



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Thaís Aparecida Domenes Tolentino

Teatro moderno em questão: indícios e manifestações do épico por Vianinha e
Brecht

Ilha de Santa Catarina / SC

2023

Thaís Aparecida Domenes Tolentino

Teatro moderno em questão: indícios e manifestações do épico por
Vianinha e Brecht

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Arquivo, Tempo e Imagem.

Orientador(a): Prof.(a) Dr.(a) Maria Aparecida Barbosa

Ilha de Santa Catarina / SC

2023

Tolentino, Thaís Aparecida Domenes

Teatro épico em questão : manifestações do épico por Vianinha e Brecht / Thaís Aparecida Domenes Tolentino ; orientadora, Maria Aparecida Barbosa, 2023.

222 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Teatro épico. 3. Oduvaldo Vianna Filho . 4. Bertolt Brecht. 5. Literatura comparada. I. Barbosa, Maria Aparecida . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Thaís Aparecida Domenes Tolentino

Teatro épico em questão: manifestações do épico por Vianinha e Brecht

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 05 de Julho de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Jair Tadeu da Fonseca, Dr.

Instituição Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Luiz Felipe Guimaraes Soares, Dr.

Instituição Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Tiago Guilherme Pinheiro, Dr.

Instituição Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Melanie Patrizia Strasser, Dr.(a)

Instituição Universidade de Viena

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutora em Literatura.

Insira neste espaço a
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a
assinatura digital

Prof.(a) Maria Aparecida Barbosa, Dr.(a)

Orientador(a)

Ilha de Santa Catarina, 2023.

Ao Francisco Tolentino, meu filho.

AGRADECIMENTOS

À minha família, amigos, camaradas e todos que diretamente colaboraram para a execução desta pesquisa, meus sinceros agradecimentos. Ao meu filho, minha eterna gratidão.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

É preciso uma outra forma de teatro que expresse a experiência mais ampla de nossa condição. Uma forma que se liberte dos dados imediatos, que organize poeticamente valores de intervenção e responsabilidade. Peças que não desenvolvam ações; que representem condições. Peças que consigam unir, nas experiências que podem inventar e não copiar, a consciência social e o ser social mostrando o condicionamento da primeira pela última. Isto não será mais um teatro apenas político embora o teatro político seja fundamental nas atuais circunstâncias.

(VIANNA FILHO, 1960, p.221)

RESUMO

A recepção da obra artística e teórica de Bertolt Brecht no Brasil em meados dos anos 1950 compõe o quadro do processo de modernização da cena e da dramaturgia nacionais, decorrente de uma acumulação crítica e teórica que remonta ao Modernismo. Isso porque o contato com a obra do dramaturgo e teórico alemão colocou em questionamento ao menos dois paradigmas: a hegemonia do drama enquanto forma teatral dominante e a ausência de um teatro nacional. Essas mudanças de ordem estética estavam conectadas com um contexto também modernizante e questionador pelo qual passava não só o país, mas a América Latina de forma geral, marcado pelo fortalecimento de um sentimento anti-imperialista reivindicado também em todos os campos das artes. Ganhou corpo o movimento de teatro independente em inúmeros países do cone sul, em especial na Colômbia, encabeçado pelo diretor e dramaturgo Enrique Buenaventura. Além disso, a apropriação da teoria e da obra artística de Brecht tornou-se sinônimo de resistência e de necessidade da constituição de uma forma própria de fazer teatro – não copiá-lo, mas ressignificá-lo diante da iminência do surgimento de inúmeros governos ditatoriais. Foi nesse contexto que Oduvaldo Vianna Filho escreveu *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, montada e dirigida por Chico de Assis em 1961. Ao tratar da alienação da classe trabalhadora em relação ao processo de superexploração da sua força de trabalho pelo capital, Vianinha lançou mão de elementos estilísticos que colocam na ordem do dia a limitação da forma dramática: personagens não subjetivados; rompimento com a unidade de espaço e tempo através do uso da forma teatro de revista e a literarização da cena através da construção cenográfica. Os recursos apontam para uma apropriação crítica da teoria do teatro épico, considerando que esses são elementos também utilizados por Brecht na tessitura da peça que marca o momento de sua produção teórica, a saber, a peça *Um homem é um homem - a transformação do estivador Galy Gay, nas barracas militares de Kilkoa, no ano de mil novecentos e vinte e cinco*, de 1926. O reconhecimento do autor como símbolo de resistência política e estética permanece. A tese busca, a partir dos elementos acima elencados, investigar quatro eixos do processo dessa recepção da obra artística e teórica de Brecht: 1. No campo da teoria literária, o teatro épico de Brecht como expressão do caráter dinâmico dos gêneros literários; 2. Dentro do campo da recepção da obra de arte e seus necessários intercâmbios, a maneira como o processo de modernização teatral pelo qual passou o teatro brasileiro a partir da década de 1950 dialogou diretamente com processos semelhantes e em andamento na América Latina; 3. A montagem de *A mais-valia*, de Vianinha, ao enfrentar o limite da forma dramática através da utilização de recursos épico, enquanto expressão de um salto modernizante na dramaturgia e no teatro brasileiro; 4. A atualidade da obra de Brecht no Brasil, destacando as marcas da nossa própria história, em especial, de um dos momentos mais obscuros no campo da produção artística e cultural do país, que foi o período após o Golpe de 1964. O estágio inicial da análise permite a formulação de hipóteses norteadoras da investigação: a recepção do teatro épico alemão no Brasil não ficou restrita ao âmbito das encenações em teatros profissionais, apesar de sua importância, mas esteve engendrada em um processo complexo do qual faz parte as montagens amadoras levadas à cabo pela Escola de Arte Dramática, de São Paulo; a recepção de Brecht no Brasil envolveu também o contato da crítica literária brasileira com seus escritos teóricos, destacando-se desse processo a fortuna crítica elaborada por Aníbal Machado em meados dos anos 1940; a montagem de *A mais-valia*, de Vianinha, ao mobilizar elementos narrativos (literarização do palco,

personagens não subjetivados e rompimento com unidade de ação) atinentes à teoria do teatro épico, pode ser lida como um momento de modernização do teatro brasileiro em termos de dramaturgia e montagem; o teatro épico de Brecht continua vivo na cena teatral brasileira, basta ver a quantidade de grupos empenhados na atualização dessas experiências.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Teatro Épico; Bertolt Brecht; Oduvaldo Vianna Filho.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Rezeption des künstlerischen und theoretischen Werks Bertolt Brechts in Brasilien Mitte der 1950er Jahre bildet den Rahmen für den Modernisierungsprozess der nationalen Szene und Dramaturgie, der aus einer kritischen und theoretischen Akkumulation resultiert, die bis in die Moderne zurückreicht. Denn die Auseinandersetzung mit dem Werk des deutschen Dramatikers und Theoretikers hat mindestens zwei Paradigmen in Frage gestellt: die Hegemonie des Dramas als dominierende Theaterform und das Fehlen eines Nationaltheaters. Diese ästhetischen Veränderungen waren mit einem Kontext verbunden, der sich ebenfalls modernisierte und in Frage stellte, den nicht nur das Land, sondern Lateinamerika im Allgemeinen durchmachte, gekennzeichnet durch die Stärkung eines antiimperialistischen Gefühls, das auch in allen Bereichen der Kunst behauptet wurde. In zahlreichen Ländern des Südkegels, vor allem in Kolumbien, formierte sich die Bewegung des freien Theaters, angeführt von dem Regisseur und Dramatiker Enrique Buenaventura. Darüber hinaus wurde die Aneignung von Brechts Theorie und künstlerischem Werk zum Synonym für Widerstand und die Notwendigkeit, eine Art des Theatermachens zu konstituieren – nicht um es zu kopieren, sondern um es angesichts der bevorstehenden Entstehung unzähliger diktatorischer Regierungen neu zu bezeichnen. In diesem Zusammenhang schrieb Oduvaldo Vianna Filho 1961 *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, das von Chico de Assis zusammengestellt und inszeniert wurde. In der Auseinandersetzung mit der Entfremdung der Arbeiterklasse vom Prozess der Ausbeutung ihrer Arbeitskraft durch das Kapital bediente sich Vianinha stilistischer Elemente, die die Begrenzung der dramatischen Form auf die Tagesordnung setzten: nicht-subjektive Charaktere; Bruch mit der Einheit von Raum und Zeit durch die Verwendung der Form des Zeitschriftentheaters und die Literarisierung der Szene durch die szenografische Konstruktion. Die Quellen deuten auf eine kritische Aneignung der Theorie des epischen Theaters hin, wenn man bedenkt, dass dies Elemente sind, die auch von Brecht in der Tessitura des Stücks verwendet wurden, das den Moment seiner theoretischen Produktion markiert, nämlich das Stück *Ein Mann ist ein Mann - die Verwandlung des Hafenarbeiters Galy Gay in der Militärkaserne von Kilkoa im Jahr eintausendneunhundertfünfundzwanzig*, von 1926. Die Anerkennung des Autors als Symbol des politischen und ästhetischen Widerstands bleibt. Das waren die Leithypothesen der Untersuchung: 1. Im Bereich der Literaturtheorie Brechts episches Theater als Ausdruck des dynamischen Charakters literarischer Gattungen; 2. Im Bereich der Rezeption des Kunstwerks und seines notwendigen Austauschs die Art und Weise, wie der Prozess der theatralen Modernisierung, den das brasilianische Theater seit den 1950er Jahren durchlaufen hat, im direkten Dialog mit ähnlichen und laufenden Prozessen in Lateinamerika steht; 3. Die Montage von *A mais-valia* von Vianinha, als sie durch die Verwendung epischer Mittel an die Grenzen der dramatischen Form stieß, als Ausdruck eines Modernisierungssprungs in der brasilianischen Dramaturgie und im brasilianischen Theater; 4. Die Aktualität von Brechts Werk in Brasilien, das die Spuren unserer eigenen Geschichte hervorhebt, insbesondere eines der dunkelsten Momente auf dem Gebiet der künstlerischen und kulturellen Produktion des Landes, nämlich der Zeit nach dem Putsch von 1964. Die Ausgangsphase der Analyse erlaubt die Formulierung von Leithypothesen der Untersuchung: Die Rezeption des deutschen epischen Theaters in Brasilien beschränkte sich nicht auf den Rahmen der Inszenierung in

professionellen Theatern, obwohl sie von Bedeutung war, sondern wurde in einem komplexen Prozess erzeugt, der Teil der von der Schule für Schauspielkunst durchgeführten Laienversammlungen ist. von São Paulo; Brechts Rezeption in Brasilien beinhaltet auch den Kontakt der brasilianischen Literaturkritik mit seinen theoretischen Schriften, wobei er aus diesem Prozess das kritische Schicksal hervorhob, das Aníbal Machado Mitte der 1940er Jahre ausarbeitete; die Zusammenstellung von *A mais-valia* von Vianinha durch Mobilisierung narrativer Elemente (Literarisierung der Bühne, nicht subjektivierte Charaktere und Bruch mit der Einheit der Handlung), die mit der Theorie des epischen Theaters verbunden sind, kann als Moment der Modernisierung des brasilianischen Theaters in Bezug auf Dramaturgie und Schnitt gelesen werden; Brechts episches Theater ist in der brasilianischen Theaterszene immer noch lebendig, man denke nur an die Anzahl der Gruppen, die sich dafür einsetzen, diese Erfahrungen zu aktualisieren

Schlüsselwörter: Vergleichende Literaturwissenschaft; Episches Theater; Bertolt Brecht; Oduvaldo Vianna Filho.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Montagem de *A mais-valia vai acabar*, Seu Edgar, 1961. 17
- Figura 2: *Mann ist Mann*, montagem na Schauspielhaus, em 1931, em
Berlim 65

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CPC	Centro Popular de Cultura
MCP	Movimento de Cultura Popular
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
TEN	Teatro Experimental do Negro
TEP	Teatro Experimental de Pernambuco
TPN	Teatro Popular do Nordeste
UNE	União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

1	15	
2	42	
2.1	RUMO AO TEATRO ÉPICO: UM OLHAR TEÓRICO	38
2.2	O ÉPICO NO TEATRO: UM OLHAR HISTÓRICO	50
2.3	DAS EXPERIÊNCIAS ÉPICAS AO TEATRO ÉPICO DE BRECHT	52
2.4	MANN IST MANN	59
3	70	
4	81	
4.1	82	
4.2	95	
4.2.1	96	
4.2.2	127	
4.2.3	159	
3.3.1	A história como mônada do conhecimento e os musicais do Arena	162
5	183	
6	197	
	REFERÊNCIAS	198
	ANEXO A – RESENHA: TEATRO NO PARANÁ	206
	ANEXO B – RESENHA: ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA DE S. PAULO	207
	ANEXO C – RESENHA: ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA	208
	ANEXO D – ENSAIO: A “ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA” NO T.B.C.	209
	ANEXO E – ENSAIO: HISTÓRIA DO TEATRO ATRAVÉS DA CRÍTICA	213

1 INTRODUÇÃO

2022 foi o ano em que o Modernismo brasileiro completou seu primeiro centenário, tomando como marco a realização da Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922. Esse foi também um ano em que a atualidade do movimento foi colocada na ordem do dia tanto no âmbito dos estudos da arte, em geral, como também no seu sentido de movimento contestatório cuja memória nos faz pensar a atual realidade do desenvolvimento do pensamento crítico brasileiro. Olhar para o Modernismo com as lentes de hoje é, talvez, ver um fervilhar do pensamento estético e social quase utópico para uma contemporaneidade marcada pelo assombro de forças reacionárias historicamente não superadas. No entanto, pensar o lugar do modernismo e da modernidade na contemporaneidade é tarefa urgente para aqueles que acreditam no poder da memória e da reapropriação da(s) história(s) não como mera concatenação de fatos senão como método de ressignificar o tempo presente.

“O que significa professar a modernidade num contexto marcado por relações e estruturas escravagistas e regido há quinhentos anos pelos mesmos poderes oligárquicos e espoliadores?” (CARDOSO, 2021, p. 34).

A questão que serve de mote para o ensaio *O problema do modernismo brasileiro*, de Rafael Cardoso, publicado no volume 184 do Suplemento Pernambuco de junho de 2021, enseja pensar o modernismo brasileiro em alguns âmbitos: o primeiro, de ordem sociológica, é que passados mais de cem anos do estardalhaço da Semana de 1922, as relações de poder – e de classe – existentes no Brasil pós-República velha ainda não foram superadas. Quer dizer, economicamente e politicamente a modernidade nunca passou do campo das ideias para uma práxis concreta uma vez que ainda vivemos sob a égide da dominação imperialista e da dependência econômica. Do ponto de vista estético, a arte e a cultura seguem como movimentos de resistência dentro desse contexto, como verdadeiros *fronts* na contramão das atuais políticas públicas, buscando ressignificar e se apropriar da sua própria história como forma de não ser arrancada do ponto fulcral de onde ela se origina: do povo. Quer dizer, se por um lado a modernidade em termos sócio-econômicos é da ordem do porvir, de outro, a modernidade no âmbito artístico e cultural anda a passos largos e ainda muito nos diz sobre a transformação do

pensamento, da subjetividade, da sociedade e da capacidade humana de apreender o seu entorno.

A história do teatro brasileiro, cujos fragmentos têm sido pouco a pouco organizados, especialmente a partir dos anos 1970 com o trabalho de críticos e teóricos da área tais como Roberto Schwarz, Iná Camargo Costa, Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld, José Antonio Pasta Júnior, Fernando Peixoto dentre outros, tem a potencialidade de trazer à tona a dinamicidade da transformação das formas artísticas que se dão na relação entre o particular (a busca pela suposta identidade brasileira) e o universal (a relação das nossas formas e conteúdos próprios seja com aquilo que importamos, seja com as formas canônicas e clássicas da literatura e da dramaturgia). Se outros gêneros, tais como o romance e a poesia, possuem vasta bibliografia da história do seu processo de modernização – e que certamente nunca é um processo acabado –, pensar o mesmo processo no teatro é ainda um trabalho que está no seu começo. Até mesmo no Modernismo, o teatro foi uma espécie de “patinho feio” que sempre ocupou um espaço incipiente, por exemplo, nas fervorosas revistas que pulularam a partir da Semana 22¹.

No entanto, o lugar ocupado pela história da modernização do teatro brasileiro no âmbito da pesquisa acadêmica e da crítica literária deixa explícito que inúmeros foram os momentos de um esforço consciente de artistas, diretores, dramaturgos e de uma série de agentes da classe teatral no sentido de colocá-lo *pari passu* aos processos de transformação e rompimento da arte e da cultura em geral que, certamente, não são desligados das transformações também de ordem social. Um dos caminhos possíveis de percepção desse processo de modernização é acompanhar a superação da forma dramática tradicional (ou drama), movimento que podemos pensar enquanto expressão de uma crise da forma, rumo ao surgimento de um teatro épico brasileiro, ou seja, na seara da construção de uma nova forma da crise. Apesar de serem perceptíveis os indícios dessa crise da forma

¹ Dentre as revistas modernistas, *Terra roxa e outras terras*, cuja primeira edição é de 1926, parece ter sido a que maior espaço cedeu para o teatro: “Na enumeração das matérias que seriam objeto de “crônicas”, chama a atenção a exclusão do cinema, celebrado em *Klaxon* por sua linguagem representativa das inovações modernas, e a introdução, em contrapartida, de uma produção artística menosprezada até então pelos periódicos modernistas, o teatro, que ganha crítica regular em *Terra roxa*, assinada por Alcântara Machado. Mas o panorama teatral brasileiro é reprovado inúmeras vezes, seja por imitar as companhias europeias, seja pela pobreza da literatura dramática nacional. Portanto, o teatro continua a ser visto como “patinho feio” pelos modernistas, que a ele sempre preferiram o improvisado das companhias circenses e brasilidade de palhaços como os célebres Piolim e Alcebiades (MARQUES, Ivan, 2013, p.60).

dramática brasileira já no século XIX², o necessário recorte temporal sobre o qual essa pesquisa se debruçou se deteve nos meandros da modernização do teatro brasileiro no século XX, dando atenção especial para o contexto teatral a partir de meados de 1960, quando a recuperação e a apropriação da experiência modernizante do começo do século, em diálogo com o movimento de rompimento estético oriundos de outras partes do mundo, colocou a cena e a dramaturgia brasileira na rota de um processo construtivo de uma forma advinda da crise, o da construção de um teatro épico nacional.

A tese aqui defendida é que a publicação de *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, popularmente chamado de Vianninha, em 1961, inaugura um momento de maturidade e consciência estética no sentido da construção de um teatro moderno brasileiro, em termos de forma e de conteúdo, sem cair na seara muitas vezes reacionária da busca de um nacionalismo primitivista. Ao analisar as minúcias estéticas de sua obra, salta aos olhos uma **apropriação crítica**³ da teoria do teatro épico de Bertolt Brecht (BETTI, 2013).

Vianinha pertence à primeira geração de dramaturgos brasileiros a travar contato com o teatro brechtiano e a descobrir nele perspectivas potencialmente capazes de resolver impasses que se apresentavam quanto à representação dramatúrgica e ao papel do teatro. Isso ocorreu num momento em que, historicamente, o país ingressava numa nova fase de desenvolvimento capitalista sem ter, porém, superado contradições relativas

² Um capítulo importante acerca dos primeiros passos modernizantes do teatro brasileiro durante o século XIX é, por exemplo, a comédia de costumes produzida por Martins Pena (1815 – 1848) no Rio de Janeiro. Ao tratar a cotidianidade das camadas populares que aqui ganhavam corpo, evidenciando um olhar atento e crítico às contradições das relações sociais num Brasil ainda arcaico, marcado pelas relações de cordialidade, dependência da metrópole etc., Martins Pena aprimorou uma nova forma até então inédita em nossa dramaturgia – a comédia de costumes. Quer dizer, o conteúdo disponível para suas peças não coube na forma dramática disponível até então, qual seja, a do drama tradicional (ARÉAS, 1987). Outros capítulos desses saltos modernizantes poderiam ser ainda citados, como a instalação do Ginásio Dramático no Rio de Janeiro, dirigido pelo francês Emile Dour.

³ Além disso, um dos aspectos defendidos pela pesquisadora Maria Silvia Betti (1997), em *Oduvaldo Vianna Filho*, é que o alcance de uma forma artística capaz de exprimir as contradições de classe por trás da condição de exploração e de subdesenvolvimento da grande massa brasileira apenas se daria com a aproximação da classe intelectual e artística com a realidade social concreta e objetiva, ou seja, era preciso também que o artista aprendesse a apreender os elementos da cultura popular para desenvolvê-la em termos de uma arte crítica e atenta à realidade que entrava na ordem do dia. Havia, por parte dos artistas e envolvidos, uma preocupação em formar esse público dando-lhe autonomia, bem como a necessidade de apreensão e reflexão sobre os elementos que faziam parte da cultura popular brasileira em geral - reafirmar essa cultura equívoca, sem dúvidas, a travar um embate direto com as políticas imperialistas que naquele momento começavam a disseminar em nosso território uma gama de quinquilharias da indústria cultural norte-americana intercaladas com os produtos nacionalistas pintados de um verde-amarelismo que legitimaria, em certa medida, o posterior golpe militar, compondo parte dos meios utilizados para desviar o olhar crítico para a condição social e política em tensão naquele momento.

à sua estrutura econômica e administrativa, ao processo de industrialização em curso e às questões da terra (BETTI, 2013, p. 198).

Vianinha parece se apropriar da teoria do dramaturgo alemão na mesma medida em que dele se distancia, ou seja, sua produção dramaturgica não é mera reprodução da receita. Esse olhar para a teoria do teatro épico com vistas à modernização do teatro produzido até então no Brasil enseja um gesto próprio de Vianninha, atento à potencialidade crítica que o surgimento de uma nova estética poderia gerar em um Brasil marcado, então, pela possibilidade concreta de ascensão das forças militares reacionárias – fato que viria a se concretizar em 1964 e cujas armas ideológicas estiveram constantemente miradas para toda a classe teatral e artística, em geral, no contexto pós-ditadura, em especial, após os anos de chumbo a partir de 1968.

Em termos de conteúdo, o dramaturgo enfrenta o desafio de representar, a partir de uma estética teatral capaz de dar conta das contradições concretas da realidade brasileira, o capitalismo e suas dinâmicas de exploração. A peça de Vianinha trata da reação de um grupo de trabalhadores de uma fábrica, denominados Desgraçados 1, 2, 3 e 4, aos seus patrões – os Capitalistas 1, 2 e 3 – na busca por melhores condições de trabalho. Ao tentar compreender os meandros da condição de exploração na qual os operários estão submetidos, um dos personagens, o Desgraçado 4, acaba por entrar em uma verdadeira jornada na qual, na tentativa de descobrir a origem do lucro, descortinará um conceito central para a teoria marxista – a mais-valia, que também compõe o título da peça. Ao final, ele descobre que a luta pela mudança da sua condição de exploração bem como dos demais companheiros de trabalho só será efetiva na medida em que for dirigida ao verdadeiro inimigo do povo: o sistema econômico que explora a força de trabalho para garantir o lucro dos patrões e dos grandes donos da vida, o grande impeditivo de uma verdadeira condição de liberdade e felicidade.

Apesar do conteúdo da peça de Vianinha ser, por si só, explicitamente político, o que poderia, de saída, evidenciar o caráter crítico de sua obra, foi através da forma teatral épica por ele adotada que a dramaturgia e o teatro brasileiro eram alçados a um novo momento, de modernização consciente da dialética entre forma e conteúdo. A aparição da realidade social e popular do Brasil como tema e conteúdo de peças de teatro não era uma grande novidade no cenário nacional, apesar da sua grande importância enquanto parte da constituição de um teatro atento às

particularidades nacionais. Por exemplo, a encenação e o sucesso de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958, no Teatro de Arena, seguido de outras montagens como *Revolução da América do Sul*, de Augusto Boal, em 1960, dentre muitos outros exemplos, são demonstrativos de que o teatro brasileiro ensaiava um processo de renovação. Acresce ainda a esse processo de nacionalização da dramaturgia brasileira o trabalho realizado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e toda a renovação propiciada por seus integrantes no que diz respeito à encenação, em especial por trazer ao Brasil discussões que giravam em torno de Constantin Stanislávski⁴ e seu método de montagem ligado ao realismo. Toda essa dramaturgia produzida até então tinha um caráter marcadamente realista, atento às condições concretas da realidade brasileira de seu tempo, mas ainda lançavam mão das formas estéticas consolidadas até então, especialmente o drama e a comédia de costumes – eram velhas formas recheadas de um novo conteúdo. Superar essa fórmula foi o grande feito de Vianinha: o conteúdo de sua peça foi colocado a serviço da superação formal das fórmulas clássicas.

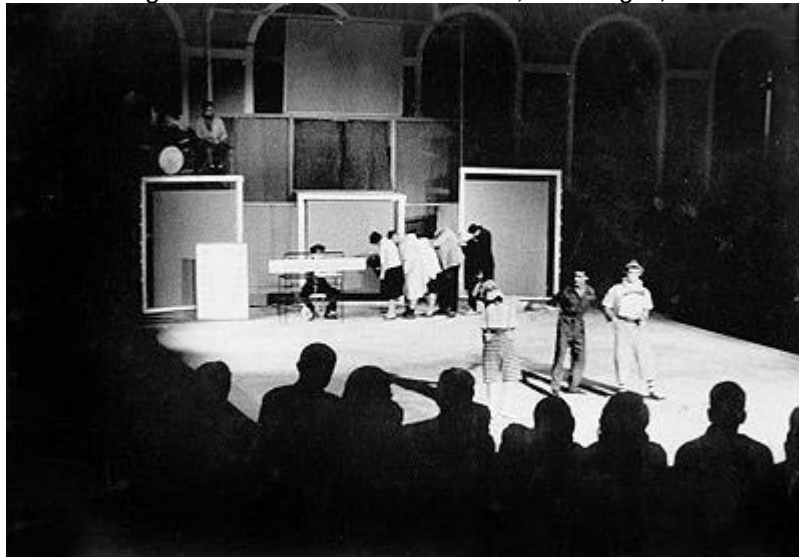
Em *A mais-valia*, o caráter da montagem, da peça em processo; a literarização da cena e a construção episódica são elementos que trazem à tona uma epicidade sobressalente. A peça é organizada não mais em atos que deixam entrever uma espécie de começo, meio e fim, mas em uma série de episódios que podem ser lidos isoladamente e que, ao mesmo tempo, ganham sentido próprio quando vistos em conjunto. É como se Vianinha se apropriasse da história não como uma linha reta, mas como montagem de pequenos quadros – e essa história diz respeito não a personagens subjetivados, mas coletividades. Mais especificamente, ele utiliza a forma do teatro de revista, comumente utilizada nas comédias francesas, para trazer à tona um conteúdo que se atrita com a comédia, pois trata-se da exploração dos oprimidos no mundo do trabalho. Isso se expressa na não nomeação de seus personagens – eles são referenciados como Desgraçados 1, 2, 3 e 4. E se

⁴ Eugênio Kusnet (1898 - 1975), ator e professor de teatro que atuou na cena brasileira principalmente entre as décadas de 1950, 1960 e 1970, teve um papel de grande importância para o aporte do método de Stanislávski no Brasil. Seu trabalho se desenvolveu primordialmente junto a três grupos de teatro que questionaram, em certa medida, o paradigma do teatro tradicional brasileiro: o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fundado por Franco Zampari, o Teatro de Arena, junto a José Renato e posteriormente Augusto Boal, bem como o Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa. Em 2011, Ney Piacentini, ator da Companhia do Latão, de São Paulo, desenvolveu uma importante dissertação sobre o assunto, em que essa relação entre o teatro russo e o teatro brasileiro das décadas de 50, 60 e 70 são mais profundamente exploradas (PIACENTINI, 2011).

oporção aos seus opressores, os Capitalistas 1, 2 e 3, os senhores da alienação. Esses são alguns dos elementos estéticos tomados como objetos de análise desta tese e que permitiram perceber a peça de Vianninha como um momento de salto dialético no sentido da constituição de um teatro moderno que até então se ensaiava na cena teatral brasileira.

Esse salto modernizante em termos de dramaturgia também ganhou expressão no que diz respeito à montagem, realizada por Chico de Assis e que contou com a colaboração dos estudantes da Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro.

Figura 1: Montagem de *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, 1961.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, Registro fotográfico de autoria desconhecida, 1961.

O rompimento com o palco italiano se deu através da construção de enormes caixarias que criavam planos simultâneos para a exibição dos conflitos.

Nenhum espetáculo até hoje feito no teatro brasileiro foi mais exaustivo no uso de recursos de encenação do que *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, sob a direção de Chico de Assis. Num aparente paradoxo, isso representa também seu principal defeito. O espetáculo permanece todo o tempo em um alto nível de competência. Houve um superesforço, da parte do diretor, que resultou numa composição plástica onde todos os tons são altos. É como uma peça musical feita quase inteiramente de acordes onde a orquestra em peso entra com toda a carga. (...) Vianna escreveu a peça para empolgar o espectador pela revelação da mais-valia. Se o espetáculo empolga, porém, é pela beleza plástica. (...) A equipe de intérpretes do Teatro Jovem é a mais eficiente que já vimos no Rio, no plano do amadorismo. Só mesmo atores livres de vícios e maneiras de interpretar poderiam ter rendido tanto sob o comando do diretor, (...) permitindo-lhe utilizar cada componente como uma parte do todo plástico. O trabalho de Francisco de Assis exigiu de cada ator uma grande

maleabilidade, pois a direção varia entre o circense (cena dos barbeiros) e o dramático (cena da greve) (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2021, s/p).

A partir da montagem de *A mais-valia*, peça em que Vianinha demonstra ter consciência da teoria do teatro épico de Bertolt Brecht, o que se expressa em seu trabalho crítico e ensaístico, o teatro brasileiro romperia com o paradigma do teatro tradicional – dramático – para dar início a uma produção madura de um teatro atento ao seu tempo.

No entanto, compreender a peça *A mais-valia* como exemplar da passagem de uma crise das formas para uma forma da crise, momento aqui tomado enquanto modernização consciente do teatro brasileiro, não se deu maneira linear e ela necessariamente recolocou o olhar para uma série de questões de ordem estéticas – que são também sociais e conseqüentemente políticas e econômicas – e que tangenciaram o objeto central de análise desta pesquisa.

“A arte é filha da dor, é filha sempre de algum impedimento vital” (ANDRADE, 2013, p. 330). Essa frase foi escrita por Mário de Andrade na peça *Café – Tragédia coral em 3 atos*, produzida entre os anos de 1933 e 1942. Essa obra-prima da dramaturgia nacional – tão frequentemente esquecida quanto o restante da nossa produção dramaturgica – tematiza a crise de superprodução cafeeira no Brasil em 1930. A situação, como se sabe, gerou a queima de mais de 70 milhões de sacas de café (referida, inclusive, no filme *Kuhle Wampe*, de 1931, com roteiro de Bertolt Brecht e Ernst Ottwalt). Mário de Andrade optou por representar o sentido simbólico do café enquanto “mito na raiz de tantas culturas, desde a Grécia Antiga”, sem, contudo, se esquecer de que esse princípio repousa “nas bases das próprias formas econômicas e institucionais das sociedades” e que, portanto, “os donos da vida perturbam a marcha natural do comércio de café” e a economia paulista torna-se dependente da sua “morte e ressurreição ânua”, que deixa desamparados os trabalhadores, estivadores e colonos. A peça, no entanto, foi mais otimista que a própria história de tal modo que “Dia Novo”, seu último ato, termina com a revolução e a vitória. A vida nem sempre imita a arte; ao contrário disso, nesse caso, ela mostrava – ao modo de um balde de água fria – que o processo histórico não concretizaria os objetivos libertários que outrora animavam os primeiros modernistas. Em *O Movimento Modernista: conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de Abril de 1942*, ao fazer um balanço geral do movimento, Mário de Andrade o

elaborava nos seguintes termos: “Si tudo mudávamos em nós, uma coisa esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. E isso era o principal!” (ANDRADE, 1942, p. 72-73). Algo além do tempo separa o experimentalismo do Mário de Andrade de 1922 do seu engajamento na maturidade, em 1942. O sentido conservador tomado pela Revolução de 30, a Segunda Guerra Mundial e o conseqüente adensamento ideológico revelam que o tempo traz o legado da sequência de fatos que os atravessam. Não por acaso, portanto, Mário de Andrade fez parte daquele que foi denominado por Carvalho (2009) como o primeiro ciclo de politização do teatro brasileiro – um segundo ciclo seria o movimento teatral de 1960 e posteriormente na década de 1990, não por acaso, momentos de aprofundamento da crise econômica e social.

A lição que carrega as entrelinhas dessa mudança de postura do escritor modernista interessa agora enfatizar como pressuposto da nossa discussão. É que **o fim da crença de que o país chegará a uma suposta modernidade frequentemente leva os intelectuais a tomarem consciência do subdesenvolvimento**. No artigo anteriormente citado, *O problema do modernismo brasileiro*, publicado na revista Suplemento Pernambuco, Rafael Cardoso (2021) levanta questões que recolocam o sentido do Modernismo nos dias de hoje e que, em certa medida, dialogam com a atualidade da modernização teatral no Brasil sobre a qual versa essa tese. Teria o ciclo impulsionado pelas vanguardas históricas se esgotado? Qual o sentido da modernidade, o que significa retomá-la, em um contexto em que há mais de quinhentos anos imperam os resquícios das estruturas e das relações escravagistas levadas a cabo pelos poderes oligárquicos e espoliadores? Como e o quê falar do modernismo na América Latina, onde parece haver uma disjunção entre o modernismo cultural e o modernismo social, em que o primeiro parece ocultar as mazelas do segundo? Essas foram – e continuam sendo – questões latentes para reflexão acerca da atualidade desse movimento.

Os descaminhos da ideia de desenvolvimento foi condição *sine qua non* do engajamento posterior da produção de Mário de Andrade – a necessidade de uma atitude interessada diante da vida reapareceria anos mais tarde, especialmente no movimento teatral brasileiro que ainda não havia passado pelo seu processo de modernização. Se o modernismo rendeu frutos nos mais diversos campos artísticos, o mesmo não se pode dizer no campo das artes dramáticas – não no sentido da possibilidade de colocar no palco aquilo que já era moderno em termos de

dramaturgia. A modernização do teatro brasileiro a partir da década de 1960 retomou, em certa medida, o espírito de rompimento estético e crítico reivindicado pela primeira geração dos modernistas. E com uma ditadura militar em vistas, a necessidade da atitude interessada tornou-se uma questão de forma estética – a vida impunha um teatro épico e começava aí mais um capítulo da nossa arte como filha da dor.

O Teatro de Arena e o Centro Popular de Cultura (CPC), ao longo da década de 1960, foram grupos de teatro que trilharam os primeiros passos – e de grande importância – rumo à produção de um teatro épico no Brasil. No entanto, a história não é um acúmulo linear de fatos – a experiência reaparece ao longo do tempo como lampejos que originam novas imagens⁵ – e todo esse espírito contestador de 1930, retomado em 1960 na via do teatro, reacenderá a chama de um novo movimento teatral na década de 1990.

Não é de se estranhar que em tempos sombrios seja o teatro o primeiro gênero a reivindicar para si a função social da arte. Iná Camargo Costa (1996) recorreu à imagem de “termômetro social” para definir essa arte que, trabalhando sob o signo da imediatez, exige a produção coletiva de algo que será sempre uma intervenção na esfera pública. A condição coletiva da sua esfera de produção e de fruição contribui para que o teatro seja frequentemente fruto do calor da hora e para que acabe levantando possibilidades de reflexão política, econômica e histórica a partir de recursos estéticos. Isso ocorreu, no Brasil, em 1930, em 1960 e, a partir de 1990, momentos nos quais o teatro foi, de maneira diversa e com diferentes graus de consciência e intensidade, uma arma simbólica.

Um percurso pela história da dramaturgia ocidental revela que as transformações estéticas são, também, resultados de transformações sociais e históricas – os gêneros clássicos e suas gradativas substituições a partir do século XVIII, pelos gêneros burgueses, são exemplares desse processo. Quando o novo estágio de desenvolvimento da sociedade, pautado por outra estrutura econômica e por novas relações de produção, gerou, entre outras consequências, o declínio da nobreza e a ascensão da burguesia, a literatura, como produto social, necessitou de

⁵ As análises presentes nesta tese são norteadas pela concepção de história discutida e defendida por Walter Benjamin, expressas principalmente em suas teses *Sobre o conceito de história*. Ao longo da tessitura desse texto, Benjamin será constantemente referenciado, não só pela sua relação de proximidade com Bertolt Brecht, mas especialmente por sua capacidade de conectar tempos distintos para além de uma linearidade – Benjamin é a ponte necessária para falar com Brecht hoje.

novas formas para expressar os novos conteúdos. Conforme toda e qualquer sociedade se estabelece, surge um aparelho ideológico que a justifica e que explica a forma de sociabilização por ela engendrada. A literatura faz parte deste aparelho e, por isso, é preciso considerá-la também, a ela e a todo o conjunto da cultura, em sua conformação de classe.

Assim, à medida que a sociedade abandonava uma organização social aristocrática e os valores universalistas e fixos que dela advinham e que eram veiculados pela tragédia neoclássica e pela alta comédia⁶, o drama burguês, assim como o romance, surgia para poder retratar, a partir de suas novas premissas formais, os conflitos individuais e a vida cotidiana do homem “comum”. Em oposição à tragédia clássica, ele expressa uma nova visão de mundo: tendo como pressuposto estético o desenvolvimento de ações e conflitos que são consequências da iniciativa de sujeitos livres, o enredo do drama desenvolve-se, sobretudo, por meio do diálogo, que deixa de ser declamado em versos para se colocar como prosa cotidiana. O retrato da vida privada se dá também em termos de uma nova configuração de palco, em que o modelo italiano ganhará força uma vez que ele tem a capacidade de criar um ambiente ficcional que se basta a si mesmo – o que ficará conhecido como palco ilusionista. O que está em jogo nesse novo teatro, o que se torna central de ser expresso, é a existência intersubjetiva do homem e a expressão de seus conflitos, que tangem a ordem da sentimentalidade e da vida privada, elementos até então proibidos de serem matéria e conteúdo de cena.

Com isso, não remete a nada que não seja ele mesmo, como a história, a condição social dos personagens ou a dimensão coletiva da criação da subjetividade pela cultura. Tal forma, portanto, não seria capaz de expressar os temas que entravam na ordem do dia, todos de dimensão coletiva e histórica. Este é o pressuposto da conhecida frase de Maiakovski, segundo o qual “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.

Em *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*, Peter Szondi (2001) analisa as mudanças estilísticas do drama moderno, ou seja, o momento em que o drama absoluto passou a sofrer abalos em termos de conteúdo e forma, a partir do

⁶ Peter Szondi destaca a apropriação normativa da *Poética* de Aristóteles, especialmente a questão da cláusula dos estados que diz respeito às camadas sociais cabíveis em cada gênero dramático, como o principal elemento regulador da tragédia e da comédia até meados do século XVIII. O surgimento do drama, gênero considerado baixo em um primeiro momento por não retratar a vida da monarquia e da aristocracia, se conecta com o início do retrato dessa nova classe social – a burguesia – como conteúdo de teatro.

aparecimento cada vez mais recorrente de elementos narrativos. Trata-se da inserção do passado, da história (questão de conteúdo) em uma forma de teatro chamada drama (questão de forma), que ainda não conhecia essa configuração. Essa mudança ocorre de forma gradativa e pode ser percebida na dramaturgia de Henrik Ibsen, Anton Tchekhov, Maurice Maeterlink, que inserem personagens nas suas peças cuja relação com o passado é mais importante para a trama do que o próprio tempo presente – o aqui-e-agora – da peça. Ou seja, já é possível observar nesse momento a apropriação de elementos épicos – narrativos – do teatro. No contexto mundial, o primeiro a perceber conscientemente esse processo a ponto de sistematizar a percepção ao longo de sua própria obra foi Bertolt Brecht:

Durante o espaço de quinze anos após a primeira grande guerra mundial, experimentou-se, em alguns teatros alemães, uma forma relativamente nova de representar, que se denominou “forma épica”, em virtude de possuir um cunho nitidamente narrativo e descritivo e de utilizar coros e projeções com finalidade crítica. Por meio de uma técnica que de forma alguma era fácil, o ator distanciava-se da personagem que representava e colocava as situações sob um tal ângulo que sobre elas vinha infalivelmente a incidir a crítica do espectador. Os paladinos do teatro épico alegavam que os novos temas – os acontecimentos extremamente complexos de uma luta de classes no seu momento decisivo – eram mais fáceis de dominar dessa forma, uma vez que assim seria possível apresentar os acontecimentos sociais (em processo) nas suas relações causais (BRECHT, 1978, p. 67).

No Brasil, a dramaturgia produzida a partir de 1960 lançou mão de recursos épicos para retratar um país que, em decorrência do avanço do capitalismo, adquiriu formas cada vez mais complexas e contraditórias de sociabilização. Na medida em que novo conteúdo se colocava na ordem do dia, a atitude interessada diante da vida novamente apareceu como potência da renovação estética, novas formas estilísticas começaram a ganhar forma no teatro. No entanto, diferentemente da experiência europeia – e ela teria que ser diferente – no Brasil e na América Latina a experiência com o teatro épico contou com a teorização e o acúmulo das experiências anteriores. Ou seja, a inserção de elementos épicos no teatro chegou até aqui de forma já teorizada, ainda que essa teoria tenha passado por seu processo de “aclimatação”. Ela se deu na via de uma apropriação crítica, conjugando elementos que desde o Modernismo estavam em discussão: a estabilização de uma consciência nacional e a renovação da pesquisa estética brasileira. Gianfrancesco Guarnieri colocou um protagonista proletário no palco brasileiro em 1958, momento em que as reformas de base começavam a entrar na ordem do dia, ainda que a forma de seu teatro fosse o drama; Augusto Boal, em

1960, tomou caminho semelhante, em *Revolução na América do Sul*, no entanto, percebeu a necessidade teórica do teatro se aprimorar e criou os Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena; em 1961, Oduvaldo Vianna Filho, em *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, fez novo vinho e acabou explodindo as velhas garrafas, para utilizar expressão de Szondi, e inaugurou o teatro moderno brasileiro⁷.

Retomando a provocação sobre a atualidade do Modernismo levantada por Cardoso (2020), em 1964 os militares passaram a ovacionar o sentido nacionalista do Modernismo brasileiro, sem negar admiração pelos feitos da Semana de 1922, apropriando-se pelo avesso da história de um dos momentos mais radicais de rompimento com os paradigmas tradicionalistas da arte e da cultura. Atualmente, o nacionalismo novamente passou a ser evocado pelos detentores do poder e pela camada mais reacionária da sociedade, a mesma que defende o Golpe Militar enquanto momento de revolução democrática de combate a uma possibilidade de avanço comunista no país, como sinônimo de rechaço à uma sociedade pautada em relações mais progressistas. Mais um capítulo da apropriação às avessas da história. Retomar a memória cultural e artística de um dos momentos mais sombrios da nossa história recente é, em certa medida, contribuir para um acerto de contas com o passado. É descortinar uma história pouco e mal contada, que é a história da modernização do teatro brasileiro na década de 1960 como resistência frente a um endurecimento cada vez maior das forças reacionárias e militares que viriam a colocar abaixo qualquer possibilidade democrática no país por mais de vinte anos. Mais importante do que apontar a apropriação crítica do teatro épico de Brecht no Brasil, é não perder de vista o seu sentido, social, histórico e humano. Em ambos, reencontraremos o ponto de partida desse texto: a arte como filha da dor.

É a partir dessa provocação de ordem histórico-crítico que essa tese se constrói. O objeto central de pesquisa a partir do qual ela se desdobra é a escrita da peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, de Vianinha, montada por Francisco de Assis, em 1961, no Rio de Janeiro. A hipótese que será desenvolvida é que a peça

⁷ Apesar de não ser tema de estudo deste trabalho de pesquisa, é importante notar que houve, desde o final do século XIX, um importante movimento de teatro anarquista no Brasil, no qual a figura de proletários, ricos proprietários de terras e industriais envolvidos no conflito movido pela luta de classes aparece. O teatro anarquista brasileiro foi inspirado, em grande medida, próximo das teorias de Proudhon, Bakunin, Tolstoi dentre outros, e teve como nomes expoentes Avelino Fóscolo, Marino Spagnolo e Pedro Catallo. Cf. VARGAS, Maria Thereza (Org.). *Antologia do Teatro Anarquista/Avelino Fóscolo, Marino Spagnolo, Pedro Catallo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

de Vianinha é uma produção madura de teatro épico no Brasil e marca um momento de modernização do teatro brasileiro. Essa modernização vem na esteira de um acúmulo prático e teórico que tem dois pontos-chaves.

A experimentação do Teatro de Arena, em especial, a montagem da peça *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, em 1958. O caráter experimental das peças do Arena já se anunciava a partir da experiência com *round-theatre*, uma configuração espacial do teatro em que o público circundava todo o palco impossibilitando os mecanismos ilusionistas do palco tradicional, italiano, e que se colocava como uma solução de baixo custo para a produção e montagem das peças. Após um período de crise financeira no Arena, a montagem da peça de Guarnieri foi programada para ser um momento de encerramento das atividades do grupo. No entanto, ela ocasionou uma reviravolta nas atividades, especialmente por colocar em cena a primeira peça de teatro brasileira cujo personagem principal era um proletário, inserido em um contexto das camadas exploradas (em uma favela) e que tem que lidar com um conflito que transita entre o anseio pessoal (a ascensão econômica pela via individual) e a luta de coletiva (uma greve na fábrica onde trabalha). Naquele momento, a temática da peça caía como uma luva frente ao debate da popularização da arte e da cultura no país. E para tratar dessa temática, a forma do teatro dramático (que era ainda hegemônica nas experiências brasileiras) começou a sofrer os primeiros sintomas de limite. Ainda que a estrutura dramática predomine – predominância dos conflitos intersubjetivos, estrutura dialógica, linearidade temporal –, as canções presentes na peça apontam para algo além do tradicional, para um pensamento do enredo como montagem que não necessariamente precisa ser ilusionista. Aliás, a canção que mais predomina ao longo do desenvolvimento da ação, espécie de síntese do conflito, é justamente a que dá título à peça.

Nosso amor é mais gostoso
Nossa saudade dura mais
Nosso abraço mais apertado
Nós não usa as “bleque-tais”.

Minhas juras são mais juras
Meus carinhos mais carinhoso
Tuas mãos são mão mais puras,
Teu jeito é mais jeitoso...
Nós se gosta muito mais,
Nós não usa as “bleque-tais”... (GUARNIERI, 2009, p. 24).

Outro elemento que salta aos olhos e que aponta para um pensamento estético da forma dramática é o constante rompimento com a unidade espacial. Em vários momentos, predomina na peça a referência ao ambiente da fábrica, que é um ambiente genuinamente coletivo, que extrapola o âmbito privado. Ou seja, por mais que as cenas se passem dentro do barraco onde Tião, o protagonista, vive com sua família, o que está sendo referenciado não é a vida privada. Fazer isso em um palco italiano⁸ não era grande novidade, visto que o TBC já havia montado inúmeras peças de Ibsen, Tchekov, em que essas estratégias são experimentadas. No entanto, fazer isso utilizando o *round-theatre* era um desafio inédito na cena brasileira.

A peça foi um sucesso de bilheteria e acabou fazendo parte de uma longa turnê do Teatro de Arena, que ganhou notoriedade principalmente dentre os estudantes e a intelectualidade de São Paulo. O TBC passou a fazer parte do que era chamado de teatro tradicional e o Arena se colocava como o grande porta-voz do experimentalismo com um teatro nacional e popular no final da década de 1950. Como resultado para o campo do amadurecimento teórico e do pensamento estético do grupo, a partir da montagem de *Black-tie*, Augusto Boal organizou os Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena, colocando na ordem do dia a necessidade de congregar práxis e teoria no âmbito da produção teatral de forma a constituir um verdadeiro teatro moderno no país.

Outro momento que compõe o quadro de acúmulo teórico e prático que culminaria na produção consciente de um teatro moderno e épico no Brasil foi a radical experiência de aproximação entre teatro e política através do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Os CPCs surgiram a partir de um posicionamento crítico em relação ao Teatro de Arena levantado especialmente por Vianinha em relação no que tange a produção de um teatro popular. O público que frequentava o Arena era composto majoritariamente por estudantes e intelectuais de São Paulo que transitavam no ambiente universitário,

⁸ Diferentemente do ilusionismo do palco italiano tradicional, no teatro épico “O palco principiou a narrar. A ausência de uma quarta parede deixou de corresponder à ausência de um narrador. E não era somente o fundo que tomava posição perante os acontecimentos ocorridos no palco, trazendo à memória, em enormes telas, outros acontecimentos simultâneos, ocorridos em algum lugar; justificando ou refutando, através de documentos projetados, as falas das personagens; fornecendo números concretos, susceptíveis de serem apreendidos através dos sentidos, para acompanharem diálogo abstratos; pondo à disposição de acontecimentos plásticos, cujo sentido fosse indefinido, números e frases (...)” (BRECHT, 1978, p.47).

no entanto, o anseio de constituir um teatro para as camadas verdadeiramente populares da sociedade ganhava corpo. Após uma turnê de exibição de montagem de *Black-tie* no Rio de Janeiro, Vianinha rompe com o grupo para dar início a uma experiência de aproximação mais radical entre arte e política, que lidasse, inclusive, com o agitprop como forma de se aproximar das pessoas que já eram conteúdo das peças do Arena. Mais do que fazer teatro sobre o proletário e as pessoas que vivem nas favelas, o intento de Vianinha era começar a fazer um teatro para e com essas pessoas. As formas do agitprop rompem com o teatro tradicional, pois elas são peças pensadas para ambientes fora do teatro comum – peças montadas em praças, em sindicatos, em assembleias etc. Em geral, elas são peças curtas e que se apropriam dos elementos da cultura popular tais como a música, máscaras, elementos do imaginário popular, folclore etc., cujo intento é a colocação de uma tese política, de um questionamento de ordem social. Mas não só agitprop produziu o CPC: suas produções são ecléticas e englobaram o campo do teatro (e não só do teatro de agitação e propaganda, mas também experimentações formais mais complexas), a música, o cinema, o editoração de livros, produção teórica etc. E foi nesse contexto de produção, de constituição de uma máquina complexa de produção de arte e cultura popular, que Vianinha empreendeu a escrita e a montagem de *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, em 1961, e que mais de perto interessa a essa tese. Retomando o argumento anteriormente colocado e norteador dessa pesquisa, esse foi o momento em que o teatro brasileiro se modernizou – especialmente no que diz respeito ao rompimento com as formas tradicionais – não só em termos de conteúdo (o que já tinha sido feito no Arena), mas especialmente em termos de forma.

Uma análise sistemática, atenta e crítica da história da modernização teatral no Brasil mostram-se ainda incipientes, diferentemente do que se observa em relação aos outros gêneros literários como a poesia e o romance no Brasil. No entanto, ela encontra nas obras *A hora do teatro épico*, de Iná Camargo Costa (1996), e no trabalho teórico-crítico de Anatol Rosenfeld importantes referentes – o primeiro por se tratar do campo específico da produção do teatro épico no Brasil dos anos 1960 através de uma análise materialista e dialética, ou seja, sem excluir o pano de fundo social no qual as transformações estéticas ocorreram; e o segundo por levantar, de forma inédita na crítica feita até meados dos anos 1970, questões teóricas referentes ao teatro. Daí que a construção dessa tese dialoga

constantemente com o trabalho crítico e teórico desses autores, buscando inserir elementos que ainda estão em vias de serem explorados e que compõem parte da história da cultura e da arte dramatúrgica produzida no país.

A partir das questões levantadas, algumas motivações para a pesquisa moveram a tessitura desta tese.

- a) Costa (1996) analisa a produção do teatro épico no Brasil do ponto de vista da práxis teatral⁹, em específico, do teatro que era produzido no eixo Rio – São Paulo e em um ambiente majoritariamente universitário. Em *A hora do teatro épico*, três grupos são analisados mais de perto: Teatro de Arena, Centro Popular de Cultura e Grupo Opinião. No entanto, existem indícios que sinalizam para uma recepção anterior, fruto de um contato dos Modernistas com a teoria dramatúrgica de Brecht. Duas dessas referências são a crítica ensaística de Aníbal Machado (1894 – 1964) e as publicações da Revista *Anhembi* entre as décadas de 1950 e 1960. Em que medida elas compõem o quadro de acumulação crítica e teórica sobre o qual trata Iná Camargo Costa? Sem refutar o argumento da autora, a intenção dessa pesquisa é colaborar na iluminação de outros caminhos, que perpassam não só o palco, mas também o campo da tradução e da teoria.
- b) Em que medida a produção de teatro épico no Brasil dialoga com processos semelhantes pelo qual passavam os países da América Latina? Importa ressaltar afinidades no pano de fundo histórico social desses países em vista da ascensão de regimes ditatoriais e do crescimento do questionamento da ação imperialista nos países do cone sul, especialmente vindo dos Estados Unidos.
- c) As análises de Anatol Rosenfeld consistiram em passos decisivos para a crítica e a superação dramática do teatro brasileiro – talvez

⁹ Em termos de dramaturgia e de literatura dramática, a produção de um teatro moderno poderia ser datada desde o início do Modernismo, com *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, a ópera *Café*, de Mário de Andrade. No entanto, não haviam condições materiais e físicas necessárias para que essas peças fossem encenadas em seu tempo. A peça de Oswald teve sua primeira montagem através do Teatro Oficina, em 1967, ocasião em que o teatro nacional já tinha que lidar com a censura constante levada à cabo pelo regime militar. Embora o teatro não-dramático já exista como texto desde o começo do século XX, Costa (1996) analisa sua produção a partir do momento em que ele é, também, encenado.

fruto da sua experiência com o teatro moderno que era produzido na Europa e na Alemanha, em específico. Em que medida esse diálogo Brasil – Alemanha foi importante para a modernização da cena e do palco no Brasil? Seria esse um caminho de mão única? Pensar em termos de um estudo de Literatura Comparada, no estabelecimento de proximidades e perceber as complexidades idiossincráticas das obras em seus contextos e trânsitos são também pressupostos que animaram o desenvolvimento do presente trabalho.

- d) Dentre as motivações desse trabalho, acresce ainda o questionamento e o pensamento sobre a atualidade do teatro épico de Bertolt Brecht, que pode ser investigada a partir de algumas nuances. Uma delas é pensar a atualidade do seu teatro partindo do caráter dialético e historicizante que parece emergir de sua própria obra. Vistas em seu conjunto, suas peças – e seu trabalho teórico também poderia ser acrescentado – requerem, a todo momento, um pensamento crítico que relacione a sua realização a um determinado momento histórico, um comparar a obra de arte não só em relação à outra, mas à própria vida. É como se falar de teatro épico requeresse um pensamento constante sobre a necessidade e atualidade dessa obra – se apropriar da teoria do teatro épico sem questioná-la, sem estabelecer uma nova relação tal qual pontua Benjamin em *O que é o teatro épico*, seria trair o próprio autor. Assim a questão é colocada José Antônio Pasta (2018), no ensaio *Brecht / Brasil / 1997: vinte anos depois*:

Brecht é ainda hoje o autor alemão mais encenado em todo o mundo, e justamente no refluxo do movimento de esquerda dos últimos anos, ficou mais visível em que medida seu legado se tornou um elemento permanente da cultura europeia e ocidental. Porém, sua obra mesma, obriga a enxergar que essa permanência não é neutra, mas condicionada por ela própria a sua eficácia crítica, de teor anticapitalista. A própria obra de Brecht exige que se verifique, a cada apreensão que dela se faça, o que se encontra apagado ou suspenso de seu trabalho. No próprio campo brechtiano, como é de rigor, pergunta-se se justamente o efeito V não perdeu sua eficácia, apropriado que teria sido pelas linguagens do mercado, a publicidade em particular. [...]. Tampouco, acredito, o capitalismo se abriu em flor, revelando, na mais límpida transparência, os seus funcionamentos, doravante franqueados à percepção de todos, de modo a tornar supérfluo tratar de entender suas manhas teológicas e sutilezas metafísicas. Ao contrário, salvo engano, ele continua ao mesmo tempo cambiante e sempre igual a si mesmo, e oferece cada vez mais suas faces opacas a uma

inumerável maioria, que o vê, estarecida, circular sobre as cabeças de todos como ente reflexionante e fantasmagórico (PASTA, 2018, p. 139).

A grande virada, ou o paradigma inaugurado com a teoria do teatro épico brechtiano, não é apenas o efeito de estranhamento, ou o distanciamento, ou a apropriação de elementos épicos dentro da forma dramática (esse tipo de recurso já era utilizado desde a Grécia Antiga) – o grande rompimento paradigmático de seu teatro e de seu pensamento teórico foi perceber que, a partir dos elementos épicos e narrativos, era possível colocar em um primeiro plano do palco as contradições do sistema que determinam as vontades individuais. Ou seja, construir e apresentar um novo *Gestus social*. As contradições do sistema capitalista parecem não terem sido superadas, muito ao contrário, o momento atual expressa que elas se tornaram ainda mais complexas e profundas. Um teatro empenhado em tratar as contradições que emergem das relações intersubjetivas, que não são alheias às leis econômicas, sociais, enfim, aos elementos que transcendem a obra de arte *per si*, seria da ordem do ultrapassado?

- e) Além disso, em meados da década de 1990, ganhou força as chamadas tendências pós-dramáticas, que trouxeram para o palco os paradigmas do pós-modernismo que estavam sendo colocados na ordem do dia no que diz respeito a uma epistemologia da história contemporânea. Muitas reflexões sobre a arte do teatro passaram a questionar os modelos teatrais que traziam em seu bojo supostas “grandes narrativas” sociais. Qualquer perspectiva representacional, baseada na noção de que um texto pode estruturar um espetáculo teatral, foi assim recusada. Mas não era só o procedimento de trabalho que estava em jogo, era o conjunto da atitude formal: esse despreço radical por qualquer movimento de interpretação simbólica ou de ordem representacional esteve na base da chamada teoria do Teatro Pós-Dramático. Em *Teatro pós-dramático*, de Hans-Thies Lehmann, publicado no ano de 1999, deu forma mais elaborada ao debate e difundiu o conceito, já como uma espécie de avaliação dos repertórios produzidos nos 20 últimos anos do século.

Na contramão de qualquer tentativa de generalização, o que mais se vê, hoje, em artistas que ainda se dizem pós-dramáticos, é uma expressividade lírica e um subjetivismo difuso disfarçados de polifonia metateatral. Qual seria a função de um teatro pós-dramático em um momento em que a história se repete ora como tragédia, ora como farsa?

Recentemente, Bertolt Brecht, sobretudo como poeta, ganhou novo fôlego no Brasil, na ocasião da publicação de *Bertolt Brecht: Poesia*, obra traduzida por André Vallias e agraciada com o Prêmio Jabuti 2020. Seria então de se indagar de que forma a teoria e a literatura de Brecht, na sua relação de tensão com o pós-modernismo, seria pertinente em tempos de distanciamento necessário, compulsório, e de reconfiguração do fazer teatral frente a uma pandemia que modificou as relações sociais, considerando que essa é uma arte que se constituiu historicamente enquanto coletividade?

A concepção de ‘teatro moderno’, na execução deste trabalho, foi compreendida 1) como a expressão da crise da forma dramática e, conseqüentemente, da base filosófica e epistemológica burguesa¹⁰; 2) como teatro que atualiza o debate inaugurado pelo modernismo brasileiro do começo do século XX acerca de uma arte ‘antropofágica’ capaz de colocar em questão a assimilação acrítica no país dos modelos hegemonicamente europeus¹¹; 3) como um teatro que se posiciona diante das contradições dadas em um determinado momento histórico¹². Além disso, a caracterização da modernização teatral no Brasil é

¹⁰ O processo de surgimento de um drama moderno no século XX em detrimento da crise do modelo dramático burguês, considerando a relação dialética entre os enunciados da forma e do conteúdo da obra de obra de arte, é o argumento principal da obra *Teoria do drama moderno* (2012), de Peter Szondi, cuja importância foi fundamental para o desenvolvimento dessa pesquisa. Outra leitura de fundamental importância para este trabalho, especialmente no que diz respeito à obra de arte moderna como expressão da crise do modelo epistemológico cartesiano – ou burguês – é a obra *Teoria da vanguarda* (1993), de Peter Bürger, especialmente no que diz respeito ao levante modernista contra a concepção de obra de arte autônoma. Todos esses elementos, aqui apenas esboçados, serão desenvolvidos posteriormente.

¹¹ A análise sobre assimilação crítica da arte europeia e o rompimento da arte moderna no que diz respeito às amarras colonizadoras – em resumo, o conceito de “Antropofagia” cunhado pela primeira geração modernista – será norteadas pelas reflexões desenvolvidas por Haroldo de Campos em *Metalinguagem e outras metas* (2004), com atenção especial voltada para o importante ensaio crítico *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura*. A recepção artística e teórica da obra de Bertolt Brecht no Brasil retoma o ânimo antropofágico da geração de 1922 ao se constituir como uma recepção crítica, muito mais voltada para a deglutição do outro do que assimilação passiva das novidades europeias, argumento que será posteriormente desenvolvido.

¹² A constituição de uma nova práxis cultural, a tomada de posição diante da história e o estabelecimento de novas relações na produção artística são bases da teoria do teatro épico de

analisada como um processo dinâmico que abarca tanto o campo da dramaturgia – ou seja, em termos de texto literário dramático – quanto das condições físicas para a realização concreta do campo literário. A relação entre dramaturgia e a *mise en scène* nem sempre foi harmônica no Brasil – um exemplo bastante evidente é a impossibilidade de realização cênica dos textos teatrais de Mário de Andrade e Oswald de Andrade nos contextos de suas produções que, no campo literário, rompem com o realismo e apontam para um diálogo com as tendências naturalistas e expressionistas¹³. Daí que a concepção de teatro moderno que pauta esse estudo considera como marco histórico decisivo o momento em que as condições materiais da realização cênica estavam dadas – em que o modernismo da literatura dramática pôde alcançar o nível da materialidade no palco.

O recorte histórico e literário desta pesquisa contempla um ciclo que inclui a estreia, na Alemanha, da peça *Mann ist Mann: Die Verwandlung des Packers Galy Gay in den Militärbaracken von Kilkoa im Jahre neunzehnhundertfünfundzwanzig*¹⁴, em 1926, escrita por Bertolt Brecht, até a produção e publicação de *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho (1936 – 1974), no Brasil, em 1961. As hipóteses que orientam o desenvolvimento dos argumentos se constroem sempre pela comparação das duas peças teatrais. Não obstante a distância contextual existente entre as duas peças, esta tese acentua convergências, embates e diferenças de certo modo paradoxais. Ao formalizarem esteticamente os processos de desumanização e desindividuação do homem, questão cara e recorrente na dramaturgia modernista da primeira metade do século XX, ambas as peças travam,

Bertolt Brecht, que podem ser verificadas no conjunto de sua obra. Tal instância, que é também uma instância política do teatro épico, foi argumento de uma série de ensaios produzidos por Walter Benjamin, especialmente entre os anos de 1926 e 1938, e que serão norteadores da concepção aqui construída acerca do termo “teatro moderno”. No que diz respeito ao assunto, ressalto a importância do lançamento, pela Editora Boitempo, da obra *Ensaaios sobre Brecht* (2018), de Walter Benjamin, traduzidos por Claudia Abeling, uma vez que ele oportuniza uma leitura organizada sobre a produtiva relação entre Benjamin e Brecht.

¹³ Trata-se da ópera *Café – Tragédia coral em 3 atos*, escrita por Mário de Andrade entre os anos de 1933 e 1942, bem como da trilogia de Oswald de Andrade composta pelas peças *O homem e o cavalo*, *A morta* e *O Rei da Vela*, escritas entre 1934 e 1937, encenadas quase trinta anos após a sua escritura. Acerca desta última, destaca-se a montagem realizada pelo grupo *Teatro Oficina*, na direção de José Celso Martinez Corrêa, em 1967, severamente censurada pelo regime militar instaurado no país.

¹⁴ *Mann ist Mann* foi traduzida pela primeira vez no Brasil em 1953, por Antônio Conde, como *Um homem é um homem: a transformação do estivador Galy Gay*, no acampamento militar de Kilkoa, no ano de mil novecentos e vinte e cinco. Posteriormente a peça foi traduzida por Fernando Peixoto, trabalho que hoje integra a coleção *Teatro Completo - Bertolt Brecht - 12 volumes*, publicado pela Editora Paz e Terra. Essa é a tradução que será utilizada para o desenvolvimento desta tese.

cada uma a seu modo, um embate de ordem estética, e também política, com os limites do drama enquanto forma literária e teatral. Enquanto na Alemanha a publicação de Brecht dá início ao processo de sistematização consciente do que viria a ser sua teoria do teatro épico, e suscita um intenso e rico debate crítico sobre a função do teatro e das artes em geral em contexto de efervescência política, no Brasil, a peça de Vianinha se apropria da recepção ainda recente da teoria e da literatura de Brecht para dar início na produção de um teatro brasileiro atento a seu tempo, que já não é o tempo da estrutura dramática tradicional.

A peça de Brecht deixa evidente ao menos três escolhas formais que rompem com a estrutura da do drama tradicional: 1. a personificação dos acontecimentos é substituída pela narração, ou seja, a peça é constituída não por personagens que agem, mas por personagens que contam/narram; 2. a unidade de tempo é substituída pela montagem, ou seja, não há um encadeamento temporal de forma que a sucessão dos fatos leve ao reconhecimento; 3. a constituição de um anti-herói que não age por si, tampouco por uma falha trágica, mas que é produto histórico e de suas contradições. Essas estratégias, que no palco rompem com o ilusionismo e a catarse, permitem que o processo de transformação do personagem seja compreendido pelo público não pela via moral ou individual, mas dentro de um conjunto histórico de relações sobre as quais Galy Gay não tem controle. Vistas em seu conjunto, as estratégias estilísticas e estéticas de Brecht materializam dois conceitos fundamentais para a teoria do teatro épico: o *Verfremdungseffekt*¹⁵, ou efeito de estranhamento; e o *gestus social*, discutidos com profundidade, inclusive, com um de seus principais interlocutores – Walter Benjamin.

