

**Organizadores**

Berilo Luigi Deiró Nosella

Elen de Medeiros

Larissa de Oliveira Neves

**Perspectivas sobre o drama moderno brasileiro**

um cruzamento de olhares entre o popular, o estético e o político



FALE/UFMG

Belo Horizonte

2020

**Diretora da Faculdade de Letras**

Graciela Inés Ravetti de Gómez

**Vice-Diretora**

Sueli Maria Coelho

**Coordenadora**

Emília Mendes

**Comissão editorial**

Elisa Amorim Vieira

Emília Mendes

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Sônia Queiroz

**Capa e projeto gráfico**

Glória Campos – Mangá Ilustração e Design Gráfico

**Preparação de originais**

Ana Cláudia Dias Rufino

Deborah Gomes

**Diagramação**

Denise Cristina Campos

**Revisão de provas**

Aline Almeida

Denise Cristina Campos

**ISBN**

978-85-7758-376-8 (digital)

978-85-7758-377-5 (impresso)

**Endereço para correspondência**

LABED – Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

*e-mail*: [vivavozufmg@gmail.com](mailto:vivavozufmg@gmail.com)

*site*: [www.lettras.ufmg.br/vivavoz](http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz)

# Sumário

## **7 Apresentação**

### **Seção I - O teatro e o popular**

#### **13 O drama brasileiro moderno e a cultura popular**

Larissa de Oliveira Neves

#### **37 Contribuições do circo-teatro para o teatro moderno brasileiro**

Moira Junqueira Garcia

#### **55 O santo e a porca e a estética popular teatral moderna de Ariano Suassuna**

Cassandra Ormachea

#### **73 A escrita dramática de Carlos Alberto Soffredini e suas relações com a cultura popular**

Maria Emília Tortorella

## **Seção II - A forma dramática em questão**

**95 Por um projeto estético de modernização  
dramatúrgica: questões e problemáticas**

Elen de Medeiros

**117 Raízes brasileiras de um drama moderno:  
a função dramaturgo no período entre-séculos**

Phelippe Celestino

**135 *Rasto atrás*, de Jorge Andrade: o drama  
da vida**

Dalila David Xavier

**153 *Show Opinião*: relações estéticas entre  
texto e cena**

Everton da Silva José

## **Seção III - Teatro político**

**173 Persistência do drama no ideário político  
da dramaturgia moderna brasileira**

Berilo Luigi Deiró Nosella

**189 Arena conta: o sistema coringa**

Nieve Matos da Silva

**205 A experiência do Centro Popular de  
Cultura com o projeto da UNE-volante: aspectos  
de um teatro popular**

Letícia Gouvêa Issene

**225 A consolidação do teatro épico no Brasil:  
as contribuições de Oduvaldo Vianna Filho  
durante o CPC – Centro Popular de Cultura da  
UNE – União Nacional dos Estudantes**

Rafael de Souza Villares

**243 Epílogo  
O drama brasileiro em trilha: tradições e  
talentos individuais**

**253 Sobre os autores**



## **Apresentação**

O livro que apresentamos, um trabalho realizado a partir da convergência das pesquisas desenvolvidas por integrantes dos grupos de pesquisas NELAP, da UFMG, Letra e Ato, da Unicamp, e História Política e Cena, da UFSJ, é resultado de um anseio premente entre seus organizadores: a ideia de que as propostas de modernização ocorridas ao longo dos anos no Brasil não se anulam, mas se complementam. Ou seja, aquilo que compreendemos hoje por moderno é originário de um longo percurso, pautado por variantes de olhares sobre aspectos inerentes à formação cultural brasileira, ao anseio estético da formação dramatúrgica e a um percurso político-ideológico que acompanham vários de nossos autores. Se ao longo de nossa historiografia tem-se tentado defender olhares a partir da anulação do outro, gerando incontáveis querelas, o que ora se propõe aqui é que a modernização do drama nacional ocorreu por vias diversas, uma potencializando a outra, convergindo para que o teatro brasileiro se consolidasse ao longo de todo nosso século XX.

Nesse sentido, os textos que apresentamos – todos eles ligados às pesquisas centrais dos professores, na medida que são de orientandos com projetos vinculados diretamente a nós – possuem um certo caráter historiográfico, mas igualmente teórico e também estético. Permitimo-nos, ao longo de todos esses textos, provocar lugares consolidados, abrir perspectivas, reconfigurar a ideia de *moderno* – que, em si, já não é simples –, acreditando, com isso, potencializar as discussões sobre o

nosso teatro, não apenas o contemporâneo, mas aquele a que somos tributários.

Para isso, abrimos o livro com a seção sobre o teatro e o popular. Coordenada pela professora Larissa de Oliveira Neves, a seção agrega textos que abordam diferentes vertentes de possíveis diálogos entre o teatro moderno e a cultura coletiva nacional. O texto que abre a seção visa demonstrar, de maneira mais ampliada, as inevitáveis correlações entre o teatro brasileiro e o popular no Brasil, haja vista o processo de formação do país, que recebeu uma colonização europeia e, com ela, diversos paradigmas estéticos que merecem ser problematizados. Tal inevitabilidade é exemplificada no artigo seguinte, que aborda o circo-teatro, uma das matrizes populares mais importantes de nossa dramaturgia e de nossa cena. Por fim, os dois últimos textos da seção avaliam a obra de dois dramaturgos ícones no que tange à experimentação com o popular numa dramaturgia autoral moderna: Ariano Suassuna e Carlos Alberto Soffredini.

A fim de dar continuidade a algumas questões que já se formulam na seção popular, a professora Elen de Medeiros coordenou os artigos que integram a seção sobre a forma dramática, na medida em que ali se propõe uma discussão acerca da construção estética. Pretende-se compreender, então, como alguns dos principais dramaturgos de nosso teatro moderno propuseram – cada qual a seu modo – uma inovação estética à forma utilizada: experimentos, apropriações, inovações. Perpassam pelos textos nomes como Arthur Azevedo, João do Rio, Roberto Gomes, Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Vianinha, Augusto Boal, dentre outros. São múltiplas as formas, os pensamentos que as embasam, as inovações provocadas em seu tempo. Pensar a formulação estética do drama moderno dá relevo às questões que pautam o perfil de cada autor na construção de uma poética própria e particular. Assim, talvez não devêssemos pensar em poética do drama moderno brasileiro, mas em poéticas.

Para fechar as discussões, o terceiro olhar que propomos é sobre o político. Na seção coordenada pelo professor Berilo Luigi Deiró Nosella, entrelaçando-se às experiências debatidas nos capítulos anteriores, nos debruçaremos sobre questões que envolvem o político e o projeto de

compreensão e transformação da sociedade brasileira e suas desigualdades na cena. Não é novidade que o político é uma das portas de entrada histórica da modernidade cênica já no século XIX, sendo assim, como tal processo se deu tardiamente nos palcos e dramas brasileiros é o foco que perpassa os textos e pesquisas contempladas nesse último bloco. Focando-se nas experiências do Teatro de Arena em São Paulo e do Centro Popular de Cultura-UNE no Rio de Janeiro, os textos debatem sobre formas de representação social e política na cena, modos de trabalho e de produção do teatro político e a produção dramaturgica de crítica social.

Para finalizar, um epílogo escrito por Gabriel Reis Martins e Isadora Urbano, que têm desenvolvido pesquisas sobre teatro contemporâneo, tenta traçar algum tipo de percepção estética entre o moderno e o contemporâneo, tal como uma pressuposta continuidade histórica, mas que não deixa de olhar para suas referências anteriores. Com este conjunto, acreditamos que, longe de esgotar o assunto, conseguimos apresentar uma perspectiva dos debates e pesquisas desenvolvidas na academia brasileira, em que o cruzamento dos olhares permite ver além dos estigmas manipulados em virtude de convicções pré-determinadas, no âmbito dos grupos de pesquisa já citados, sobre a questão complexa e fundamental da nossa modernidade e do nosso drama.

*Berilo Luigi Deiró Nosella*

*Elen de Medeiros*

*Larissa de Oliveira Neves*



**Seção I**  
**O teatro e o popular**



# O drama brasileiro moderno e a cultura popular

Larissa de Oliveira Neves

## **Apresentação**

Esse ensaio apresenta diversas reflexões sobre a importância da cultura e do teatro popular para o drama moderno brasileiro. Embora estejam incluídas muitas observações sobre a cultura popular, o foco é pensar o drama moderno e o quanto as fontes populares estiveram presentes nesse tipo de teatro em específico, e não analisar as manifestações artísticas populares *per se*.

## **O teatro brasileiro e o popular**

O teatro brasileiro esteve sempre intimamente ligado à cultura popular. Se essa proximidade gerou, durante muito tempo, polêmicas voltadas a um modelo de qualidade artística e a certo tipo de refinamento estético, ansiados pela parte mais intelectualizada da população, sua validade é de tal forma escancarada com o advento do drama moderno, que se tornou, a partir de então, quase impossível classificar uma grande parte das obras teatrais como sendo ou não popular. A conceituação de cultura popular tem sido tema de diversos estudos, entre sociológicos, literários e teatrais, haja vista sua ampla utilização, que se conjuga com a igual dificuldade em se definir o significado da palavra povo. No entanto, apesar dessa complexidade terminológica, que gerou estudos de peso, o significado de cultura popular torna-se claro quando esta surge espelhada pelo imaginário de um povo.

Dentre tantos estudos, podemos citar, por exemplo: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, de Mikhail Bakhtin; *Cultura popular na Idade Moderna*, de Peter Burke e *Culturas híbridas*, de Néstor García Canclini. O termo, no presente trabalho, abarca as definições presentes nesses três estudos, que não são excludentes. Fala-se aqui de uma cultura coletiva e acessível a todos – ao mesmo tempo, de uma cultura não-oficial, marginalizada, que permaneceu durante séculos sendo considerada um “perigo” aos governantes, por representar uma linguagem comum ao povo pobre e escravo, e também considerada de baixa qualidade, para os críticos letrados. Trata-se de uma cultura coletiva por excelência, mesmo que possa ser trabalhada por indivíduos. É uma cultura composta por saberes complexos, profundos, ramificados, cuja transmissão acontece dentro das comunidades, de mestre para aprendiz.

Essa cultura ultrapassa o lugar do folclore, embora este faça parte daquela, porque apresenta cargas de constituição artística e comunitária encaixadas na construção da nacionalidade – expande-se, portanto, para formas muitas vezes difundidas em ambientes “oficiais”, como escolas e os meios de comunicação. Para finalizar essa rapidíssima exposição, a frase acima, que resume o conceito, referindo-se ao “imaginário de um povo”, pode ser considerada a definição mais prática para os pensamentos desenvolvidos aqui, embora (ou por isso mesmo) se reconheça o caráter difuso e simbólico para uma definição conceitual. Merecem especial atenção nesse trabalho as manifestações artísticas espetaculares: as festas, os folguedos e gêneros teatrais que cresceram na periferia do teatro oficial, como o circo-teatro, o mamulengo, entre outros, o que se poderá observar pelos exemplos comentados no texto.

No caso do Brasil, tão particular, devido ao seu caráter cultural sincrético, embora o povo e o popular ganhem ainda mais inextricabilidade por causa disso, em geral as pessoas concordam em definir como sendo populares manifestações como o carnaval, os folguedos, os cantos e os contos, a feijoada e o futebol (entre tantos outros). País colonizado que fomos, tivemos, durante o processo de nossa formação, uma elite cultural e econômica bastante ligada à cultura europeia. Até o começo do século XX, o modelo de civilização buscado pelas pessoas que geriam o país não

estava baseado na sua própria estrutura cultural, estava alhures, do outro lado do Oceano<sup>1</sup> – estigma esse ainda em processo de descolonização.

Esse modo de ver e pensar teve repercussão avassaladora na formação do pensamento nacional, a ponto de ainda hoje a ideia de “cultura atrasada” reverberar em todos os cantos de nosso país.<sup>2</sup> Nos nossos estudos teatrais, por exemplo, a comparação entre o que acontecia aqui e o que se passava na Europa consistia em nota comum e estava diretamente ligada a juízos de valor. O padrão avaliativo julgava o que produzíamos em termos de: estamos mais próximos ou mais distantes de um ideal estético formulado por povos vistos como mais “avançados” que o nosso.

No século XIX, o ideal vinha da França, para onde viajavam nossos mais talentosos jovens dramaturgos e de onde nos chegavam, quase que de imediato, as novidades de cena. Primeiramente, tivemos a tentativa de reproduzir um Romantismo com a nossa cara, em seguida um Realismo, que colocasse no lugar de frente a mazela da escravidão. Então, quando “deveria” surgir entre nós o Naturalismo – se continuássemos a perseguir a esteira francesa – a força *brasileira* descarrega sobre a elite ilustrada numa avalanche incoercível: o Teatro Musicado – irrefreável, ainda bem, embora ferrenhamente criticado por aqueles intelectuais que, na sua ânsia por “melhorar” nossa cultura, continuavam, e ainda por décadas continuariam, a buscar construir um teatro que definitivamente não era o nosso.

Se as histórias do teatro do século XX consideram o surgimento definitivo do teatro brasileiro justamente quando esse teatro passa a ser registrado – isto é, à época de Martins Pena (1815-1840), considerado nosso primeiro comediógrafo; de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), nosso primeiro tragediógrafo; e de João Caetano (1808-1863), nosso “primeiro ator” –, a verdade é que na prática o teatro brasileiro nunca deixou de vigorar – nas festas, nas ruas, nas tendas, nos circos. Esse teatro, porém, tinha um estado de não-oficialidade, por ser popular por excelência, seja pelo público pobre e/ou escravo que o assistia, seja pelas formas pouco ortodoxas apresentadas (danças afro-brasileiras, malabares,

<sup>1</sup> Cf. SEVCENKO, *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, 2003.

<sup>2</sup> Cf. SCHWARCZ; STARLING, *Brasil: uma biografia*, 2015.

farsas, bonecos), seja, ainda, pela condição de saltimbancos dos próprios artistas que o concebiam, muitas vezes também negros e mestiços. Portanto não aparecia nas histórias.

Sua influência, no entanto, sobre a construção do teatro brasileiro é irrefutável – sendo sua primeira e grande consequência, exatamente o irrimediável avanço do Teatro Musicado para dentro das casas de espetáculo. Os gêneros chegaram até nós, ironicamente, franceses, mas se abasileiraram quase que imediatamente. Chegou-se a um ponto do caminhar de nossa história, especialmente a urbana, no qual o povo conquistava um lugar – o seu teatro invadia finalmente os edifícios teatrais oficiais, sem que ninguém, da elite, conseguisse fazer nada para impedi-lo. Os escritores e escolares puderam apenas observar boquiabertos essa avassaladora invasão a seu território “sagrado” da arte, antes restrito aos endinheirados ou, ao menos, remediados, e reclamar nas linhas dos jornais.

Algumas das crônicas mais comentadas nesse sentido saíram da pena de um dos nossos maiores escritores, conhecedor a fundo da alma e da sociedade brasileira, sendo ele mesmo mestiço. No texto intitulado “O Teatro Nacional”, Machado de Assis escreveu:

Entre a sociedade e o teatro, portanto, já não há liames nem simpatias; longe de educar o gosto, o teatro serve apenas para desenfastiar o espírito, nos dias de maior aborrecimento. Não está longe a completa dissolução da arte; alguns anos mais, e o templo será um túmulo.<sup>3</sup>

Publicado em 13 de fevereiro de 1866, o autor reclamava da estrada que o teatro brasileiro vinha tomando a partir dos anos 1860. O vaticínio é pessimista: “o templo será um túmulo”. A sociedade, a quem se refere Machado, não é, certamente, o povo pobre e iletrado que passara, a partir dessa década, a frequentar os teatros com imenso fervor, para assistir a um teatro de música, dança e farsa; porque esse povo, ao contrário do que lamentava o escritor, simpatizava cada vez mais com o teatro, gerando a efervescente vida teatral do final do século. A ideia expressa em 1866 é confirmada em 1873, no artigo “Notícia da atual literatura

<sup>3</sup> ASSIS, *Do teatro*, 2008, p. 396.

brasileira: instinto de nacionalidade”. Sobre o Teatro, Machado de Assis assevera: “Não há atualmente teatro brasileiro; nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa”.<sup>4</sup>

O escritor estava em busca de um tipo de teatro específico, porque o que ele presenciava naquele momento nas casas de espetáculo, a seu ver, não poderia se configurar como uma arte elevada e bela. Se de fato nosso “sistema teatral”,<sup>5</sup> nos moldes ocidentais, aquele com o qual os intelectuais como Machado de Assis se identificavam, começou a existir na década de 1830, o famigerado “vazio de dois séculos”<sup>6</sup> configurava-se como dois séculos de formação de uma teatralidade exuberante, forjada como resistência de um povo marcado pela violência, povo esse ao qual a elite, querendo ou não, também pertencia. Essa teatralidade, porém, não era considerada teatro pelos críticos que registravam a história nos livros e nas linhas dos jornais.

Um exemplo bastante claro desse tipo de teatro foi a chamada *Barraca do Telles*, ou *Barraca das Três Cidras do Amor*, praticamente não mencionada nos estudos de história do teatro. *A Barraca do Telles* é um exemplo desse teatro que não aparece nas histórias, porque, carente de quase qualquer tipo de registro, torna-se bastante difícil analisá-lo (por isso também o “vazio”, conforme atesta o próprio mentor dessa expressão). Ao mesmo tempo, sendo um tipo de teatro intimamente ligado à cultura popular, não havia interesse por parte dos letrados de pensar sobre essa manifestação artística e cultural, já que, à época, como foi dito, a busca pela nacionalidade brasileira orientava-se muito mais por um anseio em aproximar-se da cultura estrangeira, adaptando nossa realidade aos moldes artísticos europeus, do que por conhecer e falar sobre nossa própria cultura.

Em seu rodapé sobre teatro, publicado semanalmente no jornal *A Notícia*, Artur Azevedo dedicou um texto inteiro ao Telles, em memória a um passado que ele não chegou a conhecer (entre as décadas de 1840 e 1860). Com capacidade para cerca de cem espectadores, a Barraca – montada durante os dois meses de duração da Festa do Divino, que

<sup>4</sup> ASSIS, *Do teatro*, 2008, p. 531.

<sup>5</sup> PRADO, *Teatro de Anchieta a Alencar*, 1993b.

<sup>6</sup> MAGALDI, *Panorama do teatro brasileiro*, 1997.

acontecia todos os anos no antigo Campo de Santana, no Rio de Janeiro<sup>7</sup> – apresentava um espetáculo dividido em duas partes. Numa delas, artistas representavam “comédias, cantorias e peloticas”,<sup>8</sup> acompanhados por uma orquestra. Entre os espetáculos estavam farsas de Martins Pena, números de ginástica e de prestidigitação, e apresentações musicais. Na outra parte havia um famoso teatro de bonecos negros, no qual, além de peças vivas na tradição oral como *Roda de fiar* e *A criação do mundo*, encenavam-se números de danças, folguedos, como o jongo, e também as farsas de Pena.<sup>9</sup>

Datada de sete de fevereiro de 1895, nessa crônica, Artur Azevedo escreveu:

Curioso seria estabelecer um paralelo entre o que se via no Rio de Janeiro, numa barraca de feira, há quarenta anos, e o que se vê hoje em nossos teatros.

Escreve o Dr. Mello Moraes Filho, referindo-se ao Telles: “Retribuindo com o seu esforço a generosidade pública, despicava-se no fado do fim do ato, bamboleando, cantando, requebrando-se, puxando a feira, ondulando as nádegas a extenuar-se, aos – Bravo do Telles! – Corta jaca! – Mete tudo! – Bota abaixo! – da multidão calorosa, que ria, gritava, batia com as mãos, até os derradeiros rumores desse dançado tradicional e eletrizante do povo brasileiro.”

Façam favor de me dizer se lhes não pareceu estar lendo a descrição de algum dos nossos espetáculos da atualidade.<sup>10</sup>

O comentário de Azevedo corrobora com a ideia apresentada mais acima, de que o teatro da rua e de “barraca de feira”, presente não só nessa festa do Divino, na paradigmática Barraca do Telles, mas em festas populares de rua de todo o país, invadiu as casas de espetáculos no final do século XIX. Torna-se, a partir de então, cada vez mais veemente a rica troca cultural que virá a originar o teatro moderno algumas décadas depois. Afinal, quando o teatro popular invade “os nossos espetáculos da atualidade”, os intelectuais não podem mais ignorá-lo.

<sup>7</sup> Cf. ABREU, *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830 – 1900)*, 1996.

<sup>8</sup> CD-ROM *O Theatro*, 1895, p. 22. In: AZEVEDO, *O Theatro*, 2009.

<sup>9</sup> ABREU, *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830 – 1900)*, 1996, p. 65.

<sup>10</sup> CD-ROM *O Theatro*, 1895, p. 22. In: AZEVEDO, *O Theatro*, 2009.

