Chile* (1994) e *Las costureras* (2000).

A segunda etapa é direcionada à subjetividade da classe média chilena ao final do século XX e início do século XXI, sendo marcada por tensões de classes, amor e ódio,

lealdade e traição e determinantes políticas/econômicas como em *El continente negro* (1994), *Monogamia* (2000) e *Sushi* (2003).

A terceira vertente temática de apropriação e ressemantização parte do Chile e dos principais ícones culturais ocidentais: Marx/Freud, Tarzán/Mandrake, Neruda/Dostoievski, Shakespeare/Cervantes, Pinochet /Bush, etc., estando presentes em: *Matatangos, disparen sobre El zorzal* (1975), *La secreta obscenidad de cada día* (1984), *King Kong Palace o el exilio de Tarzán* (1990), *Madrid/ Sarajevo* (1999), *Wittgenstein, el último filósofo* (2004), entre outras.

O pesquisador teatral e professor Mario Rojas (2010, p. 1.101) menciona que, enquanto conhecedor da mitologia gardeliana, Marco Antonio de la Parra a transforma em *Matatangos, disparen sobre el zorzal*, desmistificando e remistificando o mito criado em volta da figura do cantor de tango argentino Carlos Gardel. Por meio das didascálias, confirma-se a concepção pós-modernista do texto, bem como a pluralidade de significados permitida por ele, partindo de aspectos da vida de Gardel e do contexto argentino, e projetando uma realidade tangível da ditadura chilena. Assim, “la intención del autor no es ni didáctica ni de directa apelación al contexto histórico social, sino que prefiere más bien la alusión indirecta”.

De acordo com o pesquisador em estudos culturais Oscar Díaz-Ortiz (1996, p. 47), *Matatangos, disparen sobre el zorzal*, está relacionada com o momento histórico pelo qual passava o Chile na década de 1970, marcado pela ditadura militar e por um aparato repressivo. Diante desse cenário, o teatro passa a ser um elemento “que violaba el autoritarismo pinochetiano impuesto y además, éste era un concientizador de clase al tratar de representar la realidad de Chile”.

O pesquisador teatral Juan Piña (1989, p. 498), por sua vez, afirma que “*Lo crudo, lo cocido, lo podrido* y *Matatangos*, se inscriben dentro de un mismo lipo de teatro del absurdo, expresionista a veces, de rituales y sobre todo locando lemas chilenos y latinoamericanos, ignorados generalmente por las compañías teatrales y dramaturgos nuestros.”

Nessa perspectiva, Díaz-Ortiz salienta que, na peça *Matatangos*, de la Parra usa a paródia para mostrar sua crítica ao sistema vigente, por meio do personagem Gardel, que “sería el elemento principal o el sofisma de un universo simbólico que pretendía con su creación, el control y la alienación del pueblo”(ORTIZ, 1996, p. 51).

Hurtado (2010) destaca que nos primeiros quinze anos de produção, de la Parra produz um teatro quase que exclusivamente masculino como, por exemplo, em: *Matatangos*, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, *La secreta obscenidad de cada día*, *La noche de los*

volantines, Toda una vida, Vereda tropical, Dostoievski va a la playa, King-Kong palace, obras em que predominam protagonistas homens.

A maioria dessas obras “tienen en común la exploración de la cultura popular de clase media chilena, sus claves de identidad, sus mitos, en especial el de sus hombres y, dentro de su ambigüedad lúdica, formulan una metáfora y un comentario crítico a la realidad socio-política del gobierno militar” (HURTADO, 2010, p. 182).

Seguindo a análise, Hurtado (2010) realça que, após duas décadas de *La secreta obscenidad de cada día* (1984), até suas últimas criações, de la Parra oferece uma produção sugestiva, dolorosa e centrada no feminino, como por exemplo nas peças *Heroína, teatro repleto de mujeres* (1999), que inclui *El continente negro, Lucrecia & Judith, Ofelia o la madre muerta* e *La vida privada*.

Segundo a crítica literária Elga Laborde (2010, p. 49), de la Parra escreveu parte de suas obras mais provocativas em plena ditadura, obras de forte relevância como *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978), *Secreta obscenidad de cada día* (1984), entre outras.

Nessa mesma perspectiva, Farias ressalta que de la Parra faz parte daquela geração de chilenos que teve de enfrentar, depois do golpe, a instalação do autoritarismo político e a consolidação do liberalismo econômico no país. Assim, “integra aquella primera generación de creadores nacionales (...) que logró articular un heterogéneo coro de voces críticas-disidentes, resistentes, contestatórias o refractorias al gobierno militar” (FARIAS, 2006, p. 113).

Em 1978, escreve *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, cujo título faz referência ao estudo *Lo crudo y lo cocido*, do antropólogo Claude Lévi-Strauss. Sobre este aspecto, Laborde (2010, p. 53-54) relembra que Lévi-Strauss “estudia detallada y rigurosamente la estructura del pensamiento humano que encontró en los mitos y sus relaciones con la realidad externa.” Por tal razão, “de la Parra toma esta concepción estructuralista para trasladarla al teatro, dramatizando los rituales urbanos a partir de la realidad chilena”.

A peça se passa em um restaurante decadente de Santiago, chamado Los Inmortales, e agora só está à espera da chegada do último representante, o senador Ossa Maya. Os garçons, Efraín e Evaristo, o maître, Dom Elías e uma velha caixa, Eliana, vivem no restaurante decadente, lugar em que mantinham uma estranha e secreta sociedade chamada *la Orden de la Garzonaría Secreta*.

A peça foi rigorosamente censurada por autoridades da Universidad Católica. O vice-reitor Alan Larraín, da Escola de Comunicação, censurou a peça após assistir aos ensaios.

Segundo de la Parra, “Larraín pensó que la obra podía ser políticamente peligrosa y la desestimaron” (DE LA PARRA; MOODY, 2000, p. 2).

Com efeito, Laborde explica que “de la Parra es un psiquiatra y que todos los recursos literarios, dramáticos o de ficción narrativa en sus manos, representan un poderoso arsenal para un combate a la patología social, que desencadena y legitima cualquier autoritarismo” (LABORDE, 2010, p. 58).

Pelo mesmo viés, Laborde ressalta que o texto “proyecta un mundo alucinante, maravilloso, metafórico de la vida social, desde la perspectiva del realismo que remite de inmediato a la experiencia cotidiana como fuente de comparación” (LABORDE, 2010, p. 48).

A diretora artística e pesquisadora em Artes Cênicas Paula González Rodríguez enfatiza que, após o episódio da censura na Universidad Católica, a Companhia Teatro Imagen decide retomar o projeto e montar a peça com recursos próprios. Os membros e as demais pessoas que apoiavam o projeto *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* eram “constantemente ameaçados e importunados” (RODRÍGUEZ, 2011, p. 92).

Rodríguez (2011) menciona que o grande custo da cenografia fazia com que fosse difícil montar uma peça. Todavia, dispostos a manter o projeto, o diretor da companhia Gustavo Meza viajou para a Europa para conseguir apoio financeiro dos membros do partido Socialista. De volta ao Chile, com os recursos financeiros garantidos, comprou da Universidad Católica parte da cenografia original, e ainda conseguiu pagar um desenhista, um cenógrafo e o salário dos atores.

Nas palavras de Salas, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* é “una mirada introspectiva al contexto histórico y a los resortes últimos de la conducta del pueblo chileno y sus contracciones políticas” (SALAS, 1981, p. 2). No entendimento de Piña, a peça “alcanza universalidad sobre todo con relación con la decadencia de una sociedad que tiene mucho de enfermo y con unos seres totalmente desquiciados” (PIÑA, 1978, p. 499).

Salas e Rodríguez concordam que o texto tem acento surrealista. Por outro lado, Salas também sugere que há filiação com o teatro do absurdo, enquanto Rodríguez afirma que “marcou o auge e o ponto inicial da fase surrealista, por ser uma sátira cruel e absurda que debochava, tanto da “junta militar”, quanto da forma em que eles defendem os poderosos” (RODRÍGUEZ, 2011, p. 125).

A “dificuldade” de rotulação da peça confirma seu caráter ambíguo, como enfatiza o dramaturgo Sergio Poza: “una obra que hablaba de un mundo impreciso, contradictorio y paradójico, bajo el signo de la ambigüedad” (POZA, 2001, p. 154).

De acordo com Piña (1979), a peça foi premiada pelo Theatre of Latin America (TOLA) em 1979, no *Primer Encuentro del teatro de las Americas*, que ocorreu entre 29 de maio a 1 de junho.

Entre 1984 e 1987, de la Parra dirigiu o grupo teatral La Teatroneta. Depois, fundou o Teatro de la Pasión Inextinguible. No ano de 1984, escreve *La secreta obscenidad de cada día*, desenvolvendo, através dos personagens Sigmundo Freud e Carlos Marx, “estrategias para colocar en el discurso de estos pensadores, ingeniosos diálogos de locura y denuncia que de otra forma no habría podido decir bajo el régimen dictatorial” (SILVA, 2001, S/P.).

Na obra, dois homens estranhos e exibidos chamados Sigmundo e Carlos estão na frente de um colégio de meninas e, no decorrer das cenas, eles já não parecem ser quem se pensava. O texto é repleto de ambigüidades e questionamentos: quem seriam realmente esses personagens? Não se consegue identificar um perfil nítido deles, ou talvez nem o tenham, já que o aspecto da identidade social está ligado ao lado obscuro da realidade.

A ambigüidade parece se tornar uma característica das primeiras obras de Marco Antonio de la Parra, conforme salienta Sergio Poza:

Marco Antonio de la Parra establece su peculiar estatuto de la ambigüedad en cada una de las obras creadas. Al margen de ser un recurso lingüístico que marca la diferencia con el discurso tradicional, la ambigüedad en de la Parra tiene una explicación histórica. La circunstancia de haber vivido como creador bajo el autoritarismo militar lo obligó a escribir teatro metaforizando la realidad y alejándolo de cualquiera referencialidad empírica. En particular, sus composiciones de la década del ochenta: *La secreta obscenidad de cada día* y *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* poseen una alta carga de ambigüedad. En la primera, los seres se dan como sujetos ambiguos, retorcidos, equívocos que sugieren una realidad u otra, pero nunca precisa o encasillable. En la segunda, el énfasis está puesto en lo temático a través de símbolos o subtextos que transforman la realidad concreta en algo distinto (POZA, 1997, p. 130).

Na concepção de Laborde, *La secreta obscenidad de cada día* tem “el dialogo, encubierto por eufemismos, paradojas, figuras retóricas y alusiones irónicas revela y expone una realidad de verdades ocultas” (LABORDE, 2010, p. 51). De la Parra afirma que “era una obra sobre el secreto (...) sobre lo que no se podía decir, lo que no se podía mostrar” (DE LA PARRA; MODDY, 2000, p. 208).

Em 1987, de la Parra estreia no Teatro de la Pasión Inextinguible sua nova peça *El deseo de toda ciudadana* (1987), uma reescrita de *Flores de Papel* (Egon Wolf). Na obra, Verônica, a protagonista, é testemunha do desaparecimento dos colegas, no mesmo instante em que um estranho vai falando possíveis versões sobre o que realmente aconteceu com os que desapareceram, gerando incertezas e desconfianças na protagonista. Paula Cronovich

(2013) sugere que *El deseo de toda ciudadana* expõe a instabilidade da sociedade chilena sob o regime, o que é levado a cabo pela mente paranóica da protagonista.

O teatro torna-se, cada vez mais, uma forma de resistência. Devido a isso, o crítico literário Grinor Rojo (1992) e a crítica teatral Sara Rojo (1992) afirmam que, em novembro de 1987, houve uma companhia publicitária que propagava as “bondades” do regime militar e concedia um mês para oitenta e um atores, diretores, críticos e dramaturgos (entre eles Marco Antonio de la Parra) para abandonar o país, através do Comando 135 de la Acción Pacificadores Trizano.

A produção artística, especialmente o teatro, atuava em uma clara oposição ao regime imposto. Segundo Juan Alano e Camilo Kong, o teatro “se atreve (...) a desafiar públicamente al régimen utilizando diferentes mecanismos para esto” (ALANO; KONG, 2012, p. 13).

De la Parra escreve *Infieles* (1988) e Farias (2006) relembra que a peça foi dirigida coletivamente sob a supervisão do próprio autor, considerado uma das vozes mais destacadas e singulares surgidas no Chile durante a ditadura militar, tendo recebido o Prêmio de la Asociación de Periodistas de Espectáculos pela melhor peça da temporada.

O dia 11 de março de 1990 é o marco de transição para a democracia, período que influenciou na produção artística de muitos chilenos, entre eles Marco Antonio de la Parra. Inicia-se uma nova etapa de produção, caracterizada por Farias (2006) como transição, perplexidade e incerteza. Entre as obras, podem-se destacar *King Kong Palace o el exilio de Tarzán y Dostoievski va a la playa*, e uma colaboração em uma criação coletiva intitulada *La noche de los volantines*, que estreou em 1989 no Teatro Ictus sob a direção de Nissim Sharim. Esta etapa prolonga-se com obras de transição a democracia, *El padre muerto* (1991), *Tristán e Isolda* (1993).

Conforme Farias (2006), de janeiro de 1991 a setembro de 1993, Marco Antonio de la Parra foi designado Agregado Cultural de la Embajada de Chile en Espanha. Neste período, *El padre muerto* ganha o Prêmio Borne, *Tristán e Isolda*, o Prêmio de Teatro Breve, ambos na Espanha. O trabalho do dramaturgo já havia sido traduzido em 1987, mas a partir de 1991 começa a ser reconhecido internacionalmente.

Ao regressar ao Chile, trabalhou como crítico de televisão de La Segunda, até 1998. No ano de 1994, escreve *El continente negro*, *Ofelia o la madre muerta* e *La pequeña historia de Chile*, dando início à sua terceira fase de produção.

El continente negro, segundo Hurtado (2010, p. 183), conta diferentes histórias de vida de pessoas comuns, dentro de um quadro de frustrações e desamparo, em especial as da

mulher, que sofre pela impossibilidade de experimentar o amor que deseja. Dessa forma, “todos los personajes viven o han vivido la traición, algunos, con cinismo caricaturesco, otros, atrapados en el dolor, ya no tendrán ilusión posible para recomenzar”.

Em *La pequeña historia de Chile* (1995) “el tema de la memoria e identidad es abordado de modo alegórico (...)” (HURTADO, 2009, p. 150). No entendimento de Paladini, a peça “pone en escena justamente la consciencia de la pérdida de memoria, en un espacio que enfatiza la sensación de angustia frente a esa condición” (PALADINI, 2011, p. 144).

De la Parra, em *Ofelia o la madre muerta*, “toma” emprestado a personagem Ofelia da tragédia escrita por William Shakespeare, contextualizando-a em torno do tema da anorexia. A Ofelia de Marco Antonio de la Parra é angustiada e frágil, e em forma de protesto deixa de comer e falar, ficando anoréxica. Nas palavras de Hurtado, Ofelia “acoge en su cuerpo y proyecta a su alrededor la rebelión dolida ante la imposibilidad de abstraerse del fatal cruce entre deseo, posesión, poder y muerte” (HURTADO, 2010, p. 183).

De la Parra foi professor de dramaturgia da Universidad Católica entre 1993 e 1995, e da Universidade Finis Terrae nos anos de 1998 e 1999. Também foi diretor de várias oficinas sobre dramaturgia, tanto no Chile como no exterior. Além das obras teatrais, de la Parra escreveu contos (*Sueños Eróticos e Amores Imposibles*), novelas (*La secreta Guerra Santa de Santiago de Chile, Cuerpos Prohibidos, La pérdida del tiempo e El cuaderno de Mayra*) e crônicas (*La mala memoria, Carta abierta a Pinochet, o Monólogo de la Clase Media Chilena con su padre, El televidente, Para salir del siglo XX*, etc.).

A trajetória artística de Marco Antonio de la Parra é marcada por uma vasta produção literária. Nessa pesquisa, evidenciou-se a sua primeira fase de produção, escrita durante o contexto da ditadura militar e fortemente marcada pelo discurso de resistência. De la Parra, intelectual engajado e preocupado com temas atuais, revelou, através de seus textos, um discurso crítico, buscando refletir sobre as questões sociais e históricas que predominaram no Chile sob o comando de Augusto Pinochet. A produção literária desse grande dramaturgo estendeu-se a outros períodos da história chilena e latino-americana, tornando-se uma obra de destaque na literatura e dramaturgia latino-americana.

CAPÍTULO IV: *GOTA D' ÁGUA E LO CRUDO, LO COCIDO, LO PODRIDO*: CENAS DO TEATRO DE RESISTÊNCIA LATINO-AMERICANO.

Em um período conturbado da história latino-americana, Chico Buarque, Paulo Pontes e Marco Antonio de la Parra buscaram, por meio do teatro e da literatura, representar sua visão da realidade histórica latino-americana, marcada pela opressão e pela falta de liberdade, pela desigual concentração de renda e redução da participação da população nas decisões políticas.