O desenvolvimento do argumento central desta tese – a recepção do teatro épico de Bertolt Brecht como ponto crucial para a constituição de um teatro moderno brasileiro – tem sido pensado a partir de quatro momentos que, embora se encontrem em processo e em movimento, estão nesta tese organizados em capítulos. O primeiro deles é dedicado a uma leitura histórica, crítica e estética do

¹⁵ “O efeito de distanciamento não pressupõe um desempenho forçado. De modo algum se deverá relacioná-lo com a vulgar estilização. O efeito de distanciamento depende, muito pelo contrário, da facilidade e da naturalidade do desempenho. O ator não necessita se apoiar exclusivamente na sua sensibilidade natural ao controlar a veracidade do desempenho (uma operação necessária que tanto preocupou Stanislavski no seu sistema; a cada instante o que retificar por confronto com a realidade (- Um homem encolerizado falará, realmente, assim? Uma pessoa acabrunhada sentar-se-á assim), retificação que lhe vem do exterior, portanto, dos outros. Representa de maneira que a quase todos os seus gestos poderão ser examinados” (BRECHT, 1978, p. 61).

processo de surgimento da teoria do teatro épico. Histórica porque é preciso entender que o aspecto político e social da Alemanha no começo do século XX fez parte da história de Bertolt Brecht, que não só participou da Primeira Guerra enquanto estagiário, mas passou grande parte de sua vida no exílio, a partir da chegada do *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*, o Partido Nazista, ao poder. Crítica na medida em que é preciso compreender que o trabalho de Brecht esteve em diálogos constantes com variados círculos artísticos; foi tema de dissidências inúmeras – foi um trabalho polêmico, não à toa seu exílio; e estético porque é na transformação da linguagem que Brecht coloca em jogo as contradições de seu tempo, não se furtando da experiência com as mais variadas linguagens. Todos esses aspectos estão em jogo quando se pensa a sua teoria.

O segundo tem como objetivo discutir e pensar a recepção do teatro épico na América Latina durante a segunda metade do século XX. Isso porque a partir dos anos 1950, um grande movimento iniciado nos países do cone sul, chamado de *teatro independiente*, se espalhou por toda a América Latina, recebendo diferentes nomes: teatro novo, teatro experimental, teatro livre etc. Esse movimento transformou a prática do teatro latinoamericano a partir de três pilares fundamentais: a construção de uma nova dramaturgia nacional que tratasse de temas referentes ao dia-a-dia de cada povo a partir de um questionamento histórico da nossa realidade; o engajamento político de grupos que se formaram para propor uma nova função do teatro onde a diversão seria composta pela reflexão do meio em que vivemos; e a experiência prática de uma nova organização de trabalho onde a obra criada pelo grupo fosse um trabalho coletivo, rejeitando a hierarquização praticada pelas companhias de teatro comerciais. Todos esses aspectos estavam voltados para a construção de um teatro nacional que constituísse uma nova dramaturgia, encenação, atuação e técnicas.

As ditaduras na América Latina reacenderam a atualidade de Brecht – o dramaturgo alemão tornou-se, aqui, símbolo de resistência¹⁶. No campo estético, a construção de uma dramaturgia própria, questionadora da importação acrítica daquilo que era de fora. Uma das experiências mais de perto analisadas nesta pesquisa foi o Teatro Experimental de Cali (TEC), dirigido por Enrique Buenaventura, cuja experiência com o teatro épico ainda é uma atualidade no grupo.

¹⁶ Mas o contexto é completamente outro que o da Alemanha. Trata-se, nesse momento, de uma luta muito mais contra o imperialismo norte-americano, que apoiou esses governos ditatoriais.

Buscando abrir esta tese aos estágios equivalentes em termos de reavaliação estética do teatro em outros rincões da América Latina, faço uma digressão concernente à estética do TEC, especialmente a partir da década de 1950, com a publicação e montagem da peça *A la diestra de díos padre*, em 1958, mesmo ano de montagem da peça *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, pelo Teatro de Arena, no Brasil, contribuiu para uma compreensão mais complexa sobre o diálogo existente entre os países do cone sul no que diz respeito à criação de uma nova estética teatral. O processo de renovação da dramaturgia e da cena brasileira no sentido de um salto modernizante que questionasse o caráter ainda conservador às formas importadas oriundas principalmente da Europa foi elemento motivador do movimento de 'teatro independente' também na Colômbia, trânsito que se atesta também pelas experiências de Buenaventura no Brasil. Acresce também a essa possibilidade de aproximação entre o teatro colombiano e brasileiro, as experiências de Augusto Boal, cuja síntese foi elaborada em seu projeto estético do *Teatro do Oprimido*.

O terceiro **momento** versa especificamente sobre a recepção do teatro épico no Brasil, trazendo momentos dessa recepção ainda pouco explorados: uma recepção pela via da teoria do teatro épico que movimentava os debates sobre o fazer teatral nas principais metrópoles brasileiras (Rio e São Paulo), descortinando alguns fatos ainda pouco comentados tais como os ensaios teóricos de Aníbal Machado, que deixam transparecer um contato com a teoria do teatro épico em específico; e as referências contidas na *Revista Anhembi* entre os anos de 1950 e 1962. Ou seja, trata-se de um estudo da recepção da obra brechtiana no Brasil, que não só dialoga com outros movimentos teatrais na América Latina, mas também abre o horizonte para além das montagens profissionais das peças de Brecht, sem deixar de tocar na profissionalização do teatro brasileiro como momento de grande importância. Além disso, Iná Camargo Costa, em *A hora do teatro épico no Brasil*, chama atenção para a importância da montagem de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, em 1961, como um momento de amadurecimento do teatro épico no Brasil – talvez o primeiro em que, de fato, passamos a produzi-lo. Outro que compõe o quadro do desenvolvimento de um teatro épico no Brasil foi a produção teatral realizada especialmente no Nordeste brasileiro através de autores como Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho e Osman Lins, apontando para uma modernização no sentido da superação do drama. A análise estética de suas obras e o debate sobre a arte popular no qual se inseriram deixam evidente que o teatro

popular brasileiro já tinha traços modernizantes se pensarmos em termos de superação da forma dramática fechada, especialmente pela vida da inserção de elementos épicos e narrativos em sua composição. Todo esse fervor modernizante que compõe o cenário teatral aproximadamente entre o final da década de 1950 e começo de 1960 se reconfigurou após o golpe militar de 1964, uma vez que os mecanismos de repressão do Estado colocaram artistas e entusiastas do debate crítico sobre uma nova forma de conceber o mundo, inclusive esteticamente, como alvo de suas armas. No entanto, apesar do endurecimento da censura, todo o acúmulo vivido nas décadas anteriores foi necessário para preparar a resistência da classe artística e teatral, que encontrou na renovação da linguagem, especialmente através da música com o advento dos musicais do Arena – *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes* e o *Show Opinião*, uma forma de continuidade que não se mostra de forma alguma alheia às questões teóricas, críticas e políticas suscitadas pelo debate sobre a modernização necessária da arte e do teatro brasileiro. Vale pontuar também o papel assumido pelo grupo Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, que apesar de ser visto por uma parcela da crítica teatral como expoente de uma decadência do momento de politização das artes por conta de sua aproximação com as tendências pós-modernistas¹⁷ que começavam a chegar ao país, deve ser compreendido como um capítulo de grande importância no que diz respeito à continuidade do trabalho crítico desempenhado pelo teatro e pela retomada de obras de relevância para a literatura e para a dramaturgia modernista brasileira, por exemplo, encenando pela primeira vez *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade.

O quarto capítulo da tese discute a retomada do teatro épico especialmente a partir da década de 1990, levantando questões que colocam em diálogo as transformações da forma artística e os processos sociais. O argumento parte da percepção de uma retomada do movimento de teatro grupo ao longo do país que passa a atualizar a teoria e a obra de Brecht em um contexto de crise do neoliberalismo e do advento dos movimentos sociais. Um aspecto que salta aos

¹⁷ Roberto Schwarz, em seu polêmico ensaio *Cultura e Política, 1964-1969*, de 1978, foi um dos defensores do sentido decadente da arte produzida no Brasil pós 1968 que, para ele, seriam um retrocesso em relação ao movimento de politização do teatro ocorrido nos anos anteriores através do Teatro de Arena, do Centro Popular de Cultura etc. Procuro nessa pesquisa desfazer a polarização entre teatro político e teatro pós-moderno, opondo grupos como Arena versus Oficina, no sentido de colocar ambos os movimentos como momentos necessários de renovação da linguagem e da estética teatral, cada um a seu modo.

olhos é o fortalecimento do movimento de teatro de grupo, arrefecido desde o processo de redemocratização conservadora que vinha na esteira do período pós-golpe militar. Grupos como Companhia do Latão, Kiwi Cia de Teatro, Ói Nois aqui Traveis, Galpão dentre outros, ressurgem na contramão de uma indústria cultural cada vez mais individualizante, propagadora da ideia de artista como empreendedor de si mesmo – lógica neoliberalizante implantada, de certa forma, no campo das artes¹⁸. Essa relação entre o advento de um novo modelo econômico e seu impacto no campo da cultura e das artes, debatido e analisado por Fredric Jameson no ensaio *Pós-modernidade e sociedade de consumo*, de 1981, teria, ao menos, três características formais: uma reação específica às formas canônicas da modernidade, a utilização do pastiche enquanto imitação de um estilo singular e na falência da estética e da arte de forma geral.

(...) a emergência da pós-modernidade está estritamente relacionada à emergência desta nova fase do capitalismo avançado, multinacional e de consumo. Acredito também que seus traços formais expressas de muitas maneiras a lógica mais profunda do próprio sistema social. No entanto, vou limitar-me a indicar essa relação a propósito de um só de seus temas capitais: o desaparecimento do sentido da história, o modo pelo qual o sistema contemporâneo como um todo demonstra que começou, pouco a pouco, a perder a sua capacidade de preservar o próprio passado e começou a viver em um presente perpétuo, em uma perpétua mudança que apaga aquelas tradições que as formações sociais anteriores, de uma maneira ou de outra, tiveram de preservar. Basta mencionar a saturação informacional gerada pelos meios de comunicação: como Nixon e, ainda mais, Kennedy, são figuras de um passado distante. Sinto-me tentado a afirmar que a própria função dos meios de comunicação é relegar ao passado tais experiências históricas recentes, isto o mais rapidamente possível. A função informativa dos meios seria, desse modo, a de ajudar a esquecer, e de servir de verdadeiro instrumento e agente de nossa amnésia histórica (JAMESON, 1985, p. 7).

Um movimento de grande importância para as artes cênicas brasileiras foi o movimento Arte contra Barbárie¹⁹, cujos avanços alcançados (por exemplo, a Lei de

¹⁸ Após 1945, o desenvolvimento do neoliberalismo, nascido da internacionalização do capitalismo norte-americano impulsionado pela guerra, submeteu, em certa medida, um número crescente de atividades humanas às leis do mercado, afetando profundamente as relações sociais e os valores que a regem, processo que foi acentuado em meados do final da década de 1970 com a ascensão de Ronald Reagan à presidência dos EUA e com o governo da primeira ministra Margaret Thatcher, na Inglaterra. Na medida em que os laços sociais foram sendo definidos pelo mercado financeiro, uma nova “modernidade” começa a esvaziar o conteúdo cultural baseado no sentido coletivo, da democracia política ao direito à cultura, à educação e às artes. A ‘cultura de massas’ deixa de ser somente a ideia de ‘mercantilização da cultura e passa a ser considerada como uma atividade econômica e industrial fundada sobre a base ideológica desse novo projeto econômico. O surgimento da noção de pós-modernidade refletiu essa ruptura econômica, cultural e ideológica que constituiu o advento do neoliberalismo e de um novo modelo de sociedade.

¹⁹ O movimento *Arte contra a barbárie* teve início em 1998 e reuniu grupos de teatro da cidade de São Paulo na luta por políticas públicas para a cultura. A atuação organizada dessa parcela do

Fomento ao teatro do estado de São Paulo) foram consequência da articulação da classe teatral frente ao desmonte dos investimentos no campo da cultura. Isso para situar rapidamente o pano de fundo social e político no qual esses grupos ressurgem. Em termos de linguagem, a recuperação das experiências teatrais da década de 1960, apagadas pela história, uma vez que elas fazem parte da mal contada história da nossa Ditadura Militar, recolocou na ordem do dia a teoria do teatro épico de Bertolt Brecht.

Não se trata apenas da montagem das peças do dramaturgo alemão, que foram inúmeras, muitas vezes se apropriando dos elementos da cultura nacional e popular brasileira, por exemplo, a montagem de *Um homem é um homem*, pelo Grupo Galpão²⁰, de Minas Gerais, que pensou esteticamente seu espetáculo para ser montado fora do espaço convencional do teatro dentre outros variados exemplos que poderiam ser aqui levantados. Trata-se também de uma nova apropriação, que sintetiza tanto a nossa experiência de aproximação entre arte e política, movimento que vem da década de 1960 em certa medida, mas que passou por transformações, inclusive pela experiência com o chamado teatro pós-dramático. Brecht e sua teoria não fazem parte de um caminho de mão única, tampouco retilíneo. Ao movimento teatral da década de 1990 interessou, principalmente, expor em certa medida, as contradições que levam um país como Brasil a adotar uma postura abertamente neoliberal em um terreno devastado, uma vez que, diferentemente dos países imperialistas, não tivemos aqui, sequer, uma política de *Welfare State*. Para esses grupos – que, embora entretenham e se saibam mercadoria, não atendem a um mercado teatral, nem a um padrão que os insira no espaço da indústria cultural – torna-se necessário a dedicação à pesquisa histórica e estética, o que se dá tanto devido a questões materiais mais diretas, quanto por questões ideológicas. Tanto a análise da conjuntura anticapitalista, quanto a experimentação estética empreendida por frentes culturais do passado, e mesmo o esvaziamento do discurso crítico e

campo comprometida com um teatro que se opunha aos ditames do mercado, somada à disposição de debater temas mais amplos – como a relação do teatro com a sociedade – e, ainda, ao desejo de produzir a crítica às políticas culturais existentes, culmina na elaboração e posterior aprovação da *Lei de fomento ao teatro para a cidade de São Paulo*.

²⁰ O Grupo Galpão iniciou suas atividades em 1982 e representou em aproximadamente 150 cidades de 16 países, recebendo inúmeros prêmios em vários deles. O Galpão é conhecido por sua estética pautada nos elementos do teatro popular brasileiro, especialmente o teatro de rua e a apropriação de elementos circenses. A montagem e adaptação de *Um homem é um homem* foi dirigida por Paulo José, em 2005, e colocou em destaque não a questão da guerra imperialista britânica no processo de ocupação da Índia, tal qual a peça de Brecht, mas situou toda a ação dramática na guerra preventiva de Bush e Blair.

histórico que ocorre, sobretudo, pós-1968, tornam-se pontos de partida e acumulação crítica a ser revisitada para se pensar a equação pós-1990. Todas essas são questões que apontam para a reflexão sobre a contemporaneidade e a atualidade do teatro épico no Brasil.

2 AS FORMAS DA CRISE E A CRISE DAS FORMAS: DIÁLOGOS NECESSÁRIOS PARA UMA LEITURA DE *MANN IST MANN*, DE BRECHT

Os grandes dramas teatrais convivem com experimentações das mais diversas. Para pensar essas convivências, esse emaranhado de filigranas, a tese busca no capítulo acompanhar uma discussão concernente ao drama absoluto, que minou, certamente, a sua condição “absoluta”²¹. Por sua vez, essa transformação implica em novas formas, dentre elas o teatro épico. Como o pressuposto desse surgimento é o estabelecimento de um diálogo crítico e, ao mesmo tempo, de ressignificação dos elementos consolidados pelo chamado teatro tradicional, a digressão é um fundamento para o debate. Em *O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*, ensaio de 1931, Walter Benjamin situa que a dificuldade de compreensão da crítica, em um primeiro momento, sobre os elementos estéticos mobilizados na concepção da encenação de *Mann ist Mann*, cuja estréia se deu em 1926, possuem uma relação direta com a ausência de uma reflexão profunda em termos teóricos sobre o desenvolvimento do teatro no século XX, um teatro marcado profundamente pela crise da forma e que se expressaria, dialeticamente, em uma forma da crise. O objetivo deste capítulo é compreender esses elementos nesta peça, que marca o início da produção teórica de Brecht sobre o teatro épico.

2.1 RUMO AO TEATRO ÉPICO: UM OLHAR TEÓRICO

O caminho de leitura que proponho tem como método perceber a relação de mediação entre forma e conteúdo do gênero literário dramático, passando por estações necessárias do seu desenvolvimento: a crise da tragédia e a origem do drama burguês; e as **superações** da forma dramática, em especial, a partir do século XX, consolidando o que passou a ser chamado de teatro moderno. As reflexões aqui propostas têm como norteadores teóricos as obras *Teoria do drama burguês* e *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*, de Peter Szondi, o ensaio *O Santarrão*, de Erich Auerbach e o livro *O teatro pós-dramático*, de Hans-Thies

²¹ Szondi (2011) e Rosenfeld (2009), em seus respectivos livros *A origem do drama moderno* e *O teatro épico*, mostram o teatro épico como a forma por excelência resultante desse desmonte do drama absoluto.

Lehmann. Duas reflexões para compreender os meandros do teatro épico: em primeiro lugar, a normatividade de um determinado gênero literário deve ser observada de forma historicizada. A apropriação da poética aristotélica enquanto norma para o fazer teatral nem sempre foi a regra; aliás, tratando-se de teatro, essa normatividade foi muito mais uma exceção. Ou seja, a aparição de elementos épicos *per se* não é a grande novidade nesse caso – ela pode ser observada já no teatro grego, no teatro medieval, nas peças de Shakespeare etc. –, mas sim a função que esses elementos adquirem em um momento histórico específico. Em segundo lugar, a transformação dos gêneros literários se dá em uma relação direta com as mudanças de ordem social. O fim da exigência da ‘cláusula do estado’ no teatro produzido em meados do século XVIII na França, na Inglaterra e na Alemanha tem uma relação direta com a crise da monarquia frente à ascensão de uma nova classe social naquele momento – a burguesia –, que passou a ser cada vez mais representada enquanto conteúdo da obra de arte, em específico, do teatro²². A mesma reflexão parece válida para o teatro épico produzido por Brecht no começo do século XX: a questão da mudança estética (a apropriação dos elementos épicos no palco) está diretamente ligada à necessidade de expressar as determinantes históricas da condição do sujeito em ascensão naquele momento – o proletariado – ou seja, ela envolve questões também da ordem social e política que, se negligenciadas, tornam sua teoria estéril.

O recorte teórico escolhido para dar sustentação a essa tese, que não deixa de ser um recorte de ordem também histórica, remete a um campo específico da análise da literatura que vê o objeto estético em relação e em mediação com o contexto no qual se insere – não me refiro aqui ao campo específico da sociologia da literatura, mas à crítica da literatura que não perde de vista a sua relação social. Assim, a digressão aqui situa a mudança de postura na teoria literária, a transição

²² A questão da ‘cláusula dos estados’ e sua relação com a origem do drama burguês são pontos centrais do estudo *Teoria do drama burguês*, de Peter Szondi. A partir do advento dessa nova classe social, a burguesia, as vivências heróico-trágicas já não eram privilégio da aristocracia. Então teve início o questionamento, a partir de Diderot, se essa classe emergente deveria entrar em cena somente como personagens ridículas, como ocorriam de modo geral até Molière, mas deveriam ser também representados como figuras elevadas, trágicas. Seus erros e sofrimentos deveriam, assim, ser compreendidos, sentimentalmente, em contraste com a decadência dos mundos dos favores dos salões aristocráticos. Ainda que o projeto teatral de Diderot seja muito mais complexo, foi ele quem, naquele momento, aproximou, de modo mais radical, a teoria da cena, concebendo mesmo uma teatralidade teorizante, que veio a batizar um gênero, o Drama burguês que, a partir dali, se disseminaria como referência central para os autores cultos interessados numa prática formal complexa (SZONDI, 2011).

da poética dos gêneros para uma filosofia da arte, que começa, aproximadamente, em meados do século XVIII. Tomo parte, assim, na argumentação levantada por Peter Szondi em seus escritos e conferências publicados a partir dos anos 1960 e que tem como marco a superação de uma visão supra-histórica dos gêneros literários. No prefácio ao *Ensaio sobre o trágico*, de Peter Szondi (2004), Pedro Sússekind, tradutor da obra, pontua que a grande contribuição do *Ensaio* para o campo da teoria literária foi perceber as minúcias, a partir do final de século, de uma transição da teoria aristotélica das formas artísticas (épico, lírico e dramático) atemporais para uma reflexão filosófica sobre a relação entre conteúdo e forma da obra de arte.

Até o período iluminista, as poéticas se baseavam na definição de formas preestabelecidas, atemporais, que prescreviam as regras para se obter o efeito visado por cada gênero artístico. Essa maneira de pensar caracteriza as teorias que têm como ponto de partida a noção de mimese e que, portanto, compreendem as obras de arte como imitações poéticas de ações humanas reais. Seu paradigma é a teoria aristotélica sobre a tragédia, na Poética, que orienta as teorias normativas segundo as quais cada obra de arte deve preencher os requisitos formais de seu gênero e se restringir ao tipo de objeto a ser imitado, para assim alcançar o efeito a que a criação artística visa. Por exemplo, no caso da tragédia, a forma seria a “imitação de ações elevadas” e o efeito seria a “catarse de terror e compaixão”, concepções de Aristóteles discutidas intensamente nas poéticas do século XVIII (SÜSSEKIND, 2004, p. 11).

A compreensão dessa mudança paradigmática no campo da estética a partir do período chamado idealismo parece requerer alguns comentários que situem em que medida se deu essa transformação. O ponto de partida para a discussão é o chamado período iluminista, ou classicista, em que, especialmente na França, houve uma apropriação normativa da poética aristotélica, também chamada de estética neoclássica. A etimologia da palavra colabora para apreensão de seus preceitos estilísticos:

Classicus, a, um ‘que pertence à primeira classe, que é de primeira ordem, de elite’, der. De *classis, is* ‘classe’; inicialmente, *classicus* era o cidadão que, por sua riqueza, pertencia à 1ª das cinco classes em que a reforma censitária atribuída a Sêrvio Túlio (578-535 a.C.) teria dividido a população de Roma; Aulo Gélio, gramático e crítico latino do sII d.C., já usa a expressão *classicus scriptor* para designar o escritor que, pela correção da linguagem, pode ser considerado de 1ª classe, de 1ª ordem (...). (HOUAISS, 2001, p. 737).

Em termos estilísticos, o neoclassicismo foi expressão hegemônica de uma arte que, especialmente na França, correspondeu a certos preceitos modelares, tomando uma determinada fase da arte grega – a helenística, especialmente – como

padrão. Coincidentemente, foi também ao longo desse período que o trabalho tradutório da *Poética* de Aristóteles ganhou força, constituindo-se como esse cânone imutável dos procedimentos artísticos. O equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, o disciplinamento dos impulsos subjetivos foram alguns dos elementos marcantes desse período e que determinaram uma rígida separação dos gêneros artísticos – cada gênero deveria ser concebido a partir de suas leis específicas.

A consolidação do Estado francês, estabelecida entre os séculos XVI e XVII, realizou-se de maneira extremamente conturbada, notadamente devido aos inúmeros conflitos envolvendo os católicos franceses, de um lado, e os protestantes (huguenotes), de outro. As guerras civis só cessaram, e mesmo assim por algum tempo, quando Henrique de Navarra, um protestante convertido por conveniência ao catolicismo, assumiu a coroa francesa em 1593 com o nome de Henrique IV. Na França, ocorreu um processo curioso, no qual a consolidação e normatização da língua francesa coincidiram com a introdução e a assimilação dos princípios renascentistas vindos da Itália. Com a fundação da Academia Francesa, em 1635, esse processo adquiriu feições institucionais, de modo que a implantação do classicismo na França se tornasse uma verdadeira questão de Estado, com contornos francamente elitistas. A consequência dessa radical academização da arte francesa, na qual o teatro, obviamente, estava incluído, foi o surgimento de uma poética (isto é, de um modo de fazer) de caráter normativo, cujas regras deveriam ser seguidas à risca. No caso do teatro, e mais especificamente da dramaturgia, as normas do belo estariam contidas, claro, na *Poética* de Aristóteles. Na prática, esse neoaristotelismo conferiu ao teatro francês da renascença características muito peculiares, que não se assemelha, nem de longe, com as experiências feitas nos teatros da Inglaterra e da Espanha do “século de ouro”; o influxo clássico, sem deixar de se fazer sentir, não se transformou em uma gramática normativa. Diferentemente de seus contemporâneos ingleses e espanhóis, os grandes autores franceses do período neoclássico escreveram sob condições extremamente coercitivas, seja do ponto de vista formal, seja do ponto de vista temático.

Erich Auerbach (1892 – 1957), em *O Santarrão*²³, trata da historicidade do drama e sua mutabilidade a partir das circunstâncias concretas colocadas enquanto política de estado na França do Segundo Império. O autor destaca não só os elementos estéticos acima citados, mas como a rígida separação estilística desse período – a tragédia como estilo elevado, a comédia enquanto estilo médio e a farsa concebida enquanto um estilo baixo –, o que reforça uma ênfase do valor estético na própria obra em detrimento do artista, deixa refletir também uma questão também de ordem social, que é a respeitabilidade à ‘cláusula dos estados’. A cada gênero literário correspondia também uma classe social a ser representado, preceito que foi desenvolvido, por exemplo, na *Arte Poética* de Nicolas Boileau (1636 – 1666), publicada em 1871, e rigidamente colocada em prática nessa época marcada pela ascensão da monarquia. As obras de arte valorizadas eram aquelas que se dirigiam aos círculos de *la court*, ou seja, à nobreza e ao séquito do rei, de onde se desenvolve uma extrema valorização da tragédia – Jean Racine (1639 – 1699) e Pierre Corneille (1606 – 1684) são os dramaturgos mais representativos desse momento, segundo o autor, na contramão da proposta de Molière, muito mais voltada para franquear a entrada do elemento grotesco e do típico na comédia.

58.

Vede a cidade, e estudai na corte,
Porque uma e outra é fértil em modelos.
Estudou seus escritos desta sorte
Molière em seus cômicos desvelos:
Mais que doudas pinturas sábio exorte
O prêmio não terá sem paralelos,
Porque amigo do povo nas pinturas
Deu ridículas formas às figuras.

59.

Deixou por ser bufão o agrado fino
Tabarino a Terêncio uniu sem pejo;
No ridículo saco de Escapino
O autor de *Misantropo* já não vejo:
Ais e prantos no cômico abomino
Nele as penas trágicas não desejo;
Porém em dar na praça não se funda
Riso do povo com baixa frase imunda (BOILEAU, 2014, p. 308-309).

A sistematização estética pautada em preceitos estanques a partir de uma apropriação rígida e não historicizada da *Poética* de Aristóteles resultou também em uma limitação do realismo expressa nas obras dos escritores do classicismo francês.

²³ O ensaio *O Santarrão* foi publicado no Brasil em 1971, no livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*.

Isso porque, ao se filiar à 'cláusula dos estados' em que a única classe social digna de ser representada nas tragédias era os reis, príncipes e os filiados de uma aristocracia, a tragédia descolou-se de uma representação capaz de dar conta da realidade para além dos muros da corte. Raramente o povo, ou mesmo *la ville*, aparecia enquanto personagens das tragédias²⁴.

Em que medida a representação de uma determinada classe social era fator decisivo no alcance do efeito da tragédia – a catarse –, especialmente em um momento em que a burguesia ascendeu como classe social de grande importância na Europa, foi uma das questões pensadas por inúmeros autores e que começou a colocar em questionamento essa leitura classicizante de Aristóteles. Em *Teoria do drama burguês: [século XVIII]*, Peter Szondi (2004) destaca quatro autores e suas respectivas obras literárias e teóricas como representativos desse momento de rediscussão em termos estéticos da obra de arte em meados do século XVIII: George Lillo, na Inglaterra; Dennis Diderot e Louis-Sébastien Mercier, na França; e Gotthold Ephraim Lessing, na Alemanha. Para o autor, o fim da cláusula dos estados, a privatização da vida dos personagens e a sentimentalização como meio de aproximação entre plateia e palco, que se expressou de formas distintas em cada um dos dramaturgos citados, significou um golpe na leitura clássica da tragédia e contribuiu para o surgimento de um novo gênero teatral, cuja compreensão é central para o debate sobre o teatro moderno que começa a se desenvolver com maior proficiência no século XX e que interessa a essa tese: o drama.

Vale ressaltar que Szondi constrói o seu argumento olhando tanto para os objetos estéticos em si quanto para a teoria da literatura escrita pelos autores por ele selecionados, daí que seu trabalho caminha entre a crítica literária sem deixar de tocar questões concernentes também à sociologia da literatura. Segundo o autor, o prólogo de *The London merchant or The history of George Barnwell*, de Lillo, peça teatral publicada e encenada em 1731, foi um dos primeiros documentos que

²⁴ A questão da 'cláusula dos estados' não ficou limitada ao contexto francês, mas se expressou na produção literária de outros países. Na dissertação de mestrado *A moda-fetice no realismo burguês: a partir da obra de Gottfried Keller*, de Rafael Vieira Sens, defendida no Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC, o *Ständeklausel* aparece como conceito fundamental para pensar a produção literária em expressão alemã como espécie de um ponto fora da curva dos rígidos preceitos francês. Segundo o Sens (2020), dentre os autores que subverteram essa cláusula no contexto suíço estaria Gottfried Keller. Ainda que o diálogo estabelecido, nesse caso, seja entre diferentes gêneros, uma vez que nesse caso, trata-se da literatura do Realismo burguês, em ambos os casos fica evidente que a ascensão da burguesia como classe dominante frente à decadência do sistema monárquico trouxe uma nova representatividade para diferentes classes sociais.

empreendeu a justificação teórica do gênero drama – esse é o ponto de partida da construção de sua argumentação²⁵. Afinal, retomando o objetivo dessa discussão, interessa como ponto de partida perceber, em termos teóricos, a mutabilidade e a dinamicidade dos gêneros literários e o surgimento da teoria do teatro épico de Bertolt Brecht enquanto um processo crítico de acumulação de experiências e superação da forma dramática.

O drama burguês implicava, desde o início, a relativização e a depreciação das virtudes heroicas e aristocráticas, e foi, em si mesmo, uma propaganda da moralidade burguesa e da pretensão da burguesia à igualdade de direitos. O aspecto marcante, entretanto, do drama burguês não consistia exatamente no fato de a finalidade política e social, que antes era latente, ter recebido agora expressão direta, mas no fato de o conflito dramático já não ocorrer entre simples indivíduos mas entre o herói e as instituições, de o herói estar lutando agora com forças anônimas e ter de formular o seu ponto de vista como uma ideia abstrata, como uma denúncia da ordem social vigente.

What are your laws, of which you make your boast, but the fool's wisdom, and the coward's valour; the instrument and skreen of all your villainies, by which you punish in others what you act your selves, or wou'd have acted, had you been in their circumstances. The judge who condemns the poor man for being a thief, had been a thief himself, had he been poor (LILLO, 2014, p. 89 - 90)²⁶.

A peça *The London Merchant* é a primeira obra dramática que coloca no palco um aprendiz de comerciante (George Barnwell) que, ao se apaixonar por uma prostituta (Millwood), rouba seu patrão (Thorowgood) e assassina o próprio tio (Trueman), o que o levará a ser condenado. Ainda que, observando rapidamente o enredo, a peça, de saída, deixa explícito um rompimento com o modelo de tragédia do classicismo francês em inúmeros aspectos: aqui a 'cláusula de estado' perde efeito, pois no centro do palco encontram-se personagens que não fazem parte da alta classe social – trata-se de personagens representantes de uma classe social em

²⁵ Não entrarei em uma análise minuciosa e exaustiva da peça do ponto de vista de seus aspectos estéticos e estilísticos, embora eles apareçam na leitura que aqui proponho, mas destaco, guiada pela análise de Szondi, os elementos que entraram em choque com a concepção classicista da tragédia e que fizeram da peça de Lillo uma obra pioneira do surgimento do drama

²⁶ “O que são as vossas leis, motivo de tanta vanglória, senão a sabedoria do tolo e a valentia do covarde, o instrumento e a cortina de todas as vossas vilanias? Por meio delas, punis nos outros o que vós próprios cometeis, ou teríeis cometido, se estivéssemos nas mesmas circunstâncias. O juiz que condena o homem pobre por ser um ladrão teria o próprio sido um ladrão, fosse ele tão pobre quanto aquele a quem julgou” (tradução de Álvaro Cabral In.: HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 582).

ascensão, a burguesia mercantil londrina. Ademais, a sentimentalidade – refutada também pelos neoclássicos franceses – é o motor do processo catártico da peça. Szondi pondera, assim, que a importância da obra de Lillo se localiza na sua empreitada de reinterpretação da poética aristotélica, justamente – e talvez em consequência de – em um momento em que a nobreza perde forças frente à nova configuração econômica e social que se coloca na ordem do dia.

O que ele trata de mostrar não é tanto que a tragédia deve ser um privilégio das camadas nobres, que o burguês também tem o direito de pisar o palco como herói trágico, mas que a tragédia, para ter um efeito amplo, não pode se restringir às linhagens de reis e príncipes. Não é o burguês que precisa da tragédia, é a tragédia que precisa do burguês (SZONDI, 2004, p. 40).

Essa retomada e reinterpretação da teoria aristotélica da catarse que, a partir do Lillo, foi se deslocando de uma posição formalista da obra de arte para uma valorização cada vez mais central do autor e da construção subjetiva dos personagens, na interpretação de Szondi uma mudança que decorre da queda da ‘cláusula de estado’, é possível de ser observada também na obra estética e teórica de Dennis Diderot, na França. Duas obras se destacam nesse sentido e servem como fundamento para a argumentação de Szondi: o diálogo *Conversações sobre ‘O filho natural’* (1757) e o *Discurso sobre poesia dramática* (1758), adendo do drama *O pai de família*. Ao discutir os elementos pertinentes ao conteúdo e à forma da tragédia, Diderot volta-se contra a tragédia clássica petrificada em norma, ainda em vigor na França nesse momento, para introduzir um novo gênero teatral, a tragédia doméstica, cujo lugar é a pequena família estabelecida nos séculos XVII e XVIII como forma de organização social da burguesia ascendente. Em termos estilísticos, dois elementos se destacam: a substituição do verso pela prosa e a atenção dada à linguagem gestual, à forma da pantomima.

A peça [*O pai de família*] começa com uma descrição exata do cenário, tanto do palco como do comportamento dos personagens presentes; por um lado, essas indicações da cena servem, como já foi sugerido, para definir o caráter *tableau* da cena e, por outro, se referem ao aspecto pantomímico da representação; observam os gestos através dos quais a verdade dos sentimentos parece falar mais diretamente do que pela fala. A minuciosidade das indicações e das descrições da cena é uma novidade em relação à tragédia tradicional e à comédia do século XVII e do começo do século XVIII; ela rendeu à Diderot a reputação de pioneiro do realismo teatral – não sem razão, embora só se possa falar aqui do realismo em relação ao *intérieur* burguês e à sentimentalidade aí dominante (SZONDI, 2004, p. 114-115).

A radicalidade da obra de Diderot não é fruto de uma tentativa de apresentar o advento de uma nova classe social, mas de inserir como conteúdo da obra dramática uma mudança crucial na forma da sociedade. Os personagens de sua peça são nobres, o que, por um lado, o coloca próximo ao conceito de arte estabelecido no Iluminismo, mas a vida que esses personagens levam e a trama desenvolvida diz respeito ao interior da pequena vida familiar patriarcal, própria da burguesia.

A análise dos trabalhos de Peter Szondi e de Erich Auerbach acerca do surgimento do drama e da transformação da tragédia a partir de meados do século XVIII pavimentam o caminho teórico da tese. Na medida em que o teatro épico teve como um de seus nortes a superação do drama burguês, compreender os meandros do surgimento desse gênero é crucial para a compreensão do paradigma proposto por Brecht no teatro.

Em *O teatro épico*, Anatol Rosenfeld (2009) empreende uma leitura crítica da teoria aristotélica dos gêneros dramáticos para trazer à tona e de forma sintética os aspectos estilísticos que se destacam no teatro épico. Aliás, é importante mencionar a importância de Rosenfeld para o campo da teoria do teatro brasileiro, ainda que o autor tenha nascido em Berlim, na Alemanha, chegando ao Brasil como refugiado no ano 1937. Sua obra é pioneira no campo da literatura dramática, em especial, no campo da teoria do teatro épico e dialoga com as questões levantadas por Szondi acerca da crise da tragédia e da transformação do drama na modernidade.

Rosenfeld (2009) inicia sua argumentação situando a origem clássica da classificação das obras literárias: a *República*, de Platão (século IV a.C.), que vai subdividir os gêneros literários em Tragédia / Comédia (imitação, poeta desaparece), Ditirambos (relato do poeta) e Epopéia (une os outros dois gêneros); *Arte poética*, de Aristóteles (335 – 323 a.C.), que vai falar em maneiras de imitar a natureza, subdividindo-as em Épica (personagens se manifestam e há a presença do autor como na lírica) e Dramática. O autor destaca que a importância da classificação está na necessidade de toda ciência em introduzir certa ordem na multiplicidade dos fenômenos, mas é enfático ao dizer que não existe pureza dos gêneros em sentido absoluto. Aliás, para ele, a pureza em matéria de literatura não é, necessariamente, um valor positivo.

Então os gêneros literários passam a ser compreendidos a partir de duas acepções: 1) o significado substantivo dos gêneros: a Lírica (mundo subjetivo, poema de extensão menor, voz central – “Eu” – que exprime um estado de alma, discurso rítmico, são exemplos o canto, a ode, o hino, a elegia), a Épica (oposição sujeito / objeto, poema ou não de extensão maior, personagens envolvidos em situações e eventos, há uma história sendo contada, são exemplos a epopeia, o romance, a novela, o conto), e a Dramática (desaparece a oposição entre sujeito / objeto, o mundo aparece como autônomo, obra dialogada, atuam personagens sem serem apresentados por um narrador, destinada à cena, são exemplos a tragédia, a comédia, a farsa, a tragicomédia). E 2) uma leitura a partir do significado adjetivo dos gêneros: lírico, épico e dramático como traços estilísticos. Essas formas de apreensão do gênero literário (substantiva e adjetiva) permitem, de maneira bastante didática, que a questão do que vem a ser o teatro épico possa ser esmiuçada e percebida dentro do *corpus* literário em si.

O teatro épico seria, então, o momento em que os elementos narrativos (épicos) entram como traços estilísticos (significado adjetivo) no Drama (significado substantivo). Esse fenômeno pode ser observado desde os primórdios do teatro grego – por exemplo, a presença do Coro e do Corifeu na tragédia e na Comédia helenística já são recursos do teatro épico. A grande novidade de Brecht será a função que esses elementos adquirem na obra teatral, tanto no campo da dramaturgia quanto da montagem, que é o *Verfremdungseffekt*.

Rosenfeld pontua, então, os traços fundamentais da dramática pura (em chave substantiva): autor ausente (desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem intervenção de qualquer mediador, personagens colocados em uma determinada situação), rigoroso encadeamento causal (o mecanismo dramático move-se sozinho), o futuro é desconhecido, não se pode voltar ao passado, a não ser através da evocação dialogada dos personagens, tempo linear e sucessivo como o tempo empírico da realidade, ação acontece no “agora” e se apresenta como se fosse a “primeira vez”, unidade de ação (a única considerada realmente importante para Aristóteles), tempo e espaço (sem essa unidade ficaria exposta a presença de um narrador, mediador), o diálogo, que move a ação, constitui a Dramática como literatura, responsável por contrapor vontades (conflito), função apelativa do diálogo, preponderando o desejo de influir, convencer, dissuadir, o texto dramático necessita do palco para completar-se cenicamente (rubricas, didascálias), a plateia inexistente

para os personagens (ilusionismo). Partindo desse paradigma do que se compreende como drama (sentido substantivo), ele aponta seus momentos de superação, tanto via inserção dos elementos líricos quanto épicos – para o desenvolvimento dessa tese, interessa o último caminho. Esses momentos serão analisados mais de perto em subcapítulo específico, cujo objetivo é apontar em termos históricos o processo de acumulação de experiências estéticas que possibilitaram, em certa medida, o teatro épico de Brecht.

A partir do final do século XX, especialmente após as experiências políticas e sociais de 1968, surge então o chamado teatro pós-dramático pautado especialmente na desconstrução do drama e na ênfase dada à fragmentação, à desconstrução e a não-linearidade. Como tratar e limitar a expressão artística desse teatro quando sua essência reside na quebra de limites e na subversão das convenções estabelecidas? Em *Teatro pós-dramático*, publicado em 1999, Hans-Thies Lehmann, traz para o âmbito do teatro o paradigma da pós-modernidade, que ganhou força em especial durante as décadas de 1970 e 1990, recolocando tanto a dramaturgia quanto a *mise-en-scène* novamente em questão. No último capítulo de sua publicação, Lehmann (2007) critica a tradição Schiller-Buchner-Brecht-1968, classificando-a como uma tradição do drama socialmente engajado. Ou seja, há uma tensão entre o teatro pós-dramático e o teatro épico, especialmente no que tange ao seu aspecto político. Trazê-lo para o escopo teórico dessa pesquisa tem como intuito colocar as vertentes contemporâneas do teatro em diálogo com um aspecto que é central na teoria de Brecht: qual a possibilidade, qual a forma do drama na modernidade, ou, caso tenhamos ultrapassado essa modernidade, na pós-modernidade? Seguem algumas reflexões em andamento sobre o tema, que ainda precisam ser amadurecidas e melhor amarradas com o argumento de Szondi (2004) e Auerbach (1971) sobre a transformação da forma da tragédia bem como sobre o caráter dinâmico dos gêneros literários levantado por Rosenfeld (2009).

Embora escrito em 1999, o livro *Teatro pós-dramático*, de Hans-Thies Lehmann, foi lançado no Brasil em 2007 e teve um grande impacto e ressonância nos espaços de debate teórico sobre a literatura e, em específico, a literatura dramática. A discussão tem como de partida a superação da forma histórica do drama – razão que também está na base da teoria do teatro épico de Bertolt Brecht – frente ao advento de inúmeras modalidades contemporâneas da criação teatral baseadas em outros parâmetros que não os do texto e os da ação cênica mimética

(Lehmann, 2007). O estudo chama a atenção à tendência do teatro de incorporar e absorver elementos da arte performática oriundos de diferentes naturezas (de ordem ritualística inclusive) com vistas à construção de uma encenação que não mais aspire a totalidade. Essa seria uma das características mais marcantes do teatro pós-dramático: já não se busca mais, como era o caso do drama burguês, criar uma atmosfera de ilusão, onde o palco pretende ser o mundo e a encenação um recorte da vida real que se encontra além das paredes do edifício teatral: "(...) teatro significa tempo de vida em comum que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente" (LEHMANN, 2007, p. 18). Através desse efeito, as fronteiras entre arte e vida começam a ser borradas.

Por um lado, sua abordagem tratava como instigantes e profícuas as poéticas desconstrutivistas e fragmentárias, enquanto as poéticas que procuravam colocar no palco as contradições sociais de forma historicizada, ou seja, o teatro que representava a matéria sócio-política, foi, de forma subentendida, interpretada como equivocado e obsoleto. A repercussão de seu trabalho tocou em pontos complexos da teoria teatral ao chegar no Brasil: estaria o teatro épico de Bertolt Brecht incluído nesse último grupo? Em que medida a proposta poética teatral de Augusto Boal pode ser interpretada, concatenada em *O Teatro do Oprimido*, e que se baseia na mesma proposta de esvaziamento do limite entre arte e vida, como também da ordem do ultrapassado? Ou Augusto Boal estaria no limite entre o teatro equivocado e as formas contemporâneas? Estaria o teatro pós-dramático fora do campo do político?

A questão sobre a dualidade entre um teatro de esquerda e uma estética teatral pós-moderna continua, ainda hoje, suscitando debates que não necessariamente precisam ser fechados, mas que situam esse campo artístico numa intensa reflexão. Em *Altos e baixos da atualidade de Brecht*, ensaio presente no livro *Sequências Brasileiras*, Roberto Schwarz (1999) trata dessa questão de forma bastante dialética: no período de radicalização política anterior ao Golpe Militar, houve uma convergência entre inovação estética e emancipação social, à maneira do que havia ocorrido no momento heroico das vanguardas europeias do início do século XX. No campo da dramaturgia, a nova situação histórica do país em ebulição abriu rachaduras no quadro estreito do drama burguês e levou o teatro brasileiro a desenvolver procedimentos narrativos, épicos, de modo que o trabalho de Brecht,

que começava a ser assimilado, ganhava atualidade efetiva no Brasil e da América Latina, enquanto em outras partes do mundo se iniciava a consagração do dramaturgo, morto em 1956. Instalada a Ditadura Militar, que inicialmente concentrou a repressão no movimento operário e camponês, a intelectualidade de esquerda chegou a predominar no cenário cultural vivo, mas atuando em âmbito confinado, longe do público a que em princípio se destinava. Schwarz observa que nos anos da abertura política constatou-se que a “a ditadura foi antipopular, mas não tradicionalista”, pois havia promovido alguma industrialização e expansão do consumo de massas, bem como avançado na mercantilização da cultura além de não ter barrado certa liberação dos costumes sexuais e rotinização do uso de drogas. É nesse momento que o crítico data o início, no Brasil, da “(...) recuperação capitalista de aspirações libertárias, próprias até então à tradição antiburguesa (...), desativando em vários pontos o sistema de alternativas que se inspira o engajamento socialista” (SCHWARZ, 1999. p. 123). Hoje. Conforme destaca o autor, o senso comum se tornou materialista, a ponto de a precedência dos motivos econômicos ter se tornado uma justificação da dominação e da desigualdade social, assim como, na cultura, a exposição do aparato técnico e dos procedimentos ou a inoculação de choques se tornou habitual, não sendo mais tensionadas pela recusa do presente, visto como histórico e, portanto, transformável. Não se trata, assim, de abandonar o tema da luta de classes e da revolução, mas de elaborá-lo de modo renovado pelo ângulo da atualidade.

2.2 O ÉPICO NO TEATRO: UM OLHAR HISTÓRICO

Este subcapítulo procura compreender o que foi o Naturalismo, o Expressionismo, aos quais Brecht se reporta em *Estudos sobre Teatro* (1978). Apesar da distinção entre a teoria do teatro épico e o movimento Naturalista, existem relações e influências entre eles que colaboraram, em certa medida, para a construção do método do dramaturgo alemão. O Naturalismo foi um movimento teatral que emergiu no final do século XIX e que buscava retratar a realidade de forma objetiva e científica, mostrando os aspectos deterministas da vida humana. Suas peças frequentemente abordavam temas sociais e exploravam o comportamento humano a partir de sua inserção em um ambiente marcado pelas

contradições sociais. Brecht, por outro lado, apesar de sua crítica veemente ao ilusionismo presente no movimento Naturalista e uma tendência à representação determinista da vida humana, especialmente após a montagem de *Mann ist Mann*, reconheceu a importância do movimento à trazer à tona uma temática de ordem social. O mesmo se deu na relação do dramaturgo com o movimento Expressionista: apesar de ser possível perceber traços expressionistas em suas primeiras peças, como *Baal*, de 1919, muito rapidamente ele se afasta do movimento na intenção de construir um teatro que estivesse à altura da tribuna, no qual o público pudesse refletir sobre as contradições históricas com vistas a transformar o presente. Esses são temas de grande valia para que a teoria do teatro épico de Bertolt Brecht seja também pensada enquanto parte de um processo de acumulação crítica pela qual passou o dramaturgo e que tem na crise do drama uma grande questão.

Retomando novamente o ensaio *O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*, de Walter Benjamin, as transformações que estavam em curso nos palcos da Alemanha nos anos que antecederam a ascensão da extrema direita. Benjamin (2017) ressalta importantes mudanças na ordem das relações entre o palco e o público: o abismo que os separa, seja através do silêncio capaz de provocar emoções sublimes no drama, ou pela sonoridade extasiante na ópera, perdeu sua função. O palco transformou-se em tribuna e é necessário ajustar-se à ela – não basta peças de tese, que para o autor, do ponto de vista social “se limitou a franquear ao público proletário posições que o aparelho teatral havia criado para o público burguês”. (BENJAMIN, 2017, p. 12). É necessário modificar todas as relações na atividade teatral, daí o fato de Benjamin não limitar sua avaliação sobre o teatro épico ao texto dramático, mas procura discuti-lo em termos de “palco”, ou seja, pela materialidade de sua encenação.

O teatro épico parte da tentativa de modificar essa conexão de maneira fundamental. Ao público, o palco não apresenta mais “as tábuas que representam o mundo” (ou seja, um espaço encantado), mas um espaço de exibição com localização favorável. Para o palco, o público deixa de ser uma massa de cobaias hipnotizadas e se torna uma reunião de interessados, cujas demandas devem ser atendidas. Para o texto, a encenação não é mais uma interpretação virtuosa, mas controle estrito. Para a encenação, o texto não é mais uma base, mas coordenadas em que se registra, como novas formulações, o resultado. Para os atores, o diretor não passa mais orientações sobre efeitos, mas teses diante das quais é preciso tomar partido. Para o diretor, o ator não é mais o fingidor que tem de

encarnar um papel, mas o funcionário que o inventaria (BENJAMIN, 2017, p. 13).

Para o teatro épico de Brecht é fundamental perceber que todos os elementos constitutivos do teatro devem estar organizados de forma a elevar o posicionamento do espectador à uma atitude crítica através do efeito de estranhamento, contrário ao ilusionismo catártico ainda presente no drama naturalista do começo do século XX, cuja representação deixa entrever o sujeito enquanto produto do meio, mas esse sujeito não considera a tomada de posição em relação ao meio. O efeito de estranhamento, garantido por uma série de recursos cênicos, literários, musicais, e sobretudo, pela inserção de elementos épicos capazes de localizar as determinantes históricas das ações, desnaturaliza as relações sociais estabelecidas, tomadas como natural, mostrando as situações historicamente relativizadas.

Vendo as coisas sempre tal como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e, por isso, incompreensíveis. Estando identificados com elas pela rotina, não as vemos com o olhar épico da distância, vivemos mergulhados nesta situação petrificada e ficamos petrificados com ela. Alienamo-nos da nossa própria força criativa e plenitude humana ao nos abandonarmos, inertes, à situação habitual que se nos afigura eterna. É preciso um novo movimento alienador – através do distanciamento – para que nós mesmos e a nossa situação se tornem objetos do nosso juízo crítico e para que, desta forma, possamos reencontrar e reentrar na posse das nossas virtualidades criativas e transformadoras (ROSENFELD, 2008, p. 151-152).

2.3 DAS EXPERIÊNCIAS ÉPICAS AO TEATRO ÉPICO DE BRECHT

O *Verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento) e o *Gestus* darão subsídio para a análise da peça *Mann ist Mann: Die Verwandlung des Packers Galy Gay in den Militärbaracken von Kilkoa im Jahre neunzehnhundertfünfundzwanzig*, de 1926.

Benjamin (2018) destaca que a inserção de elementos épicos no drama parece estar diretamente relacionada com o desenvolvimento da técnica, especialmente resultantes da ascensão da fotografia e do cinema. Nesse sentido, pensar os elementos narrativos na obra dramática do autor parece tanger também o

campo da imagem e da montagem, termos que recorrentemente aparecem relacionados ao conceito de teatro épico nas obras teóricas de Brecht²⁷.

As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas – tanto do cinema quanto do rádio. Ele está à altura da técnica. No cinema, a premissa de que o público deve ser capaz de “entrar” nele a qualquer momento se impôs cada vez mais; pressuposições complicadas devem ser evitadas; cada parte deve possuir valor próprio, de episódio, além de seu valor para o todo. No caso do rádio, visto que o público pode ligar ou desligar o aparelho a qualquer momento, isso se tornou estrita necessidade. O teatro épico confere ao palco as mesmas conquistas. Nele, em princípio, não há ninguém atrasado. Essa característica revela, ao mesmo tempo, que o prejuízo que ele pode causar ao teatro como instituição social é maior do que aquele infligido ao teatro como atividade vespertina de lazer. Se a burguesia se mistura à boemia no cabaré, se a distância entre a grande e a pequena burguesias se dissipa no teatro de variedades preenchendo a noite, os frequentadores do teatro para fumantes (*Rauchtheater*) de Brecht são os proletários (BENJAMIN, 2018, p. 15).

Falar de Bertolt Brecht (1898 – 1956) requer algumas notas biográficas, não no sentido de que elas justifiquem sua teoria e sua produção, mas por que aqui o “tempo sombrio” parece penetrar de forma profunda vida e obra, tornando fértil o terreno de investigação sobre a complexa relação entre arte e sociedade, obra e engajamento. Em sua geração, fizeram parte homens e mulheres que, na primeira metade do século XX, vivenciaram a emergência do totalitarismo, seja a forma do nazismo, do fascismo, do stalinismo; que carregam as distintas marcas do exílio em sua história – aqui não mais possível de ser apreendida como a História. Brecht fez parte de uma geração

(...) cuja iniciação no mundo foram as trincheiras e os campos de batalha da Primeira Guerra Mundial, [homens que] inventaram ou adotaram essa expressão, pois sentiam que haviam se tornado incapazes de terem vidas normais; a normalidade era uma traição a toda experiência do horror e à camaradagem em meio ao horror, que os convertera em homens, e, ao invés de trair o que mais indubitavelmente constituía seu patrimônio, preferiam se perder – e perder-se para si e para o mundo (ARENDDT, 2008, p.236).

Essa foi a primeira das três gerações perdidas, referindo-se à geração de poetas e filósofos que surgiram nas três primeiras décadas no século XX, ou

²⁷ “As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas – tanto do cinema quanto do rádio. Ele está à altura da técnica. No cinema, a premissa de que o público deve ser capaz de “entrar” nele a qualquer momento se impôs cada vez mais; pressuposições complicadas devem ser evitadas; cada parte deve possuir o valor próprio, de episódio, além de seu valor para o todo. No caso do rádio, visto que o público pode ligar ou desligar o aparelho a qualquer instante, isso se tornou estrita necessidade. O teatro épico confere ao palco as mesmas conquistas” (BENJAMIN, 2018, p. 15).

“sobreviventes das cidades”, como descrito por Brecht no poema *Sobre o pobre B.B.*, dedicado ao tema das gerações perdidas e aos que vivem em tempos sombrios

Hannah Arendt (1906 – 1975), no conjunto de ensaios biográficos *Homens em tempos sombrios*, escrito ao longo de um período de doze anos, além de compartilhar a vida afetada pelo tempo histórico com as pessoas sobre as quais dedica seu registro, empresta do poema *À posteridade*, de Brecht, o termo-chave para sua coletânea de biografias inseridas na desordem, na fome, nos massacres, “quando havia só injustiça e nenhuma indignação”, homens de “tempos sombrios”. A aproximação entre ambos não é fortuita. Para a filósofa, cuja relação com o dramaturgo alemão se intensifica a partir do contato com Walter Benjamin (1892 – 1940), falar de Brecht é caso de relação incerta entre poesia e política, capítulo inescapável de qualquer tentativa de apreensão do desenvolvimento das vanguardas da arte moderna, com a qual Brecht estabelece uma relação complexa.

Recorrer com pinceladas à biografia política do escritor dirige-se ao sentido de não perder de vista o fato específico que se cristaliza em sua produção artística e teórica: a condição de poeta exilado, tanto de um lado quanto do outro da cortina de ferro que seria erigida nos anos subsequentes à ascensão fascista na Alemanha, condição que parece condensar-se numa configuração específica de discurso. O ensaio de Arendt interessa para destacar um elemento que salta aos olhos ao longo de sua produção – o gesto adotado por Brecht, inclusive quando se trata da árdua tentativa de apreensão de si mesmo.

. A sobrevivência de Brecht não escapou à guerra e à necessidade do exílio, e o exílio e a guerra não passaram distantes de sua obra, especialmente de sua produção poética, que remete constantemente à enorme dificuldade de se pôr à vontade no mundo, como fica evidente em *Sobre o pobre B.B.*

7.

Habitamos, uma geração fácil
Em casas que acreditávamos eternas.
(Assim construímos aquelas imensas caixas na ilha de Manhattan
E as antenas cujos sinais cruzam o mar como invisíveis lanternas).

8.

Dessas cidades ficará: o vento que por elas passa!
A casa alegre o conviva: ele a esvazia.
Sabemos que somos fugazes
E depois de nós virá, somente a poesia.

9.

Nos terremotos que virão tenho esperança
De não deixar meu “Viginia” apagar com amargura

Eu, Bertolt Brecht, chegado há tempo na selva de asfalto
No ventre de minha mãe, vinda da floresta escura (BRECHT, 1991, p. 54).

Em *Teoria da Vanguarda*, publicado em 1974, Peter Bürger desenvolve importante trabalho sobre as vanguardas históricas, especificamente o dadaísmo e o surrealismo, através do diálogo com Lukács (1885 – 1971), Adorno (1903 – 1969) e Benjamin (1892 – 1940), e propõe, à luz da teoria crítica, uma nova compreensão dos movimentos artísticos radicais do começo do século XX, ao qual passa também por uma transformação do modelo hermenêutico clássico. Destaca, de saída, certos aspectos sobre esse momento de radicalização autocrítica da arte: a intenção da destruição da instituição arte, instituição dissociada da práxis vital; e a contribuição dessa intenção no sentido de tornar reconhecível o peso da instituição arte para o efetivo impacto social da obra individual. A oposição entre obra de arte orgânica e não orgânica, e sua atribuição de valor, sobre a qual se fundamentou a polêmica entre Adorno e Lukács, acabam por recair no normativismo, restrito à esfera dos meios artísticos e à transformação do tipo de obra dela decorrente. No entanto, é comum aos dois a atitude de rejeição em face à obra de Brecht.

Em Lukács, essa rejeição a Brecht resulta diretamente da abordagem teórica. As obras de Brecht caem sob o veredicto que atinge todas as obras não orgânicas. Em Adorno, a rejeição não é consequência imediata da abordagem teórica central, mas de um teorema subsidiário, segundo o qual as obras de arte são a “historiografia inconsciente da essência e da excrescência históricas”. (BÜRGER, 2012, p. 156)

Ao tratar de Brecht, Bürger, em sua teoria da vanguarda, supõe que a saída para o teorema é a necessidade de uma apreciação crítica para a compreensão desse escritor materialista, sem transformar a sua teoria em marco da investigação, mas colocar a arte de vanguarda como cesura no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa – a obra de Brecht também deve ser vista em relação à essa cesura. Seria então o caso de se perguntar: “como se situa Brecht em relação aos movimentos históricos de vanguarda?” (BÜRGER, 2012, p. 56). A complexidade da indagação sobre o lugar de sua obra aumenta quando percebe-se, por exemplo, que há uma distância clara entre os pressupostos de Brecht e os dos representantes dos movimentos históricos de vanguarda quanto a intenção de destruir a instituição arte: à destruição das formas tradicionais, Brecht propõe a sua refuncionalização. A dicotomia proposta por Adorno e Lukács parece encontrar saída crítica em Bürger:

falar da obra de Brecht requer uma refuncionalização do lugar do engajamento político na arte, que a partir dos movimentos históricos de vanguarda, nunca mais fora o mesmo. Se até então o engajamento político na obra de arte estava subordinado à sua organicidade, enquanto princípio unificador, isso não se ajusta mais à arte de vanguarda – a dicotomia entre arte “pura” e arte “política” teria sido superada.

Adorno (1991) é sensível para a questão, apesar do peso de sua pena ao tratar da obra produzida por Brecht. Em *Engagement*, ele situa o lugar de tensão da literatura moderna, entre a chamada literatura engajada e literatura autônoma – esta sustentada por uma concepção de arte que é a catástrofe contra a qual a literatura engajada adverte o espírito, aquela desencantando o que só pretende estar aí como fetiche; atitudes que se combatem, mesmo quando a crítica literária se esforça para expô-las em paz.

Cada uma das duas alternativas nega, ao negar a outra, também a si própria: a arte engajada porque, como arte necessariamente distinta da realidade, abole essa distinção; a da arte pela arte porque, pela sua absolutização, nega também aquele relacionamento irrecorrível para com a realidade, que no processo dinâmico de sua independentização do real, entende-se como seu a prior polêmico (ADORNO, 1991, p. 52).

A arte moderna coloca em dúvida a onipotência de qualquer uma das duas alternativas e se encontra diluída na tensão existente entre os dois polos – uma apreensão da lei formal da obra de arte deve fundamentar-se na dialética entre esses dois momentos, em que impera a transformação dinâmica das suas significações. Exigir da obra de arte que ela diga algo tornou-se tão conservador quanto negar o vínculo existente entre os signos literários e o discurso comunicativo, daí a importância da diferenciação feita por Adorno entre engajamento e tendencionismo. Retomando o argumento de Bürger, Brecht é autor desse entre-lugar que, a partir do surgimento dos movimentos históricos de vanguarda, localiza seu engajamento muito mais numa questão de forma do que no conteúdo, o que o exigiria um pacto com a obra de arte orgânica. Analisar o gestus social por ele assumido enquanto formalização estética de um posicionamento crítico talvez seja caminho necessário para fugir nas tentativas, segundo Adorno, reacionárias, de encaixá-lo em quaisquer sejam as alternativas.

Adentrar a complexidade da teoria da arte de Brecht passa por analisar os elementos formais que compõem a categoria de gestus social, um dos traços mais

marcantes de sua obra e que atinge dimensões comunicativas para além do teatro. Grande parte de seus escritos teóricos foram publicados em *Estudos sobre teatro* – Bolle (1976) chama atenção para o ensaio *Sobre poesia sem rimas com ritmos irregulares*, de 1939, ano em que ele se muda para a Suécia, planeja seu exílio nos EUA e publica *Mãe Coragem e seus filhos*, como importante orientação de Brecht sobre essa nova técnica de linguagem. O condicionamento da produção artística e literária pelos processos históricos e pelas forças dominantes é uma das marcas da literatura alemã de exílio – grande parte de sua teoria foi desenvolvida nos anos que esteve fora da Alemanha, especialmente entre 1933 e 1945. Ao posicionar-se no caminho contrário à arte tradicional, ilusionista, pautada no realismo, que nas mãos do fascismo resultou na estetização da política, Brecht opõe uma arte atenta às contradições sociais e suas relações com a estética, ou seja, uma teoria da arte fundada na politização da estética. Os “tempos sombrios” exigiam que a linguagem fosse pensada na sua função pública, aproximando-se, talvez, da ideia de ‘*Engagement*’ levantada por Adorno – não basta exigir que a obra de arte fale de alguma coisa; o caráter de rompimento da arte moderna encontra-se mais próxima do como.

Se, por um lado, sua estética se coloca contra a realidade histórica do fascismo nacional socialista, tampouco ela se alinha às fileiras do realismo socialista, a exemplo de Lukács, embora suas análises se aproximem em determinados pontos, especialmente no que diz respeito às inter-relações entre formas de vida e formas de arte – Brecht compreende o teatro como uma das artes mais humanas, mais frequentemente praticadas, seja na cotidianidade, seja numa apresentação no palco, na tela, em que o apresentado é sempre uma sugestão de valores. As forças históricas dominantes, para além da atuação política e econômica, seriam também de ordem estética, em que pelo menos dois elementos se destacam na sua análise sobre os discursos e a propaganda nazista: a da representação, ou a exibição política ligada a um *Gestus*, e a dramatização do discurso pautada numa relação de empatia de alto teor emotivo com o público.

A pompa dos fascistas, considerada simplesmente como pompa, tem um *Gestus* vazio, o *Gestus* da pompa em si, um fenômeno sem qualidade; ao invés de pessoas andando, há pessoas marchando, alguma rigidez, muito colorido, peitos cheios de autoconfiança ostensiva, etc.; tudo isso poderia ser ainda o *Gestus* de um divertimento para o povo, algo inócuo, algo puramente factual. Mas, no momento em que eles pisam em cima de cadáveres, surge o *Gestus* social do fascismo (BRECHT, 1978, p. 284).

Daí que sua resposta teórica à esteticização da política, em que uma ideologia se apresenta como estética, seria a politização da estética, sob o qual se fundamenta seu teatro épico, que procura desmascarar tais encenações de uma estética política anestesiante através da análise crítica do *gestus* ideológico dominante.

A linguagem gestual relaciona-se com a projeção do signo corporal dentro da linguagem verbal, daí decorre o fato da necessidade de que ela seja compreendida a partir da prática teatral. À pantomima, Brecht opõe o *Gestik*, ou seja, a comunicação por meio de gestos tal como encontrados na vida cotidiana e nos meios de comunicação de massa, cujo elemento constitutivo seria o ou gesto individual [*die Geste*], decorrente da compreensão dada pela convenção cultural de um dado momento histórico. Ao referir-se à categoria *Gestus*, tomando de empréstimo o termo em latim tal qual utilizado por Cícero para referir-se à atitude do corpo, Brecht a situa como signo de interação social, em que seus elementos constitutivos podem ser gestos, expressões mímicas ou palavras, utilizados simultânea ou separadamente, mas que permite que a expressão verbal impregne-se do gesto da pessoa que fala.

O teatro épico procura entregar ao público a realidade como algo manipulável e desenvolver no espectador a consciência da linguagem em jogo, do *Gestus* social, configurado por homens comuns em acontecimentos cotidianos. O primeiro passo do ator – e do autor – consiste em colher o material gestual na vida cotidiana, no *mass media*, e trabalhá-lo na dimensão dialética da contradição e do estranhamento, percebê-la através do pormenor significativo com precisão, economia e objetividade. Seu teatro permite que se olhe por trás dos bastidores, que se analise seu *modus operandi*, rompendo com os pressupostos ideológicos da arte anestesiante e ilusionista.