## O teatro de convenções que ajudou a forjar o moderno brasileiro

O chamado teatro moderno começou a despontar na Europa entre o final do século XIX e o começo do XX, quando, junto com inovações tecnológicas fundamentais para a era atual, tais como a iluminação elétrica e o cinema, alguns artistas tomaram a dianteira na criação de espetáculos inovadores: surgia o encenador. A figura do encenador – sendo Antoine (1858-1943), francês, e Stanislavski (1863-1938), russo, considerados alguns dos primeiros a exercer essa função nova na arte da cena teatral –, aliada a novas formas de escrever dramaturgia, de atuar, de lidar com a indumentária e o espaço cênicos,<sup>11</sup> foi responsável por uma grande novidade no fazer teatral (além de várias outras que a acompanharam): a singularidade de cada espetáculo.

Até o advento do teatro moderno, os diversos tipos de fazer teatral baseavam-se em convenções: de interpretação, de dramaturgia, de cenário etc. Convenção significa uma linha tradicional de fazer cênico que se transmite entre gerações, com mudanças, claro, mas que envolve um saber de certo modo acompanhado e aprimorado durante décadas, tanto pelos artistas como pelo público. Por exemplo: a *Commedia dell'Arte* foi um teatro de convenção, assim como o teatro elisabetano, o classicista, o romântico, o realista, o teatro antigo e a comédia nova romana – todas essas linguagens, complexas, ricas, intensamente teatrais, foram teatro de convenção, porque suas estruturas baseavam-se em princípios conhecidos e explorados por todos os envolvidos.

Hoje em dia ainda temos diversos gêneros teatrais que continuam a seguir convenções, como o circo-teatro ou os musicais. O caso é que com o surgimento do encenador criou-se também um novo tipo de teatro que, embora se aproveite (e muito) das convenções, elabora espetáculos singulares, únicos, cujos procedimentos valem apenas para aquele espetáculo, não podendo ser recompilados em outra obra, porque foram criados especialmente para aquele momento cênico. Aliada à singularidade, compunha-se também a unidade do espetáculo, porque o olhar do

<sup>11</sup> Cf. ROUBINE, *A linguagem da encenação teatral*, 1998.

diretor, o “olhar de fora”, favorecia a harmonia de todas as partes envolvidas na prática cênica.

Os encenadores e teóricos europeus da primeira metade do século XX, como Brecht (1898-1956), Artaud (1896-1948) ou Meyerhold (1874-1940), entre outros, junto com os artistas que os acompanhavam, partiram de diversos pressupostos teóricos e práticos para criar verdadeiras linguagens inovadoras de cena. No Brasil, porém (e esse porém não faz nenhum juízo de valor, muito pelo contrário), até por volta dos anos 1940 do século passado, mantivemos, grosso modo, o teatro de convenção, sendo que as tentativas de modernização – que foram várias e continuavam então a buscar os modelos europeus<sup>12</sup> – não atingiam uma repercussão que pudesse de fato abalar o sistema teatral vigente.

Esse sistema era puramente convencional: a comédia de costumes com uma estrela à frente – tendo sido Procópio Ferreira (1898-1979) a mais conhecida delas –, o teatro de revista e musicado, o circo-teatro. Essas linguagens, criadas no século XIX e constantemente aperfeiçoadas por décadas, falavam com e sobre o Brasil. Sem as rédeas impostas por uma elite intelectual que, como frisamos, pretendia ser uma miragem da Europa, os artistas populares, visando atingir um público brasileiro, criavam arte brasileira: rica, mestiça, musical.

Mas não podemos generalizar – diversos escritores, no decorrer desse tempo, perceberam que, ao invés de “adoçar”<sup>13</sup> uma estética europeia ao que vivenciavam no Brasil, o caminho para afetar um maior número de pessoas consistia em mergulhar a fundo na própria estética popular nacional. Podemos comentar primeiramente Martins Pena, o único dramaturgo brasileiro cujas peças eram encenadas tanto no Real Teatro São Pedro, o teatro imperial, frequentado apenas por uma parte restrita da população e com elenco majoritariamente formado por atores portugueses<sup>14</sup> (é certo que eram apresentadas sempre como digestivo e nunca como a peça principal, mas eram encenadas), como na *Barraca do Telles*. Martins Pena, intelectual, erudito, conhecedor de ópera, diplomata,

<sup>12</sup> Cf. FARIA; GUINSBURG, *História do teatro brasileiro*, 2012.

<sup>13</sup> Termo utilizado por Décio de Almeida Prado ao analisar a obra teatral de José de Alencar (PRADO, *Teatro de Anchieta a Alencar*, 1993b, p. 343).

<sup>14</sup> Cf. PRADO, *João Caetano*, 1972.

entendeu que o melhor ensejo para sua escrita teatral consistia não só em falar sobre o seu povo, mas, principalmente, em colocar esse povo em cena, com sua língua, seus costumes, suas danças, músicas e festas.

Surge então em sua dramaturgia uma cultura mestiça, brasileira, nacional, que se vale da Folia de Reis, da Noite de São João, da Malhação do Judas, dos costumes de dia a dia da população para se constituir. Essa cultura envolve o conteúdo e a forma de várias de suas peças, como a segunda parte de *A família e a festa na roça*, na qual se coloca no palco uma reprodução da Festa do Divino, com missa, leilão, música de “barbeiros”,<sup>15</sup> ritmos nacionais. A teatralidade da festa de rua é utilizada como mote para a teatralidade da cena – não existe a preocupação em transformar essa teatralidade a partir de um parâmetro europeu: o que sobe ao palco é uma estrutura performática nacional.

Ainda que muito se fale do diálogo de Pena com a comédia clássica, em especial Molière, essa leitura não exclui a outra: a erudição do autor propiciou a vivacidade de suas peças tanto quanto a apropriação da cultura popular nacional. Claro que precisamos ponderar sobre a atuação da década de 1840 e pensar até que ponto essa estrutura, clara no texto, conseguia chegar aos palcos. E em qual lugar, será, essa forma teatral, presente na dramaturgia de Pena, conseguia aproximar-se mais da performatividade de rua na qual ele se baseou – na Barraca do Telles, com seus artistas populares; ou no Imperial Teatro São Pedro, com seus artistas portugueses?

Artur Azevedo (1855-1908) merece também destaque nessa história. Dramaturgo de uma fascinante ambiguidade,<sup>16</sup> Azevedo, ao mesmo tempo em que não se afastava das ambições eruditas de seus pares, escreveu uma obra teatral que absorve ainda mais a cultura popular nacional. Contemporâneo ao momento auge de dominação do teatro musicado no Rio de Janeiro, foi seu mais importante dramaturgo. Sua trajetória inicia-se na capital com a adaptação de gêneros musicados franceses, primeiramente a opereta, em seguida a revista. Nessa primeira fase o autor já realizava um trabalho de abrasileiramento bastante

<sup>15</sup> Grupo de músicos negros, escravos ou ex-escravos, que tocavam ritmos populares (Cf. ABREU, *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830 – 1900)*, 1996).

<sup>16</sup> NEVES, *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*, 2006.

intenso, quando, por exemplo, transformou uma festa em Belleville numa Festa do Divino e um “*fricassée dancée par tout le monde*” numa entrada do “bando do Espírito Santo”.<sup>17</sup> No decorrer de sua carreira intensificou a apropriação de elementos da teatralidade popular, e suas peças de maior maturidade não se espelham em nenhum gênero europeu, embora, obviamente, sejam consequência de toda sua formação. Elas contêm linguagem nacional e formato genuíno, com inclusão também de festividades performáticas como Carnaval, Reis e Divino.

O texto teatral desses autores e de seus contemporâneos, assim como o modo como eram encenados, seguia o padrão das convenções. Elas se multiplicavam, recriavam-se, dinamizavam-se e encontravam a cada dia novas formas de conversar com seu público – mantendo-se, até então, como um teatro convencional, que seguia alguns princípios renovados a cada espetáculo. Esse teatro popular avançou século XX adentro e ganhou espaço de diálogo impressionante com os circos, onde adquiriu uma estruturação peculiar e intensa.<sup>18</sup> As apresentações de variedades dos circos, as entradas de palhaços e os melodramas (encenados geralmente na segunda parte do espetáculo) constituíram-se numa forma cultural de entretenimento e de trocas com a realidade brasileira, cuja força cênica só começou a ser desvendada em estudos muito recentes. Nesse espaço, aparentemente rudimentar, a riqueza de uma linguagem cênica extremamente eficaz foi aprimorada por gerações de artistas.

Nos edifícios teatrais, a invasão musicada do século XIX perderia até meados do século XX, quando o teatro moderno veio a alterar parte da dinâmica cênica. A programação geral, à época, dividia-se entre comédias de costumes de padrão extremamente convencional e o teatro musicado, que continuava vivo sob a forma de revistas cada vez mais carnavalizadas.<sup>19</sup> Tínhamos, então, por entre as décadas de 1930 e 1940, um repertório imenso de teatro convencional brasileiro, criado e recriado aqui, nessas plagas, pelos artistas da terra. Além, é claro, de uma extraordinária cultura popular performativa (festas, folguedos,

<sup>17</sup> NEVES, A filha de Maria Angu e a cultura popular no teatro oitocentista, 2016, p. 49.

<sup>18</sup> SILVA, *Circo-Teatro: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830 – 1900)*, 2007.

<sup>19</sup> VENEZIANO, *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... oba!*, 1996.

danças, mascaradas), que veio se desenvolvendo durante quatro séculos. Um manancial riquíssimo, pronto para ser explorado pelo teatro moderno.

No entanto, a admiração intelectual pelas formas europeias mantinha-se viva, afinal, como não se sentir atraído por aquele teatro pulsante, renovador, arrebatador, que vinha sendo construído no ultramar? Embora na prática o teatro brasileiro tivesse seguido seu rumo próprio, os intelectuais continuavam a buscar uma semelhança com o que era realizado em outros países. Assim, as tentativas de modernização dialogavam com essas novidades estrangeiras e seguiam um lento curso, por meio das iniciativas de alguns artistas engajados em tentar realizar um teatro diferente daquele que vigorava de forma mais expandida. Cada tentativa tinha seu mérito e significava o galgar de um degrau rumo à modernidade. Os nomes de Álvaro Moreyra (1888-1964), Renato Vianna (1894-1953) e Flávio de Carvalho (1889-1973) são sempre referidos quando se pensa em um período de “pré-modernismo” teatral.<sup>20</sup>

Cabe aqui copiar uma frase dedicada aos contistas desse mesmo período: “Por acaso algum escritor teria planejado ser ‘pré-moderno’?”<sup>21</sup> A pergunta é retórica e cabe também aos artistas de teatro desse começo de século, seja os profissionais ou os amadores que trabalhavam pela renovação moderna. Ninguém faz arte pensando em ser “pré”, a arte se faz por inteiro. No entanto, as tentativas de modernização, até os anos 1940, não reverberaram a ponto de modificar o panorama teatral comercial, e a explicação para isso me parece bem simples: elas não chegaram a entusiasmar uma quantidade suficiente de artistas, nem a comunicar de forma envolvente com o público. Elas, na verdade, não falavam sobre o Brasil. Pelo menos não de modo a afetar a população. No caso dos nomes citados acima, o teatro mantinha-se no pensamento de alcançar um parâmetro estrangeiro e sabemos que, diferentemente do que pode acontecer com outras artes, o teatro só se faz quando repercute junto ao público.

Com olhar ao longe, até o final da década de 1930, poucos, ou quase nenhum intelectual percebeu que a fonte para uma renovação

<sup>20</sup> FARIA; GUINSBURG, *História do teatro brasileiro*, 2012.

<sup>21</sup> CARVALHO; PICCOLO, *Antologia de contos*: retrato do Brasil pré-modernista e modernista, 2016, p. 11.

estava ao lado, no teatro de convenção brasileiro ou nas teatralidades populares do povo, e não do outro lado do oceano. Chama atenção, nesse sentido, o modernista Antonio de Alcântara Machado (1901-1935), que, no desenvolver do seu pensamento crítico, durante a década de 1920, passou do senso comum entre seus pares, isto é, de uma crítica ferrenha ao teatro popular e uma valorização do teatro moderno europeu, com destaque, no caso de Machado, para Pirandello (1867-1936), para a percepção, bastante à frente de seu tempo, de que o teatro brasileiro somente se renovaria quando passasse a olhar para si mesmo.

Alcântara Machado se encantou com o circo, descobriu a vivacidade única do teatro de revista e por fim, percebeu o que ninguém, a seu tempo, havia percebido:

Não. Corpo nunca houve. A roupa veio aos pedaços do outro lado do mar. E é isso que se chama teatro brasileiro.

No entanto o desejado indivíduo está aí no ventre da terra clamando por parteira. Está aí na macumba, no sertão, nos porões, nos fandangos, nas cheganças, em todos os lugares e em todas as festas onde o povinho se reúne e fala os desejos e sentimentos que tem. A música nova disso tudo misturado nasceu. Pois isso tudo misturado tem mais um filho. É o teatro bagunça, o teatro brasileiro.<sup>22</sup>

A crônica, de novembro de 1928, tem um tom positivo bastante diverso do olhar de Machado de Assis e de Artur Azevedo sobre o teatro popular. Claro, a diferença temporal é grande, no entanto, mesmo a essa época, continuava prevalecendo a mentalidade novecentista, de que o modelo de arte europeu era o melhor – aliás, ainda hoje há muita gente que pense assim, não é? Alcântara Machado entendeu que, se o teatro brasileiro quisesse se modernizar (ou se ao menos parte dele tivesse esse anseio), precisaria olhar para a teatralidade da terra, a “bagunça” brasileira – não haveria outro jeito.

Não à toa, nem por acaso, Décio de Almeida Prado<sup>23</sup> descobriu em Alcântara Machado um nome único entre os modernistas, no ensaio em que demonstra que, se o teatro moderno não apareceu durante a

<sup>22</sup> MACHADO, *Palcos em foco*, 2009, p. 375.

<sup>23</sup> PRADO, *Peças, pessoas, personagens*, 1993b.

efervescência da semana de 22, ao menos tivemos um crítico, Alcântara Machado (1901-1935), e um dramaturgo, Oswald de Andrade (1890-1954), que contribuíram para impedir que essa arte estivesse completamente ausente. Os dois mergulharam fundo no desvendar da cultura nacional, por isso chamaram a atenção do crítico. No texto, intitulado "O teatro e o modernismo",<sup>24</sup> somente esses dois nomes são aventados, porque apenas eles, à época, não só ultrapassaram as limitações da convenção, mas o fizeram a partir de um material brasileiro – em forma e conteúdo.

Naquele momentourgia começar a pensar o Brasil sem compará-lo com o que era feito no exterior. Depois de um século de independência, cabia começar a medir o Brasil pelo próprio Brasil, e não o colocando em uma escada na qual a cultura e a arte europeias estivessem no topo e a nossa tentando galgar os degraus rumo a um padrão estético que definitivamente não era o nosso. A síndrome de inferioridade cultural, mazela de povo que se formou a partir de um violento processo de colonização, não poderia ser erradicada rapidamente, tanto que até hoje ainda não o foi. São correntes difíceis de serem rompidas, porque enraizadas em séculos de construção de pensamento. No entanto, o advento do teatro moderno, na década de 1940, abriu importantes portas: os escritores que modificariam a dramaturgia nacional foram aqueles que finalmente perceberam o que Alcântara Machado veio prescrevendo em suas últimas crônicas – que o desejado indivíduo [o teatro] precisava ser retirado das entranhas da terra.

## **Os primeiros dramaturgos modernos e a cultura popular**

Embora haja divergências sobre o modo como se deu o início do teatro moderno entre nós,<sup>25</sup> é incontestável a voracidade inaugural da famigerada encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (1912-1980), em 1943, pelos atores do grupo amador Os Comediantes, sob a batuta de Ziembinski. Essa história já foi contada e recontada – é o grande marco de iniciação do moderno teatro entre nós. Nosso batizado foi sem

<sup>24</sup> PRADO, O teatro e o modernismo, 1993a.

<sup>25</sup> Cf. BRANDÃO, *Uma empresa e seus segredos*: companhia Maria Della Costa, 2009.

dúvida em berço de ouro, digno do esplendor da nossa cultura. Foi tardio? Ouso responder categoricamente que não, afinal, decidimos que o tempo das comparações ficou para trás. Então, seria tardio em relação a quê? O batizado do moderno no Brasil aconteceu exatamente quando devia acontecer e de uma forma magnificente.

Não cabe aqui comentar a inovação estética inusitada e perfeita, até hoje surpreendente, de *Vestido de noiva*. Esse tema é melhor desenvolvido na terceira sessão desse livro. Cabe aqui comentar que, aparentemente de repente, surge uma peça brasileira que se debruça na pequenez do cotidiano nacional e faz dele uma obra-prima cuja estrutura inovadora nunca tinha sido pensada no teatro ocidental. E esta é encenada de maneira majestosa. Vale frisar o “aparentemente”. O enredo que vimos delineando nesse texto visa mostrar, exatamente, que houve uma construção histórica crescente para alcançar o moderno em nosso país. Essa construção valeu-se, entre outros elementos, do debruçar de diversos intelectuais sobre a cultura popular, já que a erudita moldava-se por padrões estrangeiros (embora tenha originado, aqui, uma arte importante e original). Foi fundamental, portanto, que um olhar crítico positivo para o nosso ambiente próprio fosse despontando aqui e ali, e fosse aumentando gradativamente.

Então o “de repente”, incluído acima, existe porque a surpresa daquela encenação até hoje encanta quem busca conhecer sua história. E a inovação do texto teatral fascina leitores quase um século depois. Mas o importante para esse contexto consiste em mostrar que o escritor, um jornalista pobretão que, diferentemente de muitos de seus antecessores (aqueles que estudavam literatura na Europa), nunca saiu do país, foi buscar na mesquinhez do cotidiano carioca a matéria para suas peças. Quando uso as palavras “pequenez” e “mesquinhez” não pretendo com isso diminuir os temas abordados pelo autor e muito menos a nossa cultura, mas apontar sua genialidade ao colocar em cena o âmago de nossos sentimentos mais essenciais e transformar o cotidiano em obras sublimes.

Embora as personagens, situações e enredos das peças de Rodrigues fujam completamente ao senso comum, elas são calcadas nesse dia a dia nacional, em sua linguagem, em suas relações de trabalho

e de família, nas divergências entre trabalhadores e patrões, maridos e mulheres, pais e filhos. Personagens genuinamente nacionais, tiradas das entranhas da terra. Ricos ou pobres: é a cara do Brasil que se estampa nessas personagens. Leitor de Dostoievski, de Shakespeare, de Eugene O'Neil, entre tantos outros, suas peças transparecem uma fina erudição estética. Não se trata, portanto, aqui, de menosprezar as leituras de clássicos ou contemporâneos estrangeiros, muito pelo contrário, a intenção é salientar que um autor como Rodrigues transfere para a cena, para o texto teatral, sua própria cultura, refinando-a a partir de seu conhecimento intelectual.

Nelson Rodrigues não é um dramaturgo que elencaríamos de primeira ao trabalhar um teatro popular em seu sentido estrito. Não é um autor, como Ariano Suassuna (1927-2014) ou Dias Gomes (1922-1999), que utiliza as performatividades populares na estruturação de suas peças. No entanto, ele foi o primeiro autor de teatro moderno encenado a fugir dos modelos europeus e a criar uma formatação teatral própria. Sua proximidade intensa com o popular nacional – não só em suas “tragédias cariocas”,<sup>26</sup> mas em toda sua produção – indicam o observador atento da vida ao seu redor. É desse material que Rodrigues retirou os temas e as formas de sua dramaturgia.

*Vestido de noiva*, para manter o exemplo do marco inaugural,<sup>27</sup> transita entre uma casa de família de classe média alta para um bordel de subúrbio, entre jornaleiros de rua para um enterro com círios acesos. A obra completa de Nelson destrincha o Brasil, com cartomantes, gafeiras, médicos de quinta, rezadeiras. As personagens e os espaços populares geram uma estrutura própria, dinamizada por escolhas formais inteligentes e incomuns: cada peça é única e imprevisível. A cultura popular sai das estruturas de convenção, onde eram mantidas nas formas de teatro comercial do começo do século, seja na cena, seja no texto, para ganhar a singularidade possível apenas a partir do moderno, conforme ressaltamos no início.

<sup>26</sup> RODRIGUES, *Teatro completo de Nelson Rodrigues: tragédias cariocas I*, 2002.

<sup>27</sup> A primeira peça de Nelson Rodrigues foi *Mulher sem pecado*, de 1941.

O trabalho de criar ressignificação para as convenções do teatro nacional, além de trazer à cena personagens, temas e formas culturais de tradição brasileira, estará cada vez mais presente na dramaturgia moderna. Durante a consolidação do teatro moderno, um nome sempre lembrado quando se fala em cultura e teatro populares é o de Ariano Suassuna. Diferentemente de Nelson Rodrigues, que faz do popular uma base fundante, Suassuna o coloca na linha de frente. Sua peça mais conhecida e mais vibrante, *O Auto da Compadecida*, publicada pela primeira vez em 1955 e encenada no ano seguinte, é um exemplo claro de apropriação e de recriação do popular nacional para a escritura de uma peça moderna.

