

PAGU: TEATRO, VANGUARDA E AGITAÇÃO CULTURAL

Luiz Paixão

Política e vanguarda

Qualquer tentativa de análise das atividades artísticas e políticas de Patrícia Galvão-Pagu, deve ser considerada a partir da compreensão de sua profunda inquietação diante da vida. Sua “vitalidade e desassossego” (GUEDES, 2003, p. 23) se traduz numa obra artística que se alimenta dessa vitalidade que não se afasta do desassossego, num processo de retroalimentação contínua e permanente. Compreendendo a arte como resultante de experiências estéticas que rompem com a normalidade, e acreditando na vanguarda como impulsionadora da forma em todos os níveis, Pagu realiza uma obra inquietante e revolucionária, tanto no âmbito estritamente estético, quando em seus aspectos político-ideológicos.

Parque industrial é um exemplo de como a literatura pode ser colocada em favor de uma causa, sem, com isso, renegar a uma forma também revolucionária. Romance proletário, escrito em 1931, e publicado em 1933 sob o pseudônimo de Mara Lobo, consegue uma articulação entre o realismo e a fragmentação de sua estrutura, sem perder sua relação com a totalidade ficcional e objetiva. Um dos primeiros romances proletários escritos no Brasil, incorpora o arrojo da forma e a concretude do conteúdo social, político e ideológico, demonstrando a possibilidade dialética *experimental* e *engajado*.

A arte, para Pagu, responde a uma visão de mundo que se manifesta por um rompimento com a ideologia burguesa, e pela afirmação de um conceito de liberdade plena, que permite ao homem sua íntegra manifestação. Num primeiro momento, quando ainda filiada ao Partido Comunista, sua luta pela liberdade estava diretamente vinculada à questão material, que seria concretizada através da substituição do capitalismo e afirmação do socialismo como organização superior do homem. A luta de classes se manifesta em sua obra de maneira bastante intensa, e esperançosa na possibilidade da revolução social.

O rompimento com o Partido reflete seu novo posicionamento, agora orientado por um conceito de liberdade orientado não mais pelas relações materiais e objetivas, mas se fundamenta nos questionamentos mais amplos da existência. Vida e estética se confundem em busca de uma síntese, que se traduz numa arte vanguardista e

experimental. As influências do chamado teatro do absurdo assinalam os caminhos para as experiências teatrais a que se dedicará.

O sentido de sua vida esteve sempre fortemente vinculado ao sentido de seus objetivos estéticos. Da mesma maneira que lutou corajosamente por uma liberdade material e de consciência para os indivíduos do seu tempo [...] brigou pela liberdade para a arte, reclamando espírito e vigor dos artistas. Para a escritora, o termo “liberdade” tinha um significado vasto e profundo, que valia tanto para a realidade quanto para a arte – como seu reflexo e seu sonho. Um sentido aliado a valores ampliadores de possibilidades: inquietação, questionamento, transgressão e superação de velhas formulas repressivas estabelecidas pela tradição. Suas ações no campo da política, da ficção e da crítica literária compuseram um percurso coerente de incessantes buscas, no qual, em nenhum momento, a acomodação teve lugar. (GUEDES, 2003, p. 34-35)

A decepção com a experiência junto ao Partido Comunista não a impediu de continuar lutando politicamente. Arte e política continuam sendo, para ela, manifestações legítimas e essenciais. Afastada da política partidária da época do PCB, continua tendo uma atuação na política cultural. As severas críticas ao stalinismo (observado de perto em sua viagem à URSS), que motivam a reformulação de suas posições frente ao comunismo, não a impedem de reconhecer valores fundados na experiência socialista que, de certa forma, contaminaram o capitalismo. Pagu vive uma contradição: se, por um lado, rompe definitivamente com o socialismo; sua contraparte dialética não renega absolutamente o período em que se dedicou à militância:

O tempo mais feliz da minha vida, em que eu tinha fé... Quando havia um ideal para se empunhar uma bandeira... Tempo intensamente vivido, as esperanças, a bondade, o amor, o esforço generoso que nunca buscou recompensa. São coisas pelas quais ainda vale a pena ter vivido. (GALVÃO *apud* ZATZ, 2005, p. 51)

No âmbito artístico e literário, abandona o realismo proletário dos anos 30 e resgata a experimentação como orientação estética. Nos anos cinquenta, até sua morte, em 1962, dedica-se de maneira bastante comprometida ao teatro, valorizando e incentivando o movimento teatral na cidade de Santos, em São Paulo. Estreitamente ligada à agitação cultural de que assume a liderança, Pagu funda um grupo teatral, encena peças, traduz obras da dramaturgia universal e escreve críticas.