As peças eram concebidas em tempos-espços distintos e convergentes, pois *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, publicada em 1978, veio à luz três anos depois de *Gota d' água*, publicada em 1975. No entanto, ambas dialogam na medida em que procuram refletir sobre a realidade vigente do contexto da ditadura militar, que produziu uma forte repressão a toda expressão artística que mostrasse resistência ao regime instaurado.

Ambas as peças passaram por processos de censura. De acordo com a historiadora e pesquisadora teatral Sandra Siebra Alencar (2002), *Gota d' água* recebeu três pareceres desfavoráveis da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) e do Departamento de Polícia Federal (DPF), justificados com base no fato de que a peça seria uma crítica ao regime militar. Depois da emissão de um quarto parecer, que pediu a supressão de partes do texto e avaliou a peça como “bom espetáculo”, a decisão final passou para a autoridade superior: a diretoria da DCDP/DPF. Esta, por sua vez, considerou apropriada a liberação da peça, mesmo com seu conteúdo crítico e subversivo.

Gota d' água foi liberada para maiores de 18 anos e estreou em dezembro de 1975, no Rio de Janeiro no Teatro Tereza Raquel. Houve, segundo Hermeneto (2010), um processo de negociação direta entre os produtores da peça e a DCDP/DPF, devido à quantidade de cortes recomendados, que poderiam inviabilizar a encenação. Nesse sentido, vale sublinhar que, para a autora, “a prática de negociação direta e verbal dos produtores e autores com a Censura não era incomum” (HERMENETO, 2010, p. 279).

Lo crudo, lo cocido, lo podrido iria estreiar na Universidade Católica, mas foi proibida por ser considerada “grosseira” pelas autoridades desta mesma Universidade, e por conter elementos contrários ao espírito universitário e católico. Só conseguiu ir aos palcos depois de grande esforço financeiro, no final de 1978, no Teatro Imagen.

O diretor e pesquisador teatral Jean-Pierre Ryngaert (1995) ressalta que o título de uma obra pode ser um modo de anunciar ou confundir seu sentido, sendo, para o leitor, o

primeiro sinal, uma pista, uma espécie de primeira referência. A partir dele, é possível verificar se a intenção do autor é obedecer ou não às tradições históricas, ou ainda, se o título funciona como um anúncio do conteúdo a ser revelado pelo texto. Para o pesquisador e crítico teatral Patrice Pavis (2010, p. 411), o título “instaura uma expectativa que será ora frustrada, ora satisfeita: o espectador (...) julgará se a fábula cola bem no rótulo escolhido”.

Na mesma perspectiva, o professor e escritor Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1997) ressalta que o receptor, ao iniciar uma leitura, elabora um “horizonte de perspectivas” por meio de primeiros sinais da obra: título, autor, gênero, entre outros. Ryngaert (1995) menciona o semiólogo Umberto Eco (1993), que sugere que o leitor tem “direito” de interpretação pelas pistas que ele identifica no texto e que foram “previstas” pelo autor.

Nas palavras de Eco, todo texto “deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente” (ECO, 1993, p. 80). Assim, o leitor modelo concebido por Eco é uma estratégia textual, uma espécie de leitor “ideal”, dinâmico com iniciativa interpretativa.

Aguiar e Silva (1997, p. 300) define o leitor como “agente dinâmico e não passivo, consumidor, na decodificação do texto”. Ainda sobre a relação de cooperação entre leitor e texto, Eco afirma: “el texto es una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo para colmar espacios de “no dicho” o de “ya dicho”, espacios que, por así decirlo, han quedado en blanco, entonces el texto no es más que una máquina presuposicional” (ECO, 1993, p. 39).

Na peça *Gota d' água*, conforme apontam os literatos Suellen Silva e Luiz Magalhães (2013, p. 2), o título “enfoca a situação limite, a qual são submetidos os mais pobres”, no caso, os moradores da Vila do Meio-dia, especialmente a personagem Joana.

De forma semelhante, Lourenço afirma que o título remete ao “último fio a arrebentar-se em uma situação limite e figura na peça como a falta de esperança, a desigualdade social, a humilhação, a privação e a injustiça sofrida pelo povo da Vila do Meio-dia em virtude do capitalismo caboclo” (LOURENÇO, 2010, p. 47).

O título da peça é também o título do samba do personagem, ex-morador da Vila do Meio-Dia, Jasão de Oliveira. A canção anuncia a situação limite dos moradores da Vila, representantes da classe subalterna, e também o amor passionai de Joana, bem como sua dor ao ser traída e abandonada, revelando um provável final trágico:

*Olha a gota que falta
 Pro desfecho da festa
 Por favor
 Deixa em paz meu coração
 Que ele é um pote até aqui de mágoa
 E qualquer desatenção
 — faça não
 Pode ser a gota d'água.* (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 60).

Já o título da peça chilena *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* faz referência ao estudo *Lo crudo y lo cocido*, de Claude Lévi-Strauss. No estudo, o antropólogo interpreta as maneiras pelas quais o ser humano cozinha e come os alimentos. O objetivo do livro, segundo o próprio autor, é “mostrar de que modo as categorias empíricas, como as de cru e cozido, de fresco e podre, etc., podem servir como ferramentas conceituais para isolar noções abstratas e encadeá-las em proposições” (LEVI-STRAUUS, 1991, p. 11).

Na culinária, o alimento se apresenta basicamente em três estados: o cru, o cozido e o podre. O cru pode ser entendido como um alimento que não sofreu danos ou transformação, ao passo que os outros dois estados estão fortemente marcados: o cozido é uma transformação do cru, e o podre a metamorfose do cozido, “já que o cozimento realiza a transformação cultural do cru, assim como a putrefação é a sua transformação natural” (LEVI-STRAUUS, 1991, p. 143).

O antropólogo Roberto da Matta (1986, p. 52) explica que “num plano mais filosófico e universal, (...) o cru se liga a um estado de selvageria (estado de natureza), ao passo que o cozido relaciona-se ao universo socialmente elaborado que toda a sociedade humana define como sendo o de sua cultura e ideologia”. Da Matta distingue o cru do cozido, afirmando que

o cru seria tudo que está fora da área da casa onde somos vistos e tratados com amor, carinho e consideração, podendo – consequentemente – escolher a comida. Ou seja: o cru é tudo aquilo que está fora do controle da casa. (...) Já o cozido é algo social por definição. Não é somente o nome de um processo físico – o cozimento das coisas pelo fogo –, mas, sobretudo, o nome de um prato sagrado dentro da nossa culinária (DAMATTA, 1986, p. 54).

Apresentadas as distinções formuladas por Lévi-Strauss e Da Matta para o cru, o cozido e o podre, Laborde (2010) acredita que o título *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* faz alusão aos três garçons da peça: *lo crudo* se refere a Efraín, o contestador; *lo cocido*, a Evaristo, que reconhece a instituição como sua razão de ser, e *lo podrido* a Don Elías, que manipula os demais. Conforme a análise realizada por Laborde, poderia se estabelecer uma ligação com os três estados do mesmo elemento: *lo crudo*, referindo-se a Efraín como aquele

que se mantém racional, “puro” e bom; *lo cocido*, referente a Evaristo, que já está “contaminado” e passivo ao sistema, sendo o “ruim”, e *lo podrido*, que se refere a Don Elías como o “feito”, o ditador, o que já está corrompido e podre.

Lo crudo, lo cocido, lo podrido evidencia uma situação limite: o cru, o cozido e o podre estão no mesmo espaço vivendo no período de ditadura militar. O podre tenta persuadir, por meio de um discurso autoritário, que o cru e cozido se tornem podres, em outras palavras, que eles anulem os seus desejos, vontades e liberdade para manterem uma unidade hierarquizada regida por normas que tem por nome *la Orden de la Garzonería Secreta*.

De acordo com Ryngaert (1995), os nomes dos personagens também podem sugerir evidências. No caso da peça *Gota d’ água*, o nome de uma das protagonistas é Joana, que, no entendimento da professora e pesquisadora teatral Cecília Silva Furquim Marinho (2013), lembra a expressão popular “casa da mãe Joana”, fazendo alusão a um lugar onde tudo pode ser feito, qualquer um pode entrar e mandar. A expressão aparece no trecho abaixo:

*CREONTE — Rapaz,
(...)
Minha filha não é eu de mãe Joana
Não vai fazer como fez co’a outra, não
Comeu, gozou, depois, feito banana,
jogou fora a casca. Presta atenção:
a minha filha é filha de bacana.
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 35-36).*

Na fala de Creonte, além do uso da expressão “*mãe Joana*” para referir-se à desordem e à confusão, também é possível notar que, no caso de Alma, a cena não irá se repetir, pois ela “*é filha de bacana*”. Desse modo, na concepção de Creonte as diferenças de classes interferem no modo de tratar as pessoas. Marinho (2013) também menciona que Joana é o feminino de João, que, por sua vez, é antropônimo de Ana, utilizada como nome feminino autônomo. No que diz respeito à protagonista, trata-se de uma mulher que possui características de dois gêneros: a brutalidade e o inconformismo, em contraponto com a afetividade e a doação da fêmea.

A maioria dos nomes/apelidos dos personagens de *Gota d’ água* são populares: Maria, Cacetão, Nenê, Estela, Zaíra, Boca Pequena, Amorim, Xulé e Galego, assim como o da protagonista Joana. Por outro lado, Egeu, Corina e os outros dois protagonistas Jasão e Creonte têm relação com os nomes da tragédia grega de Eurípides. Em *Medeia*, Creonte era o rei de Corinto, Egeu o rei de Atenas, Jasão o líder dos Argonautas e a ama

de Medéia vira Corina, amiga e confidente de Joana. É importante ressaltar que Creonte e Jasão são os únicos que aparecem com sobrenomes, a saber, Vasconcelos e Oliveira.

Em *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* os personagens, ao fazerem o juramento e entrarem para *la Orden de la Garzonería Secreta*, recebem nomes novos: Eliana Riquelme, Efraín Rojas e Evaristo Romero. Em relação aos nomes recebidos, Laborde (2005, p. 56) menciona Piña (1983), que enfatiza que a *Garzonería Secreta* exclui a individualidade, tanto que as iniciais dos personagens são as mesmas (E.R.), exceto a do senador Ossa Maya. Essa singularidade é um dos objetivos da *Garzonería*, que fica evidente na fala de Don Elías quando este exige, através de vários ensaios, que as vozes e o comportamento deles sejam idênticos: “Elías: Ensayen el tono de voz...Aún somos muy diversos...debemos ser identicos...que nos confundan incluso. (Los tres a un mismo tiempo y tono)” (DE LA PARRA, 2010, p. 32).

Por esse viés, Ryngaert declara que no teatro “(...) as origens dos personagens, a organização da narrativa e a natureza da escrita correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias” (RYNGAERT, 1995, p. 9).

Os personagens de ambas as peças são, na maioria, populares. Em *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, os personagens são os garçons e uma caixa de um restaurante decadente. Em *Gota d’ água*, são moradores da periferia do Rio de Janeiro, sendo que, na visão de Maciel, na peça “o povo não é idealizado ou visto sob a ótica paternalista, mas uma representação das classes subalternas em todas as suas tensões e contradições” (MACIEL, 2004, p. 110).

Os personagens subordinados de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, Eliana, Efraín e Evaristo, se mantêm presos a um sistema de ritos e repetições, em que o ambiente Los Inmortales acaba se tornando uma clausura, ao passo que em *Gota d’ água*, com exceção de Joana, Egeu e sua esposa Corina, os demais moradores da Vila do Meio-dia estão subordinados ao proprietário e detentor de poder, Creonte.

Rabelo (1998) sublinha que, em *Gota d’ água*, as personalidades de Joana e Jasão são construídas por comentários de outros personagens. Assim, quando surgem em cena, o espectador/leitor já sabe quem eles são. Isso também ocorre em *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* com os personagens Don Elías e o senador Ossa Maya.

Em ambas as peças, é possível identificar discursos autoritários que têm “poder de decisão”. Don Elías e Creonte têm a função de “instruir”, de “ensinar”; em *Gota d’ água*, Creonte apresenta a Jasão a cartilha da filosofia do sentar, para que ele possa um dia assumir seu lugar:

*Ergue a cabeça, estufa o peito
 Fica olhando a linha de fundo,
 Como que a olhar nenhum lugar
 Seguramente é o melhor jeito
 Que há de se olhar pra todo mundo
 Sem ninguém olhar teu olhar
 Mostra total descontração
 Deixa os braços soltos no ar
 E o lombo sempre recostado
 Assim é fácil dizer “não”
 Pois ninguém vai imaginar
 Que foi um “não” premeditado
 Cruza as pernas, que o teu parceiro
 Vai se sentir mais impotente
 Vendo a sola do teu sapato
 E se ele ousar falar primeiro
 Descruza as pernas de repente
 Que ele vai entender no ato
 (A orquestra interrompe seu fundo musical e rítmico.)
 Por hoje era o que eu tinha a dizer (...)
 (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 35-36).*

Nesta passagem, Creonte mostra a Jasão como se deve sentar e olhar o mundo, se quiser exercer bem sua função. Desta maneira, o personagem capitalista, proprietário da Vila do Meio-Dia, detentor de poder, ensina ao sambista as diferentes maneiras pelas quais um homem deve se sentar na cadeira/trono que simboliza o poder e progresso.

O discurso autoritário de Creonte, que ensina como Jasão deve se portar para, no futuro, assumir seu lugar, é marcado pelo emprego de vários verbos no imperativo, utilizados para dar ordens e conselhos: “ergue, estufa, fica, mostra, deixa, cruza, descruza”. O espaço de poder representado pela cadeira e pelo discurso autoritário de Creonte remete ao momento histórico, à concentração de renda e ao autoritarismo do período militar.

Vale ressaltar que, tanto em *Medeia* de Eurípides, quanto em *Gota d’ água*, Creonte exerce funções de poder: em *Medeia* é rei de Corinto e em *Gota d’ água* é um empresário capitalista, representando, assim, a própria figuração da tirania, do autoritarismo e do totalitarismo.

Em *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, Don Elías é o portador de um discurso autoritário, pois sempre busca manter a ordem e exige que as regras sejam cumpridas, como fica evidente no trecho abaixo:

ELÍAS: (Suspira como un general tras haber pasado revista a sus tropas.)
 Uno de estos días entrara don Estanislao por esa puerta... y no debe encontrar desertores, sino garzones llenos de la sabiduría del gremio, constantes, incondicionales, dispuestos... (DE LA PARRA, 2010, p. 25).

Elías cumpre seu papel de general, revistando os garçons como quem revista uma tropa, buscando justificar que eles são dispostos, cheios de sabedoria e que seguem as regras sem questionar, uma vez que um garçom “ejecuta, atiende, no pregunta” (DE LA PARRA, 2010, p. 15). Devido a essa situação, Efraín desabafa: “Porque Elías se cree el supremo tribunal de los garzones (...) No nos deja abrir la puerta... no nos deja cambiar (...)” (DE LA PARRA, 2010, p. 15).

Em outro momento, Don Elías repassa as “maneiras” de servir e se comportar a Efrían e Evaristo:

Elías: Efraín sirve las tostadas... Concéntrate, Efraín... (golpea las palmas.)
Retiren las flores, la mantequilla, antes el aperitivo, ofrecen el vino (...)
(...)
¡Se sirve por la izquierda y se retira por la derecha!
Efraín: ¡Ah... igual que en política! (Balbuceante, lo repite con mas brío.)
¡Igual que en política! (Nueva carcajada mecánica.)
(DE LA PARRA, 2010, p. 36-37).

Primeiramente, esse trecho confirma que Don Elías é o detentor de conhecimentos da Garzonería Secreta. Em seguida, é perceptível uma crítica aos partidos da direita, que apoiaram o golpe que depôs Allende e a coalizão de esquerda *Unidad Popular* (UP). A expressão “se retira por la derecha”, pode remeter aos direitos suspensos durante o período ditatorial chileno.

Em algumas passagens do texto, Elías é questionado por Efraín sobre as formas de reclusão a que são submetidos no restaurante. Efraín tem ideias e se atreve a protestar, anseia por mudanças e tenta convencer Don Elías:

Efraín: Ay, don Elías, lo confieso que he tenido ideas.
Elías: Hum... Eso es delicado.
(...)
Efraín: Se me ocurría que era mejor cambiar el local... que podríamos abrirlo a la gente (...) (DE LA PARRA, 2010, p. 30).

Devido a seus questionamentos, o personagem é sempre repreendido, ora pelo colega Evaristo, ora por Don Elías, que busca manter a ordem e as normas. Assim, Don Elías se converte em um sacerdote cheio de sabedoria e faz a cerimônia de confissão para que Efraín se arrependa dos seus “pecados”, que vão contra a *Orden de la Garzonería Secreta*. Junto ao ritual da confissão há a penitência, que é a flagelação por uma *servilleta*, simbolizando a tortura a que o pecador deve ser submetido:

Elías: (mientras continúa la flagelación de Efraín): Sí, es posible ... desprenderse de todo un siglo vivido... de todo lo aprendido... empezar de nuevo... renunciar a la misión original...olvidar a don Estanislao...al único caudillo que ha tenido el país... como olvida a un gato callajero.. toda la ingratitud posible ...Sí...sí puede ser...(Mira a Efraín jadeante em suelo trás la flagelación) ¿Eso era lo que sugerías? ¿O te escuché mal, Efraín? (DE LA PARRA, 2010, p. 30-31).