A atitude do ator em relação ao personagem deve ser contrária à função emotiva e Brecht se voltará para o teatro oriental como base para uma teoria do esfriamento, em que o ator apresenta seu texto não como uma improvisação senão como citação, assumindo uma atitude de narrador.

O artista chinês não representa como se além das três paredes que o rodeiam existisse, ainda, uma quarta. *Manifesta saber que estão assistindo ao que faz*. Tal circunstância afasta, desde logo, a possibilidade de vir a produzir-se um determinado gênero de ilusão característico dos palcos europeus. O público já não pode ter, assim, a ilusão de ser o espectador impresentido de um acontecimento em curso. E, desta feita, torna-se

perfeitamente supérflua toda uma técnica prolixamente desenvolvida nos palcos europeus; permite a referida técnica ocultar que as cenas estão montadas de forma que possam ser reconhecidas pelo público sem o mínimo esforço. Tal como os acrobatas, os atores escolhem, bem à vista de todos, as posições que melhor os expõem ao público. Outra medida técnica: *o artista é um espectador de si próprio*. Ao representar, por exemplo, uma nuvem, o seu surto imprevisto, o seu decurso suave e violento, a sua transformação rápida e, no entanto, gradual, olha, por vezes, para o espectador, como se quisesse dizer-lhe: “Não é assim mesmo?”. Mas olha também para os seus próprios braços e para suas próprias pernas, guiando-os, examinando-os e, acaso, elogiando-os, até, no fim. Olha claramente para o chão, avalia o espaço de que dispõe para o seu trabalho; nada disto parece poder perturbar a ilusão. O artista separa, pois, a mímica (representação do ato de observar) do “gesto” (representação da nuvem), mas este em nada fica perdendo pela separação; a posição do corpo provoca uma reação na fisionomia e confere-lhe toda sua expressão. Ora uma expressão de reserva, ora de completo triunfo. O artista utilizou o rosto como uma folha em branco que pode ser preenchida pelo “gesto” do corpo (BRECHT, 1978, p. 56-57).

Em relação ao público, diferentemente do teatro tradicional, no teatro épico há o rompimento com a quarta parede – através de uma relação direta, olho no olho, o ator expõe os materiais de que são feitos os acontecimentos, através de uma atividade demonstrativa. As emoções são submetidas ao julgamento do espectador. O dramaturgo deve desconfiar de todos os movimentos mágicos no palco – “Tornar transparente a técnica, talvez esta seja a característica principal da arte moderna” (BOLLE, 1976, p.410). Se por um lado Brecht insere-se nesse contexto, e a relação com sua teoria da arte parece-me explícita e direta, por outro, seu lugar em relação aos movimentos históricos de vanguarda é ainda ensejo para a reflexão crítica sobre as aproximações entre arte e política, literatura e engajamento.

2.4 MANN IST MANN

Mann ist Mann é uma comédia organizada em dez partes e acrescida de um apêndice denominado *Das Elefantenkalb - ein Zwischenspiel für das Foyer*²⁸, em que Brecht apresenta, apropriando-se da parábola, a desmontagem e a remontagem de um indivíduo, o anti-herói Galy Gay. Historicamente situada no ano de 1925, na cidade de Kilkoa, um pequeno vilarejo indiano ocupado pelo exército britânico por conta de uma guerra em andamento, a peça é construída a partir daquilo que Brecht

²⁸ Na tradução de Fernando Peixoto, O filhote de elefante - um entreato para o foyer.

denomina 'cenas de rua'²⁹, ou seja, um assunto prosaico cuja complexidade é desvendada no palco. Galy Gay, um pobre estivador, sai para comprar um peixe a pedido de sua esposa. Por ser um homem que não sabe dizer não, as peripécias que lhe aparecem o levam a abandonar sua identidade e assumir uma nova persona, Jeraiah Jip, bem como a transformar-se em um sanguinário membro do exército britânico. No entanto, o processo de desindividuação (perda da identidade frente a uma coletividade) e desumanização (dimensão negativa da concepção humanista do homem dotado de razão e capacidade de escolha) do personagem não tange o âmbito moral, uma vez que Galy Gay passa por uma transformação sobre qual não parece ter consciência. Ao final, não é o anti-herói quem aprende a partir do reconhecimento de sua própria falha, pois ela é fruto de uma ordem histórica e sistêmica que beira os mecanismos da alienação, sob a qual o anti-herói não tem nenhum controle; o processo de desumanização e desindividuação de Galy Gay visam, prioritariamente, ao confronto com o público pela via do distanciamento. Para Brecht, confrontar o público implica, necessariamente, em alcançar uma questão central da sua teoria do teatro épico: o *Verfremdungseffekt*, ou efeito de estranhamento.

Uma atitude analítica e crítica frente ao desenrolar dos acontecimentos é, segundo Brecht³⁰, o objetivo principal do efeito de estranhamento. Para ser alcançado, os elementos literários e cênicos do teatro devem ser re-funcionalizados de forma a não produzir o efeito hipnótico da catarse, tal qual acontece no drama aristotélico³¹; além disso, o ilusionismo (a quarta parede) deve ser quebrado. Ao tirar a transformação do personagem Galy Gay do âmbito individual/subjetivo e moral e inserí-la em uma perspectiva historicizada - ou seja, esmiuçar as determinantes históricas da desindividuação e desumanização do anti-herói - Brecht precisou mobilizar elementos estranhos ao drama, especialmente os elementos épicos.

Uma leitura atenta da peça revela, de forma sobressaliente, ao menos três estratégias formais mobilizadas por Brecht:

²⁹ Cf. BRECHT, Bertolt. Cenas de rua. In: _____ Estudos sobre teatro, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978, p. 67-78.

³⁰ Cf. BRECHT, Bertolt. A nova técnica da arte de representar. In: _____, *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978, p. 79-85.

³¹ O drama rigorosamente aristotélico deve ser compreendido considerando as particularidades contextuais de que cada momento histórico.

A personificação dos acontecimentos, recorrente no teatro dramático, a que Aristóteles descreveu em sua *Poética* como a imitação executada por personagens que agem diante de nós, é substituída por uma forma dialógica que narra. Ao narrar, os personagens de *Mann ist Mann* trazem para o primeiro plano não os conflitos intersubjetivos, resultantes do presente da peça, nos quais encontram-se envolvidos, mas justamente as razões materiais das situações. O desejo de Galy Gay de comprar um peixe, pontapé inicial para o desenvolvimento da transformação desse estivador em uma máquina de guerra, vem marcado pelas condições de sua classe social. No entanto, essas marcas não aparecem enquanto ações concretizadas no palco, mas são narradas ao longo das falas do personagem.

GALY GAY *está sentado, certa manhã, em sua cadeira e diz para sua esposa* - Cara esposa, decidi hoje, segundo a nossa renda, comprar um peixe. Isso não excede as condições de um estivador que não bebe, fuma muito pouco e quase não tem vícios. Você acha que eu devo comprar um peixe grande ou você precisa de um peixe pequeno? (BRECHT, Bertolt, 1998, p. 149).

Da fala inicial de Galy Gay, que abre a peça *Mann ist Mann*, infere-se: para um estivador, o desejo de comprar um peixe é determinado pela sua renda, ao estivador que bebe, fuma e tem vícios, o desejo de comprar um peixe não lhe é permitido, por fim, o desejo de Galy Gay é determinado pela vontade de outrem, afinal, como fica explícito na fala subsequente, ele é um homem que não sabe dizer não. Ou seja, desejar não faz parte do âmbito da livre escolha do sujeito, mas está determinado a uma questão de ordem histórica.

Acresce ao caráter épico recorrente nas falas dos personagens a presença explícita de uma voz narrativa, que dispensa, em certos momentos durante um ato inteiro da peça, a realização de qualquer ação. Essa função será exercida especialmente ora pela personagem Leokadja Begbick, viúva e dona da cantina do acampamento dos soldados britânicos assentados em Kilkoa, ora pelo coro de soldados. Através de suas narrações, muitas vezes em forma de canções, todo o contexto de guerra e sua miséria consequente vem à tona. Ou seja, o mundo diegético não se apresenta como autônomo, emancipado do narrador, tal qual se pressupõe no drama, mas é relativizado aos sujeitos em cena e às condições materiais que estão em jogo. Sobressai, assim, na peça de Brecht, a sátira à concepção idealista e liberal da ideia de desenvolvimento autônomo da personalidade.

A organização das cenas não obedece a um esquema rigoroso de linearidade temporal e de necessidade evolutiva, responsável por fazer, na dramática clássica, com que uma cena dependa necessariamente da outra (encadeamento e unidade da ação) com vistas à catarse. Todas as onze cenas presentes na peça possuem um valor significativo em si, ou seja, o remanejamento entre elas não impede que o espectador possa apreender o todo. Brecht empreende assim, em *Mann ist Mann*, um tratamento da história como montagem, explícito especialmente em dois momentos da peça: na inserção de um interlúdio e de um apêndice bem como na constituição das canções que compõem a peça.

O interlúdio não só rompe com o andamento da ação dramática em curso, configurando-se como um gesto³² citável entremeado à peça, mas localiza aos espectadores a posição do dramaturgo - ela rompe a ação para lembrar ao público 'isto é teatro'.

Dito pela viúva Leokadja Begbick
 O senhor Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem.
 E isso qualquer um pode afirmar.
 Porém o senhor Bertolt Brecht consegue também provar
 Que qualquer um pode fazer com um homem o que desejar.
 Esta noite, aqui, como se fosse um automóvel, um homem será
 desmontado
 E depois, sem que dele nada se perca, será outra vez remontado.
 Com calor humano dele nos aproximaremos
 E sem dureza, mas com energia, a ele pediremos
 Que saiba às leis do mundo se conformar
 E que deixe seu peixe tranquilo nadar.
 Não importa no que venha a ser transformado,
 Para sua nova função estará corretamente adaptado.
 Mas, se não o vigiarmos, ele poderá se tornar
 Da noite para o dia, um assassino vulgar.
 O senhor Bertolt Brecht espera que observem o solo em que pisam
 Como neve sob os pés se derreter,
 E que, vendo Galy Gay, finalmente compreendam
 Como é perigoso neste mundo viver (BRECHT, Bertolt, 1998, p. 180-181).

O efeito catártico, que segundo a teoria aristotélica refere-se à descarga de emoções como via de purificação/purgação, seja através do medo ou da compaixão, não é o caminho escolhido por Brecht para o seu teatro.

Um dos aspectos mais combatidos por Brecht foi a concepção fatalista da tragédia e da imutabilidade da história, ideia que se exprime na concepção dos heróis de suas peças. Em *Mann ist Mann*, Brecht empreende a constituição de um

³² A questão concernente ao gesto será profundamente debatida não só por Bertolt Brecht, mas especialmente por Walter Benjamin, um de seus principais interlocutores ao longo da constituição de sua teoria do teatro épico. Uma análise detida acerca desse conceito central para a teoria brechtiana será desenvolvida posteriormente ao longo dessa pesquisa.

anti-herói que não age por si, tampouco por uma falha trágica, mas que é produto histórico e de suas contradições. A condição existencial do personagem se coloca onde ela mesma se inicia: no próprio sujeito. Galy Gay pode ser uma coisa, mas também pode ser o seu oposto, afinal ele é um homem que não sabe dizer não, ou como pondera Walter Benjamin em *O que é o teatro épico*, escrito em 1931, ele é palco das próprias contradições sociais inserindo-se numa tradição literária de constituição do herói não-trágico³³.

A volubilidade, ou a incapacidade de dizer não, marca do caráter de Galy Gay, será apropriada pelo grupo de soldados metralhadores do Oitavo Regimento, que necessitam encontrar, para a própria sobrevivência, um quarto membro que substitua Jeraiah Jip, preso no pagode do deus Wang após uma tentativa frustrada de roubo. A ausência do quarto membro durante o processo de revista no regimento implicaria o fuzilamento do grupo. Urge fabricar um novo sujeito.

URIA - Isso basta. Isso tem de fabricar um novo Jip. Não se deve dar muita importância às pessoas. Um é nenhum. Sobre menos do que duzentas pessoas, nada se pode dizer. Naturalmente, qualquer um pode ter uma opinião. Uma opinião só não vale nada. Um homem tranquilo pode, tranquilamente, assumir duas ou três opiniões diferentes (BRECHT, 1998, p. 175).

A transformação de Galy Gay, um pobre estivador, em uma máquina de guerra capaz de eliminar milhares de civis à sangue frio, traz à tona uma temática que foi recorrente na dramaturgia do século XX: a desindividuação (perda da identidade frente a uma coletividade) e desumanização (dimensão negativa da concepção humanista do homem dotado de razão e capacidade de escolha) como parte do processo de alienação resultante de um sistema. Em *Mann ist Mann* não parece ser central em quê esse sujeito será transformado. O que está em jogo num primeiro plano é a mutabilidade da existência humana; é a capacidade de alienação do homem diante de um sistema sobre o qual ele parece não exercer controle; é expor dialeticamente a capacidade contraditória da existência.

É preciso considerar ainda os outros personagens, pois há uma marca de contradição que paira em todos eles. E o tom cômico da peça deriva justamente desse caráter dos personagens: eles são uma coisa e outra. Seus comportamentos beiram a alienação, cuja relação com a guerra é direta. Os soldados são corruptos,

³³ No mesmo ensaio, Benjamin faz uma aproximação entre o herói não-trágico da peça *Mann ist Mann* com o sábio, ou a dialética em processo tal qual o narrador brechtiano *sr. Keuner*, argumento que será posteriormente desenvolvido.

alcoólatras, saqueadores, mas são também vítimas desse sistema; Fairchild é um general do exército conhecido por sua fúria como o *O sanguinário cinco*, o *Grande Tufão*, mas, ao mesmo tempo, possui um lado fraco, sensível à chuva, à volúpia amorosa. Wang é uma espécie de sacerdote em um templo budista, ao passo que também se apropria da enroscada sofrida por Jeriah Jip para tirar os seus trocados, inclusive, ludibriando os frequentadores do templo. Então, através desses personagens, Brecht consegue fazer com que o público não se identifique exatamente com os conflitos intersubjetivos que estão ali – o que está em jogo não é o conflito entre Galy Gay e sua mulher que ficou sem o peixe, ou sobre um grupo de soldados que capturou um estivador para o seu pelotão etc. - mas, antes de tudo, a mutabilidade do homem, que é, para Brecht, o caráter contraditório da própria história.

Os três aspectos levantados – a mobilização de elementos narrativos no teatro, o tratamento da história como montagem e a construção de um herói não-dramático que mais sofre a ação do que age por si - não são fortuitos, mas apontam para um momento de rompimento de paradigma no teatro alemão, um abalo nas artes cujos tremores chegarão também ao Brasil. A importância da publicação e montagem de *Mann ist Mann* para a constituição do que viria a ser a teoria do teatro épico tem como um de seus expoentes e principais interlocutores críticos Walter Benjamin, que reconhece a peça como uma referência de aprofundamento teórico – certamente motivado pela complexidade das condições políticas dadas – na produção artística de Brecht.

Figura 2: *Mann ist Mann*, montagem na Schauspielhaus, em 1931, em Berlim



Fonte: Acervo da Schauspielhaus, Autoria: produção da Schauspielhaus, 1931.

Ademais, esses aspectos sinalizam para a autocrítica, a reavaliação, o rompimento de Brecht com sua própria obra, que supera o caráter expressionista e naturalista de suas peças anteriores para, em seguida, inaugurar um teatro que modifica todas as relações, isso é marca de um poeta em processo.

3 DIÁLOGOS TEATRAIS COM A AMÉRICA LATINA A PARTIR DOS ANOS 1950: ENRIQUE BUENAVENTURA E O TEATRO INDEPENDIENTE

O teatro épico de Bertolt Brecht passou por um intenso processo de recepção e assimilação crítica na América Latina, especialmente a partir da década de 1950. Foi durante esse período que teve início uma grande movimentação da classe teatral conhecida como “Teatro Independiente”, fundamentada em três pilares: 1. necessidade política e histórica da construção de uma dramaturgia nacional; 2. engajamento político dos grupos e 3. trabalho coletivo de criação, especialmente dentro do que se conhece como teatro de grupo. Apesar das pesquisas sobre o tema no Brasil ainda serem incipientes, Marília Carbonari, que desenvolveu uma pesquisa de mestrado sobre o assunto na Universidade de São Paulo, destaca o trabalho dos dramaturgos Hermilo Borba Filho (Brasil), Leonidas Barletta e Oswaldo Dragún (Argentina), Jorge Días (Chile), Carlos Solórzano (Guatemala), Atahualpa de Cioppo (Uruguai), Enrique Buenaventura (Colômbia) como representativos dessa guinada teatral na América Latina a partir dos anos 1950. Além disso, em sua dissertação ela destaca as questões materiais que tornaram possível a organização desse movimento, em especial, a condição de crescimento econômico da América Latina em contexto de pós Segunda Guerra Mundial, na qual inclui-se também o Brasil.

O teatro independente (movimento iniciado nos países do cone sul a partir dos anos 1950) se espalhou por toda a América Latina, recebendo diferentes nomes: teatro novo, teatro experimental, teatro livre etc. Esse movimento transformou a prática do teatro latinoamericano a partir de três pilares fundamentais: a construção de uma nova dramaturgia nacional que tratasse de temas referentes ao dia-a-dia de cada povo a partir de um questionamento histórico da nossa realidade; o engajamento político de grupos que se formaram para propor uma nova função do teatro onde a diversão seria composta pela reflexão do meio em que vivemos; e a experiência prática de uma nova organização de trabalho onde a obra criada pelo grupo fosse um trabalho coletivo, rejeitando a hierarquização praticada pelas companhias de teatro comerciais. Todos esses aspectos estavam voltados para a construção de um teatro nacional que constituísse uma nova dramaturgia, encenação, atuação e técnicas como resultadas da preocupação de representar no

palco um mundo em processo, revelando as forças que agem historicamente e dão origem às ações dos personagens, ou seja, às nossas ações (CARBONARI, 2006).

Enrico Buenaventura, no ensaio *A arte não é um luxo*³⁴, pontua que o questionamento político do fazer teatral e a busca de novas formas de contar nossa história no palco levaram ao reconhecimento do trabalho do alemão Bertolt Brecht como uma referência constante nos movimentos teatrais dessa época em todos os países latinoamericanos. O teatro épico, apoiado nas experiências artísticas europeias de Piscator, Meyerhold e tantos outros, respondia aos questionamentos de nossos artistas que acreditavam na função crítica do teatro a partir do prazer estético. Sem hesitação de colocar em cena tantos questionamentos, muitos de nossos artistas se apropriaram das sugestões brechtianas a partir da realidade latinoamericana. O espaço cênico da rua foi explorado por inúmeros grupos como forma de pesquisa e aprendizado da comunicação direta com o público popular. A ideia da rua como lugar ideal para o teatro épico segundo Brecht (BUENAVENTURA, 1968), e o palco visto como uma tribuna para debater-se ideias como propunha Piscator; foram instrumentos para a aproximação com as tradições culturais e as experimentações com uma nova forma de pensar nossas tradições e nossa história.

Foi inserido nesse processo histórico que o Teatro Experimental de Cali, com Enrique Buenaventura, o Teatro de Arena, o Centro Popular de Cultura e Oduvaldo Vianna Filho, produziram suas obras. Embora as diferenças entre os grupos se estendam no espaço, é possível perceber que as semelhanças revelam uma mesma história de busca e persistência na prática de um teatro que responda essa pergunta tão comum em nossos países colonizados: que país é esse? Que continente é esse?

A partir desta interlocução existente nos países latinoamericanos no que diz respeito ao processo de renovação teatral frente a um processo também de mudanças econômicas e políticas, neste capítulo, essa proximidade foi investigada a partir da análise da dramaturgia de Enrique Buenaventura (1925 - 2003), dramaturgo, diretor teatral, poeta e pintor colombiano cuja relação com o Brasil pode ser observada tanto nas escolhas estéticas e temáticas de sua dramaturgia quanto

³⁴ Tradução até então inédita no Brasil pode ser conferida na dissertação de mestrado **Teatro Épico na América Latina**: estudo comparativo da dramaturgia das peças 'Perguntas Inúteis', de Enrique Buenaventura (TEC-Colômbia), e 'O nome do Sujeito', de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano (Cia do Latão-Brasil), de Marília Carbonari (2006).

nos seus relatos e ensaios acerca de suas viagens e experiências com o teatro popular brasileiro. Publicada e reescrita entre os anos de 1956 e 1984, a peça *A la diestra de Dios Padre* foi reescrita e reelaborada ao menos cinco vezes, constituindo-se como uma peça processo, ou seja, marcada por uma dialética própria de relação entre texto/montagem, movimento crítico que aponta para uma relação consciente com elementos da teoria do teatro épico brechtiano, ou seja, de refuncionalização do texto dramático, além da presença evidente de elementos narrativos e de uma aproximação entre elementos populares e clássicos do teatro. Essa interlocução pode também ser percebida do ponto de vista das escolas temáticas executadas por Buenaventura: em *La historia de una bala de plata* (1997) e *El Guinarru* (1967), é possível perceber a apropriação de elementos da cultura popular brasileira e de origem africana, por exemplo, vindos do candomblé, o que suscita um olhar atento para tecer esse capítulo ainda incipiente do ponto de vista histórico e crítico acerca da modernização do teatro latinoamericano.

Nascido na cidade de Santiago de Cali, em 1925, Buenaventura é considerado um dos pilares da renovação teatral na Colômbia e na América Latina. A reflexão sobre um teatro novo, a experimentação prática de representar no teatro elementos da cultura popular, tanto no que diz respeito ao conteúdo quanto à apropriação das formas (pois as obras de Buenaventura falam sobre toda a América Latina), e a elaboração de um método de criação coletiva que respeitasse e reivindicasse a criação artística de cada participante do grupo, fizeram com que o trabalho do Teatro Experimental de Cali (TEC) se transformasse em referência mundial e atraísse à Cali artistas de inúmeros países³⁵.

Ao assumir a direção do Teatro Escuela de Cali, em 1956, Enrique Buenaventura enfrenta as dificuldades do período Rojas Pinilla de “ditadura dura” e organiza a escola para a formação de atores dentro de novas perspectivas. A escolha de trabalhar com um grupo heterogêneo foi proposital; o Teatro Escuela de Cali estava interessado em enfrentar problemas diferentes do teatro tradicional e procurar outras soluções. O objetivo era criar um teatro popular. Foi através de uma

³⁵ Exemplo da importância do TEC foi sua participação na Feira Latino-americana de Opinião, organizada em 1972 por Augusto Boal. A Feira aconteceu na St. Clemment's Church, em Nova Iorque, produzida pelo TOLA (Theatre of Latin America), tendo como base a experiência da Feira Paulista de Opinião, criada pelo Teatro de Arena em 1968. Um dos dramaturgos participantes foi Enrique Buenaventura, que apresentou a peça *A Autopsia*. A cena fazia parte de uma série denominada *Os papeis do inferno*, que abordava diretamente a questão da violência política colombiana.

pesquisa intensa das formas populares de teatro na Colômbia que Buenaventura escreveu e dirigiu sua primeira obra com o grupo: *Mistério de la Adoración de los Reyes Magos* (*Mistério da Adoração dos Reis Magos*, em 1957). Essa peça nasceu, sobretudo, da observação de danças e costumes da Festa de Reis colombiana, onde se representavam cenas da vida de Jesus. Influenciados pelo teatro medieval e pela *commédia dell'arte*, a peça era feita de quadros sucessivos, cenários montados pelos próprios atores, coros e um trovador que contava a história. Ao mostrar a história da Família Sagrada como uma família de miseráveis, eles utilizavam o episódio do Massacre dos Inocentes como um panfleto contra o governo.

O TEC teve sua primeira obra de repercussão internacional em 1958, mesmo ano em que o teatro brasileiro iniciava uma fase de rompimento de paradigma a partir da montagem de *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri: *A la diestra de Dios padre* (*À direita de deus pai*). Escrita e dirigida por Buenaventura, a obra se baseia no conto homônimo de Tomás Carrasquilla (1858 - 1940)³⁶. Essa primeira adaptação do conto estreou em Bogotá no ano de comemoração do centenário do nascimento de Carrasquilla. Também em 1958, um pouco mais tarde, foi montada pelo TCE e apresentada no quadro do II Festival de Teatro Nacional, em Bogotá, saudada pela crítica como a primeira amostra de um teatro nacional e reconhecida por sua qualidade dramática e teatral, sendo considerada como o nascimento do que iria se chamar o Nuevo Teatro Colombiano (Novo Teatro Colombiano).

³⁶ A la diestra de Dios padre é um conto do escritor colombiano Tomás Carrasquilla, publicado em 1904. Carrasquilla é considerado um dos maiores contistas colombianos do século XIX e início do século XX, e suas obras são conhecidas por retratar a vida e os costumes do povo colombiano, especialmente da região de Antioquia. O conto A la diestra de Dios padre narra a história de José Palomo, um homem idoso e religioso que vive em uma pequena aldeia no interior da Colômbia. José é conhecido por sua devoção a Deus e por seu compromisso em ajudar os outros. Ele é um exemplo de virtude e fé para todos ao seu redor. A história se desenrola quando José decide construir uma igreja em sua aldeia. Ele se dedica inteiramente a essa tarefa, mobilizando a comunidade e trabalhando arduamente para conseguir os recursos necessários. Ao longo da narrativa, Carrasquilla explora as dificuldades que José enfrenta, como a falta de apoio e oposição de algumas pessoas da aldeia. Apesar das adversidades, José não se abala e persevera em seu objetivo. Sua devoção e fé inabaláveis o levam a superar os obstáculos e a construir a igreja. Quando a obra é concluída, a igreja se torna o símbolo da fé e união da comunidade. A la diestra de Dios padre aborda temas como a religião, a devoção, a perseverança e a importância da comunidade. Carrasquilla retrata a figura do homem comum, mas dotado de uma grande fé, como um exemplo de como a crença pode mover montanhas e unir as pessoas em torno de um propósito comum. O conto de Carrasquilla é reconhecido por sua narrativa envolvente e pela representação autêntica do ambiente rural e da cultura colombiana. Suas obras são consideradas um importante legado da literatura colombiana e uma reflexão sobre os valores e tradições (CARRASQUILLA, 2014).

A la diestra de dios padre é uma peça marcadamente popular, cujos temas míticos e religiosos aparecem de forma bastante evidente, e coloca em cena a história do personagem Jesus que, na companhia de São Pedro, decide descer à Terra para testar a honestidade de Peralta, um pobre camponês que distribui o que ganha jogando com outros trabalhadores miseráveis de sua região. Aliás, em termos bastante genéricos, é possível pontuar que grande tema da peça é sobre a generosidade de Peralta e seus poderes. Jesus deixa a Peralta algumas moedas de ouro em sua casa, que as devolve, sabendo que aquela fortuna não lhe pertence de fato. Diante de sua honestidade, Jesus concede-lhe cinco desejos para escolher livremente. Após ser aconselhado por Pedro acerca dos desejos que serão escolhidos, Peralta apresenta a sua lista: 1. ganhar no jogo sempre que quiser; 2. ver, à sua frente, a face da morte; 3. Ter o poder de deter quem quiser, no lugar que quiser e pelo tempo que desejar; 4. ser capaz de brincar com o diabo sem que ele trapaceie; e 5. ser capaz de encolher como uma formiga.

Uma vez que os desejos são prontamente concedidos, Peralta dedica-se a jogar e a ganhar, como era esperado, e acaba por enriquecer e conceder ajuda aos pobres. Seus parentes, amigos mendigos e Peraltona também enriquecem, no entanto, acabam por mudar tanto o seu caráter e as atitudes. Quando chega a hora de morrer, Peralta pede à Morte que ela suba numa árvore e o deixe lá; no entanto, tanto o céu quanto o inferno protestam. Desce, então, Pedro para que ele resolva o problema: a Morte fica então livre e acaba por devastar os vivos, os amigos de Peralta e também Peraltona. Peralta convida então o Diabo para brincar, apostando com as almas de trinta e três bilhões de seres: o Diabo perde. Jesus e Pedro decidem voltar para acabar com todo o imbróglio da situação. Uma dualidade se coloca, separando dois grupos de personagens na peça: Peralta e os pobres, cujo objetivo é eliminar toda a miséria, salvar almas e fazer o bem; e os adversários (a Morte e o Diabo), que aspiram a destruir vidas e condenar as almas.

Na peça, uma espécie de microcosmo é criado, em que os planos representados - céu, inferno e a terra - são culturalmente identificados. Não há distância linguística ou moral entre os vários personagens: essas diferenças são muito mais de ordem econômica e ideológica. No entanto, o escritor colocou em um jogador como Peralta, sentimentos nobres, generosos.

PERALTA: Yo no necesito de hijos ni de mujer porque tengo a mi prójimo a quien servir. Los pobres son la familia que Dios me dio y por tuitos ellos he de responder.

EL PADRE: Con su guadaña al hombro la muerte va entre las espigas.

LA MADRE: De quién será la cosecha, ¿de la muerte o de la vida?

JESÚS: Puaquí ha de ser. Es una región de minas di oro onde domina el azar y reina el juego. Onde es muy difícil ser güeno.

SAN PEDRO: Pero eso no es güeno. Es un jugador.

JESÚS: ¡Un jugador con güeñas intenciones.!

SAN PEDRO: ¡De buenas intenciones tá empedrao el camino del infierno!

EL DIABLO: Y por ese camino va él, pa que lo sepan, que es un tahúr y un tramposo perdido y consumao.

SAN PEDRO: ¡Uche de aquí! Señor, vusté no le debía permitir estas jugarretas al Enemigo Malo.

JESÚS: Déjalo que si haga ilusiones. Sigamos nuestro camino. Quiero que vos entendás bien la cosa pa que no vas a meter la pata. (...) (BUENAVENTURA, 1985 p. 58-59)³⁷.

A generosidade de Peralta e seus poderes condensam quase todos os acontecimentos da mogiganga³⁸ e constituem o tema central ou núcleo da trama – tudo gira ao redor de seus feitos. Em um ambiente marcado pela escassez e necessidade, sua bondade torna-se, assim, contrastante, principalmente ao resistir às provas de fogo que lhe vão aparecendo, inclusive de seus vizinhos.

EL VIEJO LIMOSNERO: ¡Conozco ese sonido! ¡Son onzas del Rey! ¡En güeña ley y en justicia, a mí me tocan esas onzas! Cada uno de estos cristianos recibió su milagro, ¡Ese es mi premio y mi regalo!

PERALTA: ¡NO toquen ni una d'esas onzas!

EL DIABLO: ¡Volvamos pal garito y las multiplicamos!

PERALTA: ¡Golvamos!

LA PERALTONA: ¡Señores pelegrinos, güelvan a la tierra! ¡Aquí de los enviados de Dios y de sus ángeles! ¡Salven a mi hermano! ¡Está con las garras del pecado!

³⁷ Tradução minha: “PERALTA: Não preciso de filhos nem de uma esposa porque tenho meu vizinho a quem servir. Os pobres são a família que Deus me deu e por causa deles devo responder. / O PAI: Com a foice no ombro, a morte vai entre os picos. / A MÃE: De quem será a colheita, a morte ou a vida? / JESUS: Puaquí deve ser. É uma região de minas de ouro onde o acaso domina e reina o jogo. Onde é muito difícil ser güeno. / SAN PEDRO: Mas isso não é güeno. Ele é um jogador. / JESUS: Um jogador com fortes intenções! / SAN PEDRO: Com boas intenções, ele embarcou no caminho do inferno! / O DIABO: E é assim que ele está indo, então você sabe, ele é um malandro e um trapaceiro. perdidos e consumidos. / SAN PEDRO: Uche daqui! Senhor, você não deve permitir esses truques para o Mau inimigo. / JESUS: Que ele tenha ilusões. Vamos seguir nosso caminho. Quero-te Você entende bem a coisa pa que você não vai estragar. (...)” (BUENAVENTURA, 1985, p. 58-59).

³⁸ A mogiganga é uma forma de teatro popular que origem na Espanha durante os séculos XVI e XVII. Segundo Fraga (2006), compõe a parte final do entremez, uma grande festa envolvendo até o público, com os participantes disfarçados, fantasiados, os homens, muitas vezes, de animais. “Nos banquetes da Idade Média, entre um prato e outro, eram apresentados alguns números cômicos, que posteriormente dariam origem a uma pequena comédia em tom burlesco, principalmente na Península Ibérica, onde o gênero se desenvolveu a partir do século XVI. Foi Lope de Rueda quem deu forma definitiva ao entremez, colocando-o, na maioria das vezes, entre o 2º e 3º atos de uma peça mais longa e fazendo-o terminar sempre com cantos e dança. A finalidade de divertir não o impedia de pintar a sociedade com tintas precisas, sendo seus caracteres sempre plebeus, pois, como dizia Lopa de Veja: ‘Entremez de rei, jamais se viu’. Cervantes foi o grande autor desse tipo de peça no Século de Ouro espanhol (FRAGA, 2006, p. 131).

PERALTA: No con estas onzas.
 EL DIABLO: Onzas son onzas, déjate de pendejadas.
 PERALTA: ¡No me tentés! ¡Voy a buscarlos pa entregárselas! LA
 PERALTONA: ¿Todas? (BUENAVENTURA, 1985, p. 64)³⁹

Os estudos críticos e analíticos da obra de Enrique Buenaventura não são muito prolíficos. No caso dos pesquisadores colombianos, é notável que essa lacuna vem sendo preenchida desde a década de 1990. É interessante acrescentar que, muitos dos pesquisadores que se dedicam sobre o estudo da obra do dramaturgo colombiano, e que serviram de base para esta pesquisa, foram membros do Teatro Experimental de Cali, compondo, inclusive, parte do elenco de atores. É o caso dos professores Gabriel Uribe, da Universidad del Valle, e Mario Cardona, que trabalha na Universidade de Antioquia. O fato de ter feito parte da do TEC permitiu-lhes ter acesso a documentos totalmente inéditos, bem como, os abundantes manuscritos de Enrique Buenaventura. Além disso, por também ter nascido na cidade de Cali, como Buenaventura, conseguiu coletar testemunhos importantes sobre os processos de montagem e gerenciamento Buenaventura.

Esta obra parte del cuento de Tomas Carrasquilla — En la diestra de Dios padre, en la que se toca el mito, bastante difundido en América, del hombre que detiene la muerte. Aunque algunos críticos se niegan a clasificar a Carrasquilla como costumbrista, la verdad es que el relato —que tiene como protagonista a Peralta, un ser anónimo, pueblerino, de espíritu generoso y justo—, construye un universo poblado de imágenes y situaciones que podrían estar cerca del modelo costumbrista. Carrasquilla recrea el habla popular de los pueblos de Antioquia, retrata las creencias religiosas, los oficios y costumbres y, ante todo, en este cuento en particular, transcribe, desde la imaginería popular, los espacios del cielo, del infierno, la figura de la Santísima Trinidad y, en general, produce una visualización de lo sobrenatural ligado al mundo religioso que combina de manera singular las visiones de las Sagradas Escrituras con la expresión de un arte Kitsch. (URIBE, 2011, p. 185).

As questões levantadas pela influência de Brecht e a realidade colombiana não demoraram a serem levadas à cena. Porém, na primeira experiência, a segunda versão de *À direita de Deus Pai*, eles fracassaram. Através da prática do que acreditavam ser a “receita” de Brecht, o grupo do Teatro Escuela de Cali apostou na “ilustração” das ideias políticas do dramaturgo alemão, pensando que esse era o

³⁹ Tradução minha: “O VELHO MENDIGO: Eu conheço esse som! São onças de rei! Em nome da lei e da justiça, eu recebo essas onças! Cada um desses cristãos recebeu seu milagre, esse é meu prêmio e meu dom! / PERALTA: Não toque em uma dessas onças! / O DIABO: Vamos voltar para a casa de jogos e multiplicá-los! / PERALTA: Golvamos! / PERALTONA: Senhores peregrinos, deixem a terra ir! Aqui dos enviados de Deus e seus anjos! Salve meu irmão! Ele está nas garras do pecado! / PERALTA: Não com essas onças./ O DIABO: Onças são onças, deixem de ser. / PERALTA: Não me tente! Vou fazer com que eles deem para vocês! / PERALTONA: Todos? (BUENAVENTURA, 1985, p. 64)

caminho mais rápido para atender às demandas sociais da situação colombiana, que oscilava sempre entre ditaduras “leves” e “duras”. Porém a tentativa de aplicação das “fórmulas brechtianas” mostrou-se artificial, pois não assimilava o contexto nacional e, ao inspirar uma atitude “revolucionária”, o TEC acabou dissociando as ideias de Brecht de suas experiências. Em outras palavras, na busca da “fórmula”, faltou a apropriação da atitude realmente revolucionária em Brecht: sua relação direta com a realidade vivida e o questionamento a partir da experiência concreta.

Sendo assim, o grupo decide abandonar a obsessão por copiar Brecht e entregar-se à experimentação da obra como uma Mogiganga, uma mascarada feita pelos camponeses da região de Antioquia (Colômbia). Sobre esse episódio Buenaventura comenta: “Fugindo à influência de Brecht para encontrar nós mesmos, estávamos na terceira versão mais próximos de Brecht do que na segunda” (BUENAVENTURA, 1968, p. 5). Contudo, a influência de Brecht no trabalho do TEC e de Buenaventura estava apenas começando. Após sua estadia na Europa e seu contato com as obras encenadas pelo grupo de teatro Berliner Ensemble (dirigido por Brecht até 1956, quando de sua morte), as experiências com o teatro épico iriam se aprofundar, sempre na busca de uma reflexão a partir da realidade nacional e continental de nossa América.

Retomando os objetivos da tese de pensar essa recepção e apropriação crítica no teatro épico no Brasil, e considerando a experiência do teatro colombiano, torna-se um terreno fértil e pouco explorado pensar os meandros do movimento de renovação teatral via teatro épico como um movimento latinoamericano, sem deixar de pensar as suas peculiaridades, mas ressaltando um momento de grande relevância estética, política e social para as artes.

Se a apropriação crítica da teoria brechtiana se impõe como um momento de rompimento radical com uma determinada estética teatral, pautada no drama tradicional como modelo, tem sido enriquecedor pensar os pormenores desse processo no Brasil, ou melhor, as minúcias que compõe o diálogo entre Brasil e Alemanha.

Bertolt Brecht é um dos autores estrangeiros mais encenados no Brasil desde a década de 50. Como lembra Bader (1987), quando se importa um elemento cultural, este pode servir à alienação, quando é tomado como modelo aceitando-se uma supremacia do estrangeiro ou, em vez disso, este elemento estrangeiro pode

servir à identidade, que apropria, ao tempo em que altera o modelo adaptando-o aos valores culturais próprios. Cada trabalho em torno de Brecht, aqui no Brasil, é o fruto de um encontro intercultural, contaminado inevitavelmente e das mais variadas formas por características nacionais cuja totalidade seria a essência brasileira de Brecht.

No ensaio *Teatro e Cultura*, de 1968, Enrico Buenaventura faz uma crítica muito ácida, severa, sobre como funciona a cultura nos países latinoamericanos, especialmente em relação ao público que frequenta o teatro. Essa mesma crítica foi o que motivou Vianinha, no Brasil, a procurar uma nova forma de teatro, que ultrapassasse as barreiras pequeno-burguesas do Teatro de Arena.

O que é a cultura para um homem de teatro que trabalha na América Latina? Peguemos um teatro como o TEC, em seus tempos de teatro oficial. É uma companhia com tendências modernas, quer dizer, uma companhia na qual a montagem e o trabalho chamado de equipe superou o estrelismo. Em geral reservou o estrelato para o diretor. O diretor ou os diretores das obras tem a necessidade de estar a altura das obras montadas na Europa e nos Estados Unidos e, combinando estas com alguns clássicos eternos, formar o repertório. Pouco a pouco fui me dando conta do que é cultura, e minha desconfiança inconsciente foi tornando-se consciente.

A cultura é algo preparado e elaborado na Europa e nos Estados Unidos que nós devemos tratar de vender aqui. Enquanto o teatro se refina, o produto nos chega com todas as instruções para desenlatá-los e expô-lo frente aos clientes. Temos que viajar, claro, à metrópole para ver montagens, técnicas de atuação, sistemas novos de comunicação, para estar em dia.

O problema mais grave que nós temos é essa clientela. A necessidade de consumir esses produtos - criados para uma clientela culta e habituada - nossos possíveis clientes não a possuem. Temos que criá-la. O cinema e a televisão têm satisfeito a necessidade primária de gastar o tempo que sobra do trabalho, o tempo morto entre o trabalho e o sono; e o teatro, tudo o que pode fazer, é tirar a clientela do cinema e da televisão. A clientela do teatro nas cidades à la européia e à la norte-americana de nossa América Latina é aquela que, tendo mais tempo entre o trabalho e o sono, se interessa por cultura, conhece mais ou menos os autores europeus e norte-americanos (e os novos autores latino-americanos), ou seja, um núcleo seleto de iniciados que conquista pouco a pouco a alguns profissionais sensíveis e aos burgueses "que viajaram" (BUENAVENTURA, 2003, p. 1).

Sobre a passagem de Buenaventura pelo Brasil, onde tem contato com o teatro popular que lá estava sendo produzido:

Quando viajei cinco anos pela América Latina fazendo quase todo tipo de trabalho, vivendo em portos, cidades e aldeias, meus contatos com a cultura foram ocasionais. Salvo em Recife e em Buenos Aires, onde estive dentro do meio teatral, em geral não tinha dinheiro suficiente para ir ao teatro ou ao cinema. Uma vez, em Recife, passei pelo teatro Santa Isabel e vi que estavam apresentando ali uma ópera italiana (com cantores brasileiros), continuei caminhando e umas quadras mais abaixo, em uma encruzilhada, encontrei com um "Bumba meu boi", espécie de dança-ópera-pantomima popular. Como chamariam a uma e a outra "cultura"? Apenas o que me

ocorreu foi dizer a alguns amigos brasileiros que, no lugar da ópera, o que deviam fazer no Santa Isabel era o "Bumba meu boi". Hoje, diante da conversão em "cultura" dos shows folclóricos, não voltaria a fazer semelhante proposta.

Na Bahia e no Haiti há uma cultura que une o mercado com o ritual, o mar com o porto e a cidade com o camponês que chega para vender seus produtos. Não se trata de folclore, quer dizer, desses restos de uma vida exótica que se mostram aos turistas, senão de algo orgânico. A penetração do sistema até as últimas trincheiras, os vai corrompendo. Homens políticos, como Duvalier, as utilizam como meio eleitoral ou as dão um caráter de "cor local" e racial que as perverte, tal como o caso trágico do Haiti (BUENAVENTURA, 2003, p. 3).

Sobre a arte popular e a ideia de se apropriar das formas artísticas clássicas:

Não faltam também os demagogos que sustentam que toda arte é popular, que a arte sempre veio do povo e que é necessário renunciar a todas as "formas" decadentes e mostrar as "formas" populares. O mais rudimentar estúdio de arte demonstra a falsidade quando não a malícia de semelhante afirmação. As "formas" decadentes não são mais que tentativas do artista "fantoche" de expressar a ele mesmo, do artista ilhado pelo sistema e condenado a vender seu trabalho no mercado do próprio sistema. Não o resta nada mais que usar um código pessoal e aperfeiçoá-lo, refinar a técnica ou, como uma testemunha, solitário, fazer um pop-inventário dos objetos para brigar contra a avalanche informativa desumanizante. Em nossos países (não falamos de Europa e Estados Unidos) a avalanche do imperialismo, a grande aventura colonial, tem feito e continua fazendo não somente um genocídio no sentido exato do termo, senão um genocídio cultural.

Destroçando as culturas indígenas (que nos grandes impérios indígenas não eram "populares" senão refinadamente aristocráticos como na China e na Índia) introduz umamescla que apenas começou a amadurecer, a cristalizar num sincretismo, foi arrastado pela segunda e terceira avalanche imperialista, pelo capitalismo a meios que, junto com os servos e com os agradáveis poetas do idílio agrário (geralmente proprietários reais ou nostálgicos), arrasou o florescimento incipiente de uma arte mestiça e converteu o folclore em arqueologia. O que nossos povos necessitam, ao fazer a revolução, é poder utilizar livremente as conquistas da ciência e da arte dos colonizadores para desenvolver sua tradição adormecida e enterrada, exatamente como o Vietnã utiliza armas modernas, engenheiros, médicos, indústria pesada, aviões, para defender seu direito de viver de acordo com sua tradição cultural (BUENAVENTURA, 2003, p. 6 - 7).

Sobre a linguagem buscada pelo teatro:

Procuramos a comunicação, fundamentalmente, na relação que se estabelece entre a peça e o público. Por isso nossa linguagem não está circunscrita aos operários, aos camponeses, aos burgueses ou aos estudantes. Queremos insistir, fundamentalmente, sobre a deformação colonial de nossa vida social, política, econômica e cultural. E esses problemas atêm a todos ainda que de maneira diferente. Na medida em que toque as diferentes classes e na forma em que os dá ou ajuda a dar consciência de seu papel nesse feito, nessa medida conseguiremos dividir o público, confrontá-lo a uma realidade desmistificada, descotidianizada, mostrada nos seus mecanismos fundamentais. Mas temos que ainda ir mais adiante. Temos que dividir o explorado dentro dele mesmo mostrando-lhe como, ao nível de hábitos, de condicionamentos, de moral, continua tendo dentro de si o explorador contra qual luta. E ao explorador que todas as formas caritativas de aplacar sua consciência ou de aplacar a ira dos explorados, não vai durar muito tempo porque descansam sobre uma base radicalmente falsa.

(...)

Por isso a comunicação, no teatro, não é, para nós, um problema de emotividade, um problema que se reduz ao estado criador do ator, ou uma espécie de empatia que se estabelece entre o espetáculo e o público. Não é somente compartilhar uma experiência com o público, senão desentranhar, com ele, a complexidade mutante, viva, as mil formas e disfarces que utiliza o colonialismo entre nós. (BUENAVENTURA, 2003, p. 7 - 8).

4 A RECEPÇÃO DO TEATRO ÉPICO NO BRASIL: CAMINHOS TEÓRICOS, ESTÉTICOS E POLÍTICOS

A primeira montagem profissional de uma obra do dramaturgo alemão Bertolt Brecht no Brasil se deu a partir da encenação da peça *Der gute Mensch von Sezuan*⁴⁰ [A alma boa de Setsuan], montada pelo Grupo Teatral Popular de Arte de São Paulo, em 1958. Desde então, a recepção do teatro de Brecht cresceu muito no Brasil. Segundo o Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), até aproximadamente metade da década de 1990, constava registro de mais de 120 montagens de dois terços da obra completa de Brecht estão registradas (MALNIC, 1995). Além disso, existem documentos que atestam que a obra de Brecht já era conhecida e estava em discussão também em meio aos grupos dos movimentos de teatro amador, especialmente ligados aos movimentos estudantis nas universidades, especialmente naquelas em que os cursos livres de teatro e a formação superior na área das Artes Cênicas começava a ganhar corpo, como é o caso dos registros de montagem concatenados na Revista *Anhembí* entre as décadas de 1950 e 1960. No campo da crítica teatral, essa recepção também data da mesma década, cujo indício ainda pouco estudado é a obra ensaística de Aníbal Machado acerca do fenômeno teatral brasileiro, ensejando inclusive um início de trabalho na área da tradução da obra do dramaturgo alemão. Acresce ainda, no que diz respeito a importância de Brecht para o campo teatral no Brasil, o fato de sua obra teórica e artística terem sobrevivido aos anos de chumbo da ditadura militar, ganhando novo fôlego a partir da década de 1990, pós-democratização, momento em que surge uma quantidade incontável de grupos teatrais reivindicando sua obra e seu método.

Há mais de sessenta anos a presença de Brecht enquanto dramaturgo, teórico, poeta, encenador etc. tem ganhado novo fôlego na cena teatral brasileira e sua sobrevivência é uma questão profícua que aproxima, no campo dos estudos literários, um olhar dirigido para os âmbitos teórico, histórico e necessariamente político de sua obra. Essa sobrevivência não se limitou ao campo da tradução dramatúrgica, embora ela tenha sido de grande importância, especialmente durante as décadas de 70, 80 e 90, quando a organização da publicação das obras

⁴⁰ Essa peça foi escrita por Bertolt Brecht entre 1938 e 1940, na Alemanha. No Brasil, ela foi traduzida quase vinte anos depois por Geir Campos e Antônio Bulhões, inicialmente a partir da adaptação francesa da obra.

completas do dramaturgo alemão começou a ser trabalhada de forma sistemática, nem mesmo ao campo da montagem, apesar da quantidade de peças que aqui foram encenadas e continuam sendo. Ela esteve ligada à criação de um teatro nacional próprio através, principalmente, da apropriação crítica do método dialético brechtiano de pensar o teatro, propiciando que um teatro épico brasileiro pudesse, de fato, se constituir.

De que maneira o método dialético brechtiano contribuiu para o processo de modernização do teatro brasileiro e para a consolidação de um teatro épico próprio, pautado na leitura crítica da experiência alemã e na apropriação dos elementos constituintes de uma cultura popular brasileira, em que a presença dos elementos narrativos como forma de distanciamento, de criticidade, por exemplo no teatro produzido no Nordeste brasileiro, já era uma realidade? Esta tese busca abrir a questão para a valorização do método dialético do teatro de Brecht como elemento crucial para a constituição de um teatro épico no Brasil, ampliar o leque da leitura dos fenômenos para além do eixo Rio - São Paulo, que mais de perto tem sido o escopo de análise da crítica teatral brasileira, especialmente aquela ligada à Universidade de São Paulo (USP), através do trabalho de pesquisadores como Roberto Schwarz, Iná Camargo Costa, José Antonio Pasta Júnior dentre outros.

4.1 *CAMINHOS TEÓRICOS: INDÍCIOS*

A recepção da crítica da teoria do teatro épico brechtiana antecede a primeira montagem profissional, que se deu em 1958, apresentando indícios desse contato já no início dos anos 1950. Um dos meandros ainda pouco discutidos acerca da recepção da obra artística e teórica de Bertolt Brecht é a sua aparição, enquanto fenômeno, não no processo de montagem e tradução das sua dramaturgia em si, sem deixar de destacar aqui a importância e a necessidade desse processo como crucial do momento de produção de teatro épico no Brasil, uma vez que ela expressão de um processo mais complexo que envolve o campo da tradução e da materialização cênica em si, posteriormente explorado nesta pesquisa, mas perceber alguns indícios dessa recepção através do campo da crítica literária produzida na década de 1950. Dois momentos foram destacados como fonte de investigação, uma vez que eles se mostram ainda incipientes quando se olha para

os estudos da recepção brechtiana no Brasil: o primeiro deles, as publicações realizadas pela Revista *Anhembi* durante a década de 1950, que apontam para um contato com o dramaturgo alemão via teatro amador inserido no âmbito do movimento estudantil; o outro, através do trabalho ensaístico produzido por Aníbal Machado, também na mesma década, e que explicita um contato não só com a obra artística de Brecht, mas também com os seus postulados teóricos acerca da criação e da montagem teatral, sugerindo assim, um momento em que se inicia o pensamento e a reflexão sobre o método dialético de Brecht.

No entanto, para adentrar a discussão sobre os materiais acima elencados enquanto indícios que compõem o processo de acumulação que levaria ao surgimento de um teatro épico brasileiro, a digressão acerca do que significa o método brechtiano parece importar, uma vez que o ponto de chegada pretendido nesta pesquisa foi pensar a modernização do teatro brasileiro também como o momento de apropriação crítica do método dialético de Brecht e não simplesmente o de montagem e reprodução de sua obra, apesar da sua importância.

O *método Brecht*, livro em que o crítico marxista norte-americano Fredric Jameson (1999) retomou o debate estético sobre o teatro épico, sua atualidade e recepção, no ano de centenário do dramaturgo alemão, sustenta a ideia da atividade e da práxis como fonte da atualidade do trabalho de Bertolt Brecht no mundo contemporâneo, identificando um método para, assim, defender a sua utilidade em um presente marcado pela retórica reacionária do mercado.

O que Jameson apontará como método em Brecht – com visível intenção de que outros artistas dele façam uso, daí a utilidade a que se liga sua descoberta do “método Brecht” – é sempre tratado com os cuidados das “aspas”, para evitar sua fetichização e principalmente seu afastamento da prática e da natureza de seu “objeto”. O que Jameson busca, naquilo que chamou de triangulação entre linguagem, pensamento e prática narrativa vai além de cada um dos textos do dramaturgo, é mais que cada um deles, mas não transborda para a metafísica dos métodos perfeitos em si próprios, comuns a diversos filósofos.

O método Brecht consiste, **num certo sentido**, na forma como seu trabalho de dramaturgo busca sempre ensinar algo, ou seja, em seu didatismo, mas principalmente nas formas que esse didatismo assume: não há um gesto professoral – unilateral e formalista, portanto – que apresenta um objeto de determinada maneira (a correta) a alguém. A “pedagogia brechtiana” se constrói, ao contrário, de

modo coletivo e dialético, muito mais baseada em práticas de que a plateia/ leitor participa do que em ensinamentos que lhe são entregues, ainda que, em última análise, a ela de fato seja oferecida, como resultado dessa interação intelectual, uma espécie de “aprender a aprender”, isto é, a apreensão de um “método” de conhecimento e de intervenção na realidade.

É **neste sentido** que se destaca a questão da representabilidade do capitalismo, porque, para flagrar a “ideia de Brecht” (um dos nomes que o “método” recebe no livro), é indispensável considerar que sua obra mergulha – porque quer fazer com que os outros mergulhem – na investigação de um tempo histórico determinado e, claro, não esconde sua posição política contrária, resistente, revolucionária. O ‘método Brecht’, não há dúvida, apenas pode ser compreendido em sua dimensão política.

Entre nós, num texto escrito logo após o de Jameson, Roberto Schwarz formulou de modo preciso o caráter “engajado” da arte de Brecht:

(...) a célebre exigência de que a cena represente o mundo enquanto transformável participa do mesmo espírito de ‘desnaturalização’. Se a considerarmos apenas como um lembrete do caráter histórico das relações humanas, sempre mudadiças, ela hoje estaria banalizada. Mas se reconhecermos a ênfase no transformável, com sua recusa tácita do presente de exploração, estaremos diante de um imperativo mais difícil, para o qual a inteligência da historicidade não pode ser dita real se não ao atender às necessidades da intervenção modificadora. A oportunidade do mandamento e a dificuldade de cumpri-lo saltam aos olhos” (SCHWARZ, 1999, p. 115).

O livro de Jameson identifica esse gesto de Brecht, declara sua atualidade e, de certo modo, renova sua força. Ao extrair um método de Brecht, o intuito de Jameson procurava recuperar o dramaturgo a um só tempo, daqueles que o imitavam sem entender a radicalidade de seu gesto e também dos que o davam por morto, visando, em especial, provocar a reflexão sobre o estatuto da arte e da crítica numa sociedade em que a alternativa socialista é comumente tida como bloqueada.

Segundo Jameson, um dos aspectos que compõem a modernidade de Brecht, atestada, como exposto acima, não especificamente pela sua obra, mas primordialmente pelo seu método, é a dialética entre o fragmentário e certa unidade de ação.

Brecht é acima de tudo moderno por suas descontinuidades e sua fragmentação mais profunda: a partir da dispersão podemos continuar na direção de uma certa unidade, mas somente após havê-la atravessado. Esta é a posição que Haug defendeu ao ver o corpus brechtiano como uma imensa unidade em dispersão, através de um grande número de discursos

genéricos e práticas discursivas, como as de Gramsci nos *Cadernos do Cárcere*, ou como a *Obra das Passagens*, de Benjamin (que evidentemente são muito mais limitados do que Brecht do ponto de vista do estilo, e cuja forma bastante “incompleta” impõe o método dispersivo, enquanto em Brecht às vezes há também elementos completos esparsos) (JAMESON, 1999, p. 21).

Essa especificidade de sua teoria é sugestiva quando se pensa na recepção da sua teoria para além do contexto alemão de produção onde a modernização do fazer teatral já era parte do debate artístico e cultural do século XX. A abertura de seu método, que tem como objetivo partir das condições concretas da realidade para dele apreender as contradições de ordem política e social, é também um canal de comunicação para um pensamento que se abre à refuncionalização da obra de arte e da própria história. Ao chegar ao Brasil em meados dos anos 1950 – ainda que a defesa proposta nesta tese seja a de que seu método passou a ser utilizada de forma consciente apenas na década seguinte – a teoria brechtiana potencializou todo o movimento de renovação que se ensaiava desde o Modernismo brasileiro (com Oswald de Andrade, Mário de Andrade).

A tomada de contato com o teatro de Brecht assegurou a conquista de uma importante ferramenta teórica, desdobrada em escritos sobre estratégia e política que se adaptavam a outros veículos e a outras situações, e que ao mesmo tempo recolocavam questões importantes do debate sobre vanguarda e política que haviam se perdido durante a vigência do realismo socialista. Para o terceiro mundo, nesse mesmo período, o contato com o que Jameson chama de aspectos camponeses do trabalho de Brecht abriu caminho para o desenvolvimento de estratégias de expressão pré-realista e pré-burguesa, materializada em elementos como a bufoneria chapliniana, a mímica, a dança etc. Ao falar sobre a recepção de Brecht nesse contexto (o da periferia do capitalismo), no qual a menção feita ao Brasil tem lugar de destaque, Jameson salienta o fato de Brecht ter servido como catalisador e como modelo adequado para a criação de formas não-ocidentais de trabalho teatral, atendendo assim a necessidade de novas teorias e revitalizando a literatura dramática de esquerda e o agitprop. Se toda a argumentação de Jameson aponta de forma indiscutível para a atualidade do trabalho brechtiano, ela aponta também e necessariamente para a afirmação da legitimidade da premissa de trabalho que a fundamenta, ou seja, a de construção de um teatro fundamentado na atividade transformadora e na práxis. É com esta deixa que podemos recolocar em pauta uma questão não devidamente aprofundada, ainda que recorrente no debate da

dramaturgia brasileira moderna: a da atualidade do trabalho teatral de Oduvaldo Vianna Filho, nome central tanto dentro da dramaturgia como dos projetos culturais de esquerda dos anos 60.

Em seu recurso radical à dialética, esta obra poderia ser comparada a um estudo posterior, O método Brecht, escrito por Fredric Jameson. Ambos discutem a possibilidade contemporânea de uma estética marxista. O crítico brasileiro, entretanto, põe no centro de sua análise a questão nacional. Este ângulo, que interessa sobretudo a um pensador da periferia do capitalismo, possibilita uma compreensão das relações entre arte e forma-mercadoria em termos muito atuais, na medida em que o sentido universalista do projeto é considerado na perspectiva da miséria local e real, contradição que o estudo de Jameson pode apenas indicar, jamais compreender (CARVALHO, 2020, p. s/p).

Em *Trabalho de Brecht*, obra baseada na tese defendida em 1982 por José Antonio Pasta Júnior (2010), o método dialético brechtiano é analisado, a partir de um viés marxista e hegeliano, em seus momentos decisivos de embate de ordem estética, política e filosófica. A resignificação dos gêneros tradicionais do teatro apontaria, em Brecht, uma atitude clássica, ou seja, de ordem também de ordem totalizante, além de um interesse pela transformabilidade das coisas - por exemplo, Brecht não refuta o drama, a ópera, a opereta, a tragédia, mas sim se apropria da contradição inerente a esses gêneros na contemporaneidade em que escreve suas obras. Até mesmo a forma burguesa do romance, trazendo à tona que Brecht não se limitou apenas ao âmbito da produção teatral, foi apropriada de maneira crítica pelo autor ao tratar da mercantilização da mendicância dentro dos marcos capitalistas da necessidade da especialização da mão de obra, como é o caso do *Romance dos Três Vinténs*, publicado em 1947, durante o período de exílios nos Estados Unidos.

As questões levantadas tanto por Jameson quanto por José Antônio Pasta no que diz respeito à atualidade de Brecht, tais como a possibilidade de uma atitude clássica praticada por Brecht através de seu método e que mais radicalmente animou o teatro moderno, suscitaram as seguintes perguntas: 1) Por que o Brecht é esse fenômeno único no Brasil? 2) Brecht começou a desenvolver a teoria do teatro épico em meados de 1926. Tais escritos chegam ao Brasil aproximadamente 30 anos depois, no contexto da ditadura militar. Por que essa distância ou o que essa abordagem tem a dizer para a história do teatro e a história social de ambos os países? 3) O que a teoria do teatro épico de Bertolt Brecht representa para a história do teatro brasileiro moderno?

As encenações subsequentes de muitos de seus trabalhos trouxeram novas questões dramáticas e teóricas em um contexto aberto a uma experimentação estética e marcado pela tensão dialética entre o teatro e o contexto social turbulento da época. Essa apropriação crítica da teoria épica do teatro coincide com o período pré-ditatorial no Brasil. Grupos como o Teatro Arena, o Centro Popular de Cultura, o Teatro Oficina e muitos outros discutiram, atualizaram e articularam o trabalho de Brecht através de suas experiências. Esse é outro capítulo da recepção da obra do dramaturgo alemão, que pode ser entendido como um fenômeno de apropriação e acumulação críticas. Ou seja, Brecht não era mais apenas encenado, mas seu método e teoria questionavam profundamente o tradicionalismo hegemônico da dramaturgia e do teatro brasileiros de então. A produção artística e teórica de Bertolt Brecht é um capítulo de contribuição para o estudo da modernização do teatro.

O teatro de grupo organiza-se de maneira sistematizada, especialmente em São Paulo e Rio de Janeiro a partir da década de 1960, momento em que os aspectos estéticos teóricos do teatro épico brechtiano e sua apropriação crítica na cena teatral brasileira ganham fôlego. No entanto, alguns indícios de uma recepção anterior a esse período podem ser observados. Uma primeira fonte documental que aponta para o contato de dramaturgos, atores, crítica literária etc. com a obra de Brecht durante a década de 1950 é a *Revista Anhembi*, cujos exemplares podem ser consultados no arquivo do Núcleo de Estudos Culturais e Literários (Nelic) da UFSC⁴¹.

Esse material deixa evidente um contato do grupo Escola de Arte Dramática (EAD)⁴², de São Paulo, com a dramaturgia de Bertolt Brecht que antecede a data tida como marco da primeira montagem profissional do dramaturgo alemão. Ou seja, a partir dela torna-se possível pensar a recepção do teatro épico no Brasil não só pela via do teatro profissional, mas enquanto um processo de acúmulo que se deu por inúmeros caminhos, dentre eles, o contato da EAD – um espaço formativo para

⁴¹ Os exemplares podem ser consultados no acervo do Nelic/UFSC. Além disso, uma importante sistematização dos conteúdos pertinentes a cada um dos exemplares foi construído por George Luiz França, em sua dissertação de mestrado *Anhembi (1950-1962), adiante e ao revés: Paulo Duarte e a cristalização do Modernismo*, apresentada no Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC em 2009.

⁴² A Escola de Arte Dramática (EAD) de São Paulo foi uma instituição voltada para a formação de atores e pesquisadores teatrais, criada em 1948, como resultado de uma parceria entre a Universidade de São Paulo (USP) e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). A EAD foi fundada por Alfredo Mesquita, diretor do TBC, e Décio de Almeida Prado, professor da USP. Ao longo de sua existência, formou gerações importantes de artistas brasileiros tais como Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa, Cacá Rosset, Beatriz Segall, Joca de Oliveira dentre outros.

atores e diretores – e a disseminação deste conteúdo através das excursões que foram realizadas pelo país. Desdobra-se uma outra questão: a análise de Iná Camargo Costa (1996), em *A hora do teatro épico* que, conforme anteriormente mencionado, é uma obra de referência para essa tese no sentido de pensar a recepção do teatro épico no Brasil, versa muito de perto sobre o eixo Rio – São Paulo. No entanto, a partir das resenhas críticas presentes na Revista *Anhembí*, é possível perceber que essa recepção não ficou restrita às duas capitais.

O primeiro indício dessa recepção da dramaturgia de Brecht, bem como de um teatro moderno em geral, uma vez que as resenhas analisadas apontam para a encenação e montagem de peças extremamente críticas no que tange à forma dramática tradicional⁴³, foram as resenhas, assinadas por Wilson Martins, presentes nos números 9 e 11 do Vol. III da *Revista Anhembí*, respectivamente de agosto e outubro de 1951 (ANEXO A e ANEXO B), sobre uma excursão dos estudantes da Escola de Arte Dramática de São Paulo na cidade de Curitiba.

O teatro de arena, levado no esplêndido salão de festas do Clube Curitibano, com a peça de Tennessee Williams “O Demorado Adeus”, foi um dos pontos altos do programa e consagrou definitivamente os artistas da Escola de Arte Dramática. Outra peça arrojada e extremamente moderna, “A exceção e a regra”, de Brecht, obteve do público uma extraordinária compreensão e foi, talvez, o maior triunfo da Escola em Curitiba (ANEXO A, 1951, p. 350 – 351).

A encenação da peça de Brecht é vista como um evento de grande entusiasmo para a cidade, segundo o autor da resenha marcada pela falta de hábito a um bom teatro e pela ausência de um espaço físico que lhe fosse adequado – a fundação do Teatro Guaíra, por exemplo, só aconteceria no seguinte, em 1952, e que serviria como um grande catalisador para um movimento teatral de grupos mais sistematizado. Talvez um dos fatos mais interessantes acerca da recepção da obra brechtiana presentes nas resenhas em análise, é que a estreia de *A Exceção e a Regra* não tenha se dado na cidade de São Paulo, onde residia o grupo, o que, em certa medida, ramifica e amplia os horizontes no que diz respeito à história da formação de um teatro épico brasileiro:

Da excursão fazem parte, além do diretor da escola, sr. Alfredo Mesquita, oito alunos do quarto ano e nove do terceiro, num total de dezoito pessoas. Do seu repertório constam as seguintes peças: “Liliom, de Ferenc Molnar,

⁴³ A resenha traz menções a outras encenações durante a temporada de excursão da EAD, tais como *Liliom*, de Ferenc Molnar, *Dias Felizes*, de Claude André Puget, *O casamento forçado*, de Molière e *Palavras trocadas*, de Jean Tardieu.