Quando se mudou com Geraldo [Ferraz] para Santos, Pagu já havia rompido com o Partido Comunista, sem perder a inquietação política e intelectual. Fundou a associação dos jornalistas profissionais e incendiou as atividades teatrais, tornando-se depois presidente da União dos Teatros Amadores de Santos. (MENDES, 2009, p. 83)

Crítica e Dramaturgia

Vanguarda e pesquisa caminham juntas, e se completam, e se determinam mutuamente. Para Pagu, o espírito vanguardista deve sempre orientar o fazer artístico e teatral, pois, somente ele é capaz de apresentar espetáculos e propostas cênicas que interferem diretamente na concepção de uma arte que responde aos seus propósitos artísticos; “[...] de repente a cidade amansou, aquietou-se, não quis saber de mais nada. Os nossos poetas e escritores, os pintores e os ilustradores, os cenógrafos, não querem nada senão a ordem. É por causa dessa mania de ordem que não se faz coisa com coisa” (GALVÃO *apud* ZATZ, 2005, p. 74). Entende que a arte não conhece outro propósito do que servir-se a si mesma. E a vanguarda e o experimentalismo são os processos que possibilitam esse encontro.

A vanguarda é a pesquisa, e esta não constitui senão uma etapa à frente do rebanho. Se os que buscam prêmios querem peças acessíveis e êxito certo, a vanguarda não faz questão senão de se constituir como tal, isto é, ir à frente do movimento, para assinalar como pioneira o caminho descoberto, a primeira estrada no território desconhecido, a rota no mar não devassado. (GALVÃO *in* CAMPOS, 2014, p. 307)

O interesse de Pagu pelo teatro foi despertado em 1952, quando, aos quarenta e dois anos, frequentou a EAD-Escola de Arte Dramática, dirigida por Alfredo Mesquita, o que representou uma guinada bastante acentuada em sua atuação política e cultural – uma nova chama artística acendeu seu espírito e colocou seu corpo e sua mente em ação.

Ela era entusiasta, aplicada, séria, divertida, interessadíssima. Começava seus trabalhos normalmente, pacatamente... E desandava no mais louco, alucinado surrealismo. E lá se ia o exercício por água abaixo... Era a sua tendência, um pendor inato e irresistível. Seu amor e interesse dirigiam-se quase exclusivamente ao teatro de vanguarda, em que a imaginação é tão livre quanto a escrita. Disso é que ela gostava. Nada de exercícios, de técnica teatral, nada de resolver problemas de língua, de linguagem ou de construção. (ALFREDO MESQUITA *apud* ZATZ, 2005, p. 78-79)

A atividade crítica, dedicada à literatura e às artes plásticas, ganha um novo objeto, que pouco havia merecido sua atenção: a dramaturgia e o teatro. Em 3 de julho de 1955, Pagu inicia a publicação de uma série de artigos sobre o teatro, abordando a obra e o pensamento de alguns dos maiores dramaturgos que se dedicaram a uma pesquisa revolucionária, experimental e de vanguarda, e sua configuração dramática. Os artigos, dedicados ao estudo da dramaturgia mais significativa produzida a nível mundial, e reunidos sob o título de “Teatro Mundial Contemporâneo”, apresentou nomes como os de Bertolt Brecht, Eugène Ionesco, Federico Garcia Lorca, Tennessee Williams, August Strindberg, Samuel Beckett, entre outros. O primeiro artigo, sobre Bertolt Brecht, aponta

um dado importante, e que será norteador de sua ação junto ao teatro produzido na cidade de Santos:

Os amadores, aos quais sempre me dirijo, porque penso que eles devem lançar-se à experiência e ao vanguardismo, capazes de influir no teatro profissional de rotina e comércio, terão muito o que aproveitar destas notas de leitura, das informações que aqui serão coligidas, e a não serem publicadas ficarão inúteis... (GALVÃO *apud* CAMPOS, 2014, p. 292)

Alguns pontos do excerto acima merecem ser destacados e discutidos com o intuito de identificar e marcar a aproximação de Pagu com o teatro e a sua participação efetiva na montagem de um grupo de teatro amador, bem como sua participação como crítica teatral, formadora de atores, dramaturgos e encenadora, e criadora de um Festival de Teatro juntamente com Paschoal Carlos Magno, um dos nomes mais importantes do teatro brasileiro de então. Também podem ser rastreadas suas preferências estéticas, que caracterizam sua visão de um teatro que se contrapõe ao teatro profissional e àquele que se fazia, particularmente, no Teatro Arena de São Paulo.