O discurso autoritário e o espaço simbólico remetem à situação vivida pelo Chile durante a ditadura. De acordo com o pesquisador teatral Oscar Lepeley (2005, p. 78), “se puede decodificar de este lugar cerrado, en donde sólo la palabra oficial es aceptada y cualquiera otra que pretenda alterar ese orden será reprimida y rechazada”.

Após ser repreendido tanto verbalmente como fisicamente através da “flagelación”, Efraín demonstra arrependimento por ter sugerido mudanças e afirma que tudo não passou de um erro:

Efraín: No... no he dicho nada...ha sido un error.
 Elías: (Suspirando): La mala acústica...seguramente...Con todos los reservados
 llenos... qué más puede esperarse...(...) (Toma los tres cubiertos de su bolsillo y nos
 une en una especie de cruz, la besa y la coloca sobre la frente de Efraín.) Ego te absolvo...(pausa) ¡Qué lindas alcuza! ¿No es cierto, Efraín?
 (DE LA PARRA, 2010, p. 31).

É importante ressaltar que os acontecimentos envolvendo Efraín formam um ritual: primeiro a confissão (conseguida por meio de um interrogatório); segundo, a penitência, terceiro, o arrependimento e por fim, a absolvição. Metaforicamente, pode-se pensar que Efraín simboliza a sociedade chilena, que nesse caso “fue concebida como un cuerpo reprimido e inflexibilizado por las restricciones y el temor difundidos por las disciplinas de un orden burgués terrorista” (VIDAL, 1991, p. 171).

Vale realçar que, após a absolvição, ocorre uma ruptura, manifesta na fragmentação narrativa por frases desconexas do restante do texto: “¡Qué lindas alcuza! ¿No es cierto, Efraín?”. A frase dita por Elías “gera” descontinuidade e pode ser uma característica pós-dramática, já que “a fragmentação da narrativa, os elementos hipernaturalistas, grotescos e neoexpressionistas (...) são típicos do teatro pós-dramático” (LEHMANN, 2007, p. 30).

A personagem Eliana, por sua vez, também é submissa às ordens de Don Elías, tendo o compromisso de controlar o espaço do restaurante, anotando tudo o que acontece em seus livros: “no puede equivocarme en mis libros... en ellos está todo claro... no puedo cometer errores” (DE LA PARRA, 2010, p. 12).

Eliana demonstra ser obcecada pela ordem e precisa ter tudo sob controle. Suas palavras e atitudes também simbolizam o discurso autoritário e a imposição de normas. Depois de ter suas ordens atendidas, conclui:

Eliana: Pero sí, ahora todo está más tranquilo, mira el local, tenemos orden, limpieza, tenemos paz...nos acostamos más temprano y los clientes estás calladitos, tranquilos (...) (DE LA PARRA, 2010, p. 40).

Sua fala confirma a preocupação em promover a disciplina e controlar tanto o espaço quanto o tempo, remetendo à situação vivida pela população chilena na época de Pinochet, em que as imposições do regime militar deveriam ser aceitas. Para tanto, relembra Lepeley, adotou-se o “toque de queda, medida extrema que se manteve por muchos años en el país y que coartaba la libertad de movimiento de la población, obligándola a recogerse más temprano” (LEPELEY, 2005, p. 6).

La Orden de la Garzonería Secreta e seus rituais são uma metáfora da ditadura militar no Chile, onde a hierarquia predominava diante de um discurso “oficial” que mantinha as pessoas em clausura, sem liberdade e submetidas a normas pré-estabelecidas.

Por outro lado, as peças apresentam discursos contestadores de resistência, que não se calam diante de imposições dos que se dizem “superiores” e detentores do poder. Em *Gota d’ água*, os contestadores são Joana e Egeu; em *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, o único a contestar é Efraín.

Vieira (1989) sublinha que, em *Gota d’ água*, Egeu é o mentor intelectual do conflito ideológico na Vila. Ele servirá de apoio aos dois grupos de vizinhos, ao mesmo tempo em que compartilha da dor de sua comadre Joana, dividindo o sentimento de injustiça social promovido pelas imposições de Creonte aos moradores da Vila ao cobrar juros altos e taxas exorbitantes pelas moradias.

Peixoto (1980, p. 277-278) ressalta que Egeu é um “homem que está do lado da justiça e da verdade, possui uma clara compreensão do tipo de submissão e de mistificação em que vivem os manipulados moradores do conjunto residencial do subúrbio do Rio de Janeiro”. Ele ainda “explica (...) ao público, didaticamente, o tipo de relações sociais que os poderosos estabelecem para os subalternos”.

Egeu é proprietário de uma oficina que faz consertos de eletrônicos. Foi ele quem ensinou a primeira profissão a seu compadre Jasão. Além disso, na maioria das passagens do texto, está sempre trabalhando, conforme se observa nas palavras de Boca Pequena: “*Faz uns*

dezoito anos que eu passo na sua porta e mestre Egeu está sempre trabalhando” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 17).

O personagem Egeu é conhecido e chamado por todos da Vila de “mestre”, justamente pelo respeito que a comunidade tem por ele e por reconhecer seus conhecimentos. Muitos recorrem a ele para pedir conselhos, como é o caso de Xulé, que, ao mesmo tempo, faz um desabafo da situação difícil enfrentada pelos moradores:

*XULÉ — Falhei de novo a prestação da casa...
Mas, pela minha contabilidade,
pagando ou não, a gente sempre atrasa
Veja: o preço do cafofo era três
Três milhas já paguei, quer que comprove?
Olha os recibos: cem contos por mês
E agora inda me faltam pagar nove
Com nove fora, juros, dividendo,
mais correção, taxa e ziriguidum,
se eu pago os nove que inda estou devendo,
vou acabar devendo oitenta e um...
Que matemática filha da puta.
EGEU — Todo mundo está igual a você
(...)
XULÉ — Alguém tem que falar com seu Creonte
A gente vive nessa divisão
Se subtrai, se multiplica, soma,
no fim, ou come ou paga a prestação
O que posso fazer, mestre Egeu?...
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 8-9).*

A situação descrita por Xulé representa os fatos que ocorrem na economia brasileira da época. Segundo Fausto (1995), entre os anos 1969 e 1973 aconteceu, na economia, o chamado “milagre brasileiro”, caracterizado por um período de grande crescimento econômico que permitiu a ampliação do comércio mundial e empréstimos estrangeiros a baixos juros, gerando um aumento significativo nas importações e nas exportações.

Entretanto, não tardou para surgirem os efeitos que levaram o país a um aumento significativo da dívida externa, aumento na taxa de juros, na inflação e na concentração de renda. A respeito disso, os autores afirmam que “o santo que produziu o milagre é conhecido por todas as pessoas de boa fé e bom nível de informação: a brutal concentração da riqueza elevou (...) a capacidade de consumo de bens duráveis de uma parte da população, enquanto a maioria ficou no ora-veja” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. xi).

Xulé expõe as dificuldades dos moradores, que chegam ao ponto de ter que optarem se comem ou pagam a prestação. Ele sugere, então, que alguém deve falar com Creonte. Em seguida, pede conselho ao “mestre” que, diante da situação, organiza o movimento contra

Creonte e propõe que ninguém mais pague a parcela como artimanha para que se consiga uma negociação justa para todos os moradores. Nesse sentido, Egeu recomenda o seguinte:

*EGEU — Pois eu vou te dizer: se só você não paga
você é um marginal, definitivamente
Mas imagine só se, um dia, de repente
ninguém pagar a casa, o apartamento, a vaga
Como é que fica a coisa? Fica diferente
Fica provado que é demais a prestação
Então o seu Creonte não tem solução
Ou fica quieto ou manda embora toda a gente
Cachorro, papagaio, velho, viúva, filha...
Creonte vai dizer que é tudo vagabundo?
E vai escorraçar, sozinho, todo mundo?
Pra isso precisava ter outra virilha
Não é?... (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 16).*

Egeu exerce um importante papel na construção do enredo. É ele quem articula o movimento contra Creonte, alertando os moradores sobre os abusos sofridos e buscando pelas soluções necessárias por meio da organização democrática, mesmo não estando na situação dos demais, já que tem seu apartamento quitado. Ele é um símbolo de resistência tanto ao ficar ao lado de Joana e questionar o modo como Jasão optou pela mudança de vida, abandonando esposa e filhos, como quanto ao problema de injustiça que a comunidade vem sofrendo.

Outra personagem que apresenta um discurso de resistência é Joana. Ela foi abandonada por seu marido Jasão, com quem teve dois filhos. Jasão, mais jovem, vê no relacionamento amoroso com Alma, filha de Creonte, proprietário da Vila do Meio-Dia, uma oportunidade de enriquecer.

Joana e Alma são muito diferentes. Joana é uma mulher mais velha, moradora da periferia carioca, que aceita qualquer trabalho para sustentar os filhos e pagar as parcelas do financiamento habitacional. No trecho abaixo, ela menciona alguns dos trabalhos que realizou:

*Passo mais de seis anos
em cima de u'a máquina de costura,
dia e noite ali emendando uns panos
(...)
(...) trabalhando de sol a sol,
(...)
Manda camisa, toalha, lençol,
calça, cueca e a trouxa aqui no tanque
(...)
É carregar lata d'água? Eu carrego
Dou injeção, tomo conta de louco*

(...)
Virei parteira
 (...). (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 121-122).

Pode-se dizer que Joana é uma mulher que não mede esforços para realizar seus objetivos. Mesmo consciente da sua difícil condição financeira, ela “não se entrega” e não recusa trabalho. Alma, por outro lado, vive em uma realidade totalmente inversa, pois seu universo é de luxo e futilidades, o que se torna visível quando ela fala para Jasão os detalhes do apartamento novo que ganhou do pai para viver com o futuro esposo:

*ALMA — Sabe, hoje estive lá no nosso apartamento
 Você precisa ver, já estão no acabamento
 Já colocaram todos os vidros fumê
 nas esquadrias de alumínio. E a fachada
 do prédio ficou bem moderna, liberty,
 colonial e clássica. Puseram lambri
 de madeira com mármore no hall de entrada
 O elevador todo forrado de veludo
 (...)
 Sala de jantar,
 living e a nossa suíte dão vista pro mar
 Dos outros quartos dá pra ver o Redentor
 Mas Jasão, você inda não sabe da maior
 surpresa que papai me aprontou. Adivinha
 quando eu abri a porta, sabe o que é que tinha?
 Tudo que é eletrodoméstico: gravador
 e aspirador, enceradeira, e geladeira,
 televisão a cores, ar-condicionado,
 você precisa ver, tudo isso já comprado,
 tudo isso já instalado pela casa inteira...
 Desta vez papai deu uma boa caprichada.
 (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 28-29)*

Alma desconhece a realidade vivida na Vila do Meio-Dia, as dificuldades e os sofrimentos. Porém, sabe que Jasão viveu lá e que esse ambiente inspirou o samba *Gota d'água*, por isso, deixa bem claro que deseja que ele esqueça essa vida:

*ALMA — Escuta o que eu lhe digo:
 precisa definir seu repertório
 Ou bem você dança a valsa comigo,
 ou pula o carnaval no purgatório.
 (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 30)*

Jasão já fez sua escolha: abandonou a vida no subúrbio carioca, a mulher, os filhos e os amigos do botequim para viver uma vida melhor ao lado de Alma. Dessa forma, Joana é

trocada por uma mulher mais jovem e rica, como se isso não bastasse, ainda sofre com a falta de dinheiro e atrasa as parcelas da casa própria. Creonte, detentor de poder, tem a oportunidade de livrar-se de Joana e ainda evitar problemas com sua filha Alma.

Joana, representante da classe subalterna, sofre tanto emocionalmente como financeiramente. Ela foi corrompida por um sistema econômico capitalista idealizado como “milagre brasileiro”, que enriquecia as classes altas e empobrecia as classes subalternas, que ficaram no “ora-veja”. Diante da possibilidade de despejo anunciada pelo ex-marido, a mando do empresário Creonte, ela não se cala e desabafa:

*O preço que constava na escritura
eu já paguei.
Eu lá trabalhando de sol a sol,
não vou esperar que você se manque
Manda camisa, toalha, lençol,
calça, cueca e a trouxa aqui no tanque
— tu quase sempre lá no futebol
É carregar lata d' água? Eu carrego
Dou injeção, tomo conta de louco
(...)
A prestação não me dava conforto
Quanto mais eu pagava, mais devia.
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 121).*

Jasão afirma que tem uma proposta e pede para Joana deixar a Vila e procurar outro lugar para morar, pois já está com muitas parcelas atrasadas. Ele acredita que é melhor ela ir embora, prometendo que a ajudará com dinheiro. Joana não se conforma e grita por vingança:

*JOANA — Pra não ser trapo nem lixo,
nem sombra, objeto, nada,
eu prefiro ser um bicho,
ser esta besta danada
Me arrasto, berro, me xingo,
me mordo, babo, me bato,
me mato, mato e me vingo,
me vingo, me mato e mato..
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 47).*

Joana não quer ser tratada como “um trapo, um lixo”, uma mercadoria, por isso não aceita deixar a casa. Indignada diante dessa condição, em uma estratégia de resistência ela amaldiçoa Alma e Creonte, aqueles que a fizeram mal. Com a crença em seus deuses, invoca

a “pomba-gira¹” e todos os orixás. Cantando e dançando em ritmo do “*Paó para djagumas*”, as vizinhas preparam Joana para a cerimônia como tentativa de receber a ajuda divina para executar seu plano de vingança:

*JOANA — O pai e a filha vão colher a tempestade
A ira dos centauros e da pomba-gira
levará seus corpos a crepitar na pira
e suas almas vagar na eternidade
Os dois vão pagar o resgate dos meus ais
Para tanto invoco o testemunho de Deus,
a justiça de Têmis e a bênção dos céus,
os cavalos de São Jorge e seus marechais,
Hécate, feiticeira das encruzilhadas,
padroeira da magia, deusa-demônia,
falange de Ogum, sintagmas da Macedônia,
suas duzentas e cinqüenta e seis espadas,
mago negro das trevas, flecha incendiaria,
Lambrego, Canheta, Tinhoso, Nunca-Visto,
faça desta fiel serva de Jesus Cristo
de todas as criaturas a mais sanguinária
Você, Salamandra, vai chegar sua vez
Oxumaré de acordo com mãe Afrodite
vão preparar um filtro que lhe dá cistite,
corrimento, sífilis, cancro e frigidez
Eu quero ver sua vida passada a limpo,
Creonte. Conto co’ a Virgem e o Padre Eterno,
todos os santos, anjos do céu e do inferno,
eu conto com todos os orixás do Olimpo!
(Encerra-se a ventania e retorna a melodia do Paó)
Saravá! (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 89-90).*

Joana, apaixonada, ferida, traída e não sabendo mais o que fazer porque não consegue reconquistar Jasão, resolve invocar sua religião, chamando todos os santos para amaldiçoar tanto aquela que tirou seu marido quanto o pai dela, homem rico e poderoso. Joana acredita que Jasão não ama Alma, mas quer usufruir da posição social dela e do pai. Apesar de tudo, ela ainda tem esperança de reviver esse amor.

Diante da resistência de Joana, Creonte vai até a vila junto com a polícia para expulsá-la de casa. Ao chegar lá, ele fala alto com Joana e diz que se ela não sair vai tirá-la a força, por isso trouxe a polícia. Joana o questiona sobre sua ação cruel de despejo e pergunta:

¹ A Pomba-gira é uma entidade espiritual da umbanda. Além disso, de acordo com a especialista em Ciências da religião Sônia Regina Lages e a psicóloga Maria Inácia d’Ávila (2008, p. 2), a pomba-gira “é uma entidade feminina, poderosa e cheia de sensualidade, que se apresenta dançando e gargalhando, muito consultada para cura de males de saúde e sortilégios de amor”.

JOANA — *Por quê?*
 CREONTE — *Por medo...*
 JOANA — *Medo de mim?...*
 CREONTE — *Medo de você*
sim, porque você pode investir a qualquer
hora. Tá calibrada de ódio, a arma na mão
E a vida te botou em posição de tiro
Só falta a vítima, mais nada. Então prefiro
virar pr'um outro lado a boca do canhão
Não gosto de guerra nem vou facilitar
diante de quem está se achando injustiçada
 JOANA — *Mas o que é que eu posso lhe fazer? Posso nada*
Estou de mãos atadas, tenho que cuidar
de dois filhos...
 (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 149)

Joana representa a rebeldia de um povo. Ela não tem medo de Creonte e se opõe a suas ordens sem submeter-se a receber benefícios dele em troca de abandonar seu lar. Creonte quer realizar a vontade da filha, que está de casamento marcado com Jasão, e vê Joana como uma ameaça para seus planos, já que ela não pretende se calar. Temendo seus atos, a repreende, levando a polícia para expulsá-la do condomínio. Ele pretende, a todo custo, manter a ordem e seus interesses lançando mão de seu dinheiro e de sua posição social privilegiada.