“Dias Felizes”, de Claude André Puget, e três peças em um ato: “O casamento forçado”, comédia-ballet, de Molière, “Palavras trocadas”, “sketch”, de Jean Tardieu, e a “Exceção e a regra”, de Berthold Brecht. Com exceção das duas últimas, que serão levadas pela primeira vez em Curitiba, todas as outras já foram representadas em São Paulo (ANEXO B, 1951, p. 537 – 538).

Outro dado bastante importante no que diz respeito ao processo de renovação e modernização do teatro brasileiro presentes nas resenhas acima mencionadas é que a excursão da EAD na cidade de Curitiba foi composta também por duas conferências – *A formação do ator*, ministrada por Alfredo Mesquita, e *O teatro de arena*, ministrada pelo crítico Décio de Almeida Prado. Esses são fatos que interessam quando se pensa o processo de acumulação crítica que levou à formação de um teatro épico brasileiro, uma vez que eles deixam evidente um processo de debate sobre o próprio fazer teatral brasileiro e a necessidade de formação enquanto método de trabalho.

Também em 1951, no volume 12 da *Anhembi*, uma resenha sem autoria (ANEXO C) faz menção à encenação de *A exceção e a regra*, de Brecht, dessa vez na cidade de São Paulo. No entanto, para além de um caráter informativo do que estava sem apresentado nas excursões da EAD, na resenha constam informações que, em certa medida, apontam para questões estéticas e políticas do dramaturgo alemão:

“A exceção e a Regra”, de Bertold Brecht, célebre autor expressionista alemão, contemporâneo, vítima das perseguições nazistas e que vive hoje nos Estados Unidos, onde suas peças têm sido levadas com bastante êxito (ANEXO C, 1951, p. 533).

Nesse momento, Brecht é analisado enquanto dramaturgo expressionista, questão que será profundamente debatida por ele, apesar da possibilidade de se perceber traços expressionistas em sua obra, especialmente nas suas primeiras publicações. Além disso, existe, nesse momento, um olhar atento para a questão do poeta em exílio, o que demarca também a posição política do autor, o que contribui, em certa medida, para que a dramaturgia épica seja aqui aclimatada sem deixar de lado as questões de ordem social, política e econômica que acompanham a tessitura da teoria do teatro épico brechtiana.

No entanto, no ensaio *A Escola de Arte Dramática* no T.B.C., publicado no Vol. V, n. 14, em janeiro de 1952, sem autoria, aparece de forma contundente uma crítica a um posicionamento crítico e possivelmente panfletário presente em *A Exceção e a Regra*:

Peça de combate, como poderíamos chamá-la, focalizando a exploração e a tirania das classes dominantes sobre o fraco e indefeso, chega a ser, às vezes, bastante primária pela simplicidade psicológica com que os caracteres são apresentados: o comerciante – neste caso, a classe dominante – tirânico e cúvido; o carregador, bom e confiante, esmagado pelo peso de sua própria miséria. Aliás, esta parece ter sido a intenção do autor, desenvolvendo a peça num sentido didático e simples quanto à psicologia dos personagens, em contraste com a idéia política que defende e o ambiente onde a ação se desenvolve, inhóspito e sufocante, criando, assim, um clima pesado de expectativa e ódio (ANEXO C, 1952, p. 175).

A questão da dificuldade da crítica em compreender, em um primeiro momento, as peças de Brecht, como mencionado anteriormente, foi a regra tanto na Alemanha⁴⁴ quanto nos países nos quais a sua dramaturgia fez parte de um processo de modernização teatral. O caráter político e didático é tido, aqui – e muitas vezes nos dias de hoje também – como uma questão de rebaixamento da qualidade estética da obra de arte, ficando evidente que a peça bem feita é aquela atenta aos preceitos do drama tradicional, no caso do ensaio, uma maior profundidade psicológica dos personagens. No entanto, o autor da resenha não deixa de reconhecer a importância da montagem no sentido de aprofundar o caráter experimental que marca o grupo de teatro da E.A.D., destacando a montagem de três peças como momentos-chave para perceber uma evolução no sentido da preparação dos atores: *Um Imbecil*, de Pirandello, *As Palavras Trocadas*, de Alfredo Mesquita e *A Exceção e a Regra*, Bertolt Brecht.

No Vol. VI da *Revista Anhembi*, n. 16, de março de 1952, uma reportagem, assinada por Nicanor Miranda, é publicada acerca da ausência de uma historiografia do teatro brasileiro, o que seria ponto de grande importância para a superação de uma lacuna de informações sobre como se desenvolveu o teatro no Brasil, suas peculiaridades de encenação etc. – até mesmo sobre João Caetano, raríssimas seriam as informações encontradas. Na reportagem, há uma menção a uma montagem realizada em 1951, no Teatro Brasileiro de Comédia, da peça *The Beggar's Opera*⁴⁵, de John Gay (1685 – 1732), adaptada por Carla Civelli e Mauricio Barroso, e dirigida por Ruggero Jacobbi. Vale ressaltar que foi a partir dessa obra

⁴⁴ “Pois as dificuldades enfrentadas pelo reconhecimento do teatro épico não passam da expressão de sua proximidade à vida, enquanto a teoria define no exílio babilônico de uma prática sem qualquer relação com nossa existência (BENJAMIN, 2017. P. 12)

⁴⁵ Na montagem do TBC, o título foi traduzido para A ronda dos Malandros – opereta dramática em 2 partes e 12 quadros.

que Bertolt Brecht, em 1928, compôs, juntamente com Elisabeth Hauptmann⁴⁶, *Die Dreigroschenoper* (A Ópera dos três vinténs).

Mas o que havia, segundo depoimentos de testemunhas de vista e críticos autorizados, no original inglês, nas novas versões e na criação de Brecht? Na primeira, “as melhores melodias inglesas e escocesas”; na última, música de Kurt Weil, pantomimas, canções, dança, cenários e vestuários altamente espetaculares. Tudo isso, além de intérpretes de tal força que na Inglaterra surgiu uma peça inspirada pela personagem Polly.

E na versão brasileira?

Pergunta que naturalmente devia ocorrer a quem viu o espetáculo e procura compreender ou descobrir quais as razões do êxito da peça em Londres, Berlim, Paris e Roma...

Não padece dúvida que o sucesso de um espetáculo do gênero daquele que foi apresentado pelo Teatro Brasileiro de Comédia deve resultar de vários fatores: direção, interpretação, música, pantomima, dança, canto e décor. Tudo isso reunido condiz naturalmente ao êxito. Mas até que ponto a versão brasileira e o espetáculo “A ronda dos malandros” conseguiram atingir o máximo de cada um daqueles fatores, considerados isolados ou conjuntamente? (ANEXO E, 1952, p. 145).

Apesar de não se tratar diretamente de uma adaptação da peça do dramaturgo alemão, mas sim da ópera de John Gay que inspiraria Brecht anos mais tarde, não há dúvidas de que a montagem realizada pelo TBC preparou o caminho que estava por vir no que respeito à constituição de um teatro épico brasileiro. Em 1978, finalmente a *Ópera dos três vinténs* seria montada no Brasil, adaptada por Chico Buarque de Holanda, e dirigida por José Celso Martinez Corrêa, no Teatro Oficina, em São Paulo. Vistas de forma conjunta, as menções ao teatro épico de Bertolt Brecht presentes na *Revista Anhembi* durante a década de 1950 deixam evidente que o contato entre a classe teatral brasileira, seja ela profissional (no caso, Décio de Almeida Prado, Alfredo Mesquita etc.) ou não (como os alunos da EAD) já existia antes da montagem de 1958, tida como marco da recepção da obra brechtiana no Brasil. Além disso, elas deixam evidentes que a história do teatro brasileiro não apresenta um movimento retilíneo e historicista, mas que existem rastros e percalços que tornam necessária um aprofundamento da complexidade da formação do teatro brasileiro moderno.

Outro indício importante concernente à recepção de Brecht no Brasil pode ser apreendido a partir dos ensaios e estudos críticos de Aníbal Machado (1894 – 1964), organizados por Raúl Antelo (1994) no livro *Parque de diversões*. Através de

⁴⁶ Cf.: CARVALHO, Catharina Volgel de. *Anavalhada palavra de Elisabeth Hauptmann: estudo literário para a tradução do conto Gastfreindschaft*, 2022..

seus escritos, é possível mapear o contato dos modernistas brasileiros com a obra do dramaturgo alemão já na década de 1940.

Aníbal nasceu em 1984, em Sabará, Minas Gerais. Foi professor e jornalista (crítico literário) no Diário de Minas. Posteriormente mudou-se para o Rio de Janeiro onde estabeleceu contato com os modernistas. Contribuiu nas revistas Antropofagia, Acadêmica, Estética, Boletim de Ariel. Participou da organização do 1º Congresso Brasileiro de Escritores, em 1945; ajudou a fundar vários grupos teatrais como Os Comediantes, o Teatro Experimental do Negro, o Tablado. Foi pai da escritora e teatróloga Maria Clara Machado.

Três ensaios de Aníbal Machado oferecem pistas acerca do contato de diretores do teatro brasileiro com a obra de Bertolt Brecht.

- a) *Teatro poético e realista*, Revista Para Todos, 1956: ensaio especificamente sobre Brecht, escrito no ano de morte do dramaturgo alemão. Nele, Aníbal dá indícios sobre o contato/conhecimento da teoria de Brecht que ainda é pouco observado (fala-se muito da data de 1958, ano da primeira encenação, mas há brechas e sinais que permitem pensar outro movimento)⁴⁷.

Sobre a relação entre o “velho” teatro e o público:

As plateias não se contentavam em ver no palco apenas a reprodução dramática e sufocante de seus conflitos e paixões; queriam também resposta às suas interrogações, esclarecimento e indicações para resolver seus problemas (MACHADO, 1994, p. 145).

Sobre o teatro dramático:

O teatro dramático, na sua acepção tradicional, oferece perigo de reforçar os valores da consciência burguesa mistificada, integrando o espectador ao espetáculo; e o teatro psicológico insiste em apresentar conflitos morais, cuja razão de ser, as exigências revolucionárias do povo, geradas pelas suas novas condições sociais e econômicas, tornaram caduca ou inexistente (MACHADO, 1994, p. 146).

⁴⁷ Além do já mencionado trabalho de Iná Camargo Costa sobre a recepção do teatro épico no Brasil, que parte da montagem de 1958 de *A alma boa de Setsuan* no Teatro Maria Della Costa como marco inicial da história dessa recepção, o interesse em analisar outros possíveis caminhos dessa recepção veio da leitura das obras *Brecht no teatro brasileiro* e *Mosaicos de Brecht: estudos de recepção literária*, de Kathrin Saringen. O trabalho investigativo realizado pela autora aponta, tal como as resenhas da revista *Anhembi*, para outras montagens que extrapolaram o âmbito do teatro profissional, dentre elas a encenação de *Terror e miséria no Terceiro Reich*, em 1945, também pela EAD, em São Paulo. Ou seja, a via da recepção através do teatro profissional não foi o único caminho – a recepção de Brecht veio por inúmeros canais; assim, o ao concatenar esses momentos como parte investigativa desta tese contribui no sentido de ampliar o horizonte de pensamento sobre essa recepção.

Sobre a teoria do teatro épico (é perceptível uma similaridade com a análise de Walter Benjamin, em *O que é o teatro épico?*):

Brecht, depois das primeiras peças marcadas ainda pelo expressionismo alemão e valendo-se, à sua maneira, de processos técnicos inspirados posteriormente no teatro chinês, no Nô japonês, no teatro elisabetano e na tragédia grega – construiu uma obra dramática de imponente grandeza e simplicidade. Para tanto, teve que subverter alguns princípios até então indiscutíveis da dramaturgia ocidental. Assim, na concepção de Brecht, deve a cena contar a ação em vez de encarná-la; e contá-la de tal maneira que o público dela receba um estímulo ao seu conhecimento lúcido, mais do que um choque aos seus sentimentos. Teatro épico, mais narrativo do que dramático, as cenas surgem por si mesmas e não em função de outras, o que lembra a técnica da cinematográfica. Opondo o épico ao trágico, esse teatro, ao mesmo tempo que interessa ao público, mantém em relação a este certa distância que o preserva de emoções violentas e lhe dá margem à lucidez crítica. O próprio intérprete “não é o herói, apenas amostra e não entra em transe mistificamente confundido com seu personagem (MACHADO, 1994, p.146).

Sobre o intuito didático do teatro épico:

Não se veja, porém, no didatismo de Brecht, algo que se pareça a uma demonstração matemática. Poeta e artista acima de tudo, suas peças são entremeadas de baladas e canções. Um cantor popular faz, muitas vezes, o papel de coro ou de narrador, como o Arkadi, do Círculo de Giz Caucásiano. Canções de sabor folclórico enchem de lirismo as cenas de Mãe Coragem (MACHADO, 1994, p. 146-147).

Sobre o realismo na obra de Brecht:

Teatro poético e realista, mas não romântico, inscreve-se a obra de Bertold Brecht na vanguarda da dramaturgia universal. E sem pela morte de quem a criou, não pode mais essa obra aumentar numericamente, está entretanto destinada a crescer em importância pelo seu conteúdo social e pela grandeza de seu sentido (MACHADO, 1944, p. 147).

- b) *Estímulo ao teatro brasileiro* (Revista Cadernos de Teatro, 1957: explica o processo de renascimento do teatro brasileiro através da Lei do Terço⁴⁸, sem cair na armadilha de um nacionalismo fácil.
- c) *Carlitos* (prefácio para *Carlitos: vida e obra*, de Lopes de Villegas, 1944) (p. 65).

Trata da questão do gesto e do herói muito de perto:

À mitologia do homem do século XX, homem a que a desumanidade do regime capitalista não conseguiu destituir da faculdade de sonho, se incorporou para sempre esse herói. Porque a criação de Chaplin não exprime apenas, restituídos pela mímica, certos movimentos e aspirações secretas do nosso subconsciente; significa também o protesto solitários da fome e da ternura decepcionada ante a brutalidade e as convenções dos tempos modernos. Um protesto alimentado pela contradição permanente

⁴⁸ Lei que instituiu a obrigatoriedade de que 1/3 das peças aqui montadas fossem nacionais.

entre a alma pura de Carlitos e o mundo. Coração ingênuo, mundo empedernido (MACHADO, 1994, p. 70).

O artigo *Os modernistas lêem Brecht* (1987) diz o seguinte:

(...) terão sido Aníbal Machado e José Fernando Carneiro os primeiros a introduzir textos de Brecht no Brasil: ... a primeira tradução de um poema de Brecht, nas páginas da *Revista Acadêmica*, atribui o pequeno texto a um tal Berthold Brecht. (ANTELO, 1987, p. 80).

O poema intitula-se *Informação*, e foi publicado na revista de Murilo Miranda, *Revista Acadêmica*, nº 62, em Novembro de 1942. O pequeno poema teria chegado ao conhecimento do grupo brasileiro através da *Revista Commune*, onde se divulgaram vários poemas de Brecht traduzidos para francês. O poema publicado só foi traduzido no Brasil em 1942, e a explicação para a demora está na censura oficial, “(...) já a partir de 1934, mas notadamente com a implantação do Estado Novo, é no mínimo imprudente tratar de certos temas.” (ANTELO, 1987, p. 81). O contato de Aníbal Machado com a obra de Brecht deu-se também por meio de uma conferência em 1934, no Clube de Cultura Moderna do Rio, transcrita no último número da revista *Movimento*, e apreendida pela polícia. Conforme o artigo, o documento mais interessante para se compreender como se recebeu a obra do escritor alemão seja um artigo que Machado publicou num periódico oficial do Partido Comunista Brasileiro, *Para Todos*, número 8, de Setembro de 1956, onde insiste no carácter inovador de Brecht, na renovação do teatro, no carácter didático e fundo alegórico⁴⁹ e que intitulou “Teatro Poético e Realista”:

(...) a realidade concreta, sempre presente na criação de Brecht, é intensificada pela estilização artística, sem ser mutilada. Nesse sentido, seus dons verbais que até nas traduções transparecem, vêm servi-lo admiravelmente, não falando no calor humano e no lirismo que lhe saturam a obra (...) (MACHADO In: ANTELO, 1987, p. 84).

A influência de Brecht em Aníbal Machado está patente nas palavras de Antelo: De um lado, o político se apropria do popular e, nesse ponto, Aníbal é, também, explicitamente político. De outro, o nacional aborda e toma o estrangeiro. É o aspeto consequente de modernidade que permitiu que Brecht visitasse John Gay e Aníbal tentasse digerir Brecht em seus ensaios teatrais.

Retomando o ponto de partida dessa exposição, anima pensar que os meandros da recepção crítica da teoria e da obra de arte de Brecht abre caminhos férteis para análises ainda pouco estudadas: o processo de modernização do teatro

⁴⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

na década de sessenta não é fato isolado no Brasil e pode ser lida como uma reação das artes na América Latina em um momento de necessário debate crítico, político e social. Além disso, a recepção da obra de arte não é um processo linear/autômato, e a obra crítica e ensaística de Aníbal Machado assinala que Brecht por aqui não foi só uma questão de cena, de aplicação estéril de um método, mas traça um processo mais abrangente desde o movimento modernista.

4.2 *CAMINHOS ESTÉTICOS*

Concomitantemente à recepção da teoria e do método de Bertolt Brecht, capítulo que procuramos explorar nesta tese, a renovação estética do fazer teatral brasileiro mostra-se como um fértil e vasto terreno ainda por ser descoberto no campo da história e da crítica literária brasileira, ainda mais quando se leva em conta a diversidade cultural do país, a cultura popular ainda pouco explorada nos rincões distantes das grandes metrópoles brasileiras. No campo da produção teatral, ou seja, da materialização do debate que ocorria no campo teórico, o teatro produzido especialmente no eixo Rio-São Paulo se desenvolveu fervorosamente a partir de toda a discussão que se dava no sentido da superação das formas importadas, da necessidade da constituição de um teatro nacional etc. Parte desse processo encontra na obra crítica de Iná Camargo Costa um de seus expoentes de análise e percepção. No entanto, o teatro popular produzido no Brasil de outros sertões, cujos aspectos estéticos rompem com os paradigmas do teatro tradicional dramático, ainda se encontra na periferia da crítica literária. Colocar esses dois movimentos em diálogo é objetivo deste capítulo.

O objetivo é investigar como a dramaturgia dos inúmeros dramaturgos nordestinos, a ideia é perceber como os elementos narrativos e épicos já se encontram presentes nas obras de Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho e Osman Lins. Por outro lado, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e o próprio Vianninha são representativos do processo de debate ocorrido nos grandes centros. Outro movimento importante e que merece destaque no âmbito do campo das renovações estéticas, é o surgimento da Escola de Teatro na Universidade Federal da Bahia, em 1954-55 e o papel progressista assumido nesse momento pelo reitor Edgar Santos.

Apesar dos anos de chumbo tentar calar todo o processo de renovação estética que vinha sendo gestado e executado pela classe artística e teatral organizada, após o Golpe de 1964 a continuidade desse trabalho pode ser observada na dramaturgia produzida pelo Teatro de Arena, dessa vez através de seus musicais, dirigidos principalmente por Augusto Boal. A leitura aqui proposta procurou aproximar os movimentos ainda que distintos, mas que afinados buscam a renovação da forma literária. Ao olhar ambos os movimentos com a atual e necessária distância histórica, é possível perceber, cada um a seu modo, um empenho organizado para lidar com as contradições sociais que se colocavam na ordem do dia e sua expressão enquanto forma e conteúdo de teatro.

4.2.1 O teatro popular: as vias do Teatro Épico nas margens das metrópoles

Neste capítulo, procuro analisar as manifestações modernas e épicas no teatro brasileiro percorrendo meandros do chamado teatro popular, que paralelamente ocorreram ao processo de renovação dramática e cênica produzidas no eixo Rio – São Paulo. Enquanto nessas metrópoles a modernização do teatro se deu na vida da apropriação crítica do debate estético sobre o modernismo, em diálogo com a recepção da teoria épica de Bertolt Brecht, a arte popular produzida no Nordeste, por exemplo, atesta que, em termos de modernidade, o teatro lá produzido já estava a passos largos no sentido da superação das formas tradicionais – dramáticas – ainda que de forma não consciente do ponto de vista da crítica teatral. Enfim, o objetivo é perceber e destacar elementos no teatro popular nordestino como expressão de modernidade que as grandes metrópoles viriam a ter consciência de forma diversa.

A primeira estação que busquei analisar para perceber os traços modernizantes já presente na arte popular brasileira foi a dramaturgia e o teatro produzidos por Ariano Suassuna, em Pernambuco. Ariano Suassuna nasceu em Nossa Senhora das Neves, até então capital da Paraíba, em 1927, vivendo posteriormente em Pernambuco após perder o pai nos conflitos da Revolução de 1930. A infância passada no sertão familiarizou o escritor e dramaturgo com os temas e as formas de expressão artística de seu contexto: as histórias e casos narrados aparece plasmados nas suas peças, poemas e romances; além disso, as

próprias formas da narrativa oral e da poesia sertaneja foram assimiladas e reelaboradas por ele. Em 1946 ingressou na Faculdade de Direito do Recife e integrou o Teatro do Estudante de Pernambuco, precursor do Teatro Popular do Nordeste, que havia sido recém-inaugurado por Hermilo Borba Filho, Joel Pontes, Gastão de Holanda, Genivaldo Wanderley e Aloísio Magalhães. As atividades do grupo se desenvolveram especialmente em três direções: levar o teatro ao povo representando em praças públicas, teatros amadores, pátios de igrejas etc.; fomentar a discussão acerca da problemática teatral através do estudo de obras da dramaturgia universal e da pesquisa acerca dos elementos constitutivos da cultura e do teatro popular da região; e estimular a criação de uma literatura dramática fincada na realidade brasileira em geral, e nordestina em específico (CARVALHEIRO, 2012). Apesar da sua vasta produção literária – e teatral – as peças *O auto da Compadecida*, de 1955, e *O Santo e a porca*, de 1957, compõem o necessário recorte aqui escolhido: a primeira por inaugurar o momento de guinada na carreira de Suassuna enquanto dramaturgo expresso pelo sucesso mundial e premiação angariada pela sua peça⁵⁰; a segunda por trazer junto à sua composição um comentário bastante lúcido do autor acerca da intenção de sua obra no sentido da superação do realismo e do naturalismo – aliás, reflexão que permeia também a teoria da obra de Bertolt Brecht.

A peça *Auto da Compadecida* é uma comédia de caráter religioso e popular que explicitamente segue o modelo vicentino⁵¹ de construção. Há, na peça de Suassuna, um parentesco com gêneros mais antigos:

⁵⁰ A peça foi encenada pela primeira vez dois anos após a sua publicação pelo Teatro de Adolescente do Recife em 11 de setembro de 1956. No ano seguinte, ganhou notoriedade após a encenação no Festival de Teatros Amadores do Brasil realizado no Rio de Janeiro, dirigida por Clênio Wanderley, conquistando, no mesmo ano, a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. A peça já foi traduzida e representada em espanhol, francês, inglês, alemão, polonês tcheco, holandês, finlandês e hebraico.

⁵¹ “Denominação popular genérica dada às representações teatrais na Península Ibérica desde o século XVIII. Aplicava-se indistintamente às composições dramáticas de caráter religioso, moral ou burlesco. Gil Vicente utilizou, para uma mesma peça, as designações de “auto” e “tragicomédia”. No Brasil, há notícias de representações de autos profanos em um período anterior a 1561, data em que Manuel da Nóbrega, provincial da Companhia de Jesus, encomendou ao noviço José de Anchieta a composição de um auto comemorativo adequado aos propósitos de conversão religiosa dos missionários jesuítas. A primeira dessas peças de instrução e devoção, da qual restam somente fragmentos sem título, recebeu, para fins editoriais, a denominação de *Auto da Pregação Universal*. Foi encenada na aldeia de Piratininga, entre 1561 e 1562, e adaptada para festividades cívicas e religiosas em outros aldeamentos” (GUINSBURG et. al, 2006, p. 47). Lope de Veja e Dom Pedro Calderón de La Barca, os dois maiores autores desse “Século de Ouro” do teatro espanhol, escreveram, além de comédias, autos sacramentais modelares, prestigiados até hoje pelo teatro mundial. No entanto, ao que parece Suassuna rompe com o núcleo do drama barroco, que se

Enquadramo-la, inicialmente, na tradição das peças da Alta Idade Média, geralmente designadas como *Os Milagres de Nossa Senhora* (do séc. XIV), em que, numa história mais ou menos – e às vezes muito – profana, o herói em dificuldades apela para Nossa Senhora, que comparece e o salva, tanto no plano espiritual como temporal. Quanto à forma e ao tratamento, nossa tendência é para aproximar a obra dos autos de Gil Vicente e do teatro espanhol do séc. XVII. Também lhe encontramos algo em comum com a *commedia dell'arte*, tanto no desenvolvimento da ação como na concepção das personagens, particularmente na figura de João Grilo, que lembra muito as características do 'arlequim', embora seja um tipo autenticamente brasileiro e não copiado da tradição italiana, mesmo porque é figura lendária da literatura popular nordestina, tanto que é herói de dois romances intitulados *As proezas de João Grilo* (OSCAR, 2002, p.9-10).

O argumento da peça são as proezas e confusões nas quais imbricam-se os protagonistas Chicó, mentiroso ingênuo, e João Grilo, o malandro. Todo o quiprocó acontece em virtude do enterro de um cachorro e é em torno dele que se aglutinam os demais personagens: um padeiro alheio às traições de sua esposa, a esposa devassa, o bispo, o padre corrupto, o sacristão, o cangaceiro Severino, responsável pelo assassinato em massa de quase todos os personagens. Grande parte do tempo diegético da peça é dedicado ao desenvolvimento do julgamento dessas personagens - todos pecadores - pelo Encourado (Demônio) e Manuel (Jesus). Por decisão de Manuel, o bispo, o sacerdote, o sacristão, o padeiro e sua mulher são mandados para o purgatório. Os cangaceiros são enviados ao céu. Ao passo que João Grilo apela para nossa Senhora da Compadecida, que lhe dá uma segunda chance e o faz reviver, para que pudesse estar ao lado de seu amigo Chicó.

Um primeiro elemento sugestivo de uma consciência modernizante do teatro e que salta aos olhos na obra de Suassuna é a apropriação de elementos da cultura popular que, ao serem esteticamente elaborados nessa forma teatral clássica, acaba por ganhar uma conotação crítica e expressiva de um olhar social atento às contradições da realidade brasileira.

Admito, a exemplo do que acontece com o público e com a arte popular da minha região – o mamulengo, o romanceiro –, a mentira geral do teatro para que isso me possibilite comunicar aos outros, na medida de minhas forças, a substância deste mundo. Nunca o teatro conseguirá reproduzir a vida, que se reiventa a cada instante. Assim, sem exageros que acabem a ilusão consentida do público, é melhor não apelar para as muletas do verismo nem esconder as traves da arquitetura teatral – sejam as do autor, as do encenador ou as dos atores, pois todos nós temos as nossas; assim o público, vendo que não pretendemos enganá-lo, que não queremos competir com a vida, aceita nossos andaimes de papel, madeira e cola e pode, graças a essa generosidade, participar de nossa maravilhosa

constitui pela ideia de soberania do rei como figura apta à representar a história. O rei, no drama barroco, “segura em suas mãos o acontecimento histórico como se fosse um cetro” (BENJAMIN, 1984, p. 88).

realidade transfigurada. A vida e o mundo são os motivos, que aparecem transfigurados, no teatro. Meu teatro procura se aproximar da parte do mundo que me foi dada; um mundo de sol e de poeira, como o que conheci em minha infância, com atores ambulantes ou bonecos de mamulengo representando gente comum e às vezes representando atores, com cangaceiros, santos, poderosos, assassinos, ladrões, palhaços, prostitutas, juizes, avarentos, luxuriosos, medíocres, homens e mulheres de bem – enfim, um mundo de que não estejam ausentes – se não no teatro, que não é disso, mas na poesia ou na novela – nem mesmo os seres da vida mais humilde, as pastagens, o gado, as pedras, todo este conjunto de que o sertão está povoado (SUASSUNA, 2011, p.27)

A obra de Suassuna é baseada em, ao menos, três romanceiros populares nordestinos: *O Castigo da Soberba*, *O Enterro do Cachorro* e *História do Cavalo que defecava dinheiro*, obras que compõem o escopo da literatura popular nordestina - especialmente o cordel. A chamada literatura de cordel é a literatura popular em verso que surgiu no Nordeste no final do século XIX, influenciada por manifestações semelhantes de países da Europa e da América Latina. A primeira publicação de folheto no Nordeste, historicamente comprovada, aconteceu em 1870, de autoria de Silvino Pirauá de Souza (Sá, 2006). A poesia de cordel tem algumas especificidades: é feita em sextilhas (estrofes de seis versos) e as rimas acontecem nos segundo, quarto e sexto versos. Cada verso deve ter sete sílabas, às vezes permitindo oito quando a última é átona. Os folhetos têm 8, 16 ou 32 páginas, em média. São poemas longos, que contam uma história de forma linear. O nome cordel originou-se do fato de os folhetos serem expostos em cordões, quando vendidos em barracas nas feiras livres, mas não é possível precisar em que época surgiu essa denominação. A literatura de cordel, no marco europeu e peninsular, foi o berço dos folhetos populares que com o tempo emigraram como fenômeno a toda latino américa. O processo de transmissão do cordel estendeu-se juntamente com a colonização, que se tornou irreversível com a afluência massiva de imigrantes espanhóis e portugueses ao Novo Mundo. Os novos colonos tinham preferências populares e, assim, possivelmente os primeiros folhetos que visitaram América foram os mesmos que os primeiros colonos levaram consigo. Assim, no final do século XIX, enquanto começava a decadência do cordel peninsular, o brasileiro tomava o relevo com novas forças, e a literatura popular afincava-se no Nordeste do país, mantendo características medievais. Formou-se, no Nordeste do Brasil, uma literatura de cordel brasileira, ao tempo que perdurava a inclinação dos primeiros colonos pelas velhas histórias da Europa.

Em *Seleta em prosa e verso*, obra organizada por Silvano Santiago, Suassuna serve-se do termo “Romanceiro” justamente por este abranger a oralidade, aspecto típico dos cantadores brasileiros, mas que também é perceptível desde a Antiguidade, na qual a literatura escrita foi influenciada pela circulação do relato oral.

Toda a literatura e todas as literaturas têm um começo oral, mítico, rapsódico, carregado de sentidos ocultos, símbolos, signos e insígnias, um começo de extremos marcantes e cortes rasgados, onde tudo aparece com nitidez, onde o sangue é sangue e o riso é riso, como o épico, a sátira, a moralidade, o trágico, o cômico, tudo bem definido e claro. Assim foi o começo da literatura mediterrânea –seja na vertente grega, seja na vertente árabe, norte africana- assim foi o começo da literatura medieval ibérica, assim é a literatura dos povos chamados “primitivos”, assim é a nossa literatura popular nordestina (SUASSUNA, 2002, p. 225).

A anotação de Suassuna sobre a montagem de *Auto da Compadecida* deixa bastante explícita a intenção de constituir uma peça de caráter eminentemente popular e conectada com as tradições nordestinas, não descartando, inclusive, a apropriação de elementos circenses incorporados no palco - “O Auto da Compadecida foi escrita com base em romances e histórias populares do Nordeste. Sua encenação deve, portanto, seguir a maior linha de simplicidade, dentro do espírito em que foi concebida” (SUASSUNA, 2002, p. 21). No entanto, a simplicidade sugerida no que diz respeito à materialização cênica não anula uma consciência crítica acerca dos elementos estéticos mobilizados ao longo da peça, tampouco sua complexidade no âmbito da dramaturgia. Há uma preocupação em delinear os gestos dos atores de forma a romper com o ilusionismo do teatro dramático, evidenciando para o público que o que se verá em cena trata-se de teatro.

Ao abrir o pano, entram todos os atores, com exceção do que vai representar Manuel, como se se tratasse de uma tropa de saltimbancos, correndo, com gestos largos, exibindo-se ao público. Se houver algum ator que saiba caminhar com as mãos, deverá entrar assim. Outro trará uma corneta, na qual dará um alegre toque, anunciando a entrada do grupo. Há de ser uma entrada festiva, na qual as mulheres dão grandes voltas, erguendo os braços, como no circo. A atriz que for desempenhar o papel de Nossa Senhora deve vir sem caracterização, para deixar bem claro que, no momento, é somente uma atriz. Imediatamente após o toque de clarim, o Palhaço anuncia o espetáculo (SUASSUNA, 2002, p. 22).

A preocupação em desautomatizar as relações existentes no palco - entre palco e público, texto e representação, diretores e atores, segundo Benjamin (2018) -, estabelecendo um distanciamento entre os personagens e o público, é um dos aspectos que compõem a teoria do teatro épico brechtiana e que só mais tarde, no

final da década de 1950, apareceria como conteúdo de discussão teórica no teatro brasileiro. No entanto, os elementos estéticos mobilizados por Suassuna, em especial aqueles que conferem um trato épico à sua peça, em especial a adoção da figura do rapsodo - materializada na figura da personagem Palhaço, espécie de narrador e comentador da ação -, apontam para uma dramaturgia que teve que lidar com a crise da forma dramática diante da necessidade de expor uma contradição histórica e social da realidade do Nordeste brasileiro.

A presença do elemento épico no teatro significa a possibilidade de lançar um olhar objetivo sobre a personagem e a criação de um distanciamento entre o palco e o público que proporciona a oportunidade de reflexão para o espectador. Em *Auto da compadecida*, o personagem Palhaço, responsável pela narração da história, é detentora de uma visão mais ampla em relação à das outras personagens ao longo de toda a ação. Por conseguinte, ela é capaz de realizar antecipações e comentários, principalmente durante os entreatos, marca de um teatro epicizado. Esse rapsodo⁵² é responsável por realizar comentários que podem ser de ações presentes ou também se estender a retrospecto e antecipações, além de potencializar a linguagem metateatral uma vez que a presença de uma voz diferente da voz das personagens aponta para discussões acerca da construção do próprio texto.

PALHAÇO: Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades (SUASSUNA, 2002, p. 24).

Nessa espécie de prólogo, o Palhaço ultrapassa o limite que separa o universo dramático do mundo exterior, uma vez que se refere ao autor, que está para além do universo da peça. Ao longo do texto dramático, inúmeras vezes nos deparamos com cenas em que personagens ultrapassam as fronteiras do que seria o universo da peça teatral conectando-se a algo que está fora. Aqui então, o Palhaço se coloca no papel de personagem rapsódica ao congregar em uma mesma

⁵² “A figura do rapsodo conhece, no drama moderno e contemporâneo, múltiplas metamorfoses. Às vezes um pregoeiro, às vezes uma didascália sendo expressa por meio de um teatro de vozes, às vezes uma personagem-rapsodo, podendo ainda assumir um papel mais abstrato de “operador”, no sentido de Mallarmé. Para este, o autor se projeta em “operador”, quer dizer, para retomar uma fórmula de Alice Folco, 69 em “alguém que sabe perceber as equações do real e reproduzi-las artificialmente (e não mimeticamente) no laboratório de sua obra” (SARRAZAC, 2017, p. 271).

personagem o narrador épico e o sujeito dramático. Além de ser um narrador que conta a história, o Palhaço se permite também fazer intervenções e comentários, analisar ações e personagens e trazer para o universo da peça, referências de outros textos. Ainda sobre essa primeira fala da personagem rapsódica, o leitor/espectador deve estar atento, porque a personagem Palhaço procurará se mostrar sempre um passo à frente das outras personagens em se tratando do desenvolvimento da fábula: o Palhaço narra partes da história e realiza antecipações, indicações e comentários. Ele parece saber de antemão como será o desfecho do drama e guia cada personagem a seu respectivo destino. Em relação ao desfecho, essa peça se desenvolve, desde seu início, de forma linear, caminhando sempre em direção a um final que, não resolvendo todos os conflitos apresentados e sob alguns aspectos gerando ainda outros, parece deixar para o leitor/espectador uma ideia de continuidade.

PALHAÇO, *grande voz*: Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade.

Toque de clarim.

PALHAÇO: A intervenção de Nossa Senhora do momento propício, para triunfo da misericórdia. Auto da Compadecida!

Toque de clarim.

A COMPADECIDA: A mulher que vai desempenhar o papel desta excelsa Senhora, declara-se indigna de tão alto mister.

Toque de clarim.

PALHAÇO: Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades.

Toque de clarim.

PALHAÇO: Auto da Compadecida! O ator que vai representar Manuel, isto é, Nosso Senhor Jesus Cristo, declara-se também indigno de tão alto papel, mas não vem agora, porque sua aparição constituirá um grande efeito teatral e o público seria privado desse elemento de surpresa.

Toque de clarim.

PALHAÇO: Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia!

JOÃO GRILLO: Ele diz “à misericórdia”, porque sabe que, se fôssemos julgados pela justiça, toda a nação seria condenada.

PALHAÇO: Auto da Compadecida! (*Cantando.*) Tombei, tombei, mandei tombar!

ATORES, *respondendo ao canto*: Perna fina no meio do mar!

PALHAÇO: Oi, eu vou ali e volto já!

ATORES, *saindo*: Oi, cabeça de bode não tem que chupar.

PALHAÇO: O distinto público imagine à sua direita uma igreja, da qual o centro do palco será o pátio. A saída para a rua é à sua esquerda. (*Essa fala dará idéia de cena, se se adotar uma encenação mais simplificada e pode ser conservada mesmo que se monte um cenário mais rico.*) O resto é com os atores (SUASSUNA, 2002, p. 22 - 25).

Esse excerto, que ainda parece fazer parte do prólogo, deixa perceptível que o início da peça se dá por meio de uma narração e não de diálogos entre as personagens ou ações por elas realizadas. O Palhaço é aqui um anunciador que, diante do público, apresenta informações referentes ao texto dramático, tais como o título da peça, as ideias que o autor pretende discutir, a razão de um palhaço narrar a peça e sua identificação com a figura do autor. Além disso, também faz comentários sobre o cenário, realiza antecipações ao dizer que o sacristão, o padre e o bispo (canalhas, segundo o Palhaço) serão julgados. É interessante perceber também, que, e ao apresentar as duas personagens divinas o Palhaço incorre em um paradoxo: antecipa uma informação para o público – que haverá a aparição do Cristo – mas acrescenta que a personagem divina não vai aparecer de imediato para não roubar do leitor/espectador a surpresa de sua aparição. Há nesse ponto uma intervenção rapsódica, a apresentação realizada pelo Palhaço se aproxima de um prólogo que expõe informações prévias sobre a peça que será representada. Essa antecipação, que é acompanhada de comentários, direciona o leitor/espectador para a formação de uma ideia prévia sobre as personagens antes que tenha assistido aos diálogos e às ações por elas praticadas.

O Palhaço é uma personagem marginal e aparece apenas em momentos estratégicos, mas sempre que está presente age como alguém que orienta o drama. Depois da aparição no início da peça, as outras participações mais expressivas dessa personagem ocorrem nos entreatos, que merecem então nossa atenção. No entreato que sucede o enterro do cachorro, o Palhaço realiza uma retrospectiva e comentário irônico sobre os acontecimentos do primeiro ato. O narrador alterna momentos de narração/épicas – espaço de comunicação com o leitor/espectador – e diálogo/dramáticos, que servem como espaço de comunicação com as demais personagens. Então, nesse caso, a personagem rapsódica assume duas funções: sua função principal como narrador e uma função que pode ser vista como secundária, a função dialógica de um personagem que conversa com as demais personagens. Ainda nesse excerto, o narrador Palhaço é capaz de transportar o leitor/espectador do cemitério para uma outra cena: a conversa entre Antônio Morais e o bispo, conversa essa que o leitor não acompanha e é informado dos fatos apenas através da narração realizada. A extensão das falas do narrador é um fato que merece ser observado porque, uma vez que são textos mais extensos, podem ser vistos como espaços que transmitem informações que, de outra forma, estariam

contidas em diálogos entre as personagens. A narração do Palhaço costuma apresentar uma extensão maior se comparada com a extensão do diálogo entre as outras personagens. O Palhaço realiza também um comentário sobre como é possível “conseguir as coisas” nesse cenário de troca de favores e ainda narra para o leitor/expectador o que se passa com as personagens que não estão em cena como é o caso do Bispo e de Antônio Moraes. Há ainda uma ironia quando o Palhaço apresenta o bispo e faz uma reverência a essa figura descrita “ilustre” mas que fisicamente aparenta exatamente o contrário.

PALHAÇO: Muito bem, muito bem, muito bem. Assim se conseguem as coisas neste mundo. E agora, enquanto Xaréu se enterra “em latim”, imaginemos o que se passa na cidade. Antônio Moraes saiu furioso com o padre e acaba de ter uma longa conferência com o bispo a esse respeito. Este, que está inspecionando sua diocese, tem que atender a inúmeras conveniências. Em primeiro lugar, não pode desprestigiar a Igreja, que o padre, afinal de contas, representa na paróquia. Mas tem também que pensar em certas conjunturas e transigências, pois Antônio Moraes é dono de todas as minas da região e é um homem poderoso, tendo enriquecido fortemente o patrimônio que herdou, e que já era grande, durante a guerra, em que o comércio de minérios esteve no auge. De modo que lá vem o bispo. Peço todo silêncio e respeito do auditório, porque a grande figura que se aproxima é, além de bispo, um grande administrador e político. Sou o primeiro a me curvar diante deste grande príncipe da Igreja, prestando-lhe minhas mais carinhosas homenagens.

Curva-se profundamente e o Bispo entra pela direita, acompanhado pelo Frade. O Bispo é um personagem medíocre, profundamente enfatado, enquanto o Frade, a quem todos tratam com desprezo mal disfarçado, é a alegria e bondade em pessoa. Ante a curvatura do Palhaço, o Bispo faz um gesto soberano, mandando-o erguer-se. O Frade aponta o Palhaço e dispara na risada, tapando a boca com a mão, mas o bispo olha-o severamente e o Frade baixa a cabeça, intimidado. Nova curvatura do Palhaço, novo gesto do Bispo.

PALHAÇO, *animado pelo acolhimento*: Muito bem, olá, como está Vossa Reverendíssima, como vai essa prosápia, essa bizarria...

Enquanto fala, vai fazendo as graças ingênuas de palhaço, pendurando o chapéu e o paletó, que caem no chão, num cabide imaginário. Já em mangas de camisa, dirige-se ao Bispo com os braços largamente abertos, como quem vai abraçá-lo mas o Bispo ergue a mão num gesto de desprezo e o Palhaço ri amarelo, parando à espera.

BISPO: Retro. Onde está o padre?

PALHAÇO: Deve estar na igreja.

O Bispo volta-se para o Frade, fazendo-lhe um aceno majestoso e descuidado. O Frade corre para a igreja.

BISPO: É horrível ter de viver com um débil mental às costas, mas meu antecessor gostava dele e não quis desprestigiar-lo, porque afinal de contas ele era meu colega, de modo que conservei essa lesma no lugar em que a encontrei.

O Palhaço concorda, fazendo uma grande curvatura, e vem falar ao público.

PALHAÇO: E agora afasto-me prudentemente, porque a vizinhança desses grandes administradores é sempre uma coisa perigosa e a própria Igreja ensina que o melhor é evitar as ocasiões. *(Ao bispo)* Peço licença a Vossa Excelência Reverendíssima, mas tenho que me retirar.

Curvaturas do Palhaço e do Bispo. O Palhaço sai e, no mesmo instante, o Frade volta com o padre.

PADRE, *nervoso*: Não esperava Vossa Reverendíssima aqui agora, de modo que... (SUASSUNA, 2002, p. 71 - 74).

Existe também, nessa fala, uma descrição do caráter do bispo e do frade: o leitor/espectador não tem a oportunidade de julgar por si mesmo o caráter dessas personagens apenas através da observação de seus atos, uma vez que é informado previamente sobre o que deve esperar de cada uma delas. Mas esse julgamento prévio apresentado pelo narrador pode causar outro efeito: através dessas informações prévias que recebe através da narração, o leitor/espectador será levado a, ainda assim, observar o comportamento das personagens a fim de comprovar se são verdadeiras as informações do narrador. No segundo entreato, fica evidente que não estamos diante apenas da fábula que será construída através do diálogo entre as personagens. As discussões suscitadas pela personagem rapsódica Palhaço são relativas à encenação, portanto, de natureza metateatral. O Palhaço se encarrega de deixar expostas as fissuras do drama ao reorganizar as personagens para a próxima cena no palco – diante do leitor/espectador – e não nos bastidores. É interessante também perceber que, enquanto todas as personagens seguem as ordens do Palhaço sobre a encenação, João Grilo negocia com o narrador para escolher em que posição se colocará no palco.

O Palhaço conversa com as outras personagens para montar o cenário para o terceiro ato e para que elas se coloquem em seus devidos lugares para que a encenação possa seguir adiante. Para tanto, após se inteirar da situação, o Palhaço assume o papel de uma espécie de guia, um diretor de cena. Além de organizar as personagens antes que a cena tenha início, o Palhaço se comunica com o leitor/espectador chamando atenção para o julgamento que está por vir e indicando que lições o público deve retirar da história que vai presenciar. Mais uma vez, estamos diante de uma personagem rapsódica que guia a interpretação para um ponto de vista pré-determinado. A penúltima intervenção do Palhaço como personagem rapsódica acontece em outro momento de desconstrução e construção de cena, logo após o julgamento das almas no final do terceiro ato. É interessante perceber que o Palhaço se refere a Manuel e à Compadecida como atores e não pelos nomes de suas personagens quando convoca os dois a participarem da reorganização do cenário: mais uma vez estamos diante de um momento em que a metateatralidade se torna evidente. Na cena seguinte existe mais uma transição, agora entre o espaço em que teve lugar o julgamento e o espaço que servirá de

cenário para o enterro de João Grilo. Essa transição é, tal como no entreato anterior, realizada através da narração da personagem rapsódica. Há ainda o anúncio de que esse é o último quadro da peça, ou seja, o narrador antecipa essa informação, criando a expectativa de um desfecho.

PALHAÇO: Aqui, sinto interromper a conversa de dois atores tão importantes, mas é preciso arrumar novamente a cena para o enterro de João. Estamos novamente na terra. Levem seus tronos, por favor, enquanto se ajeita o resto do cenário e o espetáculo continua. *(Depois da saída dos dois atores.)* Chicó arranjou uma rede e colocou nela o corpo do amigo. Vamos enterrá-lo, ele e eu. Vai começar o ato final da peça.

Essa é uma das falas que podem ser suprimidas ou adaptadas, de acordo com a encenação adotada. O Palhaço sai e volta logo, segurando um dos punhos da rede, em que João vai se enterrar. Segurando o outro punho, entra Chicó.

CHICÓ: Ai, ai, nunca pensei que João fosse tão pesado!

PALHAÇO: Vamos descansar um pouco, que o cemitério é longe. (SUASSUNA, 2002, p. 190).

Temos nessa cena, mais uma vez, a presença da narração de uma ação quando o Palhaço explica: “Chicó arranjou uma rede e colocou nela o corpo do amigo. Vamos enterrá-lo, ele e eu”. Chicó ainda não está em cena, mas já se sabe, através de mais uma antecipação, que ele reaparecerá. Outro ponto a ser observado é que Chicó não parece se assustar ao perceber a presença do Palhaço, como se seu aparecimento fosse corriqueiro. O Palhaço tem a primeira e a última fala da peça no final do terceiro ato, quando ele alude ao romance, ou melhor, ao folheto popular que serviu como inspiração para o enredo da peça. Através dessa intertextualidade, ele constrói uma ligação com um universo exterior ao do drama e ainda dá ao leitor/espectador uma informação metateatral ao apresentar um texto precursor da dramaturgia. Assim, o Palhaço realiza uma conexão entre o excerto do romance popular que ele acaba de declamar e sua última fala ao se dirigir ao público, referindo-se ao pagamento que espera receber em troca da história que acabou de narrar.

Enfim, a peça *Auto da Compadecida* traz a soma entre o épico, o dramático, a tradição cômica, o maravilhoso e as manifestações e folguedos populares sertanejos. Todas essas vozes são congregadas por uma voz maior, a voz rapsódica que não estando sempre à vista, está sempre presente no drama para guiar as personagens durante a encenação e o leitor espectador entre a crítica, a comicidade, o que sugere um olhar atento de Suassuna para a função crítica dos

elementos épicos no teatro quando se trata de colocar em cena as contradições sociais de seu tempo.

Também em *O Santo e a porca*⁵³, publicada em 1957, Suassuna se utiliza de elementos modernizantes - aqui entendidos como elementos que rompem com a unidade de espaço, tempo e ação do drama clássico - em sua dramaturgia de forma a dar conta de colocar em cena as contradições históricas e políticas da época e de seu contexto através da aproximação com elementos da cultura popular. Dentre as estratégias utilizadas pelo autor, chama atenção a apropriação de elementos clássicos da dramaturgia, já anunciados no subtítulo da peça: *Uma Imitação Nordestina de Plauto*. Esse recurso estético de apropriação crítica dos gêneros clássicos é traço que marca a modernização do teatro de modo geral.

A peça foi inspirada em *Aululária*, de Plauto, escrita no século II a.C, mas sob um contexto nordestino da literatura de cordel, recriando, portanto, uma trama marcada pela intertextualidade e a comicidade. Suassuna aborda o tema da avareza e conta a história do avarento Euricão, árabe, devoto de Santo Antônio, que vive em constantes sobressaltos, pois esconde, junto à imagem do santo, na sala de sua casa, uma porca de madeira cheia do dinheiro que vem economizando há anos. A angústia de Euricão se intensifica a partir do momento em que recebe uma carta de Eudoro, um viúvo, ex-noivo de sua irmã Benona, na qual anuncia a sua intenção de roubar o seu mais precioso tesouro, que é a filha, do que Euricão entende ser a porca. O efeito cômico vai se revelando à medida que a carta é lida, desencadeando uma série de mal entendidos que passam a fazer parte de artimanhas recheadas de astúcias e manobras, todas comandadas por Caroba, espécie de governanta da casa, que as utiliza para tentar conseguir algum dinheiro, pois pretende se casar com Pinhão, funcionário de Eudoro. Ela percebe que poderia, ainda, tirar mais algum proveito dessas situações equívocas, se articulasse o casamento de Dodô, filho de Eudoro, com Margarida (tão desejado por eles), e do próprio Eudoro com Benona, que tinham sido noivos no passado. Essas artimanhas dão origem a outras que vão assim compondo o enredo principal: o do avarento que fica sem o dinheiro que trazia escondido junto à imagem de Santo Antônio, pois com o passar do tempo esse dinheiro havia perdido o valor. Ao longo da história, Euricão invoca e questiona Santo Antônio, e se mostra dividido: ora se apegando a ele, ora à porca.

⁵³ A peça *O Santo e a porca* foi montada pela primeira vez no Rio de Janeiro, no Teatro Dulcina, em 1958, pelo Teatro Cacilda Becker, sob direção de Ziembinski.

Suassuna constrói sua crítica social mobilizando elementos da ordem da comicidade e da ironia. É como se o elemento cômico fosse trabalhando em um *crescendum* chegando ao sério e assim supera a intenção, que, a princípio, parece ser apenas de moralidade social, atingindo, assim, a moralidade filosófica, intenção expressa pelo próprio escritor.

O *Santo e a porca* apresenta a traição que a vida, de uma forma ou de outra, termina fazendo a todos nós. A vida é traição, uma traição contínua. Traição nossa a Deus e aos seres que mais amamos. Traição dos acontecimentos a nós, dentro do absurdo de nossa condição, pois, de um ponto de vista meramente humano, a morte, por exemplo, não só não tem sentido, como retira toda e qualquer possibilidade de sentido à vida. É desta traição que Euricão Árabe subitamente se apercebe, é esta visão perturbadora e terrível que lhe aponta os homens como escravos - como escravos fundamentais e não só do ponto de vista social, como um crítico entendeu que eu apontava -, isto é, como eles próprios se veriam a cada instante, não fossem as preocupações, a cegueira voluntária e involuntária, as distrações e divertimentos, a covardia, tudo enfim que nos ajuda a "ir levando a vida enquanto a morte não chega e que faz desta aventura - que se fosse sem Deus era sem sentido - um aglomerado suportável de cotidiano (SUASSUNA, 2011, p. 23 - 24).

Através da leitura da peça, é possível observar evidências que reforçam essa intenção. Talvez a de maior relevância recaia sobre o fato de que, durante toda a trajetória da personagem de Euricão, o avarento, prevalece a ambivalência: ora tende em uma direção sagrada ora em outra, profana, e nessa incerteza ele vive em constante sobressalto da possibilidade da perda. Essa trajetória representa, portanto, a própria condição humana de conflito existencial, em que o homem, ao se deparar com a perda, passa a buscar um sentido para a vida e, assim, passa a ter outra visão do mundo, a rever valores e costumes.

Para culminar nesse conflito final e assim apontar para uma reflexão a respeito dos motivos da vida, da existência e de novas direções para o sentido de existir, Suassuna trabalha gradativamente o enredo. Vale-se de uma série de acontecimentos que compõem a intriga, sendo o principal o da avareza de Euricão. Na sequência, surgem outros, derivados ou não da avareza, como o apego exagerado da personagem à porca de madeira (na verdade, ao conteúdo da porca) - apego esse que aparece como substituição da esposa que o abandonou; a devoção a Santo Antônio, embora viva em constante oscilação entre ele e a porca; os constantes sobressaltos pelo medo de perdê-la; as constantes mudanças de esconderijo da porca: ora embaixo da escada, longe da imagem de Santo Antônio, ora de volta à sala, junto à imagem; a retirada da porca de junto de Santo Antônio

para o cemitério, pois ele acredita seja este o local onde não se acha nada e tudo se perde; e ainda o da colocação da porca numa fresta ao lado do túmulo da esposa, por acreditar que ali seria protegida. Por fim, inicia a experiência de vivenciar a perda. A primeira angústia tomada pelo sentimento de perda se dá com o roubo da porca, que acaba sendo devolvida. Mas a grande e verdadeira perda, revelando a traição da vida ao homem, ocorre quando a personagem descobre que o dinheiro que havia economizado não valia mais nada.

EUDORO: Esse dinheiro está todo recolhido, Eurico! Tudo o que você tem aí não vale um tostão!

EURICÃO: Nossa Senhora, Santo Antônio! Você jura pelos ossos de sua mãe como é verdade?

EUDORO: Juro.

EURICÃO: Está bem, eu acredito. Foi uma cilada de Santo Antônio, para eu ficar novamente com ele. Vou então ficar sozinho, novamente. E já que tem de ser assim, quero ficar aqui. Trancarei a porta e não abrirei mais para ninguém. Porque não quero mais ficar num mundo em que acontecem estas coisas impossíveis de prever.

EUDORO: Eurico, o mundo não se acabou por causa disso. Você perdeu seu dinheiro, mas ganhou uma experiência e uma família! Acabe com essa ideia de se enterrar vivo!

EURICÃO: Você pensa que está melhor do que eu? A única diferença entre mim e você, Eudoro, é que sua porca ainda está diante de seus olhos. Não, eu estou farto!

MARGARIDA: Seu Eudoro tem razão, papai, o mundo não se acabou. Tudo pode recomeçar, o senhor vende esta casa e vai morar conosco.

EURICÃO: Você não está entendendo nada! E como ficaria eu? Você casa com Dodó, Benona com Eudoro, Caroba com Pinhão. Não vê que eu fico só? No meio disso tudo, quem casaria com eu?

CAROBA: Com a porca. E, se ela não serve mais, com Santo Antônio!

EURICÃO: Estão ouvindo? É a voz da sabedoria, da justiça popular. Tomem seus destinos, eu quero ficar só. Aqui hei de ficar até tomar uma decisão. Mas agora sei novamente que posso morrer, estou novamente colocado diante da morte e de todos os absurdos, nesta terra a que cheguei como estrangeiro e como estrangeiro vou deixar. Mas minha condição não é pior nem melhor do que a de vocês. Se isso aconteceu comigo, pode acontecer com todos, e se aconteceu uma vez pode acontecer a qualquer instante. Um golpe do acaso abriu meus olhos, vocês continuam cegos! Agora vão, quero ficar só!

EUDORO: Adeus, Eurico.

BENONA: Adeus, Eurico.

EURICÃO: Adeus, escravos!

MARGARIDA: Adeus, meu pai!

EURICÃO: Adeus, escravos. Saiam. Saiam todos, escravos!

CAROBA: Adeus, Seu Euricão.

EURICÃO: Adeus, escravos!

Saem todos, menos EURICÃO.

EURICÃO: Bem, e agora começa a pergunta, Que sentido tem toda essa conjuração que se abate sobre nós? Será que tudo isso tem sentido? Será que tudo tem sentido? Que quer dizer isso, Santo Antônio? Será que você tem a resposta? Que diabo quer dizer tudo isso, Santo Antônio? (SUASSUNA, 2011, p. 151 - 153).

Nesse momento, Euricão sente-se só, já que todos à sua volta haviam se encontrado pelo casamento. E passa a buscar um sentido para a vida, para a existência. Na construção da peça, com a intenção de nos levar a refletir sobre nossa condição humana, Suassuna escreve de maneira que, a princípio, parece se tratar de uma comédia de costumes. Na verdade, a peça gira em torno (como mencionado anteriormente) de uma intriga com um enredo principal e outros secundários. Entre eles, o do casamento de Margarida, que não conta com a aprovação do pai, uma vez que Dodo (filho de Eudoro e seu namorado) frequenta sua casa, mas se passando por outra pessoa. Euricão, absorvido pelo apego à porca, não percebe quem de fato se “esconde” por trás dos disfarces utilizados pelo rapaz. Esse caso amoroso, como os demais, termina bem graças às artimanhas arquitetadas por Caroba, que conta com o apoio e a capacidade de argumentação dos demais empregados e com armações que provocam equívocos (qüiproquó: confusão entre pessoas ou objetos tomados um pelo outro), desencadeando passagens extremamente cômicas.

Se Santo Antônio é visto como santo casamenteiro, muito festejado nas festas juninas e de grande devoção, em especial no Nordeste, ele é venerado por Euricão, que o invoca (sagrado) e ao mesmo tempo o questiona, demonstrando oscilar entre ele e o dinheiro (profano). Pois o que representa para ele o sentido para a vida - a porca de madeira, cheia de dinheiro, guardada ao pé de santo - torna-se ameaçado a partir da chegada da carta de Eudoro e das peripécias que surgem (arquitetadas por Caroba) em torno do assunto. E, assim, dá-se início, na vida do personagem, um processo de vivenciar a perda (o que acentua o seu caráter psicológico), e nesse processo, as dúvidas e oscilações podem ser observadas, como o movimento entre a espiritualidade e a materialidade próprias do ser humano.

Suassuna, para tratar dessa questão existencial utiliza, na construção do texto, entre outros elementos, a circunstância de ser o personagem Euricão um estrangeiro, um “árabe” - “como se diz no sertão, dos sírios, árabes e turcos enraizados,” e da passagem bíblica: “Não temos, aqui, cidade permanente”, evidenciando, assim, “nossa própria condição de desterrados” (SUASSUNA, 2011, p. 24). O desterro, a perda, a incomunicabilidade são termos típicos do existencialismo, corrente filosófica que trata da existência humana, do homem imerso nas condições que o definem; do homem que é feliz ou infeliz, que depara

com o problema da perda, da morte e, principalmente, com o sentido de sua existência.

Vale destacar ainda a consciência expressa por Suassuna acerca da implicação ideológica da linguagem teatral por ele escolhida - que é de constituição de um realismo crítico, sem perder de vistas a ligação umbilical com todo o universo mítico e místico do sertão:

Considero-me um realista, mas sou realista não à maneira naturalista - que falseia a vida - mas à maneira de nossa maravilhosa literatura popular, que transfigura a vida com a imaginação para ser fiel à vida. [...] Admito, a exemplo do que acontece com o público e com a arte popular de minha região - o mamulengo, o romanceiro -, a mentira geral do teatro para que isso me possibilite comunicar aos outros, na medida de minhas forças, a substância deste mundo. Nunca o teatro conseguirá reproduzir a vida, que se reinventa a cada instante. Assim, sem exageros que acabem a ilusão consentida do público, é melhor não apelar para as muletas do verismo nem esconder as traves da arquitetura teatral - sejam as do autor, as do encenador ou as dos atores, pois nós temos as nossas; assim o público, vendo que não pretendemos enganá-lo, que não queremos competir com a vida, aceita nossos andaimes de papel, madeira e cola e pode, graças a essa generosidade, participar de nossa maravilhosa realidade transfigurada. A vida e o mundo são os motivos, que aparecem transfigurados, no teatro. Meu teatro procura se aproximar da parte do mundo que me foi dada; um mundo de sol e poeira, como o que conheci em minha infância, com atores ambulantes ou bonecos de mamulengo representando gente comum e às vezes representando atores, com cangaceiros, santos, poderosos, assassinos, ladrões, palhaços, prostitutas, juízes, aventos, luxuriosos, medíocres, homens e mulheres de bem - enfim, um mundo de que não estejam ausentes - se não no teatro, que não é disso, mas na poesia ou na novela - nem mesmo os seres da vida mais humilde, as pastagens, o gado, as pedras, todo este conjunto de que o sertão está povoado (SUASSUNA, 2011, p. 26 - 27).

Vistas em conjunto, as duas peças analisadas - *Auto da Compadecida* e *O Santo e a porca* - parecem sinalizar uma consciência crítica de Ariano Suassuna acerca das implicações dos elementos estéticos no teatro frente ao objetivo explicitamente colocado em suas obras: aproximar as formas clássicas do teatro com os elementos estéticos e artísticos da cultura popular nordestina - objetivo, aliás, do Movimento Armorial⁵⁴, o qual posteriormente Suassuna esteve à frente. Seja por via da apropriação crítica de uma obra clássica, como observado em *O*

⁵⁴ O Movimento Armorial Brasileiro teve início em 1970, a partir de uma exposição de artes plásticas, de um concerto intitulado *Três séculos de Música Nordestina: Do Barroco ao Armorial* e da publicação de um ensaio de Ariano Suassuna. "A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como característica principal a relação entre o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro popular do Nordeste (literatura de cordel), com a música de viola, rabeca, ou pífano, que acompanha suas canções e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares em correlação com este Romanceiro. (...) Formalizam-se em um tipo de teatro épico ou narrativo que existiu no antigo Oriente, na Idade Média, nos autos vicentinos, nos autos sacramentais do Século de Ouro espanhol e ainda viceja nos folguedos nordestinos ao ar livre, associados a inúmeras representações folclóricas" (LIMA, 2006, p. 39).

Santo e a porca, na qual a temática da avareza é tratada em chave cômica e irônica, seja através da adoção da figura narrador, no caso, a função de rapsodo desempenhada pelo personagem Palhaço, o teatro de Ariano Suassuna apresenta traços de um teatro moderno atento à função crítica dos elementos épicos quando incorporados à forma dramática, função que é não somente estética ou estanque à questão da linguagem, mas que vê nessa apropriação uma possibilidade de posicionamento também político diante do mundo.

Ariano Suassuna esteve ao lado de Hermilo Borba Filho em, ao menos, dois momentos importantes de sua trajetória enquanto ator de teatro: um primeiro momento, entre os anos de 1946 e 1953, enquanto estudante na Faculdade de Direito do Recife e integrante do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP); e posteriormente a partir de 1959, como integrante do Teatro Popular do Nordeste (TPN), fundado por Hermilo. Na seara da busca por elementos modernizantes presentes na dramaturgia popular brasileira para além do movimento que acontecia nas grandes metrópoles - em especial, o eixo Rio - São Paulo -, a intertextualidade presente na obra de Hermilo, especificamente no âmbito do teatro, revela também uma consciência crítica em relação às escolhas formais quando se trata de representar a realidade das contradições materiais e históricas do contexto nordestino - sem perder de vista uma leitura que também se faz universal quando se entra no mérito dessas contradições. É a partir dessa premissa que interessou a esta pesquisa apontar alguns desses elementos mobilizados pelo autor e que se tornaram marcas de sua dramaturgia.

Vistos em seu conjunto, tanto o Teatro Experimental Popular quanto o Teatro Popular do Nordeste tinham como objetivo criar, através da apropriação das manifestações populares da arte nordestina tais como o Bumba-meu-boi⁵⁵ e o Mamulengo⁵⁶, um teatro acessível às camadas menos favorecidas da sociedade

⁵⁵ “Folguedo popular que apresenta o Boi como presença central. Pode ser encontrado em diversas regiões do Brasil com denominações diversas. É uma expressão dramática popular que tem em comum uma dramaturgia que conta a morte e ressurreição do Boi. Bumba-meu-boi é a denominação dada à brincadeira na região Nordeste (Ceará, Pernambuco, Maranhão e Rio Grande do Norte). Nessa mesma região, pode receber denominações como: Boi-surubi, Boi-calemba ou Boi-de-Reis. Na região norte é conhecido como Boi-bumbá (Amazonas e Pará). Em Santa Catarina recebe o nome de Boi-de-mamão. É considerado uma das expressões do teatro de bonecos popular do Brasil” (AMARAL, 2006, p. 66).

⁵⁶ Mamulengo é um tipo de teatro de bonecos de origem pernambucana, com características próprias, que proliferam por todo o Norte e Nordeste do país. Segundo Amaral (2006), suas origens remontam aos Presépios de Fala (bonecos animados através de um mecanismo de fios, arames ou varetas), às Casas de Farinha (representação de cenas, movidas por um sistema de fios acionados

sem, com isso, declinar no que diz respeito à complexidade estética de suas dramaturgias (SILVA, 2021). A partir de convênios com fundações ligadas ao governo do Recife, os grupos viabilizaram apresentações em centros operários, escolas, praças da periferia etc. como estratégia para uma aproximação mais efetiva com o público popular que, nesse momento, tornava-se então representada no palco desse novo tipo de teatro que se organizava. É importante também pontuar que havia explicitamente um embate com o Movimento de Cultura Popular (MCP)⁵⁷, promovido pela Prefeitura do Recife, no comando de Miguel Arraes, político apoiado pelas forças de esquerda. Essa disputa chega ao fim quando Hermilo Borba Filho estreou, em 1962, *A Bomba da Paz*⁵⁸ (farsa política que ridicularizava o MCP e retrata, de modo caricatural, alguns representantes da elite local).