- O primeiro ponto a ser destacado é o fato de dirigir-se aos “amadores”, considerando que é no grupo amador, e primordialmente nele, que a investigação estética se efetiva de maneira plena;

- O teatro amador é celeiro para a formação e o desenvolvimento de artistas que poderão, e deverão, influir no teatro profissional;

- O teatro profissional, preso a uma “rotina” e interesses “comerciais”, pouco ou quase nada se dedica à pesquisa estética;

- Defende incondicionalmente a “experiência e a vanguarda” como fundamentais para o desenvolvimento da arte e, particularmente, do teatro;

- Destaca que as “informações que aqui serão coligidas”, são importantes, o que lhe confere um caráter didático e pedagógico no âmbito do teatro.

O teatro investigativo é inquieto por sua própria natureza, se renova a cada instante e se apresenta rediscutindo valores estéticos e formais, e cabe aos amadores essa tarefa: “Os amadores devem fazer mais e melhor do que o teatro profissional, porque eles nada têm a perder. No caso em que percam, terão ganho a experiência, o que é um enriquecimento para insistir noutra, e jamais desistir de fazê-lo” (GALVÃO *in* CAMPOS, 2014, p. 306). É a experimentação que alimenta e possibilita o aprofundamento estético: a garimpagem consciente da relação forma/conteúdo garante o seu pleno desenvolvimento. Negar a pesquisa é negar a própria essência do teatro, e envolve de maneira bastante definitiva o ator e sua expressão artística. É preciso considerar, neste

sentido, que somente o ator não é supérfluo no teatro. É na sua relação direta com o público que o teatro existe.

O palco é o espaço do ator, e é nele que o ator lança mão de todo seu arsenal criativo para preencher o “espaço vazio” com o seu corpo, sua voz e suas emoções e, assim, tomar posse desse local sagrado e proporcionar a comunhão com o seu público. O ator está no centro da criação teatral. Tendo a observação como principal fonte para a realização de seu trabalho, o ator aponta o seu olhar sobre a natureza e a recria e, no exato momento em que a recria fundem-se nele criador e criatura. Mas essa observação não é uma observação contemplativa: se funda e se sustenta na dialética *observação e comparação*, e só com esse entendimento altera sua própria qualidade, torna-se o grande vetor da análise criativa; não é uma observação que se concretiza numa cópia exata da coisa observada.

Há uma relação muito estranha entre o que está nas palavras de um texto e o que fica entre as palavras. Qualquer idiota pode declamar as palavras escritas. Entretanto, revelar o que acontece entre uma palavra e a seguinte é algo tão sutil que geralmente é difícil distinguir com certeza o que vem do ator e o que vem do autor. (BROOK, 1995, p. 36)

O conhecimento específico sobre o teatro, adquirido no curso da EAD, aliado à sua consciência artística e privilegiada capacidade crítica, levam-na a realizar a tradução de um dos dramaturgos mais significativos do chamado teatro do absurdo, Eugène Ionesco, ainda desconhecido no Brasil. Sua peça *Cantora careca*, merece uma tradução de reconhecida qualidade dramática.

Estudante de teatro, o encontro com o Eugène Ionesco me levou à imediata tradução desse texto da *Cantora careca* e à sua análise num gráfico, para medida de sua intensidade, de seus componentes vivos. [...] o teatro de Ionesco não é essa vanguarda que não possa ser atingida e sentida, interpretada e causar o prazer de uma criação que nos leva imediatamente acima do teatro comum. [...] não se trata de um teatro hermético. Não se restringe também a um teatro de fantasia, de invenção, de cerebralismos: é um teatro concreto, em que o desconcertante cotidiano põe, a todo momento, a sua nota grave, irônica, trágica, louca e absurda em tudo isso... Poético e burlesco, escapa a códigos e regras. Violando o possível e o normal, ele lida apenas com os dados imediatos e mediatos do possível e do normal. (GALVÃO *apud* CAMPOS, 2014, p. 294)