Em *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, Efraín é o único a sugerir mudanças e questionar o sistema de *la Orden de la Garzonería Secreta* :

Efraín: ¿No sería mejor abrir la puerta?
 Evaristo: ¿Te estás volviendo loco?
 Efraín: No, es que se me ocurrió que sería lindo ver más gente en el local...
 (...)
 Efraín: Sí...pero que tanto repetir y repetir las vestimentas...ponerse el
 papillón...poner las mesas...esperar...esperar...esperar...
 (DE LA PARRA, 2010, p. 14-16).

Segundo o pesquisador teatral José Varela (1990), Efraín quer “democratizar o restaurante” e começa a questionar o “sometimento absoluto”, o que estabelece o enfrentamento com os superiores da *Orden*. Salas afirma que “Efraín encarna la inquietud de aquellas facciones del pueblo sometido que cuestionan la validez del orden político impuesto desde arriba por un sistema totalitario que condena la más mínima manifestación de desacuerdo” (SALAS, 1981, p. 5-6).

Por outro viés, Daniel-Henri Pageaux (2011, p. 19) enfatiza que “o comparatista estabelece relações, estuda permutas, reflete sobre diálogos entre literaturas e entre culturas.

Ora, na base dessas práticas, destaca-se um elemento essencial: a diferença – ou, com mais propriedade, o fator diferenciador”. Sob essa óptica, é possível analisar nas peças diferenças formais. Enquanto *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* é escrita em prosa em um único ato, *Gota d’ água* é escrita em dois atos e em versos. Como os próprios autores afirmam, “nós escrevemos a peça em versos, intensificando poeticamente um diálogo que podia ser realista, porque a poesia exprime melhor a densidade de sentimentos que move os personagens, mas quisemos, sobretudo, com os versos, tentar revalorizar a palavra” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. viii) e transformá-la no centro desse contexto dramático.

Ao escrever a peça em versos, os autores produzem uma poesia motivada pela fala do povo, como declara Pontes:

o verso (...) é uma coisa muito popular e (...) vai desempenhar uma função muito boa porque ele é capaz de aprofundar o personagem social e de dar (...) uma força teatral, que substitui o diálogo em prosa (...) Sem falar que o verso, a melodia, o encantamento do verso, a tradição da rima pertence às camadas populares (BUARQUE; PONTES, 1989, p. 283).

Outra diferença de estrutura das obras é que *Gota d’ água*, ao contrário de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, traz um prefácio que mais pode ser chamado de projeto – manifesto. Os autores, além de promover no leitor o interesse pela leitura do texto, expõem três preocupações sobre as quais a peça pretende refletir: o capitalismo; o povo que sumiu da cultura; e a crise da palavra que deixou de ser o centro do acontecimento dramático.

Hermeneto (2012, p. 83) retoma certos conceitos propostos pela historiadora Gisele Venancio (2009), que assim define o prefácio: “é, assim, a ocasião do autor falar diretamente aos leitores, apresentando seus “escrúpulos”, hesitações, dúvidas e inquietações”.

Buarque e Pontes (1975) utilizam no prefácio a expressão “capitalismo caboclo”, para caracterizar o momento histórico-econômico pelo qual passava o Brasil nos anos de 1970, momento este que encurralava as classes subalternas. De acordo com Boris Fausto, “o “capitalismo selvagem” caracterizou aqueles anos e os seguintes com seus imensos projetos que não consideravam nem a natureza nem as populações locais” (FAUSTO, 1995, p. 487).

Gota d’ água mantém o coro característico das tragédias gregas. Em *Medeia*, o coro é formado pelas mulheres de Corinto; já em *Gota d’ água* há dois coros: o das mulheres e o dos homens. Dessa forma, conforme Marinho,

os autores optaram por dissociar o coro em múltiplas vozes diferentemente do coro grego que representava a voz da comunidade de forma homogênea. São, portanto, homens e mulheres do povo, moradores do condomínio, cada qual com sua maneira característica de reagir e comentar a problemática da protagonista Joana com seu ex-marido Jasão (MARINHO, 2013, p. 32).

Mas nas duas obras, de acordo com Maciel, o coro continua mantendo “a função de analisar e criticar os protagonistas, preocupando-se com a ordem dos sentimentos. Nada passa impune, tudo é analisado e julgado, desde os problemas cotidianos e íntimos até os problemas que dizem respeito a toda a comunidade” (MACIEL, 2004, p. 136).

Em *Medeia* e nas demais peças de Eurípedes, o coro representa a voz dos deuses. Questiona as ações dos protagonistas, mas permite que esses tomem as suas decisões (livre arbítrio). Medeia mata os filhos e se vinga do marido por decisão sua. Diferentemente de Prometeu, em *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, em que o personagem central sofre punições dos Deuses, que são anunciadas pelo coro. Em *Gota d' água* o coro feminino, de um modo geral, se compadece das dores de Joana, enquanto o masculino admira Jasão. O coro, ainda, tem a função de anunciar a tragédia, como, por exemplo, no momento em que descreve e analisa o exagero nos preparativos para o casamento de Jasão e Alma:

*1 — Creonte mandou fazer/ Encanamento novinho
Para, em vez de correr água/ Nas torneiras, correr vinho
2 — Creonte assim exagera/ Depois ele não se zangue
Se em vez de correr o vinho/ Das torneiras, correr sangue
(...). (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 80).*

Tanto em *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* como em *Gota d' água*, podem ser identificados elementos do teatro épico. De acordo com o Michalski (2004), apesar de *Gota d' água* ser baseada em uma tragédia grega e de trazer o conflito dramático, sua clareza didático-política é reforçada pela forma poética.

Rabelo (1998) identifica a teatralidade do espetáculo quando, ao final da peça, depois da cena dos corpos trazidos por Egeu e Corina, há um momento de imobilidade, em seguida todos cantam a canção *Gota d' água*, tendo ao fundo a projeção de uma manchete sensacionalista noticiando a tragédia.

Vale salientar que, na peça, o épico e o dramático estão presentes, entrelaçando-se. A música pode ter a função de interromper epicamente a ação, podendo, por outro lado, acentuar as características dramáticas do enredo, o que ocorre em outros trechos da peça, como citado por Rabelo (1998).

Em *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, é importante ressaltar que Marco Antonio de la Parra utiliza o efeito de distanciamento do teatro épico, que pretende levar o espectador à consciência, por uma sensação de que aquilo que se está representado não é realidade, justificando que “la teatralidad es exagerada (...) acentuándose lo lúdico, lo episódico,

lográndose así el distanciamiento necesario para producir la actividad crítica al espectador” (LEPELEY, 1988, p. 60).

Segundo o crítico teatral Anatol Rosenfeld (1985, p. 148) e o pesquisador teatral Jean-Jacques Roubine (2003), a teoria do teatro épico se opõe à teoria de Aristóteles e pretende “esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la”. (ROSENFELD, 1985, p. 150). Roubine reforça que a forma épica “mobiliza o senso crítico dos espectadores, incitando-os a descobrir por si mesmos uma verdade mais complexa do que aquela que aderiam ao entrar no teatro” (ROUBINE, 2003, p. 152).

De acordo com Rosenfeld (1985, p. 150), o homem é mostrado como um ser mutável e não um ser fixo, sendo capaz de transformar e ser transformado. Assim, “o homem não é regido por forças insondáveis que lhe determinam a situação metafísica”. Está sujeito à situação histórica que pode ser transformada. Portanto, “o fito principal do teatro épico é a “desmistificação”, a revelação de que as desgraças dos homens não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas” (ROSENFELD, 1985, p. 150).

Essa “desmistificação” do teatro épico é encontrada em *Gota d’ água*, como ressalta Michalski (2004, p. 240), na medida em que os elementos trágicos da peça não representam as vontades divinas das obras clássicas, “e sim o destino coletivo da classe social dentro da qual cada um deles, sem ter escolhido, nasceu”. Desse modo, as desgraças dos personagens da peça poderiam ser superadas, já que são históricas e não eternas.

Porém, na peça, as classes subalternas estão condenadas à marginalidade e a um fim trágico. Como coloca o personagem Xulé: “*quem nasce nesta vila não tem mais saída, tá condenado a só sair no rabecão e camburão.*” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 41). Na fala de Xulé está o desespero pelo futuro condenado: não há esperanças, não há saída a não ser a tragédia.

Gota d’ água faz alusão a um sistema capitalista seletivo e excludente: “(...) isoladas, as classes subalternas restou à marginalidade abafada, contida, sem saída” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. xiv-xv). Nesse mesmo viés, o comunicador social Eduardo José Razuk (2012, p. 121) afirma que a tragédia é apresentada “como fruto da miséria social imposta aos excluídos pelos sistemas cultural, político e econômico durante a ditadura”.

Por outro lado, a peça, conforme apontado por Michalski (2004), apresenta clareza didático-política ao mostrar que Joana, Jasão e Egeu procuram saídas individuais. Jasão percebe, através do relacionamento com Alma, uma estratégia para fugir da miséria e da tragédia a que estavam condenados os moradores do subúrbio carioca. Egeu, por sua vez, encontra sua saída através da luta social e Joana, ao recusar a submissão a Creonte.

Apesar do livre-arbítrio e da busca por saídas individuais, Jasão é o único bem sucedido, já que consegue mudar de vida e não pensa em tudo o que Joana fez por ele. Diante disso, Cacetão, amigo de Jasão e companheiro de botequim, mostra-se indignado com sua atitude, cantando:

CACETÃO — (Cantando:)
Depois de tanto confete
Um reparo me compete
Pois Jasão faltou à ética
Da nossa profissão
Gigolô se compromete
Pelo código de ética
A manter a forma atlética
A saber dar mais de sete
A nunca virar gilete
A não rir enquanto mete
Nem jamais mascar chiclete
Durante sua função
 (...)
 Mas a falta mais violenta
Sujeita a pena cruenta
É largar quem te alimenta
Do jeito que fez Jasão (...).
 (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 25)

Na fala de Cacetão, percebe-se que, mesmo dentro do contexto da malandragem, ou, como ele mesmo afirma, do “gigolô”, há normas de ética para se seguir. Jasão não cumpriu com esses códigos da “profissão” e abandonou Joana, que lhe alimentou, para casar-se com outra mulher. Jasão usou as façanhas de um sambista para conquistar a filha de Creonte e mudar de malandro para empresário, enquanto Joana se vê traída, abandonada e encurralada por um sistema financeiro que “se operou no interior da sociedade encurralando as classes subalternas” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. xv). Seguindo esse mesmo viés, Maciel (2005, p. 29) reforça que *Gota d’água* “levantava e assumia a bandeira do nacional popular (...) com o objetivo de representar o povo e os conflitos envolvendo as classes subalternas”.

Já na peça *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, a liberdade e o livre-arbítrio não parece uma opção para os integrantes de *la Orden de la Garzonería Secreta*, que funciona no restaurante Los Inmortales, um lugar *cerrado*, decadente, que já teve dias de glória, já não exerce a sua função e não atende a ninguém. Os personagens estão presos a um juramento de *la Orden de la Garzonería*, sustentando ritos e repetições, de maneira que o ambiente do restaurante acaba se tornando uma clausura.

A porta se torna o primeiro símbolo vinculado à noção de espaço fechado, sendo que o ato de mantê-la cerrada representa uma barreira e, ao mesmo tempo, o único meio de abrir

este espaço. Ao permanecer trancada, ela provoca a sensação de enclausuramento, fazendo com que o restaurante funcione como uma representação simbólica da nação chilena que vivia sob a ditadura de Pinochet.

Lepeley afirma que a ambiguidade desse texto teatral induzia o espectador/leitor a “una reflexión sobre la actualidad vigente”, apesar de escapar da categoria de “teatro estrictamente político-folletinesco” (LEPELEY, 2005, p. 73).

Como já mencionado, o texto teatral é geralmente escrito para ser encenado, como é o caso dos textos analisados nesse trabalho. Sendo assim, sua estrutura se diferencia dos textos narrativos, o que não significa que tais textos não possam ser encenados. O texto teatral, por sua vez, pode ser dividido em cenas e atos, composto por diálogos e didascálias/rubricas – que indicam quem fala, de que lugar, pausas, gestos, ações dos personagens, etc.

Nesse sentido, as rubricas são importantes, pois podem ajudar a situar o leitor no tempo e no espaço que se passam as cenas. Nessa perspectiva, o diretor e pesquisador teatral Fernando Mesquita de Faria (2013, p. 133) analisa textos de Samuel Beckett nos quais as rubricas preveem excessivas pausas e silêncios carregados de significados, que podem ser utilizados para criar um espaço meditativo. Faria ressalta que o silêncio, somado a outros elementos (cenário, objetos cênicos...), pode produzir um efeito no leitor/espectador, constituindo “indícios que nos levam a uma reflexão”.

Há, nas peças analisadas nesta pesquisa, indicações de silêncio nas rubricas, não de forma excessiva, como nas peças de Beckett, mas passíveis de serem analisadas, uma vez que podem ser consideradas “pistas” dadas pelo autor para que o leitor interprete ou desvende o sentido do texto, como menciona Eco:

el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. (...) porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema pedantería, de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores. En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad (ECO, 1993, p. 75).

Em *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, estão previstas onze pausas, que aparecem no texto ora como “pausa”, “mutis”, ora como “silêncio”. Em *Gota d’ água*, há trinta e uma indicações de pausa, sinalizadas por duas expressões: “tempo” e “silêncio”.

No trecho selecionado de *Gota d' água*, Egeu consegue organizar os moradores da Vila, que vão conversar com Creonte sobre a dificuldade da quitação dos imóveis e sobre a situação de Joana. Porém, os moradores são surpreendidos pelo discurso de Creonte, que apresenta inúmeras melhorias no conjunto habitacional, além de renegociação das parcelas atrasadas, estratégia sugerida por Jasão para acalmar os ânimos do pessoal e garantir mais lucro.

Assim, logo após apresentar as benfeitorias na Vila, Creonte ironiza:

*CREONTE — Bom. Mais que isso só Jesus Cristo
(Olha o relógio.) Meus amigos, eu estou com hora marcada
Qual é o outro problema?... (Tempo.)
EGEU — (Olhando para todos:) Pessoal, e então?
(Todos ficam em silêncio.)
É o seguinte, dona Joana tá ameaçada
de despejo, tão falando...
CREONTE — Não, isso eu não
vou discutir. Assunto pessoal. Esquece.
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 137).*

Creonte desconversa depois de olhar para o relógio, mostrando-se ocupado, atrasado e não querendo dar chance para críticas ou perguntas. O silêncio de todos confirma a imobilidade diante do discurso de Creonte, representante das classes hegemônicas. Egeu até tenta discutir o assunto de Joana, mas está sozinho, e os demais estão deslumbrados com as melhorias. Percebendo isso, Creonte desconversa e diz que o assunto de Joana não se discute porque é de cunho pessoal.

Nesse sentido, se analisarmos que tanto as palavras como os silêncios são carregados de significados, pode-se dizer que o silêncio parece ser usado a favor de Creonte como tempo suficiente para que todos não reajam e não se lembrem do objetivo da conversa. O gesto de consultar o relógio, seguido da expressão “tempo”, pode sugerir que este mesmo tempo é controlado pelas classes hegemônicas.

Em *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, a passagem abaixo remete às sugestões de Efraín:

*Efraín: Se me ocurría que era mejor cambiar el local...
que podríamos abrirlo a la gente, a
todos... no esperar más... (Pausa temerosa).
(DE LA PARRA, 2010, p. 30).*

Efraín, como já dito anteriormente, anseia por mudanças, tendo em vista que sua fala sugere a necessidade de transformar a realidade em que está inserido. As reticências no final da fala indicam algo inacabado, a ser dito, uma “pausa temerosa” que parece indicar o medo, o receio de dar sua opinião, como se esta opinião não pudesse ser dada. Isso pode ainda

remeter ao arrependimento pelo que disse, diante da falta de liberdade que rege o ambiente de Los Inmortales. Dessa forma, as pausas previstas pelos autores nas rubricas em *Gota d' água* e *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* permitem ao leitor e ao espectador refletir e atribuir significados sobre a intenção contida no texto.

É importante ressaltar a presença do jornal impresso em ambas as peças. Em *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, os garçons Efraín e Evaristo “caracterizan caballeros bien” se passando por clientes da alta burguesia chilena que estão a ler um jornal. O leitor é informado que ambos os personagens assumem outra identidade por meio de uma rubrica, como em um processo de fragmentação, de desdobramento: “están em escena Efraín Rojas y Evaristo Romero, caracterizan caballeros bien” (DE LA PARRA, 2011, p. 7). Portanto, os personagens Efraín e Evaristo se diluem e assumem outras funções sociais, sendo que essa fragmentação de personagens é uma das características do teatro pós-dramático, mencionadas por Hans-Thies Lehmann em sua obra *Teatro pós-dramático*.

Ao mesmo tempo, esses senhores leem fragmentos do jornal e citam os nomes de dois garçons (Efraín e Evaristo) que são importantes figuras da sociedade:

Efraín: Vaya...Vaya...Don Carlos Ibáñez del Campo asume el Gobierno ante la renuncia de don Emiliano Figueroa Larraín... quién lo diría...en su discurso de agradecimiento hizo notar la colaboración en su nombramiento de los garzones del país.