A cena se inicia com uma parada de circo. Os atores se apresentam como eles mesmos, cantando e dançando, como costumavam fazer os artistas circenses ao chegar numa nova cidade, para chamar o povo, antes do surgimento, é claro, dos carros de som. O apresentador é o palhaço – narrador da peça, irá surgir em momentos estratégicos, para explicar a situação ao público, sempre com muita graça, e possibilitar a mudança de cenário que ocorre antes da última parte, além de fechar a cena, na despedida do público. A estrutura que envolve o enredo, como uma fina bolha cujo interior seria a fábula, foi inspirada na convenção do circo nacional.

O recheio, a trama, veio de três histórias do cancionário nordestino, o cordel vendido nas feiras do nordeste. Mas Suassuna não simplesmente reproduz esses contos, eles se renovam na dramaturgia, puxados pelas mãos de João Grilo, o protagonista. As situações do romanceiro (o enterro do cachorro; o cavalo que defecava dinheiro, transformado em gato na peça, e a intervenção de Nossa Senhora) são inventadas, no texto teatral, pela mente criativa do miserável João Grilo, em sua busca por fugir da seca e da fome. Elas se complicam conforme o ardiloso malandro cria planos para resolver problemas que se apresentam, até a morte de quase todas as personagens, assassinadas pelo cangaceiro, que são levadas ao céu para o julgamento de Deus, sendo protegidos por Nossa Senhora.

Além do circo, Suassuna busca também na religiosidade brasileira sua ferramenta de criação, em específico no catolicismo popular. A peça

se nomeia *Auto* – gênero medieval, que tem sua história firmada desde o começo do Brasil, pelos padres jesuítas, e mantém-se viva no cotidiano das festas populares. Assim, a partir da reconstrução de diferentes convenções artísticas – o circo, o auto, o cordel – o autor engendra uma nova situação formal, passível de ser representada somente nessa peça. *O Auto da Compadecida* pode ser considerado um exemplo claro da história apresentada aqui: o drama moderno brasileiro se cria a partir de uma leitura nova e particular do teatro de convenção (o circo, o auto) também brasileiro. As estruturas desses gêneros são coletivas, não particulares, mas no moderno ganham uma nova configuração, que se faz particularmente, por um dramaturgo, um diretor, um grupo de atores. O estrondoso sucesso de sua encenação, por atores amadores, primeiramente no Recife, depois no Rio de Janeiro, em 1957, deu visibilidade não só ao escritor, Suassuna, mas a uma forma até então insuspeitada de se fazer teatro moderno no Brasil.

A essa altura já profissionalizada, a encenação moderna tinha como reduto principal a empresa Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo,<sup>28</sup> cujo repertório até então era composto, em sua grande maioria, por textos estrangeiros. Não espanta, portanto, a repercussão que teve a apresentação de *O Auto da Compadecida*, mostrando, uma vez mais, a nossos artistas, que debruçar-se sobre nossa cultura popular poderia ser não um caminho, mas o caminho a ser seguido para chegarmos a um teatro moderno crítico, que gerasse comunicação e identificação com nosso público.

Ainda refletindo sobre esse período de consolidação do teatro moderno, ressaltamos outro nome fundamental, com uma história inesperada: Dias Gomes. Gomes iniciou sua carreira como escritor de teatro em 1942, quando escreveu a comédia *Pé-de-cabra*, encenada por Procópio Ferreira. Tornou-se dramaturgo da companhia de Procópio, para quem escreveu cinco comédias. Essas comédias, do que podemos chamar de “primeira fase” do autor, estavam inseridas dentro da convenção das comédias de costumes do início do século. Mesmo tendo iniciado sua carreira quando os grupos amadores começavam a renovar a cena

<sup>28</sup> Cf. GUZIK, TBC: crônica de um sonho, 1986.

nacional, Gomes não se aproximou desses grupos e manteve-se ligado apenas às empresas profissionais.

A partir de 1944, quando começou a trabalhar no rádio, e por praticamente 15 anos, seu nome quase não apareceu mais no teatro, tendo publicado alguns romances e escrito apenas mais duas peças de pouca repercussão. No entanto, o conhecimento acumulado em quase duas décadas de atuação no rádio, onde esteve à frente de vários programas sobre cultura brasileira e rádio teatro, e no teatro de convenção irão gerar impressionantes frutos. Em 1960, a empresa do Teatro Brasileiro de Comédia, atrás de renovar seu repertório, já desgastado depois de mais de uma década, e seguindo a esteira de outros grupos de teatro que surgiam e que estavam se dedicando a falar sobre o Brasil, encenou *O pagador de promessas*.

A grande diferença entre essa peça e aquelas escritas na “primeira fase” de Dias Gomes consiste em que, a partir de então, o autor insere na linguagem e na estrutura de sua dramaturgia o olhar para o Brasil, que antes estava restrito ao tema e a uma inserção do tema nas molduras da convenção. Em *O pagador de promessas* a cultura popular serve de forma e conteúdo. A ação se localiza em uma praça em frente a uma igreja em Salvador: Gomes traz para o palco o espaço vivo da cidade em dia de festa popular – é dia de Santa Bárbara e de Iansan – com sua inerente movimentação: a vendola do Galego, a banca de quitutes de Minha Tia, Dedé anunciando seus folhetos de cordel, o tráfego de veículos passando ao lado. Conforme o dia avança, os capoeiras vêm fazer sua roda, o povo aparece para a festa, o bafafá atrai os curiosos que querem ver o beato Zé do Burro, firme na convicção de entrar com sua cruz na igreja.

A peça tem macro e micro estruturas fundadas na cultura popular. Se a cena inteira se faz a partir dos variados referenciais ao popular nacional – o espaço da festa popular na cidade; as personagens e seu modo de falar, de agir e de interagir; o próprio mote para todo o enredo, baseado em uma promessa feita num terreiro de candomblé; além de momentos de invasão plena da espetacularidade popular no palco, como é o caso da apresentação da roda de capoeira no começo do terceiro ato – seu envoltório também parte de um teatro de convenção milenar e de tradição no Brasil: a paixão de Cristo. Zé do Burro percorre sua

"*via crucis*", como é acusado pelo Padre, e a peça também a percorre. A macroestrutura que cinge o andamento do enredo e todas suas particularidades parte desse teatro tão encenado todos os anos em festas religiosas do país inteiro. Zé do Burro faz sua caminhada carregando o peso da cruz, é ofendido e humilhado, questiona sua fé, para no final ser sacrificado e ganhar sua redenção, ao entrar na igreja carregado pelos capoeiras e em cima de sua cruz.

Dias Gomes, claro, reescreve a convenção, recria a teatralidade, insere nela outros elementos que com ela dialogam. Toda sua obra escrita depois de 1960 pode ser considerada um dos ícones desse tipo de trabalho. É esse trabalhar, tecer e reinventar que faz o moderno. E, no Brasil, quando o moderno se faz a partir de suas matrizes teatrais populares, os resultados têm sido deslumbrantes.

## **Os desdobramentos do teatro moderno e de seu diálogo com a cultura popular no teatro contemporâneo**

A partir do final do século XX, parece que grande parte dos entraves que faziam os intelectuais recusarem a cultura e o teatro populares como matéria prima para criação de dramaturgia e de espetáculos começou a ir por terra. A descoberta da própria cultura ocorreu de forma a surpreender e encantar alguns artistas fundamentais para essa história. Carlos Alberto Soffredini (1939-2001) e Luís Alberto de Abreu (1952) são dois nomes exemplares em relação à dramaturgia. Ambos não só deram continuidade a um fazer teatral descolado de modelos externos, como ampliaram e aprofundaram o diálogo com as formas artísticas populares e coletivas vivenciadas pelo nosso povo.

Torna-se difícil avaliar com distanciamento uma arte tão próxima de nosso tempo, como ocorre com a produção desses dois escritores e homens de teatro. Se Soffredini faleceu há pouco mais de quinze anos, e suas primeiras peças datam da década de 1970, o estilo dramático do autor, muitas vezes trabalhado em grupo, avança em moldes de uma encenação contemporânea – embora ainda seja uma representação do moderno. E a produção de Abreu é impressionante em quantidade e qualidade, sendo autor que contribui de diversas formas, seja em trabalhos

com processo colaborativo, seja produzindo pensamento crítico sobre a arte de hoje, sobre a cultura popular, a escritura dramática e o teatro em suas diversas formas (de rua, de sala, de grupo).

Soffredini, de formação artística tradicional e erudita – na Escola de Artes Dramáticas de São Paulo, embora desde suas primeiras produções tenha voltado seus olhos para manifestações de arte popular, inerentes aos seus anseios de artista brasileiro –, encontra seu rumo a partir de uma profunda imersão na linguagem circense. Tal experiência lhe é transformadora e se expande para os atores que trabalharam com ele no grupo Mambembe (década de 1970). A carga de imagens e configurações populares retrabalhadas por esse mestre da escritura cênica demonstra o quanto a convenção e o coletivo populares nacionais podem gerar obras de uma especificidade estilística exclusiva, como é o caso, por exemplo, das peças *Vem buscar-me que ainda sou teu* e *Na carrêra do Divino*.

Já Abreu encontra na teoria da carnavalização<sup>29</sup> de Mikhail Bakhtin (1895-1975) um conhecimento sobre as formas comunitárias e de valorização coletiva da Idade Média e das civilizações ágrafas, que modificam o modo de se pensar a arte popular e o teatro, também por excelência coletivos, e de refletir sobre a realidade nacional. Segundo a professora Vilma Arêas, “a proeza de Mikhail Bakhtin significa simplesmente ter abalado, ou colocado sob suspeita, os princípios estéticos que nortearam o Ocidente desde Aristóteles”.<sup>30</sup> Porque, baseada na valorização do grotesco, do baixo-cômico, da inversão de atitudes sagradas, a teoria de Bakhtin coloca em cheque a visão de que as manifestações artísticas populares são “menores” do que obras individuais eruditas. E iguala as referências ao corpo e ao baixo-ventre às imagens do elevado, do espiritual e dos sentimentos sublimes e platônicos.

Leitor dessa renovadora teoria, o dramaturgo parte dessa premissa para colocar à frente de suas peças diversas ramificações da cultura coletiva brasileira, visando valorizar o comunitário em detrimento da ordem capitalista individualista, na qual o mundo está imerso. Para ilustrar com um exemplo, a peça *Um dia ouvi a lua*, de 2010, realizada num projeto

<sup>29</sup> Cf. BAKHTIN, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, 1993.

<sup>30</sup> ARÊAS, *Outros carnavais*, 1984, p. 10.

colaborativo com o grupo Cia. Teatro da Cidade, de São José dos Campos, e espetáculo dirigido por Eduardo Moreira, tem como base estrutural a espetacularidade da Folia de Reis. Os atores-contadores vestem a farda tradicional para narrar três histórias baseadas em músicas caipiras. Os três reis magos transformam-se em três mulheres que buscam o amor e a felicidade. O machismo inerente às canções originais transforma-se numa valorização do feminino e de sua delicadeza no trato das relações humanas, e do universo infantil, com suas brincadeiras de rua e sua alegria espontânea.

Indo atrás de um tradicional anterior à sociedade industrial: o contador de histórias, a rapsódia, as danças de roda, os tipos cômicos, Abreu constrói uma obra que anseia por mostrar ao homem de hoje o quanto é devedor de uma cultura construída em comunidade. Essa é a cultura popular – coletiva. Autor de hoje, de nossos dias, torna-se complicado pensar na sua obra como um todo, ela está em construção, do mesmo modo como não temos distanciamento suficiente para julgar de modo histórico o teatro que se faz ao nosso lado.

Estamos vivendo ainda a época do teatro moderno, ou ultrapassamos uma nova barreira, a partir das inovações do chamado teatro de grupo, da inserção de performatividades na cena teatral, e, principalmente, das relações que se constroem virtualmente? Uma pergunta difícil de responder. No entanto, no caso do diálogo entre o teatro e a cultura popular, os avanços nesses últimos cinquenta anos foram cruciais e geraram uma nova maneira de se produzir e analisar o teatro brasileiro. Não foram avanços apenas no modo de fazer espetáculos cênicos, mas no modo de pensar o popular de maneira mais precisa, sem preconceitos. A pesquisa acadêmica está sendo fundamental nesse sentido e mantém intensa troca com a prática artística.

Para finalizar esse amplo panorama, os últimos trinta anos trouxeram à vida teatral brasileira uma grande quantidade de grupos que realizam teatro de qualidade e inovador. Muitos deles voltam-se para a cultura popular,<sup>31</sup> especialmente os grupos que fazem teatro de rua ou alter-

<sup>31</sup> Alguns grupos, entre tantos outros, são: Parlapatões, Patifes & Paspalhões (1991), de São Paulo; o Tá Na Rua (1974) e o Teatro de Anônimo (1986), do Rio de Janeiro; o Grupo Imbuça (1977), de Sergipe; o Grupo Teatral Tribo de Atuadores Oi Nós Aqui Traveiz (1978), do Rio Grande do Sul.

nam peças de sala com peças de rua. Apenas para citar um exemplo, o Galpão, de Belo Horizonte, foi capaz de criar um Shakespeare irresistivelmente nacional, no já “clássico contemporâneo” *Romeu e Julieta* (1992). Com uma enorme charanga que serve de palco, de casa, de esconderijo; com flores, perna-de-pau, figurinos coloridos, maquiagem de palhaço, guarda-chuvas de frevo, música tradicional mineira, bonecos, o espetáculo exala toda uma pesquisa realizada pelo grupo junto a matrizes da cultura popular brasileira, para construir um espetáculo capaz de emocionar pessoas de todas as idades e obtendo uma criação cênica completamente nova do clássico shakespeariano.

Esse tipo de produção deve sua possibilidade de existência a essa história que buscamos delinear aqui, de autoconhecimento e de autovvalorização – de encontro com a própria cultura. Porque, pode-se conter certo exagero a famosa frase de Nelson Werneck Sodré, de que “Em política, como em cultura, só é nacional o que é popular”,<sup>32</sup> sabemos que, no Brasil, ela expressa um sentido de formação nacional, de rompimento com uma subjugação cultural (e política). E alcançar de modo total esse rompimento tem exigido grande esforço popular e intelectual. Os artistas de teatro têm tido importância central nessa caminhada.

Decidimos acima não fazer mais comparações, na esteira dessa que esperamos ser nossa última etapa para um processo completo de descolonização. Não é possível resistir, no entanto, nessa rápida conclusão, conferir que o teatro contemporâneo nacional não deixa nada a desejar nos quesitos beleza, pesquisa, crítica, inovação e criação artística, em relação ao teatro de qualquer outro país. Muito pelo contrário, a qualidade da produção teatral que se faz aqui dificilmente poderá ser encontrada em outro lugar. E é uma produção sem amarras estéticas, que dialoga com nossa própria história, nossa cultura, e se volta para nosso povo, isto é, para nós mesmos.

## Referências

ABREU, Martha Campos. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830 – 1900)*. Tese (Doutorado em História) – IFCH, Unicamp, 1996.

<sup>32</sup> SODRÉ, *Quem é o povo no Brasil*, 2008.

- ARÊAS, Vilma. Outros Carnavais. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 04 mar. 1984. Suplemento Dominical Folhetim, p. 10.
- ASSIS, Machado de. *Do teatro*. (Org. João Roberto Faria). São Paulo, Perspectiva, 2008.
- AZEVEDO, Arthur. *O Teatro*. (Org. Larissa de Oliveira Neves; Orna Messer Levin). Campinas, Editora da Unicamp, 2009. CD-ROM O Teatro, 1895.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1993.
- BRANDÃO, Tânia. *Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2013.
- CARVALHO, Danielle Crepaldi, PICCOLO, Alexandre Prudente (Org.). *Antologia de contos: retrato do Brasil pré-modernista e modernista*. São Paulo: Lazuli Editora, 2016.
- FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacob (Org.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, Edições SESCSP, 2012.
- GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MACHADO, Antonio de Alcântara. *Palcos em foco*. São Paulo: Edusp, 2009.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Global, 1997.
- NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. 2006. 458f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- NEVES, Larissa de Oliveira. A filha de Maria Angu e a cultura popular no teatro oitocentista. *Cadernos Letra e Ato*, Campinas, ano 6, n. 6, p. 42-53, jul. 2016.
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo: Perspectiva, 1993a.
- PRADO, Décio de Almeida. O teatro e o modernismo. In: PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo: Perspectiva, 1993a.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993b.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues: tragédias cariocas I*. (Organização e introdução de Sábato Magaldi). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SCHWARCZ, Lília M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil*. Cadernos do povo brasileiro – 2, 2008. Disponível em: < <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/povonobrasil.html>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

VENEZIANO, Neide. *Não adianta chorar*: teatro de revista brasileiro... oba! Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

# **Contribuições do circo-teatro para o teatro moderno brasileiro**

Moira Junqueira Garcia

O teatro moderno brasileiro dialogou com diferentes formas de teatralidades e de teatros populares brasileiros, dentre as quais o circo foi uma das mais importantes. Em meados do século XX, quando o teatro moderno se iniciou de fato no Brasil, o circo constituía uma das formas de espetáculo mais presentes no dia a dia das pessoas, atraindo público de todas as classes sociais. Uma das facetas do espetáculo de circo, o teatro, representado geralmente após os números de variedades, ganhou, com o decorrer dos anos de desenvolvimento do circo no Brasil, um formato próprio, que vigorou durante décadas e continua a ser encenado com sucesso, tendo sido uma das fontes de concepção do moderno teatro.

## **A espetacularidade do circo brasileiro**

Desde o surgimento do circo brasileiro observamos que muitos dividiam seu espetáculo em duas partes: a primeira de variedades (na qual apresentavam atrações como pirâmide humana, números de equilíbrio, trapézio, corda bamba, números de palhaço, entre tantas outras) e a segunda com atrações longas, que propiciassem certa rotatividade, visando atrair o mesmo espectador mais de uma vez ao circo, tais como: episódios de luta livre entre dois valentões, apresentação de filmes, representações de narrativas curtas ou longas. Os artistas buscavam alguma programação que permitisse uma variação diária do espetáculo, então encontraram no teatro o empreendimento mais viável nesse sentido, porém, não menos trabalhoso.

A maneira como o circo-teatro se estabeleceu mantém relação com o circo europeu, principalmente através das pantomimas, que podiam ser mudas ou não, e “comportavam os vários gêneros musicais, dançantes, satíricos e cômicos”,<sup>1</sup> desenvolvendo uma representação singular e variada. Os artistas brasileiros criaram inúmeras histórias a partir destas pantomimas, em que mantinham as principais estruturas e personagens, mas variavam a trama, inserindo aspectos das características locais. Adicionavam ao nome original algum elemento novo nesta recriação, assim conseguiam aumentar o repertório e manter-se mais tempo na mesma cidade. Dificilmente algo é reproduzido dentro dos circos, pois sempre há o processo de apropriação e ressignificação do original, além de o contato com o público operar mudanças significativas na encenação final.

Antigamente, o espetáculo circense no Brasil era apresentado em duas partes. Na primeira, levava-se a acrobacia, malabarismo, trapézio, bailados, cavalos, entradas e reprises de palhaço, e na segunda, teatro. Tudo começou com o palhaço – o palhaço é sempre o culpado de tudo –, com as comédias, tipicamente circenses, cujo enredo sempre gira em torno dele. Meu pai dizia que no início essas comédias eram mudas, só tempos depois passaram a ser faladas. O repertório de comédias apresentado pelas diversas companhias que circulavam pelo país era praticamente o mesmo, o que mudava eram os nomes. *A Casa dos Fantasmas*, por exemplo, era levada também como *Casa Mal-Assombrada* ou *O Esqueleto*. E frequentemente o nome do palhaço era incorporado ao da peça. Então ficava assim: *Picolino na Casa Mal-Assombrada*; *Piolin, Professor de Clarinete*; *Chimarrão* e o *Doutor Redondo*; e por aí vai.<sup>2</sup>

Este foi um fenômeno que aconteceu em diversos circos do começo do século XX e ainda podemos observar nos circos-teatros atuais: mudar o título da comédia adicionando o nome do palhaço principal do circo, como mencionado no fragmento acima. Erminia Silva,<sup>3</sup> através da trajetória do palhaço brasileiro negro Benjamin de Oliveira, traça a história do princípio do casamento tão bem-sucedido entre o circo e o teatro. Esta

<sup>1</sup> SILVA, *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, 2007, p. 217.

<sup>2</sup> AVANZI; TAMAOKI, *Circo Nerino*, 2004, p. 33.

<sup>3</sup> Importante pesquisadora do circo, publicou dois livros de grande relevância: *Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil* (2007) e *Respeitável público... o circo em cena* (2009).

união evidencia uma característica interessante do espetáculo circense: agregar diferentes linguagens e manifestações artísticas, sempre considerando o gosto e aceitação do público.