Sua atuação no teatro não se resume aos artigos e críticas publicados no jornal *A Tribuna de Santos*, ou mesmo nas traduções de peças que nos legou. Sua crença no teatro amador orienta não apenas uma concepção estética e formal, mas ampara sua atuação concreta junto à comunidade artística da cidade de Santos:

A grande tarefa do Teatro Amador, do grande Teatro Amador, é justamente o pioneirismo. Independente da bilheteria, pode mostrar o caminho do futuro, as

grandes possibilidades ainda não alcançadas, a revelação de novos métodos, novas formas. Caminha para o ainda não atingido, derrubando todas as paredes, todos os obstáculos até então com jeito de intransponíveis. [...] Coragem de representar para uma plateia quase inexistente, audácia de enfrentar um público hostil e preparar o ambiente do amanhã. (GALVÃO *in* CAMPOS, 2014, p. 299)

Anos depois, em 1958, tendo ao lado Paschoal Carlos Magno, Pagu cria o FESTA-Festival de Teatro Amador de Santos, possivelmente o mais antigo festival de teatro do Brasil.

O maldito e a musa

O encantamento de Pagu, ao ler a peça de um dramaturgo iniciante e completamente desconhecido, foi o suficiente para que ela anunciasse “aos quatro ventos que o texto de *Barrela* era igual, igual não, melhor que Nelson Rodrigues” (MENDES, 2009, p. 84). Da mesma maneira surpreendente, aquele jovem dramaturgo, que ainda se alimentava dos louros pelos elogios recebidos, sentiu o peso das palavras ácidas e corrosivas publicadas no jornal *A Tribuna*, por ocasião da estreia de sua nova peça, *Os fantoches*. Sob o título “Esse analfabeto esperava outro milagre de circo”, Pagu, entre outras coisas, registrou:

A tentativa de “Os Fantoches”, quanto ao texto, resiste apenas pelo manejo de um diálogo, maiormente destituído de sentido. Da reportagem, o autor saltou para o teatro das ideias e foi o que se viu. Um texto medíocre. Do texto medíocre saiu um espetáculo também medíocre. Não poderia, uma algaravia do tipo da que foi apresentada, determinar uma boa transposição para o palco. Os atores não puderam dar a esse texto uma interpretação, porque ficaram fora dela. Disseram-no apenas. A direção do autor serviu apenas para estabelecer a movimentação dos fantoches. Isso não invalida a opinião que temos a respeito das qualidades do autor como autor e como o diretor. Como autor falta-lhe trabalhar uma aquisição de uma base informativa, capaz de lhe proporcionar meios de expressão, para os seus dotes de imaginação. Como diretor, devemos recomendar a Plínio Marcos que não antecipe a apresentação de seus trabalhos, principalmente quando lança elementos que jamais pisaram um palco. A improvisação não resolveria nenhuma das possibilidades de apresentação dos seus comandados. (GALVÃO, 1960)

Os primeiros e decisivos passos teatrais de Plínio Marcos, um dos mais importantes dramaturgos brasileiros de todos os tempos, estão vinculados, de maneira irreversível, à atuação de Pagu na crítica teatral e ao movimento de teatro da cidade de Santos. A importância de Pagu na vida de Plínio Marcos não se distingue apenas pelas críticas ao seu trabalho, mas por uma relação que se estabeleceu entre os dois, e que foi fundamental para a formação do caráter artístico do dramaturgo, que afirmou: “conheci uma mulher maravilhosa, a Patrícia Galvão, que amava o teatro e incentivava o movimento amador” (MENDES, 2009, p. 79). Trabalharam juntos, atendendo a um

convite de Pagu, que precisava de um ator para sua peça: “a fase de circo terminou quando comecei a conviver com a Patrícia Galvão e o grupo dela” (MENDES, 2009, p. 79).