Evaristo: Miren qué cosa...el León Arturo Alessandri Palma cambia su línea política para llegar de nuevo al sillón de La Moneda...Parte de su decisión transcendental se debió a los sabios consejos de un grupo de garzones de Los Inmortales (...)

Efraín: Gardel muere en Medellín, qué pena, tan bonita que cantaba (...)

Evaristo: El Cardenal Caro asiste a una comida en honor del club Badminton (...)

Efraín: Se crea el Premio Nobel de garzonería... a ver... Efraín Rojas candidato seguro.

Evaristo: Arturo Godoy pierde de nuevo con Joe Louis... se comenta que siguió las indicaciones de Evaristo Romero... (...)

Efraín: Perón se abraza con Ilbañez ...Ambos opinan que Rojas es el mejor garzón del mundo.

(DE LA PARRA, 2010, p. 7-8).

Primeiramente, ao falarem sobre os nomes dos ex-presidentes do Chile, os personagens estão rompendo com o silêncio, colocando uma discussão em cena por meio de “un marco de referencias histórico políticas bien concretas, de actores importantes de la vida

nacional esto en un momento en que la dictadura había decretado el receso político, que prohibía hablar de política” (LEPELEY, 2005, p. 78).

Para Salas (1981), Evaristo e Efraín, ao lerem fragmentos do jornal, usam uma técnica de “raccanto” (quando se produz uma quebra na organização temporal para ir até o passado) e fazem uma retrospectiva da história do Chile. Ainda de acordo com Salas, a técnica de “raccanto” “permite extender el tiempo de la acción hacia el pasado, en un movimiento que va del presente al pasado y de éste al presente para detenerse en ese tiempo estancado, suspendido, que es el presente dramático representado por el recinto cerrado de “Los Inmortales” (SALAS, 1981, p. 3).

Por outro lado, é possível perceber nos garçons a necessidade de sentirem-se importantes, de serem elogiados pelo trabalho desempenhado e, ao mesmo tempo, de se passarem por clientes, senhores “Don Narciso e Don Eulogio”, e serem servidos:

Evaristo: ¡Señor MacIntire ... mi viejos perro!

Efraín: Nada menos que don Eulogio Etcheverri, ciudadano, qué gusto de verlo.

Evaristo: ¡Quién diría! Don Narciso MacIntire en persona.

(...)

Evaristo: ¿Qué le parece si nos sentamos juntos a tomarnos un traguito, don Narciso?

(DE LA PARRA, 2010, p. 8-9).

Efraín e Evaristo reassumem sua identidade de garçons somente com a chegada de Eliana, que os repreende: “¿Todavía conversando? ¿Es que no saben la hora que es? (DE LA PARRA, 2010, p. 11).

Em *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, o texto não oferece informações sobre o jornal lido, apenas informa que é acessível aos “caballeros de bien”, deixando subentendido que é um veículo de comunicação das elites. Já em *Gota d’ água*, o caráter jornalístico está presente na capa do livro, que indica o nome do jornal *Luta democrática* e a linguagem popular e direta utilizada. A manchete anuncia uma tragédia carioca: “Assassinou os dois filhos e se matou”. E ao final da peça a manchete de jornal popular, anunciando a tragédia, é projetada.

Hermeneto (2010) confirma o caráter popular do “*Luta democrática*” e explica que, devido ao valor (um cruzeiro), ele podia ser lido por um grande público. Hermeneto (2010, p. 134) recorre a Fernando Gasparian (2001), que elenca três características do jornal compatíveis com a obra *Gota d’ água*: “uma trajetória de embate político da publicação, historicamente construída; a linguagem popular, mais satírica e direta do que a de outros

jornais populares do período; a sua inserção real nos meios populares, inclusive em função do preço acessível”.

É pelo jornal que a Vila do Meio-dia fica sabendo do casamento de Jasão com a filha de Creonte. Cacetão abre o jornal e lê para Galego:

*“Jasão de Oliveira, novo valor
da emepê, promissor autor
do êxito Gota d’água, vai casar
co’a jovem Alma Vasconcelos, filha
do grande comerciante benfeitor
Creonte Vasconcelos...”*
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 9).

Os companheiros de Jasão ficam felizes por ele, que se tornou importante e terá um futuro promissor. Cacetão anuncia: *“Jasão virou notícia, junto com loteria, futebol, sevícia, leno e latrocínio, desastre da Central...”* (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 11).

Creonte se usa não só do jornal, mas também do rádio para lançar seu futuro genro como sambista de sucesso, autor da canção *Gota d’água*. Creonte, primeiramente, despreza a escolha de Alma por Jasão, mas ao perceber que o rapaz pode lhe ser útil nos seus planos para a Vila do Meio-dia, investe na carreira de cantor do futuro genro, pagando para que a canção seja tocada em todos os horários. Creonte assim justifica sua atitude a Jasão:

*CREONTE- (...) Aprende, meu filho,
dessa lição você vai precisar
Se você repete um só estribilho
no coco do povo, e bate, e martela,
o povo acredita naquilo só
Acaba engolindo qualquer balela
Acaba comendo sabão em pó
Imagine um samba...*
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 31)

Creonte, o empresário bem sucedido, enfatiza a existência de manipulação a partir da repetição de uma mensagem única, demonstrando não acreditar no senso crítico do povo e afirmando que para manipular e convencer é só repetir, uma vez que o povo “acaba engolindo qualquer balela”. Como menciona Sousa (2008, p. 12), “nas mãos de Creonte, o samba se transforma em uma máquina de manipulação e banalização”.

Retomando o que foi tratado no primeiro capítulo sobre a indústria cultural, pode-se perceber, na fala de Creonte, a força da manipulação da indústria cultural, que, através da repetição de informações “acabadas”, pode gerar alienação e conformismo. Desse modo,

Martins (1999, p. 24) afirma que “a indústria cultural opera objetivando atingir e influenciar a massa popular (...)”. Nesse sentido, Creonte fala a Jasão:

*CREONTE — Já reparou
que o rádio não pára mais de tocar
seu sambinha?...*
(...)
*Eu pago pra tocar porque merece
E continuo fazendo rodar
em tudo que é horário...*
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 31)

Creonte procura, através da reprise da canção *Gota d' água*, influenciar a massa popular a gostar do samba, gerando um processo de homogeneização em que as escolhas de consumo são difundidas e padronizadas. De modo similar em *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, Don Elías, através de um discurso autoritário, organiza repetições de ações e rituais como forma de alienação e manipulação. Assim, procura-se em ambos os cenários manter um espaço de censura e autoritarismo.

Vale ressaltar que os personagens Efraín e Joana têm no texto uma trajetória de resistência aos sistemas autoritários. Em *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, a *Orden de la Garzonería Secreta* é “una especie de institución universal y misteriosa, que erigió anónimamente los destinos de Chile desde sus oscuras profundidades. (...) era la encargada en su tiempo de levantar y botar candidatos al Parlamento, de proponer desde abajo Presidentes, de guiar con maestría los destinos del país” (LABORDE, 2010, p. 55).

Estabelecida no restaurante Los Inmortales, que já viveu dias melhores, os integrantes da *Orden de la Garzonería Secreta* (Eliana, Evaristo e Efraín) depositaram suas esperanças na chegada do último representante, o Senador Ossa Maya. Porém, quando chega, Ossa é descrito como “(...) corpulento, deforme (...) imponente (...) vestido como un mendigo ebrio (...)” (DE LA PARRA, 2010, p. 52). Todos o tratam como um grande senhor e lhe servem comidas em bandejas, ambas imaginárias. Depois, todos o saúdam como a um presidente, e ele em seguida inicia o discurso:

(...) debía haber pameado en la elección... quién mierda inventó el voto secreto... lo teníamos todo cocinado... y no resultó... esta cagada de democracia... perdimos (...) si yo hubiera gobernado seríamos el país más rico de América... Ahora somos cagones y agonizantes... quién mierda inventó la democracia... (DE LA PARRA, 2010, p. 58).

O senador Ossa Maya “enfrenta a su propia realidad; debe reconocer la falta de viabilidad de su proyecto político en un régimen democrático” (LEPELEY, 2005, p. 79). O discurso sugere que o regime militar está destinado ao fracasso, já que parece estar localizado em um passado decadente e que o progresso traz a democracia, derrubando, assim, *la Orden de la Garzonería*, que já não consegue eleger presidentes nesse novo regime democrático.

Desse modo, Serna enfatiza que a peça alerta os telespectadores, tratando de “concientizar a la sociedad, sino servirle de desahogo, privada como estaba de toda capacidad de expresión” (SERNA, 2010, p. 297). O texto traz a reflexão sobre o período de repressão que, segundo Hurtado “era la época de “abrir las latas de conserva” en que se hieran convertido las mentes de muchos chilenos, que no querían ver ni oír, que no se atrevían a pensar más allá o mas acá de lo que “se podía” (HURTADO, 1982, p. 26).

Nesse sentido, Hurtado (2003, p. 82) questiona que nem sempre falar sobre memória é falar sobre passado, uma vez que, no período ditatorial latino-americano, “hablar de la memoria era hablar del presente. Era mostrar, sacar la luz lo que oficialmente no existía. Aunque era memoria del presente, también lo era para el futuro, para que supiera.”

Nessa mesma perspectiva, Lehmann (2007, p. 318) cita Muller, que explica que “a memória acontece de outra maneira- a saber, quando a abertura da visão se faz no tempo entre olhar e olhar”. Lehmann complementa essa ideia ao afirmar que “quando algo não visto se torna visível entre imagem e imagem, quando algo não ouvido se torna quase audível entre som e som, quando algo não sentido se torna quase perceptível entre as sensações” (LEHMANN, 2007, p. 319). Assim, “o teatro se torna significativo como espaço de memória quando surpreende o espectador e rompe a proteção do encanto” (LEHMANN, 2007, p. 319).

Retomando o texto, Ossa Maya pergunta sobre os outros integrantes da Garzonería e Elías responde: “Todos en los reservados. Están muertos y sepultados. (...) Falta usted...nadie más” (DE LA PARRA, 2010, p. 59). Ossa faz então um último pedido: casar-se com Tita Miranda (la Congalera), que, conforme o texto indica, é um antigo amor do ex-senador Ossa Maya. Diante do pedido, Elías ordena que Eliana se converta em Tita Miranda para satisfazer Ossa:

Elías: Abandona tus libros y tus cuentos... Ahora vas dejar de ser tú.

Eliana: Voy ser la otra.

Elías: Sí. Tia Miranda, la otra.

Eliana: ¿La del espejo, da del sueño?

(DE LA PARRA, 2011, p. 62).

Eliana já havia se passado por “la otra” quando, ao contar sobre um sonho que teve, justifica: “que lo soñó la otra... la del espejo...la que miro fijo cuando recorro las gritas del

espejo...esa mujer vieja rodeada de fantasmas” (DE LA PARRA, 2011, p. 41-42). Nota-se nesse trecho mais uma fragmentação de personagens, típico da escritura pós-dramática, pois o corpo de Eliana assume agora as vozes e os sentimentos da “otra la del espejo”, casando-se com Ossa. A cerimônia é feita no mesmo momento:

Elías: Tómense de la mano. (...) Estanislao Ossa Moya,
¿Quieres por esposa... ...
Ossa M.: Sí, quiero y prometo.
Elías: ¿...Tita Miranda?
Ossa M.: Sí, sí, ella también acepta.
(DE LA PARRA, 2011, p. 64).

Eliana, agora Tita Miranda, nem tem a chance de responder se aceita ou não o casamento, seguindo assim sua saga de subordinação, de anulação de seus desejos e interesses em nome da *Orden de la Garzonería Secreta*. Nesse sentido, “la Garzonería Secreta, (...) puede representar el mal, el sistema político decadente o una determinada mentalidad y visión del mundo” (LABORDE, 2010, p. 56).

Após a cerimônia, Ossa e Eliana são mortos e enterrados com os demais nos reservados. Elías sente que já cumpriu com seu juramento e está convicto que não há mais nada a se fazer: “(...) los reservados están completos... no hay nada más que hacer” (DE LA PARRA, 2010, p. 66). Elías pede a Evaristo que lhe traga o “vino del suicidio”, após tomá-lo, confessa a Efraín ter mentido sobre sua idade e seu nome:

Elías: (...) no tengo ciento cuarenta y dos años sino setenta y no me llamo Elías sino Ismael... Elías era el nombre del maitrê Riquelme... me lo dio al morir junto con su edad y yo seguí su camino, como él había seguido el de su maestro... ahora tú serás el que era yo... te llamas Elías.
Efraín: Mi nombre es Óscar.
Elías: Fue Efraín, ahora es Elías... y tiene ciento y cuarenta y dos años.
(DE LA PARRA, 2011, p. 67-68).

Elías se suicida e tenta passar a continuidade da *Orden de la Garzonería Secreta* a Efraín que, recusa ficar no restaurante Los Inmortales, pois acredita que o período de vigor e êxito da *Garzonería* acabou, renunciando, assim, a organização e colocando fim a ela. Com isso, “el derrumbe es total y, simbólicamente, una nueva era se anuncia” (LABORDE, 2010, p. 56).

Enfim, Efraín e Elías saem pela porta do restaurante e abandonam o passado vivido. A resistência de Efraín acaba lhe trazendo a liberdade e colocando fim a um regime de repressão e alienação imposto por *la Orden de la Garzonería*, representando a incredibilidade e inviabilidade do regime militar instaurado no Chile. Para Laborde, na obra “se crea un

mundo donde todo encaja y donde se juega, imaginaria y metafóricamente con la realidad nacional y latinoamericana” (LABORDE, 2010, p. 56).

De acordo com Poza, “la dimensión grotesca de las diferentes escenas (...) aparecía (...) como una burla que atentaba contra las venerables instituciones tradicionales del país y sus hombre” (POZA, 2001, p. 153). Assim, de la Parra recorria “al espectador y/o al lector como a un sujeto capaz de leer lo que en los muchos espacios de indeterminación le ofrecía el texto” (POZA, 2001, p. 154).

Por outro lado, Joana, da peça *Gota d' água*, não tem o mesmo desfecho. Depois de falhar no plano de vingança ao tentar envenenar Creonte e Alma através de um bolo que seus filhos levaram no dia do casamento, ela só vê uma alternativa: recomeçar sua vida em outro lugar com os dois filhos, dando continuidade a uma sobrevivência precária com muitas rugas e dores. Como uma última tentativa, Joana invoca sua religião, buscando “um caminho”:

*Meu senhor, olhe pra mim, tenha dó,
Pai, por quê, meu Pai? Você não deixou?
Como foi que Creonte farejou,
meu Ganga? Responde, aponta uma estrada
Pra quem padece como eu não há nada
que ajude mais do que o padecimento
de quem me oprime. Foi só um momento
de alívio que eu pedi. Não pode ser?
(...)
Não, não pode fazer isso comigo,
meu Ganga. Não, não pode ser. Você
quer eles vivos para quê? Por quê?
Meu Ganga, meu Pai Xangô, o senhor
quer dizer que há sofrimento maior
do que morrer com veneno cortando
as entranhas... escorrendo, arruinando,
fazendo a carne virar uma pasta
por dentro?... (Grita:) Não, Senhor... É isso?
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 165-166).*

É interessante notar que tanto Joana quanto *Medeia* de Eurípides sofrem e são abandonadas por Jasão. Vale destacar que Jasão apresenta a mesma trajetória nas peças e o “mesmo ímpeto de ascender socialmente e garantir a riqueza e o poder (...) apresentando um caráter individualista” (CENTENARO, 2011, p. 11). Assim, pode-se concluir que Jasão estabeleceu relações com *Medeia*/Joana por conveniência, abandonando-a assim que teve oportunidade de ascensão financeira, estabelecendo relações monetarizadas de compra e venda de afeto, regidas por interesses.

Ao serem rejeitadas, Joana e Medeia buscam vingança. Medeia mata Creonte e sua filha e ainda não satisfeita, tira a vida dos filhos como forma de ferir Jasão. Depois, com a ajuda dos deuses, consegue abrigo. Mas Joana, como já dito, fracassa no seu plano e, apesar das súplicas à sua crença, não consegue ajuda. Dessa forma, de acordo com Chico Buarque:

O misticismo grego regeu o destino de Medeia, mas (...) não regeu Joana. O final de Eurípides, com Medeia escapando ajudada pelos deuses, está enquadrado numa visão mitológica que a gente não poderia reproduzir aqui. Aqui o determinante ficou na ideia do poder. Jasão vai casar com a filha de Creonte e Joana vai ser exilada – despejada, no caso, quer dizer, vai ser, mandada embora (...) para não estragar a festa (BUARQUE, 1980, p. 282).

Assim, após não ter a quem recorrer, Joana, transtornada e condenada a um futuro sem esperanças devido à sua condição de subalternidade, não enxerga benefício para as crianças e nem para si própria. Certamente serão maltratados, na medida em que seus poderes não são suficientes para livrá-los de uma condição financeira difícil. Em um último ato de resistência, Joana não vê outra saída a não ser a tragédia:

*A Creonte, à filha, a Jasão e companhia
vou deixar esse presente de casamento
Eu transfiro pra vocês a nossa agonia
porque, meu Pai,
eu compreendi que o sofrimento
de conviver com a tragédia todo dia
é pior que a morte por envenenamento.
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 167).*

O desfecho é a morte de Joana e dos dois filhos por envenenamento. A tragédia anunciada se concretiza, como afirmam os autores Chico Buarque e Paulo Pontes (1989) “a fatalidade acompanha nosso dia-a-dia (...) é coisa evidente em todos os jornais, na primeira página (...) há uma tragédia grega todo dia” (BUARQUE; PONTES, 1989, p. 281).