A presença (ou influência) circense nas suas atividades não pressupunha só saber fazer exercícios acrobáticos, engolir espadas ou comer fogo (o que já não era pouco), mas também a forma de combinar e unir tudo isto em espetáculos capazes de atender a “plebe e a burguesia, o escravo e a família, o aristocrata e o homem de letras”. Os circenses, no seu nomadismo, ocupavam, então, diversos espaços, desde praças até variados palcos teatrais.<sup>4</sup>

Conforme enfatiza Erminia, atender aos interesses de um público eclético sempre foi uma prerrogativa da arte circense, capaz de encantar desde os mais pobres à elite burguesa e, inclusive, intelectual. Esta mistura social e cultural tem certa familiaridade para a sociedade brasileira, que já conhecia as festas populares e espetáculos de feira, espaços mais propícios à “carnavalização”,<sup>5</sup> contida também na arte circense. A brincadeira e a subversão eram então possíveis e praticadas de maneira lúdica. Em qualquer fase de sua história o circo sempre foi um espetáculo agregador tanto de público quanto de atrações. A relação entre espetáculo e público é recíproca e dependente, pois o primeiro é feito de acordo com o gosto e costumes dos espectadores, e molda-se a estas necessidades. Esta característica é responsável por trazer um dinamismo ao espetáculo e atualizá-lo de acordo com as mudanças sociais em curso. Dessa forma, um espetáculo original e ao mesmo tempo brasileiro foi aos poucos sendo criado pelos artistas em contato com este público.

Este tipo de espetáculo costuma ser apresentado embaixo de uma grande lona fechada, com arquibancadas de madeira para comportar os mais de trezentos espectadores. Além do grande número de pessoas, há a extensão vertical da lona, para a realização de números artísticos, característica essa que contribui ainda mais para a ampliação do espaço cênico e que acarreta uma determinada linguagem artística. A representação é

<sup>4</sup> SILVA, *Circo-teatro*: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil, 2007, p. 70.

<sup>5</sup> Conceito forjado por Mikhail Bakhtin no que se refere à Idade Média e Renascimento, em especial a espaços públicos que eram recortados da vida cotidiana e, portanto, possibilitavam algumas contravenções sociais da ordem vigente.

estilizada devido às condições espaciais, pois pequenos gestos e detalhes dificilmente seriam compreendidos pelos mais distantes.

Os números variados geralmente trabalham amplamente com o espaço cênico, alguns exemplos são: pirâmide humana, trapézio e tecido acrobático, malabarismo e equilibrismo, dentre tantos outros. Estas habilidades eram conquistadas pela técnica e treino incessante, chegando ao nível de superação humana, que causa admiração. Esses números se unem a elementos musicais e números de palhaços, formando um espetáculo particular que mexe com os sentimentos do público, indo da alegria ao susto, da apreensão à gargalhada. Os números de palhaço são um bom exemplo de como o espaço podia ser amplamente explorado através da utilização de objetos grandes, maquiagem e figurinos exagerados. O picadeiro geralmente não apresenta cortinas, dessa forma, as trocas de aparelhos dos números acrobáticos são executadas na frente do público. Nestes momentos, o palhaço entra para distrair os espectadores enquanto os técnicos realizam a montagem dos equipamentos. A construção artística torna-se então aparente, mas isto não diminui o entusiasmo e a expectativa em relação aos desdobramentos do espetáculo. A apreensão do público se dará através dos números de risco e superação humana, executados em ordem progressiva de dificuldade. A figura do palhaço rebaixará o aspecto sublime, através dos números cômicos, que apresentam como eixo a falha humana, o erro e o grotesco.

Outra figura essencial para este tipo de espetáculo é o apresentador, responsável por costurar as atrações, aumentando a expectativa diante dos próximos acontecimentos. Atua, muitas vezes, em parceria com o palhaço, como o branco<sup>6</sup> da dupla. O teatro, assim como os números de variedades, dialogará com o espaço e ampliará sua linguagem a partir da criação de convenções, que serão descritas neste artigo, uma vez que a finalidade é fazer com que as histórias possam ser compreendidas pela maioria das pessoas.

Todos os elementos do espetáculo circense visam dialogar, de alguma forma, com o público brasileiro eclético e, ao mesmo tempo,

<sup>6</sup> O palhaço branco é aquele se mostra esperto, apresenta trajes impecáveis, busca manter-se no controle da situação. Seu parceiro, chamado de Augusto, é o oposto: extravagante, absurdo, surpreendente, provocador, faz tolices e diz besteiras.

regional, muitas vezes realizando uma correspondência direta com personalidades locais de cada cidade onde se apresentam. Este aspecto aproxima o espetáculo a realidades e costumes peculiares de uma comunidade, de modo a atrair ainda mais a atenção daquele público específico. As piadas que mais agradavam, por exemplo, eram repetidas e aprimoradas cotidianamente. O palhaço é quem consegue com mais facilidade realizar adaptações em suas piadas e assim incorporar histórias e personalidades locais, uma vez que seus números muitas vezes possibilitam variações regionais. Além de, em muitas situações, a comicidade ser realizada junto com determinados espectadores, escolhidos pelos palhaços para contracenar.

Toda a complexa estrutura do espetáculo circense foi aproveitada pelo teatro moderno, sendo, é claro, alterada para compor os objetivos dos artistas. Não só a versatilidade da primeira parte, sua comunicação com o público, a atuação e corporeidade dos palhaços, mas também as convenções do circo-teatro, que se estabeleceram de uma maneira surpreendente em nosso país. Seu vigor cênico e identificação com a plateia será uma ferramenta forte nas mãos de alguns artistas do teatro moderno, expandindo-se e, inclusive, sendo cada vez mais usadas por grupos de teatro de hoje.

A parte teatral do espetáculo se divide em dramas e comédias, revezando o repertório conforme a inclinação do público. Uma das vertentes mais recorrentes dos dramas costuma ser os melodramas, entretanto, podem ser encenadas também tragédias ou representações de autores clássicos, como Shakespeare. Os mais numerosos e populares, porém, sempre foram os melodramas. Esse gênero teatral apresenta uma trama imbricada e narra histórias com tipos sociais reconhecidos, gerando uma intensa comunicação com o público. Alternando personagens boas e más, momentos de desolação e desespero com os de serenidade e euforia, esse gênero consegue despertar o interesse do público, principalmente através da emoção. O melodrama apresenta uma estrutura bastante fixa, com convenções fortemente estabelecidas, assim, a criatividade dos autores se focará na construção da intriga, com o objetivo de criar diferentes emoções e sensações, através da surpresa iminente. A pretensão é envolver a plateia na ilusão teatral através de arranjos

visuais e sonoros, além da possibilidade de o autor desdobrar o enredo conforme achar necessário e pertinente. O diálogo com os espectadores tanto em relação à temática quanto à linguagem é o aspecto motivador dos autores e artistas deste estilo. Uma singularidade muito usada nos circos brasileiros foi a criação de personagens bastante ligadas à realidade nacional.

A comédia foi outro gênero dramático que floresceu e se desenvolveu sobremaneira no país, tanto no circo como nos edifícios teatrais. A comédia de costumes, como viria a ser chamada nos teatros das capitais, versava sobre os hábitos da época, satirizando alguns pontos frágeis da nossa cultura em formação. O século XIX, no Brasil, foi um período de muitas transformações relativas à política, a questões sociais e culturais, até mesmo relacionadas à estruturação física das cidades. Foi o momento da conquista da independência e da abolição da escravidão, dessa forma, a comédia foi para muitos uma maneira de comentar os aspectos sociais abalados por essas mudanças.

O gênero cômico costuma abordar assuntos delicados socialmente, favorecido pelo tom jocoso e desprezioso. Nos circos, de acordo com a classificação de Walter Souza Júnior,<sup>7</sup> a comédia tinha três ramificações: o *combinado*, encenação pautada em um roteiro de ações feitas improvisadamente que não utilizava texto; as *comédias de picadeiro*, que apresentavam texto e um acento cômico preponderante, nela geralmente apareciam os mesmos tipos do melodrama, porém menos idealizados; e as *altas comédias*, formadas por textos de autores consagrados, encenados também nos edifícios teatrais das principais cidades brasileiras.

## **A contribuição do melodrama na construção das convenções do circo-teatro**

Dentro da versatilidade dos espetáculos circenses no Brasil, os melodramas têm papel especial, não só por terem sido os mais numerosos em cena, de maior sucesso, mas também porque originaram uma forma de representação cênica única. A estrutura básica do melodrama

<sup>7</sup> SOUSA JUNIOR, *Mixórdia no picadeiro: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*, 2009.

desenvolve-se com uma apresentação do conflito nas primeiras cenas, seguida de diversas complicações no enredo, para então finalizar com uma solução em geral inesperada. O número de personagens pode variar conforme a demanda da narrativa, porém há tipos que sempre estarão presentes, tais como o vilão (que também pode ser desempenhado por mulheres), a vítima e o herói. As características físicas e o comportamento de cada tipo<sup>8</sup> são imediatamente identificados pelos espectadores e não variam no decorrer da trama, por isso são definidos como tipos e não como indivíduos.

Um exemplo são os tipos que vieram com os circos europeus e se atualizaram quando chegaram no Brasil. Como o vilão, que se veste de preto ou cores escuras, fala firme e suas maléficas intenções se mantêm invariavelmente ao longo de toda a história. Pode também haver um vilão cuja aparência é de honestidade e de grandeza e, portanto, se caracterizará de outra maneira, porém seu fim costuma ser mais trágico e violento do que o primeiro devido a sua dissimulação de caráter. Mesmo quando assim ocorrer, algum outro elemento cênico ou do enredo indicará a falsidade como, por exemplo, a utilização de uma música de suspense na sua entrada. No Brasil, esta figura assumirá características de tipos locais como o fazendeiro inescrupuloso que explora seus colonos, o dono de escravos que maltrata seus trabalhadores, o imigrante pobre que quer roubar o rico empresário.

Em contrapartida ao vilão, temos a heroína delicada, bondosa e sensível, sua voz é suave e se veste de tons claros. Estas características criam códigos diretos com os espectadores e se manterão nas peças de circo-teatro, especialmente no começo do século XX. Outros tipos se configuraram no país, como o preto velho que, pela experiência de vida, apresenta sabedoria e calma nas circunstâncias mais adversas. Em muitas histórias, esta figura contribui com a dramaturgia, como podemos observar com a personagem de Pai João da peça de circo-teatro *A mestiça*. Nesse texto, ele é responsável por despertar o sentimento de injustiça

<sup>8</sup> "Há criação de um tipo logo que as características individuais e originais são sacrificadas em benefício de uma generalização e de uma ampliação. O espectador não tem a menor dificuldade em identificar o *tipo* em questão de acordo com o traço psicológico, um meio social ou uma atividade." (PAVIS, *Dicionário de teatro*, 1999, p. 410).

pela exploração que os negros passaram durante a escravidão. Outro tipo brasileiro que integra o circo-teatro é o herói sertanejo que defende os pobres e oprimidos e aparece, por exemplo, na peça *Jerônimo, o herói do sertão* com a personagem de Jerônimo, também herói de uma importante radionovela brasileira em meados do século XX. Sendo estes dois apenas alguns exemplos de tipos criados no país, visando atender à demanda cultural dos espectadores.

A divisão dos tipos segue um padrão de um circo para outro, até mesmo nas peças encenadas nos edifícios teatrais percebemos haver correspondência com esta classificação circense. A seguir, apresentaremos uma breve definição, visando ilustrar alguns aspectos das convenções do gênero, de tipos que se adaptavam e nacionalizavam de acordo com o texto e circunstâncias cênicas. Começaremos pelo casal que costumava protagonizar as histórias melodramáticas.

A dupla de *galã* e *ingênuo* costuma ser representada por um casal de jovens bonitos e simpáticos, que despertam a admiração do público. As características físicas dos atores se assemelham, em muitos casos, à descrição das personagens nos textos dramáticos, em que a mulher apresenta gestos e atitudes delicadas, e o homem se demonstra corajoso, forte e educado. No Circo Nerino,<sup>9</sup> por exemplo, a ingênuo era representada ora pela grande atriz deste circo, Anita Garcia, ora por uma atriz jovem em começo de carreira, como ocorreu com Tereza Avanzi. O galã geralmente era representado pelo filho do dono do circo, Roger Avanzi, que se casara com Anita (assim o casal do melodrama era também casal na vida real). Dessa forma, o jovem e atraente casal também protagonizava as peças melodramáticas, o que muito despertava a admiração do público. É impressionante como a grande peça deste circo, *A mestiça*, cativava os espectadores com o par romântico, que inclusive possibilitava episódios como o descrito a seguir:

Em Maceió, *A Mestiça* estourou. Quando a temporada estava caindo, anunciávamos *A Mestiça* e era como se estreássemos de novo. Mas, quando não deu mais para disfarçar a barriga da segunda gravidez

<sup>9</sup> O Circo Nerino foi um importante circo brasileiro que durante a primeira metade do século XX percorreu boa parte do território nacional, representando um espetáculo diversificado e um teatro desenvolvido.

de Anita suspendemos a peça. Aí o povo foi para as rádios pedir para a gente reprisar *A Mestiça*. Nós explicamos que não era possível porque a atriz estava grávida. E o povo disse que não tinha importância, que ninguém reparava nesse detalhe. Então, já que o povo não se importava, continuamos a levar a peça com a mestiça barriguda mesmo. E olha que não era só ela, a Ayola, que fazia a mocinha, a Mimosa, também estava grávida, grávida de gêmeos.<sup>10</sup>

Essa circunstância revela o diálogo estreito que o circo costuma realizar com o seu público, pois quando algo agrada os espectadores, é repetido e trabalhado no sentido de corresponder às expectativas e atrair ainda mais. Outro tipo comum a muitas companhias e bastante apreciado é o *centro*, sendo o homem chamado de *centro* e a mulher de *dama central*. Realizado por pessoas mais velhas, geralmente com mais de 50 anos, costumam ser interpretados pelos donos do circo. A idade tem importância, neste caso, porque os papéis costumam exigir experiência teatral e apresentar um grande destaque na trama. Pode representar o importante papel de vilão/vilã ou estarem vinculados ao núcleo bom da peça, como o pai nobre, que no Brasil adquire características bem particulares, ou na figura feminina de personagens que despertam o enternecimento dos espectadores.

Na conhecida peça circense *...E o céu uniu dois corações*, o ator central poderá representar um tipo muito comum aos melodramas brasileiros: o do português. Pai de Adélia, responsável por resguardar a moral da filha, uma jovem atraente que pretende se casar. Sua figura dialoga com o estereótipo do português tolo, que entende tudo ao pé da letra, não se atentando para o sentido figurativo da língua brasileira. Este é um tipo particular que surgiu no país e corresponde a um contexto sociocultural específico. Além disso, esta peça foi escrita por um autor brasileiro, Antenor Pimenta, e condensa alguns estereótipos brasileiros comuns, do começo do século XX. A dama central certamente representará D. Santa, uma senhora cega, muito frágil, que necessita de cuidados. Esta personagem é responsável por gerar a comoção dos espectadores: em muitos momentos pode levar às lágrimas e, em outros, traz esperança de um futuro melhor.

<sup>10</sup> AVANZI; TAMAOKI, *Circo Nerino*, 2004, p. 207.

Era necessário pelo menos um ator *cômico*, cuja correspondente feminina é a *caricata*, por companhia, geralmente muito apreciado pelos espectadores. No teatro melodramático e em algumas comédias, esses tipos não se encontravam caracterizados como palhaços. Apresentam gestos grosseiros, raciocínios tolos e impróprios para o decoro social e subvertem as regras coletivas mais elementares. Costumam pertencer a classes sociais mais baixas como empregados e ajudantes. Dentro do contexto da cultura brasileira, um exemplo muito comum são os escravos presentes em muitos textos de circo-teatro.

Os cômicos podem assumir diversas facetas para criar a comicidade, as quais vão desde o moleque negro esperto e zombeteiro, como é o caso de Saci na radionovela e na peça chamada: *Jerônimo, o herói do sertão*; até o moleque gago, faladeiro e introneto, como é o caso de Juca na peça *...E o céu uniu dois corações*. Os dois desempenham, de alguma forma, tipos existentes na sociedade brasileira daquela época e reforçam o diálogo entre o público e o circo. Contribuem sobremaneira com as narrativas, por dinamizarem o enredo, facilitando situações que sem eles não seriam possíveis, principalmente pelo fato de serem personagens que conseguem dialogar com os dois núcleos das histórias, de vilões e de mocinhos. O ator cômico e a atriz caricata geralmente serão interpretados por pessoas criativas e transgressoras, tal como o palhaço apresentado na primeira parte do espetáculo, que constantemente não segue o roteiro pré-estabelecido, criam piadas inusitadas e jogos com o espectador.

Além desses, existem o *baixo cômico* e a *sobrette*, chamados no meio circense de *escadas*. São parceiros do ator cômico, responsáveis por construir a piada para ele arrematar. O masculino é chamado de baixo cômico e a mulher de sobrette. Esses tipos se relacionam à maneira de o ator criar: reproduzem em cena os episódios da maneira como foram ensaiados e assim apresentam uma precisão importante para a construção e repetição do espetáculo. Costumam desempenhar tipos secundários da trama, que ajudarão a construir a comicidade de algumas cenas, preparando a piada para o cômico. Esses também pertencerão a um estrato social mais baixo, como empregados, formando o núcleo que ajuda as personagens principais.

Uma característica importante dos tipos brasileiros que surgiram ao longo da história do circo no país consiste em como essas personagens dialogam com as referências culturais, sociais e simbólicas da maioria dos espectadores. Alguns tipos, como o do negro, surgiram no Brasil para representar a cultura nacional e gerar a identificação simbólica com o espectador. Nesse caso, por exemplo, diversos circos, por não terem muitos atores negros, criaram uma caracterização para a personagem negra, que se manteve de um circo para outro. Na descrição a seguir podemos observar como era representada essa “máscara”, criada e adaptada no país:

Quando eu fazia o Tico-Tico eu me pintava daqui para cima. Porque aqui eu usava camisa fechada, não é? E o rosto todo pintado. E a peruca era uma peruca de neguinho mesmo. Na mão eu usava luva, a camisa aqui. E a calça, de um lado era curto, de outro lado mais comprido. E eu usava meias pretas. E uma sandália.<sup>11</sup>

Walmir dos Santos atuou durante quinze anos no Circo Nerino, na primeira parte atuava como o palhaço Garrafinha e na segunda interpretando as personagens cômicas do teatro. Percebemos que a descrição acima é bastante esquemática e integra as convenções do gênero, responsáveis por criar um diálogo estreito com o público no sentido de significado e compreensão. A linguagem falada por cada personagem também integra sua personalidade e corresponde a tipos sociais recorrentes no país. Os maneirismos na fala e características regionais são muito comuns no circo-teatro brasileiro e servem para o autor criar diferenciações e particularidades entre as personagens. Nesse sentido, tanto o figurino quanto a maquiagem também contribuem para apresentar de antemão as características gerais dos tipos, evidenciando e sublinhando as qualidades mais notórias de cada personalidade. As cores utilizadas, o tipo de roupa, a intensidade da maquiagem, a utilização de alguns adereços e objetos são pensados para facilitar a comunicação com a plateia.

Outro elemento ligado à convenção volta-se para o modo de entrada e saída de cena das personagens. Essas são marcadas, a fim de enfatizar qual tipo que entra ou sai do espaço cênico, por exemplo,

<sup>11</sup> SANTOS, Entrevista concedida a Moira Junqueira para dissertação de mestrado, 2015.

na entrada do vilão, uma música de tensão soa. Os artistas têm consciência de como criar efeitos para determinadas personagens e situações, ampliando a compreensão e expectativa do público em relação à história. Nesse sentido, diversos recursos cênicos como as entradas, as pausas das falas, os planos de cena para evidenciar e ocultar algo são utilizados. Estes elementos são criados visando conceder ao público uma posição privilegiada de onisciência e cumplicidade em relação à história. A movimentação dos atores em cena auxilia nisto também, pois enquanto os protagonistas ocupam o centro da cena, os vilões ficam nas margens e cantos e, quando estão no auge de sua vilania, conquistam o centro do palco.

Nos circos do começo do século XX, devido à rotação diária de peças e repertório, convencionou-se atribuir a cada artista um tipo específico, como descrito anteriormente. Os papéis que os atores interpretavam se mantinham de uma peça para outra, geralmente condizente com o seu temperamento pessoal e características físicas. Isso favorecia uma especialização do seu trabalho, auxiliando a construir a forma teatral, e este aspecto acabou integrando as convenções do gênero. Dentro desse contexto, era comum os mais velhos observarem as crianças da companhia e definirem, de acordo com as atitudes e comportamentos apresentados em situações cotidianas, qual seria o tipo a ser interpretado por cada uma. Desde cedo a criança era introduzida nesse meio, acompanhando as representações cênicas do ensaio à apresentação, além de participar de peças que careciam do elenco infantil. Dessa forma, desde cedo era feito um treinamento de linguagem e interpretação, o que contribui muito para o desenvolvimento e aprimoramento da linguagem. Esta maneira de proceder favorece o desempenho do ator, que desde muito novo era inserido dentro do contexto de montagem e apresentações, processo este que durava toda a sua carreira. Era um outro tipo de aquisição de conhecimento da arte, bem diferente da formação dos atores de teatro de hoje.