Ao empreender a tarefa de ajudar a construir e disseminar a cultura popular nordestina especialmente através do teatro, Borba Filho renovou as veias artísticas brasileiras, no qual apresentava uma posição expressamente anti-burguesa ao mesmo tempo em que crítica em relação à instrumentalização política da arte presente, como dito anteriormente, no MCP - para o autor, um posicionamento que

mecânica ou manualmente) e aos Pastoris (folguedo popular com atores de ‘carne e ossos’ e, posteriormente, com bonecos de madeira). Segundo a autora, Hermilo Borba Filho remete a origem etimológica da palavra a Mamu (diminutivo do nome Manuel) e à palavra ‘lenga-lenga’ (movimento de ir e vir), além de fazer referência à expressão ‘mão molenga’. O espetáculo de mamulengo acontece “(...) dentro de um palco tradicional, do tipo usado pela *Commedia dell’Arte*, e que no Nordeste é chamada de empanada. O mestre, criador do espetáculo, com diferentes vozes, dá vida a quase todos os personagens. Ele é responsável pelo roteiro e, em geral, confecciona os bonecos. O contra-mestre é seu auxiliar. Os folgazões, quase sempre dois, auxiliam na manipulação, mas não falam” (AMARAL, 2006, p. 177).

⁵⁷ Hermilo e Ariano, que em maio de 1960 aparecem entre os fundadores desta organização, rapidamente afastam-se do projeto, declarando-se contrários a qualquer uso prioritariamente político do teatro, expressando repúdio ao que eles vão chamar de “arte alistada”. Estabelece-se, então, uma disputa entre o TPN e o MCP pela primazia no âmbito do teatro de vanguarda no Recife – levando-se em consideração que ser “vanguarda”, nesse contexto, significava, em grande medida, ser “popular”. Os rivais do TPN recebem um enorme fortalecimento, em outubro de 1961, com a vinda do Teatro de Arena, de São Paulo, que ganhava notoriedade na cena nacional desde a montagem de *Eles não usam black-tie*, em 1958, para realizar uma temporada popular na sede do MCP. Além de apresentarem o espetáculo *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, ofereciam oficinas de interpretação e de dramaturgia aos integrantes do setor teatral do MCP. Paulo Freire também participou ativamente do MCP, levando à cabo seu projeto de alfabetização de jovens e adultos com vistas à uma formação crítica e emancipadora; as ações do grupo, naquele mesmo ano, serviram de inspiração também para a constituição do Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE).

⁵⁸ Apesar da peça não compor o escopo de análise empreendido nesta tese, importa destacar o seu significado político dentro do contexto de constituição de uma dramaturgia moderna nordestina uma vez que ela marca uma mudança de paradigma sobre a função do teatro popular que se organizava em Pernambuco. Segundo Reis (2017), enquanto o MCP levaria à cabo uma instrumentalização política do teatro, o TPN expressava um verdadeiro repúdio ao que chamavam de ‘arte alistada’, optando por uma posição centrista em relação ao primeiro. É válido também destacar que, nesse período, ambos os grupos estreitaram relações com o Teatro de Arena, de São Paulo, encenando, no Recife, peças de Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, entre outros.

beirava ao esquerdismo. Ele recriou a linguagem teatral e aspirou ser integralmente popular aplicando um sentido contestatário, dando ênfase ao despojamento, à máscara, à quebra da ilusão, à improvisação, sobressaindo, portanto, suas marcas de distanciamento, anti-ilusionismo, crítica, didática.

Em sua importante atuação pela consolidação da modernidade nos palcos do país, destaca-se justamente o seu empenho em prol da renovação da literatura dramática brasileira. Hermilo preconizava uma escrita teatral que, embora em intenso diálogo com correntes contemporâneas da dramaturgia ocidental, fosse capaz de absorver, tanto na forma quanto no conteúdo, aspectos profundos da cultura nacional e, mais especificamente, da cultura popular nordestina, com toda a riqueza que ele, nascido e criado na Zona da Mata Sul de Pernambuco, aprendera desde cedo a admirar nas diversas manifestações dramáticas da gente de sua região (REIS, 2007, p. 11 - 12).

Embora não tenha sido objetivo desta tese esgotar um estudo detido na obra de Hermilo, o processo de renovação das artes dramáticas empreendido por ele, juntamente com Ariano Suassuna através do TEP e do TPN, foi motivador para perceber alguns aspectos modernizantes em sua dramaturgia. A peça *O bom samaritano*, de 1965, serviu de *corpus* para esta investigação, uma vez que foi produzida durante a fase em que o autor se dedica mais detidamente ao trato do teatro no âmbito da dramaturgia - posteriormente, Hermilo se distanciaria do texto teatral para se dedicar à atividade de encenador. Além disso, a peça foi produzida após o contato de seu grupo com o Teatro de Arena, em que vigorava um intenso debate sobre a questão da constituição de um teatro nacional, popular, atento à realidade brasileira, levando à necessidade de superação da forma dramática burguesa (sem contar que o Arena já estava, desde os Seminários de Dramaturgia promovidos por Boal, atento à teoria do teatro épico brechtiana, assunto que será posteriormente analisado nesta tese). Acresce ainda o fato da peça ter sido produzida em 1965, aproximadamente um ano após o golpe militar de 1964, expressando assim claramente uma posição política de Suassuna frente às forças reacionárias que se articulavam no país e que, de forma muito rápida, voltaram suas forças ao combate no campo das artes e da produção teatral em específico.

Dentre os elementos que compõem a peça, a presença da voz polifônica parece ser o que mais se destaca e aproxima a sua composição do que chamamos aqui de teatro moderno. Na peça, uma diversidade de vozes são evocadas para dar a palavra ao oprimido representativo de uma coletividade.

O bom samaritano é uma peça que trata do momento de tortura do personagem Manuel de Tal pelo sargento Ivo Pancada-Mole, após ter sido detido

por realizar atividades politicamente subversivas: Ivo fazia uma greve de fome enquanto forma de protesto à existência da miséria na sociedade. Após ser amarrado em um poste pelo sargento, inúmeros personagens entram na cena para comentar a prisão do militante político, dialogando com este apenas nos momentos em que Manuel pede aos demais personagens um pouco de água. Toda a peça gira em torno, então, da discussão sobre os motivos que levaram esse personagem a tal condição. Aqui chama a atenção para uma escolha formal e estética feita por Hermilo: apenas o militante e o sargento possuem nomes próprios - os demais personagens são caracterizados por suas funções: o Burguês, o Político, a Dama Caridosa, o Padre e o Ateu. Ao empreenderem uma espécie de julgamento público de Manuel, esses personagens funcionam como caricaturas críticas do contexto político e social brasileiro de então: o burguês pede fé nos dias que virão (“**O Burguês:** (...) Eu vivo dizendo sempre:/ “Um pouco de paciência,/ meus queridos empregados, apertem no cinto um furo / que os dias de fartura / vão chegar num bom futuro”” (BORBA FILHO, 2007, p. 186)); o Oficial é extremamente pragmático e sua função é eliminar o condenado (“**O Oficial:** (...) Eu sou patente importante, / só aprendi a matar, / fazer a ponta da faca / limpar fuzil, disparar, / só sei fazer pontaria / e ver o bruto embolar.” (BORBA FILHO, 2007, p. 194 - 195)); o Político utiliza-se de toda a situação para encampar a sua auto-propaganda (“**O político:** (...) No Congresso sobranceiro, / com meu vigor altaneiro, / luto sem esmorecer / pra não ver ninguém sofrer. / O sofrer é natural / por enquanto, minha gente, / mas as coisas vão entrar / nos eixos daqui pra frente (BORBA FILHO, 2007, p. 186)); a Dama Caridosa é representativa dos interesses filantrópicos da burguesia e da fé cristã (“**A Dama Caridosa:** Traidores desta pátria / só vivem na confusão. / Lá no Clube Caridoso, / só protegemos cristão. / aos inimigos de Deus / desejamos maldição (BORBA FILHO, 2007, p. 186); o Padre, que há pouco passou a ocupar essa função, em momento algum questiona a questão da tortura e apenas cumpre a missão de encomendar a morte do condenado; por fim, é o personagem Ateu é quem se compadecerá da tortura que sofre o protagonista da peça, ensejando inclusive um tom de ironia: não são os personagens cristãos os que se comoverão com a violência física que está em andamento na peça (**O Ateu:** Eu sou decidido, / sou um homem de ação, / sou uma cabra bom na luta / e toco violão. / Defendo é a justiça / em qualquer lugar, / não gosto de ver / um homem apanhar” (BORBA FILHO, 2007, p. 196)).

Além dos personagens não subjetivados, escolha formal completamente alheia à forma dramática tradicional, há, na peça de Hermilo a presença do Coro, que, assumindo uma função narrativa de comentador da ação dramática, acaba por ser a grande voz crítica do comportamento corruptível do personagem Padre: “O CORO: Senhor padre capelão, / dance bem nesta função, vá tirar suas escolas / pra você e o sacristão (BORBA FILHO, 2007, p. 192). Cabe também ao Coro a execução das duas canções que compõem a peça, momentos em que a ação dramática é interrompida para trazer à tona as contradições presentes nas ações das personagens que condenam à tortura Manuel de Tal. A primeira canção chama-se *Canção do Cinismo* e ironiza de forma veemente o comportamento anti-cristão diante da condenação do protagonista:

Canção do Cinismo

Negócio sério é perdido,
 ocasião faz o ladrão,
 honra de mais é orgulho,
 preguiça faz precisão.
 Quem for pobre que se quebre:
 o dinheiro é meu patrão.
 Eu só creio no que vejo
 e acredito no que pago.
 Reza para quem morreu
 é como luz para cego.
 Quando me vejo enrascado
 eu não garanto nem nego.
 Pai e mãe é muito bom,
 barriga cheia é melhor.
 A doença é coisa é ruim,
 porém a morte é pior.
 O poder de Deus é grande,
 porém o mato é maior (BORBA FILHO, 2007, p. 188 e 189).

A segunda chama-se *Canção da Solidariedade*, que interrompe o momento da ação dramática em que o personagem Oficial anuncia que começará a sessão de interrogatório de Manuel de Tal, questionando o âmbito institucional da prática de violência diante da acusação de agitação e subversão:

Canção da Solidariedade

Negro danado
 é Macacão
 que foi à praça,
 só veio agora
 chegando aqui
 com essa história.
 Deu nesse homem,
 de palmatória,
 já faz um dia
 que o diabo chora,
 ele desafora.

Negro danado
é Macacão,
correu pro mato
sem ter gibão.
Bate em Manuel
com precisão.
Tá certo, negro,
bata no Cão,
bata em que faz
agitação.
O réu cativo
não tem razão,
pois quem reclama
só é ladrão (BORBA FILHO, 2007, p. 192).

Note-se que nenhuma das canções são complementações à ação dramática, mas momentos de interrupção à mesma, o que, em certa medida, acaba por colaborar com o distanciamento entre o público e o palco - através delas, o público parece ser convidado a se posicionar diante do julgamento de Manuel de Tal.

A linguagem empregada na peça é completamente ligada às tradições populares dos folhetos nordestinos, especialmente perceptível pelas rimas, jogos de palavras e utilização da ironia. No entanto, ainda em se tratando das escolhas relativas aos elementos formais, na cena final da peça, a voz da personagem Manuel de Tal é intercalada com trechos oriundos da bênção católica, formando uma voz polifônica que acaba por questionar e ironizar a comportamento altamente violento e silenciador da Igreja Católica naquele momento, o que pode ser visto como uma crítica, também, ao apoio dessa instituição tanto à Revolução de 1930, vivenciada por Hermilo Borba Filho, quanto ao Golpe Militar que estava em curso desde 1964.

Essa polifonia resgata as vozes dos sujeitos oprimidos e acaba por tornar visível o discurso que o poder político vigente vetou e silenciou em nome de seus ideais. Fica evidente, na peça de Hermilo, que os problemas nordestinos são tratados não pela via do localismo, embora seja construída a partir de elementos da cultura popular nordestina, mas adquirem também um significado universal, pois enfoca a problemática do contexto político e social que é atemporal: a exploração dos menos favorecidos e os excessos de poder da burguesia. Borba Filho assumiu uma posição ativa no processo de modernização do teatro nacional e apresentou fatos e acontecimentos que evocaram para uma cultura de resistência que incita a pensar e a questionar, apropriando-se do teatro como arma para combater a

intolerância. Em sua peça, a denúncia, a contestação, o testemunho assumem força combativa e destacam no plano dos ditos e não-ditos, o poder persuasivo.

Uma praça. Ouvem-se gritos e logo Ivo Pancada-Mole entra, arrastando Manuel de Tal, um homem magro, de barba por fazer, ferido. Um grupo segue os dois.

Ivo Pancada-Mole (*Amarrando Manuel de Tal num poste.*):
Fique aí, seu condenado,
com o focinho para o ar.

(A cabeça do torturado pende sobre o peito.)

O burguês
Que foi isso, seu sargento?

Ivo Pancada-Mole
Sou Ivo Pancada-Molem
por alcunha Macacão,
meu galope é de torar,
dou no pé, bato na mão.
Bato na raiz do grito,
nas cordas do coração.
Encontrei esse cretino
distribuindo panfletos
reclamando contra a fome,
contra a fome, sem razão (BORBA FILHO, 2007, p. 185).

Nessa cena, Manuel é silenciado pelas forças do sargento, mas o grito de reivindicação contra a fome e a miséria é de todo povo nordestino, marcando as múltiplas vozes, uma voz polifônica. *O bom samaritano* (1965) apropria-se da parábola bíblica para retomar as inúmeras vozes oprimidas ao longo da história, seja em se tratando da história do cristianismo quanto da história específica do país e do contexto nordestino. Em sentido figurado, a palavra “samaritano” significa uma pessoa caridosa, que tem bom coração e se preocupa com os outros. O povo samaritano não se considera um povo judeu, e sim descendente dos antigos israelitas que habitaram a histórica província de Samaria. Os samaritanos eram considerados impuros pelos judeus. Na peça, a personagem Ateu é o bom samaritano e é quem salva Manuel de Tal de ser apedrejado por outras personagens que representam o lado corrupto:

O Ateu:
Que lá saber quem é!
Seu sofrer é quanto basta
para lhe dar a mão e o pé.
Vamos lá, camaradinha,
Vamos pra nossa casa
pra tratar dessas feridas.
Depois de tratar, comer,
depois de comer, dormir,

depois de chorar, sorrir.

A Dama Caridosa

Ajudando esse tarado
vai ser denunciado!

O político

Vou chamar o Capitão!

O burguês

Vou chamar a guarnição!

O Ateu

Chame a sua mãe, então!
Arreda que eu vou passar

(Os três formam uma barreira)

Vocês ficando mais velhos
e depois se renovando,
tornando a nascer dez vezes, todas as dez se batizando,
todas as dez vindo brigar,
todas as dez saem apanhando.

Manuel de Tal *(Avançando, transforma-se, como se nada houvesse sofrido e fala suave, mas firmemente.)*

Faltando fraternidade
cada um só pensa em si.
Há muito tempo um doutor,
um certo doutor da lei,
perguntou com tentação
o que devia fazer
para ter a vida eterna
Deveria amar a Deus
e ao nosso semelhante.
Mas quem é o semelhante?
insistiu o tal doutor.
A história foi contada
daquele samaritano
que socorreu o ferido
assaltado por ladrões,
curando suas feridas,
tendo dele compaixão.
Era ele o semelhante
do outro, do seu irmão,
e não o padre medroso,
o levita acovardado
que pecam por omissão.
Como vocês, meus irmãos,
que se dizem ser cristãos

(Passa o braço pelos ombros do Ateu e canta.)

(...)

Pelo sinal

(...)

da Santa Cruz...

(...)

Livrai-nos Deus...

(...)

Nosso Senhor...

(...)

dos Nossos...

(...)

Inimigos...

(...)

Em nome do Pai...

(...)

do Filho...

(...)

do Espírito Santo...

(...)

Amém (BORBA FILHO, 2007, p. 196 -199).

A realidade nordestina, que é histórica e se insere na realidade brasileira, é retomada por Borba Filho por meio do discurso contestatório, mergulhando nos conflitos humanos, nos comportamentos diante da transgressão de valores em forma de denúncia. Em *O bom samaritano*, há vozes representativas da relação Cristo/fariseus em um contexto satírico apresentando também a presença do cômico, do popular. O personagem Manuel de Tal assume o papel de vítima da opressão da ditadura e de redentor do povo, diante de uma sociedade opressora.

Os heróis e “bandidos” fundem-se numa clara tomada de posição desse teatro pelos subalternos e derrotados recriando um Brasil despedaçado, do sujeito pobre e excluído, habitante das bordas e das margens que participa da construção brasileira. A peça representa a resistência ao arbítrio dos poderosos e a luta pela restauração de direitos. A personagem Ateu denuncia a terra escravizada e seu discurso exalta a condenação injusta dos oprimidos pela sociedade. Borba Filho apresenta a palavra penetrada por uma apreciação social, política que contesta e significa, sendo responsável em representar a resistência dos oprimidos. Sua dramaturgia se estabeleceu enquanto um teatro comprometido com as causas e as aspirações dos desafortunados, esquecidos e silenciados; seres oprimidos, dependentes e imobilizados socialmente em um cenário político repleto de silêncios e silenciamentos. Estes constroem e agravam os significados que o leitor adquire, inicialmente, por meio da palavra construída e disseminada, por meio da força do silêncio, mas especialmente pela apropriação dos elementos narrativos em sua dramaturgia, que significa, protege e também se põe em combate.

Em se tratando de perceber aspectos modernizantes na dramaturgia produzida no nordeste brasileiro, especialmente pela via da apropriação dos elementos épicos no teatro, sem entrar especificamente no âmbito de uma consciência crítica acerca da função política e crítica da teoria do teatro épico brechtiano, é importante mencionar também a obra teatral de Osman Lins, escritor, dramaturgo, encenador pernambucano que empreendeu, com sua obra, um

combate para expor, no palco, as contradições históricas de um país ainda esmagado pela miséria nos seus inúmeros níveis. A análise aqui empreendida tem como *corpus* a peça *Lisbela e o Prisioneiro*, publicada pela primeira vez em 1965, cujas escolhas formais de apropriação de elementos cômicos e populares se aproximam das estratégias empreendidas por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho⁵⁹, uma vez que, em ambos os autores, ela se dá pela via da utilização de elementos narrativos - embora a peça de Lins seja claramente mais próxima da forma dramática tradicional, seu caráter modernizante aparece na subversão da ordem e da tradição através da construção de personagens que ridicularizam os padrões sociais burgueses. Além disso, a peça foi escrita anteriormente à mudança de Osman Lins para São Paulo, o que interessa no sentido de perceber as potências modernizantes presentes no teatro feito fora do eixo Rio-São Paulo. A peça integra a fase inicial de escrita dramatúrgica do autor, momento em que publica também *Guerra do Cansa-Cavalo* cuja experiência foi importante para a construção posterior da trilogia *Santa, Automóvel e Soldado*⁶⁰. Montada pela primeira vez pela Cia de Teatro Toni-Celli-Autran, no Rio de Janeiro, em 1961, a peça venceu, no mesmo ano, o Concurso Nacional de Peças Brasileiras.

No que diz respeito ao enunciado do conteúdo, a peça - dividida em três atos - trata do romance entre o artista popular, Leléu, e Lisbela, que é filha do delegado Tenente Guedes, moradores de um povoado no interior de Pernambuco (a ação da peça se passa em Vitória de Santo Antão, terra natal do autor). Outros personagens compõem a obra: são os funcionários da cadeia - Jaborandi (soldado e corneteiro), Citonho (velho carcereiro), Juvenal (soldado), Heliodoro (Cabo do destacamento), mais dois soldados que não têm fala; os presos Testa-Seca e Paraíba; Dr. Noêmio (advogado e noivo de Lisbela), Tãozinho (vendedor ambulante de pássaros), Frederico (assassino profissional) e Lapiou (artista de circo, amigo de Leléu).

Toda a ação dramática se desenvolve nos arredores da Delegacia, onde Leléu acaba preso por “defloramento de menor”.

⁵⁹ Outros elementos compõem o quadro dessa aproximação entre os autores: Osman Lins foi aluno da Escola de Belas Artes de Pernambuco, da Universidade do Recife, entre os anos de 1958 e 1959, e teve como professores tanto Ariano Suassuna quanto Hermilo Borba Filho. A produção de *Lisbela e o Prisioneiro* foi realizada enquanto trabalho de conclusão de curso (ALVES, 2005).

⁶⁰ Como base de análise crítica sobre o significado estético e crítico da trilogia de Osman Lins, Cf. Alves (2005), que serviu como baliza investigativa para a discussão empreendida neste capítulo.

TEN. GUEDES: Citonho, olhe essa falta de prudência. Parece que está desregulado! Além de me faltar com respeito, querendo defender aquele cafageste.

CITONHO: Nada disso, tenente. Continuo dizendo que é um rapaz muito bom.

TEN. GUEDES: Bom, eu não sei. Mas com a folha de serviço que ele tem, um casamento civil, outro com padre, outro no anabatista, outro na igreja brasileira, outro não sei mais em que, fora os defloramentos, pelo menos deve ser gostoso (*Riem, menos Testa-Seca*).

TESTA-SECA: Oito. Oito donzelas ferradas por esse Brasil velho de guerra. Ele não contou, mas a gente soube. Oito, e eu nunca tive uma. Mundo mal dividido (LINS, 1998, p. 14).

LAPIAU: Mas Leléu, nunca pensei que você ficasse em cana. Você tinha escapado de tantas.

TESTA-SECA: De quantas? Isso é o que a gente quer saber. De quantas?

LAPIAU: Quem sabe lá? De muitas. Qual foi o erro aqui, Leléu?

LELÉU: Ela não tinha nem dezesseis anos. Quinze anos somente. E o pior é que não sabia.

LAPIAU: Quinze anos! Foi por isso que você nunca me disse nada?

LELÉU: Foi.

LAPIAU: E você queria bem a ela?

LELÉU: Não, nem isso. Eu vi um dia quando ela passou. Tão nova! Aqueles peitos rumbudos. Peitos verdes. Aí, uma voz me disse: "Você só tem poder para mulheres de vinte e oito anos. Ou de vinte e cinco. Pra uma assim você não existe". Então eu quis provar que isso era mentira. Um sinal de fraqueza, Lapiau (LINS, 1998, p. 37).

É nesse ambiente regionalista do interior nordestino, marcado pelos jogos de palavras, pelos ditos populares e pelo tom intensamente cômico no que diz respeito ao tratamento entre os personagens, que o autor desenvolve sua comédia, tratando da questão temática central a partir de uma chave cômica sem perder com isso a criticidade constante às convenções sociais. É assim que a heroína, sonhadora e idealista, sucumbe aos encantos do acrobata galanteador, espécie de 'dom Juan' do sertão nordestino, deixando para trás seu noivo vegetariano, mas que podia lhe garantir um futuro mais confortável materialmente. Apesar do caráter idealista da personagem, sua firmeza em abandonar um casamento arranjado pelo pai para seguir o seu próprio destino, a coloca numa posição também progressista, uma vez que ela compõe o quadro desses personagens que negam veementemente a ordem social dada. A questão fica evidente no terceiro ato da peça, quando Lisbela admite para o pai e seu noivo que estava planejando uma fuga junto ao acrobata Leléu.

LISBELA: Fui com banda de música. Quando vi aquele passarinho na gaiola... Pensei que minha vida inteira, se eu ficasse, ia ser assim, vida de tristeza, de quem desejou, de quem quis de corpo e alma, e mesmo assim não fez. Aí, eu fui. Fui e vou toda vez que ele me chame. Não precisa nem que ele me fale. Nem que me olhe. Basta estalar os dedos. Vou feito um cão. Mas coroada - vocês não compreendem? - feito uma rainha (LINS, 1998, p. 67).

No que diz respeito à sagacidade do personagem Leléu, é possível compará-lo ao João Grilo, personagem de *O Auto da Compadecida*, de Suassuna. No entanto, enquanto Grilo está interessado em ludibriar os poderosos, tirar proveito para sua sobrevivência, o artista Leléu quer brilhar nos picadeiros e conquistar o coração das donzelas. A filha do delegado apaixonou-se pelo artista circense de inteligência arguta, que já enganou muitas mulheres por onde passou. Esse acrobata, que vive na corda bamba, pode ser lido como uma espécie de referência simbólica aos oprimidos que necessitam se virar para ganhar a vida. A sagacidade de Leléu está, também, no seu traquejo com a linguagem. É através dela que ele convence Heliodoro a trazer Lisbela até a prisão. Em troca, Leléu arranja um padre para fazer um casamento religioso de Heliodoro - Dorinho - com uma amante.

LELÉU: O senhor sabe o que eu queria ter, sargento? A força dos touros. O aprumo de um cavalo puro-sangue. Ser bom e doce para as mulherinhas, como as chuvas de caju que caem de repente, no calor mais duro de novembro. E livre, Sargento Heliodoro. Como o vento num pasto muito grande.

HELIODORO: Você às vezes tem um jeito enfeitado de falar. Essa é a minha desgraça, não sei dizer coisa desse jeito.

LELÉU: Livre... Você não queira saber como eu invejei Paraíba e Testa-Seca, essas suas semanas, quando um saía da cela pra fazer a faxina. Imagine você, Sargento Heliodoro, invejar duas pestes daquelas. Só porque podiam ver o céu em cima da cabeça deles.

HELIODORO: Ora, isso não quer dizer nada. Porque todo mundo tem inveja de você. Até o tenente. Vou lhe dizer mais: até eu! (LINS, 1998, p. 31).

O microcosmo do universo cultural nordestino abriga também as representações de uma justiça brasileira frágil e fácil de ser manipulada nas figuras do delegado Tenente Guedes, de Jaborandi (soldado e corneteiro), Juvenal, Heliodoro e mais dois soldados. As personalidades desses personagens são cheias de fissuras e contradições, responsável por acentuar ainda mais o tom extremamente cômico presente na peça.

TESTA SECA: É preciso ser muito besta. Passar uma semana inteira, quebrando a cabeça com isso.

PARAÍBA: Testa-Seca! Respeita o Praça.

JABORANDI: Pois é. Respeita a autoridade.

TESTA SECA: Autoridade... Soldado raso lá é autoridade. Ele e nada para mim, não tem diferença. Vou dizer mais uma. Com essas histórias aqui a vida toda, já me encheu tanto, que quando eu cumprir a minha sentença, vou assistir uma série todinha, só pra torcer pela quadrilha (LINS, 1998, p. 8 - 9).

A comicidade da peça também se dá pelas peripécias e pequenos mal entendidos que acontecem, como no caso de Frederico, que, depois que Leléu o salvou de um boi brabo, diz que está em débito com o protagonista. O que ele não sabe, até aquele momento, é que esse mesmo homem é quem ele vem perseguindo de cidade em cidade para vingar a “honra” de sua irmã Inaura. Um outro dado que podemos ressaltar é a diferença entre o mundo dos prisioneiros e o do advogado Noêmio, que é ridicularizado pelo grupo da cadeia.

LISBELA: Eu já ia saindo.

DR. NOÊMIO: Mas não devia ter vindo. Aliás, precisamos conversar seriamente. Será que não há jeito de você obedecer-me? (*com displicência*). Como vai, tenente?

TEN. GUEDES: Mais ou menos, doutor. O que é que há com a menina?

DR. NOÊMIO: Assunto particular. Falaremos mais tarde.

LISBELA: É sobre as minhas refeições, meu pai. Ele acha que eu me alimento mal.

DR. NOÊMIO: Pois bem. Já que você falou, é isto. Tenciono pôr filhos são no mundo, tenente. Garotos robustos, alegres, cheios de força e saúde.

PARAÍBA (*com voz de falsete*): Com esse cara?

(*Risadas.*) (LINS, 1998, p. 18).

A virilidade / masculinidade de Dr. Boêmio, noivo de Lisbela, é alvo de chacota inclusive dos presos. Aliás, de todos os poderosos, marcando uma ironia que parece ser também de classe (os presos chacotam os policiais; os policiais duvidam do tenente; os presos e os policiais chacotam de Dr. Noêmio).

LISBELA: Eu já ia saindo.

DR. NOÊMIO: Mas não devia ter vindo. Aliás, precisamos conversar seriamente. Será que não há jeito de você obedecer-me? (*com displicência*). Como vai, tenente?

TEN. GUEDES: Mais ou menos, doutor. O que é que há com a menina?

DR. NOÊMIO: Assunto particular. Falaremos mais tarde.

LISBELA: É sobre as minhas refeições, meu pai. Ele acha que eu me alimento mal.

DR. NOÊMIO: Pois bem. Já que você falou, é isto. Tenciono pôr filhos são no mundo, tenente. Garotos robustos, alegres, cheios de força e saúde.

PARAÍBA (*com voz de falsete*): Com esse cara?

(*Risadas.*) (LINS, 1998, p. 18).

A atitude de dar poder e liberdade aos que estão em submissão também passa pela comunicação adotada na obra, pois a linguagem carnalizada empregada por Lins neutraliza a hierarquia entre o diálogo dos falantes. Dessa forma, a peça incorporou a eliminação provisória das relações hierárquicas entre os

indivíduos. Por conta disso, o prisioneiro Leléu, mesmo estando abaixo na hierarquia social, contesta (como alguém que esteja no comando) os abusos de Guedes, que está acima socialmente, na condição de autoridade constituída. Sempre silenciada pela ordem social, a figura feminina de Lisbela também se expressa como um ser que detém o comando do próprio destino, e o empregado da cadeia, Citonho, comunica-se com o tom de uma autoridade justiceira.

O fato do escritor Osman Lins ter escolhido o gênero dramático para contar a trama, além de favorecer o contraponto entre os personagens, também revela seu desejo de dar voz e poder aos personagens oprimidos socialmente, pois essa forma narrativa possibilita que a ação seja conduzida pelos próprios personagens. Assim, tomamos conhecimento dos fatos por meio das falas simples e dos silenciados, tipos ficcionais que ignoram, por exemplo, a norma culta da língua.

Reproduzir a oralidade, em oposição ao vocabulário oficial da língua, também é um aspecto carnavalesco de inversão da ordem social na obra, uma vez que o texto busca usar, o mais próximo possível, a expressão dos oprimidos, que estão no poder na obra, estratégia a que Lins recorre para legitimar e valorizar a comunicação extraoficial usada pelos seres retratados. E essa opção artística, além de tornar mais convincente o processo de dar voz aos personagens em submissão, ajuda a revelar a condição social dos falantes, uma vez que o texto insiste em mostrar que a maioria deles não teve oportunidade de estudar.

A discussão sobre a legitimidade daqueles que impõem os padrões, as regras e as leis também se expressa no encontro entre os personagens Tãozinho e Leléu. Tãozinho é um vendedor de pássaros, que procura a cadeia pública porque sua amada Francisquinha está impedida de pegar suas roupas na antiga casa em que vivia com Raimundinho, seu ex-marido. Ao saber o motivo da queixa, o delegado fica furioso e afirma que uma mulher adúltera não possui direito nenhum e diz ainda que a teria matado no lugar do “corno”. O delegado, na condição de representante da lei, priva o denunciante do acesso à justiça e, mais que isso, defende uma postura criminosa e machista, mostrando que a lei é falha no sentido de proteger os mais vulneráveis, nesse caso, uma mulher. O que mais intriga é que, de acordo com a visão burguesa de mundo do delegado, as mulheres, diferentemente dos homens, não possuem o direito de escolher com quem desejam relacionar-se sentimentalmente.

Acresce ainda à análise das escolhas formais empreendidas por Lins a construção de um momento metalinguístico na peça, através do personagem Jaborandi. O grande quiprocó no qual se enreda esse personagem é seu vício no cinema, que o faz, ao longo de toda a peça, abandonar seu posto de trabalho na delegacia. É através dele que os limites entre a vida e a ficção acabam compondo o quadro temático da peça de Lins.

JABORANDI: Aí, o rapazinho fez tãe, tãe tãe... Cada murro! Os bandidos chegam viravam!

TESTA-SECA: Isso é mentira.

JABORANDI: Mentira o quê? É verdade.

TESTA-SECA: É mentira.

CITONHO: Eu, por mim, só acreditava se visse.

JABORANDI: E eu não vi?

CITONHO: Você viu no cinematógrafo.

PARAÍBA: E como foi que terminou?

JABORANDI: Ein? Ah, sim. Quando estava nisso, o artista pegou um revólver no chão e meteu o dedo. Mas cadê a bala? Aí, um bandido apanhou um garfo, rapaz, desse tamanho!, e partiu pro rapazinho. Ele foi recuando, recuando - e TRÃE - pulou pela janela do décimo andar.

CITONHO: Vai ver que nem morreu nem nada.

JABORANDI: Agora só na próxima semana (LINS, 1998, p. 9).

Lisbela e o Prisioneiro foi a peça escolhida para apresentar a Festa do Saci, no Teatro Municipal de São Paulo, em 28 de maio de 1962. Segundo Alves (2005), o crítico Carlos Perez, da Tribuna da Imprensa, anteviu o absoluto sucesso da peça, mas não se furtou a fazer restrições aos encenadores e ao autor. Na realidade, ele se torna uma voz dissonante em meio à avalanche de críticas positivas, tanto ao texto de Lins quanto à direção de Celi/ Kroeber. Sua análise foi publicada em 18 de abril de 1961. O tempo e as análises feitas mais recentemente mostraram que a opinião de Perez continua sendo uma voz dissonante e que além do valor cômico a peça se comunica muito bem com as plateias do futuro. Em seu livro *Panorama do Teatro Brasileiro*, Sábado Magaldi destaca:

A mais recente revelação de nossa dramaturgia é o pernambucano Osman Lins, vencedor do prêmio de Comédia do II Concurso Nacional, instituído pela Cia. Tônia-Celi-Autran. *Lisbela e o Prisioneiro* o inclui imediatamente entre os nossos principais autores, pela extraordinária verve cômica e um raro dom de fabulação. Leléu, o prêsso enrascado por causa da aventura com uma jovem, é mais um saboroso tipo popular, que passa todo o tempo a tecer artimanhas com o objetivo de fugir da cadeia. A legenda de Leléu se fêz com as irresistíveis conquistas femininas, das quais não escapa a própria filha do delegado, disposta a acompanhá-lo na 'mesma noite em que se casa com um ridículo bacharel. A divertida pintura de personagens da cidadezinha do Interior, do pistoleiro profissional ("alagoano e homem"), dos carcereiros (um preocupado em não perder a fita em série e outro às voltas com um segundo casamento, estando viva a primeira mulher), conferem ao

entrecho uma permanente renovação de interesse (MAGALDI, 1976, p. 262).

Depois do êxito da montagem de *Lisbela e o Prisioneiro* pela Cia. Tônia-Celi-Autran, houve outra também de grande repercussão, dirigida por Luiz Mendonça, ator e diretor pernambucano, descendente da família Mendonça/ Pacheco, que ergueu o maior teatro ao ar livre do Brasil, em Nova Jerusalém; onde é realizado até hoje *A Paixão de Cristo* de Nova Jerusalém. Luiz Mendonça, um dos principais articuladores do MCP do Recife, montou, em 1965, *Lisbela e o Prisioneiro* com o Teatro Operário de São Cristóvão, do Rio de Janeiro. Mendonça trabalhou intensamente com as artes cênicas em Brejo da Madre de Deus, Recife e Rio de Janeiro. No Rio, Mendonça participa dos grupos Decisão e Opinião; funda o Grupo Chegança. Com o Teatro Operário, que organizou com trabalhadores de uma fábrica de plásticos, encenou, em 1965, *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e *A Raposa e as Uvas*, de Guilherme Figueiredo. Trinta anos depois, *Lisbela* voltou a ser inserida no circuito cultural. Primeiro com a veiculação do caso especial pela Rede Globo, em 1993, sob direção de Guel Arraes. Depois, o encenador resgatou a peça de Osman Lins para os palcos, com uma montagem que rodou o Brasil e ampliou seu raio de alcance quando transformou a comédia teatral em filme em 2003. A repercussão das três iniciativas foi positiva e em sua esteira vieram republicações de outros livros do autor pernambucano, como *Nove*, *Novena* e *Avalovara*. Depois dessa experiência cômico-popular de *Lisbela e o Prisioneiro*, mas com indícios do teatro épico em alguns diálogos, Osman Lins que se mudara para São Paulo no final de 1961 e acabara de retornar de uma viagem à França, volta sua atenção para as questões sociais urbanas, os problemas da violência e da interferência da mídia na construção de realidades.

4.2.2 A modernização teatral ganha fôlego nas metrópoles

Um marco importante para a recepção do teatro épico no Brasil foi sua primeira encenação profissional no palco do Teatro Maria Della Costa, na cidade de

São Paulo, em 1958⁶¹. A montagem da peça *A alma boa de Setsuan* coincide com um momento de efervescência do teatro nacional: nesse mesmo ano, a montagem da peça a que a tese se refere algumas vezes, *Eles não usam Black-tie*, de Guarnieri, no Teatro de Arena de São Paulo, agitou o debate sobre a necessidade de um teatro e uma arte capaz de dar conta da realidade brasileira, inserindo o país num movimento de renovação teatral que pode ser observado também em outros países da América Latina. Segundo Iná Camargo Costa, estudiosa do teatro de Brecht no Brasil, em *A hora do teatro épico*, destaca que esses dois primeiros momentos - a montagem das primeiras peças de Brecht no Brasil e o debate sobre a importância da consolidação de um herói nacional na dramaturgia brasileira – assentaram as circunstâncias necessárias para o que seria uma apropriação crítica da teoria do teatro épico. Tal apropriação teria como característica principal, para além da mera reprodução de uma literatura dramática alemã no país, um questionamento das formas teatrais oriundas, primordialmente, da Europa, e a busca por uma forma que desse conta de expressar a realidade contextual brasileira que se avultava. Nesse sentido, pensar a recepção do teatro épico no Brasil, para a autora, envolve o pensamento crítico sobre a forma da obra de arte, que não se desliga das questões que também lhe são externas, ou seja, das questões históricas, sociais e políticas. O sucesso da montagem de *Black-tie* engendrou um movimento de renovação e o debate acerca de arte nacional – que não deve ser confundida com uma arte nacionalista – e popular. Expressão desse debate foram os Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena, organizados por Augusto Boal, cujo papel será de importância no diálogo sobre o teatro épico na América Latina. Destaco, como exemplo dessa articulação, o encontro entre Boal e Buenaventura no Brasil, cujo relato pode ser conferido na obra do dramaturgo colombiano. Em 1960, acumulando as experiências obtidas no Teatro de Arena tanto como dramaturgo quanto como ator, Oduvaldo Vianna Filho, monta a peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, momento em que, para Costa (1996), começaria a nossa experiência de apropriação crítica da teoria do teatro épico. Em termos estéticos, a peça marca um momento de rompimento profundo e consciente com o drama tradicional através da

⁶¹ Embora seja possível pensar e analisar uma reação de contestação do teatro brasileiro em relação ao drama tradicional e seus aspectos estéticos e ideológicos – por exemplo, através das obras de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Hermilo Borba Filho, Nelson Rodrigues etc.

apropriação de elementos narrativos; em termos políticos, ela aprofundará o debate sobre a função social da obra de arte.

Esse ponto de virada de paradigma no teatro brasileiro - a necessidade de constituição de um teatro questionador dos velhos modelos, hegemonicamente eurocêntricos, pautados na forma dramática e desligado das mudanças sociais e políticas que aconteciam no país -, fez parte de um processo de experiências que passa pela crise da forma (dramática) até a culminação de uma forma capaz de expressar a crise (o teatro épico brasileiro). Em termos de produção teatral, estaria este processo situado aproximadamente entre o momento de profissionalização do teatro brasileiro, com a criação do TBC, e a montagem de Vianinha, onde destaco, ao menos, três momentos ilustrativos dessa crise da forma dramática: a montagem de *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, em 1958, no Teatro de Arena, em São Paulo; a montagem de *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha, no ano posterior, também no Teatro de Arena; e *Revolução na América do Sul*, em 1960, de Augusto Boal, que antecede *A mais-valia*, momento de surgimento de uma forma da crise. Se em *Black-tie* e *Chapetuba Futebol Clube*, as condições sociais do país são introduzidas enquanto tema do teatro, a partir de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal elas passam a ser também uma questão de forma e conseqüentemente um posicionamento político.

O ponto de partida escolhido nesta tese para pensar esse processo de acumulação de experiências com a forma dramática é o momento em que passamos a ter condições teóricas e materiais para a construção de um teatro efetivamente nacional e voltado para a expressão da realidade social brasileira e suas contradições históricas. Pois foi a partir do deslocamento do foco criativo no ator, preponderante no teatro produzido até então, culminando no surgimento da figura do encenador a partir das primeiras companhias profissionais – o que garantia as possibilidades de autonomia de montagem – que o teatro brasileiro passaria a questionar o sentido da convivência entre o arcaico e o moderno, não só em termos estéticos, mas também ideológicos e políticos.

O início do processo de profissionalização teatral brasileiro desenvolveu-se baseado na importação eclética e voltado para a atualização da elite pequeno-burguesa que aqui se consolidava desde o fim do segundo pós-guerra e o período de industrialização iniciado nos anos 1930. Isso leva a destacar que tivemos nosso contato com a dramaturgia moderna europeia e estadunidense do começo do século

XX apenas em meados dos anos 1950, quando esta já passava por um momento de crise em seu contexto de origem. O teatro que aqui era importado não incorporava em seu discurso os processos históricos que haviam desencadeado a crise do drama burguês na Europa, de tal modo que ele chegava até o Brasil esterilizado. No entanto, foi através do contato com esse drama em crise que os dramaturgos brasileiros passaram a ter subsídios teóricos e técnicos capazes de proporcionar o questionamento da nossa produção teatral até então.

O Brasil das primeiras décadas do século XX ainda não possuía uma tradição teatral própria estabelecida. Grande parte das peças eram adaptações de textos estrangeiros, ficando restritas aos melodramas burgueses e comédias populares. O primeiro gênero a marcar a produção nacional foi a chanchada, que dominou os palcos e telas do cinema durante um grande período de nossa história cultural, com grande aceitação do público que, pela primeira vez, via-se representado em personagens mais próximos de sua realidade. A configuração dos centros urbanos no período anterior ao surto de industrialização que ocorreu após a II Guerra Mundial não favorecia o surgimento e a manutenção de grandes companhias teatrais. Não havia profissionais especializados, tampouco público suficiente para manter novos teatros em funcionamento. Uma poderosa aristocracia rural estava longe dos grandes centros, nas regiões interioranas e, portanto, muito distante da vida cultural urbana. Nas cidades, uma pequena parte da população, que pertencia à classe burguesa ainda ascendente, assistia aos espetáculos, enquanto a grande massa de pobres e analfabetos ficava alheia a qualquer tipo de atividade artística. Por essas razões, a Semana de Arte Moderna de 1922, marco fundamental do Modernismo no Brasil, não trouxe implicações imediatas para a produção teatral no país e certos textos inovadores só vieram a ser montados muito tempo depois da primeira fase modernista. O início das mudanças ocorreu coincidentemente com a eclosão da II Guerra Mundial, momento que se tornaria fundamental para o desenvolvimento da arte dramática em nosso país. Os primeiros sinais de transformação remontam ao período entreguerras, com a aceleração dos investimentos na indústria nacional e o conseqüente fortalecimento da classe burguesa. Com a eclosão da Guerra, esse processo receberá um novo estímulo, a partir da vinda ao país de grandes profissionais ligados ao teatro, saídos da Europa e de seus campos de batalhas. Depois disso, a renovação social e econômica prosseguiu com fôlego renovado pela aplicação de grande contingente de capital

estrangeiro, fazendo com que, nos anos de 1950, os centros urbanos assumissem a configuração de metrópoles.

A fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, significou um passo decisivo para o panorama teatral da época em termos de renovação estética dos procedimentos e aparatos cênicos. A companhia dirigida pelo empresário italiano radicado no Brasil, Franco Zampari (1898 – 1966), foi responsável pela profissionalização da atividade e da empresa teatral no país. Embora a política de repertório do TBC fosse adepta do ecletismo e principalmente dos modismos estrangeiros, tomamos conhecimento de dramaturgos como Henrik Ibsen (1828 – 1906), August Strindberg (1849 – 1912), Tennessee Williams (1911 – 1983) e Arthur Miller (1915 – 2005). Ressalte-se que isso se deu de forma desvinculada de seus pressupostos sociais e enquanto prática regressiva em seus contextos de origem (COSTA, 1998, p.39 – 41). Pois se lá o teatro moderno se desenvolveu dentro do contexto de um movimento contestatório nos âmbitos social e político, aqui essa dramaturgia chegou com anos de atraso e patrocinado pela nova classe burguesa que ganhava corpo.

Nosso teatro passou ao largo, no sentido radical da expressão, do que foi o movimento naturalista dos teatros livres, e do teatro expressionista, que já era teatro político propriamente dito no plano dos assuntos, e na forma, já era teatro épico (COSTA, 2012, p. 114).

No entanto, além do TBC ter proporcionado o contato de artistas e profissionais do teatro com novas técnicas de atuação e direção vindas de experiências adquiridas em outros países – por nomes como Adolfo Celli (1922 – 1986), Juggero Jacobbi (1920 – 1981) e Gianni Ratto (1916 – 2005) – ele também motivou, em certa medida, a criação de inúmeras outras companhias, algumas amadoras, outras voltadas para o teatro comercial que começava a se desenvolver, inspiradas pelas novas possibilidades que se abriram a partir daí. Fruto importante da experiência adquirida no TBC foi a criação do Teatro Maria Della Costa, que não só viabilizou a encenação de *A Moratória*, de Jorge Andrade, em 1955, introduzindo uma peça nacional em seu repertório, cuja temática era o conflito da elite rural no contexto da crise do café, como também montou, em 1958, *A alma boa de Setsuan*,

de Bertolt Brecht, o que viria a despertar o interesse de nossos profissionais do teatro pela questão do teatro épico⁶².

Também a criação do Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944, no Rio de Janeiro, cujo empenho em desmistificar a suposta democracia racial brasileira sinalizaria a necessidade de uma revisão crítica do campo da dramaturgia e do teatro nacional em termos de superação das nossas contradições históricas e sociais, é fato que compõe o processo de modernização teatral no país – a montagem de *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, em 1945, dirigido por Abdias do Nascimento, marca historicamente uma das primeiras encenações realizada por atores negros nos palcos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro⁶³.

A um só tempo o TEN alfabetizava seus primeiros participantes, recrutados entre operários, empregados domésticos, favelados sem profissão definida, modestos funcionários públicos, e oferecia-lhes uma nova atitude, um critério próprio que os habilitava também a ver, enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional. Inauguramos a fase prática, oposta ao sentido acadêmico e descritivo dos referidos e equivocados estudos. Não interessava ao TEN aumentar o número de monografias e outros escritos, nem deduzir teorias, mas a transformação qualitativa da interação social entre brancos e negros. Verificamos que nenhuma outra situação jamais precisara tanto quanto a nossa do distanciamento de Bertolt Brecht. Uma teia de imposturas, sedimentada pela tradição, se impunha entre o observador e a realidade, deformando-a. Urgia destruí-la. Do contrário, não conseguiríamos descomprometer a abordagem da questão, livrá-la dos despistamentos, do paternalismo, dos interesses criados, do dogmatismo, da pieguice, da má-fé, da obtusidade, da boa-fé, dos estereótipos vários. Tocar tudo como se fosse pela primeira vez, eis uma imposição irredutível (NASCIMENTO, 2004, p. 211).

⁶² Não se pode perder de vista as condições em que se deu essa recepção, a partir do comentário de Costa (2012): “A vinda da Companhia Della Costa para São Paulo em 1955 é um desdobramento mercadológico da experiência do TBC. A própria Maria conta essa história: ela e o Sandro, vendo a repercussão do TBC, concluíram que São Paulo já tinha público para uma companhia como a dela. Por isso ela se transferiu para cá. O Sandro Polloni era um diretor muito antenado com o movimento mundial do teatro, isto é, com um circuito mundial do mercado teatral. O Berliner Ensemble tinha feito uma turnê pela França e pela Inglaterra, o teatro brechtiano tornou-se assunto da ordem do dia na Europa e ele ficou sabendo. Das peças que o Berliner Ensemble encenou em Londres e Paris, a que mais parecia factível de montagem para ele era *A alma boa de Setsuan*. Isso está relatado no livro do Wolfgang Bader; em depoimento, o tradutor da peça que é absolutamente precioso para entender como a importação de produto teatral funcionava na época: por razões de mercado, eles não podiam nem atrasar a data da estreia da peça, e por isso a produção transformou-se numa corrida contra o relógio, o exato oposto do processo do Berliner Ensemble. Nessas condições, o texto foi traduzido do francês, alguém fazia uma rápida conferência com o original alemão, o Sandro pegava cada página traduzida e levava para o elenco ensaiar. É o que se chama de tradução a toque de caixa, para não perder a oportunidade de mercado” (COSTA, 2012, p.115 – 116).

⁶³ Para uma compreensão mais apurada sobre a importância da fundação do TEN no sentido de construção de um novo paradigma teatral brasileiro, no qual estivesse no horizonte a superação das contradições históricas de um país que se desenvolveu a partir de um racismo sistêmico, Cf. NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, [S.L.], v. 18, n. 50, p. 209-224, abr. 2004. FapUNIFESP (SciELO).

Além disso, a formação de grupos amadores como Os Comediantes, no Rio de Janeiro, que em 1943 encenou *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, o Grupo Universitário de Teatro (GUT), dirigido por Décio de Almeida Prado e que impulsionou, em certa medida, a criação do TBC, e o Grupo de Teatro Experimental (GTE), fundado por Alfredo Mesquita e que seria determinante para a criação da Escola de Arte Dramática (EAD) de São Paulo, em 1948, compõem esse processo de modernização dos aparatos técnicos e teóricos da nossa modernização teatral.

Não fosse a EAD um laboratório experimental, em que se encenaram no Brasil, pela primeira vez, nomes da importância de Brecht, Ionesco, Beckett e muitos outros, dificilmente se entenderia ter ela estimulado a pesquisa que, mais tarde, pôs em xeque a orientação do TBC (MAGALDI, 1984, p.10).

A discussão sobre a consolidação de uma dramaturgia brasileira começou a ganhar corpo no final dos anos 1950, quando estavam dadas as condições políticas, econômicas e sociais necessárias para que aquele teatro europeu do começo do século XX, importado pelo TBC, passasse a fazer sentido para a realidade brasileira. Concomitantemente ao desenvolvimentismo levado à cabo no período de redemocratização pós Estado Novo (1937 – 1945), articulavam-se também os movimentos sociais de classe no país, como as Ligas Camponesas, o Movimento de Cultura Popular (MCP), em Pernambuco, as greves sindicais nos grandes centros urbanos, o fortalecimento do movimento estudantil, dentre outros. É importante destacar também a atuação do Partido Comunista Brasileiro (PCB) nesse momento, que influenciaria inúmeros artistas e intelectuais da época. Ou seja, na medida em que o quadro conjuntural do Brasil transformava-se, o teatro passava a ter que enfrentar novos conteúdos. Ao se aproximar das mudanças emergentes, passou a ser concebido como mecanismo de atuação social e a questionar seu vínculo com o teatro europeu importado e patrocinado pela classe burguesa que compunha o TBC. Modernizar o teatro significava, naquele momento, dar voz ao dramaturgo brasileiro e, ao mesmo tempo, introduzir a nossa realidade social imediata nos palcos.

Embora o norte desta pesquisa tenha sido pensar a modernização do teatro brasileiro pela via da apropriação dos elementos épicos e da relação com o método dialético nos palcos como forma de desnudar as contradições históricas que se avultavam no Brasil, ou seja, um teatro politicamente e socialmente interessado, é importante destacar a dramaturgia de Nelson Rodrigues como parte desse acúmulo de experiências de rompimento com o paradigma dramático. O surgimento de

Vestido de Noiva, ainda que o rompimento com o drama não esteja na ponta de lança das intenções de Nelson Rodrigues, tampouco a criação de um teatro politicamente interessado nas questões sociais, é um marco na constituição de um teatro moderno brasileiro, especialmente pela via do enunciado do conteúdo e das escolhas formais que compuseram a montagem de 1943, dirigida por Ziembinski.

Dentre essas inovações, destacou-se a narrativa formada por quadros não lineares, prenunciando o uso do tempo psicológico, o qual seria elemento constante em toda a produção dramática do autor. Esse modo fragmentário de construção da narrativa estava perfeitamente em acordo com uma tendência característica de uma literatura moderna marcada pelas descobertas da Psicanálise, pelo questionamento do sentido da realidade e pelo interesse na revisão do conceito de tempo .

Em *Vestido de Noiva*, alternam-se quadros breves, preenchidos por diálogos rápidos e entrecortados, escritos em linguagem cotidiana, trazendo cenas pertencentes a diferentes tempos da história. Para isso, ele divide a peça em três planos de ação: realidade, memória e alucinação. Os três planos alternam-se sem uma ordem lógica, a partir do delírio da protagonista, Alaíde, após sofrer um acidente de automóvel. As cenas correspondentes ao plano da “realidade”, as quais giram em torno do atropelamento e dos acontecimentos que sucedem a ele, servem apenas como uma espécie de moldura da ação, que situa o espectador, enquanto memória e alucinação se misturam. A peça é completamente envolta em subjetividade, pois praticamente tudo o que vemos surge a partir da projeção mental de Alaíde, no momento de delírio que antecede a sua morte. As cenas da memória ajudam-nos a compreender as motivações das personagens e vão acrescentando sentidos umas às outras, como num quebra-cabeça em que as últimas peças nos ajudam a completar as figuras das primeiras. Mas tudo é vago, impreciso, duvidoso. As personagens passam do plano da memória ao plano da alucinação (ou vice-versa) num simples movimento e vozes ao microfone permitem o intercalar de um plano no outro. As mudanças rápidas são facilitadas pelos jogos de luzes (o que não era convencional, na época) e pelo cenário simultâneo, estilizado, com um mínimo de adereços e mobília. Alguns objetos e elementos cênicos, por exemplo, são simplesmente sugeridos pela movimentação gestual dos atores, conforme indicam várias didascálias ao longo do texto.

No que diz respeito à primeira montagem da peça, em 1943, é imprescindível, também, mencionar a participação de Tomás Santa Rosa,

considerado o primeiro cenógrafo moderno brasileiro, integrante e fundador da companhia Os Comediantes. A partir de seu trabalho inovador, o cenário de Vestido de Noiva, pelas características inusitadas, sugestivas, e pelo modo com que se impõe na ação representada, torna-se elemento essencial da obra, fazendo com que o sucesso de público e crítica que a peça obteve possa ser atribuído também a esse artista. Além disso, a parceria bem afinada com o diretor Ziembinski, a qual seria repetida outras vezes a partir de então, colaborou para o sucesso completo dessa primeira montagem, inserindo as funções do cenógrafo e do diretor na autoria do espetáculo.

Seguindo o passo da renovação teatral que começava a ganhar corpo, o Teatro de Arena começou suas atividades em 1953, em São Paulo, por iniciativa de José Renato, e desde o seu início esteve empenhado em uma revisão da dramaturgia e das linguagens cênicas até então instituídas, atentando-se para o seu papel ideológico. Segundo Magaldi (1984), a escolha do formato de arena partiu do contato de José Renato, durante seu período de estudo na EAD sob orientação do professor e crítico Décio de Almeida Prado, com os pressupostos e a história do *theatre-in-the-round* desenvolvidos nos anos 1950 por Margo Jones. Além disso, essa configuração representava uma alternativa de baixo custo para a aquisição de um espaço próprio, que viria a acontecer em 1955. Em sua própria configuração arquitetônica já está embutido um caráter experimental: no palco em arena há uma inescapável proximidade entre público e atores, havendo indubitavelmente uma quebra da quarta parede – ou seja, as possibilidades do teatro dramático, ilusionista, característico do que era importado especialmente pelo TBC até então, seriam dificultadas por essa configuração espacial.

Os artistas envolvidos no Teatro de Arena engajaram-se não somente numa empreitada artística, mas tinham consciência de um comprometimento com um teatro político e social, basta ver a quantidade de encenações de peças de dramaturgos europeus comprometidos com a causa dos trabalhadores, como a montagem de *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, em 1956, e a busca por uma maneira ‘brasileira’ de encenar. Essa perspectiva se tornaria dominante a partir do ingresso de alunos do Teatro Paulista do Estudante (TPE), ligados à União Paulista dos Estudantes (UPE), especialmente Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, quando o grupo passaria a adquirir cada vez mais um posicionamento político de esquerda. A chegada de Augusto Boal, em 1956, motivou também um novo

direcionamento da prática teatral, fruto da experiência do diretor com o método de Stanislavski no Actor's Studio, nos Estados Unidos, onde estudara Dramaturgia e Direção. Ou seja, conjugávamos uma série de novas experiências que começavam a desestabilizar o *status quo* em que se encontrava o panorama teatral brasileiro na época – e a viabilização de grupos como o Arena, o Teatro Oficina, dentre outros, é sintoma de mudanças econômicas, políticas e culturais.

Marco de extrema importância na maneira de se pensar teatro brasileiro, e de reviravolta nos rumos do grupo, foi a encenação da peça *Eles não usam black-tie*, escrita por Gianfrancesco Guarnieri, dirigida por José Renato e encenada em 1958 – reviravolta, pois o que era para ser uma peça de encerramento das atividades do Arena, tornou-se grande sucesso de bilheteria e motivador de todo um trabalho inaugural de pesquisa teatral, expresso pela criação dos Seminários de Dramaturgia do Arena. Seu sucesso de público e crítica demonstravam que, naquele momento, estavam criadas as condições para que a realidade social do país passasse a ser discutida no palco. Se, no plano do conteúdo, Guarnieri coloca na pauta das discussões um assunto que destoava completamente do esperado no teatro tradicional, no que diz respeito à forma, a peça enfrenta uma limitação: como tratar de assunto coletivo (a greve), utilizando uma forma que foca o indivíduo (o drama) – forma esta que, segundo Costa (2012), é propícia à exposição dos problemas individuais, recortados do contexto social mais amplo, cujo principal veículo é o diálogo.

Guarnieri não sabia, mas ao escrever *Eles não usam black-tie* topou com a mais grave limitação da forma dramática segundo os interessados nos assuntos muito mais amplos e relevantes da vida moderna, que envolvem situações de massa e não individuais. Esta peça constitui o primeiro capítulo da dramaturgia brasileira dos anos 60 por mostrar que, pelo menos no Teatro de Arena de São Paulo, já havia gente interessada nesses assuntos – os do teatro épico, que faz do drama coisa do passado (COSTA, 1998, p.184).

Ao retratar a realidade do morro carioca, cujas relações são muito mais coletivizadas do que o universo da família burguesa tradicional, os conflitos intersubjetivos passam a não ter um fim em si mesmo: o drama do personagem central da peça, o fura-greve Tião, não é só dele, há suas determinantes históricas e econômicas que justificam suas razões de ser, e afeta, em certa medida, todos os seus companheiros da comunidade. Quando a intenção é apresentar esse homem histórico, esse homem em seu contexto, o drama passa a requerer uma função

também narrativa, debate que recai também no campo estético e aponta para a necessidade de sua superação.

As personagens inseridas no contexto do morro carioca trazem à tona a discussão sobre os problemas decorrentes do processo de urbanização e da desigualdade social decorrente da instauração de um capitalismo tardio no Brasil, como o conflito de classes, a relevância da atuação e militância política, a relativização dos interesses coletivos frente às necessidades individuais, a praticidade e a frieza necessárias para que se sobreviva no morro. Vale destacar que é a primeira vez em que se fala de operários brasileiros, definidos por sua categoria, no teatro nacional. O Brasil vinha de um nacionalismo insuflado pela política desenvolvimentista levada a cabo desde o Estado Novo. No entanto, esse desenvolvimentismo começa a mostrar suas consequências para as bases da população – nesse momento, os operários começavam também a rearticular os movimentos de greve, especialmente no estado de São Paulo, e também a reivindicar a expansão do movimento sindical. E Guarnieri colocou em cena o tema das reivindicações dos trabalhadores, a realidade social mais imediata daquele momento no contexto urbano paulista, ainda que, analisando o plano formal da sua peça, os conflitos intersubjetivos estejam alçados ao primeiro plano – a greve se materializa na relação pai-filho. O fato é que *Black-tie* colocou o dedo na ferida da nossa realidade social, aliás, colocou nossa realidade social no palco num momento em que, socialmente, politicamente e economicamente, o Brasil se debatia.

A temática social alinhando a forma dramática dos conflitos doméstico/individuais enquanto estrutura, mas coletivo enquanto tema, é construída através da oposição dos anseios do mundo burguês e da possibilidade de ascensão social da personagem central Tião e a luta coletiva dos operários da fábrica em que trabalha com seus companheiros da favela, inclusive seu pai. Motivado pelas necessidades mais imediatas (o casamento, a mulher, o filho, a fome, a miséria à qual é preciso fugir a todo custo), Tião acaba por furar a greve dos trabalhadores, organizada por seu pai Otávio, um dos líderes do movimento. Toda a perspectiva da peça é construída sob o ponto de vista do filho que, ao enfrentar o grande medo da modernidade que avança (o medo de ser pobre), e ao subjugar os interesses de classe ao seu interesse individual, acaba por dar corpo a um novo (anti)herói da dramaturgia brasileira – depois daqueles representativos das comédias de costume e de um anti-herói consciente de seu lugar em *O Rei da Vela*.

A incapacidade da personagem Tião em adaptar-se à realidade da favela e seus anseios pelas condições de uma vida no centro da cidade vão sendo, aos poucos, desvendadas ao longo dos diálogos. Sua não adesão à greve organizada por seu pai tem suas determinantes econômicas e históricas, que vão sendo apresentadas ao espectador através do discurso das personagens. O caráter de Tião não se explica apenas em um ato de covardia, que o fez trair o movimento dos trabalhadores. Durante o preparo da festa de noivado, a conversa entre Otávio e Romana é reveladora da consciência de que seu filho alienou-se da luta conjunta por mudanças construídas à base da militância coletiva e incorporou o discurso do asfalto, ao ser enviado para a cidade para ser criado pelos padrinhos como pajem devido às dificuldades financeiras da família.

OTÁVIO – Eu às vezes fico pensando na situação do Tião. Ele não se sente bem com a gente, não!...

ROMANA – Por quê?

OTÁVIO – Ele viveu bem com os padrinhos... A mudança foi dura pra ele...

ROMANA – Tião não ia ficar servindo de pajem toda vida, ia?

OTÁVIO – Mas a mudança foi dura... Tião ainda hoje é o tipo do rapaz de cidade, feito pra mora em apartamento...

ROMANA – É melhor do que mora em barraco...

OTÁVIO – Claro! Mas geralmente o sujeito melhora de casa e muda as ideias. O problema de Tião é esse – mora em casa errada! Dando um duro danado a gente se convenceu que melhorá só com muita luta... Tião, não. Ele não quer melhorá, ele quer volta a ser... (GUARNIERI, 2009, p. 34 – 35).

Falta a Tião “aquele treco” no peito que, segundo seu pai, “só a gente tem aqui dentro” (Ibidem, p.41), gente como as personagens Maria, Bráulio, Romana, que perderam o medo de enfrentar a realidade por meio da luta organizada. No final da peça, depois de Tião ter, efetivamente, furado a greve dos trabalhadores da fábrica, ele é expulso da favela por seu pai. No entanto, Otávio reconhece também como sua a culpa da falta de ideais coletivos do filho, que, dali para frente, terá de aprender a não ter medo da vida sozinho, longe de seus companheiros mais próximos. É interessante notar que, na cena em que Tião despede-se de Otávio, o diálogo é indireto, o que acentua o distanciamento que marcará a relação entre pai e filho.

TIÃO – Eu queria que o senhor desse um recado a meu pai...

OTÁVIO – Vá dizendo.

TIÃO – Que o filho dele não é um “filho da mãe”. Que o filho dele gosta de sua gente, mas que o filho dele tinha um problema e quis resolvê esse problema de maneira mais segura. Que o filho dele é um homem que quer bem!

OTÁVIO – Seu pai vai ficá irritado com esse recado, mas eu digo. Seu pai tem outro recado pra você. Seu pai acha que a culpa de pensa desse jeito não é só sua. Seu pai acha que tem culpa...

TIÃO – Diga a meu pai que ele não tem culpa nenhuma.

OTÁVIO (*perdendo o controle*) – Se eu tivesse educado mais firmemente, se te tivesse mostrado melhor o que é a vida, tu não pensaria em não ter confiança na tua gente... (GUARNIERI, 2009, p. 102).

Para Tião, o fim é a ascensão individual. Para seus companheiros e sua família, a luta coletiva sobrepõe a necessidade material imediata. A adesão de Tião aos modelos tradicionais da família burguesa, que sustentam sua inadequação ao ambiente em que está inserido, aparece logo no começo da peça, ao saber que sua namorada está esperando um filho. Tião tem pressa em marcar o noivado e mudar-se da favela. Maria não faz questão da mudança e só quer casar se for mesmo a vontade do namorado. Tião tem pressa em ajeitar a família, Maria tem consciência de sua classe.

TIÃO – Então, é fazer o noivado logo...

MARIA – Mas, Tião, só se tu quisé mesmo...

TIÃO – É claro que eu quero, dengosa. Eu só estava pensando me ajeitá melhó na fábrica. Mas sendo assim, não tem outro jeito.

MARIA – Tu tá contente ou triste?