A causa derradeira para o infanticídio é uma só: dinheiro, esse instrumento que regulamenta as relações interpessoais na sociedade capitalista. Joana é trocada pela moeda e essa relação comercial a transforma em uma terrível figura feminina, como aquelas criadas por Eurípides.

A “troca” realizada por Jasão lhe dá condições para recomeçar uma vida nova ao lado de Alma, uma vida de confortos e de bens materiais. Jasão, após conquistar a confiança do futuro sogro, mostrando-se capaz de esquecer e abandonar suas origens e articular-se na função de patrão, assim é anunciado como sucessor de Creonte:

*CREONTE — Atenção, pessoal, vou falar rapidamente
 Jasão... vem cá... Meus caros amigos, agora,
 aproveitando a ocasião e aqui na frente
 de todo mundo, quero anunciar que de ora
 em diante a casa tem novo dono. A cadeira
 que foi de meu pai e foi minha vai passar
 pra quem tem condições, e que é de minha inteira
 confiança, para poder continuar
 a minha obra, acrescentando sangue novo(...)
 (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 168).*

Dessa forma, *Gota d' água* é a “denúncia de um Brasil conduzido pelos desígnios de uma elite voraz que suprime a voz política da esquerda. (...) O coroamento de Jasão como genro e sucessor de Creonte, ao preço do suicídio de Joana, expõe o desencanto de observar a assimilação da possível rebeldia contida no popular” (CARDENUTO, 2012, p. 315). Nesse sentido, a tragédia de Joana é a tragédia do povo brasileiro que todos os dias enfrenta a batalha da sobrevivência. Ela, como a maioria das pessoas, vê-se excluída e enxerga na morte a possibilidade de, ao lado de seus filhos, descansar no “paraíso”:

*vamos embora
 prum lugar que parece que é assim:
 é um campo macio e suave.
 (...)
 Lá ninguém briga, lá ninguém espera,
 ninguém empurra ninguém, meus amores,
 não chove nunca, é sempre primavera (...).
 (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 167).*

A personagem idealiza o além como um lugar em que ela e seus filhos não mais sofrerão o desconforto de serem objetos da vontade, da violência e do descaso alheios. Essa mulher brasileira, proletária e sofrida, projeta seus sonhos no desconhecido universo pós-morte. No momento em que se torna vítima do “instrumento de imobilização imposta às classes subalternas” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. xii), opta por tirar a sua própria vida e a de seus filhos, recusando-se a continuar com o sofrimento de “conviver com a tragédia todo dia”. O leitor terá certamente observado, nessa drástica opção, a forte crítica à reificação do ser humano e à monetarização das relações pessoais, processo que se acentuou a partir da forte industrialização e urbanização do Brasil, em concomitância com o período da ditadura militar. Joana é preterida por Jasão numa troca de relações pessoais em que a conveniência social e pecuniária prevalece, em que as pessoas são trocadas como moedas no balcão de compras, no caça-níqueis ou no caixa do supermercado.

Com este parágrafo, encerramos provisoriamente nossa leitura dessas duas peças essenciais do patrimônio teatral latino-americano. Guardamos para futuros estudos uma análise de outros aspectos dramáticos de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, assim como de *Gota d' água*. Para tais estudos, eventualmente no âmbito de um projeto de doutorado, talvez caiba focalizar questões mais precisamente psicológicas, no que se refere à sujeição humana e ao autoritarismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa buscou analisar as incidências culturais e estéticas do contexto histórico, social e político do Brasil e do Chile, no que se refere à concepção e significado de duas relevantes obras teatrais: *Gota d' água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, e *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, de autoria de Marco Antonio de la Parra.

Na perspectiva dos estudos comparados, adotamos duas vertentes metodológicas, as quais, segundo Pageaux (2011), devem evidenciar e equacionar, respectivamente, as semelhanças e os fatores diferenciadores entre duas literaturas, duas obras literárias. Nesse sentido, as obras analisadas revelaram similitudes e dessemelhanças, tanto na estrutura formal do texto, como na escolha de personagens e temas. Claro está que tais aspectos decorrem dos contextos culturais e históricos em que as obras foram produzidas.

É importante lembrar que ambas as peças foram escritas e encenadas durante um período da história latino-americana marcado pela forte atuação repressiva por parte de ditaduras militares, decorrentes de golpes de Estado. Do ponto de vista socioeconômico, a ditadura concentrou a renda nacional e diminuiu a participação da população nas decisões políticas, ao mesmo tempo em que, do ponto de vista cultural, reprimiu toda expressão artística que representasse formas de discurso de resistência.

Cabe destacar que, no âmbito do regime ditatorial brasileiro e chileno, os militares institucionalizaram na legislação, por meio de Atos Institucionais, mecanismos de perseguição implacável e prisões arbitrárias, que forçaram exílios internos e externos, ou resultaram em assassinatos de oponentes ao regime, fatos que obrigaram inúmeras pessoas a viver na clandestinidade ou a renunciar a suas atividades artísticas e culturais. Nesse contexto, contudo, inúmeros criadores buscavam espaço para a expressão artística de seu descontentamento pessoal, de suas angústias existenciais, de seu desconforto intelectual, numa sociedade em que a censura atuava de forma constante e rigorosa, visando controlar e reprimir as formas divergentes de pensamento.

No Brasil, no caso específico do teatro, a censura se exercia em duas etapas: primeiramente sobre o texto; e depois sobre a encenação do espetáculo. Por outro lado, no Chile, a censura atuava por meio do subterfúgio de aumentar o custo da peça, ao cobrar um elevado imposto daquelas que, arbitrariamente, recebiam a chancela desfavorável no quesito do nível cultural. Em ambos os países, a censura provocou, num primeiro momento, uma espécie de blecaute cultural; contudo, a seguir, os desafios impostos pela censura e pelo

regime militar revelaram-se um fértil campo para a produção artística, nos mais diversos campos de sua expressão. Do ponto de vista da expressividade e da ambiguidade, as obras artísticas passam a valer-se da “linguagem de fresta”, uma linguagem oblíqua e alusiva, para criticar o sistema em vigência, nas mais diversas de suas mazelas, da econômica à cultural, da política à jurídica, da individual à social. Nesse sentido, muitas dessas criações artísticas tornaram-se obras de resistência.

Com foco no eixo de expansão, rotação e retração desse movimento pendular, esta pesquisa propôs uma análise dos textos dramáticos *Gota d' água* e *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, e de suas respectivas condições contextuais de produção, pelo viés do comparatismo. No presente caso, o teatro revelou-se como uma ferramenta de resistência no contexto de regimes ditatoriais latino-americanos, podendo se oferecer, para retomarmos as ideias propostas por Dubatti (2009), como ferramenta de questionamentos da ordem arbitrariamente estabelecida na vida cotidiana, como espaço de fundação de territórios de subjetividade alternativa.

Em perspectiva convergente, é preciso notar, com Lehmann (2007), que o teatro pode se conceber como um espaço privilegiado para a expressão da memória, da historicidade, da reflexão diacrônica sobre os eventos de alcance social. Lehmann ainda sustenta a ideia de que a memória, para além de sua relação com o tempo passado, também se manifesta quando se trata de refletir sobre o tempo presente.

No contexto das ditaduras militares, a literatura e, mais especificamente, o teatro recorriam aos escaninhos da memória, ao revelarem, de forma oblíqua e por meio da “linguagem de fresta”, fatos e aspectos oficialmente ignorados, silenciados, tudo aquilo que não existia por não poder ser mencionado, discutido ou questionado. Nesse tocante, o teatro valia-se de forte carga de sua capacidade simbólica e representativa, para se tornar uma força geradora de resistência e transformação.

No que tange ao poder transformador do teatro em ambos os países, e apesar de todo o aparato de censura instalado pelos regimes ditatoriais, o engajado compromisso social abraçado pelos dramaturgos se contrapõe à ideologia difusa por meio da indústria cultural, a qual se concebe como um meio de difusão dos ideais defendidos pelas classes hegemônicas e pelos regimes autoritários.

De forma paradoxal, Chico Buarque desenvolve sua carreira artística como compositor e cantor, produzindo canções que se tornaram “hinos” da luta contra a ditadura, ainda que por meio dos canais de difusão da indústria cultural da época. Posteriormente, inicia uma produção literária pautada por um viés político e social, e obtém grande destaque de

público com o veto da peça *Calabar: o elogio da traição*. Por outro lado, Paulo Pontes assumiu um importante papel, não só na dramaturgia, mas como um intelectual engajado nas causas sociais. Articulado na produção de um teatro nacional e popular, centrado no e para o povo, Pontes tinha nas camadas populares nacionais a verdadeira fonte da legítima expressão artística. Assim, quando Paulo Pontes junta-se a Chico Buarque para escrever *Gota d' água*, baseada em *Medeia* de Eurípidés e inspirada em *Medeia um caso especial*, de Oduvaldo Vianna Filho, já se podia esperar um grande sucesso.

Ambos os autores, articulados na produção de um teatro engajado, propõem, através de personagens populares e moradores do subúrbio carioca, uma reflexão crítica sobre o autoritarismo, o capitalismo e a situação das classes subalternas. *Gota d' água* é, portanto, uma peça de teatro com temática centrada na vida cotidiana do povo, escrita na linguagem do povo, falando dos seus problemas e suas privações, tornando-se uma referência para o teatro nacional brasileiro.

Gota d' água, apesar de estrear no circuito comercial e ser voltada para um público da classe média intelectualizada, com condições para pagar o elevado preço dos ingressos, tinha como um dos seus objetivos trazer a temática popular de volta aos palcos. Ao mesmo tempo, buscava, na formulação gramsciana, a aproximação dos intelectuais com o povo, seguindo a perspectiva do projeto de cultura nacional-popular. Pelo mesmo viés, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* também se enquadrava na perspectiva do nacional-popular, mas, ao contrário de *Gota d' água*, estreou no Teatro Imagen, que buscava atingir os segmentos populares, que não formavam um público assíduo do teatro. Para tanto, por meio de convênios, oferecia ingressos com valor mais acessível, o que permitia acesso a um público mais amplo, do ponto de vista do pertencimento social.

Nessa perspectiva, assim como Paulo Pontes e Chico Buarque, o autor chileno Marco Antonio de la Parra faz parte de uma geração que, com o golpe de Estado, teve que enfrentar um sistema político autoritário e juntou-se a outras vozes para criticar o sistema vigente. Sua segunda produção teatral, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, foi censurada por autoridades da Universidad Católica, que caracterizaram a peça como grotesca e perigosa.

Em ambas as obras, adota-se uma perspectiva das classes subalternas, representadas por meio dos personagens de extração popular: garçons, moradores do subúrbio, mutuários de moradas populares, músicos excluídos da indústria cultural e malandros. Por outro lado, há também personagens representantes da tirania e do autoritarismo. Nesse paralelo, as trajetórias de resistências e de autoritarismo estão entrelaçadas e dividem o mesmo espaço, o

que leva naturalmente a conflitos, tais como os que ocorrem no plano da realidade instaurada pelos regimes militares.

Em *Gota d' água*, evidenciam-se questões referentes ao contexto financeiro nacional, como o já mencionado “milagre brasileiro”, o qual, entre outras consequências, resultou em aumento na taxa de juros, em elevada inflação, em pauperização e em forte concentração de renda. Nessa obra teatral, os moradores da Vila do Meio-Dia enfrentam dificuldades para pagar as parcelas da casa própria.

Creonte, o proprietário da Vila do Meio-dia e detentor do poder sobre o conjunto de moradores, apresenta-se na peça como um homem autoritário e capaz de tudo para alcançar seus objetivos. Assim, desaprova inicialmente o noivo da filha; porém, cede ao perceber que o futuro genro tem potencial e pode desempenhar um papel importante nos seus negócios. Creonte pagará então para que toquem o samba *Gota d' água*, com o propósito comercial de lançar Jasão como grande sambista e compositor. Posteriormente, paga e organiza uma luxuosa festa de casamento para a filha e o genro. Como se vê, Creonte monetiza todas as relações pessoais, familiares ou não. A moeda rege os princípios de vida desse personagem, arquétipo do tirano. A moeda faz com que Jasão abandone Joana em troca da filha de Creonte.

Ao ser trocada por Jasão em uma espécie de relação comercial, Joana se transforma em uma terrível figura feminina, simultaneamente infanticida e suicida. Nesse ato, Joana, símbolo do sofrido e reificado povo brasileiro, torna-se manchete no jornal popular e ilustra a ideia de que, no Brasil, “há uma tragédia grega todo dia”.

Lo crudo, lo cocido, lo podrido, por meio da *Garzonería Secreta* mantida no restaurante Los Inmortales, serve-se dos mitos compartilhados pela *Garzonería* para refletir sobre as incongruências do regime autoritário. As cenas vão revelando que Los Inmortales é um espaço em que predominam relações hierarquizadas, articuladas entre dominador e subordinado, espaço em que artimanhas são empregadas para manter o lugar “cerrado”, imutável.

A peça reflete sobre a questão do autoritarismo, por meio da *Orden de la Garzonería Secreta*, entidade que aplica regras pré-estabelecidas para consolidar um ambiente repressivo. Ao mesmo tempo em que se submetem a repetições cotidianas, a ações mecânicas, os personagens depositam esperança na chegada de uma espécie de “messias” chamado Ossa Maya, que foi um grande político no passado. A esperança é que Maya retorne triunfante, de forma que a *Garzonería Secreta* reassuma o poder, tornando-se novamente nome de destaque no cenário político chileno.

A decepção com a chegada do último integrante da *Garzonería Secreta*, Ossa Maya, provoca o fim da entidade. Assim, o período dominado pela *Garzonería Secreta* acaba, e finalmente Efraín e Evaristo podem sair do restaurante e iniciar uma nova fase em suas vidas, deixando para trás a subordinação e obediência absoluta. A crítica ao Chile pinochista é evidente em *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, que apesar de valer-se de uma linguagem ambígua, não deixa dúvidas sobre o significado do texto: representar todo um aparato repressivo chileno que buscava, por intermédio de um discurso moralista, consolidar o autoritarismo.

Na personagem Joana, de *Gota d' água*, assim como em Efraín, de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, identificamos a convergência um sentimento que move as ações desses personagens: a agonia. Esse sentimento decorre da posição de subalterno que cada um ocupa na hierarquia da sociedade em que vivem, num ambiente dominado pelo autoritarismo. Por outro lado, Joana e Efraín não se conformam com a situação em que se encontram e assumem um discurso de resistência. Assim eles estão diretamente conectados com o período histórico da ditadura militar, representam todos aqueles latino-americanos que discordavam das imposições de um regime que, por meio da repressão, buscava manter a “ordem”, a “moral” e os “bons costumes”.

É importante observar que, na época de estreia, as peças *Gota d' água* e *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* obtiveram sucesso de público, como se verificar também com as sucessivas montagens em décadas posteriores. Por exemplo, no ano passado o Teatro Finis Terrae, de Santiago, monta o espetáculo *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, e o Cine Teatro Constantino Nery, de Matosinhos, em Portugal, apresenta o espetáculo “*Breviário Gota d' água*”, uma releitura da peça de Chico Buarque e Paulo Pontes.

Ainda cabe destacar que Chico Buarque e Marco Antonio de la Parra continuam produzindo. Se, por um lado, Buarque dedicou-se um pouco mais a gêneros como o romance, sem deixar de lado a carreira musical, de la Parra continua produzindo obras do gênero dramático, entre outras formas de expressão literária. O autor chileno tem uma extensa produção que já ultrapassa setenta títulos.

Pode-se afirmar que Chico Buarque, Paulo Pontes e Marco Antonio de la Parra fazem parte de um grupo de artistas e intelectuais que, diante de um regime que violava os direitos dos cidadãos por meio da censura e da repressão, assumiram um discurso poético de resistência e de comprometimento com a liberdade de expressão. Esses autores utilizam o teatro para representar a realidade de uma época e para marcar sua oposição a um sistema capitalista, sustentado por um regime autoritário. Os personagens e situações cotidianas

induzem o espectador (ou leitor) a refletir sobre o contexto social e a atribuir significados ao texto, de forma ativa e participante. Para retomarmos Hurtado (1982), podemos dizer que essas peças buscavam romper as inócuas e insossas “latas de conserva” em que se converteram as mentes de muitos latino-americanos.

Nessa perspectiva, para recorrermos uma vez mais a Antonio Candido (2000), é possível afirmar que a arte é fruto das condições sociais e da iniciativa individual do artista, não havendo forma para separá-las, pois estão interligadas. Candido enfatiza que a obra é um sistema simbólico de comunicação inter-humana que configura um processo de interdependência entre artista, obra e público. Por consequência, como em qualquer processo de comunicação, o público é impassivo, heterogêneo, múltiplo e dialógico, condição que resulta num dinâmico sistema de relação entre literatura e sociedade.