Ela não me descobriu. Na verdade, eu é que me apresentei. Ela foi ao circo pra ver se tinha algum artista que pudesse fazer o papel de um dia pro outro. Naquele tempo eu estava trabalhando no Pavilhão Teatro Liberdade e a gente fazia uma peça por dia, ensaiava de manhã pra fazer de noite. A gente tinha tarimba. Ela viu e me escolheu, não porque eu fosse melhor que os outros, mas eu tinha mais cara de garoto. O meu papel era pequeno, tinha umas dez falas e servia um gago. Demos uma passada e eu já sabia o papel. Daí, como a Pagu bebia muito e eu também, fomos a um bar e ficamos amigos de infância. (MENDES, 2009, p. 84)

O biógrafo do dramaturgo e ator destaca que “a versão de Plínio é saborosa, mas contraria os fatos” (MENDES, 2009, p. 85), pois, na realidade, quem o procurou foi um assistente e colaborador de Pagu. Mas, o fato que importa, é que os dois se tornaram amigos, e, apesar de Plínio Marcos insistir de que “nunca deixei a Patrícia ser minha madrinha. A gente era amigo de beber juntos, mas nunca fui de pedir a bênção. Não respeito essa coisa de mestre” (MENDES, 2009, p. 92), Pagu foi um marco em sua vida, o que impulsionou decisivamente sua vitoriosa carreira no teatro brasileiro, como ator e dramaturgo, reconhecendo que “Patrícia Galvão, a Pagu, foi um anjo anárquico que veio ao mundo para nos inquietar” (ZATZ, 2005, p. 77).

O mais importante foi a capacidade de Plínio de absorver a crítica de Pagu:

Plínio conta que encontrou Patrícia Galvão na mesma noite em que o artigo saíra publicado. Encontrou-a no bar Regina, frequentado pelos artistas e intelectuais de Santos. Ao entrar, precisou passar pela mesa em que ela estava. Diz o autor maldito que sentou à mesa, e disse para ela: “Pô, Patrícia, que papelão, né?”. Então Patrícia Galvão teria chorado. (VIEIRA, 1994, p. 157)

A dureza do artigo, com certeza engrossou o couro de Plínio Marcos, e serviu, também, para estreitar os laços de amizade entre os dois, o que foi reconhecido pelo dramaturgo: “A Patrícia me disse que um grande autor não se abate nem com o sucesso, nem com o fracasso. E me ensinou também que o sucesso é muito mais perigoso que o fracasso. Isso eu aprendi bem, porque o sucesso corrompe, o fracasso não” (VIEIRA, 1994, p. 159).

Pagu contra o Arena

Em artigo publicado no Suplemento de *A Tribuna*, de Santos, datado de 24 de maio de 1959, Pagu manifesta suas posições em relação ao projeto estético-ideológico de um grupo que transformou irreversivelmente os rumos do teatro brasileiro. O Teatro de Arena de São Paulo, será alvo de suas críticas contundentes, ideológicas e sectárias, pois

revelam que a autora só consegue entender o teatro e a arte unilateralmente, sem considerar a diversidade artística, e sem perceber que os espetáculos do Arena estavam na vanguarda do nosso teatro, experimentando novas formas, tanto na dramaturgia quando na encenação e, também, no trabalho de interpretação dos atores.

Teatro é arte e independente de situação, de lugar, de espaço, de tempo. [...] o território da arte, que é o que queremos palmilhado pelos nossos dramaturgos. Afinal, em *Chapetubas* [*Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho] e *Gimbas* [*Gimba, o presidente dos valentes*, de Gianfrancesco Guarnieri], o que prende o interesse dum público é o lado de dentro da reportagem, mostrada até a brutalidade repugnante da cena em que o policial se atraca com uma pequena do morro, sem haver necessidade daquilo, a não ser para a sádica expectativa do auditório em assistir a um crime. A criação artística e só ela salvará o teatro brasileiro do melodrama e da grosseria, de *Gimba* e *Chapetuba*, dando azo a que surja, nos dilemas de nossa cultura, essa flor de civilização que é o texto a representar, a colocar diante do público. (GALVÃO *in* CAMPOS, 2014, p. 304)

Cabe, portanto, e para contraditar, uma breve explanação sobre o momento político e a atuação do Arena e sua importância para o teatro brasileiro.

A ação política do movimento teatral brasileiro, na segunda metade da década de 1950, pautou-se por uma profunda busca da identidade nacional e entendimento das relações sociais e formas de luta do povo. O teatro, assim como toda a arte e a cultura brasileiras, em suas mais diversas formas de expressão, foi contagiado pela euforia “juscelinista”, e respondeu positivamente em suas responsabilidades sociais. O “nacional desenvolvimentismo” prevaleceu não apenas na indústria e setores da economia formal. As liberdades democráticas formaram um solo fértil para uma diferenciada manifestação do saber e do fazer. As novas perspectivas, implantadas pelo governo JK, criaram condições objetivas e subjetivas para uma ação cultural e artística diferenciada e contaminaram o espírito daqueles que acreditavam na afirmação e crescimento do país.