TIÃO – Mais do que contente... Só tem uma coisa... Eu gostaria que tu tivesse tudo, num queria que minha mulhé vivesse em barraco...

MARIA – Sempre vivi em barraco! E vive com tu é o que interessa...

TIÃO – Eu é que não me ajeito muito no morro (GUARNIERI, 2009, p. 22 – 23).

No fim da peça, de fato, Tião não se ajeitará no morro. Ele fura a greve apostando na ascensão individual, acaba sendo expulso dali por seu pai e seus companheiros, e Maria, sua noiva, não o acompanha para viver na cidade. Ela irá criar Otavinho, futuro filho do casal, na favela, e dar continuidade na luta coletiva. Mas há a idealização de que Tião compreenda as razões da luta de classes e retorne um dia para participar da vida coletiva. O herói de Guarnieri trai a greve, mas há a possibilidade de uma mudança de consciência política e de classe – ao menos essa é a esperança que fica para seus companheiros no morro.

Outras personagens da peça também contribuem na composição do mosaico social da favela marcado pelo senso de coletividade, no qual as barreiras do individualismo ainda são tênues. Todas as cenas se passam no barraco de Romana, onde há uma mesa ao centro, um pequeno fogareiro, cômoda, banco de caixote, uma cadeira e os colchões onde dormem os irmãos Chiquinho e Tião. E nesse ambiente relativamente fechado vemos sempre a presença de muitos personagens e a convivência mútua gerada pelo ambiente da favela. Chiquinho

dorme no chão, enquanto Maria e Tião namoram; Otávio, ao chegar do trabalho, atrapalha o namoro do casal, já que a casa tem apenas um único ambiente; Romana é acordada ao escutar o barulho de todos; na festa de noivado de Tião uma vizinha entra em trabalho de parto e Romana tem que se retirar, levando a festa para o barraco do parto. Ou seja, o ambiente coletivo, de certa forma, legitima a necessidade de uma luta por melhores condições que seja também construída pelas mesmas bases de relações. O espaço privado não é totalmente alheio ao público.

O samba composto pelo personagem Juvêncio, cantarolado pelos personagens ao longo da peça e incorporado pela indústria cultural no final do terceiro ato, sintetiza o retrato social levado à cabo na peça de Guarnieri, o retrato dos que não usam *black-tie*:

TIÃO (*cantarola*) – Nosso amor é mais gostoso,
 Nossa saudade dura mais
 Nosso abraço mais apertado
 Nós não usa as “bleque-tais”.

Minhas juras são mais juras
 Meus carinhos mais carinhoso
 Tuas mãos mais puras,
 Teu jeito é mais jeitoso...
 Nós se gosta muito mais,
 Nós não usa as “bleque-tais”... (GUARNIERI, 2009, p.24).

A montagem de *Black-tie* em 1958, num momento em que os trabalhadores se rearticulavam pela luta por melhores salários e pela expansão do movimento sindical reprimido desde o governo de Eurico Gaspar Dutra (de 1946 a 1951) significou uma verdadeira guinada na produção da dramaturgia nacional, colocando na ordem do dia a nossa realidade social imediata. Ainda que a greve esteja em segundo plano, pois no primeiro vemos os conflitos intersubjetivos a partir do personagem Tião, as situações de massa, mais especificamente, a luta de classes, passou a ser assunto de teatro frequentado por gente interessada, o que se constata pelo sucesso de bilheteria que foi a temporada.

A verdade de *Eles não usam black-tie* reside justamente na contradição entre forma (conservadora) e conteúdo (progressista). A peça funciona como interessante radiografia do processo vivido pelo país: o avanço progressista das lutas dos trabalhadores era basicamente contido pelas formas conservadoras para as quais ele era canalizado – do PCB, em sua política de aliança de classes, passando pelo PTB, o principal instrumento de intervenção governamental nas organizações trabalhistas, aos sindicatos, federações e confederações devidamente controlados pelo Ministério do Trabalho. E seu sucesso indica até que ponto mesmo os

jovens de maior sensibilidade política continuavam pensando com as categorias estéticas produzidas pela experiência histórica das classes dominantes no Brasil (COSTA, 1996, p.39).

A partir da montagem de José Renato, o Teatro de Arena dedica-se à constituição de um projeto de dramaturgia nacional-popular, intensamente discutidos nos Seminários de Dramaturgia que pode ser compreendido como o primeiro movimento de um conjunto de obras que se empenharam em construir uma unidade programática com os setores civis e com as classes subalternas da sociedade brasileira.

A temporada inaugurada em 1958 foi seguida pela montagem, em 1959, de *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, dando continuidade ao posicionamento ideológico e estético que seria construído no Arena. O projeto de um teatro nacional-popular previa a construção de uma dramaturgia atenta às contradições históricas do país e disposta a interferir nas forças em jogo. Segundo Betti (1997), a proposta do grupo foi marcada por uma intensa busca pela coerência entre pensamento e ação, ou seja, o teatro deveria ser desenvolvido a partir de um senso comum de responsabilidade social, política e ideológica, capaz de instrumentalizar o indivíduo das classes mais baixas diante da realidade, de tal forma que a encenação deveria estar voltada às necessidades históricas e urgentes de seu público. O desenvolvimento de uma consciência nacional e popular seria o ponto de partida para a superação do subdesenvolvimento e para a organização do proletariado enquanto força histórica.

Caberia ao teatro, assim, a função de trazer à cena um modelo de realidade construído a partir do ponto de vista das classes subalternas: seja do ponto de vista temático, seja por suas formas de representação. Essas discussões, de ordem teórica, política e social, contribuíram não apenas para que Vianinha desenvolvesse um trabalho mais seletivo de elaboração no plano dramático, mas também para que sua peça fosse construída a partir de novas perspectivas no que diz respeito à sua prática de discussão de textos, de treinamento dos atores e autores⁶⁴.

⁶⁴ As discussões suscitadas durante os Seminários de Dramaturgia do Arena acerca do projeto nacional popular, crucial para entender o projeto que viria a ser encabeçado pelo grupo e essencial para a compreensão do projeto que sustentava a escrita de *Chapetuba Futebol Clube*, podem ser analisadas a partir do conjunto de seis textos ensaísticos produzidos por Oduvaldo Vianna Filho entre 1958 e 1960, em PEIXOTO, Fernando (org.). Vianinha: *Teatro, Televisão e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Chapetuba e *Black-tie*, no que diz respeito ao campo da escolha temática, tratam de assuntos oriundos das classes subalternas. Nas duas peças vemos desenvolvidos os conflitos de personagens que devem optar entre uma escolha individual e outra de ordem coletiva. No entanto, o assunto de Guarnieri é mais explicitamente político, enquanto Vianinha coloca em discussão as contradições de ordem ética inerentes àquela que é considerada a grande paixão dos brasileiros – o futebol. Assim como Guarnieri alinhava a temática de *Black-tie* às questões sociais contingentes, Vianinha também apresenta sua peça num momento bastante oportuno no panorama nacional que se configurava.

O momento era propício: um ano antes, a seleção brasileira vencera, na Suécia, o Campeonato Mundial, o que, sem dúvida, só fizera alentar as expectativas nacionalistas. A nação, que se propusera avançar cinquenta anos em cinco com o plano de metas do governo JK, possuía, em seu bojo, o termo comum e democratizador de um esporte das massas. O país vibrava junto aos rádios, em casas e bares, diante da superioridade estratégica de seus jogadores, meninos provindos das várzeas, dos subúrbios, das favelas, para envergar, de forma tão bem sucedida, as cores nacionais. A escolha de Vianinha não poderia ter sido mais oportuna (BETTI, 1997, p.50).

Na peça de Vianinha, dois times disputam a final do campeonato da segunda divisão paulista: Chapetuba Futebol Clube e Saboeiro. A vitória do primeiro representa a possibilidade da pequena comunidade, com menor visibilidade que o segundo, em ascender em termos de desenvolvimento, atrair investimentos para o local e melhorar as condições econômicas de seus moradores. Em contrapartida, o segundo time representa uma localidade mais próxima de São Paulo, em outro patamar de prosperidade econômica, que conta com o apoio da Federação. Além disso, Saboeiro tem vantagens não só de ordem econômica e política em relação à Chapetuba: para vencer a partida, ele precisa apenas de um empate, e mais, o juiz que irá apitar a partida final pertence à comunidade. Ou seja, na peça *Chapetuba* os times ultrapassam meramente a representação de instâncias relacionadas ao universo do esporte e dizem respeito também a uma realidade social mais ampla e complexa, marcada por relações distintas com as classes sociais que representam o poder econômico. Chapetuba representa a vila ainda composta por moradores simples, marcada por relações verdadeiras e fraternas, do futebol pela paixão, enquanto Saboeiro representa a sociedade controlada pelo investimento dos poderosos e dos empresários por trás do ‘futebol negócio’.

O que move a ação na peça *Chapetuba* são os conflitos éticos que se apresentarão aos personagens principais da peça. Maranhão, goleiro titular do Chapetuba e ex-goleiro do time adversário, enfrenta dificuldades financeiras, devendo, inclusive, três meses de aluguel na pensão onde mora. Durval, além de jogador no Chapetuba, acumula também a função de técnico. No passado, ele jogou no Flamengo e chegou inclusive a disputar o Campeonato Mundial na Itália, integrando o time da seleção brasileira. Além da distância da família, Durval sofre também com o prenúncio do fim de sua carreira, uma vez que seu desempenho físico já não é mais o mesmo de antes. Os dois personagens são colocados diante de opções difíceis que os fazem escolher entre os interesses individuais e a lealdade ao time e à cidade à qual pertencem. Benigno, cujo nome já é bastante irônico, é repórter do Saboeiro e sabe que, no passado, Maranhão já aceitara um suborno.

Benigno – E você? Tô fazendo isso por sua causa! Aquela vez nós fizemo contra o Saboeiro, não é? Saboeiro pouco me incomoda... Eu não esqueço meu Maranha. Vi você começá a jogá esse futebol, quase. Amanhã você tá na seleção do Brasil, eu sei. Mas eles vão ficá com raiva. Você vai pro São Paulo? Eles vão lá... vão dizê: “Maranhão não é limpo. Saiu do Saboeiro por causa disso?” “Limpo Maranhão não é!”. (*Maranhão segura Benigno forte. Benigno impassível sorri*) Que é isso? (*Maranhão afrouxa*) Maranhão não é limpo. Limpo Maranhão não é! (VIANNA FILHO, 1981, p. 141).

Essa figura procura o jogador e lhe oferece uma grande quantia em dinheiro para que este simule uma contusão e fique de fora da disputa final do campeonato. Benigno sabe da capacidade técnica de Maranha, como é chamado por seus companheiros na peça, e lhe propõe então que deixe o jovem e inexperiente goleiro Bila substituí-lo na partida. A derrota do Chapetuba é sinônimo da garantia de investimentos financeiros em Saboeiro. Durval, por outro lado, recebe uma proposta para retornar ao Flamengo e abandonar o pequeno time. Ele e Maranhão são conscientes das artimanhas por trás de toda a aparelhagem do futebol brasileiro. Quando Durval pergunta a Maranhão se ele já trabalhou com o Benigno, Maranha acaba admitindo que sim e já aceitou o suborno no passado. O conflito central da peça de Vianinha é construído então, confrontando cada um desses personagens entre suas necessidades individuais e o compromisso ético com a cidade que representam.

Bila, Cafuné, Zito e Paulinho são personagens que também integram o time do Chapetuba e representam, na peça, a ótica do indivíduo comum, inserido em um determinado grupo social e identificado com ele, refletindo suas maneiras e seus

valores. Para eles, a vitória do Chapetuba possibilita a ascensão financeira através do esporte, o esperado reconhecimento na sociedade, mas não por vias de um crescimento individual – são antes personagens afeitas às relações comunitárias, refletindo, inclusive, na amenização da subjetivação de seus papéis. Bila está apaixonado por Fina, que trabalha na pensão. Se Chapetuba ganhar, trará sua mãe de Imbirá para morar na comunidade e se casará com a moça. Cafuné ainda nutre os sonhos do futebol juvenil, jogado com paixão, do esporte limpo e justo. Sua adesão emotiva à causa do Chapetuba se reflete nas mandingas que ele faz para que o time do coração vença o campeonato. Zito é casado com Cida e estão esperando um filho. E Paulinho, embora tenha uma condição financeira diversa dos outros jogadores (ele é filho do dono da Rádio Pajé), também acredita no Chapetuba enquanto uma possibilidade de ascensão financeira via esporte. Os traços coletivos, visíveis nas relações e nos diálogos que vão se estabelecendo ao longo da peça entre esses personagens, acabam por suplantar individualizações subjetivistas que tenderiam à idealização da vida nos subúrbios.

Que decisões formais acabam por legitimar os traços coletivos priorizados na peça? Dentre eles, a escolha em ambientar os dois primeiros atos da peça no espaço da pensão onde a figura da peça, Chapetuba, está concentrado para a grande final permite que as situações desenvolvidas colaborem na construção não apenas do ambiente físico em que se passam os conflitos, mas também das nuances psicológicas das personagens, que são reveladas pelos diálogos naquele espaço concentrado. O público tem acesso a fatos que os outros jogadores do time não têm, como por exemplo, a alusão ao suborno recebido no passado por Maranhão. Isso faz com que os jogadores do Chapetuba, representantes do indivíduo comum, não percebam que a manipulação do resultado acontecerá, durante a peça, no mesmo ambiente em que todos compartilham, reafirmando certa inocência daqueles que ainda acreditam no futebol jogado com ética.

Vianinha opta claramente por criar duas linhas de tensão paralelas: uma é a da expectativa coletiva em relação ao campeonato, introduzida e contextualizada desde a cena inicial; a outra é a do conflito individual desencadeado com a oferta do suborno. O antagonismo entre ambas, ressaltado na escritura dramática da peça, deixa claro o fato de que é no campo da consciência do indivíduo, isolado, fragilizado e desprovido de perspectivas, que as manipulações do poder irão encontrar o seu mais conveniente campo de manobras (BETTI, 2005, p. 79).

Durval e Maranhão são levados a pensar que lutar por Chapetuba é remar contra a maré, preferindo o lucro individual ao esquecimento quase sempre relegado àqueles que, em algum momento, tiveram seu destaque no esporte brasileiro. O terceiro e último ato da peça ocorre no vestiário do time e as notícias que o espectador tem acesso sobre a partida vêm todas de um pequeno rádio. A tensão chega ao seu ápice quando o juiz, num lance bastante suspeito, marca pênalti contra o Chapetuba. Cafuné, autor da falta, desesperadamente pede para que Maranhão e Pascoal façam alguma coisa – ele jura não ter cometido a infração. E numa falha gestual de Maranhão, que esquece de mancar (ele estava fora da partida alegando uma contusão), deixa revelar sua traição ao time: a partida está vendida. A derrota do Chapetuba no campeonato faz emergir a dura realidade: o futebol não iguala os desiguais, pois no final, impera sempre o interesse dos poderosos.

A perspectiva de *Chapetuba* não é a da transformação, mas a da permanência, a da sobrevivência invertida e sem maiores perspectivas. Diante do interesse dos poderosos, a única certeza é a da desagregação do sonho, a do fechamento, a da volta das condições usuais da existência. Diante do cinismo de Maranhão, que assume friamente o suborno, a ingenuidade de Cafuné em sua revolta é patética e inútil. A via escolhida para a realização do sonho redentor de *Chapetuba* faz, apenas, que se perceba a inconsistência do ideal do esporte como forma de luta contra a desigualdade e a estagnação (Idem, 1997, p.55).

O confronto entre a peça *Chapetuba* e sua antecessora *Black-tie*, a primeira construída a partir dos pressupostos debatidos no Arena naquele momento pelos Seminários de Dramaturgia, permite considerações a respeito do modelo de teatro nacional-popular que se erigia. As duas peças ainda seguem, no que diz respeito à sua linguagem, ao estilo realista, enfocando os conflitos intersubjetivos e as contradições de suas personagens centrais, que são, em ambos os casos, oprimidos. No entanto, ainda que no plano formal elas se vejam limitadas frente ao novo conteúdo, tratam de forma alegórica a representação nacional do país, apresentando um conjunto de imagens concretas do Brasil que estavam na ordem do dia. Ou seja, a apresentação da peça de Guarnieri, em 1958, que inaugurara o debate sobre a constituição de um projeto nacional-popular de teatro, seguida de *Chapetuba*, apresentada em 1959 para dar continuidade na temporada nacionalista que começava a atrair um público interessado em questões políticas, construída sob uma atividade de pesquisa mais intensa, viriam a se constituir como uma espécie de preparo necessário para o futuro exercício de uma prática de teatro e cultura

populares em termos mais amplos de atuação social. Ainda segundo Betti (1997), seria com a montagem de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, em 1960, que nos deslocaríamos da observação da realidade sócio-política para a ideia de um compromisso de ação nas forças históricas. E esse novo objetivo do campo da atuação e práxis social traria inovações também no que diz respeito às das formas dramaturgicas e cênicas, direcionando-nos ao teatro épico.

O prefácio da peça de Augusto Boal é bastante elucidativo no que diz respeito às discussões sobre forma e conteúdo teatral, especialmente conteúdos políticos, que estariam em jogo no projeto nacional-popular do Arena. Sob o título de *Explicação*, o texto de Boal começa discutindo a inserção de conteúdos políticos na dramaturgia brasileira.

Teatro não é forma pura, portanto é necessário meter alguma coisa em teatro, quer seja política ou simples história de amor, psicologia ou indagação. E se política é tão bom material como qualquer outro, surge o mais novo problema: a ideia da peça (BOAL, 1986, p.23).

A “ideia da peça”, de que fala Boal, está ligada à concepção estética do teatro, que, segundo o dramaturgo e diretor, deveria ser julgada não sob o ponto de vista apenas da escolha de um conteúdo progressista ou não, mas especialmente pelas escolhas e estratégias do campo formal. A função requerida para o teatro nacional-popular do Arena não se limitaria a retratar solidariamente as classes populares, como no caso do realismo socialista, nem mesmo tender ao Naturalismo do homem como produto do meio, mas exigiria intervir nas forças históricas que agem por trás das condicionantes da exploração, recolocando a classe trabalhadora enquanto força atuante. O teatro da responsabilidade, tema em constante debate nos Seminários de Dramaturgia, aparece em *Revolução na América do Sul* como uma defesa do operário – a inação de José da Silva frente à exploração do capital e sua fé por dias melhores o afasta da luta organizada; sua volubilidade, criada objetivamente, o faz enxergar apenas a necessidade mais imediata; ele tem fome, quer um pouco de comida. Boal constrói, assim, uma peça extremamente alegórica e cômica sobre o proletário alienado vítima de um sistema político e econômico opressor. A forma escolhida por ele se aproxima do teatro de revista, mas aqui trabalhada em chave paródica e alegórica, ressignificando a *revue de fin'anée* francesa, gênero teatral de grande êxito no teatro brasileiro burguês da segunda metade do século XIX até as três primeiras décadas do século XX, que tinha como

proposta passar em revista os principais acontecimentos do ano anterior. A construção da expressão de nossa sociedade pela montagem desse quadro, desdramatizado e despsicologizado, é significativa no que diz respeito à necessidade de superação dialética do teatro tradicional e de uma politização da estética contrária aos sucessos de mercado – ideias que viriam a se constituir pilares importantes da estética do grupo.

Revolução na América do Sul retrata, ao longo de quinze cenas divididas em dois atos, a saga de José da Silva, trabalhador de uma fábrica, que precisa matar a sua fome e a de sua família. A mulher o pressiona para que ele peça ao patrão um aumento salarial – essa é a condição para que ela volte a lhe entregar marmita na fábrica em que ele e Zequinha Tapioca trabalham. O exagero irônico na caracterização das personagens acentua o tom alegórico da peça: Zequinha abre sua marmita, que é do tamanho de um estojo de injeção. Ele e José da Silva percebem, pelo cheiro, que há alguma coisa de diferente naquele dia – desconfiam que é sobremesa.

JOSÉ – A diferença é que tem um pouquinho de sobremesa! Entendeu? Parabéns, heim! Você é que dá sorte: vai comer sobremesa. Felicidades.
ZEQUINHA (*sisudo*) – Escuta. O que é... sobremesa? (BOAL, 1986, p.30).

A miséria dos operários vai sendo construída através desse jogo de incongruências e hipérboles, que foge à qualquer custo da busca por uma verossimilhança ou linguagem realista. O esquecimento da sobremesa situa a longa situação de exploração econômica dos trabalhadores e causa o estranhamento no espectador, afinal, toda a discussão da causa da opressão que será desenhada nas entrelinhas da peça tem aí, na discussão da sobremesa, seu ponto de partida. Além disso, ao parabenizar o amigo por receber um pedaço de doce, começam os primeiros esboços da alienação que será marcante em ambas as personagens. José da Silva e Zequinha vêem saídas distintas para a situação em que se encontram: o primeiro acredita que, para matar a sua fome, é necessário não perder a fé em dias melhores, enquanto o segundo aposta na ideia de fazer uma ‘revoluçãozinha’ – basta “pegar revólver, faca, pedaço de pau, tudo! Ir pra rua gritar que a gente quer aumento. Aí eles dão!” (BOAL, 1983, p. 31) – tanto o esquerdismo quanto o progressismo dos movimentos de esquerda estão também na mira da crítica levantada pelo dramaturgo. Mas as suas motivações não foram construídas através de uma politização organizada em torno de um movimento: são antes necessidades

individuais e imediatas que os movem. Ainda que adepto da revolução, Zequinha já se mostra desde o início inclinado às articulações capitalistas, cobrando de José da Silva algumas 'cheiradinhas' em sua marmitta.

ZEQUNHA (*de cara amarrada*) – Eu sou muito amigo, e você pode dar as cheiradinhas que quiser. Só que precisa pagar. Você compreende: a marmelada é uma espécie de capital; então eu tenho que fazer render meu capital (BOAL, 1986, p. 31).

O Jornalista e uma personagem denominada Líder da Maioria anunciam um aumento salarial aos trabalhadores. Além do próprio nome da personagem deixar inferir uma crítica explícita às lideranças do movimento sindical organizado, o discurso de aderência do movimento ao governo também faz com que a peça não caia na exaltação romântica do operário, mas coloque em pauta de discussão as formas de organização e exercício de poder dentro dos movimentos coletivos e políticos. Logo após o aumento salarial, José da Silva vai à feira na esperança de matar a sua fome, mas os preços são imediatamente reajustados e agora seu salário de dois contos e oitocentos dá apenas para comprar osso, capim e limão. A culpa desse aumento acaba retornando à José da Silva, que a aceita passivamente. Isso porque o aumento do preço é atribuído ao aumento do preço do pneu, e de outros artigos, até chegar ao produto comercializado na fábrica em que Zé da Silva está empregado. O patrão aparece do nada – assim como os demais personagens que representam os elos intermediários entre a empresa e a feira – e diz que o aumento da borracha se deve ao aumento dos trabalhadores, que foi pedido justamente pelo Zé da Silva. Esse recapitula que apenas pediu o aumento porque não tinha comida para a esposa aleitar seu filho recém-nascido, e na sequência vemos:

FEIRANTE – Que maravilha: então a culpa é do seu filho!

JOSÉ – Que garoto safado!

FEIRANTE – Que coisa extraordinária!

JOSÉ – Mal acabou de nascer e já está desorganizando as finanças do país. Nessa terra está tudo errado por causa do meu filho! Quando chegar em casa, vou-lhe dar uma surra que ele não vai esquecer! (BOAL, 1986, p. 40).

Depois de ser despedido por ter pedido o aumento, e por todo o mal que seu aumento causou aos exploradores e aos outros explorados da sociedade, José da Silva vê como única alternativa buscar uma solução na Câmara dos Deputados. Novamente as cenas beiram à farsa quando a intenção é retratar os detentores do

poder: todas as suas relações são caóticas e as discussões, devido às incongruências entre o tom grandiloquente e o conteúdo bizarro dos projetos de lei em discussão, beiram ao absurdo. Depois de espoliado pela esposa, negligenciado pelo patrão, sem comida e trabalho, José tem seu pedido de emprego negado pelo Líder da Câmara dos deputados, pois a verba pública que havia disponível fora destinada para os Beneméritos do Esporte, das Diversões e do Espírito – a condição para se ganhar uma ajuda pública é angariar votos, já que a eleição, na peça, está por vir. Não há outra alternativa para José – e essa alternativa não é a melhoria de sua condição de classe, mas sim um prato de comida – a não ser a aderência à ‘revoluçãozinha’ já de início proposta por Zequinha Tapioca. Junto com os Esfarrapados, as Prostitutas e os Revolucionários, eles empreendem a ideia de uma Revolução da Honestidade, o que significa que nada, de fato, mudará – continuarão a ser apenas oprimidos, talvez mais sinceros, ou seja, a revolução perde seu caráter de classe e passa a ser uma revolução individualista.

Mais adiante Zequinha se autoproclama Líder da Revolução, o que novamente o coloca inclinado aos detentores do poder, e para exercer tal função, basta-lhe vestir-se como um e aprender um pouco de sua retórica. A dificuldade de organizar a revolução, pois todos os participantes têm compromissos individuais que embaraçam a união do grupo, desencadeará a prisão de José da Silva por um guarda, e novamente sua alienação entra em primeiro plano – ao invés da contestação da prisão, a personagem vibra com a possibilidade de conseguir um prato de comida na cadeia. Depois de preso e torturado, ele é expulso da cadeia sem a tão desejada refeição, pois findou a verba para a alimentação no sistema penitenciário devido à superlotação. A Canção da Liberdade entoada pela personagem e pelo Coro que compõem as cenas escancaram a crítica à falsa liberdade do trabalhador no sistema opressor que se estabelece na peça, alegoria do sistema capitalista tardio que se instaurava no Brasil.

ZÉ DA SILVA – Passo a vida trabalhando
 Dando duro no batente
 A comer de vez em quando
 Isso é vida minha gente
 Se ser livre é passar fome
 Não quero ser livre não.

CORO – Zé da Silva é um homem livre
 O quê, o quê, o quê...
 Zé da Silva é um homem livre
 O que ele vai fazer?

ZÉ DA SILVA – Pro patrão pedi aumento
Só levei um pontapé
Sem dinheiro e sem vintém
E agora seu José
Se ser livre é passar fome
Não quero ser livre não.

CORO – Zé da Silva é um homem livre
O quê, o quê, o quê... (BOAL, 1986, p. 63).

A partir daqui, entremeado às cenas que caricaturizam a classe política burocrata nacional, acompanhamos José da Silva a ser explorado por seu anjo, ridicularizado e abandonado pelos governantes e traído por seu companheiro Zequinha Tapioca. Além disso, ele não tem inclinação politizada: basta-lhe um prato de comida para esquecer qualquer questionamento sobre a origem da sua situação miserável e de sua família. Por trás de todas as relações de exploração e alienação que vão se estabelecendo entre as personagens, está sempre presente a figura do Anjo da Guarda, explicitamente uma referência ao capital estrangeiro. Até mesmo no momento em que José da Silva encontra-se doente, o que o levará à beira da morte, o Anjo aparece em seu quarto para cobrar *royalties* do anti-herói proletário. Novamente vem à tona a alienação do trabalhador, que paga ao Anjo todas as cobranças sem questioná-lo e sem ter poder de argumentação – ele termina a cena vestindo apenas a cueca, contente em descobrir que o Anjo não se deu conta de que ela era feita de *nylon*, produto de tecnologia americana.

Doente com pedra na vesícula e sem atendimento médico, José da Silva procura um bom lugar para morrer e, novamente, a cena adquire o tom cômico propiciado pela incongruência: José tem que morrer logo, pois sua mulher tem hora para trabalhar e não pode velar o defunto por muito tempo. Essa relação despsicologizada e mecânica se dá não por conta de um esvaziamento das relações intersubjetivas que tenderiam ao individualismo, mas sim porque na existência objetiva da miséria e da pobreza, não há tempo para as sentimentalidades burguesas – a mulher de José precisa enfrentar a lide diária.

A Revolução da Honestidade acaba coligando o Milionário e o Jornalista, grande manipulador das situações, formando o Comando Sanitário, e o financiamento do movimento ficará por conta do Anjo do capital estrangeiro. O momento é dos dias que antecedem à eleição e o Comando disputará o poder com o Partido Vai ou Racha, formado pelo Líder, o Magro e o Baixinho – no frígir dos ovos, não ocorrerá nenhuma mudança substancial, pois os projetos de governo de

ambos os partidos são idênticos. Uma cartomante recomenda ao Líder que este, além de agir racionalmente, procure devolver os bens materiais que roubou anteriormente, tornando-se assim um regenerado: “O regenerado é um ladrão que já não rouba mais: o homem honesto é um que ainda não começou.” (BOAL, 1986, p. 96). A eleição passa a ser a possibilidade de José da Silva e sua mulher matarem a fome, pois ambos os partidos tentaram comprar seus votos com um bocado de comida. Concomitantemente à apuração, que tem como juiz o Anjo da Guarda, ou seja, já infere-se a interferência do capital estrangeiro nos resultados, José entra na cena para anunciar que, finalmente, ele irá almoçar. A personagem acaba morrendo engasgada enquanto come, o que desnaturaliza qualquer empatia psicológica com aquilo que, no plano real, seria trágico. Com a morte de José, não há mais quem governar. O Líder e Zequinha seguirão na busca de um novo operário.

O teatro de responsabilidade requerido pelo Arena em seu projeto nacional-popular, apesar de toda a inércia da personagem principal da peça e de toda a alienação de classes que é explicitada, acaba sendo retomado na fala final da peça, nas palavras do Narrador:

NARRADOR – José é um que morreu.
Mas vocês ainda não.
Aqui acaba a Revolução.
Lá fora começa a vida;
e a vida é compreender.
Ide embora, ide viver.

Podeis esquecer a peça
Deveis apenas lembrar
que se teatro é brincadeira,
lá fora... é pra valer.
(*Cantando enquanto sai*)
Lá se vão os governantes
aqui não fica ninguém
Fica o homem que morreu
e a mulher que fez amém (BOAL, 1986, p.117).

Ao formalizar um assunto explicitamente político, a exploração dos trabalhadores, a corrupção dos detentores do poder e alienação política do proletariado, o autor utiliza-se de um não realismo cênico capaz de incorporar nossas contradições sócio-históricas enquanto assunto de teatro.

Se Guarnieri introduzia um assunto novo, colocando a classe operária no centro de sua peça, com as consequências que vimos, Boal percebeu que, na situação histórica brasileira, por mais central que fosse o papel da classe, avançando em suas reivindicações e organização, a contra-revolução em andamento é que se colocava como protagonista. E, sendo esse protagonista o adversário a ser criticado, tratou-o com os recursos

teatrais adequados: a farsa, a sátira e a caricatura explícita. (COSTA, 1996, p. 69).

O tom irônico da peça, a comicidade, o exagero, as personagens caricatas e a fragmentação cênica contribuem para que em termos de forma, pudéssemos dar conta da construção de projeto nacional-popular efetivo, atento não apenas a ilustrar as situações ou os dramas psicológicos dos explorados, mas capazes de construir uma visão panorâmica e processual da condição de José da Silva, espécie de caricatura do proletário alienado de sua condição de classe e da necessidade urgente da tomada de posição frente às forças históricas – “*Revolução na América do Sul* mostra tudo o que um dramaturgo tem a fazer quando está interessado em assuntos relevantes do ponto de vista político e social” (COSTA, 1998, p.185).

Escrita em 1960 por Vianinha e montada no mesmo ano sob direção de Francisco de Assis, no teatro da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* é uma peça central para compreender a apropriação crítica do teatro épico no Brasil. Em primeiro lugar, ela é expressão de um movimento crítico - e de autocrítica – que marcou a cena teatral brasileira a partir da montagem de *Black-tie*, especialmente no que diz respeito à constituição de um teatro nacional e popular. No entanto, em termos estéticos, a peça surge como resultado de um longo debate sobre os limites do drama burguês e da cena realista enquanto possibilidades formais da obra de arte capazes de tratar das singularidades da realidade brasileira, ocorridos principalmente ao longo dos Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena. É válido pontuar que, em termos de conteúdo, o teatro brasileiro já estava voltado para a questão nacional, no entanto, no que diz respeito à forma, ele ainda se alinhava aos princípios formais do drama tradicional. Ao menos três escolhas estéticas sinalizam a atitude consciente de Vianinha no que diz respeito à apropriação crítica da teoria do teatro épico de Brecht: 1 - a construção de personagens não subjetivados - denominados, inclusive por suas funções; 2 - a literarização da cena através da utilização de cartazes e projeções; 3 - o caráter episódico através da utilização conscientemente crítica do teatro de revista. Ademais, as escolhas formais e estéticas de Vianinha na constituição da peça conduzem os espectadores ao distanciamento, especialmente através da quebra da quarta parede, ou ilusionismo, ao constituir personagens que insistentemente dialogam com o público. É expressão explícita da consciência do

Verfremdungseffekt a inserção de um prólogo em que um coro de personagens denominados “Desgraçados” alertam o público para aquilo que irão ver em cena.

Ponto de partida para a compreensão das escolhas formais, tanto do texto de Vianinha quanto da direção de Chico de Assis, é a crítica à linguagem realista, não em sua acepção crítica e dialética, muito bem sintetizadas no texto *A mais-valia tem que acabar, Seu Edgar*, que figura como prefácio à publicação da peça. Para o autor, a forma realista não daria conta de levar à consciência social a descoberta de seu condicionamento e alienação, pois se limitaria a expressar os dados sensíveis da realidade, conduzindo à mera contemplação.

É preciso uma outra forma de teatro que expresse a experiência mais ampla de nossa condição. Uma forma que se liberte dos dados imediatos, que organize poeticamente valores de intervenção e responsabilidade. Peças que não desenvolvam ações; que representem condições. Peças que consigam unir, nas experiências que podem inventar e não copiar, a consciência social e o ser social mostrando o condicionamento da primeira pela última. Isto não será mais um teatro apenas político embora o teatro político seja fundamental nas atuais circunstâncias (VIANNA FILHO, 1981, p. 221).

Essa crítica à linguagem realista, para além de uma colocação apenas no plano teórico, aparece muito bem sintetizada nas escolhas estilísticas de linguagem na peça de Vianinha. No entanto, além da desfiguração da linguagem realista, deve-se destacar que a comunicação de um conteúdo politizado estava em primeiro plano no modelo de teatro nacional-popular que vinha sendo debatido desde os Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena. Forma e conteúdo deviam estar aliados de forma a tornar a complexidade de nossas determinantes históricas algo inteligível e compreensível para as camadas populares de nossa sociedade – e essa foi uma preocupação que permeou todo o processo de concepção cênica de ‘A mais-valia’.

Eu na época estava animado por Bertolt Brecht e Erwin Piscator. Isso coincidia com o pensamento do Vianinha, mas eu tinha ainda uma íntima busca de um teatro mais acessível ao grande público e teimei em usar uma base estrutural de revista da Praça Tiradentes. Desta mistura, acrescentando formas estratificadas pelo cinema americano, saiu a encenação da Mais-Valia (VIANNA FILHO, 1981, p. 215).

Um dos primeiros aspectos que deixa evidente as aproximações do teatro de Vianinha, e dessa peça em especial, com a forma teatral épica é seu claro intuito didático. A partir do conceito de “mais-valia” exposto por Karl Marx (1818 – 1883) em *O Capital*, estudado pelo dramaturgo juntamente com Carlos Estêvam Martins e

Leon Hirszman no ISEB, Vianinha desmascara a tese que Augusto Boal apenas deixara implícita em *Revolução na América do Sul*: a exploração do trabalhador segundo a acumulação de bens da burguesia através do emprego da mais-valia. É da necessidade de explicitar a tese didaticamente de maneira a alcançar o público popular que o autor constrói o texto, uma síntese que não foge à realidade, mas desnaturaliza as relações trabalhistas, colocando-a em discussão.

A peça não possui personagens subjetivados ou psicologicamente desenvolvidos e aprofundados ao ponto de se estabelecer uma individualização, mas são antes caracterizados por suas funções. Assim, tem-se o grupo dos Capitalistas 1, 2, 3 e 4, oposto ao grupo dos Desgraçados 1, 2, 3 e 4. Esse recurso já sugere que, na peça de Vianinha, está em jogo não o conflito intersubjetivo usual do drama burguês, mas a oposição entre duas classes sociais distintas, colocando o foco na luta de classes do ponto de vista do operariado – de um lado os opressores subservientes do capitalismo e, de outro, trabalhadores de uma fábrica, pejorativamente denominados de desgraçados, pressupondo a condição desigual das relações de trabalho. Cansados pela jornada exaustiva, o grupo dos Desgraçados resolve pedir ao grupo dos Capitalistas dois minutos a mais de descanso – e a partir daí desenvolve-se o conflito central na peça: a busca das causas da condição de exploração.

Há de se destacar que não há uma homogeneidade no pedido de reivindicação dos Desgraçados e isso fica evidente no fato de que cada um canta uma palavra de ordem diferente durante a caminhada até a casa dos Capitalistas. Enquanto para D4 a ordem é “Abaixo a tirania”, D1 entoia “Viva a ordem... Belém, bem bem.” e D3 reivindica “Nós queremos mulher! Nós queremos mulher”. Ou seja, a condição de exploração é também discutida em termos da alienação da consciência política dos trabalhadores e sua desarticulação enquanto força histórica.

No palácio dos Capitalistas, os Desgraçados são facilmente ludibriados pelas artimanhas do capital. Ao ser interpelado pelo Desgraçado 2 acerca de um aumento de dois minutos a mais de intervalo de descanso, o Capitalista conta-lhe uma história sobre um bilhete deixado a ele com a mensagem “Hei de vencer”, clara alusão aos valores liberais. O tom emotivo do discurso do capitalista, encenada pelos figurantes que compõem a ação como se fosse uma história de filme *western*, ironizando os modelos de ‘mocinha’ e ‘mocinho’ que começavam a aparecer no cinema da época, em contraste com a história absurda narrada por ele, acaba por

emocionar o grupo dos Desgraçados que, chorando, esquece por completo de suas queixas trabalhistas. É escancarada a crítica aos mecanismos ideológicos de manipulação contidos nos produtos em alta do mercado cultural da época. A ironia se constrói pela inadequação entre o discurso dos capitalistas e seus efeitos sobre os operários, provocando no público certo choque de estranheza,

(...) mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora (ROSENFELD, 2008, p. 151).

No entanto um personagem proletário se destaca, o Desgraçado 4, ou D4 (que remete, por si só, à condição desses explorados): ao questionar a veracidade da história contada pelo Capitalista 2, motiva os demais Capitalistas a tentar uma nova estratégia para desviar a atenção dos operários. O grupo dos Capitalistas decide então fazer um concurso com os Desgraçados para escolher qual, dentre eles, é o homem mais feliz do mundo. A entrada de inúmeros figurantes no palco para atuar nas cenas que vão sendo desenvolvidas nesse momento da peça contribui para que o espectador não seja transportado e engolido pela emoção que o discurso caricato dos capitalistas pode despertar – identificação esta ironizada pela emoção dos desgraçados frente à história mirabolante contada pelos capitalistas. Assim se espera que o espectador consiga o distanciamento necessário para que adote uma posição reflexiva frente às contradições expostas. Os Capitalistas acabam por decidir que o Desgraçado 2 é o homem mais feliz do mundo, uma vez que ele ri o tempo todo, ainda que cercado pela miséria. O “desgraçado mais feliz do mundo”, ao retornar à fábrica no dia seguinte, acaba morrendo de exaustão, o que contribui para a ironia da peça ganhar consistência a partir da exposição desses paradoxos.

Indignado com a situação, o Desgraçado 3 decide ir ao Palacete dos Capitalistas com o intuito de questionar a origem do lucro. Porém, sua afeição aos vícios o leva a confabular com os capitalistas, que oferecem ao proletário *whisky*, uma viagem e uma mulher, fazendo com que este rapidamente esqueça sua condição de explorado. Sujo de batom e com um charuto na boca, o Desgraçado 3 retorna à fábrica informando aos amigos que a origem do lucro está no fato de a Terra girar. A justificativa absurda e boçal tem o intuito de despertar os espectadores de sua falsidade, levando-o a pensar em outras formas de cooptação menos

paródicas mas, afinal de contas, tão falsas e comprometedoras como as da peça. Desapontado, o Desgraçado 4 sai então a procurar as razões da exploração, indo até uma fila de suicídios, onde são cobradas altas taxas pelo serviço, mas não as encontra. Dois Barbeiros entram na cena, numa espécie de *intermezzo* teórico, em que o Desgraçado 4 encontrava-se deprimido e, ao observar a maneira como os dois cobram por seus serviços, ele tem a primeira descoberta sobre a origem da sua condição:

D4 – Estou rindo porque descobri uma coisa sozinho da Silva aqui na minha cabeça. Sujo, rasgado, sem cueca, sem ver peru, descobri uma coisa. No começo dessa peça sem graça de desgraça, um homem muito rico, de muito bom bico, disse que ele tinha lucro porque vendia um pouco mais caro o que ele fazia como burro chucro! E era mentira. E é mentira. Ele mentiu e fingiu e fugiu. Se ele vendesse um pouquinho mais caro do que é – e tudo acontecia sempre como aconteceu com vocês – ganhava vendendo, perdia comprando, ganhava vendendo, perdia comprando, ganhava vendendo... (...) Mas tem gente que ganha e não perde e tem cueca, peru, não come angu e não tem vontade de descobrir! Eu vou descobrir mais só com minha cabeça, meus olhos, minha vidinha amarela... Eu descobri, bibi! A gente pode descobrir as coisas atrás do jeito mentiroso que elas têm, belém bem, bem! (VIANNA FILHO, 1981, p. 253).

A articulação de uma linguagem coloquial novamente fica clara no trecho citado, enquanto um recurso formal empenhado em levantar as contradições históricas e sociais discutidas na peça. As rimas e os jogos de palavras conferem um tom ritmado e cômico à fala que, imediatamente, entra em choque com seu conteúdo – o Desgraçado acabara de compreender os mecanismos que estão por trás de sua situação de explorado e espoliado pelo sistema e seus patrões, responsável por sua ‘vidinha amarela’, ‘sem angu e sem peru’.

A cena seguinte, conforme o roteiro, muda para uma loja de carros em que um lançamento da indústria automobilística sob o nome de “velostec” está sendo vendido por 2 milhões. Será o segundo passo da descoberta do Desgraçado. Como se percebe, a não-linearidade entre as situações apresentadas é outra das marcas dessa peça, embora tenha um eixo em torno do qual tudo gire: a exploração inicial, a conscientização de que algo está errado pelo descompasso entre o discurso e a prática da vida social, e por fim a busca da compreensão da situação, em especial pelo D4. O Desgraçado 4, no intento de dar continuidade à sua busca, decide comprar o carro e provar a sua nova descoberta. Na hora de pagar pelo veículo, oferece ao vendedor uma carta de sua avó que, para ele, tem o mesmo valor monetário – por ter um valor sentimental inestimável e que, portanto, vale o quanto

ele queira. Confuso a respeito do valor real das mercadorias, o vendedor acaba por cometer suicídio. É nesse momento que D4 tem a sua segunda descoberta.

D4 – O dinheiro então existe porque existem coisas que a gente compra. Mercadorias... Todas as mercadorias servem para alguma coisa, mas nem tudo que existe é mercadoria. O ar serve para alguma coisa e não é mercadoria. Então as coisas viraram mercadoria? Não eram assim? E são mercadorias porque a gente faz as coisas para vender e não para usar! (...) Muito obrigado. O senhor ajudou muito. Quanta coisa tem escondida atrás do que a gente vê! Tem trabalho, tem gente, tem um mundo todo. E a gente só vê vender e comprar... O que será que determina o valor da mercadoria? Como é que a gente mede o valor da mercadoria? (VIANNA FILHO, 1981, p. 259).

A mudança constante de cenas, contrariando a linearidade do drama tradicional, faz com que a peça se aproxime do teatro popular de revista. Esse último se caracteriza pela sucessão de cenas que procuram entender em chave crítica a atualidade, o espetacular, com intenção cômico-satírica, pelo recurso à malícia, ao duplo sentido, a rapidez do ritmo.

A revue de fin d'anée era um gênero importado da França, que alcançou grande êxito no Brasil, estendendo-se da segunda metade do século XIX até as três primeiras décadas do século XX. Assimilando à alegria, espirituosidade e malícia, próprias do gênero, uma certa licenciosidade, na linguagem e na performance das coristas, essas peças acabaram por “escandalizar” o público mais conservador (MACIEL, 2004, p. 29).

Além disso, não há uma pretensão realista na peça de Vianinha, falta essa que caracteriza os textos oriundos do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, uma vez que as mortes repentinas, a aparição de personagens figurantes, a facilidade com que os desgraçados são ludibriados pelos capitalistas, o tom exagerado e farsesco dos eventos colabora para uma visão não-mimética da realidade social, auxiliando na sua crítica através do estranhamento.

O diálogo direto com o público, sua proximidade com a plateia, também se faz presente na peça através da intrusão de um sujeito circunspecto durante o desenrolar das ações, uma espécie de instância narrativa crítica que impede que as situações cômicas caiam no desbunde e percam de vista o horizonte crítico pretendido. Esse sujeito comenta o andamento da peça, reclamando sempre da falta de talento do autor, o que aponta para o caráter teatral da peça, um de seus momentos metateatrais, importante para deixar claro que estamos no teatro, num contexto didático também para a subversão das formas teatrais tradicionais. Esse personagem anuncia a mudança da cena para o Congresso onde se debate o valor das mercadorias.

Um dos integrantes do Congresso, denominado de Velho 2, afirma que o preço das mercadorias é determinado pela qualidade dos produtos, mas morre no meio de sua fala. O Velho 4 defende que o preço é determinado pelo valor da etiqueta, fala que emociona tanto o Velho 3 que este também morre. Um Moço gago que participa do Congresso expõe uma tese segundo a qual valor das mercadorias é determinado pelo tempo de trabalho socialmente necessário que se consome na sua fabricação – agora chegamos ao conceito de mais-valia. D4 é quem lê a tese, deixada pelo Moço num bilhete, que rapidamente sai da cena.

D4 – “O lucro existe porque as mercadorias são vendidas pelos seus valores. Isto parece um paradoxo ao contrário à observação de todos os dias. Parece também paradoxal que a Terra gire ao redor do Sol, e que a água seja formada por dois gases altamente inflamáveis. As verdades científicas serão sempre paradoxais se julgadas pela aparência enganadora das coisas. Karlão!” Que bonito. (*Anda em roda pelo palco*) Pensa 4, pensa 4, pensa 4... Junta as coisas... o seu Gago disse que a força de trabalho também virou mercadoria? E quanto é que ela vale? Ela vale o tempo de trabalho que levam para fazer a força de trabalho? Que esquisito... VIANNA FILHO, 1981, p. 265).

Novamente há a interrupção da cena pelo sujeito circunspecto, anunciando que a força de trabalho virou mercadoria e apareceu a mais-valia, o lucro e a exploração. Ao ver que apenas o Desgraçado 4 apoia a tese do Moço, o Velho 4 acompanha seus colegas e morre. O Desgraçado 4 decide, então, contar ao Desgraçado 1 sua descoberta, explicando a lógica da mais-valia para o companheiro de trabalho: D4 pede que D1 imagine uma feira em que todas as mercadorias são vendidas pelo tempo gasto para produzi-las. D1 acaba percebendo que para satisfazer suas reais necessidades são necessárias apenas duas horas de trabalho, embora sua jornada sejam oito – são nessas seis horas trabalhadas a mais, que ficam com o patrão, em que está a origem do lucro, a mais-valia, ou seja, não é o trabalho que enobrece o homem, pois muitos ganham com o trabalho alheio, embora seja o trabalho que gere a riqueza. Além disso, a remissão à feira, espaço coletivo de explícita materialização cotidiana da exploração, pode ser compreendida como um elemento que adquire conotação intertextual com *Revolução na América do Sul*, uma vez que é também no mesmo ambiente que José da Silva tem a possibilidade de descobrir os mecanismos por trás sua condição miserável – possibilidade não concretizada na peça de Boal. A peça termina com a entrada do sujeito circunspecto, que invade a cena para anunciar que “A mais-valia vai acabar, Seu

Edgar”. Ao invés de se apassivarem, os desgraçados assumem voz ativa e cantam o hino de sua classe construído sob o lema ‘hei de vencer’.

Em suma, a análise dos recursos literários épicos presentes na peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* expostos acima, como a forma narrativa que coloca o espectador diante da cena e não dentro dela, a concepção de um espectador ativo, contrário à catarse passiva do drama tradicional, a fragmentação das cenas em oposição à construção realista, a utilização da ironia e da sátira como recursos literários que sustentam a relação de distanciamento entre o palco e a plateia, deixam claro a limitação da crítica teatral ao abandonar a análise estética (formal e temática) do teatro político brasileiro (argumento anteriormente levantado a respeito do prefácio à *Revolução*, de Boal). Foi com *A Mais-valia*, de Vianinha, na época dirigida por Francisco de Assis, que teatro e revolução estreitaram os laços, a fim de consolidar uma dramaturgia não somente genuinamente nacional, mas popular e revolucionária. Frente à necessidade de expor no palco as condições históricas, perderam força os dramas intersubjetivos, rigorosamente encadeados, dinâmicos, à mercê de um destino que escapa das mãos do homem. Na peça de Vianinha, o passado é trazido à tona para que dele se mude o presente. E o efeito que se busca é imediato. Segundo Costa (1996), em ‘*A mais-valia*’ atingimos um padrão não-realista de pesquisa da realidade dificilmente ultrapassável.

4.2.3 O Golpe de 1964 e os palcos brasileiros: Um teatro amordaçado

Em primeiro de abril de 1964, as forças armadas brasileiras tomaram, com seus tanques e fuzis, o poder como forma de legitimar a política de um bloco formado por segmentos da burguesia bancária, agrária e industrial, associado ao interesse da burguesia internacional (leia-se norteamericana) com o objetivo de ampliação e aprofundamento de seu processo de exploração. Com essa finalidade, tais segmentos adotaram as orientações do departamento de Estado dos Estados Unidos, unindo-se às numerosas e heterogêneas forças econômicas, políticas e sociais que deram início a um novo processo político. Essas correntes se uniram com a finalidade de conter os ímpetus revolucionários das massas que passavam por um intenso processo de lutas por questões relacionadas, principalmente, à distribuição da terra e aos direitos da classe proletária e estudantil. Segundo

Pinheiro (2014), sucedeu uma represália muito forte do governo ditatorial no que diz respeito à atuação dos sindicatos, no sentido de impedir a progressão da luta dos trabalhadores e de aplicar a política de arrocho salarial, além da defesa dos interesses dos grandes proprietários de terra, que se organizaram com a finalidade de conter os avanços das lutas no campo. Tudo isso ganhou nova coloração ainda pelo discurso contra os perigos do comunismo, adotando para isso a fórmula ideológica do arcaico e do moderno próprio da classe dominante, que contou com a adesão de uma parcela da população formada pelos pequenos burgueses que aderiram ao discurso atrasado disseminado naquele momento.

Uma classe social se torna ideologicamente dominante quando consegue fazer com que seus interesses particulares se identifiquem, aos olhos da maioria da população, com os interesses gerais da sociedade. Para que tal operação possa ser bem sucedida, é necessário que os interesses particulares-dominantes encontrem sua forma de universalidade. Quando a classe em questão tem um papel revolucionário a desempenhar, essa forma de universalidade, mesmo se não corresponde ao conteúdo real da transformação social que será efetivamente realizada, não se reduz a um puro embuste (MORAES, 2014, p. 61-62).

Coube, então, àqueles setores da burguesia universalizar o seu discurso de forma a conquistar a confiança de uma parcela da população que se envolvia, paulatinamente, com o golpe. Esse bloco disseminava o pavor ao socialismo e era mais forte na medida em que não encontrava vozes à altura que fossem dissonantes a sua. Esse é o espaço em que se localizam os estudos que fazem a crítica às ações do PCB, que propunha alianças com a burguesia para se insurgir contra o imperialismo e como estratégia para uma futura superação do capitalismo, o que enfraquecia o discurso revolucionário e dava margem para a movimentação da classe média para a direita - e até mesmo de uma parcela da esquerda que começou a estranhar aquelas alianças, principalmente diante do golpe. Para Pinheiro (2014), o PCB não conseguiu identificar as consequências políticas do papel da burguesia já consorciada ao capitalismo, de forma que esta precisava da adesão do Estado como aparato para a sua sustentação. Assim,

(...) a perspectiva da luta se transformou num discurso vazio, e a posição dos comunistas não encontrou repercussão nas forças de esquerda contrária ao golpe (PINHEIRO, 2014, p. 42).

Diante da hesitação dos comunistas em relação à revolução, a burguesia achou uma brecha para que a sua “revolução” por um estado democrático pudesse soar de forma convincente ao trabalhador, mesmo que na realidade a democracia

burguesa se apresente como “uma unidade de dois contrários, a democracia e a burguesia”, sendo que “a burguesia não tem nenhum compromisso de princípio com a democracia” (MORAES, 2014, p. 63). No entanto, ainda que falso, o discurso ecoava de forma convincente naquele meio, posto que, por meio da propaganda, se criava um fantasma em torno do socialismo, a ponto de que a saída só poderia ser pela democracia burguesa. Assim, em ação conjunta, com a burguesia, com a adesão de boa parte da população, coube aos militares a intervenção que garantiria a permanência da democracia burguesa. Compreende-se, dessa maneira, que “as diferentes espécies de autocracia burguesa [...] não são ‘exceções’ a uma pretensa vocação democrática do Estado burguês, mas o resultado histórico concreto da luta entre as diferentes classes e camadas sociais de um dado país capitalista” (MORAES, 2014, p. 63). Portanto, regimes ditatoriais são pressupostos pela classe dominante para a sua manutenção no poder e as alianças com essas correntes, como acreditava ser possível o Partido Comunista Brasileiro, tornam-se inconsistentes. Noutras palavras, a partir dessa argumentação, a ditadura civil-militar é parte da farsa da democracia burguesa, a sua verdade formal, não a sua ruptura.

Segundo Schwarz (1978), para a sustentação do golpe de 1964, houve, no plano ideológico, a combinação do arcaico e do moderno: “(...) das manifestações mais avançadas da integração imperialista internacional e da ideologia burguesa mais antiga – e obsoleta – centrada no indivíduo, na unidade familiar e em suas tradições” (SCHWARZ, 1978, p. 74). Isso se constituiu, segundo ele, como uma regressão diante das conquistas de modernização alcançadas durante os anos em que o país conviveu com a democracia. Compreende-se que o golpe, nessa perspectiva, foi articulado por uma corrente contrarrevolucionária sempre presente na dinâmica brasileira e que trata de deslocar qualquer força revolucionária que possa se insurgir de forma perigosa nesse país. Durante o governo que precedeu ao golpe, a modernização estava vinculada às necessidades do desenvolvimento nacional e de políticas sociais, passando, para isso, pelas relações de propriedade e de poder que deveriam ceder às pressões da massa. O golpe de 1964 trouxe outra estrutura e se sustentou nas vozes da tradição local, a qual traz à tona

(...) as velhas fórmulas rituais, anteriores ao populismo, em que os setores marginalizados e mais antiquados da burguesia escondem a sua falta de contato com o que se passa no mundo: a célula da nação é a família, o Brasil é altivo, nossas tradições cristãs, frases que não mais refletem realidade alguma, embora sirvam de passe-partout para a efetividade e de caução policial-ideológico a quem fala (SCHWARZ, 1978, p. 71).

Imediatamente após o golpe, os principais centros de disseminação da cultura de esquerda no país foram extintos. A UNE e o CPC foram imediatamente desmantelados e o MCP foi fechado e sua sede transformada em secretária de assistência social. Além disso, o teatro nacional passa a ser alvo da disseminação de práticas de censura. Segundo Michalski (1979), não existe a possibilidade de pensar a respeito desse período sem ter em vista que toda a sua produção artística estava sendo ditada por um sistema rígido de censura, de forma que essa censura agia também no processo de escrita desses artistas que se viam forçados a pensarem suas obras pressupondo esse obstáculo.

A presença das autoridades censórias [no pós 1964], oficiais ou oficiosas, ocupou resolutamente o primeiro plano, imiscuiu-se em todas as fases e todos os setores da criação, transformou-se numa espada de Dâmoqueles que pesava sobre tudo que se escrevia, que se escolhia para montar, que se ensaiava, tudo que se criticava, tudo que se mantinha em cartaz (MICHALSKI, 1979, p. 8).

Apesar disso, houve, segundo Schwarz (1978), entre 64 e 69 uma “relativa hegemonia cultural de esquerda” que assinalava além da luta, um compromisso de alguns grupos ligados à produção ideológica do país, entre eles estudantes, artistas, sociólogos, entre outros. O Teatro de Arena continuou ativo (e grande parte da arte de esquerda), passando por um momento de reelaboração de suas propostas. Em setembro de 1964, o grupo encenou a peça *Tartufo* que, como salientou Boal, expressava no contexto social de regressão ao qual o país estava inserido:

Em São Paulo, quando os políticos invocavam favores especiais de Virgens Santíssimas e passeavam pelas ruas gritando tartufisticamente que só eles sabiam interpretar a vontade de Deus, montou-se *Tartufo* de Molière (BOAL, 1979, p. 36).

No entanto, um novo momento histórico pedia formas artísticas também novas, que o questionasse. Por mais que as experiências da fase de nacionalização dos clássicos tivessem sido bastante produtivas no que diz respeito à desmistificação das ideologias do capital, servindo como uma amostra dos mecanismos usados para a manutenção da classe dominante no poder parece ter sido considerado necessário, pelos integrantes do Arena – que era um dos principais grupos de teatro de esquerda em atividade no país –, dar expressão, de forma mais imediata e efetiva, ao golpe. Mas para falar de algo tão real, que invadia a ficção, era

necessário aumentar a intensidade do espetáculo brasileiro e de autoria brasileira⁶⁵. Para Boal, segundo Magaldi (1984), o teatro brasileiro não podia se curvar ao momento de opressão que se instaurava no país.

Claudia de Arruda e Campos (1988) acredita que ficou a cargo do Arena, com o desmantelamento do CPC, assumir aquela bandeira, transformando-se em um teatro mais combativo. No entanto, em consonância com a perspectiva que traçamos ao longo deste trabalho, talvez seja mais interessante pensar nas experiências dessa nova etapa como resultado de um aprofundamento do diálogo entre os diversos grupos da esquerda militante, pautados por um material histórico bem diverso daquele anterior e ao qual os grupos de teatro estavam sendo submetidos. Mesmo porque, seria inviável retomar o projeto do CPC naquele momento, visto que, com a ascensão do governo ditatorial, o diálogo entre os artistas e a massa trabalhadora tornou-se irrealizável. Foi por meio dos musicais que a classe artística tentou dar um tom mais agressivo ao grito de não ao golpe.

A crítica costuma entender os musicais, em meio ao processo de desenvolvimento do Arena, levando em conta a própria análise de Augusto Boal, para quem essas peças eram vistas a partir de um processo de síntese das experiências anteriores do grupo. Tratava-se da reunião de duas perspectivas já desenvolvidas pelo Arena, com o objetivo de resolver os limites de cada uma. As fases em questão são a fotográfica (que se restringia à análise das singularidades nacionais) e a fase de nacionalização dos clássicos (em que os conceitos, por serem universais, acabavam por ser mostrar impalpáveis para a plateia). A síntese se daria pela busca do 'particular típico', na expressão de Boal, que articularia as duas propostas em uma relação a ser construída caso a caso. Boal desenvolve essa ideia em relação ao sistema curinga⁶⁶ no Arena, em especial o *Tiradentes*. Isso porque é

⁶⁵ É importante anotar aqui que como não se trata de fases estanques, onde um tipo de experiência artística é dada como encerrada para então começar outra, o Arena, durante encenações dos musicais, ainda encenou textos clássicos com finalidades bem específicas e em diálogo com o contexto histórico. Em maio de 1966, Augusto Boal ainda dirige a peça *O Inspetor Geral*, de Gogol. Por meio da farsa, gênero muito caro a Boal, o diretor denuncia os vícios e as artimanhas dos poderes públicos para que tudo permaneça exatamente como está. Sobre encenar um texto clássico em meio aos musicais, Boal declara: "(...) assim, nos últimos anos, a etapa de desenvolvimento dos textos musicais vem sendo alternada com a de 'nacionalização' dos clássicos universais. Esta última baseia-se no pressuposto de que nenhuma peça pode ser considerada 'universal', a menos que se prove eminentemente brasileira" (BOAL, Augusto. In.: MAGALDI, Sábado, 1984, p. 73).

⁶⁶ Conforme a discussão proposta a seguir, acerca do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, o sistema curinga foi um método de encenação e de interpretação coletiva que dava maior ênfase para a narração dos acontecimentos e não para a ação dramática em si, daí a proximidade da metodologia do dramaturgo brasileiro com o teatro épico-dialético de Brecht.

possível pensar essa divisão do Arena em duas fases estanques foi utilizada por Boal mais com efeitos didáticos do que com a finalidade de resumir as fases anteriores em blocos, o que seria impossível diante da amplitude das experiências de cada momento, como esperamos ter ficado claro ao longo do trabalho. Cada uma das fases expostas apresenta processos de maturação do grupo que as dimensionam por intermédio de técnicas e procedimentos artísticos desenvolvidos em meio às discussões coletivas e em momentos em que as questões sociais envolviam as práticas artísticas.

Portanto, a peça *Revolução na América do Sul* não pode ser definida conforme a sua fase de desenvolvimento. Em *Revolução*, há o rompimento com a estética realista, com a inclusão de elementos do teatro épico, e em *Melhor juiz o rei*, por exemplo, tem-se um desdobramento da dramaturgia com a finalidade de atender questões de interesse bem materiais da época, dos camponeses brasileiros. A fase dos autores nacionais termina com uma discussão sobre o capitalismo à brasileira, e na fase de nacionalização dos clássicos, o caráter abstrato dos universais é exposto como falsidade ideológica, desmistificando-os. Isso não questiona a força da argumentação de Boal, pelo contrário, é fundamental para frisar a eficiência da dinâmica da acumulação crítica e teórica pelas quais o Arena passou. Quando Boal explica a fase dos musicais como uma fase de síntese, suas intenções parecem mais didáticas do que de tentativa de reduzir as experiências em dois blocos como se fossem fechados. Então, ao se remeter às fases anteriores, parece que ele tenta sublinhar a importância do processo para a compreensão do teatro épico pelos integrantes do Arena. Esse processo havia mostrado a necessidade de que as questões mais particulares do nosso país, os problemas mais urgentes, fossem dimensionados por meio do teatro épico, destacando a influência de Brecht. Para isso era necessário desconstruir certos paradigmas do teatro, projeto que Boal vinha desenvolvendo desde *Revolução na América do Sul*, e que toma proporções diferentes a partir de 1964 com os musicais.

A primeira resposta ao golpe ocorreu em dezembro de 1964 pela união de integrantes do CPC, da UNE e do Arena que conceberam o espetáculo *Show Opinião* e o encenaram no Rio de Janeiro. A peça foi sucesso de público e de crítica, desencadeando um novo rumo também ao desenvolvimento do Teatro de Arena. Por meio dessa peça, Augusto Boal compreendeu a existência de um caminho possível que o teatro poderia percorrer para expressar esteticamente sua oposição

ao regime militar. Os músicos, representantes de vários estratos sociais insatisfeitos com os rumos que o país ia tomando, cantavam juntos “podem me prender, podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer /que eu não mudo de opinião”. A letra, tema da peça, de Nara Leão, é um grito contra a ditadura. A peça contou com a autoria de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, e com a direção de Augusto Boal. Os músicos envolvidos, tanto na produção da peça como do texto, foram Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, que eram referência da música brasileira naquele período. Existe na peça uma estrutura original que visava tematizar os problemas sociais e políticos do país, evidenciados, segundo Kafkle (2013), pelas classes sociais que esses músicos representavam, a saber: a elite engajada, compreendida na figura de Nara Leão, o favelado por Zé Kéti e o retirante, na figura de João do Vale, todos representantes da ala progressista desse país.

Embora o golpe não seja citado diretamente na peça, ela, claramente, faz alusão aos problemas do regime instaurado. A utilização de narrativas reais sobre passagens da vida dos cantores abria espaço para a criação de um ambiente de discussão entre palco e plateia. O palco em Arena e a simplicidade do cenário acabaram proporcionando uma relação mais intimista entre os três músicos, que davam seus testemunhos e opiniões para uma plateia (formada por um público estudantil), que partilhava daquelas mesmas angústias. Para Kafkle (2013), a alternância entre canções e testemunhos e o forte teor crítico do espetáculo estiveram nas bases do desenvolvimento dos musicais do Arena.

No entanto, além da postura crítica, também se originaram dessa primeira manifestação artística os limites estéticos observados, posteriormente, nos musicais do Arena, como bem descreveu Schwarz (1978). O acordo entre palco e plateia, que entoava ares de confirmação recíproca dos direitos do cidadão de se opor à ditadura, bem como o entusiasmo evidente do público eram importantes. Inclusive, podemos ver nessa investida estética a transformação concreta do lugar social do palco, que só foi possível devido às experiências do teatro em desenvolvimento no pré-64, lembrando que a democratização no âmbito artístico somente se faz diante das transformações sociais e da ruptura com padrões estéticos vigentes, o que o Teatro de Arena, sob a direção de Augusto Boal em sua formação inicial com os alunos do TPE, possibilitou desde os seus primeiros anos de desenvolvimento. Entretanto, esse mesmo entusiasmo soava estranho e dava ares de complacência da plateia diante da derrota da esquerda. Afinal, pergunta o crítico “Se o povo é

corajoso e inteligente, por que saiu abatido? E se foi abatido, por que tanta congratulação?” (SCHWARZ, 1978, p. 81).