A impassividade que, no entendimento de Candido (2000), rege necessariamente o processo de contato entre a obra e o leitor/espectador, é qualificada por Compagnon (1999) como princípio de esclarecimento e ruptura. Esse aspecto também é evidenciado na arte do teatro pelo semiólogo Richard Demarcy (2006), uma vez que compete ao leitor/espectador a busca por correspondências, conexões ou relações da peça teatral com a realidade, pois somente assim poderá desvendar as ideologias criticadas pela obra teatral, a temática sobre a qual o texto se estrutura.

Gota d' água e Lo crudo, lo cocido, lo podrido apresentam expressivas semelhanças no que se refere aos momentos históricos vividos pelo Brasil e pelo Chile: o regime ditatorial, a censura, o autoritarismo, a concentração desigual de renda e a falta de liberdade. Os autores encontraram no teatro uma forma de resistência e denúncia na luta contra a ditadura. Assim, a obra dramática e o espetáculo teatral tornam-se representações artísticas transformadoras, reveladoras de verdades coletivas e indutoras de um processo de resistência ao poder hegemônico, seja ele ditatorial ou pretensamente democrático.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. 8 ed. Coimbra: Almedina, 2007.
- ALANO C. Juan; KONG, Camilo. Teatro Chileno en Dictadura La dramaturgia nacional como forma de resistencia al Régimen Militar. **VII Congreso Chileno de Sociología PreALAS**, Chile, 2012. p. 1-17. Disponível em: <https://www.academia.edu/4823306/Teatro_chileno_en_dictadura_la_dramaturgia_nacional_como_forma_de_resistencia_al_Regimen_Militar> Acesso em : 02 jul. 2014.
- ALARCÓN, Ricardo Ferrada. La pequeña historia de Chile: la escenificación de la memoria en Marco Antonio De la Parra. **Literatura y lingüística**. Santiago, n. 12, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112000001200004&script=sci_arttext.> Acesso em: 05 abr. 2014
- ALENCAR, Sandra Siebra. A censura versus o teatro de Chico Buarque de Hollanda, 1968-1978. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 101-114, jul./dez. 2002. Disponível em: <<http://www2.an.gov.br/seer/index.php/info/article/viewFile/247/209>> Acesso em: 10 fev. 2015.
- ALVARADO, Rodrigo E. El teatro chileno bajo la dictadura: Escenario de resistencia. **CEME** (Centro de Estudios Miguel Enriquez), 2006. Disponível em: <http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/muertepin8/muertepin8_0232.pdf> Acesso em: 23 jan.2015.
- AMARAL, Roberto Antônio Penedo; SOUSA, Nalva Lopes de. Afasta de mim esse cálice! Chico Buarque e a censura no Brasil pós 1964. **Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas**. Minas Gerais, n. 2, ano I, 10/ 2012. Disponível em: <http://www.ufvjm.edu.br/site/revistamultidisciplinar/files/2011/09/Afasta-de-mim-essec%C3%A1lice-Chico-Buarque-e-a-censura-no-Brasil-p%C3%B3s-1964_nalva_roberto.pdf.> Acesso em: 20 mar. 2014.
- ANDRADE, José Carlos dos Santos. Platéias vazias e atores calados: um relato sobre a ação da censura no teatro brasileiro durante os anos do ciclo militar até sua extinção (1964 / 1988). In: MARINHO, Cristina; RIBEIRO, Nuno Pinto; TOPA, Francisco, Org.(s). **Teatro no Mundo: teatro e censura**. Portugal: Universidade do Porto. 2013, p. 247-268. Disponível em: < <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11605.pdf>> Acesso em: 10 jan. 2015.
- ARQUIVO NACIONAL. **Os presidentes e a ditadura militar no Brasil**. Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <<http://www.portalmemoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/media/Os%20presidentes%20e%20a%20ditadura%20militar.pdf>> Acesso em: 10 out. 2014.
- BALDENSPERGER, Fernand. Literatura Comparada: a palavra e a coisa. In: COUTINHO, Faria Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada: textos fundadores**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 75-100.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Tradução Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BENTLEY, Eric; MICHALASKI, Yan. **O teatro engajado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969. 180 p.

BIRLE, Peter. Chile a 40 años del golpe de Estado. Repercusiones y memórias. Dossier da revista **Iberoamericana**, América Latina – España – Portugal. n. 51, p. 83- 86, 2013. Disponível em: <http://www.iai.spkberlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/512013/51_Birle.pdf. > Acesso em: 10 abr. de 2014.

BORGES, Elisa Campos, De. 31 anos de golpe militar no Chile. **Projeto História Cultura e Poder: O golpe de 1964 – 40 anos depois**. São Paulo, v. 29, n. 01, p. 281-289, dez. 2004. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/9959>.> Acesso em: 10 abr. 2014.

BORGES, Rezende Valdecir. História e Literatura: algumas considerações. **Revista de Teoria da História**, n. 3, 2010, p. 94-109. Disponível em: <http://www.historia.ufg.br/uploads/114/original_ARTIGO%205__BORGES.pdf?1325259086> Acesso em: 06 jun. 2014.

BORGES, Stephanie da Silva. **Machado e Chico: dois dramaturgos no espelho da história**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras), Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012, 78 p. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/56152>> Acesso em : 20 de out. de 2014.

BORIS, Fausto. **História do Brasil**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. 647 p.

BRAVO ELIZONDO, Pedro. El discurso crítico metateatral de Gregory Cohen y Marco Antonio de la Parra, dramaturgos de la “generación perdida”. **Confluencia** v.l. 5, n. 1, 1989, p. 31-34. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27921875?seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso em: 20 jan. 2015.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. 210 p.

BRITO, Mayra O. P. **O intelectual e o nacional-popular em nas peças Check-up e Em nome do pai, do filho e do espírito Santo**. Dissertação (Mestrado em Literatura e outras áreas do conhecimento), Brasília, Universidade de Brasília, 2009, 149 p. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/4504?mode=full>> Acesso em: 20 jan. 2015.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota d’ água**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1975. 208 p.

_____. **Ópera do Malandro**. São Paulo: Liv. Cultura, 1978.

_____. Subúrbio e poesia. Entrevista concedida a Fernando Peixoto. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 1989, p. 279-285.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos da teoria e história literária**. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARCUCHINSKI, Caroline Narcizo Carcuchinski; LINCK, Marcela Türk; FILIPOUSKI, Ana Mariza. Gota d' água: as relações de poder e a (des) construção de relações humanas na favela. **Revista Historiador**, Porto Alegre, n. 03, dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.historialivre.com/revistahistoriador/tres/carolinec.pdf> Acesso em: 20 mar. 2014.

CARDENUTO, Reinaldo. Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970. **Estudos avançados**, v. 26, n.76, São Paulo, p. 311-332, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v26n76/29.pdf> Acesso em: 10 abr. 2014.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006.

_____. "Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar". **Revista brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, Abralic, n. 1, 1991, p. 9-21. Disponível em: http://www.abralic.org.br/download/revista/Revista_Brasileira_de_Literatura_Comparada_-_01.pdf Acesso em: 10 jan. 2013.

CENTENARO, N. Da tragédia grega de Eurípidés à tragédia carioca de 'Gota d'água': o encontro de Medéia com Joana. In: XI Semana de Letras - **O Cotidiano das Letras**, 2011, Porto Alegre. 70 Anos: A FALE FALA. Porto Alegre: EDIPUCRS, v.1, 2011. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:X5U1g89MWtcJ:ebooks.pucrs.br/e-dipucrs/anais/XISemanaDeLetras/pdf/natashacentenaro.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br> Acesso em: 02 set. 2015

COGGIOLA, Oswaldo. **Governos Militares na América Latina**. São Paulo: Contexto, 2001. 117 p.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CORDOVA, Arnaldo. Antonio Gramsci. La cultura y los intelectuales. **Configuraciones**, n. 36-37, 2014, p. 7-15. Disponível em: <http://www.ietd.org.mx/configuraciones-36-37/> Acesso em: 02 set. 2015.

COSTA, Maria Cristina Castilho. Liberdade de expressão: como lutar por ela. **Comunicação & Educação**, v. 18, n. 2, Brasil, p. 43-50, dez. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/68329>. Acesso em: 04 fev. 2015.

_____. Expressão, interdição, indústria cultural: o estudo da Censura prévia ao teatro no Brasil. 2006. p. 1-19 Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/4o-encontro-2006-1/expressao-%20intericao-%20industria%20cultural.doc>.> Acesso em: 02 set. 2015.

COTRIM, Gilberto. **História e consciência do Brasil**. 2 ed. São Paulo: Saraiva, 1995. 352 p.

COUTINHO, Eduardo Faria; CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada: textos fundadores**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 383 p.

_____. **Literatura Comparada na América Latina: Ensaios**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. 130 p.

CHAPLEAU, Leann. La cultura bajo Augusto Pinochet. **Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research at the College of Charleston**, V. 2, 2003. p. 45-83. Disponível em: <<http://shrestomathy.cofc.edu/documentos/vol2/chapleau.pdf>> Acesso em: 10 set. 2015.

CRONOVICH, Paula Thorrington. Out of the Blackout and into the Light: How the Arts Survived Pinochet's Dictatorship. **Revista Iberoamericana, América Latina – España – Portugal**. n. 51, p. 83- 86, 2013. Disponível em: < <http://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/issue/view/9>. >Acesso em: 10 abr. de 2014.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 51-62.

DE LA PARRA Calderón, Marco Antonio. **Lo crudo, lo cocido, lo podrido**. Santiago: LOM Ediciones, 2010. 69 p.

_____; MOODY, Source. Antonio de la Parra: vida, teatro y ficción. **Confluencia**, v. 15, n. 2, 2000, p. 202- 210. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/27922753>> Acesso em: 29 mar. 2015.

DEMARCY, Richard. A leitura Transversal. In: GUINSBURG, Jaime; COELHO NETTO, J. e CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.) **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.23-38.

DÍAZ-ORTIZ, Oscar A. Marco Antonio de la Parra: Matatangos y la resemantización de su causa ausente. **Latin American Theatre Review**, v.29, n.2, 1996. p. 43-60. Disponível em: < <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/1114/1089>> Acesso em: 23 jan. 2015.

DUBATTI, Jorge. Hacia una cartografía del teatro latinoamericano. Poéticas de dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís. **Cátedra de Artes**, Chile, n. 7, 2009, 41-63. Disponível em: < <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/4360%20-%20catedra07%20JorgeDubatti.pdf>> Acesso em: 10 set. 2015.

_____. Los estudios del teatro comparado, herramienta para el teatro mexicano. **Anatomía de la Crítica**, 2008, p.55-63. Disponível em: <http://armasyletras.uanl.mx/numeros/62/62_10pdf> Acesso em: 10 set. 2015.

_____. La escritura Teatral: Ampliación y Cuestionamiento. In: _____ (compilação e prólogo). **Nuevo Teatro Argentino**. Buenos Aires: Interzona, 2003. p. 5-17

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. Tradução de Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1993.

FARIAS, ALBORNOZ ADOLFO. Marco Antonio de la Parra, tres décadas de teatro, 1975-2006 (Un comentario general a propósito de Chile y su clase media en los tránsitos dictadura/posdictadura, modernidad/posmodernidad). **Acta lit.**, Concepción, n. 33, 2006. p.109-132. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071768482006000200008&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 03 jul. 2013.

FARIA, João Roberto. **O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira**. São Paulo: Ateliê, 1998. 227 p.

FARIA, Fernando Mesquita de . No limite do silêncio: a cena mínima de Samuel Beckett. **Outra Travessia**, v. 16, 2013. p. 133-141. Disponível em : <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n16p133/pdf_4> Acesso em: 10 set. 2015.

FERNANDES, Rinaldo de (Org.). **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond / Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

FRANÇA, Silva de F. Indústria cultural e ditadura militar no Brasil dos anos 70. **Revista Acadêmica Eletrônica Sumaré**, v. 2, p. 7, 2009. (sem informação de página). Disponível em: <<http://sumare.edu.br/arquivos/1/raes/raes/02/raesed02artigo08.pdf>> Acesso em: 02 jul. 2015.

FRITZ, Karen Donoso. El “apagón cultural” en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983. **Outros Tempos**, vol. 10, n.16, Maranhão, 2013, p. 104-129. Disponível em: <http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uma/article/viewFile/285/281> Acesso em : 10 jan. 2015.

_____. Discursos y políticas culturales de la dictadura cívico militar chilena, 1973-1988. **Historia política.com**, 2012. Disponível em: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/chile_donosofritz.pdf> Acesso em: 02 set. 2015.

GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam, ou acabam”:** teatro e política na ditadura militar. Tese (Doutorado em História Social). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008, 420 p. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/bctb/obra.php?cod=17710>> Acesso em: 10 jun. 2015.

GUINSBURG, Jaime; COELHO NETTO, Jose Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HERMENETO, Miriam. O prefácio de Gota d’água: as bases de um projeto cultural de interface entre intelectuais e artistas na ditadura militar brasileira. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo – Dossiê**, Maio de 2012. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie07/RevLitAut_art03.pdf> Acesso em: 20 nov. 2014.

_____. **‘Olha a Gota que falta’: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980)**. 2010. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010, 439 p. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUOS8FML5M/tese_miriam_hermeto_2010.pdf?sequence=1>. Acesso em: 10 abr. 2014.

HURTADO, María de la Luz. “Marco Antonio de la Parra: teatro repleto de mujeres.” **Arrabal**, 2010, n. 7. p. 181-188. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/229338>> Acesso em: 10 fev. 2015.

_____. Teatro chileno: historicidad y autorreflexión. **Revista Nuestra América**, n.7, 2009, p. 143-158. Disponível em: <<http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2691/3/143-158.pdf>> Acesso em: 10 dez. 2014.

_____; SEMLER Willy. Escenarios transgresores. In: **Memorias en construcción**, Santiago, 2003, p. 73-92. Disponível em: <http://www.dibam.cl/sitio_seminario/pdf/escenarios_publico.pdf> Acesso em: 02 set. 2015.

_____ Un siglo de historia dramática chilena: principales vertientes y problemas de investigación. In: _____ (Ed.). **Teatro Iberoamericano: historia, teoría, metodología**. Santiago: Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1992, p. 68-82. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-69096.html>> Acesso em: 10 dez. 2014.

_____; OCHSENIUS, Carlos. Transformaciones del Teatro Chileno en la década del 70. In: _____. **Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980**. Chile/Minnesota: CENECA/University of Minnesota, 1982, p. 1-49. Disponível em: Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-69159.html>> Acesso em: 22 set. 2014.

KAISER, R. Gerhard. **Introdução à literatura comparada**. Tradução Tereza Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

KNACK, Magdalini. **Medeia – entre Eurípidés & Buarque Pontes**. 2008. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008, 23 p. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16873/000704972.pdf?sequence=1>> Acesso em: 10 abr. 2014.

LABORDE, Pérez Olga. A propósito del teatro chileno : Marco Antonio de La Para y las metáforas de La represión. **Revista Cerrados: Literatura, teatro e cinema: aproximações críticas e teóricas**, v. 19, n. 29, Brasília, 2010. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8297>> Acesso em: 10 abr. 2014.

LAGES, Sônia Regina Corrêa; D'Ávila Neto, Maria Inácia. Desafios metodológicos da pesquisa em psicossociologia: Quando o ator é um espírito do outro mundo. **Estação Científica Online**, Juiz de Fora, n. 5, Janeiro de 2008. Disponível em: <<http://portal.estacio.br/media/3327473/7-desafios-metodologicos-pesquisa-psicossociologia-quando-ator-esp%C3%ADrito-outro-mundo.pdf>> Acesso em: 22 set. 2015.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão. 5 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEPELEY, Oscar. En torno a la censura de Lo crudo, lo cocido y lo podrido, de Marco Antonio de la Parra. **Explicación de Textos Literarios**. v.34, n. 1-2, Estados Unidos, 2005, p. 73-88. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2716588>> Acesso em: 10 abr. 2013.

_____. Lo épico y la cosmovisión en Lo crudo, lo cocido y lo podrido, de Marco Antonio de la Parra. **Romance Notes**, v. 47, n. 2, 2006, p. 171-177. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/romance_notes/summary/v047/47.2.lepeley.html> Acesso em: 10 abr. 2014.

_____. Teatro y dictadura: Emergencia de un teatro chileno contestatario. **Cincinnati Romance Review**. v. 17, 1998. Disponível em: <<http://www.cromrev.com/volumes/1998-vol17/07-1998-vol17-lepeley.pdf>> Acesso em: 02 set. 2014.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEVIS-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LINS, Dulciane Torres. Brasil de 1964 a 1969: entre avanços e retrocessos. **Revista Científica Hermes**. Osasco, 2011, p. 64-79. Disponível em: <<http://www.fipen.edu.br/hermes1/index.php/hermes1/article/view/49>> Acesso em: 10 abr. 2014.

LOPONDO, Lilian; ATIK, Maria Luiza Guarniere. Apropriação e recontextualização de Medeia em Gota d' água. **Revista Fronteiraz**, n. 10, São Paulo, 2013, p. 114-123. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/14551>> Acesso em: 10 abr. 2014.