As pesquisas desenvolvidas pelo Grupo Teatro de Arena – visando a constituição estética de um modelo – estabeleciam como objetivo principal a reflexão sobre as condições de vida do homem brasileiro, e a própria sociedade enquanto sistema econômico, político e social, estão inseridas num momento decisivo para a própria história do país. A elaboração de um projeto dramaturgico e cênico, que se vincule a uma reflexão sobre a realidade brasileira, está amparada pelo pensamento estético e político de transformação do teatro nacional como agente conscientizador e transformador.

Eles não usam Black-tie, peça teatral escrita por Gianfrancesco Guarnieri e dirigida por Augusto Boal, teve sua estreia em 22 de fevereiro de 1958, surpreendeu a todos e se tornou um enorme sucesso de bilheteria. A montagem da peça pelo Teatro de

Arena demonstrou que era possível se construir uma dramaturgia brasileira que apresentasse camadas sociais ainda não representadas em cena. Um novo teatro se configurava irreversivelmente, o *nacional* e o *popular* como operadores do novo modelo dramaturgico respondiam às necessidades de um momento histórico, que encontrava o país aberto e receptivo aos questionamentos propostos, tanto no campo social quanto no político e ideológico.

O teatro brasileiro atravessa já uma das fases mais expressivas de todo o seu desenvolvimento histórico. A da definição. Fase da conscientização diante de realidade que não pode mais ser ignorada. [...] um teatro nacional. Um teatro que procure a realidade brasileira que apreenda o sentido do seu desenvolvimento e que lute ao lado dele. (VIANNA FILHO *in* PEIXOTO, 1983, p. 25)

O Arena não é apenas uma experiência estética; é, também, uma experiência política e ideológica: sua pesquisa, que tem como referência a realidade social do país, observa a aplicação dos conceitos materialistas de análise e formalização estética. Colocando-se em rota de confronto com a realidade cênica dominante, propõe uma ruptura que se ramifica nos diversos aspectos do espetáculo: dramaturgia, encenação e interpretação dramática.

Pagu dedica vários outros artigos com o objetivo de defender suas posições contra o teatro empenhado do Arena:

[...] não estamos mais em tempo de nos fecharmos em nacionalismo como ideologia [...] O teatro – facies cultural, social, artística de um povo, de um tempo – não pode ficar adstrito a tais limitações. Caminhamos decididamente, sem desprezar nosso contingente humano de brasileiros, para a integração internacional e universal que é a arte reconhecida em qualquer quadrante da terra. (GALVÃO *in* CAMPOS, 2014, p. 305)

Talvez, ela não percebesse que o Brasil estava passando por um processo de transformação bastante significativo, seja pelo aprofundamento de uma nova fase do capitalismo que se instalava no país, seja por uma retomada da consciência popular que, a nível mundial sofria os impactos das denúncias dos crimes de Stalin, e conseqüente reorganização da linha política do movimento comunista internacional. A organização das forças populares se consolidava, e o teatro, seja no Arena, nos Centros Populares de Cultura da UNE, seja nos movimentos culturais organizados nos diversos pontos do país, se fortalecia e se colocava com uma atuação consciente e progressista de participação nesse momento que tanto alentava a luta e que foi brutalmente silenciado pelo golpe civil-militar de 1 de abril de 1964.

O intencional “nacionalista” é que está errado e a sua condicionante “realidade nacional” também, pelo conteúdo idealístico que o move e o arma, no espaço e no tempo, embora alguns autores se julguem bem armados de qualidades

ideológicas e não idealísticas, e como tais, ideólogos, se metam a basear na tal “realidade brasileira” em materialismo dialético. Daí partindo a coisa dá em água de barrela, que está nos chapetubas e nos gimbas. (GALVÃO *in* CAMPOS, 2014, p. 303)

A cultura se transforma e acompanha dialeticamente o movimento da história. O entendimento de sua dinâmica e de sua adaptação conceitual aos diversos momentos históricos em que está inserida, é fundamental para a efetivação de uma análise consequente, e isenta de preconceitos. Toda crítica que se apresente a respeito de uma ação cultural específica deverá levar em conta a especificidade do momento histórico em que tal ação foi concretizada em seus objetivos imediatos. A dialética ensina que de todo movimento da história, considerados os seus momentos de retrocesso ou instabilidade política e social, há sempre um avanço, pois na luta dos contrários há que se comprovar a transformação qualitativa.