Sobre a direção do *Show*, Boal diz em suas memórias que, naquele momento, estava preocupado não apenas com a música em si, mas igualmente com a ideia que estava sendo musicada, a capacidade crítica que ela poderia acarretar. Formalmente não desejava um show, mas cantores cantando uns para os outros, enfatizando uma situação de diálogo entre eles - lembrando que, para Boal, a relação social estabelecida entre os atores em cena era uma das principais metas das suas técnicas de atuação. Em termos de resultado, Boal, em avaliação posterior, apresenta os limites desse espetáculo:

Nossos cantores eram a encenação do povo em cena; outros, em discórdia, diziam que eles ali estavam na condição de cantores, não na de povo. Outros redefiniam o conceito de povo, para incluir setores da burguesia interessados na emancipação econômica nacional – isto é, os bons burgueses. Ameaçava-se esvaziar a noção de povo [...] Continuava a divisão de classes, perdão, palco e platéia: um falava outro escutava. A platéia cantava no coro mas não interferia no enredo (BOAL, 2000, p. 230).

Claro que essa avaliação, escrita posteriormente por Boal, tem em sua perspectiva o modelo de Teatro do Oprimido, que naquele momento ainda não estava em pauta, mas poderíamos afirmar que embrionariamente estivesse, sim, nas críticas e discussões do diretor. Nota-se o incômodo do mesmo em relação à situação do espectador que se mostrava passivo diante das discussões no palco. Talvez porque a plateia não conseguisse desvincular do artista a história por ele representada, o que acabava anulando qualquer pretensão ao distanciamento cênico, necessário para o seu posicionamento crítico.

Opinião era show-verdade. Não poderíamos continuar fazendo show-verdade, convidando três generais golpistas, três senhoras de salto alto, três operários desempregados, três camponeses subnutridos, três professores universitários sem trabalho, três o que quer que fosse, para que dessem seus depoimentos: não viriam. Os personagens que queríamos apresentar tinham que ser separados dos atores. Para isso servia a interpretação coletiva, o rodízio. A interpretação coletiva permitia separar o essencial da circunstância. Na nossa etapa realista, boa parte do trabalho do ator consistia em desenvolver singularidades do personagem que não tinham incidência sobre o significado social. Aqui, esse significado era mostrado como máscara social. As singularidades pertenciam ao ator; o essencial, ao personagem (BOAL, 2000, p.231).

Desde as montagens dos clássicos uma preocupação que se repete nas discussões de Boal é a da maneira como fazer teatro com finalidade questionadora e desmistificadora, levando o espectador a questionar o que estava posto como

universal, mostrando toda a ironia presente no discurso da classe dominante. Segundo o diretor, foi por querer mais dessa plateia que ele, juntamente a Guarnieri, assumiram o compromisso de escrever os musicais do Arena, entre eles *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Essas peças são significativas para a compreensão da perspectiva artística e crítica de Boal, considerando que as discussões daquele momento, segundo Boal (2000), constituíam a base para as formulações estéticas do teatro do oprimido. As peças em questão inauguram o sistema curinga, método de Boal a que me referi anteriormente. Seguindo uma linha brechtiana, adere à narração por meio do distanciamento entre o ator, que passaria a narrar, e o personagem, o que para ele foi um ganho em relação ao *Show Opinião*: “Em Opinião, cantores confundidos com personagens, cada qual era um e outro; em Zumbi, os atores se retiravam dos personagens e os revelavam à distância: é ele, não sou eu.” (BOAL, 2000, p. 231). Essa perspectiva foi adotada pela primeira vez em *Arena conta Zumbi*, à qual a tese se debruça agora. A personagem curinga, que, ao se aproximar do público, desempenha o papel de comentarista da peça, situando o espectador na cena a ser representada.

4.2.4 A história como mônada do conhecimento e os musicais do Arena

No dia primeiro de maio 1965, o Teatro de Arena estreou a peça *Arena conta Zumbi*, assinada por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, mas de autoria coletiva, posto que, como aponta Campos (1988), o elenco do Arena teria contribuído de forma significativa para a pesquisa de documentos que fariam parte da encenação, o que dimensionou o conteúdo histórico e social do musical. Boal (1979) conta em seu livro *Técnicas Latino-americanas de teatro popular*, em artigo escrito entre 1973 e 1974, que uma prática comum aos grupos de teatro em atividade naquele momento na América Latina era a de colecionar documentos, textos, diários, poemas etc. com a finalidade de aproveitá-los para a preparação dos espetáculos.

Esta é uma técnica muito simples, eficaz e muito estimulante que permite aos atores a livre criação a partir do estímulo de um texto quase sempre literário (isto é, sem as indicações características que limitam e predeterminam o texto de teatro). O teatro de Havana, em Cuba, apresenta

espetáculos desse gênero como *Cantar de los Cantares*, baseados em poemas de Ho Chi Minh em colagens com texto de Fidel e de Chê, ou espetáculos baseados em canções de Silvio Rodriguez, Pablo Milanês e Noel Nicola. Uma das cenas mais contundentes de Arena Conta Zumbi, era a transcrição literal de um diário do capitão João Blaer, que tentou a primeira invasão à República Negra de Palmares, no Brasil, no século XVII. O capitão narrava o que lhe tinha acontecido e à sua tropa em cada um dos treze dias que durou tal campanha – desde o primeiro com festas de despedida, bailes e alegria, até o último, uma corrida forçada de volta ao acampamento derrotado. O trabalho de criação dos atores consistiu em imaginar a cena e inventar personagens mudos que serviam de ouvintes à leitura do diário do capitão Blaer (BOAL, 1979, p.53 - 54).

Provavelmente Boal sabia, então, que esse tipo de experiência estava vinculada ao agitprop soviético. Segundo Costa (2015), uma das formas de realização do teatro de agitação e propaganda é denominada Montagem Literária, que consiste na colagem de textos pré-existentes de qualquer tipo. Desde capítulos de romances ou textos teóricos até discursos, notícias de jornal, poemas, contos, crônicas, cenas de peças teatrais etc. A seleção do material é feita por recorte temático. Como podemos perceber, Boal e Guarnieri recorrem a esse formato de montagem em seus musicais, principalmente, por estes terem dado resultado em movimentos os quais a luta social brasileira podia ter como referência. Com essa atitude, a dramaturgia do Arena passa a ser concebida de maneira coletiva, envolvendo o grupo todo no processo de criação cênica.

Sabe-se que o método de estudo e discussões para a elaboração das peças se tornara uma prática comum ao Arena e de suma importância para a concepção crítica de sua produção. Desde o Seminário de Dramaturgia, o grupo compreendia que para chegar aos resultados almejados – de conduzir a plateia a, por meio da abordagem crítica da cena, compreender os mecanismos de dissimulação do capitalismo que ecoava na desmistificação do drama burguês – era necessário propor novas formas do fazer teatral que deveriam ser concebidas por meio da colaboração de todos os envolvidos no processo, compreendendo, então, a montagem do espetáculo teatral como um processo dialético. Assim é possível pensar que, ao entrar em contato com essas técnicas desenvolvidas pelo teatro latinoamericano, Boal tenha percebido a eficácia do método de concepção teatral para a formação crítica de seu elenco. Na fase de nacionalização dos clássicos, os atores permaneceram muito presos ao texto, dificultando um aprimoramento de sua sensibilidade criativa. O novo método proporcionava maior liberdade para a concepção coletiva do espetáculo.

As experiências com o teatro épico de Brecht no Arena, como vimos, datam do final dos anos 1950 e estão inseridas nas discussões do Seminário de Dramaturgia. Depois de 1964, em um momento em que dinâmicas como essas eram vistas com maus olhos pela censura, que fazia parte de uma postura contrarrevolucionária dos nossos governantes, uma das tarefas dos grupos de teatro era de subverter essa realidade, adotando táticas novas, sem perder a relação já estabelecida com o teatro de Brecht. Costa (1996) deixa claro que os procedimentos utilizados por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri nas peças *Arena Conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* eram dos mais ricos no que se refere à interlocução com o teatro épico de Brecht, no que essa apropriação tinha de melhor, pois não se preocupava em utilizar das técnicas por ele formuladas, mas, isso sim, de um modo de compreender o teatro e sua função social.

O objetivo dos autores era, por meio da peça *Arena conta Zumbi*, contar a história do Quilombo dos Palmares, um passado que, ao ser resgatado pelo grupo, transformava-se em presente com a finalidade de discutir o momento de repressão vivido pelo país e transformá-lo. Segundo Costa (1996), para dar expressão à história, os integrantes se apoiaram no livro *Ganga Zumba*, de João Felício dos Santos, editado em 1962 e filmado, posteriormente, por Cacá Diegues – este que também serviu como fonte de pesquisa do grupo – e na obra de Caio Prado Júnior, *O Quilombo do Palmares*, de 1947. Em linhas gerais, a peça conta a história da formação de um quilombo pelo rei Zumbi, foragido do cativo. Ele e outros negros fugitivos formam o Quilombo do Palmares, onde a forma de organização, a partir de dado momento, começa a incomodar os portugueses que considerava inconveniente para a manutenção do seu domínio a maneira como os negros pensavam e estruturavam sua sociedade, tendo em vista que revelava possibilidades outras que os negros não conheciam, de estruturar as relações sociais em outras bases, coletivas e buscando o bem comum. E assim foi com os descendentes de Zumbi, que se rebelaram de seus donos para buscar liberdade nas terras dos quilombos.

No entanto, a peça, também com o intuito de avaliar os rumos políticos pelos quais o país estava passando, em chave metafórica – ao fazer alusão ao extermínio dos negros, ludibriados pela possibilidade de uma aliança com os poderosos portugueses – faz uma crítica à aliança entre o Partido Comunista Brasileiro e a burguesia; embora indireto, o recado seja claro. Por exemplo, em uma cena ficam claras as articulações ideológicas da classe dominante para a manutenção do seu

poder: a princípio, os comerciantes se mostram a favor dos negros, porque isso satisfazia seus interesses; no decorrer da peça, contudo, eles eram convencidos a “passar para o outro lado”, quando contribuem para justificar a necessidade da intervenção violenta diante de atos que possam comprometer a segurança do país. A fracassada coalizão tem como consequência o extermínio do quilombo do Palmares e, em diálogo com o contexto de apresentação da peça, o aniquilamento das lutas dos trabalhadores urbanos e do campo, no Brasil de 1964. Em análise detalhada, Cláudia de Arruda e Campos (1988) e Iná Camargo Costa (1996) retomam todos os elementos da peça que desnudam esse processo, evidenciando o projeto maior do Arena: revelar, didaticamente, as “artimanhas” da história oficial seja a respeito do apagamento da história dos Quilombos (que não eram pontuais, ou ajuntamentos sem organização), seja a respeito da situação do Brasil que não avaliou o quadro pré-golpe com a devida atenção. Lançando mão da paródia e da ironia, os artistas selecionavam documentos oficiais que pudessem, didaticamente, revelar ao público que a verdade tem uma perspectiva e que o Arena se dispunha a narrar o seu ponto de vista a respeito de um determinado acontecimento histórico. Assim, esse enfrentamento crítico ganha mais uma dimensão: não se trata apenas de substituir uma história por outra, mas de evidenciar a perspectiva interessada de qualquer escrita da história. Para isso, como veremos, o sistema curinga realiza um trabalho fundamental.

Essa perspectiva adotada pelo Arena para os seus musicais, como podemos observar, partilha muito dos processos artísticos desenvolvidos pelo grupo durante a nacionalização dos clássicos. Naquele momento, um dos objetivos das peças da dramaturgia universal, que estavam sendo atualizadas pelo grupo, era o de questionar as formas e os discursos construídos como verdades inequívocas em determinados contextos históricos, verdades que eram sedimentadas e transmitidas seja por meio da história oficial, seja por meio de formas artísticas rígidas e normatizadas, cujos enunciados formais defendem os valores do status quo. Essas formas também foram questionadas por meio das opções cênicas de cada espetáculo apresentado pelo Arena. Essa é a ótica sob a qual foram pensados os musicais do Arena, que tinham entre seus interesses romper com a história positivista, transmitida pela classe dominante:

Procura-se mais: contar uma história não da perspectiva cósmica, mas, sim, de uma perspectiva terrena bem localizada no tempo e no espaço: a

perspectiva do Teatro de Arena e de seus integrantes. A história não era narrada como se existisse autonomamente: existia apenas referida a quem a conta (BOAL, 2013, p.173).

Interessa-nos reforçar essa questão da exposição da perspectiva de quem conta, que é coletiva, localizada historicamente, por um grupo interessado - o Arena. O título da série, *Arena conta...*, é sintomático dessa postura. Não é uma operação narcisista, ou de quem se quer dono da história ou, ao menos, que queira contrapor uma outra leitura. Há um interesse de teatralizar o processo cênico, fugindo de qualquer realismo tacanho e identificatório; a polarização das posições, o exagero, a ironia, a paródia, a utilização do curinga, tudo isso contribui para a explicitação do processo de criação e disseminação de uma história. Nesse sentido, algumas críticas que identificam distorções históricas factuais não chegam ao cerne da questão do Arena, posto que não se pretende fixar nenhuma leitura categórica, mas expor a necessidade de participação de quem fala, e de quem ouve e vê, na construção do sentido. Portanto, pode-se dizer que o grupo passa a adotar, a partir de então, de forma mais consistente e elaborada, uma postura benjaminiana de “explodir o continuum da história” (BENJAMIN, 1994, p. 230) e fazer com que o seu espectador tivesse liberdade e opções críticas para “recriar” os acontecimentos por meio de uma visão de descontinuidade temporal. É a interrupção do fluxo contínuo de uma concepção de tempo sequencial e cronológico que reflui para as questões contemporâneas que norteiam a retomada desse passado, abrindo espaço para o conhecimento. Ao romper com a visão positivista de história e de escrita da história, o grupo realizava questionamentos em relação aos discursos consagrados e com muita força operativa, em um primeiro momento tomados como inquestionáveis. Como exemplo, podemos nos remeter ao papel da igreja em *A mandrágora*, com seus discursos facilmente manobráveis para garantir a manutenção do status quo e, inevitavelmente, do seu poder. Ou ainda, o conceito de justiça burguesa e suas contradições escancaradas, que tem sempre a assinatura da classe dominante em sua criação e aplicação, que será evidentemente privilegiada, tema da peça *O melhor juiz, o Rei*.

Contudo, por mais que essas montagens apresentassem uma força estética significativa, um olhar mais cauteloso, privilegiado pela distância histórica, pode nos revelar os limites significativos daquele grito de resistência que lidava mal com a realidade da derrota, o que não deixa de ser a representação dos dados históricos daquele momento. Em *Arena conta Zumbi*, de 1965, o clima instaurado entre os

intelectuais de esquerda do nosso país era de que o golpe tinha sido apenas um acidente de percurso e, por isso, a peça partilhava de um final otimista e, nas palavras de Costa (1996), místico:

Em Zumbi ainda se trabalha com a impressão de que 1964 não passava de uma acidente de percurso, por isso a imediata identificação do público com os valorosos guerreiros palmarinos, que lutaram até o último homem e ainda deixaram de herança para os pósteros uma entidade como Zumbi, assemelhada a um orixá (no sentido das teogonias iorubas) (COSTA, 1996, p. 125).

Essa identificação, segundo ela, no que diz respeito às opções estéticas, resultou numa obra problemática e, por isso, numa obra politicamente falsa. O problema destacado por ela é o seguinte: ao tratar da relação dos negros com os portugueses de forma maniqueísta, os dramaturgos recaíram no problema da má distribuição dos artifícios estéticos na peça. Aos portugueses são empregados os recursos de distanciamento necessários para enfatizar suas táticas - por isso o uso da ironia, da paródia e da sátira com a finalidade de subverter os documentos históricos que traziam notícias a respeito dos senhores de terra, do papel da igreja e dos comerciantes naquele contexto. Em relação à luta dos quilombolas, por sua vez, os dramaturgos preferiram usar os recursos da identificação, tratando-os de forma trágica.

Boal e Guarnieri traçaram dramaticamente os fios da saga palmarina sem perceber que com isso desperdiçavam o material da pesquisa histórica encontrado em Edison Carneiro. Assim só mostraram os quilombos em sua luta defensiva e descuidaram das retaliações, dos diferentes tipos de ataques (aos engenhos para libertar escravos, às povoações mais próximas, para a obtenção de armas e munições) e das diferentes táticas adotadas ao longo da luta. E, mais grave, perderam uma oportunidade única de mostrar que Zumbi, longe de ser um posto militar (como se deduziu a partir dos inúmeros relatórios militares sobre a sua morte) ou uma entidade (que teimava em reaparecer depois de 'morta'), nada mais era do que um guerreiro, chefe de uma das fortificações, que rompeu com GangaZumba por ter este acreditado num dos tratados de paz com os brancos, depondo as armas e entregando-se à sua 'proteção' (COSTA, 1996, p. 126).

Aos olhos de Costa, ao ignorar a resistência organizada dos quilombolas, relegando-lhes certos ares angelicais, a peça indica um recuo em relação ao papel desempenhado pelo teatro antes de 1964, de acompanhar os caminhos pelos quais a classe trabalhadora e camponesa procurava trilhar. Recuo este que, a princípio, foi ignorado pelos artistas que não compreenderam a realidade marcada pelo golpe, ocasionando em problemas estéticos que se dimensionaram posteriormente. Nesse

sentido, para Costa, as experiências do CPC são dignas de nota, uma vez que as peças produzidas naquele espaço tinham um caráter de combate que se aproximava muito do teatro soviético de agitação e propaganda, dos anos 1920. Por exemplo, em *Brasil, versão brasileira*, de 1962, tem-se o questionamento a respeito da política de alianças de classes adotada pelo Partido Comunista, como também da presença do imperialismo no país. Além disso, no texto ainda nos deparamos com a presença de uma assembleia dos trabalhadores, o que era inviável em *Eles não usam black-tie*, devido a inexperiência da nossa dramaturgia com o naturalismo e o teatro épico, que, como vimos, começou a se desenvolver com a presença de Boal no Arena. Outra peça importante naquele contexto de lutas foi *Quatro quadras de terra*, escrita em 1963 para ser apresentada pela UNE-Volante no Nordeste: a peça retrata a luta entre pequenos latifundiários e camponeses. Como vemos, Costa faz um levantamento de como se organizou o teatro de agitprop no país, ressaltando a derrota dessas experiências, principalmente por não terem saído das mãos dos intelectuais e estudantes para as mãos dos trabalhadores, pressuposto primeiro desse tipo de teatro⁶⁷. Com o golpe, temos o aniquilamento da representação do povo nos meios de comunicação, suas reivindicações não são mais assunto para o teatro, a organização da classe trabalhadora havia se perdido, como mostra Vianinha em sua última entrevista:

O contato entre as classes desapareceu. A primeira manifestação cultural que eu acho que a gente viu como característica foi o desaparecimento do povo das telas, dos teatros e principalmente dos jornais. O povo começou a aparecer como massa, como criminoso, ou vítima, como atropelado, como o “popular exaltado”. Mas o povo como reivindicação, o povo como colunas de sindicatos, o povo como passeatas, como problemas, desde problemas de bairros até problemas sérios dos metalúrgicos, isso desapareceu no momento em que o povo perdeu suas lideranças, as suas organizações e não podia mais na chamada plataforma social colocar suas reivindicações, os seus problemas (VIANNA FILHO, 1983, p. 178).

Devido a esse afastamento forçado do trabalhador dos meios de produção simbólicos, as experiências iniciadas pelo teatro do CPC não chegaram às consequências que só o teatro sob o comando dessa classe pode ter, ou seja, de

⁶⁷ O teatro de agitprop soviético surgiu em meio à guerra civil, a princípio com a função de conquistar adeptos para a causa revolucionária, “portanto, de combater no plano simbólico os seus inimigos (imperialismo, burguesia e exércitos brancos)” (COSTA, 2015, p.38). Uma de suas funções era, segundo Costa, treinar a população para a participação ativa no poder soviético, tratando-se de um projeto de elaboração de uma forma de democracia participativa inédita até então. No pós-guerra, esse tipo de teatro passa por avanços e recuos, a maioria dos grupos desaparece e “outros são criados e integrados aos mecanismos do poder; ocorre a sistematização e a formalização de diversos procedimentos” (COSTA, 2015, p.40).

tornar-se um teatro de ataque. Um teatro que se propusesse a ir além da dramatização dos problemas existentes, mas sim uma arte preocupada em expor soluções para resolvê-los, por meio da experiência do povo.

Sendo assim, para Costa (1996), o recuo evidente no teatro concebido entre 1964 e 1968 é facilmente explicado pela ação das forças golpistas, que impossibilitaram a continuidade do projeto que pretendia colocar os meios de produção simbólicos nas mãos dos trabalhadores. Em suma, temos um quadro dos mais interessantes quando se percebe que o recuo pós-golpe é tanto um problema estético e ideológico como, também, uma forma de tentar reorganizar as forças da esquerda em um momento diverso do imediatamente anterior, no qual não havia a possibilidade de dialogar com os movimentos sociais de antes. Lembremos que o maniqueísmo, afinal, não é o problema, mas o modo como foram apresentados os lados em disputa. Não se deve esquecer da riqueza da abordagem da história, da variedade de registros cênicos e dramaturgicos que fogem do realismo, além da importante tradição do teatro musicado do século XIX, sempre tão diminuído em suas formas como a Revista de Ano. Esse processo novo se apropria do que foi realizado anteriormente pelo Arena. O objetivo do grupo na época da nacionalização dos clássicos era de, por meio da adaptação e releitura de peças clássicas (supostamente universais), desmascarar os processos ideológicos da classe dominante. Para isso, Boal utiliza os mais diversos tipos de recursos, inclusive do Teatro de Agitação e Propaganda. Dentro dessa perspectiva, os musicais do Arena estão em consonância com aquilo que eles vinham articulando até então, voltando-se radicalmente para as questões nacionais. No entanto, com a ascensão do stalinismo, o agitprop passa a ser proibido, de forma até mesmo violenta, ocasionando o seu declínio. 153 prementes. Segundo Magaldi (1984), a peça teatral *Zumbi* propõe a analisar todos os aspectos do golpe e o faz de forma clara e objetiva.

Política exterior, subserviência aos Estados Unidos, as “marchadeiras”, a aliança Estado-Exército-Religião, o moralismo pequeno burguês, a aliança com a corrupção (o ex-governador Ademar de Barros) para combate ao comunismo – tudo é meticulosamente composto, a fim de estimular o espectador no propósito de protesto. A narrativa flui com espontaneidade e inteligência, e as alusões são claramente apreensíveis (MAGALDI, 1984, p. 68).

Embora o crítico pareça concordar com o fato de que houve certa valorização excedente dos negros, reservando a eles “gestos belos e heroicos”, para

ele, isso é facilmente contornável, visto que a figura de *Zumbi* tenta, por meio desse enaltecimento, retratar a resistência de um povo que se encontrava oprimido, reverberando uma crítica aos poderosos. Entende-se, então, que a resistência proposta pelo grupo tinha como intuito maior de criticar e desmoralizar os meios de manipulação da classe dominante e, nesse quesito, como afirma Magaldi, o grupo não deixou de cumprir sua missão, ficando claro, naquele contexto, quais os mecanismos utilizados pela burguesia e suas alianças para a manutenção de um poder ditatorial.

As críticas expostas a respeito da peça nos ajudam a dimensionar a qualidade da produção daquele período e os limites enfrentados pelos artistas na época. Desde 1930, a produção literária e cultural brasileira acabou adotando uma visão de povo, em alguns momentos, idealizada. Na prática, não houve a concreta manipulação dos meios de produção simbólicos pelo povo, como ressalta Costa (1996), restando aos artistas o empecilho desse abismo que, segundo Napolitano (2014), é facilmente explicável pela separação intelectual evidente entre a classe trabalhadora e os artistas brasileiros, que apenas se alargou com o golpe de 1964. Entretanto, para o historiador, mesmo diante desse quadro, houve a presença de um nacionalismo crítico e seletivo que deu bases para o nosso “frentismo cultural”. Portanto, podemos dizer que, no que diz respeito a uma arte que desse suporte para a revolução, as manifestações artísticas do pós-64 não deram conta de representar essa força de ataque; por outro lado, as experiências estéticas, com a apropriação de Brecht pelos intelectuais daquele momento, foram riquíssimas, permitindo o aprofundamento das discussões a respeito do sistema curinga.

Na peça *Arena conta Tiradentes*, o sistema curinga foi efetivamente aplicado pelo grupo, ainda que em meio às incertezas e os conflitos entre os dramaturgos. Guarnieri, segundo Costa (1996), não estava convencido dos benefícios de tal sistema. Para ele, a peça tradicional contribuiria de forma mais significativa para a compreensão do público. No entanto, Boal levaria até às últimas consequências o seu projeto, que ainda foi utilizado em outras peças dirigidas posteriormente por ele, como em *A resistível ascensão de Arturo Ui*, de 1970.

Tal como na peça anterior, o grupo se dedicou à pesquisa de tudo que fosse importante sobre a Inconfidência Mineira. Como em *Zumbi*, os documentos seriam manipulados pelo Arena com o objetivo certo de proporcionar um efetivo diálogo com o momento em que a peça estava sendo encenada. A peça conta, em dois

tempos (de futebol, que são mais do que atos, representam tanto a disputa em que um jogo está envolvido, como aponta para uma interlocução entre conhecedores na plateia), a história dos inconfidentes que lutavam por liberdade. O primeiro tempo é dividido em três episódios. No primeiro temos a apresentação de Cunha Menezes e seu esquema de corrupção, que é ironicamente questionado pelo curinga que o apresenta. O curinga é um personagem que remete diretamente à vida social - no caso, um paulista de 1967 - e pode assumir o lugar de qualquer outro personagem, para perspectivá-lo, distanciá-lo de identificação, comentar algumas cenas e passagens, apresentar outros registros cênicos. Suas funções serão discutidas mais adiante. Nesse episódio ainda podemos ver o processo de exploração capitalista na construção da cadeia pública durante o governo de Menezes, que considerava justo que os condenados à morte morressem trabalhando "dignamente" em regime de escravidão. Enquanto isso, o protagonista de *Arena conta Tiradentes* "semeava vento" por onde andava, falava sobre a força do povo e preparava a revolta junto a Maciel. No segundo episódio da peça acontece a troca de governo e Barbacena institui a derrama, o que gera a insatisfação das diferentes classes sociais. O curinga acompanha a insatisfação passiva de cada personagem (coronel, padre, ouvidor), como, por exemplo, quando pergunta ao Padre Rolim a respeito de seus interesses com a independência do Brasil, ao que este responde: "(...) Em primeiro lugar tem o interesse humanitário e cristão. Em segundo, a Independência pode trazer a nossa autonomia. Os dízimos não seriam mais pagos à Coroa. Mas sim diretamente aos cônegos". Contudo, quando o curinga lhe pergunta se ele a apoiaria o padre diz que se "não fosse assim tão vassalo, certamente apoiaria..." (BOAL; GUARNIERI, 1967, p.92). No terceiro episódio tem-se a tentativa de organização da revolta, na casa do Coronel, onde estão presentes representantes da igreja, do exército, da aristocracia, juntamente a Tiradentes, e na casa de Tomás Antônio Gonzaga, onde estão os intelectuais.

No segundo tempo acompanhamos o fracasso da insurreição. O governador Barbacena se organiza e coloca os soldados na rua para conter qualquer rebeldia contra seu governo. Fica claro no coro dos soldados a real função da instituição, que é a manutenção da ordem do Estado e do bem estar dos que possuem a propriedade privada. É evidente, na peça, o processo de alienação a que essa categoria é submetida. Por fim, no quinto episódio, é apresentado o julgamento dos inconfidentes, resultando na execução de Tiradentes, que assume a sua posição

naquela revolta e a sua culpa por ter se afastado do povo, ele, que fora na verdade o único interessado pela revolução, como a peça também deixa claro.

Boal e Guarnieri contam, no programa da peça, da necessidade que uma perspectiva fosse adotada para mostrar o que estava em jogo nesse processo revolucionário ou contrarrevolucionário. Os dramaturgos optam por encenar a organização dentro do palácio, excluindo o povo e mostrando como se dá o processo de exploração capitalista em países subdesenvolvidos, revelando assim as artimanhas do capital. Para Campos (1988) é na cena da construção da cadeia que claramente se vê a submissão sofrida pelo país durante o sistema colonial. Essa relação, segundo ela, lembra a sujeição ao capital que é imposta ao trabalhador, este que é responsável pela produção de bens que vão enriquecer os donos do poder.

Hoje é comum o exercício do poder em nome do povo. Em tôdas as constituições dos países ditos democráticos (e quase todos se dizem) conta que do povo o poder emana e que em seu nome será exercido. Em nenhuma, que nos conste, consta frase como esta, que imaginamos a título de exemplo: 'todo o poder emana de uma camarilha que o assumiu, e será exercido em nome do fôro íntimo de cada um'. Ainda que isso possa às vezes ser prática, nunca é letra escrita. Sendo o mundo como esta e outras inconfidências menos remotas ou em curso, vitoriosas ou derrotadas, tendem a interpretar o povo sem ouvi-lo, traduzindo em sua própria linguagem de elite, palavras que em nenhuma parte foram pronunciadas. Ao povo, depois, informam sua tradução. (BOAL;GUARNIERI, 1967, p. 47-48)

Além disso, ao adotar essa perspectiva, *Arena conta Tiradentes* apresenta de forma muito didática o processo contrarrevolucionário em curso nos anos de ditadura militar. Fica evidente na peça que os erros daquele processo, assumidos por Tiradentes, se dão por este ter excluído o povo da organização das lutas. O *Arena* questiona, ao adotar essa perspectiva, a postura dos intelectuais e dos representantes do poder.

Na perspectiva adotada pelo texto, o paralelismo se estabelece de maneira rigorosa, servindo para diagnosticar tanto as causas do malogro da Inconfidência como daqueles que dentro do Governo João Goulart e/ou por intermédio dele, pretenderam subverter a estrutura antiga do país. Inconfidência palaciana seria o seu epíteto pejorativo, bem como os incitamentos revolucionários, feitos no início da década de sessenta, sem a participação do povo, significaram um jogo de cúpula, destinado ao inevitável esvaziamento (MAGALDI. 1984, p.74-75).

Enquanto o povo é submetido ao poder da economia capitalista sustentada pela violência, como cantam em coro os operários da construção da cadeia pública: “a lei é a vontade da força ao governar” (BOAL;GUARNIERI, 1967, p.68), e da sua

alienação: “o povo também não tem nada pra perder: havendo trabalho sempre sobra o que comer” (BOAL;GUARNIERI, 1967, p.71). A “revolução” é pensada pelos intelectuais, latifundiários, aristocratas, representantes da igreja e da indústria nacional, propícios aos acordos políticos para não perderem seus privilégios. Eles receiam a radicalização do movimento por meio da força, os proprietários se mostram insatisfeitos com a possibilidade de libertação dos escravos e, cautelosos quanto a uma possível perda de controle da ‘revolução’: “É melhor ter cuidado! Precisamos ter a força de conduzir o povo antes que êle nos conduza. De que vale lutar contra a opressão e cair na anarquia?” (BOAL;GUARNIERI, 1967, p.107). Esses personagens contrastam diretamente com a visão idealista e ingênua do alferes. Tiradentes chega a ser ridicularizado em cena por suas visões um tanto quanto sonhadoras, o que – antecipando argumentos que em seguida virão a se desenvolver – nos faz questionar se se trata da encenação de um herói em cena ou se está mais relacionado à tradição de anti-heróis presentes na dramaturgia de Boal.

A analogia com as decisões de gabinete do PCB e sua aliança com a burguesia são evidentes. Naquele momento, era clara e necessária uma nova postura de enfrentamento da esquerda brasileira. É o jovem militante comunista Carlos Marighella, fundador do maior grupo de enfrentamento armado à ditadura militar, a ALN (Ação Libertadora Nacional), que, insatisfeito com as decisões do PCB, resolve, por outros meios, fazer a revolução. Após o golpe de 1964 o PCB passou por uma profunda crise e muitos de seus dirigentes passaram a defender uma mudança radical na postura do partido, que deveria substituir a passividade que marcava sua postura por ações armadas concretas contra o regime. No entanto, as discordâncias de Marighella com as decisões do PCB vinham de longa data. Ele percebera que, durante a crise de 1961, o golpe só fora barrado devido à ação de seiscentos camponeses armados de enxadas e foices, o que mostrou que o enfrentamento era mais efetivo quando oriundo das energias da militância e não provinha da “desarvorada militância partidária”. Numa carta de dezembro de 1966, é que ele deixa clara sua posição: “Nossas discordâncias não são de agora. Vêm de muito antes. Cresceram a partir dos acontecimentos subsequentes à renúncia de Jânio, quando o nosso despreparo político e ideológico ficou demonstrado” (MAGALHÃES, 2012, p. 65).

Segundo Magalhães (2012), Boal estreitara os laços com Marighella no decorrer dos anos de luta política, chegando até mesmo a colaborar de forma efetiva com a ALN:

Para Boal, Marighella abriu o mapa do Brasil e explanou sobre a guerrilha no campo. O diretor emprestou sua casa para reuniões de Câmara. Em junho de 1968, a censura exigiu 71 cortes na Feira Paulista de Opinião, empreendimento do Teatro de Arena concebido por Boal, e a estreia foi adiada. [...] Boal, Betto e Lacombe colaboravam com o aparato clandestino da ALN, com graus diferentes de engajamento (MAGALHÃES, 2012, p. 65).

Sem dúvida as ideias de Marighella influenciaram na produção da peça *Arena conta Tiradentes*, bem como na posterior postura de Boal de enfrentamento através do Teatro do Oprimido. É evidente, na peça, a crítica à inação do partido de esquerda diante do golpe, mostrando claramente que entre os intelectuais a revolução não teria chance de acontecer. Para Costa (1996), a peça dá forma teatral à autocrítica que passou a fazer parte dos debates entre os artistas. A peça em questão recebeu duras críticas, principalmente por suas escolhas estilísticas, bem como pela presença do herói dramático, mais adiante nos deteremos na análise dessas críticas. No entanto, nesse primeiro momento interessa compreender o fato de que o Arena construía seus musicais a partir de uma perspectiva muito bem delimitada.

Entre as principais conquistas desses musicais, acreditamos que tenha relevo o fato do grupo, por meio dessa perspectiva narrativa, revelar, através de procedimentos dramatúrgicos e cênicos, como se criam, e mais do que isso, como se transmitem verdades, tidas como absolutas e inquestionáveis. Portanto, ao recuperar a história por meio de documentos oficiais, torna-se imprescindível o trabalho de manipulação crítica desse material. Para mostrar como a história é construída pela classe dominante, os autores interferem no texto, principalmente por meio de recursos da encenação, como o uso da ironia e da comédia, com a finalidade de desnudar essas concepções, recorrendo até mesmo a uma visão maniqueísta sobre o acontecimento histórico. Há nas duas peças em questão um percurso dramático muito bem demarcado, que, como observou Costa (1996), está centrado nas atitudes dos quilombolas e da personagem de Tiradentes. Por outro lado há, também, a ruptura desse procedimento identificatório por meio da adoção de elementos épicos que provocassem o distanciamento e a crítica. Como sabemos,

a estética naturalista mostra os impasses criados, vivenciando-os em cena, diferente do teatro épico que, por meio de uma fábula aparentemente tradicional, desconstrói as relações tidas como naturais, questionando-as.

São destacados, no projeto em questão, quatro níveis de recuperação histórica: o primeiro diz respeito à remissão a situações históricas específicas, já consagradas pelos historiadores e consolidadas, cristalizadas. O segundo nível procura entender como essa história foi construída, ou seja, a partir de qual perspectiva ela foi concebida, com que interesses, como no caso de *Zumbi*, em que os documentos oficiais abordados pelo grupo, mostram o ponto de vista hegemônico o qual delimita a realidade dos fatos. Esses documentos nada mais são do que a representação da história positivista, redigida pelos vencedores.

O terceiro nível diz respeito ao processo de transmissão dessa história, por meio de estruturas de sentimento hegemônicas, afinal

(...) a convenção não é somente um método, uma escolha técnica voluntária e arbitrária; ela traz consigo todas aquelas ênfases, omissões, avaliações, interesses e indiferenças que compõe um modo de ver a vida e o teatro como parte da vida” (WILLIAMS, 2010, p.222).

Quando Boal, Guarnieri e o Arena desconstruem os documentos oficiais, mediante a sobreposição de variadas opções estilísticas, entre elas a alegoria, a paródia, a ironia e a sátira, eles decidem romper com esse cortejo dos vencedores, que transmitem os bens culturais, adotando a *“tarefa de que é necessário escovar a história a contrapelo”*. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são os que chamamos de bens culturais.

Todos os bens materiais que o materialista histórico vê têm uma origem que ele não pode contemplar sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima de seus contemporâneos. Nunca houve um monumento de cultura que também não fosse um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1994, p. 225)

Fica claro que, para Benjamin, o materialista histórico deve romper o processo de empatia com o vencedor, no sentido de que ele deve ter dimensão de que o processo de transmissão cultural também é interessado, por isso sua postura deve atuar na contramão da história oficial. É esse o caminho escolhido pelo Arena

ao contar a história de Zumbi dos Palmares e de Tiradentes, questionando em todos os níveis possíveis a história que nos é transmitida pela classe dominante. Daí a articulação produtiva entre a remissão ao passado (coletivo do Quilombo e do herói da Inconfidência) e a explicitação de sua condição de obra-de arte (sua teatralidade).

Mas ainda não é tudo. Falta o quarto nível de recuperação histórica adotado pelo Arena, que implica abordar o passado a fim de salvar o presente, que é coletivo e no qual uma constelação de problemas nos faz ressignificar a história pregressa. O curinga explicita essa urgência de não se perder de vista as questões presentes, que serão miradas por aquele passado revisitado. Em suma, a história é viva e nos ensina, o que já é um ganho, mas como fazê-la vibrar as cordas de hoje? Mais uma vez o grupo se coloca na situação do materialista histórico que sabe que

(...) articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialista histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN, 1994, p. 224-225).

Mesmo nessa remissão metafórica à escatologia cristã, fica clara a necessidade da luta contra as forças dominantes, que não se deixarão vencer por quaisquer argumentos advindos de uma determinada razão e lógica - pois eles têm a sua própria. Anticristo aqui é tanto o inimigo, a burguesia, como também seu discurso, as estruturas de sentimento constituídas, os aparelhos ideológicos que falam por eles. Então, ao contar a história do Quilombo dos Palmares ou da insurreição de Tiradentes, em um momento de forte repressão política e artística, o Arena tinha objetivo claro de se apropriar de um movimento de luta por direitos a fim de dar voz àqueles que por muito tempo foram calados pelos que detêm o poder sobre o processo de transmissão dos bens culturais e históricos. A indicação da atualidade dessa operação não poderia ficar restrita à mera revisão histórica, mas precisava ganhar uma instância dramática precisa, e daí o sistema curinga. Ainda segundo Benjamin, a história é um acúmulo das ruínas que se formam com a sucessão do tempo. Nesse sentido, o historiador não deve considerar apenas o momento histórico sobre o qual ele se debruça, mas fazer isso tendo em vista a

analogia com o momento presente, para poder interferir nas ruínas que constituem o presente.

5 O TEATRO CONTRA-ATACA

Não é de hoje o compromisso do Estado brasileiro de atender as demandas do mercado. Trata-se de um compromisso antigo e progressivo cumprido à risca por um país que traz em seu próprio nome a mercadoria (pau-brasil) que primeiro o legou à condição – que até hoje exerce – de grande latifúndio do mundo. Há, sem dúvida, momentos em que essa função deve ser exercida de modo mais enfático, atendendo com maior furor às demandas do capital internacional e da elite nacional. Certamente, 1989 é um desses momentos, extremamente significativo do alinhamento do Brasil às injunções do capitalismo mundial. O Consenso de Washington é o motivo deste marco, à medida que culminou na adesão do Estado brasileiro às disposições formuladas pelas instituições financeiras globais, como o FMI, o Banco Mundial e o Departamento do Tesouro dos Estados Unidos. Revestidas como necessárias para acelerar a economia e promover o ajustamento macroeconômico, elas foram, na verdade, instrumentos eficazes de pressão internacional para a adoção do neoliberalismo pelos países periféricos. Entre elas – já suficientemente conhecidas para que baste enumerá-las – estavam a redução dos gastos públicos e a diminuição da intervenção estatal, a desregulamentação dos mercados internos, o investimento estrangeiro direto (IED), privatizações dos serviços públicos e o consequente afrouxamento das leis trabalhistas. Embora elas tenham sido inicialmente adotadas por vários países sem qualquer questionamento, o posterior desenvolvimento econômico-social – marcado pela crise asiática, pela queda do PIB da Rússia em 30% e pela crise argentina – revelou a sua desvantagem para as economias dependentes. Na década de 1990, com o Plano Nacional de Desestatização (PND), os brasileiros, por exemplo, assistiam atônitos a uma série de inúmeras privatizações⁶⁸ das quais a mais emblemática talvez seja a da Companhia Vale do Rio Doce (1997), uma das maiores mineradoras do mundo, leiloadas por R\$ 3,3 bilhões, quando apenas suas reservas minerais eram calculadas

⁶⁸ Entre elas estão, ainda sob o governo Collor, a da Usiminas (1991), então uma das mais lucrativas; a Companhia Siderúrgica Nacional (1993) e a Embraer, ícone da indústria aeronáutica brasileira, já sob o governo Itamar Franco. No entanto, foi sob o governo Fernando Henrique Cardoso que as privatizações ganharam fôlego e se intensificaram: a Telebrás (1998), Eletropaulo (1998), Embratel (1998), bancos estaduais como o Banerj (1997) e o Banespa (2000), foram privatizados. Além disso, ocorreu o desmonte das estatais ferroviárias (1996-1999) e a emblemática privatização da Companhia Vale do Rio Doce (1997). Fonte: Banco Nacional do Desenvolvimento: http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes_pt/Institucional/BNDES_Transparente/Privatizacao/historico.html

em mais de R\$ 100 bilhões. À época, uma máxima popular proclamava que, com a venda da Vale, poderíamos retirar o amarelo de nossa bandeira.

No âmbito da história mundial, a queda do muro de Berlim (1989), apesar de assinalar simbolicamente (para o discurso dominante) a vitória do capitalismo e da economia de mercado sobre o estatismo, significou, na prática material, a expressão da crise do próprio sistema (Kurz, 1993)⁶⁹. A crise do sistema, antes de atingir os países ricos, estava presente nos países do Terceiro Mundo e nos países socialistas como crise do sistema produtor de mercadorias. Assim, a queda destes países e de suas indústrias indicava justamente os impasses do capitalismo – o colapso da modernização econômico-social –, visto que essas economias já estavam inseridas no sistema mundial de produção de mercadorias. Uma crise sistêmica do próprio capitalismo foi vendida como uma vitória do neoliberalismo quando a aliança entre a investigação científica, a tecnologia e o processo produtivo, pautada na lógica mercantil, agravavam ainda mais a situação:

A concorrência no mercado mundial torna obrigatório o novo padrão de produtividade, configurado pela combinação de ciência, tecnologia avançada e grandes investimentos. Tanto o mercado como o padrão, na sua forma atual, são resultados tardios e consistentes da evolução do sistema capitalista, que, chegado a esse patamar – sempre segundo Kurz –, alcançou o seu limite, criando condições completamente novas. Pela primeira vez o aumento da produtividade está significando dispensa de trabalhadores também em números absolutos, ou seja, o capital começa a perder a faculdade de explorar trabalho. A mão-de-obra barata e semiforçada com base na qual o Brasil ou a União Soviética contavam desenvolver uma indústria moderna ficou sem relevância e não terá comprador. Depois de lutar contra a exploração capitalista, os trabalhadores deverão se debater contra a falta dela (...) (SCHWARZ, 1999, p. 185).

Em um país como o Brasil, que continuamente repõe sua modernização conservadora – elevado crescimento econômico combinado com enorme desigualdade e falta de estrutura social mínima – esse quadro se torna ainda mais incisivo. É necessário lembrar que Fernando Henrique Cardoso seguia a risca a cartilha neoliberal quando os países desenvolvidos sentiam a crise consequente dessa prática. Como esclarece Marx (2013), os países industrialmente mais desenvolvidos não fazem mais do que mostrar aos menos desenvolvidos a imagem de seu próprio futuro. Embora, vale a pena frisar, o futuro dos de baixo nunca seja ocupar o lugar dos de cima. Por isso, o subdesenvolvimento e sua entrada gradativa

⁶⁹ As ideias aqui descritas são desenvolvidas profundamente no livro *O colapso da modernização*, de Robert Kurz (1993) e resumidas no ensaio *O livro audacioso de Robert Kurz*, de Roberto Schwarz (1999).

no modo de produção capitalista implicam piores condições, à medida que une a permanência vegetativa de modos de produção arcaicos e antiquados com o seu séquito de relações sociais e políticas anacrônicas. A nova conjuntura política – pautada por medidas neoliberais que, visando à reposição do atraso, geraram uma série de consequências sociais – fez com que o projeto burguês se tornasse inacabado, inclusive, no plano simbólico, do discurso. O capitalismo adquiria, assim, uma face ainda mais perversa que, no Brasil, encontrou expressão máxima no governo de Fernando Henrique Cardoso. Embora fosse possível constatar que, na prática, a ideologia do *self-made man* nem sempre se concretizava, o discurso dos governos neoliberais – como pontuou Oliveira (2009) – abandonou explicitamente qualquer compromisso com integrar. À época, até mesmo o atrito entre o idealismo burguês e o motivo econômico deixou de existir. Fernando Henrique Cardoso, por exemplo, afirmou: “o Brasil tem 40 milhões de inimpregáveis” (OLIVEIRA, 2009, p. 24). Esse contexto se tornou propício para o fortalecimento da luta de classes – representada na oposição social e política que então exercia o Partido dos Trabalhadores – e para o revigoramento de um teatro engajado politicamente. Ambos, como se vê, retomados por força de um contexto negativo. Em tempos de neoliberalismo universalizado (apenas no discurso, é claro), saltou aos olhos a importância de um discurso contra-hegemônico, político e antissubjetivo por princípio. O teatro brasileiro se dispôs a proferi-lo.

O desejo de revelar as consequências do capitalismo representando a realidade brasileira pela perspectiva da coletividade tem sido comum, desde o fim do século XX, a muitos grupos teatrais que passaram a adotar um discurso e, por vezes, uma prática de resistência. Quando a lógica irracional do capital impera (o Brasil em recessão tem que pagar suas dívidas), um contraponto crítico tornou-se necessário. Entre esses grupos, podemos citar a Companhia do Latão, a Folias D’Arte, a Kiwi Companhia de Teatro, o Coletivo de Teatro Alfenim, a Companhia Ocamorana de Teatro, a Tribo de Atuadores Ói Nós aqui Traveiz, o Teatro de Narradores e a Companhia São Jorge de Variedades. Outros grupos já realizavam trabalhos mais antigos dentro da periferia como Pombas Urbanas, União Olho Vivo e a Brava Companhia – e continuaram atuantes. Como aponta Carvalho (2009), esses grupos, oriundos da década de 1970, reconquistaram seu lugar de referência dentro dos intercâmbios culturais da cidade que, agora, voltavam a ganhar força.

Ao movimento teatral da década de 1990 interessou, principalmente, expor tanto quanto possível as contradições que levam um país como o Brasil a adotar uma postura abertamente neoliberalizante em terreno devastado, já que, diferentemente dos países desenvolvidos, não tivemos aqui, sequer, uma política de *Welfare State*. Para esses grupos – que, embora entretenham e se saibam mercadoria, não atendem a um mercado teatral, nem a um padrão que os insira no espaço da indústria cultural – torna-se necessário a dedicação à pesquisa histórica e estética, o que se dá tanto devido a questões materiais mais diretas, quanto por questões ideológicas. Essa pesquisa ocorre também por meio do diálogo com momentos de fortalecimento do discurso de esquerda, como a década de 1960, e com a produção artística dessa época. Tanto a análise da conjuntura anticapitalista, quanto a experimentação estética empreendida por frentes culturais do passado, e mesmo o esvaziamento do discurso crítico que ocorre, sobretudo, pós-1968, tornam-se pontos de partida e acumulação crítica a ser revisitada para se pensar também a equação pós-1990.

Este posicionamento estético deve-se, ainda, ao desafio de fazer teatro quando o capitalismo neoliberal leva ao extremo o processo de mercantilização da produção artística. Também a arte não estava alheia, portanto, ao predomínio da forma-mercadoria. As décadas de 1980 e 1990 foram marcadas, no plano artístico, pela influência da indústria cultural norteamericana, tanto que, para Carvalho (2009), a internacionalização do capital financeirizado foi contemporânea a uma onda de importação cultural nos países periféricos. Essas décadas, que trouxeram em seu bojo a influência massiva das tendências pós-dramáticas, praticamente apagaram a antiga criação coletiva e o interesse político e crítico que, como sabemos, figuravam na América Latina. Por isso mesmo Carvalho (2009) – que sugere considerar o movimento do teatro de grupo de 1990 como um terceiro ciclo de politização da dramaturgia nacional – aponta também a natureza diversa desse terceiro momento e o projeto de arte nacional-popular que animava os grupos de 1960. Carvalho (2009) define, assim, a trajetória dos grupos atuais como “distinta, marcadamente negativa”. Nota-se, de fato, a diferença entre o atual ciclo de politização do teatro brasileiro e aquele de 1960. A trajetória dos grupos do passado era indiscutivelmente positiva, impulsionada e fomentada por um ideário e uma prática social de esquerda que abria, então, um campo de possibilidades e expectativas revolucionárias. Hoje, a trajetória política dos movimentos teatrais se dá em negativo, uma vez que alimenta

um ideário e uma prática artística de esquerda em um capitalismo que constantemente se fortalece e se recompõe. Embora seja comum aos dois ciclos a articulação entre criação coletiva e teatro politizado, para Carvalho (2009, p.158), esses dois movimentos teatrais foram separados por uma “enxurrada liberal conservadora dos anos de 1980” que pouco fez sobrar do desejo de aproximar experimentalismo e pesquisa de uma arte nacional popular. Como nos esclarece Schwarz (2000), a importação de ideologias (e, acrescentamos, neste momento em específico, da ideologia do pós-estruturalismo artístico) e de formas sempre atualizadas acontece, no caso do Brasil, muitas vezes, sem necessidade interna. Sem termos esgotado uma experiência intelectual e crítica anterior, as ideologias e as formas são importadas sem qualquer mediação com o chão material que, em outros países, podem ter lhes dado origem. Nesse sentido, o movimento atual de teatro de grupo é também uma reação às representações artísticas hegemônicas relacionadas apenas ao desejo de circulação e aceitação no mercado nacional e internacional e que, por isso, não se dispõem nem a compreender, nem a tornar compreensíveis processos sociais que, atualmente, não sabemos sequer nomear.

A produção hegemônica, um verdadeiro fetiche do produto à medida que a criação de espetáculos visa exclusivamente à aceitação e circulação, foi estimulada pela política neoliberal então em curso, uma vez que as questões culturais, de interesse público, passaram a ser conduzidas a partir de interesses privados. Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho (2008) explicam o início das ações que culminariam nesse processo. Segundo eles, com o AI-5, a cultura de esquerda é eliminada, da maneira mais torpe, como se sabe. Criam-se, então, as infraestruturas necessárias para o estabelecimento, entre nós, da indústria cultural que ganha expressão principalmente na Embratel (1965) e no Ministério das Comunicações (1967). O ciclo, no entanto, se completa quando, em 1985, o governo da Nova República desvincula o Ministério da Cultura (MinC) do Ministério da Educação: iniciava-se no Brasil a administração da cultura pelo capital.

A criação, em 1991, da Lei Rouanet – política de incentivos fiscais que possibilita que pessoas jurídicas e físicas apliquem uma parte do Imposto de Renda devido em ações culturais – é prova disso e confirma o papel que passa a ser exercido pelo Estado, legitimador do capitalismo global. Como nos esclarece Betti (2012), com a Lei Rouanet, uma empresa patrocinadora podia não só divulgar a sua marca, mas também influir decisivamente no que iria ou não ser produzido na esfera

cultural. Sem oferecer políticas públicas realmente adequadas para a cultura, o Estado a relegou também ao capital privado. Diante desta situação, alguns grupos se organizaram politicamente⁷⁰, por meio do *Movimento Arte contra a Barbárie* (1999), para discutir os rumos da cultura na cidade de São Paulo. Os artistas interessados em fazer arte não comercial alegavam que a Lei Rouanet não contemplava o tipo de teatro que produziam, na contramão do teatro comercial. O movimento também discutia o papel do teatro na sociedade, pois reivindicava mecanismos regulares de circulação de espetáculos, e teve papel fundamental na formação política desses grupos teatrais.

Além disso, o Movimento resultou na criação de *O Sarrafo*, jornal de intervenção e debate no e sobre o setor cultural, e na Lei Municipal de Fomento ao Teatro (13.279), redigida por alguns líderes do Movimento, encampada e, posteriormente, aprovada na Câmara dos Vereadores de São Paulo em dezembro de 2001. A lei, por meio de editais públicos⁷¹, passou a assistir financeiramente a manutenção de projetos de trabalho e produção teatral, pois permite que os grupos ocupem um espaço pelo período de dois anos e que, nele, desenvolvam trabalhos de pesquisa e montagem continuados, sem os quais, como reforça Betti (2012), era difícil se chegar a um amadurecimento artístico e reflexivo. A lei prevê, também, a escolha de projetos artísticos com relevância social e uma contrapartida para a sociedade dos projetos selecionados, isto é, um maior acesso do público ao aparato teatral.

Ao lado da explosão do hip-hop, com o qual tem muito a ver malgrado as diferenças de escala e classe, não sou por certo o único a reconhecer no atual renascimento do teatro de grupo o fato cultural público mais significativo hoje em São Paulo. Fala-se em mais de 500 coletivos, por assim dizer, dando combate no front cultural que se abriu com a ofensiva privatizante. Não são só os números que impressionam, mas também a qualidade das encenações, cuja contundência surpreende, ainda mais quando associada a uma ocupação inédita de espaços os mais inesperados da cidade, gerando pelo menos o desenho de uma mistura social que ninguém planejou, simplesmente está acontecendo como efeito colateral das segregações e hierarquias que o novo estado do mundo vai multiplicando [...] Nos tempos que correm não é pouca coisa converter consciência artística em protagonismo político. Foi uma vitória conceitual também, pois além de expor o caráter obscuro das leis de incentivo, deslocaram o foco do produto para o processo, obrigando a lei a reconhecer

⁷⁰ Sobre o assunto: *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro*, de Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

⁷¹ Sobre o processo de seleção, ler: *Breve relato do exercício ético praticado em algumas comissões de seleção do Programa Municipal de Fomento*, de Alexandre Mate (2012).

que o trabalho teatral não se reduz a uma linha de montagem de eventos e espetáculos. Nele se encontram indissociados, invenção na sala de ensaio, pesquisa de campo e intervenção na imaginação pública. Quando essas três dimensões convergem para aglutinar uma plateia que prescindia do guichê, o teatro de grupo acontece. Mesmo quem honestamente acredita que está fazendo apenas (boa) pesquisa de linguagem, de fato está acionando toda essa dinâmica. (ARANTES, 2011, p. 200-201).

Gostaríamos de destacar desde já que Paulo Arantes (2012) faz algumas ressalvas ao comentar a Lei do Fomento dez anos depois. Trata-se, portanto, de um balanço das contradições por ela geradas. Compreendida à luz da distância histórica como “relativo desafogo material e cativo”, a Lei de Fomento é repensada, sem ilusões, dentro de uma nova conjuntura histórica pautada na centralidade do Estado, constantemente garantida pelas políticas públicas, por meio das quais a cultura, pela Lei de Fomento, também passou a ser beneficiada. Tais como outros movimentos de luta, também o setor cultural teria se acomodado. Segundo Arantes (2012), esse processo se deu em sintonia com a metamorfose da principal força de esquerda do país que, de oposição social, se converteu em oposição eleitoral. Para os fins deste trabalho de doutorado, cabe finalmente destacar que não só as condições sociais demandavam uma produção artística que discutisse os valores de uma sociedade neoliberal, mas também as próprias condições artísticas, limitadas. A resistência política desdobrou-se, assim, em um discurso de resistência no nível das obras produzidas e também em uma prática de resistência. Como reforça Betti (2012), os setores responsáveis pela criação do *Movimento Arte contra a Barbárie* organizaram-se novamente em 2003 para a constituição do Fundo Estadual de Arte e Cultura, prevendo uma dotação orçamentária anual fixa para fomentar projetos criados por artistas e produtores independentes, programas municipais e ações estratégicas do governo estadual. Além disso, as mobilizações contra as tentativas dos governos municipais de barrar a Lei em 2004 e contra o contingenciamento do orçamento do Minc pelo Governo Federal em 2005, e as passeatas e ocupações da Funarte (Piacentini, 2012). Apesar de algumas contradições, a reflexão e articulação políticas facilitadas pela Lei permitiram que os grupos compusessem, no fim do século XX, um novo perfil para o teatro no Brasil que, coletivizado e politizado, se expandiu em quantidade e qualidade:

O avanço significativo consistiu não apenas na existência dessa mobilização e nos resultados atingidos, mas no fato de ela ter permitido a retomada de perspectivas históricas de ação cultural e de criação artística interrompidas pelo golpe militar de 1964 e pelo AI-5, em 1968. (BETTI, 2012, p. 120).

Dada a conjuntura exposta e tendo como horizonte o Brasil, podemos constatar com Flory (2013) que o teatro épico, tal como formulado por Brecht, sobreviveu a duas mortes anunciadas: uma de ordem estética e outra de ordem social. De acordo com a primeira, a teoria e a prática de Brecht pouco significariam diante das tendências pós-dramáticas que, erroneamente, concebem o seu teatro como textual, formalista e racionalista. No entanto, o impulso que ganhou o teatro de grupo em perspectiva crítica no fim do século XX desmente essa possibilidade. Ainda que produções pós-dramáticas, caracterizadas pela abstração e centradas mais na *performance* do que na representação do mundo, sejam predominantes no cenário teatral brasileiro, o teatro crítico como contraponto a esse quadro restritivo fez-se presente e tornou-se ainda mais necessário à medida que se opôs a uma tendência neoliberal que vê o mercado como a instância definidora também da prática artística.

De fato, é grande a quantidade de peças que, por meio do emprego de dispositivos formais épicos, apresentam uma visão crítica da ordem burguesa e de suas formas de representação. *O deus da fortuna* (2013), do Coletivo de Teatro Alfenim, da Paraíba, parte de uma alusão de Brecht, em seu *Diário de Trabalho*, a uma peça sobre o deus da fortuna e recorre à referências chinesas para pensar a situação do Brasil. Voltando à China antiga, a peça inicia com um culto ao Deus da Fortuna que está montado em um tigre, o Trabalho. Didaticamente, é exposto ao público que o Deus, o Capital, se alimenta do trabalho. As peripécias do deus, apesar do ritual, não se restringem ao plano metafísico, mas se estendem, principalmente, à vida material. Como esclarece o hoje diretor do Alfenim, Márcio Marciano⁷², a intenção foi unir o plano da alegoria e o plano das determinações do capital no universo das relações privadas. Por isso, temos na peça o personagem do Senhor Wang, proprietário de terras que é a representação excelente de nossa burguesia periférica: do mesmo modo que explora o trabalho dos camponeses, é explorado pelo capital financeiro na figura do agiota Cai Fu. Mais adiante, o Deus da Fortuna toma a forma de Cai Fu para julgar o senhor Wang em outro plano do enredo. Em chave alegórica, a peça apresenta, ainda, as relações que marcam o capitalismo à brasileira: os trabalhadores não se insurgem contra seu opressor, Sr. Wang, visto como “bom patrão”. Como as oferendas ao Deus da Fortuna são inúteis

⁷² Cf. Carvalho (2009).

para perdoar suas dívidas, Wang acaba vendendo a própria filha ao credor. No casamento, uma aparição do deus lhe desvenda o futuro com a condição de que um Templo da Fortuna seja construído em sua homenagem. A massa, os colonos, escravos e descendentes de escravos, explorados sem condescendência pelo Senhor Wang, ameaça se revoltar revelando o gérmen do potencial revolucionário; no entanto, logo cedem aos caprichos do Deus da Fortuna, reproduzindo a ideologia do capital. Wang, por sua vez, aprende com o deus que deve abandonar as formas primitivas de acumulação e dedicar-se à especulação financeira. O enredo alegórico, formalizado de forma fragmentada, é um relato cômico da dimensão metafísica conferida hoje ao mercado econômico. Para quem ainda duvida dessa dimensão, basta lembrar-se da crise de 2008, quando pessoas oraram, em Wall Street, diante do símbolo da economia americana, a estátua do touro de bronze.

Ruptura – Um processo revolucionário (2011), da Companhia Ocamorana e dirigida por Márcio Boaro, atenta às lutas da história recente, conta a história do movimento que, com a adesão do exército, derrubou a ditadura de Salazar em Portugal, na década de 1970: a Revolução dos Cravos. A peça traça ainda um paralelo entre os anos que antecederam, em Portugal, a construção de um processo democrático após 30 anos de ditadura e os meses anteriores à Diretas Já! no Brasil. O espetáculo reforça, com isso, a importância dos processos revolucionários para uma emancipação efetiva. Já a peça *Três Movimentos* (2013), integrante, inclusive, da programação paulista “O imaginário dos 50 anos do golpe” (2014), é resultado de dois anos de pesquisa realizada a partir do projeto contemplado pela 19ª edição do Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo. Fragmentada em três partes, a peça retrata, tal como propõe o título, três movimentos de luta em diferentes momentos históricos: a década de 1970, 1990 e a atual. O primeiro retrata a resistência à ditadura e a construção de um movimento amplo de trabalhadores expresso na greve do ABC paulista e na resistência pacífica das Mães de Maio que impediram a reação violenta da polícia à greve. Essa primeira parte termina com o julgamento (sem sentença) do assassino responsável pela morte do líder operário Santo Dias.

O segundo movimento retrata os dilemas de um antigo funcionário de uma corporação prestes a se aposentar. A escolha irônica entre a demissão ou a abertura de uma empresa que continue prestando serviços terceirizados à corporação retrata a chegada da política econômica neoliberalista no Brasil como capitalismo cassino – a bolsa de salários como jogo, ou pior, como mercadoria com

cada vez menos valor, dependente de um processo aparentemente decidido por uma máquina que faz cotações mundiais online, como uma assombração viva da precariedade do trabalho contemporâneo. O terceiro movimento, localizado na atualidade, narra a ocupação de uma escola pública abandonada. O encontro de velhos amigos militantes e o conflito entre suas posições ideológicas atuais leva ao fracasso a administração participativa e democrática da escola. A escolha de retratar aspectos da experiência social recente faz com que a pesquisa formal do grupo centre-se no teatro épico e documentário, na acepção de Peter Weiss. Por isso, o recurso a temas históricos, mas sempre historicizados, é constante. Para Weiss (1968), no teatro documentário, o assunto pode até partir do documento histórico intocado, mas não a forma de sua apropriação e expressão cênicas. A importância conferida à formalização estética, necessariamente antidramática, e o seu posicionamento crítico no nível temático, o aproxima do teatro épico:

[...] o teatro documentário se insurge contra a dramática, que faz de seu tema principal seu próprio desespero e raiva, aferrando-se a uma concepção de um mundo absurdo e sem saída. O teatro documentário aparece como uma alternativa, mostrando que a realidade, por mais que seja opaca, inextricável e impossível de compreensão completa, pode ser discutida em cada uma de suas conexões de sentido (WEISS, 1968: s/p) [tradução minha].

Como não é objetivo desta tese discorrer sobre a variedade de formas épicas que ganham expressão, recentemente, no teatro contemporâneo brasileiro, nos interessa apenas evidenciar, a partir de alguns exemplos, a sua força e permanência nos palcos. Iná Camargo Costa (2012), em *Experimentos cênicos: um enredo*, elenca uma série de espetáculos viabilizados pela Lei de Fomento nos últimos dez anos. Para ela, os grupos vêm elaborando uma espécie de “história do Brasil, em cena”. Seu artigo divide-se em três subtemas: 1) “Brasil colônia, império e república”, tema abordado pelas peças *A lenda de Sepé Tiraju* e *João Cândido do Brasil* (União Olho Vivo), *A guerra dos caloteiros* (Ocamorana), *Brasil, quem foi que te pariu?* (Trupe Artemanha), *Auto dos bons tratos* e *O nome do sujeito* (Companhia do Latão), *Entre a coroa e o vampiro* (Antropofágica), *Hygiene* (Grupo XIX), *Outros quinhentos* (Engenho Teatral); 2) “Brasil na Ditadura”, tema abordado pelos espetáculos *Pálido colosso* e *Veleidades tropicais* (Companhia do Feijão), *Para não dizer que não falei das flores* e *Os filhos da Dita* (Os Arlequins de Guarulhos), *Memória das coisas* e *Enxurro* (Fraternal), os dois primeiros atos de *Ópera dos vivos* (Companhia do Latão), *Orfeu mestiço, uma hip-hópera brasileira* (Bartolomeu); e 3)

“Brasil no desmanche e a resistência”, tema expresso pelas dramaturgias de *Babilônia e Êxodus* (Folia D’Arte), *Frátria* (Bartolomeu), *O santo guerreiro e o herói desajustado* e *Bastianas* (São Jorge de Variedades), *Homem-cavalo* (Estável), *Pequenas histórias* e *Em pedaços* (Engenho), *A rua é um rio* (Tablado de Arruar), *Youkali* e *Quando os trabalhadores perderem a paciência* (Brava Companhia), e os dois últimos atos de *Ópera dos vivos* (Companhia do Latão). É significativo que as produções teatrais tenham podido, por meio da Lei de Fomento, compreender, recuperar e representar processos históricos e políticos especialmente no Brasil, país onde o esquecimento é também um projeto programado das classes dominantes.