Os velhos dramas românticos, no seu maniqueísmo desvairado, continham sempre determinados “tipos” de personagem. Os atores, dependendo do seu tipo físico somado à sua personalidade, se especializavam em cada um desses “tipos”. A forma de representar esses personagens se tornou tradicional e os atores, especializados,

passaram a receber o nome do tipo que representavam. Assim, toda Companhia tinha a sua "ingênua", o seu "galã", a sua "dama-galã", o seu "vilão", a sua "sobrete", o seu "cômico" e etc. (Sem dúvida os ancestrais desses "tipos" estão na commedia dell'arte italiana: o Arlequim, a Colombina, o Pantaleão, etc). Rompida a primeira casca do "tipo", observamos que havia mais no ator que o representava. Assim, uma "ingênua" não era somente um tipo físico e uma personalidade, mas um estado-de-espírito da atriz. Entrando imbuída desse estado-de-espírito a atriz REVELAVA, já no seu primeiro passo em cena, o seu personagem. Sem equívocos, sem fumaças, sem meios tons: sim o EXATO.<sup>12</sup>

Essa citação, de Carlos Alberto Soffredini, dramaturgo e diretor brasileiro ligado à cultura popular, mostra a admiração do intelectual frente à teatralidade popular. Quando ele e outros intelectuais e artistas perceberam o quanto o circo-teatro brasileiro era potente em relação à linguagem e à forma artística, passaram a investigá-lo com mais profundidade, a fim de apropriar-se dessa maneira de fazer cênico em suas próprias produções. A citação evidencia o processo complexo que era esta construção: a partir de características pessoais, os atores chegavam a alcançar um grau de estilização que se mostrava "EXATO" desde a entrada em cena. Para representar os papéis, os atores circenses especializavam-se e geralmente mantinham seu tipo ao longo de sua carreira, dessa forma podiam cada vez mais melhorar seu desempenho. Assim, a companhia conseguia formar um vasto repertório e se manter por mais tempo na mesma cidade, diminuindo os custos de produção advindos das mudanças de localidade, que antigamente eram ainda mais trabalhosas do que hoje.

A interpretação dos atores, independentemente do tipo, é bastante direta, no sentido de suas ações serem claras, objetivas e precisas. A precariedade da acústica do espaço exige dos atores uma impostação vocal maior que permita a todo o público ouvir o texto declamado sem prejuízos ao entendimento. No surgimento do circo-teatro não havia microfones, era responsabilidade dos atores se fazer ouvir. Disso resultou uma qualidade interpretativa que compõe a estética circense, a qual passa a muito interessar os artistas de teatro nacionais, principalmente a partir

<sup>12</sup> SOFFREDINI, De um trabalhador sobre o seu trabalho, 1980, p. 6.

do advento do teatro moderno. Um exemplo de uma prática circense que tem gerado muita repercussão nos teatros moderno e contemporâneo é a chamada triangulação dos atores, que consiste em olhar diretamente para os espectadores, explicitando assim a construção do jogo representacional, incluindo-os na representação cênica. Soffredini descreve, de maneira muito interessante e clara, sobre a triangulação dos atores nos circos-teatros:

O público é o vértice de maior peso no triângulo. É o CÚMPLICE na representação. É o CENTRO dela. É para ele que se CONTA a história, portanto ele é o dono dessa história. Muitas vezes ele conhece dados dela que ou um ou os outros dois vértices do triângulo (os atores) desconhecem. Ele conhece o caráter e a intenção de cada personagem, uma vez que cada ator, ao entrar em cena, deve ter como meta REVELAR o seu personagem, a intenção dele e, é claro, a sua ação dentro da ação (história). A partir dessa CUMPLICIDADE com o público, dessa CENTRALIZAÇÃO nele, dessa DOAÇÃO a ele da ação (história, representação) é que se estabelece a base do jogo teatral. Os gregos já sabiam disso. E as velhas peças românticas abriam margem para esse jogo através do A PARTE, que, em última análise, é a forma tosca a partir da qual, elaborando, nós chegamos ao processo do TRIÂNGULO. E infinitas são as possibilidades desse jogo. Uma delas é a CIÊNCIA: por exemplo, o MOÇO declara seu amor para a MOÇA. Mas o público já está ciente de que o MOÇO está mentindo (por revelação anterior ou no momento mesmo da ação). Dessa forma, a posição de cada um dos personagens, a sua ação e reação ficam ampliadas, teatralizadas. Outra é a SURPRESA: por exemplo, a um dado momento se descobre que o MOÇO está mentindo para descobrir algo que a MOÇA esconde (de que o público pode ter ciência ou não). Dessa forma os personagens mudam de repente, teatralmente, de posição perante ao público.<sup>13</sup>

Sendo corroborado por Rubens Brito, que participou das primeiras pesquisas de Soffredini junto aos circos de periferia:

Consequentemente, a triangulação propõe ao ator um tipo de interpretação no qual não basta que ele "seja" a personagem, mas que ele "seja" a personagem e a revele para o público. Essa é a razão pela qual Soffredini remete esse fenômeno ao teatro brechtiano. [...] A triangulação nas peças circenses é explícita e executada com muita naturalidade. O espetáculo se desenvolve de forma a incluir a plateia no jogo cênico, especialmente nas comédias; nos dramas

<sup>13</sup> SOFFREDINI, De um trabalhador sobre o seu trabalho, 1980, p. 4.

se observa o mesmo fenômeno, embora a técnica triangular se atenuem em benefício da objetivação da “dramaticidade” do enredo.<sup>14</sup>

Distantes do chamado estilo realista, ou psicológico, no que diz respeito à forma e à intenção, a interpretação dos atores de circo-teatro não pretende se confundir com a vida, é evidente se tratar de uma construção artística. Esse tipo de representação está, portanto, estreitamente relacionada com a criação de efeitos, previamente articulados, visando criar determinadas reações no jogo com a plateia. Para isso, a forma como o ator se colocará em cena, a sua entrada e saída, sua maneira de se movimentar, a pausa dada para determinada fala, a gestualidade do tipo representado, tudo isso será bem ensaiado e terá uma intenção clara no jogo com os espectadores. A encenação é teatralizada em diversos âmbitos, principalmente naquele relacionado à forma da construção artística, e a triangulação explicita isto. Essas qualidades do circo-teatro, que muitos artistas do teatro moderno destacarão, contribuem para o advento de uma nova linguagem e maneira de conceber a encenação e interpretação dos atores.

É interessante observar que os dramas, apesar de manterem essa vertente interpretativa, realizam a triangulação de forma atenuada, conforme explicitado no texto acima de Rubens Brito. As personagens cômicas dos melodramas são as que mais usam deste artifício, por auxiliar na criação da comicidade, ao incluir o espectador na encenação final. Os textos circenses também influenciaram alguns trabalhos modernos, principalmente no sentido da construção da história. Elementos como colocar personagens boas e más em embate, através de dramas imbricados, os maneirismos de linguagem apresentados por determinados tipos, o contraste social e de interesse entre diversas personagens, são elementos do circo que contribuiram com o teatro moderno nacional. Desde Nelson Rodrigues, com sua dramaturgia inovadora, mas que apresenta fortes traços melodramáticos, até grupos atuais como o Grupo Galpão ou Os Fofos Encenam, para citar apenas dois exemplos de vários, são inúmeros os artistas que beberam na fonte da teatralidade circense para construir o seu teatro.

<sup>14</sup> BRITO, O Grupo de Teatro Mambembe e o Circo-Teatro, 2006, p. 82.

Todos os elementos da teatralidade circense podem ser explorados pelo teatro moderno. O figurino do circo-teatro, por exemplo, é bastante exuberante e forte, tal como a estética da parte de variedades, e dialoga com as características dos tipos. Sublinham os principais traços da figura ficcional, materializando e externalizando suas intenções pessoais, além de criarem os símbolos deste jogo representacional. Isso permite compreender visualmente a trama dentro deste amplo espaço da lona, mesmo quando o público não ouve exatamente cada palavra dita na arena. O mesmo ocorre em relação aos gestos e intenções dos atores, que costumam ser ampliados de modo a deixar evidente a todos suas ações e atitudes.

Efeito similar é buscado pela cenografia, através dos telões pintados, frequentemente utilizados nas artes cênicas do começo do século XX. Os circos, devido à sua característica itinerante, possuíam poucos objetos cênicos e móveis, e os que possuíam ainda eram utilizados em várias peças diferentes. Geralmente eram móveis simples, como uma mesa e cadeiras, poltrona, bancada, que não eram coloridas, apenas recebiam algum adorno particular que se diferenciava de uma peça para outra. Dessa forma, será através dos telões pintados que o local em que se passa a história se tornará singular. Para representar uma fazenda, por exemplo, bastavam os móveis de casa, sem adornos por se tratar de um ambiente mais rústico, com um canavial pintado atrás.

O cenário torna-se então bidimensional e a construção artística torna-se evidente, principalmente por representar de maneira esquemática as diversas locações do enredo, servindo mais para ampliar imaginariamente o pequeno espaço de encenação. A imaginação do público é requerida a todo o momento, atuando como um agente ativo dessa construção estética. Esse aspecto da encenação nos remete ao teatro moderno de Bertolt Brecht, no início do século XX. Principalmente por se tratar de um teatro que não pretende criar a ilusão de realidade e se confundir com a vida, como muitas peças do teatro "psicológico" pretenderam nessa mesma época.

A música também auxilia nesse sentido e foi amplamente utilizada tanto no teatro brechtiano como no circo. No último caso assume muitas funções, por exemplo, ao criar uma atmosfera específica e com

isso propiciar reações particulares nos espectadores, contribuindo para a construção dos efeitos pretendidos daquela história. Uma música de suspense durante uma cena de um roubo silencioso, tal como encontramos na peça *Jerônimo, o herói do sertão*, de Joaquim Silva. Uma canção também pode aparecer de maneira breve, como uma vinheta para cada personagem, ou para ampliar a reação diante de alguma fala e acontecimento, contribuindo para o entendimento da história. Podem aparecer músicas inteiras, tocadas como pano de fundo ou em primeiro plano, as quais geralmente se relacionam com algumas personagens ou situações. As escolhas costumam dialogar com as músicas das rádios, o *hit* mais popular do momento, que facilmente refletirá o gosto do público. Isso deve-se, principalmente, ao fato de os artistas circenses buscarem contentar o espectador, divertindo e distraíndo, para assim fazê-lo voltar no dia seguinte. Esse artifício também é responsável por criar uma forma de representação com características nacionais e sempre atualizadas com as tendências e tipos vigentes.

Alguns artistas modernos perceberam características importantes nessas manifestações artísticas e utilizaram-nas à sua maneira em suas obras e criações. Como Ariano Suassuna, que recriou, através da sua inovadora dramaturgia, muitas manifestações artísticas populares, ou o dramaturgo e diretor Carlos Alberto Soffredini, com o Grupo de Teatro Mambembe e ao longo de toda sua carreira. Antes deles, Alcântara Machado vislumbrou essa possibilidade durante o modernismo brasileiro, expondo seu pensamento em diversos textos que refletem ideias no sentido de valorizar a cultura popular, em especial o circo. Quando as convenções e tipos passaram a ser explorados por artistas modernos, principalmente a partir da metade do século XX, houve uma grande valorização dessas formas e estilos dramaturgicos. O que outrora era considerado por muitos um estilo exagerado, como era conhecido o melodrama, as interpretações dos atores vazias e estereotipadas, pôde então ser ressignificado e encarado de maneira diferente. Essa nova visão sobre o circo-teatro propiciou aos artistas modernos brasileiros a oportunidade de recriar em cima das convenções circenses, tornando-as um vetor importante no teatro nacional, da segunda metade do século XX em diante.

## Referências:

- AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus Códex, 2004.
- BOLOGNESI, Mário F. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.
- BRITO, Rubens de Souza. O Grupo de Teatro Mambembe e o Circo-Teatro. *Sala Preta*, São Paulo, nº 6, p. 79-85, nov. 2006.
- FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2012.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- JANNUZZELLI, Fernanda. *Circo-teatro através dos tempos: cena e atuação no Pavilhão Arethuzza e no Circo de Teatro Tubinho*. 2015. 411 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285326>>. Acesso em: 18 fev. 2019.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SANTOS, Walmir dos. Cruzeiro-SP, 4 fev. 2015. Entrevista concedida a Moira Junqueira. GARCIA, Moira Junqueira. *A personagem cômica das peças melodramáticas encenadas pelo Circo Nerino*. 2015. 209 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015. Disponível em: <[http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/324338/1/Garcia\\_MoiraJunqueira\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/324338/1/Garcia_MoiraJunqueira_D.pdf)>. Acesso em: 18 fev. 2019.
- SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.
- SILVA, Ermínia; ABREU, Luís Alberto de. *Respeitável público... O circo em cena*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- SOFFREDINI, Carlos Alberto. De um trabalhador sobre o seu trabalho. *Revista Teatro*, São Paulo, Ano I, nº 0, p. 3-8, jun./jul. 1980.
- SOUSA JUNIOR, Walter de. *Mixórdia no picadeiro: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*. 2009. 204 f. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Tradução de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

# ***O santo e a porca* e a estética popular teatral moderna de Ariano Suassuna**

Cassandra Ormachea

Ariano Suassuna foi um dos maiores dramaturgos da história da dramaturgia popular brasileira. Sua genialidade e personalidade marcante em defesa da cultura nordestina estão eternizadas em suas obras, que foram, e ainda são, de enorme contribuição para a dramaturgia nacional. Dentre elas, *O santo e a porca* pode ser representativa do jogo entre erudito e popular evocado pelo dramaturgo, contextualizando e evidenciando a importância da inserção do popular na dramaturgia moderna.

Ariano Villar Suassuna nasceu em 16 de junho de 1927 em João Pessoa (PB). Seu pai foi governador da Paraíba e, por motivos políticos, foi morto na Revolução de 1930 no Rio de Janeiro. Entre 1933 e 1937, Suassuna e a família moraram na cidade de Taperoá, local onde ele assistiu pela primeira vez a uma peça de mamulengos e a um desafio de violas, acontecimento que teve muita influência nas suas obras teatrais no âmbito do caráter improvisacional e no uso da teatralidade popular. Em 1946, no Recife, Ariano iniciou a Faculdade de Direito, onde conheceu Hermilo Borba Filho, com o qual fundou o Teatro do Estudante de Pernambuco. No ano seguinte, ele escreveu a sua primeira peça, *Uma mulher vestida de sol*. Formou-se em direito em 1950 e cinco anos depois escreveu a peça que o tornaria conhecido nacionalmente: *O auto da Compadecida*.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> SUASSUNA, *O santo e a porca*, 1974.

Em 1958, sua peça *O santo e a porca* foi encenada pela companhia Teatro Cacilda Becker (TCB). Novamente junto a Hermilo Borba Filho, Suassuna fundou o Teatro Popular do Nordeste em 1959. No ano de 1970, diretamente ligado a ações de política cultural por ser membro do Conselho Federal de Cultura, ele encabeçou o Movimento Armorial: movimento cultural, originário no Recife, que se desenvolveu na década de 1970 até se tornar um polo de criação artística no Nordeste. A professora Idelette Santos, estudiosa da obra de Suassuna, caracterizou o Movimento Armorial como a busca de uma nova forma de criar, que se apoia na cultura popular para difundir a imagem de uma nova arte brasileira:

A arte armorial define-se, portanto, por uma relação “fundadora” com a literatura popular do Nordeste e particularmente com o folheto de feira, que o artista armorial ergue como bandeira por unir três formas artísticas distintas: a poesia narrativa de seus versos, a xilogravura de suas capas, a música (e o canto) de suas estrofes. Literatura do povo, literatura dita popular, apresentada como fonte, modelo de criação e bandeira cultural, que parece escapar às certezas para suscitar vários questionamentos e, em primeiro lugar, o de sua denominação e definição social.<sup>2</sup>

A importância do dramaturgo paraibano para o teatro e a arte brasileira está, entre várias outras, em investir e lutar pela cultura popular nordestina. Para tanto, liderou um movimento com uma difícil missão no nosso país: reunir artistas de diversas áreas – cênicos, plásticos, músicos, escritores, poetas, bailarinos etc. – num projeto cultural que buscava inovar artisticamente, criando com originalidade e singularidade a partir de matrizes culturais populares brasileiras. Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Francisco Brennand, Gilvan Samico e tantos outros artistas armorialistas – que são originários do Nordeste – resistiram às ofertas sedutoras das capitais do Sudeste, contribuindo assim para que sua região natal não caísse no esquecimento cultural.

Segundo Santos: “As tendências e as influências eram múltiplas, frequentemente opostas, mas fizeram do Recife um centro de pesquisa e de criação original, fora das capitais brasileiras que detinham até então

<sup>2</sup> SANTOS, *Em demanda da poética popular*: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial, 2009, p. 13.

a exclusividade do espírito de vanguarda e de inovação criadora”.<sup>3</sup> O Movimento Armorial surgiu como consequência de um trabalho que vinha sendo realizado por Suassuna e por seus pares há alguns anos. As peças escritas por ele nos anos 1950 refletem esse ideário de preservação e valorização da cultura brasileira.

Segundo Décio de Almeida Prado: “Ariano Suassuna identificava-se com o povo do Nordeste não só por ser povo mas, sobretudo, por ser do Nordeste”.<sup>4</sup> A observação do crítico mostra que, mesmo pertencente a uma geração próxima àquela em que o teatro político predominou no Brasil, Ariano não criava suas personagens diretamente sob um ângulo político, como Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Vianinha e tantos outros fizeram. Ele não colocava em cena o trabalhador braçal na sua relação de operário e patrão, e sim o cangaceiro, o “amarelo”, com as suas características regionais mais pitorescas.

Para Prado, porém, mesmo sem ser explicitamente político, o dramaturgo enxergava a sociedade injusta em que vivemos, onde poucos têm muito e muitos têm pouco, e essa sociedade aparece refletida em sua obra, que é tão crítica quanto um teatro épico-político, mas usando, para tanto, dos recursos de comicidade e da teatralidade popular (também eminentemente épicos). Em suas peças, os pobres são capazes de enfrentar seus opressores – que têm posse do dinheiro e do poder que ele proporciona – com a sua astúcia e presença de espírito: “O sertanejo, em suma, viveria ao mesmo tempo em estado de fome e em estado de graça poética, compartilhando com o artista os dons da fantasia, celebrando também ele, a seu modo, sem o saber, o triunfo do pensamento criador sobre a matéria”.<sup>5</sup>

Suassuna considerava os costumes, as pessoas e as histórias de sua comunidade para criar personagens e situações e inserir a cultura nordestina em sua obra. Chega a ser inevitável a presença do popular na sua criação artística:

<sup>3</sup> SANTOS, *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, 2009, p. 27.

<sup>4</sup> PRADO, *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*, 1993, p. 79.

<sup>5</sup> PRADO, *O teatro brasileiro moderno*, 2003, p. 80.

Quando vou fazer uma peça de teatro, quero antes de tudo fazer uma boa obra. Mas, como qualquer artista, faço parte de uma comunidade e isso marca e deve marcar minha obra. Tenho preocupações de várias naturezas – éticas, sociais, religiosas – manias, raivas e sobretudo um grande amor às pessoas, a certas coisas históricas e a muitos de minha região e tudo isso aparece, mesmo quando sem intenção, em meu trabalho de artista.<sup>6</sup>

Ariano Suassuna assumiu, investiu e apostou na brasilidade em *O santo e a porca* num período em que os grupos teatrais reverenciavam o teatro estrangeiro, principalmente, o europeu.

A obra de Ariano Suassuna, a partir dos anos cinquenta, no Nordeste, vem trazer elementos especiais à discussão que se ampliava: o lugar das fontes populares e do sentimento de nacionalidade numa “escrita cênica” em que palco e texto dariam conta de vários momentos da herança nacional.<sup>7</sup>

Trata-se de um período em que a encenação moderna ganhava vigor no Brasil, por meio da vinda de diversos encenadores estrangeiros – um momento de aprendizagem, que se fazia, e ainda faz, muito por meio de exemplos de outros países.

Por outro lado, “o vigor do movimento cultural encontrava eco junto a setores das camadas médias urbanas em franca expansão, sobretudo universitárias, sintonizadas com o espírito nacionalista da época e com a crença nas possibilidades de desenvolvimento do país”.<sup>8</sup> Começavam a surgir artistas que buscavam em nossa própria cultura os meios de criar um teatro moderno diferenciado e de qualidade, que comunicasse intensamente com nosso público; entre eles, Suassuna, sem dúvida, é um dos grandes nomes do período:

Suassuna, através da longa obra que constrói desde sua primeira peça teatral, *Uma Mulher Vestida de Sol*, de 1947, despeja sobre seus personagens e falas teatrais carga identitária que se assemelha à sua própria, fusionando, quase milimetricamente, o autor com a criatura erguida.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> SUASSUNA *apud* MAGNO, “O Santo e a Porca”, pelo “Teatro Cacilda Becker”, no *Dulcina*, 1958, p. 19.