Pagu já havia enfrentado a ditadura do Estado Novo getulista. Oscilou entre os movimentos vanguardistas e o realismo proletário. No teatro, voltou os seus olhos para o teatro do absurdo, que ajudou a introduzir no país, através de suas traduções e montagens, como foi o caso de *Fando e Lis*, de Fernando Arrabal, em 1959. As contradições entre caráter político-ideológico de *Parque industrial* e suas severas críticas ao teatro de Vianninha, Boal e Guarnieri, apresentados no Arena, devem ser entendidas como resultantes de um processo histórico. Caso contrário, essas contradições serão entendidas apenas como incoerência, o que não corresponde a uma análise que se pauta pela concretude dos acontecimentos históricos.

A concepção da cultura popular como instrumento de conscientização e mobilização social e política ganhou força nos anos imediatamente anteriores ao golpe civil-militar, quando se acreditava que a transformação radical da sociedade se apresentava como possibilidade real, com uma ou outra divergência no modo de atuação, porém, afinadas em seu propósito político e social.

A vitória do golpe de 64 significou não apenas uma derrota das forças populares organizadas, mas a comprovação da fragilidade de sua organização. A arte e a cultura sofreram os reveses de seu compromisso com as lutas populares. A censura imposta pelo regime não foi apenas um mecanismo para impedir o acesso a determinadas obras de arte, consideradas ameaçadoras à ordem política e social: a censura foi substancialmente uma forma de impedir o artista de se comunicar com o seu público. A censura cindiu uma relação que não pode ser cindida: artista e público se distanciaram, pois, tiveram entre si, a tesoura do censor, sempre pronta a agir de acordo com o humor do seu manipulador,

que detinha o poder absoluto para determinar o que podia ou não ser assistido, ouvido ou lido.

A mobilização em torno da luta contra a censura escreveu uma das mais belas páginas nos anos de chumbo, criando “uma fecunda e exemplar produção cultural de resistência” (PEIXOTO, 1989, p. 59). Embora todas as artes cerrassem fileira contra o regime e a censura, coube ao teatro, por suas características próprias, assumir a liderança do movimento, se colocando na primeira fila do enfrentamento com as forças repressivas.

A morte levou Pagu em dezembro de 1962, quando o país respirava ainda os ares de uma democracia que nos era desconhecida desde a instauração da República, em 1889. A ditadura tentou silenciar o teatro. No entanto, ainda que contraditória, Patrícia Galvão, deixou suas marcas na cultura e no teatro brasileiros. Ainda está por ser escrita a história de sua participação na cena teatral brasileira, e não apenas na cidade de Santos.

Referências

- BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987*. 2. ed. Trad. Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- FREIRE, Tereza. *Dos escombros de Pagu: um recorte biográfico de Patrícia Galvão*. São Paulo: Senac São Paulo: SESC SP, 2008.
- FURLANI, Lúcia M. Teixeira. *Pagu – Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo*. 5. ed. rev. ampl. Santos: UNISANTA, 1999.
- GALVÃO, Patrícia. Um texto, um diretor. Santos (SP): A Tribuna, 27 de agosto de 1960. In: *Crítica de Pagu*. Disponível em <https://www.pliniomarcos.com/criticas/jornada-pagu.htm> - Acesso em 08.03.2021
- GALVÃO, Patrícia (como Mara Lobo). *Parque industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- GALVÃO, Patrícia. Ainda o nacionalismo. In: CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 304-305.
- GALVÃO, Patrícia. Às vésperas de viagem predomina a perspectiva. In: CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 307-309.
- GALVÃO, Patrícia. Bate-papo no mar. In: CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 303-304.
- GALVÃO, Patrícia. Ionesco. In: CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 294-296.
- GALVÃO, Patrícia. Um “bravo” aos “independentes”. In: CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 306-307.
- GUEDES, Thelma. *Pagu: literatura e revolução: um estudo sobre o romance Parque industrial*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Nankin Editorial, 2003.
- MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.

- PEIXOTO, Fernando. (Seleção, organização e notas). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. Petrópolis: Fumo, 1994.
- ZATZ, Lia. *Pagu*. São Paulo: Callis, 2005.