É possível mencionar, ainda, as montagens e adaptações recentes de textos dramáticos do próprio Brecht, como as realizadas a partir de 1997 pelo Projeto Bertolt Brecht do grupo de Porto Alegre Ói Nós Aqui Traveiz: “Lições de História” com as encenações de *Os Fuzis da Senhora Carrar*, *Quanto Custa o Ferro?*, *Terror e Miséria do III Reich* e *A Decisão* (1998), e os espetáculos *Um Homem é um Homem* (1998, trabalho realizado junto ao núcleo de teatro do Círculo Operário Pelotense) e *A Exceção e a Regra* (1997); *Ensaio sobre o Latão* (1997) e *O círculo de giz caucasiano* (2006), da Companhia do Latão; *Acordes* (2012), dirigida por Zé Celso e encenada pelo Teatro Oficina; e *Um Homem é um Homem* (2005-2007), do grupo mineiro Galpão, dirigida por Paulo José, apenas para citar algumas entre muitas outras. Portanto, mesmo um levantamento rápido como o nosso desmente a possível falta de espaço para um trabalho dramaturgico com propósitos específicos, que alie – como pretendemos ter demonstrado ainda que brevemente – temas históricos, políticos e sociais ao desmonte ideológico das formas burguesas dominantes.

A segunda obsolescência da obra de Brecht hoje estaria na suposta inutilidade de um teatro anticapitalista sem a perspectiva imediata do socialismo (Schwarz, 1999). Com o fim do bloco soviético (que, como vimos, não representou o fim de uma organização social socialista, mas uma crise conjuntural do próprio sistema capitalista), estaria perdido, para alguns, o horizonte político do qual dependeria o teatro brechtiano. Esta hipótese foi exposta por Schwarz no primeiro evento público em que a Companhia do Latão adotou o nome do grupo. O grupo que, desde o início, procura manter interlocução crítica com intelectuais brasileiros, convidou Schwarz para debater a atualidade de Brecht, assunto dos mais relevantes

para uma companhia que pretende adotar a obra do dramaturgo como modelo artístico⁷³ e como prática transformadora. No momento, o grupo encenava a peça de Brecht *Santa Joana dos Matadouros*. Para Schwarz, cuja palestra naquele momento originou o texto *Altos e baixos da atualidade de Brecht* (1999), à falta de horizonte político estaria relacionada também a nova configuração do capitalismo que, evidentemente, não é mais o mesmo do início do século XX. Brecht, partindo da naturalização ideológica dos processos sociais constatado por Marx (2013a), podia desnaturalizar em suas peças o comportamento e as práticas desumanizadoras dos capitalistas, procedimento artístico denominado de efeito de distanciamento que, segundo Pasta Jr. (2010, p. 278), consiste na “metodização do espanto, de sua produção e de seus efeitos”. Agora, em tempos de capitalismo financeiro e despersonalizado, quando as determinações econômicas como fim último de qualquer ação não são mais escondidas, desnaturalizar as práticas capitalistas no palco não seria mais novidade, pois com elas já não mais nos espantamos. A citação do então presidente FHC, reproduzida por nós logo no início, confirma como, mesmo no plano simbólico, as determinações econômicas não são mais escamoteadas. Apesar disso, as desigualdades sociais aumentam cada vez mais e a criminalização daqueles que pretendem combatê-las também. Diante disso, a suposta ausência de alternativas ao capitalismo não seria uma armadilha ideológica ainda mais perigosa? Justamente devido ao empenho do discurso conservador em naturalizar as relações de exploração, é cada vez mais indispensável criticá-las. Não seria, de fato, a postura desnaturalizadora e historicizante por parte da arte, nesse caso, ainda mais necessária e urgente? Carvalho (2009), algum tempo depois, responderia nesses mesmos termos às inquietações levantadas por Schwarz (1999). Dentre várias, uma de suas justificativas para a atualidade de Brecht merece ser reproduzida dado seu poder de síntese:

Era evidente que existem diferenças entre o capitalismo do começo do século XX e o atual. Mas uma leitura atenta – e interessada – da peça mostra que Santa Joana mantém uma distância crítica em relação aos

⁷³ Com a expressão “modelo artístico” não queremos dizer, no caso da Cia. do Latão, que o grupo se apropria das técnicas teatrais cuja única função é promover um estilo brechtiano. Ao expormos, em seguida, a inocuidade e a contradição dessa prática, pretendemos enfatizar que este absolutamente não é o caso da Companhia do Latão, que tem o Brasil como horizonte temático e a experimentação formal constante como horizonte estético. Sobre isso, vale a pena reproduzirmos uma fala de Sérgio de Carvalho (2009) que esclarece a questão: “Em nossa prática, sempre interessou mais o projeto de Brecht do que seus achados formais, o seu uso livre da dialética marxista no campo da estética, do que suas geniais figuras cênicas resultantes desse método.” (Carvalho, 2009: 208).

materiais retratados porque sua principal questão é de método da análise social. Assim, Santa Joana não é um retrato verista de um processo de crises no mercado de carnes estadunidense, mas sobretudo uma encenação da teoria das crises de Marx tal como formulada em *O capital*. (CARVALHO, 2009, p. 20).

Caso ainda seja necessário, podemos lembrar como última justificativa para a utilização do modelo artístico brechtiano em tempos de naturalização extrema da exploração capitalista, que o próprio Brecht produziu a maior parte de sua dramaturgia sob o signo da “falta de imediatidade” (PASTA JR., 2010, p.258). Durou pouco, se observarmos todo o período da produção de Brecht, a iminência da revolução enquanto possibilidade efetiva que fundou a sua prática artística. É preciso considerarmos, portanto, que entre os anos de 1933 e 1948 Brecht trabalhou exilado e privado de seu público, grande parte trabalhadores berlinenses que, associados ao Volksbuhne (cena do povo), dialogavam interessadamente com o que estava sendo produzido. Por todo esse período e mesmo antes dele, a Alemanha, outrora lugar de luta revolucionária, foi palco de um intenso processo de contrarrevolução, dos mais catastróficos. É Pasta Jr. (2010) quem nos lembra que grande parte da força do trabalho de Brecht consiste na sua capacidade de assimilar internamente em sua obra todos os aspectos da falta de imediatidade a que estava radicalmente condenada

Se a fase imediatamente anterior de Brecht fora dominada, como para o jovem Schiller, pela “tentativa de exprimir no drama os problemas morais da atitude revolucionária” (lembrem-se *A decisão, Aquele que diz sim e aquele que diz não, A exceção e a regra*), a partir de 1933 o problema central passa a ser a dificuldade de enfrentar, literariamente, a presença ameaçadora, maciça e crescente da contrarrevolução, cujo avanço, durante grande parte da guerra, nada autorizava a acreditar contido ou, sequer, resistível. A Alemanha, que pouco antes se acreditava viver a iminência revolucionária, via-se transformar na pátria da contrarrevolução. (PASTA JR., 2010, p. 259).

Se, contudo, apontamos as duas mortes possíveis da obra de Brecht e a ambas refutamos a partir, ao menos, do contexto brasileiro, outra morte ainda seria possível e talvez mais dificilmente refutável. Schwarz (1999) é quem também a menciona: a apropriação dos recursos formais épicos sem a dimensão política, deles indissociável. Essa apropriação reduz a teoria de Brecht a técnicas isoláveis, das quais o uso dos recursos de distanciamento pela publicidade e pela mídia é apenas um exemplo. Brecht, que tudo queria explicar justamente porque tudo, como homens, podemos entender e modificar, utilizava seus recursos formais e gestuais para ensinar. Sem desconhecer que a reportagem na qual as afirmações da diretora

foram divulgadas possa ser tendenciosa e ter sido, por exemplo, editada, acreditamos que, ainda assim, sua afirmação sirva de exemplo sobre como a crítica materialista pode ser facilmente abandonada em função de formulações idealistas autorreferentes que, como esclarecia Guarnieri (1981, p. 7) ainda na década de 1960, “servirão somente para nos obscurecer sem nada de novo ou verdadeiro nos dar”. Por isso, para os, hoje, no Brasil, interessados na obra de Brecht como modelo artístico – como vimos, não são poucos, embora estejam, ainda assim, à margem – torna-se necessário não só reinventá-lo 1) a partir de temas especificamente brasileiros, mas, principalmente, a partir do que as décadas de 1930 e 1960 legaram à arte: a reinvenção das formas; procedimento que contempla tanto 2) a negação da incorporação mecanicista dos recursos formais épicos, quanto 3) a apropriação épica do repertório dramático burguês existente. A presença desses três fatores na produção dramatúrgica do teatro de grupo a partir de 1990 é motivadora a registrar, ainda que brevemente, a sua formação e parte de sua trajetória.

6 CONCLUSÃO

Este trabalho de pesquisa teve como objetivo fundamental apontar indícios e manifestações do processo de formação consciente de um teatro brasileiro moderno, não só no sentido dramaturgicamente, mas especialmente a partir das possibilidades de materialização cênica do texto literário durante a segunda metade do século XX. Parte importante e integrante deste processo foi a recepção crítica e o debate acerca da apropriação da teoria e da dramaturgia de Bertolt Brecht bem como a constituição de um teatro épico brasileiro durante as décadas de 1950 e 1960, sem deixar de pensar a resistência desse movimento após o Golpe Militar de 1964 e sua atualidade a partir dos anos 1990. Acresce ainda aos intentos desta pesquisa a busca por manifestações que apontassem tanto para o diálogo entre o movimento teatral brasileiro e o surgimento do movimento *teatro independente*, na Colômbia, como indício de uma modernização que não se deu forma isolada, mas que, por questões que são de ordem histórica e política, acabaram por se aproximar; além de olhar para as manifestações populares de teatro, com atenção especial para o Nordeste, enquanto um momento de atenção já voltada para a inserção dos elementos épicos como forma de superação do drama tradicional.

Os eixos histórico, teórico e crítico foram norteadores do caminho aqui percorrido, através do qual a questão da constituição de um teatro épico brasileiro foi pensada não por vias de uma historiografia progressista ou romântica, mas abordada como semeadora de uma potência crítica pelo país, viva até hoje e, infelizmente, muito necessária. Daí justifica-se o recorrente apoio teórico no materialismo histórico bem como na concepção histórica das formas literárias discutidas por Walter Benjamin, Peter Szondi e Anatol Rosenfeld. Retomando, parafraseando e insistindo no argumento de Iná C. Costa (2012) – de que a obra de arte é uma espécie de sismógrafo das estruturas sociais –, cabe-nos (nós pesquisadores, teóricos críticos, professores, estudantes, etc.) estarmos atentos ao debate sobre o papel social da arte e do teatro nessa nova conjuntura política, econômica e social que se abre, sem perdermos de vista tanto o papel social de nossa própria função bem como contribuirmos com a retomada crítica do papel progressista – no sentido discutido por Benjamin (1994), em artigos como *O Narrador e A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* – da obra de arte e do autor como produtor na contemporaneidade.

Faz-se ainda necessária a discussão sobre a escolha da organização dos capítulos e que se atrela aos pressupostos teóricos anteriormente esclarecidos. A prioridade na organização dos conteúdos debatidos não teve como norteador a ordem causal de fatores, de forma que um capítulo dependesse necessariamente da leitura do anterior, mas sim a questão da crise da forma dramática e do surgimento de uma forma advinda dessa crise (que do ponto de vista aqui assumido não podem ser compreendidas de maneira dissociada) inserida em condições contextuais específicas, entrelaçando os eixos anteriormente mencionados (histórico, teórico e crítico). Ao longo do processo de pesquisa, o desenvolvimento desta tese esteve à mercê das reflexões suscitadas a partir da análise dos materiais investigados. Foi ao longo de seu desenvolvimento e já em fase de conclusão que me deparei, por exemplo, com a possibilidade de estreitar o diálogo entre a formação de um teatro épico brasileiro com o processo de renovação teatral instaurado na Colômbia a partir do TEC e de todo o trabalho levado à cabo por Enrique Buenaventura. A ausência de uma análise mais minuciosa acerca do processo de modernização do teatro colombiano bem como a relação com o teatro épico produzido em outros países da América do Sul ao longo da década de 1960 justifica-se tanto pela necessidade de recorte no *corpus* a ser analisado. No entanto, através de um olhar atento para essa possibilidade de aproximação, procurei chamar a atenção para a necessidade de se recolocar criticamente a existência desses movimentos teatrais apagados pela historiografia hegemônica retratada nos grandes manuais. Ou seja, não fio objetivo desta pesquisa forjar o desenvolvimento de um pensamento retilíneo, mas fixar-se nas possibilidades futuras que se abrem com a reflexão proposta.

Se por um lado a teoria do teatro épico transformou-se em ferramenta de utilidade inclusive para a indústria cultural e passamos a vivenciar um processo de reificação da esquerda (tal qual mencionada no capítulo 4 desta tese), por outro, seu caráter crítico, político e de responsabilidade social ainda permanece em grupos como a Cia do Latão, a Cia do Feijão, Teatro de Narradores, Kiwi Cia de Teatro, nas Brigadas de Teatro do MST, nos centros de formação do Teatro do Oprimido etc. Ou seja, as forças reacionárias que se articularam em 1964 não foram capazes de um apagamento total do papel e importância da arte nos momentos de revolução das estruturas dadas, do debate teórico da transformação das formas artísticas e seu caráter ideológico. Resta-nos agora nos apropriar criticamente desses embriões históricos e articulá-los aos debates políticos insurgentes para que, novamente, a

esquerda pensante do país não passe ao largo de seu papel social e de responsabilidade nos momentos de contenção das garantias de liberdade civil e democrática.

No capítulo *As formas da crise e a crise das formas: diálogos necessários para uma leitura de Mann ist Mann, de Brecht*, a partir de uma abordagem teórica e histórica procurei pensar a historicidade da forma dramática, concatenando elementos para relacioná-la às questões também de ordem econômicas e sociais. A apropriação dos elementos épicos na dramaturgia e no teatro esteve diretamente relacionada à necessidade de expressar as determinantes históricas da condição do sujeito em ascensão a partir do início do século XX – o proletariado. O surgimento do teatro épico estaria, assim, engendrado em um processo de convivência entre as experimentações da forma dramática vinculado também às questões de ordem social e política que, se negligenciadas, tornam sua teoria estéril. Conforme deixa explícito o trabalho realizado por Walter Benjamin acerca do teatro épico brechtiano, foi a partir da montagem de *Mann ist Mann*, em 1926, que Brecht passaria a aprofundar cada vez mais sua experimentação estética através da constituição de um método dialético para o palco (agora tribuna) – o teatro épico.

Em *Diálogos teatrais com a América Latina a partir dos anos 1950: Enrique Buenaventura e o teatro independente*, procurei analisar a maneira como o método dialético constituído por Brecht na Alemanha aportou em outros países da América Latina, para além do Brasil. É certo, a partir dos elementos levantados nesta pesquisa, em especial a análise das escolhas dramatúrgicas feitas por Buenaventura em *A la diestra de dios padre*, de 1958, que as condições econômicas, políticas e sociais que aqui se configuravam – tal como o advento dos regimes ditatoriais na segunda metade do século XX – trouxeram também um movimento contestador no âmbito das artes. A constituição de um teatro próprio, em detrimento de uma importação estéril daquilo que era produzido na Europa, foi um dos debates que esteve na ordem do dia. Essa superação da forma dramática tradicional teve, como uma de suas manifestações, a apropriação não só da teoria do teatro épico brechtiana, mas especialmente o pensamento crítico de resignificação dos elementos da cultura popular daquele contexto.

No capítulo *A recepção do teatro épico no Brasil: caminhos teóricos, estéticos e políticos*, procurei perceber como a constituição de um teatro épico no Brasil esteve engendrado num complexo processo de acumulação crítica e teórica

em relação ao desenvolvimento do teatro brasileiro produzido até meados dos anos 1950, catalisado, em grande medida, pela conjuntura política, econômica e social naquele momento. No entanto, essa modernização teatral compreendida nos termos colocados por Costa (2012), ou seja, afinado com o período de redemocratização e modernização que se abre no Brasil no segundo pós-guerra e que tem na apropriação dos elementos épicos uma saída à esquerda das tentativas de salvação do drama burguês, apenas se efetiva quando as contradições sociais brasileiras transformam o palco italiano em tribuna. Não se pode deixar de notar esse momento como um salto importante em termos de consciência da necessidade de expressão da nossa condição social contraditória. O desafio de colocar em primeiro plano um assunto que não é, por sua essência, da ordem do drama, encontraria momentos de grande síntese em termos estéticos e teóricos em peças como *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, de Vianinha. A partir daí, consolidávamos o terreno necessário para que desenvolvêssemos um teatro épico não só na sua acepção teórica e estética, mas principalmente em termos políticos e de ação social.

No entanto, não devemos compreender esse processo como algo simplesmente dependente da assimilação dos mecanismos formais do teatro épico e dialético – assimilação que, quando acrítica, pode, inclusive, favorecer a produção da indústria cultural de massa. Muito ao contrário, as condições históricas e contextuais, marcadas pela crise econômica e política, assim como a crítica ao imperialismo que tomou corpo no período anterior ao golpe, foram determinantes para que a arte e a cultura brasileira, na qual se destaca o papel progressista e de atuação social encampada pelo teatro, superassem o caráter regionalista e pitoresco ao retratar a nossa realidade periférica, e passassem a ser apropriadas pelos diversos grupos da sociedade civil organizada enquanto mecanismo de conscientização política e emancipação das massas. Ou seja, o teatro produzido naquele momento se aproximava cada vez mais de uma síntese dialética – do realismo romântico ao realismo crítico – da nossa relação de dependência das formas teatrais importadas, legitimadoras do discurso da classe detentora do poder.

A fuga aos padrões estéticos de uma determinada época não deve ser compreendida baseada em julgamentos puramente internos – estruturais – mas analisados dentro de uma totalidade maior, ou seja, dentro de suas homologias com a macroestrutura social. Esse rompimento com a arte dramática produzida até então

– o teatro tradicional burguês – coincide (e não de forma inconsciente) com um agitado contexto político, econômico, social e cultural no Brasil: a ascensão dos movimentos de esquerda contrários à perspectiva do Golpe Militar, que viria a acontecer no ano de 1964. Parece claro, assim, haver uma direta homologia entre os rompimentos das formas artísticas e as macroestruturas sociais – o que não remete à teoria do reflexo, sendo antes expressão da estrutura social.

A retomada em chave crítica do teatro produzido pelo Centro Popular de Cultura entre os anos de 1961 e 1964 permite-nos ainda algumas inferências envolvidas no processo de mediação dialética entre arte e processo social no Brasil – processo que procurei pensar no capítulo *O teatro contra-ataca*. Em primeiro lugar, a necessidade da retomada indica que houve certamente um silenciamento, acrescido de apagamento, da dramaturgia do grupo, seja por seu posicionamento político, seja pelo descrédito da crítica sobre suas opções estéticas, seja inclusive por um *mea culpa* de seus integrantes, que, aderindo ao discurso de alas esteticistas, acabaram por reconhecer um idealismo exacerbado nos seus anos de funcionamento. Isso comprova que as estratégias utilizadas pelo governo para legitimar o golpe civil-militar de Março de 1964 envolviam também o controle ideológico de certos grupos militantes, provocando o desaparecimento de certas questões de nossa memória cultural. Além disso, é fato que, a partir das experiências com o teatro épico durante a década de 1960 e da reação da contra-revolução para frear as possibilidades de revolução cultural e política de esquerda, o teatro brasileiro de cunho político seria esfacelado pelos órgãos repressivos, ou se desenvolveria na clandestinidade. O que continuou sendo produzido dentro do sistema teatral vigente em perspectiva menos voltada ao mercado acabou por trilhar os caminhos do pós-dramático, que em muito se alinham às concepções burguesas de completa fragmentação do homem em detrimento da compreensão da sua formação histórica e coletiva. Nesse momento, o teatro abandona as causas sociais e se volta para o dilaceramento individual do homem, não deixando de se contaminar com os pressupostos da visão neoliberal que se instalaria como alternativa ao regime militar. Em outras palavras, ou os produtos mais afeitos e dóceis ao mercado, como o entretenimento, ou o caminho do esteticismo fácil, que se escora sob a bandeira da fragmentação do sujeito e dos valores contemporâneos, sem ao menos tentar verificar as condições objetivas e sociais desse processo, tomado como se fosse absoluto e remetesse à natureza humana

abstrata – ambos caminhos conservadores. Em momentos como os de agora, de discurso da vitória do neoliberalismo quando, de fato, vivemos desde 2007 uma crise que aponta para suas limitações estruturais, é mais um indicador de que a retomada dessas questões pelo teatro de grupo é indispensável.

REFERÊNCIAS

A mais-valia vai acabar, Seu Edgar. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento395652/a-mais-valia-vai-acabar-seu-edgar>. Acesso em 04 de junho de 2021.

ADORNO, Theodor. Engagement. In: ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura**. Tradução de: Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. p. 51-71.

ALVES, Ivana Maria de Moura. **De uma guerra à outra**: a dramaturgia experimental de Osman Lins. 2005. 209 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

AMARAL, Ana Maria. Bumba-meu-boi. In: GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (org.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 66.

ANDRADE, Mário de. **O movimento modernista**: conferencia lida no salão de conferencias da biblioteca do ministério das relações exteriores do brasil, no dia 30 de abril de 1942. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=64439&opt=1>. Acesso em: 16 ago. 2021.

ANDRADE, Mário de. Café. In: ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**: volume 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. p. 330.

ANTELO, Raúl. Os modernistas lêem Brecht. In: BADER, Wolfgang (org.). **Experiências e Influências de Brecht no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 79-87.

ANTELO, Raúl. **Parque de Diversões**: Aníbal Machado. Belo Horizonte: UFMG, 1994.

ARANTES, Paulo. A lei do Tormento. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa. **Teatro e vida pública**: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo. Hucitec, 2012.

ARÊAS, Vilma Sant'Anna. **Na tapera de Santa Cruz**: uma leitura de martins pena. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ARENDDT, Hannah. Bertolt Brecht: [1898-1956]. In: ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Tradução de: Denise Bottman. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008. p. 151-184.

AUERBACH, Erich. O Santarrão. In: AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de: George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 315-344.

BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil**: experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BARTHES, Roland. Literatura e Significação. In: BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Tradução de: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 165-166.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução de: Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico: um estudo sobre Brecht. In: BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução de: Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BETTI, Maria Sílvia. A atualidade de Vianinha: reflexões a partir de o método de Brecht, de Fredric Jameson. **Artcultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 193-205, jul. 2013.

BETTI, Maria Sílvia. A luta do fomento: raízes e desafios. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa. **Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo. Hucitec, 2012.

BETTI, Maria Sílvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco; LÔBO, Edu. **Arena Conta Zumbi**. Brasil; RCA, 1LP.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena Conta Tiradentes**. São Paulo: Livraria Sagarana, 1967.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do Padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOAL, Augusto. **Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário**. São Paulo: Editora Hucitec, 1979.

BOILEAU, Nicolas. Arte Poética. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). **Do Mito das Musas à Razão das Letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. - século XVIII)**. Chapecó: Argos, 2014. p. 261-323.

BOLLE, Willi. A linguagem gestual no teatro de Brecht. **Língua e Literatura**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 393-410, jan. 1976.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo: o teatro popular do nordeste**. São Paulo: Editora Nacional, 1966. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/380>. Acesso em: 06 maio 2023.

BORBA FILHO, Hermilo. O bom samaritano: mistério popular. In: BORBA FILHO, Hermilo. **Hermilo Borba Filho: teatro selecionado**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 183-199.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRECHT, Bertolt. A alma boa de Setsuan. In: BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo: volume 7**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 55-185.

BRECHT, Bertolt. Um homem é um homem: a transformação do estivador Galy Gay, no acampamento militar de kilkoa, no ano de mil novecentos e vinte e cinco. In:

BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo: volume 2**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996. p. 145-232.

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

BRECHT, Bertolt. **Mann ist Mann: die verwandlung des packers galy gay in den militärbaracken von kilkoa im jahre neunzehnhundertfünfundzwanzig**. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1968.

BRECHT, Bertolt. **Poemas: 1913 - 1956**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

BUENAVENTURA, Enrique. A arte não é um luxo. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, v. 0, n. 41, p. 30-35, mar. 1968.

BUENAVENTURA, Enrique. A la diestra de dios padre. In: BUENAVENTURA, Enrique. **Teatro: Enrique Buenaventura**. Havana: Casa de Las Americas / Cuba, 1985. p. 11-94.

BUENAVENTURA, Enrique. Teatro e Cultura. **Revista Arte e Cultura da América Latina**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 1-9, jun. 2003. Disponível em: <file:///C:/Users/thdto/Downloads/teatro-e-cultura.buenaventura-convertido.pdf>. Acesso em: 14 maio 2023.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2012.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. Da Razão Antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In:

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 231-255.

CARBALLIDO, Emilio. **Teatro da América Latina**. São Paulo: Teatro-Escola Celia Helena, 2004.

CARBONARI, Marília. **Teatro épico na América Latina**: estudo comparativo da dramaturgia das peças 'Perguntas Inúteis', de Enrique Buenaventura (TEC-Colômbia), e 'O nome do sujeito', de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano (Cia do Latão - Brasil). 2006. 123 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CARDOSO, Rafael. O problema do modernismo brasileiro: questões para pensarmos às vésperas do centenário da semana de 1922. **Suplemento Pernambuco**, Pernambuco, v. 1, n. 184, p. 34-35, jun. 2021.

CARRASQUILLA, Tomás. **En la diestra de Dios Padre**. Bogotá: Imprensa Nacional de Colombia, 2014.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício. **Por um teatro do povo e da terra**: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco. Recife: Cepe, 2012.

CARVALHO, Sérgio de. **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

CARVALHO, Sérgio de. **Trabalho de Brecht, de José Antonio Pasta**. Disponível em: <http://sergiodecarvalho.com/2020/04/01/trabalho-de-brecht-de-jose-antonio-pasta>. Acesso em: 16 ago. 2020.

COSTA, Iná Camargo. A comédia desclassificada de Martins Pena. **Trans/Form/Ação**, [S.L.], v. 12, p. 01-21, jan. 1989. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0101-31731989000100001>.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima**: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

Costa, Iná Camargo; Carvalho, Dorberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas para a cultura**: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro. São Paulo. Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

COSTA, Marta Morais da. Paródia. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (org.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 231.

DIAS, Teresa. **Um teatro que conta**: a dramaturgia de Osman Lins. São Paulo: Hucitec, 2011.

FLORY, Alexandre Villibor. Apontamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld. **Revista Pandaemonium Germanicum**, Dezembro, p. 55-83, 2013.

FRANÇA, George Luiz. **Anhemi (1950-1962), adiante e ao revés**: Paulo Duarte e a cristalização do Modernismo. 2009. 441 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de

Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

HAUSER, Arnold. As origens do drama doméstico. In: HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 580-595.

HOUAISS, Antonio. Clássico. In: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 737.

IBSEN, Enrik. **Casa de Bonecas**. São Paulo: Veredas, 2007.

JAMESON, Frederic. **O método Brecht**. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 1, n. 12, p. 1-7, jun. 1985.

JARAMILLO, María Mercedes; OSORIO, Betty. El legado de Enrique Buenaventura. **Revista de Estudios Sociales**, [s. l], v. 107, n. 17, p. 107-113, fev. 2004.

KAFKLE, Mariana. **Show Opinião**: engajamento e intervenção no palco pós-1964. 2013. 132 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

KURZ, Robert. **O Colapso da Modernização**. São Paulo. Paz e Terra, 1993.

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

LILLO, George. **The London merchant**. Whitefish: Literary Licensing, 2014.

LIMA, Mariangela Alves de. Armorial. In: GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (org.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 38-39.

LINS, Osman. **Lisbela e o Prisioneiro**. São Paulo: Editora Scipione, 1998.

MACIEL, Diógenes André Vieira. **Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno**. João Pessoa: Editora Universitária da UEPB, 2004.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Funarte, 1976.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro**: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MALNIC, Margot Petry. Algumas observações sobre a recepção de Brecht no Brasil. **Fragmentos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 5, p. 173-180, nov. 1995.

MARQUES, Ivan. **Modernismo em revista**: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MARX, Karl. Prefácio da primeira edição. In: MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política: Livro I. São Paulo. Boitempo, 2013.

MELO, José Laurenio de. Nota biobibliográfica. In: SUASSUNA, Ariano. **O Santo e a Porca**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011. p. 7-14.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sobre pressão**: 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.

MORAES, João Quartim. A natureza de classe do Estado brasileiro. In: PINHEIRO, Milton (org.). **Ditadura**: o que resta da transição. São Paulo: Boitempo, 2014. p. 51-77.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, [S.L.], v. 18, n. 50, p. 209-224, abr. 2004. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40142004000100019>.

OLIVEIRA, Francisco de. Entrevista. In: CARVALHO, Sérgio. **Atuação crítica**: entrevistas da Vintém e outras conversas. São Paulo. Expressão Popular, 2009.

OSCAR, Henrique. Introdução. In: SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

PASTA, José Antonio. Brecht / Brasil / 1997: (vinte anos depois). In: BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 133-139.

PASTA, José Antonio. **Trabalho de Brecht**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010.

PIACENTINI, Ney Luiz. **Eugênio Kusnet**: do ator ao professor. 2011. 115 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PIACENTINI, Ney. Apresentação: Para melhorar a vida das pessoas. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa. **Teatro e vida pública**: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo. Hucitec, 2012.

PINHEIRO, Milton. Os comunistas e a ditadura burgo-militar: os impasses da transição. In: PINHEIRO, Milton. **Ditadura**: o que resta da transição. São Paulo: Boitempo, 2014. p. 31-65.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. Arte e política no Recife pré-1964: o teatro popular do nordeste de Hermilo Borba Filho e de Ariano Suassuna. **Revista Investigações**, Recife, v. 30, n. 1, p. 1-21, jan. 2017.

REIS, Luis Augusto. Hermilo Borba Filho e sua dramaturgia. In: BORBA FILHO, Hermilo. **Hermilo Borba Filho**: teatro selecionado. Rio de Janeiro: Funarte, 2007. p. 11-13.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
SÁ, Antônio Fernando de Araújo. Mnemotropismo en el "sertão" del Consejero. **Memoria y Sociedad**, Bogotá, v. 10, n. 20, p. 5-16, jan. 2006.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. Mnemotropismo en el "sertão" del Consejero. **Memoria e Sociedad**, Bogotá, v. 10, n. 20, p. 5-16, jan. 2006.

SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves**: uma escola de teatro contra a província. 2011. 526 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e Movimento Armorial. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 12-22.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno de Ibsen a Koltès**. Tradução: Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARTINGEN, Kathrin. **Brecht no teatro brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 1998.

SARTINGEN, Kathrin. **Mosaicos de Brecht**: estudos de recepção literária. São Paulo: Arte & Ciência, 1996.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SENS, Rafael Vieira. **A moda-fetice no realismo burguês**: a partir da obra de Gottfried Keller. 2020. 92 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

SILVA, Josimere Maria da. **Hermilo Borba Filho**: escrita do corpo, performance da escrita e resistência em um cavalheiro da segunda decadência. 2020. 233 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2021.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

SUASSUNA, Ariano. **O Santo e a Porca**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

SUASSUNA, Ariano. **Seleta em prosa e verso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SÜSSEKIND, Pedro. Prefácio. In: SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. p. 9-21.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**: [século xviii]. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**: [1880-1950]. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TCHÉKHOV, Anton. **As três irmãs**. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.

TONI, Flávia Camargo. **Café, uma ópera de Mário de Andrade**: estudo e edição comentada. 2004. 262 f. Tese (Doutorado) - Curso de Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

VARGAS, Maria Thereza (Org.). **Antologia do Teatro Anarquista/Avelino Fóscolo, Marino Spagnolo, Pedro Catallo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A mais-valia vai acabar, Seu Edgar. In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Teatro de Oduvaldo Vianna Filho**: volume 1. Rio de Janeiro: Ilha, 1981. p. 223-278.

WEISS, Peter. 14 Pünkte zum dokumentarischen Theater. In: WEISS, Peter. **Dramen vol. 2**. Frankfurt. Suhrkamp Verlag, 1968.

WIZISLA, Erdmut. **Benjamin e Brecht**: história de uma amizade. São Paulo: Edusp, 2013. Tradução de: Rogério Assis.

ANEXO A – Resenha: Teatro no Paraná

TEATRO NO PARANÁ

O acontecimento do mês em Curitiba foi a temporada da Escola de Arte Dramática de São Paulo. Para que se compreenda em sua inteira significação o valor da vitória obtida pelos alunos da Escola, é necessário lembrar que o ambiente teatral da capital paranaense é ainda dos mais refratários, faltando-lhe, como lhe falta, o hábito do bom teatro. A cidade é visitada, em geral, pelas companhias mais desclassificadas (sendo raríssimas as exceções como a de Henriette Morineau), e, diante disso, o público esclarecido tomou o partido de reagir passivamente, negando-se a comparecer aos espetáculos anunciados, a não ser quando se trata de companhias célebres, que nem sempre são as melhores, como se sabe.

Ora, a temporada da Escola de Arte Dramática foi precedida por lisonjeira apresentação de parte da imprensa e da mais simpática acolhida por parte da sociedade local. Basta dizer que conjugaram seus esforços e seus recursos para o completo êxito dois dos mais importantes clubes da cidade, o Curitibano e o Concórdia, sem falar no apoio valioso proporcionado por um govêrno inteligente e compreensivo. Tal conjunto de circunstâncias favoráveis pôde contrabalançar os elementos contrários que não deixaram de surgir. O mais grave de todos é a falta de um teatro: o único existente na cidade assinara dias antes um contrato com as companhias cinematográficas para a exibição exclusiva de fitas. Felizmente, o amplo salão da Sociedade Concórdia, que dispõe de um palco magnífico, foi cedido graciosamente à Escola de Arte Dramática e se transformou, assim, durante uma semana, num ambiente requintado e atraente, onde se via o que Curitiba possui de melhor, intelectual e socialmente falando.

Jamais Curitiba presenciou um sucesso teatral tão significativo, pela sua seriedade e pela qualidade das representações. É possível que outros conjuntos de teatro tenham atraído um público maior, mas nenhum foi mais atento e compreensivo que o constituído pelos milhares de pessoas que frequentaram o Concórdia nessa semana. O calor dos aplausos surpreendeu inclusive os próprios curi-

tibanos, cuja «frieza» é uma das tradições da cidade. O teatro de arena, levado no esplêndido salão de festas do Clube Curitibano, com a peça de Tennessee Williams «O Demorado Adeus», foi um dos pontos altos do programa e consagrou definitivamente os artistas da Escola de Arte Dramática. Outra peça arrojada e extremamente moderna, «A exceção e a regra», de Brecht, obteve do público uma extraordinária compreensão e foi, talvez, o maior triunfo da Escola em Curitiba. Mas seria injusto esquecer que «Liliom», de Molnar, desde a primeira noite predisps o público ao entusiasmo; que «Dias Felizes», de Puget, foi um sucesso total e que a velha comédia de Molière, «O casamento forçado», rejuvenesceu-se em Curitiba com os cenários e roupas de Clovis Graciano e com a interpretação cheia de «entrain» da Escola de Arte Dramática. Nada poderia testemunhar melhor a respeito do êxito deste último espetáculo do que os aplausos consagradores que êle obteve no seio da colônia francesa.

A excursão, que tinha intuítos nitidamente culturais, completou-se com duas conferências de Alfredo Mesquita, ambas no Clube Curitibano e atentamente seguidas pela platéia.

Na história da Escola de Arte Dramática, como na história da vida teatral em Curitiba, essa temporada pode marcar como alguma coisa de excepcional. É possível que estejamos assistindo, enfim, ao verdadeiro nascimento do teatro brasileiro. — W. M.

ANEXO B – RESENHA: ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA DE S. PAULO

ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA DE S. PAULO

Dando prosseguimento ao seu programa de expansão cultural e, especialmente, teatral partiu dia 31 do mês passado, para Curitiba, onde realiza uma temporada de dez dias no Teatro Concórdia, daquela capital, um grupo de alunos da Escola de Arte Dramática de São Paulo. Da excursão fazem parte, além do diretor da escola, sr. Alfredo Mesquita, oito alunos do quarto ano e nove do terceiro, num total de dezoito pessoas. Do seu repertório constam as seguintes peças: «Liliom», de Ferenc Molnar, «Dias Felizes», de Claude André Puget, e três peças em um ato: «O casamento forçado», comédia-ballet, de Molière, «Palavras trocadas», «sketch», de Jean Tardieu, e a «Exceção e a regra», de Berthold Brecht. Com exceção das duas últimas, que serão levadas pela primeira vez em Curitiba, todas as outras já foram representadas em São Paulo. Na capital do Paraná serão elas interpretadas pelos mesmos alunos que criaram os diversos papéis em São Paulo, nos mesmos cenários e com o mesmo guarda-roupa da sua criação. Além desses espetáculos, realizar-se-ão no Clube Curitibano, duas conferências: «A formação

538

ANHEMBI

do ator», pelo sr. Alfredo Mesquita, e «O teatro de arena», pelo sr. Decio de Almeida Prado, professor de História do teatro, daquela escola, ilustrada, esta segunda, pela peça «O demorado adeus», de Tennessee Williams, já levada em São Paulo na sede da escola e no Museu de Arte Moderna, onde alcançou grande êxito. Essa representação foi dirigida e representada por iniciativa própria dos alunos, sob a direção do quarto anista José Renato.

Antes de partir para o Paraná, a Escola de Arte Dramática realizou dois espetáculos para o Departamento de Cultura, levando à cena, no Teatro Municipal e no Teatro São Paulo, respectivamente, a peça «Liliom», do autor húngaro Ferenc Molnar. Anteriormente, no Teatro Odeon, a escola representara, para o «Teatro do Comerciário», do S. E. S. C., a comédia «Dias Felizes», de Claude André Puget.

ANEXO C – RESENHA: ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA

TEATRO DE 30 DIAS

533

alunos da Escola de Arte Dramática seja seguido por gente não só da Escola como de fora. Porque cada dia cresce em nós a certeza de que já é possível fazer-se teatro e bom teatro em São Paulo. Velho sonho em vias de realização...

TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA

Anuncia-se para a segunda quinzena deste mês uma excursão do Teatro Brasileiro de Comédia ao Rio, onde se apresentará no Teatro Municipal. Dessa temporada, que será de vinte dias, mais ou menos, fará parte todo o elenco daquele teatro, acompanhado pelos seus diretores. As peças escolhidas para figurarem no seu programa serão as seguintes: «A Dama das Camélias», o célebre e sempre jovem dramalhão de Dumas Filho, que ainda consegue não só os maiores êxitos de bilheteria, mas ainda tirar lágrimas dos olhos femininos (quando não masculinos...); os «Seis personagens em busca de autor», obra-prima de Pirandello, que tamanho e tão justo êxito alcançou quando levado ultimamente em São Paulo; e um espetáculo constando, cremos, de três peças em um ato: a farsa «O inventor do cavalo», e «O banquete», de Lucia Benedetti, e o estupendo e comovente «Poil de Carotte» (teimamos em não aceitar a tradução sem sentido dada ao título desta peça), de Jules Renard, em que Cacilda Becker tem sem dúvida a sua maior criação. Como se vê, o repertório não poderia ter sido mais bem escolhido: são esses inegavelmente os melhores espetáculos já apresentados pelo T. B. C. — Pena não ser possível acrescentar-lhe o delicioso «Mentiroso», de Goldoni, em que Sergio Cardoso teve uma tão brilhante atuação. Quanto a «Poil de Carotte», segundo a nossa opinião, já expressada, haveria a fazer duas pequenas modificações: a troca do cenário, banalíssimo, por outro à altura desta estupenda peça, e a substituição das intérpretes dos papéis de Mme. Lepic (papel importantíssimo), e a de Nanette, em que a ótima atriz Cleyde Yaconis estava visivelmente deslocada. Com estas pequenas modificações, estamos certos de que a temporada do T. B. C., no Rio, obterá um êxito não só mais justo como sem precedentes na história do teatro nacional. E os cariocas verão enfim o que é o verdadeiro teatro que se faz em São Paulo, teatro com que tanto sonhamos e de que, hoje, tão justamente nos orgulhamos.

ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA

Durante o mês de outubro próximo passado a Escola de Arte Dramática de São Paulo deu dois espetáculos. O primeiro a 5, no Teatro São Paulo, encerrando a Semana de Arte Universitária, organizada pela Escola de Belas Artes. O segundo, a 22, no «Teatro das 2as-feiras», organizado pelo «Teatro Brasileiro de Comédias».

Constaram ambos os espetáculos de três peças em um ato: «Um Imbecil», de Pirandello, em que tomaram parte pela primeira vez alguns alunos do 2.º ano; «Palavras trocadas», «sketch», do gênero «louffoque», baseado numa cena de Jean Tardieu; e «A Exceção e a Regra», de Bertold Brecht, célebre autor expressionista alemão, contemporâneo, vítima das perseguições nazistas e que vive hoje nos Estados Unidos, onde as suas peças têm sido levadas com bastante êxito. O próximo número de ANHEMBI trará a crítica desses dois espetáculos.

TEATRO DE TITERES

Qual o adulto de hoje que, menino ontem, não viu no jardim da infância, na escola primária, no grupo escolar, na praça pública ou em uma exposição indus-

ANEXO D – ensaio: a “Escola de arte Dramática” no T.B.C.

A “ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA” NO T. B. C.

A “Escola de Arte Dramática de São Paulo”, dirigida por Alfredo Mesquita, tem sido desde seu início, um verdadeiro laboratório onde, em tôdas as suas apresentações ao público, sentimos uma séria, estudada e voluntária diretiva experimental, traduzida sempre por um sentido de pesquisa das várias correntes estético-teatrais, que se manifesta ora na escolha das peças, ora no estilo por que são dirigidas, ora nos cenários e demais elementos que formam o espetáculo.

Didático, antes de tudo, Alfredo Mesquita imprime a todas as realizações da Escola um caráter essencialmente pedagógico, onde o que mais interessa não é o resultado final, a perfeição do espetáculo, mas, sim, o desenvolvimento das diversas fases experimentais, através das repetidas e cada vez mais profundas incursões dos alunos na arte de representar. Sob êste aspecto, que para nós é o essencial e o certo, em se tratando de uma escola de arte dramática, podemos afirmar terem sido constantes e visíveis os progressos desse pequeno conjunto de jovens que, sem medir sacrifícios, se emprega a fundo, idealisticamente, no sentido de dotar o teatro brasileiro de atores não improvisados mas preparados, intelectual e artisticamente, para compreender e enfrentar os difíceis caminhos da arte cênica.

Com “Um Imbecil”, de Pirandello, “As Palavras Trocadas” de Alfredo Mesquita e “A Exceção e a Regra” de Bertold Brecht, tôdas sob a direção do mesmo Alfredo Mesquita, apresentadas no palco do T. B. C., foi-nos dado a oportunidade de confirmar as considerações que fizemos acima sobre o sentido e o objetivo da “Escola de Arte Dramática”.

Em “Um Imbecil”, Pirandello, focalizando as lutas político-partidárias que dominaram a Itália antes do fascismo, satiriza a atitude de certos políticos que confundem a mesquinha satisfação de seus ódios partidários com o bem da Pátria. Por uma entidade abstrata e inhumana não hesitam em sacrificar todos os que lhe são contrários, mas, apesar de tudo, humanos, não são capazes de tomar uma atitude fria e racional quando, por sua vez, caem na armadilha que aos outros desejavam preparar... Só sabem ser, então, covardes e imbecis.

O teatro de Pirandello, pela própria razão de seu cerebralismo, não admite qualquer concessão ao melodrama e ao romantismo. O autor criando suas personagens dentro de um padrão psicológico todo especial, parece contemplá-los lúcida e friamente, mas com uma piedade irônica e desencantada, onde as contradições e os paradoxos nada mais

fazem do que realçar sua atitude perante a arte e a vida. Falsear ou mudar essa linha que é uma constante na obra pirandelliana, é transformar completamente o sentido de suas peças, tirando-lhes toda a força que possuem. Foi precisamente o que sucedeu com "Um Imbecil" apresentada pela Escola de Arte Dramática. Arrancada de sua estrutura estilística e psicológica, não sobrou à peça mais do que uma tênue aparência pirandelliana, difícil de vislumbrar através da linha dada pela direção. Luca Fazzio e Leopoldo Paroni passaram a ser, apenas, personagens de um melodrama romântico, sem interesse. Dentro dessa linha, como era natural, os atores, não conseguindo subtrair-se à influência da direção, deram-nos interpretações apagadas e sem relevo. Em papéis menores, destacaram-se Maria de Lourdes e os alunos que desempenharam os papéis dos 5 redatores.

"As Palavras Trocadas" marcaram o ponto alto do espetáculo, pela segurança da direção e da interpretação e pela graça imprevista da peça:

O "sketch", como o autor classificou sua pequena peça, é apenas um jogo que aquele propõe à platéia e esta, entre apreensiva e divertida aceita, para ver o brinquedo transformar-se, desde logo, em fonte de imprevista e deliciosa comicidade. Um estranho mal atacou os habitantes de certa localidade: as pessoas, apesar de pensarem e agirem normalmente, passaram a trocar todas as palavras, continuando a se entender como se estivessem ouvindo as palavras necessárias. Partindo disso, o autor nos apresenta uma pequena cena de infidelidade conjugal, na qual tomam parte marido, mulher, amiga e empregada. A conversa mantida num tom convencional, com as palavras mais absurdas possíveis, atinge, não raro, momentos de intensa comicidade. Como exemplo podemos citar a ótima cena em que a mulher, surpreendendo o marido a beijar a amiga, exclama: "Anjinhos! na minha escumadeira, na minha traquitana, com a minha meiga lesma, enquanto eu entupia ralos, sambando aroeiras para serenatas!" Absurdo, mas de grande efeito cômico.

Trata-se de um tipo de brincadeira teatral muito em moda na França, mas é melancólico pensar que se tal gênero diverte o povo daquele país, onde o culto da palavra é, de certo modo, o culto de teatro, qual será o futuro teatral da Europa?

A direção, completamente à vontade nesse jogo divertido, foi muito feliz. Imprimindo à peça um estilo de farsa, com ritmo, marcação e movimento, perfeitos, conseguiu dos atores o máximo de suas possibilidades. Dina Lisboa, que estávamos acostumados a ver em papéis diferentes, tirando partido inteligente da voz, representando com graça e vivacidade, mereceu as honras da melhor interpretação da noite. Moná Delaci e Duílio Fabrício estiveram muito bons, dando ao conjunto uma unidade de interpretação e de estilo que valorizaram bastante a peça. Quanto a este último, é justo assinalar o fato de parecer ter encontrado finalmente o seu gênero: nesta peça, sua atitude postiza e ligeiramente enfática, sua voz meliflua e alambicadamente, emprestaram muita leveza e graça ao papel, confirmando nossa impressão quando, no ano passado, representou uma cena cómica: a farsa parece ser o seu forte. Rosires Rodrigues, na empregada, portou-se discretamente.

O cenário e as roupas de muito bom gosto, merecem uma referência especial.

Bertold Brecht ficou conhecido mundialmente com a adaptação alemã da peça "The Beggar's Opera", sendo autor bastante conside-

rado no moderno teatro alemão. Porém "A Exceção e a Regra" não nos pareceu digna de grandes entusiasmos.

O enredo resume-se no seguinte: um comerciante, para efetuar o arrendamento de campos petrolíferos, precisa chegar antes de seus concorrentes e para isso obriga seus subordinados a um esforço sobre-humano. Sua atitude gera o descontentamento e o ódio e, temendo uma traição, começa por despedir seu guia e acaba por matar seu carregador, pensando que este queria assassiná-lo. Preso e julgado, é absolvido por ter, segundo os Juizes, agido em legítima defesa. Na verdade o carregador pretendia apenas entregar-lhe um cantil com água, mas como poderia saber o comerciante que o gesto do carregador era de bondade e não de vingança? As atitudes do homem devem ser julgadas pela exceção ou pela regra? Atrás de cada gesto cotidiano pode esconder-se o insólito e a ação do homem se condicionará pela exceção, que é a bondade, ou pela regra, que é o mal, conforme for sua confiança no próximo ou sua maldade.

Atrás dessa tese, outra mais clara e atual se delinea no drama de Brecht, que é essencialmente política e partidária. E, como quasi toda a peça que tem por fim defender uma tese ou se filia a uma corrente ideológico-política, roça sempre pela monotonia à força de insistir demasiado no fim a que se propõe.

Peça de combate, como poderíamos chamá-la, focalizando a exploração e a tirania das classes dominantes sobre o homem fraco e indefeso, chega a ser, às vezes, bastante primária pela simplicidade psicológica com que os caracteres são apresentados: o comerciante — neste caso a classe dominante — tirânico e cúvido; o carregador, bom e confiante, esmagado pelo peso de sua própria miséria. Aliás, esta parece ter sido a intenção do autor, desenvolvendo a peça num sentido didático e simples quanto à psicologia das personagens, em contraste com a idéia política que defende e o ambiente onde a ação se desenvolve, inhóspito e sufocante, criando, assim, um clima pesado de expectativa e de ódio.

Trata-se de uma peça que para conseguir absorver a atenção do público, necessitaria ser transformada em grande espetáculo, com vários cenários e todo o aparato que o teatro moderno pode usar. Entretanto, a Escola de Arte Dramática não podia nem pretendia, pensamos, apresentar tal espetáculo. Assim sendo, ficaram os atores entregues a um texto que não lhes pôde valer muito. Apesar de tudo, a direção conseguiu imprimir ao espetáculo um ritmo lento e seguro, chegando a criar, em certas cenas, um clima sufocante de expectativa, valorizando, outrossim, o aspecto plástico do espetáculo. Quanto à interpretação, possivelmente ressentindo-se da linha dada aos papéis, não foi das mais felizes. Benedito Arisa, falando num tom que pretendia ser duro e enérgico, limitou-se a elevar muito a voz, dando-nos uma interpretação psicologicamente falsa da personagem. Geraldo Mateus, como guia, muito duro nos gestos e movimentos, também não foi feliz. Quanto a Benedito Corsi, apesar de melhor que os outros, não nos deu uma interpretação à altura de suas possibilidades. Aliás, seu tipo físico não se coaduna com a da personagem. Acharmos os coros monótonos, pela maneira com que foram declamados, e os juizes excessivamente caricatos para o clima em que se desenvolve a peça.

Entretanto, não deixa de ser comovente nem podemos ficar indiferentes ante o entusiasmo com que esses jovens alunos-atores enfrentam os textos mais difíceis possíveis, com aquela confiança e alegria próprias da mocidade, vencendo, bem ou mal, os impecilhos que se lhes apresentam.

Nestas três peças, completamente diferentes pelo estilo e pela escola a que se filiam, apesar das falhas apontadas, tanto na direção como na interpretação, conseguiram Alfredo Mesquita e seus alunos dar uma idéia dos esforços que vem dispendendo. O fato de nem sempre terem sido felizes não significa que o esforço não esteja correspondendo aos resultados. Conhecida a dificuldade de se conseguir de atores jovens e novatos um nível elevado de interpretação e esbarrando com toda a série de imprevistos, Alfredo Mesquita tem demonstrado que seu trabalho não tem sido inútil e que, pouco a pouco, seus dirigidos vão tomando conta e conhecimento dos grandes problemas do teatro. Assim, uma vez formados, poderão vencê-los, mercê dos ensinamentos e da experiência que vêm adquirindo.

ANEXO E – ENSAIO: HISTÓRIA DO TEATRO ATRAVÉS DA CRÍTICA

HISTÓRIA DO TEATRO ATRAVÉS DA CRÍTICA



SEGURAMENTE, a maioria dos livros sobre história do teatro trata quase só dos dramaturgos e suas obras, das principais épocas, escolas ou correntes que se ligam por fatalidade histórica e artística às outras artes. Quando se fala em classicismo, simbolismo, realismo, expressionismo, ou surrealismo, torna-se praticamente impossível dissociá-los da música, da pintura, da poesia, do bailado. Porque estas artes também tiveram a sua época clássica, romântica, realista, expressionista e surrealista.

Alguns livros modernos, no entanto, têm sido escritos com orientação diferente, estudando não só os autores, as obras e as escolas, mas também a arte de representar e a técnica teatral. Todavia, quando se pretende estudar a arte de representar de outrora, a bibliografia é muito escassa e pouquíssimos livros nos dão uma idéia de tal ator ou tal atriz nesta ou naquela peça.

Se tomarmos o caso de Portugal e do Brasil, aí então o problema se agiganta de maneira espantosa. Quem quiser conhecer as interpretações dos grandes atores nas tragédias, dramas e comédias representados em Portugal, só encontrará talvez um livro, o de Fialho de Almeida, e assim mesmo nele figuram somente estrangeiros. Entre os escritores que sobreviveram na história da literatura portuguesa, Fialho, que nos consta, foi o único que se dedicou à crítica de teatro. Aí encontramos a sua opinião sobre Novelli, em «Otelo», Emanuel em «O Rei Lear» e «Hamlet», Eleonora Duse em «A mulher de Claudio», «A dama das camélias» e «Hedda Gabbler», Rejane em «Safo», Monet Sully em «Édipo-Rei» e até mesmo o vivo Ruggero Ruggeri.

Em relação aos atores brasileiros do passado a situação é idêntica. De João Caetano muitíssimo pouco se sabe quanto ao seu estilo pessoal de representar. E quando a nossa curiosidade se volta para o notável ator brasileiro, temos que nos resignar com as poucas linhas de Melo Moraes Filho e do livro de Múcio Paixão.

Mas nem aquele, nem este — sem dúvida o mais rico de informações e dados sobre o teatro nacional — nos dão uma idéia precisa de qualquer das interpretações que tornaram João Caetano «o príncipe dos atores brasileiros». Podemos

saber com pormenores as suas vicissitudes, contratempos e revezes, mas jamais como interpretava o «Hamlet», «Ricardo III», «Romeu e Julieta» ou «Frei Luís de Souza».

Ainda mesmo a história do teatro contemporâneo no Brasil está por fazer. O repertório de Leopoldo Froes, para citar apenas um exemplo, não se acha recolhido. É preciso recorrer à tradição oral de seus coevos e contentar-se apenas com aquilo que a memória deles nos propicia.

Assim, é fácil compreender com que deleite e pesar se lê o livro recentemente republicado pela Universidade de Oxford, da autoria do Professor A. C. Ward, no qual vem compilada a melhor crítica teatral inglesa, desde o século XVII até os nossos dias.

Deleite, porque nesse volume se pode acompanhar a história do teatro britânico durante três séculos e meio, sob os múltiplos aspectos de texto, cenários, vestuários, música e arte de representar. Pesar porque a gente gostaria que houvesse livro idêntico no Brasil. Mas para isso, seria necessário antes de tudo que tivessem existido escritores nacionais que se dedicassem à crítica teatral e governos que se interessassem realmente pelo teatro.

O livro de Ward, pequeno em tamanho e grandioso em substância, nos conta desde como eram os teatros em Londres em 1660 até o êxito da peça de T. S. Elliot «O Assassínio na Catedral» estreada em 1935, no festival de Música e Drama, patrocinado pela Sociedade dos Amigos da Catedral de Canterbury.

Os mais altos intérpretes da cena inglesa são passados em revista. Betterton, Garrick, Mrs. Siddons, Kean, Ellen Terry, Henry Irving... de todos eles podemos saber não pouco mas muito de como representavam, através da pena de escritores dos mais ilustres da Grã-Bretanha, tais como William Hazlitt, Charles Lamb, John Ruskin, Bernard Shaw, Max Beerbohm, John Ervine, Hugh Walpole e Virginia Woolf.

Dos mais interessantes, sem dúvida, são os capítulos referentes a «The Beggar's Opera» de John Gay, representada em São Paulo, no ano passado.

Há dois séculos e meio John Gay escreveu a ópera dos mendigos que sob o título de «A ronda dos malandros», foi apresentada no ano passado no Teatro Brasileiro de Comédia (1).

A peça não apareceu na sua forma original, mas em adaptação. Música e pantomimas completamente novas prometiam dar ao espetáculo cunho singular a uma obra absolutamente inédita entre nós. De seu maior ou menor êxito, o futuro próximo nos deveria dizer.

De qualquer forma, havia um aspecto que não podia deixar de ser considerado. Era o louvável intuito do Teatro Brasileiro de Comédia dando a conhecer

(1) A RONDA DOS MALANDROS («The Beggar's Opera») — OPERETA DRAMÁTICA EM 2 PARTES E 12 QUADROS. (Adaptação de Carla Civelli e Maurício Barroso).

ELENCO (por ordem de entrada em cena):

Walter Tristeza, Maurício Barroso; Dolores, Zilda Hamburguer; Johnny Aranha, Waldemar Wey; Pó de Mosquito, A. C. Carvalho; Mão de Luva, Fredi Kleemann; Billy Chaveco, Milton Ribeiro; Tommy Coringa, Ricardo Campos; Madame Aranha, Marina Freire; Polly, Cacilda Becker; Bob Casanova, Rui Affonso; Jenny Pimenta, Marisa Marcos; Betty Pregulça, Holanda Maria; Mimí, a Princesa, Elizabeth Henreid; Rosalind, Zilá Maria; Lady Diana, Raquel; Mac Heath, Sérgio Cardoso; Joe Ferrolho, Glauco de Divitis; Lucy, Nidia Licia; 1.º Guarda, Frank Hollander; 2.º Guarda, Ildo Pássaro; Carrasco, Maury Lopes; Mensageiro, Victor Merinov.

Londres em qualquer ano do século XVIII e o Julzo Final. DIREÇÃO DE RUGGERO JACOBBI.

Cenário e figurinos de Tullo Costa — Duas canções originais de Enrico Simonetti — Máscaras de Darel Penteadó — Trajes femininos executados por Rosa Giordani e masculinos por A. S. de Oliveira.

ao público uma peça célebre que só aqueles que têm a ventura de viajar para o estrangeiro podem vê-la. E «The Beggar's Opera» estava nesse caso. Já representada nas principais cidades do mundo, ainda se conservava desconhecida em nosso meio. Em Paris fôra batizada com o título de «L'Opera des Quat'sous». Em um volume da Livraria Gallimard, de Paris, aquela conhecida casa editora inclui «L'Opera des Gueux», de John Gay, em tradução de R. Villoteau entre duas dezenas de obras-primas francesas, sendo John Gay o único autor estrangeiro que figura naquela coleção.

As classificações que têm sido atribuídas a «The Beggar's Opera», título do original de John Gay, resolvêramos acrescentar a nossa de «comédia musicada». Cedo porém se desfez a nossa ilusão quanto ao apadrinhamento do batismo. Há mesmíssima, feita pelo inglês Edward Baughan, antigo crítico teatral do «The Daily News», de Londres.

Parece ser tese pacífica que a comédia musicada inglesa não teve êxito algum até o aparecimento de «The Beggar's Opera» e que o êxito desta, na sua primeira versão original, resultou da introdução das melhores melodias inglesas e escocesas.

O que aconteceu com as versões posteriores, principalmente com a do poeta comunista alemão, Bertold Brecht? O êxito lhes sorriu devido entre outros fatores à atmosfera burlesca e um lirismo loução. O burlesco é uma descida, um abaixar de idéias ou coisas belas até a vulgaridade mais rasteira. É a antítese do gênero herói-cômico. E o lirismo garrido nessa peça, por paradoxal que pareça, é um lirismo anãzado.

Aqueles que não encontram qualidades fora do comum nas peças de Brecht não deixam de reconhecer em «Die Dreigroschenoper» (três vinténs de ópera ou mais atualizadamente seis centavos de ópera) uma sátira mordente e um espírito requintado que se manifesta com inegável clareza durante todo o desenrolar da peça.

Mas o que havia, segundo depoimentos de testemunhas de vista e críticos autorizados, no original inglês, nas novas versões e na criação de Brecht? Na primeira, «as melhores melodias inglesas e escocesas»; na última, música de Kurt Weil, pantomimas, canções, dança, cenários e vestuários altamente espetaculares. Tudo isso, além de intérpretes de tal força que na Inglaterra surgiu uma peça inspirada pela personagem Polly.

E na versão brasileira?

Pergunta que naturalmente devia ocorrer a quem viu o espetáculo e procura compreender ou descobrir quais as razões do êxito da peça em Londres, Berlim, Paris e Roma...

Não padece dúvida que o sucesso de um espetáculo do gênero daquele que foi apresentado pelo Teatro Brasileiro de Comédia deve resultar de vários fatores: direção, interpretação, música, pantomima, dança, canto e dêcor. Tudo isso reunido conduz naturalmente ao êxito. Mas até que ponto a versão brasileira e o espetáculo «A ronda dos malandros» conseguiram atingir o máximo de cada um daqueles fatores, considerados isolada ou conjuntamente?

Um deles seja dito sem a menor ressalva e sem sombra de hesitação, alcançou praticamente o máximo: os cenários e vestuários de Tulio Costa. E é preciso não esquecer as reduzidas possibilidades do pequenino palco do Teatro Brasileiro de Comédia. O que não pode, em hipótese alguma, deixar de ser levado em conta. Por esse trabalho, Tulio Costa mereceu francos elogios. Realizou algo verdadeiramente artístico.

Quanto à direção, todos os que conhecem Ruggero Jacobbi sabem que ele é um homem de teatro capaz de realizar espetáculos de plano artístico elevado. Mas a peça não era propriamente a de John Gay, mas uma adaptação, ou como foi chamada, uma versão brasileira. E eis aí um problema importantíssimo no teatro.

O texto não pode ser subestimado. O texto é... o texto! E sem ele, o espetáculo está arriscado a malograr, não quanto ao mérito artístico considerado em si, mas quanto ao público. E deixar de levar em conta este último é impossível em um meio teatral ainda não suficientemente desenvolvido como o nosso.

Os recursos de um diretor, na escolha de intérpretes, valem muitíssimo. E quando acerta, quando atinge o alvo, escolhendo uma imponência para esta personagem, ou uma graciosidade para aquela, ou uma tipicidade para outra, então tudo vai bem. Todavia, em mais de duas dezenas de personagens nem sempre isso é fácil.

E a música? E as pantomimas? E o canto?

Eis-nos chegados ao ponto crucial do espetáculo. Em primeiro lugar, lembre-se que se na Inglaterra as músicas eram «as melhores melodias inglesas e escocesas», se na Alemanha a música foi preparada por Kurt Weil, na versão brasileira não se poderia também introduzir música brasileira? Não seria mais interessante, uma vez que a versão é brasileira? Seria uma experiência... A peça também não foi uma experiência?

E o canto? O papel apagado da atriz que cantou não tornou identificável aquela mesma que deliciara o público com a sua voz maviosa em as noites de «O Mentiroso», de Goldoni, levado à cena no mesmo teatro.

E as pantomimas? A base da pantomima se estaca na mímica, seja pobre, convencional ou artística. A enunciação destes atributos esclarece imediatamente que há uma escala de valores na mímica.

A convencional, por exemplo, longe está de ter valor artístico. É mera repetição de gestos e atitudes limitadas, espécie de chavões cinéticos. Ao passo que a mímica artística transcende os limites de um convencionalismo acanhado para transformar-se em linguagem, um meio de comunicação entre o artista e o público. Essa linguagem deve ser clara, cristalina, inteligível, destina-se não a meia dúzia de sangonhos mas a todos os espectadores.

Texto e pantomimas foram os dois pontos vulneráveis de «A ronda dos malandros». No que se refere ao primeiro, a censura entrou com a sua vara repreensora. Mas quanto à segunda, é óbvio que a culpa não lhe cabe. Poderia caber-lhe... Mas jamais o diretor poderia encaixar em uma peça algo que chocasse fortemente a grossa sensibilidade moral do público ou dos censores...

O estudo das três críticas inglesas, a do século XVII, da autoria de Francis Gentleman; a do século XIX, de William Hazlitt, e a do século XX, do «Times», torna-se extremamente interessante. Elas nos mostram mentalidades heterogêneas em função das idéias do século em que viviam os seus autores e a evolução do espírito crítico através do tempo, principalmente no «aspecto moral» da obra de arte.

Depois de afirmar que a primeira intenção de Gay foi ridicularizar a ópera italiana, Francis Gentleman diz que a moral foi a última coisa em que o autor pensou; que a peça é «uma carcaça asquerosa, infecta, vestida com um traje angelical; que se baseia em sólido senso comum e verdade satírica elevando-se ainda em uma superestrutura de licenciosidade que é altamente divertida mas de modo algum instrutiva; que é uma deliciosa burleta sobre a ópera italiana, mas não sobre a virtude; inflamada em «humor», vulgar na eloquência; em suma, é um dos enfeitados males que a razão ofendida jamais deveria ter permitido vir à cena, embora o gosto pelo deleite possa lamentar a idéia de seu aniquilamento».

No século XIX, William Hazlitt, o renovador dos estudos shakespearianos, viu a peça com olhos bem diversos, reabilitando-a de maneira surpreendente ao afirmar que ela diverte e instrui embora sem a gente saber como e apesar de, à primeira vista, ser ofensiva ao bom gosto e à decência. Mas, enfim, como asseverou um grande moralista, «há uma essência de bondade nas coisas más» e este mostrar se aplica perfeitamente a «The Beggar's Opera». E há uma moral na peça:

Em 1920, no «Liric Theater», de Hammersmith, foi revivida «The Beggar's Opera». Referindo-se a esse espetáculo de invulgar sucesso, no qual houve até um discurso do compositor Thomas Beecham, o crítico teatral do «Times» escreveu que a peça fôra reencenada da única maneira possível, com a aceitação total de sua vagabundagem e o deleite irresponsável em um mundo cheio de velhacos mas vazio de tolos. A vilania triunfa por todos os modos e o riso rebenta sem reprimenda; que a peça que «made Gay rich and Rich gay» afirma que no mundo não há injustiça, mas se há, devemos reconhecer que os ricos continuam de mãos dadas com a alegria nesta nova versão.

As opiniões de Gentleman, Hazlitt e do crítico teatral do «Times» divergem bastante nos tópicos transcritos e nas restantes observações. Aí temos um exemplo convincente do valor de uma história do teatro baseada na crítica. Não é o aspecto literário da obra que é tratado, mas o aspecto cênico da peça, a atmosfera teatral. Não é o texto que é analisado, esmiuçado e criticado mas o teatro como «um organismo vital ao qual atores e atrizes emprestam vida e animação». —
NICANOR MIRANDA