<sup>7</sup> MATOS, *O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna*, 1988, p. 5.

<sup>8</sup> KORNIS, *Sociedade e cultura nos anos 1950*, 2017.

<sup>9</sup> SUASSUNA; GULLAR; AMADO, *Literatura viva*, 2002, p. 9.

Suassuna construiu personagens-tipo, com traços comportamentais bem definidos. Cada uma das personagens revela um perfil social. Esses perfis são possíveis de serem identificados em obras de outros autores ocidentais, no entanto, eles apresentam características singulares e originais, porque são tipos brasileiros com peculiaridades populares tiradas de nossa cultura. Para Geraldo da Costa Matos o dramaturgo foi “às raízes folclóricas do folheto de cordel para recriar com poesia a paisagem artístico-sociológica de sua gente”.<sup>10</sup> Essa faceta de Suassuna reverberava com força num ambiente teatral como o de São Paulo, onde as peças estrangeiras, de fundo psicológico, eram as mais encenadas e admiradas dentro do círculo moderno no qual reinava o TBC.<sup>11</sup>

Na história do teatro brasileiro, os anos 1950 foram de consolidação da cena moderna. Descobriam-se vocações impetuosas, surgiam valores jovens, concretizavam-se carreiras promissoras. Nesse contexto, apareceu Cacilda Becker, que teria o temperamento artístico composto lentamente pelas suas experiências e que viria a ser a primeira dama do teatro: o furacão dos palcos. Segundo Heloisa Pontes, professora do Departamento de Antropologia da Unicamp, Décio de Almeida Prado “foi de longe o crítico que melhor rastreou, acompanhou e avaliou os 28 anos de carreira da atriz”.<sup>12</sup> Sobre o momento de transição de Cacilda para liderar seu próprio grupo, o crítico apontou: “Ao sair do TBC para fundar o Teatro Cacilda Becker – numa curiosa mudança de siglas, de TBC para TCB –, ela já trazia definida a sua personalidade. Continuou criando com o mesmo elã [...]”.<sup>13</sup>

Para uma atriz de sua grandeza, que lutou para conquistar o seu lugar e dedicou, quase que obsessivamente, a sua vida ao teatro, tendo durante quase uma década trabalhado com afinco na empresa do Teatro Brasileiro de Comédia, ter a sua própria companhia era uma aspiração justa: o sonho de Cacilda Becker.<sup>14</sup> A atriz, sobre a fundação de sua com-

<sup>10</sup> MATOS, *O palco popular e o texto palimpsético de Ariano Suassuna*, 1988, p. 5.

<sup>11</sup> TBC – Teatro Brasileiro de Comédia – uma das mais importantes empresas teatrais do século XX, que formou inúmeros artistas e ajudou a consolidar o teatro moderno profissional.

<sup>12</sup> PONTES, *A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga*, 2004, p. 241.

<sup>13</sup> PRADO, *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*, 1993, p. 148.

<sup>14</sup> 5 DE MARÇO, *Correio da Manhã*, 1958, p.13.

panhia, afirmou: “Levei comigo a nata do teatro brasileiro. Ziembinski era completo. Walmor Chagas já havia provado sua capacidade. Cleyde Yáconis iria revezar comigo nos papéis principais”.<sup>15</sup> O grupo tinha afinidades artísticas e vínculos afetivos e íntimos, segundo Inez Barros de Almeida<sup>16</sup> – pesquisadora, dramaturga e radialista –, isso contribuiu para a convivência no trabalho: Cacilda, esposa de Walmor e irmã de Cleyde; Fredi Kleemann, companheiro de palco por nove anos; Ziembinski, o mestre de todos. Kléber Macedo havia trabalhado com Cacilda na televisão. Jorge Chaia e Rubens Teixeira, que beberam de outras fontes, juntaram-se aos outros.

O projeto inicial de inauguração da companhia não fugia à nota comum, era a peça *Jornada* de um longo dia para dentro da noite, do autor norte-americano Eugene O’Neill. Entretanto, era preciso seguir uma lei de proteção ao autor nacional, de 1953, que exigia a estreia de temporada de novas companhias com peça de dramaturgo brasileiro. Walmor Chagas explicou em depoimento o gosto do grupo pelo texto de O’Neill, identificação que decorre da vivência no Teatro Brasileiro de Comédia:

Fundamentalmente nós queríamos estrear com a *Jornada*. [...] A paixão pelo teatro europeu, que sempre caracterizou o estilo daquela época, daquele pessoal, que era o nosso teatro – era Bernard Shaw, era Pirandello, eram os grandes nomes internacionais – nos deixou entusiasmados com a *Jornada*, mas por uma questão de política, de marcar a política da companhia, se estreou com a peça nacional de Ariano Suassuna.<sup>17</sup>

A atriz Cleyde Yáconis revelou que a escolha por Suassuna estava vinculada ao projeto estético moderno nacional, que se consolidava naquele período:

A companhia não fez o Ariano com intenções de dar respostas aos que nos cobravam fazer teatro brasileiro. Houve, sim, uma consciência de que no Brasil daquele momento pediam-se textos nacionais. Não foi uma resposta, apenas consciência do que estava acontecendo. Cacilda não era nenhuma alienada, ela sabia que naquele momento o surgimento de autores e diretores brasileiros era importante.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> BECKER *apud* PALLOTTINI, *Cacilda Becker: o teatro e suas chamadas*, 1997, p. 94.

<sup>16</sup> ALMEIDA, *Panorama visto do Rio: Teatro Cacilda Becker*, 1987.

<sup>17</sup> CHAGAS *apud* ALMEIDA, *Panorama visto do Rio: Teatro Cacilda Becker*, 1987, p. 17.

<sup>18</sup> YÁCONIS *apud* PRADO, *Cacilda Becker: fúria santa*, 2002, p. 415.

A comédia *O santo e a porca* foi, então, especialmente escrita por Ariano Suassuna para a estreia do Teatro Cacilda Becker em 1958. O autor nordestino tinha já sua carreira legitimada, tendo sido bem-sucedido no ano anterior com a peça *O Auto da Compadecida*. “O teatro deste nordestino culto, professor universitário, cordial no trato, apolítico no seu discurso dramático e exuberante na sua expressão popularesca aparece como alternativa irrecusável para o TCB”.<sup>19</sup> A expressão popularesca integraria, então, o reduto mais refinado do teatro nacional.

Com um texto que dialoga vivamente com a tradição da comédia, a peça *O santo e a porca* estreou pela companhia Teatro Cacilda Becker em 5 de março de 1958, no Teatro Dulcina (Rio de Janeiro – RJ). A direção foi assinada por Ziembinski, que também atuou no papel de Eurico Árabe. O elenco contava com Cacilda Becker (Margarida), Cleyde Yáconis (Caroba), Fredi Kleemann (Dodó), Jorge Chaia (Eudoro Vicente), Kleber Macedo (Benona), Walmor Chagas (Pinhão). Gianni Ratto se encarregou do cenário e do figurino. Desse modo, um texto dramático calcado na cultura popular fez parte de um momento histórico do teatro moderno: a estreia da companhia da grande dama da moderna encenação brasileira.

*Imitação nordestina de Plauto*:<sup>20</sup> foi assim que o próprio autor definiu sua obra. Suassuna recriou a peça *Aululária* do dramaturgo romano Tito Mácio Plauto. O escritor paraibano assumiu o desafio de atualizar para o contexto popular brasileiro uma clássica peça da Comédia Nova, de 195 a.C., e apesar de ser uma releitura – ou até imitação, segundo o próprio autor – Suassuna não perdeu a originalidade ao transpor a problemática da peça que se passa em Atenas para o nordeste brasileiro de meados do século XX, onde até hoje há fome, sede, calor, disputa de terras e uma infinidade de especificidades climáticas e culturais que só existem no sertão do Brasil.

O teatro cômico popular de Ariano Suassuna é, essencialmente, permeado pela história e tradição de sua terra. O dramaturgo nordestino recebe do povo: personagens, sugestões de enredo, formas de comicidade. A tecedura da trama é irreverente, construída em cima de pequenas

<sup>19</sup> ALMEIDA, *Panorama visto do Rio: Teatro Cacilda Becker*, 1987, p. 17.

<sup>20</sup> SUASSUNA, *O santo e a porca*, 1974, p. 1.

emboscadas, de espertezas disfarçadas por ingenuidade, de jogos de palavras. Caroba é a personagem síntese da estrutura de comicidade utilizada pelo autor em *O santo e a porca*: ela manipula o jogo cômico conforme lhe convém, é a criadinha faceira que manobra e cria quiproquós para solucionar os imprevistos que aparecem no seu caminho.

Em entrevista concedida ao jornal Correio da Manhã em 1958, Ariano Suassuna respondeu às perguntas de Paschoal Carlos Magno. Quando o crítico indagou sobre o tema da peça *O santo e a porca*, o autor respondeu:

O tema é furtado de Plauto: um avarento que perde e recupera o dinheiro acumulado. Mas eu "batizei" a história, baseado num fato real acontecido em Taperoá. O final da "Aululária", de Plauto, assim como o de "O Avarento", de Molière, que também é baseado nela, é indiferente, sob o ponto de vista moral. O da minha é interessado, pois a peça é uma "moralidade".<sup>21</sup>

Suassuna denominou sua peça como uma "moralidade". A moralidade – gênero teatral medieval – era caracterizada pela inspiração religiosa e pelo propósito didático e moralizante, na qual a condição humana era retratada através do embate entre o bem e o mal. A partir dessa categorização por parte do autor, é possível compreender a sua escolha pelo discurso moralista no final da peça, após Euricão descobrir que o dinheiro que ele havia guardado a vida toda na porca não valia mais nada:

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! [...]

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 só você tem a resposta? Que diabo quer dizer tudo isso, Santo Antônio?<sup>22</sup>

<sup>21</sup> SUASSUNA *apud* MAGNO, *O Santo e a Porca*, pelo Teatro Cacilda Becker, no Dulcina, 1958, p. 19.

<sup>22</sup> SUASSUNA, *O santo e a porca*, 1978, p. 81-82.

Matos explicitou o motivo pelo qual Suassuna recorreu ao dramaturgo romano: “Desde os primeiros textos dramáticos Ariano Suassuna procura estabelecer uma ligação eficaz com o teatro popular ocidental, lugar da praça pública em que o povo tinha voz e vez na crítica aos poderes institucionalizados e às misérias humanas perpetuadas”.<sup>23</sup>

A simplicidade da dramaturgia de Suassuna abre espaço para a encenação popular, uma vez que “não existe nas suas personagens a conscientização moderna, lógica, de acontecimentos e estados d’alma. Tudo é tipificado, reduzido a preto e branco, primitivo”.<sup>24</sup> O comentário de Paulo Francis – crítico teatral – tem caráter excludente por pressupor que o teatro moderno tivesse que ter personagens com “conscientização moderna, lógica, de acontecimentos e estados d’alma”. Além de diminuir as personagens-tipo de Suassuna ao igualar tipificado a “primitivo”. A tipificação implica em traços de personalidade bem estruturados para a construção do tipo. A dramaturgia é repleta de cores que ilustram a vivacidade do nordeste brasileiro e especificam as personagens, os tipos da peça não são reduzidos a preto e branco.

O teatro popular ocidental, do povo, inspirou o diretor Ziembinski, que ansiava fazer teatro como os saltimbancos. Os saltimbancos foram/são artistas populares nômades que faziam/fazem apresentações em praças públicas e feiras, divertindo o povo e mostrando suas habilidades artísticas, como: acrobacias, malabares, ilusionismo etc. A tipificação presente nas personagens de *O santo e a porca* pede uma alegoria, uma exteriorização, uma grandiosidade de elementos formais histriônicos. O diretor do TCB usufruiu desse histrionismo para compor sua encenação, sem perder de vista a relação com a teatralidade tradicional: “Converti o palco num picadeiro [...] quero uma platéia barulhenta, como tiveram os clássicos”.<sup>25</sup>

Além do cumprimento da lei e da questão política da Companhia Teatro Cacilda Becker, a escolha do texto brasileiro visava atingir os seguintes objetivos:

<sup>23</sup> MATOS, *O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna*, 1988, p. 5.

<sup>24</sup> FRANCIS, Ziembinsky e Suassuna, 1958, p. 8.

<sup>25</sup> ZIEMBINSKI *apud* FRANCIS, Ziembinsky e Suassuna, 1958, p. 8.

[...] ir ao encontro das preferências de Ziembinski, desde sempre um amante da dramaturgia brasileira; tirar argumentos dos que diziam que Cacilda não dava importância à nossa dramaturgia; dar continuidade à carreira de um autor que prometia ser um grande êxito artístico e de público; propiciar um trabalho mais brilhante para Cleyde Yáconis, obviando assim a acusação de estrelismo que se fazia a Cacilda.<sup>26</sup>

Para o diretor do TCB, Ziembinski, a peça de Suassuna é um estudo da avareza em moldes mais ou menos clássicos. Do ponto de vista do diretor, *O santo e a porca* difere de *A Aululária* (Plauto) e de *O Avarento* (Molière) por ter um componente moderno de humanidade. O protagonista da obra nordestina, Euricão, tem um motivo evidente para ser avarento:

[...] foi traído e abandonado pela mulher. Isso lhe dá uma certa pungência e humaniza-o, por assim dizer, ao contrário de seus correspondentes clássicos, que são sempre o "reductio ad absurdum" de uma atitude humana. O dinheiro, para "Euricão", é uma forma de segurança, de estabilidade, algo material que lhe compensa o fracasso no terreno emocional. E, quando é roubado, como todos os avarentos de teatro, só lhe resta a religião, devidamente popularizada pelo autor, na figura de Santo Antônio.<sup>27</sup>

Suassuna revisitou a obra de Plauto, porém, ao retomar o tema criado pelo autor romano situou-o no nordeste. O dramaturgo brasileiro manteve a temática da avareza da peça romana, mas ganhou originalidade ao fazer a releitura e inserir elementos brasileiros como: os tipos populares, os costumes nordestinos e a religiosidade nacional. Esse diferencial torna o texto moderno ao dialogar com o teatro ocidental e com a cultura popular na temática e na forma. A modernidade do texto advém da originalidade proposta por Suassuna, além da encenação de Ziembinski, que foi moderna.

Como diretor, Ziembinski encontrou soluções cênicas que contribuíram para colocar em cena o espírito popular presente na dramaturgia:

A espontaneidade, o bom senso e o grande coração humilde e caloroso regem o Suassuna, criando dele um autor desprezioso, crente e otimista. Por isso, ao realizar *O Santo e a Porca*, procurei

<sup>26</sup> PALLOTTINI, *Cacilda Becker: o teatro e suas chamas*, 1997, p. 94.

<sup>27</sup> ZIEMBINSKI *apud* FRANCIS, Ziembinsky e Suassuna, 1958, p. 8.

soltar a obra do Suassuna, dentro de um terreno cênico, de maneira mais livre, espontânea e despretenhosa, dando-lhe o aspecto de um espetáculo singelo e popular, um espetáculo de feira, de histriões de estrada, um espetáculo de cirquinho, se quiserem, para deixar a inquieta e fértil imaginação do Suassuna colorir com tintas frescas esse quadro ingênuo, radioso e comovente.<sup>28</sup>

Ziembinski adjetivou Suassuna como “autor despretenhoso”, mas será que Suassuna foi despretenhoso ao transformar a obra de Plauto em um texto popular nacional, adaptando contexto e costumes para a realidade nordestina brasileira? Realizar esse feito não soa como despretenhoso, e sim como corajoso e ambicioso, por utilizar material brasileiro em forma e conteúdo para criar uma dramaturgia moderna que quebrou os padrões da época. O projeto estético moderno subjacente à obra de Suassuna visava à consolidação do teatro brasileiro moderno a partir da inserção de teatralidades populares do povo. Na encenação do Teatro Cacilda Becker, Ziembinski fez escolhas cênicas que contribuiriam para o advento da estética popular no teatro, mas o diretor revelou um tom preconceituoso ao limitar o popular como livre, espontâneo e despretenhoso. Essas características podem se fazer presentes, mas não são uma regra e, portanto, não o definem.

Gianni Ratto, responsável pela cenografia e indumentária da peça, quando indagado sobre o resultado final de *O santo e a porca*, respondeu que não caberia a ele ter uma atitude crítica sobre a peça de estreia do TCB. Ao descrever o espaço cênico que foi construído, ele mencionou o toldo que cobria os espectadores, os paus que poderiam servir tanto para sustentar trapézios quanto cortinas, as “portas que não são portas, estas bandeiras que são trapos maravilhosos dos itinerantes do equilíbrio e do salto mortal”.<sup>29</sup> Com a direção e a cenografia tendo um pensamento alinhado, o espetáculo buscou corroborar as sugestões do texto: “a amenidade convive com a crueza”.<sup>30</sup>

Um dia antes da estreia, Paulo Francis afirmou que o dramaturgo paraibano merecia o tratamento, por parte da imprensa, que antes era dado apenas aos escritores estrangeiros. Sobre a aceitação de Suassuna,

<sup>28</sup> ZIEMBINSKI *apud* ALMEIDA, *Panorama visto do Rio: Teatro Cacilda Becker*, 1987, p. 22.

<sup>29</sup> RATTO *apud* ALMEIDA, *Panorama visto do Rio: Teatro Cacilda Becker*, 1987, p. 22.

<sup>30</sup> RATTO *apud* ALMEIDA, *Panorama visto do Rio: Teatro Cacilda Becker*, 1987, p. 22.

o crítico apontou um aspecto positivo: “marca a libertação da dramaturgia local do capachismo em que vivia, no entender de profissionais de cena e empresários, diante do produto estrangeiro”.<sup>31</sup> E intitulou Ariano como sendo “pioneiro comercial e artístico (ao contrário de Abílio Pereira de Almeida, por exemplo, cujo prestígio é meramente comercial) dos teatólogos, no Rio”.<sup>32</sup> O crítico ainda expôs sua visão a respeito de algumas atuações:

Cleide Iaconis segurando sempre o vestido em uma parte onde se esconde sua maior força como mulher, recurso de comédia clássica perfeitamente legítima, mas que deve ter chocado o puritanismo oficial da “intelligentsia”. A postura de Kleber Macedo é outro achado do diretor, com sua sugestão de ingenuidade decrépita e de concupiscência nada decrépita.<sup>33</sup>

Paschoal Carlos Magno, crítico teatral do jornal *Correio da Manhã*, exprimiu sua opinião sobre cada integrante do espetáculo. A respeito da atriz Cleyde Yáconis, mulher fina e elegante, que ficou quase irreconhecível no papel de Caroba, ele afirmou: “transfigurada pelo seu personagem, totalmente a êle integrada, a começar pela sua magnífica caracterização, perfeita no tipo físico da mulatinha nordestina, à qual deu nuances de voz, malícia, gestos abusados”.<sup>34</sup> Suassuna também exaltou a performance da atriz:

[...] Cleide Yaconis fez o palhaço, e fez maravilhosamente, como tudo o que ela faz. Uma das grandes alegrias da minha vida de dramaturgo foi ver Cleide Yaconis no papel de Caroba de *O Santo e a Porca*. Ela me deu uma alegria muito grande, porque eu pensava que só nordestino era capaz de interpretar um personagem meu, e como no Nordeste não existem grandes atores, pelo menos em atividade, eu me desesperava de ver. Mas Cleide Yaconis me deu essa grande alegria, porque mostrou que apesar de paulista e sulista deu uma interpretação que considerei extraordinária, do personagem caroba de *O Santo e a Porca*.<sup>35</sup>

Cleyde Yáconis conseguiu interpretar tão maravilhosamente bem o papel de Caroba, obviamente, por sua grande competência como atriz,

<sup>31</sup> FRANCIS, Ziembinsky e Suassuna, 1958, p. 6.

<sup>32</sup> FRANCIS, Ziembinsky e Suassuna, 1958, p. 6.

<sup>33</sup> FRANCIS, Ziembinsky e Suassuna, 1958, p. 6.

<sup>34</sup> MAGNO, *O Santo e a Porca*, pelo Teatro Cacilda Becker, no Dulcina, 1958, p. 19.

<sup>35</sup> SUASSUNA; GULLAR; AMADO, *Literatura viva*, 2002, p. 66 e 67.

mas também por reconhecer as nuances das personagens de Suassuna que representam perfis populares nacionais.