LOURENÇO. Gândara Marise. **Gota d' água de Chico Buarque e Paulo Pontes: o trágico musical, criação e historicidade**. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária) Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010, 253 p. Disponível em: <<http://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/1966/1/GotaD%E2%80%99%C3%A1guaChico.pdf>> Acesso em: 10 abr. 2014.

LUZANTO, Pamela. Teatro Chileno: ¿Regreso al Origen? **Cyber Humanitatis**, Chile, n.14, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/9109/9100>> Acesso em: 10 abr. 2014.

MACHADO, Alvaro Machado; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da Literatura Comparada à teoria literária**. Lisboa: Edições 70, 1988. 212p.

MACIEL, Diógenes André Vieira. Considerações sobre a dramaturgia nacional-popular: do projeto a uma tentativa de análise. **Estudos de Literatura Contemporânea**. Brasília, n.2, janeiro/junho de 2005. Disponível em: < http://www.gelbc.com.br/revista_25.html> Acesso em: 02 jun. 2012.

_____. **Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2004. 178p.

MARINHO, Cecília Silva Furquim. **Gota d' água: entre o mito e o anonimato**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo,

2013, 157 p. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03102013-105036/pt-br.php>. > Acesso em: 10 abr. 2014.

MARTINS, Christian Alves. O inconformismo social no discurso de Chico Buarque. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, v. 2, n. 2, 2005. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Christian%20Alves%20Martins.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2014.

MARTINS, Constante Ricardo. **Ditadura militar e propaganda política: a Revista Manchete durante o governo Médice**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de São Carlos, São Paulo- São Carlos, 1999. 220p. Disponível em: <http://www.arqanalagoa.ufscar.br/tesesdisserta/Disserta__o_de_Mestrado___Ricardo_Constante_Martins.pdf > Acesso em: 02 set. 2015.

MASSONE, Juan Antonio del Campo. Contribución bibliográfica sobre el teatro chileno desde 1950 a 2003. **Lit. lingüíst.**, Santiago , n. 15, 2004 . Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071658112004001500017&lng=es&nrm=iso> Acesso em: 10 abr. 2014.

MELO, Paulo Albuquerque de. **Apresentação**. In: PONTES, Paulo. **Teatro de Paulo Pontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988. p. 9-21.

MENESES, Adélia de Bezerra. **Desenho Mágico**. São Paulo: Ateliê, 2002. 260 p.

MICHALSKI, Yan. Gota d' água caída do céu (I) e (II). In: _____ (Org.) PEIXOTO, Fernando. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 238-242.

_____. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. 95 p.

MUÑOZ, Heraldo. **A sombra do ditador: memórias políticas do Chile sob Pinochet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

NEVES, João das. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2010. 90 p.

NOVAIS, Adriana Rodrigues. Cinema e Memória da ditadura no Brasil (1964-1985). Uma análise do filme Entre Amigos. 1988. **Revista Extraprensa**, v. 2, n. 11, jan. 2013. ISSN 2236-3467. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/77265/81130>>. Acesso em: 19 Dez. 2014.

ORTOLAN, Henrique Leandro. **As trincheiras, as vazantes, as correntes... segredos que ninguém ensina: A construção do perfil psicológico feminino no drama de Chico Buarque de Holanda**. 2011. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011, 267 p. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/4211>. > Acesso em: 10 abr. 2014.

PAGEAUX, Daniel- Henri. **Musas da encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada**. São Paulo: Hucitec, 2011. 272 p.

PALADINI, Ludovica. **Teatro y memoria: los desafíos de la dramaturgia chilena (1973-2006)**. Tese (Escola de doutorado em Língua, Cultura e Sociedade). Università Ca' Foscari Venezia, 2011, 217 p. Disponível em: <<http://dspace.unive.it/handle/10579/1041>> Acesso em: 30 out. 2014.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução á dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988. 72 p.

PATRIOTA, Rosangela. O teatro brasileiro na década de 1970: apropriações históricas e interpretações historiográficas. **Anais do XXII Simpósio Nacional de História: História, acontecimento e narrativa**. João Pessoa: ANPUH, 2003. Disponível em: <<http://anpuh.org/anais/?p=13567>> Acesso em: 20 out. 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços (1959-1977)**. São Paulo: Hucitec, 1980. 361 p.

_____. **Teatro em movimento (1959-1984)**. São Paulo: Hucitec, 1985. 244 p.

PICHOIS, Claude; ROUSSEAU, André. Para uma definição de literatura de comparada. In: COUTINHO, Faria Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada: textos fundadores**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.p. 230-233.

PIÑA, Juan Andres. Encuentro del teatro en las Américas. **Mensaje**, n. 128, agosto de 1979. Disponível em: <http://biblioteca.uahurtado.cl/ujah/msj/docs/1979/n281_490.pdf> Acesso em: 10 de mar. 2014.

_____. Dos obras, un autor, un estilo (Lo crudo, lo cocido, lo podrido y Matatantos). **Mensaje**, n. 271, 1978. Disponível em:<http://biblioteca.uahurtado.cl/ujah/msj/docs/1978/n271_498.pdf> Acesso em: 15 fev. 2015.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas Vazias: ficção e política nos anos 70**. São Carlos: EDUFSCar- Mercado de Letras, 1996. 192p.

PERRONE, Charles A.; GINWAY, Elizabeth M.; TARTARI, Ataíde. Chico sob a ótica internacional. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond / Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p.211-228.

PONTES, Paulo. **Teatro de Paulo Pontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. **A personagem de ficção**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.81-102.

_____. **O teatro brasileiro moderno: 1930-1980**. São Paulo: Perspectiva, 1988. 149 p.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 02, n. 03, 1989, p. 03-15.

POZA, Sergio Pereira. La nueva estética del teatro chileno bajo el régimen militar. Una revisión de la práctica escénica neoexpresionista chilena en los años ochenta. **Iberoamericana**, v. 1, n. 2. 2001, p. 153-163. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41672605>> Acesso em: 20 set. 2014.

_____. Tendencias y Direcciones Del Teatro Chileno Actual. **Lit. lingüíst.**, Santiago, n. 10, p. 123-148, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58111997001000007&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 23 agost. 2015.

RABELO, Adriano de Paula. **O teatro de Chico Buarque**. Dissertação de Mestrado (Literatura Brasileira). São Paulo, Universidade de São Paulo, 1998, 224 p. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03052007-162030/pt-br.php>> Acesso em: 20 mar. 2014.

RAZUK, Eduardo. **Um teatro em nome da liberdade**. Tese de doutorado (Comunicação Social). São Paulo, Universidade Metodista de São Paulo, 2012, 243 p. Disponível em: <http://ibict.metodista.br/tedeSimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3221> Acesso em: 02 Jun. 2014.

REMEDÍ, Gustavo. Hernán Vidal, crítica teatral y derechos humanos: Inflexiones en el discurso teórico-crítico de los noventa acerca del teatro de América Latina. **Gestos**, ano 29, n.57, abril 2014. p.153-173. Disponível em: <<http://blog.lib.umn.edu/spanport/spanport/Vidal-gestos-57-Abril%202014.pdf>> Acesso em: 10 jan. 2015.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: ‘entre a pena e o fuzil’. **ArtCultura**, Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, v. 9, n. 14, jan/jun 2007, p. 185-195.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução á análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 192 p.

ROCHA, Gilmar. A cultura da linguagem na obra de Chico Buarque. **Revista Alceu**. Rio de Janeiro, v. 9 n. 18 - jan./jun. 2009. Disponível em: <[http://revistaalceu.com.pucRio.br/media/Alceu%2018_artigo%2010%20\(pp131%20a%20147\).pdf](http://revistaalceu.com.pucRio.br/media/Alceu%2018_artigo%2010%20(pp131%20a%20147).pdf)> Acesso em: 10 abr. 2014.

RODRÍGUEZ, Paula Andrea González. **Os processos criativos na trajetória inicial da companhia Teatro Imagen 1974-1984**. Dissertação de mestrado (Artes Cênicas). Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2011, 143 p. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000799210>> Acesso em: 01 mar. 2015.

ROJAS, Mario. Marco Antonio de la Parra y los grandes mitos culturales. **Revista Iberoamericana**, 2010, p. 1097-1114. Disponível em: <<http://revista->

iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/6463/6639> Acesso em: 10 dez. 2014.

ROJO, Grinor; ROJO, Sara. Teatro chileno: 1983-1987 (observaciones preliminares). Revista de **Estudios Teatrales**, 1992, n. 2, p. 105-128. Disponível em: <<http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4477/Teatro%20Chileno%2c%201983-1987.%20Observaciones%20Preliminares.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em : 10 nov. 2014.

ROSA, Seleste Michels da. Censura teatral no Brasil : uma visão histórica. **Literatura e Autoritarismo**. Santa Maria, n.14, 2009. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num14/art_08.php> Acesso em: 04 fev. 2015.

ROSENFELD, Anatol. O teatro épico de Brecht. In:_____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 145-175.

ROUBINE, Jean-Jacques. O esfacelamento das aparências. In:_____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SALAS, Teresa C. Las Claves del Exilio Interno en ‘Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido’. In: **Literatura Chilena: creación y críticas**. Los Angeles: Frontera, 1981.

SALINAS, Simon Francisco; YEVENES, Gavilán Jimmy. Muéstrame un trauma: una mirada posdictatorial a cuatro obras dramáticas de los setenta. Chile. **Cuadernos de Letras: “Ensayo y error”**. 2009, p. 159-168. Disponível em: <https://www.academia.edu/2097004/Muestrame_un_trauma_una_mirada_posdictatorial_a_cuatro_obras_dramaticas_de_los_setenta> Acesso em: 28 abr. 2014.

SANTIAGO, Silviano. **Nas Malhas das Letras: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. 275 p.

_____. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 200p.

_____. **Uma Literatura nos Trópicos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 219 p.

SANTOS, Cláudia Regina dos. **Dramaturgia engajada no Brasil: as produções Calabar: o Elogio da traição e Gota d’ água**. Tese (Doutorado em História). Franca, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2013, 223 p.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). 2003. **História, Memória, Literatura**. O testemunho na era das catástrofes, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SERNA, Macarena Salmerón Gongález. Incomunicados: teatro y reflexión en Chile. **Arrabal**, Teatro Hispanoamericano, Lleida, Espanha, n. 7-8, 2010, p. 295-302. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3314830>> Acesso em : 02 mar. 2013.

SILVA, Francisco José. La razón no prescinde de la emoción. **Dramateatro Revista Digital**. Venezuela, n. 3, 2001. Disponível em: <http://dramateatro.sc15.co.uk/ensayos/n_0003/marco_antonio_de_la_parra.html> Acesso em: 02 fev. 2013.

SILVA, Lindinei Rocha. Ditadura: a força contra a idéia. **Revista África e Africanidades**. Rio de Janeiro, ano 3, n. 9, maio 2010. Coluna Outros Olhares. Disponível em: <http://www.africaeaficanidades.com/documentos/Ditadura_força_contra_ideia.pdf> Acesso em: 2 mai. 2013.

SILVA, Suellen Rodrigues Ramos da; MAGALHÃES, Luiz Antonio Mousinho. Feições do povo brasileiro em Gota d' Água. **Revista Línguas & Letras**. Cascavel, v. 14, n. 27, Segundo Semestre de 2013. Disponível em: <<http://erevista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/8687>> Acesso em: 10 abr. 2014.

SIMÕES, Silvia Sônia. O golpe de estado e a primeira fase da ditadura civil-militar no Chile. **Espaço Plural**. Marechal Cândido Rondon, n. 27, p. 195-213, Segundo Semestre, 2012. Disponível em: <<http://erevista.unioeste.br/index.php/espacoplural/article/download/8585/6342>> Acesso em: 10 abr. 2014.

SOUSA, Dolores Puga. **Pode ser a Gota d' Água: em cena a tragédia brasileira da década de 1970**. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009, 237 p.

_____. “Uma tragédia brasileira”: Gota d' água e as interfaces do texto teatral. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. (Org.). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p.146-184.

_____. O Brasil do teatro engajado: a trajetória de Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque. **Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 4. ano IV, n. 1, 2007. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/vol1dolores.php>> Acesso em: 02 mar. 2014.

SOUZA, Maurini de; MACIEL, Sandra Mara Pinheiro. O Teatro Brasileiro sob Pressão. **Revista Dito Efeito**, Curitiba, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/ditoefeito1/teatro%20brasileiro.htm>> Acesso em: 10 abr. 2014.

SCHIFFNER, Tiago Lopes. **O Cortiço e Gota d' água: a trajetória de dois Rios e os reflexos em duas obras literárias**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras), Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011, 53 p. Disponível em: < <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/40419> > Acesso em: 20 out. 2014.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005. 220p.

VASCONCELOS, Gilberto de. **Música Popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VARELA, JOSÉ R. Lo circunstancial, lo histórico y lo recurrente en “Lo crudo, lo cocido y lo podrido” de Marco Antonio de la Parra: ensayo de análisis integral. **Revista Canadiense de Estudios Hispánicos**, Vol. 15, No. 1, 1990, p. 81-109. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27762799>> Acesso em: 10 mar. 2015.

VIEIRA, Paulo. **Paulo Pontes: a arte das coisas sabidas**. Dissertação de mestrado (Artes). São Paulo, Universidade de São Paulo, 1989, 190 p. Disponível em: <http://www.teatropb.com.br/pdfs/dramaturgia/autores_paraibanos/paulovieira/arte_das_coisas_sabidas.pdf> Acesso em: 02 mar. 2015.

VIDAL, Hernán. **Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile**. México: Inst for the Study of Ideologies and Literature, 1991. 230p.

VILLALOBOS, Cristián Brito. El teatro como escape a la opresión. **Crítica.cl Revista Latinoamericana de ensayo**. Chile, 2006. Disponível em: <<http://critica.cl/teatro/el-teatro-como-escape-a-la-opresion>> Acesso em: 10 jan. 2015.

WANDERLEY, Cremilda da Silva Aguiar. O conteúdo político na dramaturgia de Chico Buarque: “Calabar”, “Gota d’água”, “Os Saltimbancos” e “Ópera do Malandro”. **Intercom** (Trabalho apresentado em evento), Santos, 2007. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/.../R2059-1.pdf> Acesso em: 20 de mar. 2014.

WELLEK, René. O nome e a natureza da literatura comparada. In: COUTINHO, Faria Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada: textos fundadores**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p.133-161.

ZAPPA, Regina. **Para seguir minha jornada: Chico Buarque**. Regina Zappa (Org.) Julio Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. 425 p.

CRÍTICA

Autor de lo Crudo, Rompe el Silencio. **La Segunda**, 1978. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

Crudo, Cocido, Podrido, Premiado. **Confidencias**, 1979. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

Desde todos los Ángulos Protestan por Suspensión de Obra Teatral. **La Tercera**, 1978. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

Estrenan hoy “Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido”. **El Centro 1999**. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

FUENTEALBA, Ramon Sergio. Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido. **Crónica Concepción**, 1978. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

FUENZALIDA, Lucho. Lo Crudo, lo Cocido y lo que está Podrido. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

HERNÍQUEZ, Camilo. Lo Crudo lo Cocido y lo Podrido vuelve a escena. 1985. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido. **El Sur de Concepción**, 1979. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

LARRAIN, Hernan. No Estamos Limitando la Libertad Académica. **El Mercurio**, 1978. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

LATELIER, Agustín. Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido. Crítica. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido. AMF. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido. **Cosas**, 1979. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido se Estrena Hoy. **Crónica Concepción**, 1979. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido. **El Llanquihue**, 1995. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em : 10 set. 2014.

MAGALDI, Sábado. O universal brasileiro. **Jornal da Tarde**, 27/05/77. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_gota_universal.htm> Acesso em: 10 set. 2014.

MICHALSK, Yan. Um clássico sempre vigoroso. **Jornal do Brasil** (Caderno B). 01/07/80. Disponível em:< http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_gota_vigor.htm> Acesso em: 10 set. 2014.

PEIXOTO, Fernando. Uma tragédia nacional-popular. In: **Programa da Gota d' água**. Rio de Janeiro, 1975. Disponível em:

<<http://www.memorialnormasuely.com.br/imagens/atriz/programas/gota/gota13.htm>> Acesso em: 10 jan. 2015.

Penquistas en Teatro Imagen. **El Sur Concepción**, 1979. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

Por Grosera y Vulgar Suspenden Pieza Teatral. **La Tercera**, 1978. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

Quedó la podredumbre con lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido. **Candilejas**, 1978. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

Reponen “Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido”. **La Segunda**, 1979. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

SÁBATO, Magaldi. Uma ovação a tragédia brasileira. **Jornal da Tarde**, 30/01/76. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/gotadaagua_critica.htm> Acesso em: 10 set. 2014.

Se Estrena lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido en otra Sala. **La Tercera**, 1978. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

SILVA, Lavados Angelica. Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido. **El Cronista**, 1978. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

Suspensión en Suspenso. **Ercilla**, 1978. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

Teatro Imagen Presenta Ahora Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido. **El Sur de Concepción**, 1979. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.

WILFREDO, Mayorga. Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido. **Mi Platea**. Disponível em: <<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201004/co-producciones-fitam/lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido/>> Acesso em: 10 set. 2014.