Magno destacou também o desempenho de Kleber Macedo, como Benona, e Jorge Chaia, como Eudoro Vicente. Ambos tiveram, pela primeira vez, a oportunidade de mostrar “o muito talento que possuem, suas virtudes de intérpretes completos e autênticos”. Segundo o crítico, Walmor Chagas engrandeceu o seu papel que é: “... um quase nada, que êle valoriza com recursos faciais e vocais aparentemente fáceis, mas que refletem estudo e observação. Mantém, do começo ao fim, sem queda, sem quebra, uma linha inteligente de passividade irônica, tão peculiar aos tipos como ‘Pinhão’”;<sup>36</sup> e Freddy Kleeman, ator experiente, inteligente e culto, ao interpretar Dodó, agregou à sua galeria de personagens tipos mais uma grande composição. Sobre a grande atriz da companhia, Cacilda Becker, ele julgou que ela deu uma “lição de superioridade artística”, ao ter aceitado, na peça de inauguração do grupo teatral que leva seu nome, um papel secundário, curto e pequeno para uma atriz do seu porte e reconhecimento. A respeito de Ziembinski como ator, considerou que teve uma de suas melhores criações ao interpretar Euricão, porém, houve um impasse: por ser o diretor da peça, não pôde corrigir sua própria atuação.

No enredo, a personagem Caroba trabalha para Euricão Árabe e é amante de Pinhão, ela é a serviçal atrapalhada e desbocada, que manipula todas as situações que envolvem as propostas e relações de casamento. A astuta empregada negocia com cada uma das personagens e as confunde com um objetivo: conseguir um terreno para morar com Pinhão depois que eles se casarem. Caroba é uma “arlequina” brasileira.

Margarida, filha de Euricão, é a mocinha apaixonada por Dodó, filho de Eudoro. Ela se preocupa com o pai e vive agoniada com medo de que ele descubra que Dodó Boca-da-Noite, seu suposto vigia, é na verdade filho de Eudoro e seu namorado. Margarida é dependente de seu pai financeira e afetivamente. Ela é o tipo da ingênuo, mas também dentro de um universo culturalmente próprio, nordestino e brasileiro.

<sup>36</sup> MAGNO, *O Santo e a Porca*, pelo Teatro Cacilda Becker, no *Dulcina*, 1958, p. 19.

Euricão Árabe, devoto de Santo Antônio, foi abandonado por sua mulher e a substituiu por uma porca recheada de dinheiro, que ele herdou do seu avô. Eurico é tão doente por dinheiro que chega até a discutir com o Santo: "Fui seu devoto a vida inteira: minha mulher me deixou, a porca veio para seu lugar. E nunca nem ela nem você me deram a sensação que a porca dá".<sup>37</sup>

Euricão vive desconfiado, com medo que os outros roubem a sua porca preciosa. Ele idolatra o dinheiro, a segurança e o poder: finge ser pobre para que ninguém pense em cobiçar o seu tesouro. O avarento solitário é desbocado, esquisito, pessimista, desesperado e repetitivo, a todo instante ele diz: "Ai a crise, ai a carestia!".<sup>38</sup> Ele está sempre alerta a qualquer ruído, principalmente quando o assunto é sobre a "porca" ou algum "ladrão".

Eudoro Vicente, patrão de Pinhão, pai de Dodó, ex-noivo de Benona, é um rico fazendeiro, viúvo e solitário, e o mais importante: atual pretendente de Margarida. Eudoro simpatizou com Margarida quando a moça ficou hospedada em sua casa por um período e, por sentir-se só, decidiu pedir a mão da moça para Eurico Árabe. Eudoro é a representação da riqueza e do burguês. Seu empregado, Pinhão, amante de Caroba, é provocador, intrometido e desconfiado; justifica a maioria de suas atitudes com ditados populares. Pinhão fica indignado com os maus tratos que os empregados de Euricão (Caroba e Dodó Boca-da-Noite) recebem.

Benona, irmã de Euricão, ex-noiva de Eudoro, é atenciosa e recatada. Seu lado feroso é despertado com a chegada de Eudoro à casa de Euricão. A partir de então, Benona revela ser faceira, charmosa, provocadora, atirada, saudosa e safada.

Dodó, filho de Eudoro Vicente, amante de Margarida, é um jovem apaixonado disposto a tudo para ficar com a sua amada. Ele mentiu sua identidade para Euricão ao se disfarçar de Dodó Boca-da-Noite: o vigia coxo, corcunda, feio, para ficar perto de Margarida. Com a sua perspicácia para que não o descubram, Dodó demonstra ser inteligente, corajoso e habilidoso.

<sup>37</sup> SUASSUNA, *O santo e a porca*, 1974, p. 33.

<sup>38</sup> SUASSUNA, *O santo e a porca*, 1974, p. 9.

As personagens de Suassuna são do povo, passíveis de serem reconhecidas na rua, ou de remeterem o leitor/espectador a alguém conhecido. O autor se inspirava em pessoas de sua terra, parentes, amigos, conhecidos para compor e estilizar os traços das personagens-tipo de suas histórias. Com isso, Suassuna modernizou os caracteres da obra romana ao inseri-los na realidade nordestina brasileira.

O enredo se desenrola cheio de ambiguidades e desencontros arquitetados, em sua maioria, por Caroba. Euricão é tão cego pela sua porca que mal consegue enxergar que o seu real tesouro – Margarida – está sendo disputado sob seu teto. O velho Euricão está sempre pedindo para Santo Antônio proteger a sua porca, chega até a questionar o poder do Santo, e vive pensando em estratégias para evitar que a porca seja roubada.

A peça aborda a dualidade da alma humana, que fica dividida entre o profano e o sagrado. O autor explicita isso ao colocar no título o símbolo do sagrado, o santo, e o símbolo do profano, a porca. É curioso ver como Suassuna coloca ambos no mesmo ambiente:

Tranca também as portas e janelas com barras de madeira e abre pelo meio uma grande porca de madeira, velha e feia, que deve estar em cena, atirada a um canto, como se fosse coisa sem importância. Dentro dela, pacotes e pacotes de dinheiro. EURICÃO, enquanto ergue e deixa cair amorosamente os pacotes, vai falando, ora consigo mesmo, ora com Santo Antônio, cuja imagem também deve estar em cena.<sup>39</sup>

O dramaturgo parece fazer isso como forma de provocar intensamente Euricão, para obrigá-lo a escolher a todo o momento de que lado ficar, ou pelo menos para lembrá-lo que os dois lados existem. O próprio Euricão comenta sobre essa escolha:

EURICÃO – Ah, Santo Antônio poderoso! Até que enfim você se compadeceu de seu velhinho, de seu devoto de todos os momentos e de todas as horas! Pensei que estava obrigado a escolher entre o santo e a porca! Mas Santo Antônio não podia me exigir esse absurdo! Ai, minha porquinha, que alegria apertá-la de novo contra

<sup>39</sup> SUASSUNA, *O santo e a porca*, 1974, p. 12.

o meu coração! Que alegria beijá-la! Ó minha esperança, ó minha vida! Agora que a encontrei não a largarei um só instante! Afastem-se, saiam de perto de mim! Agora é assim, minha porca e eu!<sup>40</sup>

O catolicismo popular tem uma presença marcante no cotidiano do povo brasileiro por misturar crenças e ditados populares, que não necessariamente estão relacionados com os dogmas da Igreja Católica, mas sim com um hábito do brasileiro de manifestar expressões de sabedoria popular em situações cotidianas – quando chove, o povo comemora: “Até que enfim, São Pedro” ou “São Pedro caprichou!”; quando alguém recebe uma notícia ruim: “Minha Nossa Senhora!” etc. Suassuna optou por um santo católico de grande devoção popular, Santo Antônio. Muitas pessoas acreditam que ele seja o santo casamenteiro. Essa escolha por parte do autor gera imediatamente uma identificação. Nos diálogos de Euricão com Santo Antônio, a figura do santo assume um papel passivo e é a quem Euricão recorre quando tem problemas: desabafando, questionando, duvidando, pedindo, reclamando e refletindo. A porca recheada de dinheiro representa a conquista profana de Euricão e é em defesa desse tesouro que ele manifesta sentimentos negativos, como: avareza, egoísmo, desconfiança.

Ariano Suassuna construiu a peça *O santo e a porca* com base na cultura popular, que permeia o conteúdo e a forma. O autor reuniu elementos da cultura nordestina brasileira – os tipos nacionais, os ditados populares, os costumes nordestinos, a religiosidade popular nacional – para recriar a obra de Plauto: *Aululária*. O dramaturgo construiu com primor jogos cômicos e estilizou as personagens com uma caracterização brasileira, bem como estruturou o texto a partir de uma carpintaria dramática nacional. Diante de um texto que tem as suas fontes claras, Ziembinski, um diretor sensível, percebeu que o caminho para a encenação estava em encontrar meios na cultura de rua brasileira, de feira e circense para colocar a peça em cena. O diretor do Teatro Cacilda Becker optou por transformar o palco em um espaço amplo que favorecesse a exteriorização e a vivacidade necessárias para abarcar o texto vibrante e as personagens enérgicas de Suassuna.

<sup>40</sup> SUASSUNA, *O santo e a porca*, 1974, p. 12.

*O santo e a porca* uniu o dramaturgo popular ao diretor que representa simbolicamente – pela encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues em 1943 – o advento do teatro moderno no Brasil. A peça tem um papel importantíssimo na história do teatro brasileiro por ter em essência a difusão da cultura nacional. Tanto as escolhas de traço estilístico para o conteúdo e formato do texto, como a aposta do diretor em uma linguagem histriônica estão diretamente relacionadas à brasilidade que inunda a obra.

## Referências:

- 5 DE MARÇO, estréia do Teatro Cacilda Becker. *Correio da Manhã*, 11 fev. 1958. Caderno 1, p.13.
- ALMEIDA, Maria Inez Barros de. *Panorama visto do Rio*: Teatro Cacilda Becker. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- FRANCIS, Paulo. Ziembsinsky e Suassuna. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 16 fev. 1958. *Revista dos Espetáculos*, n. 9079, 2ª seção, Suplemento Dominical. p. 8.
- KORNIS, Mônica Almeida. *Sociedade e cultura nos anos 1950*. 2017. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>>. Acesso em: 18 fev. 2019.
- MAGNO, Paschoal Carlos. *O Santo e a Porca*, pelo Teatro Cacilda Becker, no Dulcina. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 19, 9 mar. 1958.
- MATOS, Geraldo da Costa. *O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Faculdade de Filosofia de Itaperuna, 1988.
- PALLOTTINI, Renata. *Cacilda Becker: o teatro e suas chamadas*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.
- PONTES, Heloisa. A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga. *Tempo Social*. vol. 16, n. 1, p. 231-262, jun. 2004. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ts/v16n1/v16n1a12.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2019.
- PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PRADO, Luís André. *Cacilda Becker: fúria santa*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- SUASSUNA, Ariano; GULLAR, Ferreira; AMADO, Jorge. *Literatura viva*. Série Depoimentos. Rio de Janeiro: Editorial Mis, 2002.



# **A escrita dramática de Carlos Alberto Soffredini e suas relações com a cultura popular**

Maria Emília Tortorella

A obra de Carlos Alberto Soffredini apresenta contribuições riquíssimas para o drama moderno brasileiro. Pela amplitude quantitativa e qualitativa dessa obra, abordá-la em algumas poucas páginas torna-se um envolvente desafio. Desafio porque Soffredini dedicou toda uma vida ao teatro e ao fazer artístico, completando 38 anos de carreira em 62 anos de vida, escrevendo mais de 23 peças e dirigindo cerca de 30 encenações, além dos roteiros de cinema, telenovela e radionovela que assinou. Sua obra é, portanto, tão múltipla e tão rica quanto a própria cultura popular brasileira, fonte, aliás, da qual bebeu insaciavelmente. Foi a partir das pesquisas em fontes da cultura popular, estabelecidas pelo dramaturgo ao longo de sua carreira, que se delineou o que podemos chamar de estética soffrediniana e é a partir dessa perspectiva que o conjunto de suas obras será aqui abordado.

Nascido em 1939, Carlos Alberto Soffredini iniciou-se no teatro amador em 1963, quando passou a fazer parte do Teatro Escola da Faculdade de Filosofia e Letras de Santos (TEFFI). Sua participação no grupo se deu inicialmente como ator, depois como diretor e, finalmente, como dramaturgo. No ano de 1965, o TEFFI enviou candidatura para participar do *Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy*, na França, e um dos pré-requisitos seria se inscrever com duas peças autorais. Foi Soffredini quem assumiu tal responsabilidade e, nas palavras da atriz

Jandira Martini, colega de grupo, foi a partir daquele momento que ele “percebeu que o negócio dele era por ali”.<sup>1</sup>

No ano de 1967, estimulado pelos colegas, Soffredini enviou sua peça *O caso dessa tal de Mafalda, que deu muito o que falar e acabou como acabou num dia de carnaval* para o Concurso Nacional de Dramaturgia, promovido pelo Serviço Nacional do Teatro (SNT), a qual foi premiada em primeiro lugar. A partir de então, Carlos Alberto Soffredini passou a ser um nome de relativo destaque na cena teatral. Segundo o parecer do júri, “a peça sobressaiu-se por seu grande senso de humor e humanismo numa extraordinária peça de costumes”.<sup>2</sup> Em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, Soffredini já preconizava um projeto estético que guiaria sua obra, mesmo não tendo ainda passado por experiências que foram norteadoras em sua carreira:

Não estou contente com quase nada que existe por aí. Como qualquer artista, quero usar a minha arte para transformar as coisas e, para isso, fiz um plano de trabalho. A maneira pela qual pretendo mudar as coisas não pode ser dita em uma só peça. É o conjunto da minha obra que vai trazer a minha mensagem.<sup>3</sup>

No ano seguinte, 1968, Soffredini ingressou na Escola de Artes Dramáticas (EAD), buscando aprofundar sua formação. Mesmo consciente de sua vocação como dramaturgo, ele considerava importante passar pela formação de ator, como recorda a atriz Eliana Rocha: “lembro que ele dizia que não tinha ido pra EAD para se transformar em ator, mas para aprender a fazer teatro, porque quem escreve tem que saber como é de dentro”.<sup>4</sup> Tendo Soffredini ingressado na Escola já como dramaturgo premiado, em diversas montagens ele era convocado a adaptar textos ou mesmo a escrever inéditos. Sem dúvida, os anos de aprendizado com artistas-professores como, para citar alguns nomes, Ademar Guerra e Myriam Muniz – declaradamente sua grande mestra – foram importantíssimos para sua carreira.

<sup>1</sup> SOFFREDINI, *Carlos Alberto Soffredini: serragem nas veias*, 2010, p. 77.

<sup>2</sup> SOFFREDINI, *Carlos Alberto Soffredini: serragem nas veias*, 2010, p. 91.

<sup>3</sup> SOFFREDINI, *Quanto vale uma tal de Mafalda*, 1967.

<sup>4</sup> SOFFREDINI, *Carlos Alberto Soffredini: serragem nas veias*, 2010, p. 80.

Entre o final da década de 1960 e início da de 70, Soffredini mergulhou no universo das tragédias gregas ao dirigir três peças, uma de cada um dos três expoentes poetas dramáticos clássicos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Essa experiência parece ter reverberado em sua obra, já que algumas de suas peças apresentam forte carga trágica. Mas o grande encontro do autor com uma estética que realmente o comovesse aconteceu em 1972, quando teve seu primeiro contato com o circo-teatro, gênero popular brasileiro que alcançara seu expoente entre as décadas de 1930 e 1950<sup>5</sup> e que na década de 1970 encontrava-se marginalizado nas periferias de São Paulo.

Desde então, interessou-se por conhecer mais dessa linguagem tão peculiar e, a partir de 1975, seu trabalho enveredou consciente e definitivamente para tal pesquisa, como ele mesmo afirma no artigo "De um trabalhador sobre o seu trabalho":

O trabalho começou em 1975, quando montei a FARSA COM CANGACEIRO TRUÇO E PADRE, de Chico de Assis, para o extinto Teatro de Cordel de São Paulo. Até ali vinha realizando várias experiências fundamentais em filosofias teatrais (acho que pode se chamar assim) importadas. No mundo, surgem periodicamente diretores e/ou grupos que empreendem experimentações no Teatro. No Brasil, fiel ao seu destino de colônia cultural, os resultados dessas experimentações chegam em forma de "ondas", cada uma delas sendo o definitivo caminho do Teatro Moderno (!). Nunca tendo saído do Brasil, para ver esses trabalhos "in loco", tentava adaptar essas "modas" a uma realidade local. Mas me ficou sempre, feito uma minhoca, a necessidade de procurar a forma brasileira de fazer Teatro.<sup>6</sup>

O Teatro de Cordel ensaiava num pavilhão, espécie de "circo de zinco", espaço mantido por Vic Amor Militello, descendente de uma família de artistas populares de circo-teatro. Do contato direto com essa tradição, Soffredini foi elaborando a tese de que nela ainda encontrava-se o que poderia ser "a forma brasileira de fazer teatro", aquela que aqui existia antes da chegada dos modernos métodos e conceitos de interpretação e encenação:

<sup>5</sup> PIMENTA, *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformação*, 2009.

<sup>6</sup> SOFFREDINI, De um trabalhador sobre seu trabalho, 1980, p. 3.

[o Circo-Teatro] acabou sendo o conservador daquela antiga linguagem teatral (encenações pré-diretor, visual pré-realista, interpretação pré-stanislaviski e etc), uma vez que ficou imune às influências que foi sofrendo o Teatro dito erudito.

Aquela antiga linguagem teatral não permaneceu cristalizada no Circo-Teatro. Pelo contrário. Como qualquer arte popular (de origem ou de adoção), o Teatro no Circo foi se amoldando ao gosto popular, sofrendo uma transformação regida pelo popular e não pelo erudito, transformações ditadas, vamos dizer, pelas exigências do mercado. Pois o espetáculo do Circo-Teatro tem uma finalidade imediata: ele não é feito para ser avaliado pelos entendidos ou pelos críticos em colunas especializadas, nem para ser comentado nas mesas dos bares da moda, nem para ir figurar nos anais da história do espetáculo. Ele é feito para agradar o público [...]

Para estar sempre ao gosto do seu público, o Circo-Teatro, no decorrer da moda, incorporou os hula-hula de Dorothy Lamour, os sapateados de Doris Day, o programa de auditório, as chacetras [sic], novelas, a discoteca... E essa onda do momento é ali colocada na mesma panela com ingredientes tradicionais, resultando uma linguagem antes de tudo popular e, por paradoxal que pareça, brasileira.<sup>7</sup>

A gênese do circo-teatro brasileiro não está relacionada com a falência do espetáculo circense de variedades, tal como a historiografia já chegou a apontar.<sup>8</sup> Pesquisadores mais recentes, tais como Ermínia Silva<sup>9</sup> e Daniele Pimenta<sup>10</sup> demonstraram em seus trabalhos que o circo-teatro surgiu num período auge, tanto do circo como de outros gêneros ligeiros. Entre o final do século XIX e começo do XX, os espetáculos populares em geral<sup>11</sup> encontravam-se em efervescência, a despeito da antipatia que lhes dedicava a maioria dos críticos e intelectuais do período. Em São Paulo e no Rio, estabelecimentos dos mais variados (cafés-concerto, cafés-cantantes, *chopp*s berrantes) eram construídos ou adaptados para receber programas mesclados de gêneros "dramáticos-musicais-coreográficos",<sup>12</sup>

<sup>7</sup> SOFFREDINI, De um trabalhador sobre seu trabalho, 1980, p. 3.

<sup>8</sup> Cf. BARRIGUELLI, O teatro popular rural: o circo-teatro, 1974; PASCHOA JUNIOR, O circo-teatro popular, 1978; VARGAS, Circo, espetáculo de periferia, 1981.

<sup>9</sup> SILVA, *O circo e seus saberes*, 1996; SILVA, *As múltiplas linguagens na teatralidade circense*: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do século XX, 2003; SILVA, *Circo-teatro*: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil, 2007.

<sup>10</sup> PIMENTA, *A dramaturgia circense*: conformação, persistência e transformação, 2009.

<sup>11</sup> Além do circo: comédias musicais, operetas, revistas, *vaudevilles*, *music halls*, mágicas.

<sup>12</sup> Expressão encontrada na tese de Pimenta (PIMENTA, *A dramaturgia circense*: conformação, persistência e transformação, 2009, p. 35).

tornando propício “o desenvolvimento simbiótico de tais gêneros e seus artistas”.<sup>13</sup>

Muito embora Soffredini não tenha conhecido o circo-teatro em seu período auge, o autor conseguia enxergar a efervescência criativa de outrora, pois ela, de fato, passou a ser elemento constituinte dessa linguagem. A “receita” identificada por Soffredini, de combinar “o novo” e “o tradicional”, é consequência, e também característica, do “desenvolvimento simbiótico” dos gêneros ligeiros e um dos elementos-chave para o alcance daquilo que era a estratégia, bem como a meta, do circo-teatro: “levar ao público aquilo que ele [queria] ver e, ao mesmo tempo, fazer com que o público [quisesse] ver o que o circo [trazia]”.<sup>14</sup>

Os mais de cem anos de tradição e resistência da linguagem teatral circense instigavam o *pesquisador* Soffredini, que se propôs a investigar e desvendar suas características, o que, por sua vez, foi alimentando o *criador* Soffredini. Em 1976, ele foi convidado pelo Serviço Social do Comércio (SESC) para dirigir o Projeto Mambembe, cujo objetivo era produzir espetáculos a serem apresentados em praças ou outros espaços abertos, alcançando, assim, um público diferente daquele que frequentava as salas de espetáculos. Soffredini agregou ao projeto diversos amigos e colegas, entre atores e artistas plásticos, que passaram a acompanhá-lo em suas pesquisas de campo nos circos-teatro da periferia de São Paulo. A investigação sociológica que, a partir de entrevistas com os artistas, abordava os problemas vividos pelas famílias circenses, foi empreendida apenas por Soffredini e pelos artistas plásticos Eurico Sampaio e Irineu Chamiso.

Além dessa abordagem, Soffredini estava interessado também, como encenador, em pesquisar a estética da linguagem do circo-teatro. Nessa etapa, os atores participaram das pesquisas de campo, assistindo aos espetáculos quase todas as noites, num período de oito meses. A equipe toda estava concentrada em dois blocos fundamentais: um em relação à parte visual e iconográfica dos espetáculos e outro em relação à interpretação dos atores populares. A partir da observação atenta e

<sup>13</sup> PIMENTA, *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformação*, 2009, p. 35.

<sup>14</sup> PIMENTA, *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformação*, 2009, p. 111.

contínua, eles foram respondendo às muitas indagações iniciais – “Que teatro o povo brasileiro vê? Quais são os elementos tradicionais? [...] O que emociona o público? O que faz rir? [...] De que elementos é feita a ‘técnica’ do artista? [...] Como ele cria um tipo? Como ele se maquia? Como se veste? Quais são seus cenários?”<sup>15</sup> – transformando as respostas em matéria-prima para a criação cênica do espetáculo do Projeto Mambembe. Abordando a linguagem do circo-teatro com foco nessas questões estéticas, o grupo de artistas “tencionava recuperar, por um processo de seleção, alguns elementos característicos dessa linguagem, para reelaborá-la e chegar a uma linguagem própria”.<sup>16</sup>

Para o espetáculo que estavam criando, o grupo escolheu contar a história de *Dom Quixote*, numa adaptação feita por Soffredini a partir da versão para teatro de bonecos escrita por Antônio José da Silva, o Judeu, no século XVIII. Rubens Brito, ator integrante do Projeto, relata que, ao assumir a responsabilidade de fazer um teatro em praça pública, que pudesse interessar a qualquer um que estivesse passando pela rua, a equipe percebeu que o processo de escolha e adaptação do texto teatral e o estabelecimento da estrutura dramática teria função primordial para eficiência da comunicação entre a obra e a plateia:

A configuração da cena em *D. Quixote* resulta da articulação adequada entre os principais sistemas significantes do espetáculo. A eleição de determinados elementos constituintes desse conjunto obedece, acima de tudo, o princípio de que se trata de um *espetáculo de teatro de rua*. Um desses sistemas é o *texto teatral*. A apropriação do texto para ser encenado em espaço público define a eficiência do processo de comunicação entre o elenco e a plateia. Por isso se reveste de extrema importância o momento de sua definição”.<sup>17</sup>

Assim, finalmente, após quase um ano de intenso processo de pesquisa e criação, estreou o espetáculo *A vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, que circulou por dois meses por espaços alternativos das cidades de São Paulo e Santos e ainda fez um mês de temporada no Teatro Anchieta, em São Paulo. Ednaldo Freire, diretor da

<sup>15</sup> SOFFREDINI, De um trabalhador sobre seu trabalho, 2017, p.144-161.

<sup>16</sup> FERNANDES, *Grupos teatrais: anos 70*, 2000, p. 202.

<sup>17</sup> BRITO, *Teatro de rua: princípios, elementos e procedimentos*, 2004, p. 43.

Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes, que participou como ator da peça, reflete sobre o que significou o Projeto Mambembe:

Alguns setores diziam que nós fazíamos um trabalho pão e circo, achavam que se devia fazer um teatro de realismo social, de bandeira política. Na verdade, não entendiam que o teatro que a gente estava fazendo era muito mais político do que qualquer teatro, digamos assim, panfletário, na medida em que buscávamos uma estética brasileira. Estou falando de alguns obtusos intelectuais que torciam o nariz para um teatro feito na rua e que queriam exercer uma patrulha ideológica. Confundiam um teatro popular com um teatro de concessão, um teatro menor. Isso é falta de visão histórica.<sup>18</sup>

A década de 1970 foi marcada pela eclosão de diversos grupos teatrais, entre eles os autodenominados "Independentes", atuantes nas periferias das cidades (uma tendência mais característica da capital paulista), em busca do público popular e com propostas de teor político, mobilizador e militante. De fato, a pesquisa e a criação, às quais os artistas do Projeto Mambembe estavam dedicando-se, diferenciavam-se completamente dos objetivos desses grupos. Soffredini e sua equipe "valia-se do circo-teatro como um paradigma 'da forma brasileira de representar', da qual procurava retirar uma linguagem própria".<sup>19</sup> Entretanto, no contexto do colonialismo cultural que o Brasil sempre sofreu ao longo de sua história, a retomada e revalorização de uma manifestação popular nacional, mesmo com fins estritamente estéticos, é uma ação política *per se*.

A estrutura de palco projetada para *A vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* pesava mais de uma tonelada e sua complexidade de transporte e montagem encarecia muito a circulação do espetáculo, o que levou o SESC a retirar seu financiamento. Com isso, muitos artistas abandonaram o projeto, mas aqueles que almejavam dar continuidade ao processo de pesquisa e seguir desenvolvendo trabalhos dentro da estética popular decidiram dar andamento ao trabalho de forma autônoma, fundando, assim, o Grupo Mambembe. Logo em 1977 estrearam duas peças, *O dileitante*, de Martins Pena, em agosto, e *A farsa de Inês de Pereira*, de Gil Vicente, em 3 de outubro, com temporada

<sup>18</sup> SOFFREDINI, *Carlos Alberto Soffredini: serragem nas veias*, 2010, p. 246.

<sup>19</sup> KRUGER, *Brechtianismo Circense: Tradição ou Modernidade?*, 2009, p. 23.

até o ano seguinte. Por esse período, era nítida a liderança de Soffredini no grupo:

O grupo formara-se ao redor dele e aplicava os resultados da pesquisa que ele desenvolvia isoladamente desde 1972. Como Soffredini era também o diretor dos espetáculos, acentuava ainda mais o peso de sua participação na equipe.<sup>20</sup>

Em meados de 1978, aceitando um convite de trabalho na Bahia, como professor no recém criado curso livre de teatro do Teatro Castro Alves, Soffredini deixou o Mambembe. Em Salvador, dirigiu os alunos-atores do curso em duas encenações: *Yerma*, de García Lorca, e *O asno*, adaptação que fez para o texto de Gil Vicente. As peças desses dois autores vinham sendo uma escolha recorrente nos trabalhos de Soffredini desde os tempos do TEFFI e da EAD.

O ano de 1979 foi bastante profícuo para Soffredini, tendo sido o ano de maior projeção de seu trabalho até então. Dois textos seus estrearam no cenário teatral paulistano com grande sucesso, ganhando, ambos, os principais prêmios do ano: os da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) e da Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (Apetesp), além do Troféu Mambembe. Trata-se de *Na carrêra do divino* e *Vem buscar-me que ainda sou teu*. O primeiro, escrito sob encomenda para o grupo Pessoal do Victor, sendo dirigido por Paulo Betti, marca o encontro de Soffredini com uma outra vertente popular: a cultura caipira, que somou aos seus estudos de teatro de rua e circo-teatro. O segundo, escrito no período que esteve na Bahia, montado pelo Grupo Mambembe, sob direção de Iacov Hillel, condensa suas pesquisas sobre o circo-teatro. Ainda em 1979, Soffredini trabalhou ao lado de Dercy Gonçalves, escrevendo o texto do espetáculo *Dercy Beaucoup*.

Sobre *Na carrêra do divino*, vale destacar que a peça foi escrita para o grupo Pessoal do Victor, que tentava, há algum tempo, montar uma peça que abordasse o universo caipira. Uma das intenções iniciais era desmitificar a imagem negativa do caipira cunhada por Monteiro Lobato e, para tanto, escolheram como livro-guia a obra sociológica e antropológica – mas escrita quase que em tom literário – de Antonio

<sup>20</sup> FERNANDES, *Grupos teatrais: anos 70*, 2000, p. 210.

Candido, intitulada *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Para escrever a peça, Soffredini estudou o caipira a partir de obras antropológicas, sociológicas, filológicas e literárias. Entretanto, a obra dramaturgic resultante desses estudos não procurou ser um registro narrativo das tradições do universo caipira. Mais profundo, o texto constrói-se a partir do conflito altamente destrutivo que as relações capitalistas trouxeram para o trabalhador rural. Ao migrar do campo para a cidade em busca da salvação, a protagonista família de caipiras encontrará o aniquilamento, senão o próprio, ao menos o de sua cultura, o que denota o sentido trágico da peça (e do processo social em si).

Após um longo período sem dirigir e sem desenvolver um trabalho continuado com um mesmo grupo, tal como foram os anos ao lado do Mambembe, Soffredini fundou, em 1985, o Núcleo de Estética Teatral Popular (Núcleo Estep), junto aos alunos da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. A estreia do grupo se deu com *Minha nossa*, texto de Soffredini que já havia ganhado os palcos com uma encenação do Grupo Mambembe no ano anterior. A peça também trata do universo popular, ao abordar a problemática da exploração religiosa.

Ao lado do Núcleo Estep, Soffredini desenvolveu os fundamentos daquilo que ele chamou de *Nossa linguagem*, sistematizando um método de direção de atores. Considerando que a função primordial do teatro é comunicar e que essa comunicação se dá através dos atores, o método da *Nossa linguagem* estava totalmente focado na preparação do ator – dentro da estética popular, com a qual Soffredini já consolidara seu “estilo” – afinando todos os seus instrumentos para a comunicação acontecer sem ruídos.

O Núcleo Estep dissolveu-se em 1988, durante processo de montagem da peça Trem de vida, uma dramaturgia não-dialógica, constituída de um roteiro de ações e canções, escrita por Soffredini a partir do projeto de pesquisa intitulado “Melodrama resgatado”, com financiamento da Fundação Vitae – a encenação não estreou e a peça segue inédita até hoje. No ano de 1986, paralelamente aos trabalhos desenvolvidos com o Núcleo, Soffredini escreveu *Pássaro do poente*, para o grupo de teatro Ponkã, que estava em processo de ensaio sob direção de Márcio Aurélio.

O espetáculo ganhou diversos prêmios, entre eles o Troféu Mambembe de melhor texto. Nessa peça, Soffredini relê uma lenda do povo japônês no contexto da cultura caipira brasileira e evidencia o embate entre um amor, puro e verdadeiro, e a ganância por acumulação de bens e riquezas.

Ainda na década de 1980, Soffredini envolveu-se com outras mídias, assinando o roteiro e a direção de cinco rádio novelas para o Projeto de Renovação da Novela Radiofônica, patrocinado pelas Indústrias Gessy Lever, e também os roteiros dos filmes *Tessa, a gata* (1981, direção de John Hebert) e *A marvada carne* (adaptação de *Na carrêra do divino*, 1984, direção de André Klotzel).

Em 1990, Soffredini concluiu o processo de pesquisa iniciado em *Melodrama resgatado* e interrompido pela crise interna do Núcleo Estep, escrevendo *De onde vem o verão*, que foi encenada pela Tatális Produções e Promoções Artísticas, produtora de sua filha Renata. Com a peça, Soffredini ganhou o troféu Molière e o prêmio Apetesp de melhor autor do ano de 1991. Trata-se de um dos mais belos e poéticos textos do autor, que coloca em diálogo o melodrama e o teatro moderno brasileiro, como veremos adiante.

Entre 1990 e 2000, Soffredini escreveu, dirigiu e produziu mais de dez peças, em sua maioria comédias musicais ao estilo do teatro de revista, além de assinar roteiros para cinema e televisão – entre eles o roteiro de *Hoje é dia de Maria*, escrito em 1995, mas que só foi ao ar pela Rede Globo em 2005, com adaptação de Luís Alberto de Abreu e direção de Luiz Fernando Carvalho.

Carlos Alberto Soffredini faleceu em 10 de outubro de 2001, aos 62 anos de idade. Ao revisitarmos sua carreira, podemos enxergar quatro grandes fases em seus 38 anos no teatro. A primeira fase engloba as experiências no TEFPI e a formação na EAD, entre os anos de 1960 e início dos 1970. Apesar de ser uma fase amadora, sua relevância deflagra-se no fato de Soffredini ter se descoberto talentoso autor e diretor. A segunda fase, que abrange toda a década de 1970, é marcada pelo mergulho em fontes populares, buscando identificar e definir uma estética e uma linguagem genuínas, que compusessem “sua maneira de fazer teatro”. A terceira fase foi dedicada à preocupação com o trabalho do ator

e desenvolveu-se, principalmente, ao lado do Núcleo Estep, culminando num método de direção de atores que Soffredini chamou de *Nossa linguagem*. Finalmente, a quarta fase desenrolou-se por toda década de 1990 e pode ser considerada uma fase de iniciativa empresarial, já que Soffredini produzia as próprias peças, contratando um elenco para cada espetáculo.

O legado de todas essas fases, para além das encenações que dirigiu e dos atores que formou, é com certeza toda sua obra dramática, cujo projeto estético denota a presença marcante e essencial do popular. E o mais importante: não se trata de um uso aleatório do popular, mas sim de um projeto estético rico e conscientemente desenvolvido, a ponto de alcançar dramaturgias elaboradas e originais, ganhadoras de prêmios e reconhecimento de público e de crítica, contribuindo para a produção dramática nacional.

A pesquisadora Eliane Lisbôa denominou a obra de Soffredini de *obra parafrásica*, pois quase todas as suas peças foram escritas a partir de uma ou mais obras anteriores (peças teatrais, textos literários, músicas, poemas ou até mesmo estudos acadêmicos), utilizadas como base para uma reflexão temática. Lisbôa atenta para a “infidelidade formal” à qual o autor se permite e afirma que “sua capacidade de reaproveitamento do material escolhido faz com que este se constitua como originalidade no novo contexto que se emprega”.<sup>21</sup>

Conhecendo-se a trajetória de Soffredini, é possível identificar essa “infidelidade formal” como própria de sua veia dramática, pois, não é ousado afirmar, a força motriz de toda sua obra foi a busca por novas formas, nova escrita, nova encenação, perseguidas sempre sob a ótica da brasilidade. Por paradoxal que pareça, ele encontrou o novo a partir da tradição, mas a tradição movida do popular. A ligação que o autor teve desde o início de sua carreira com os gêneros populares e a comédia, que por essência são mais abertos e mais aptos a renovarem-se pela condescendência ante as transformações socioculturais e as exigências do público, conferiu-lhe grande liberdade e inventividade de escrita. Por outro lado, o grau de refinamento que o autor sempre dedicou à

<sup>21</sup> LISBÔA, *A teatralidade na dramaturgia lírico-épica de Carlos Alberto Soffredini*, 2001, p. 73.

*carpintaria dramática* e à construção das personagens, da linguagem e da fábula, faz com que seus textos transformem o gênero que serviu de motivação para a obra. Enquanto intelectual que trabalha com a arte popular e o teatro de convenção, o autor transcende as práticas com as quais dialoga, não no sentido de melhorá-las, mas de ir além delas, mergulhando a fundo no tema abordado, atento a sua teatralidade imanente e pesquisando os procedimentos formais pelos quais o tema pode ser melhor expressado.

Tomemos como exemplo as relações e as apropriações que Soffredini estabeleceu com o melodrama, um dos gêneros mais populares de todos os tempos e do qual o autor se aproximou a partir de suas pesquisas sobre o circo-teatro. Segundo Jean-Marie Thomasseau,<sup>22</sup> o melodrama, desde seu nascimento, em 1800, enfrentou uma série de preconceitos por parte de uma elite intelectualizada. Apesar do incontestável sucesso de público, a “crítica especializada” julgava tais peças como sendo superficiais, esquemáticas, sem convenções próprias: tratava-se de um drama exagerado, repleto de heróis falastrões, vítimas perseguidas por ignóbeis vilões, composto por ações inverossímeis. Não se pensava em uma estrutura teatral característica, mas na deturpação do drama romântico para o rocambolesco. O gênero, portanto, para eles, embaralhava as regras da arte e do bom senso.

De fato, o melodrama não se apresenta como uma composição complexa, ao contrário, possui estrutura simples. Ivete Huppés<sup>23</sup> o define como bipolar, por sempre estabelecer contrastes, em nível horizontal e vertical. Para a autora, horizontalmente estão em oposição personagens representativos do vício e da virtude; e, verticalmente, há alternância veloz entre momentos de desolação e desespero e momentos de serenidade e euforia. O polo negativo é o mais dinâmico, porque conduz o desenvolvimento da ação, oprimindo o polo do bem. Mas, ao final da peça, a virtude sempre é restabelecida e o mal punido. A reunião desses elementos se repete em sucessivas peças do gênero, mas Huppés ressalva: “Se o esquema básico é limitado, o mesmo não acontece com a

<sup>22</sup> THOMASSEAU, *O melodrama*, 2005.

<sup>23</sup> HUPPÉS, *Melodrama: o gênero e sua permanência*, 2000.

organização da intriga. Nesse nível praticamente não há fronteira para a inventividade dos autores”.<sup>24</sup>

O traço principal do enredo consiste na surpresa iminente, é em prol dela que o dramaturgo expande ao máximo sua criatividade. Huppés sublinha, inclusive, o caráter explicitamente arbitrário da estrutura bipolar do melodrama, que se guia tanto pelo talento do criador como pelo interesse do público. Portanto,

O melodrama prenuncia a arte que se declara como artifício. A arte é matéria construída por um homem com o objetivo de produzir determinadas reações em outros homens – os consumidores – a quem ele deseja agradar.<sup>25</sup>

Carlos Alberto Soffredini, que já trazia desde suas primeiras peças a ambientação e a prosódia do cotidiano popular, descobriu no circo-teatro brasileiro “a arte que se declara como artifício” e buscou assumir tal estética em seus trabalhos:

Mas o que estamos perseguindo é um Teatro teatral. É um Teatro que conta estória, envolvente, gostoso, um Teatro do “como será que eles fizeram?”. Enfim, o tão cantado Teatro da magia teatral (?). É de mentira mas é como se fosse de verdade. É irreal, mas a gente acredita.<sup>26</sup>

Entretanto, mesmo as peças que Soffredini escreveu assumidamente inspirado no melodrama não podem ser classificadas como tal. Esse é o caso de *De onde vem o verão*, cuja complexidade estrutural e densa composição psicológica das personagens distanciam o texto da estrutura maniqueísta do melodrama. Isso fica bastante claro, inclusive, a partir da escolha do subtítulo da peça, *devaneio em duas partes, com canções*, que não é aleatório ou apenas poético, mas uma escolha consciente do autor em não fixar gêneros dramáticos para sua peça – além de reforçar o tema do texto. A peça conta a história de Marlene, uma mulher que foi criada para viver dentro do conservador reduto doméstico feminino. Vivendo sozinha com sua velha mãe e dotada de *mãos de fada*, como se diz na linguagem popular, ela costura vestidos de noiva

<sup>24</sup> HUPPÉS, *Melodrama: o gênero e sua permanência*, 2000, p. 28.

<sup>25</sup> HUPPÉS, *Melodrama: o gênero e sua permanência*, 2000, p. 29-30.

<sup>26</sup> SOFFREDINI, De um trabalhador sobre seu trabalho, 1980, p. 5.

para ajudar no apertado orçamento da casa, mantida com a pensão com a qual vivem desde a morte do pai. Desde pequena, sua janela é praticamente seu único contato – distanciado e fantasioso – com o mundo. Mas Marlene há muito tempo não é mais criança. Todas as meninas do seu bairro se casaram, quase todas as casas da região deram lugar a grandes e modernos prédios, já existe televisão a cores e apenas Marlene vive naquela velha casa, em seu retrógrado universo, junto a sua mãe.

Numa estação de verão, debruçada em sua janela, Marlene apaixona-se por Natalino, pedreiro que trabalha na construção de um prédio no terreno em frente de sua casa. Para aproximarem-se, Marlene o contrata para pintar sua casa e, pouco a pouco, conquista-o com lanches da tarde e jantares, até, finalmente, oferecer-lhe moradia e sustento para poder estudar e “vencer na vida”. Diante de relação tão díspar, os amigos de Marlene, Alicinha e Cacá, com medo de que ela estivesse sendo usurpada, passam a interferir na vida do casal – interferências essas que vão culminar num desfecho melodramático.

Apesar do argumento aparentemente simples, a peça desenvolve-se com complexidade: “A peça vai um pouco além da história de amor. Retrata o movimento de um feminino arquetípico, em direção ao masculino”.<sup>27</sup> A história é contada alternando presente e passado e diferentes tempos no passado, realidade e imaginação, lembranças e devaneios. Sem linearidade tradicional, as cenas criam um verdadeiro suspense e vão fornecendo peças-chave para que o leitor/espectador complete o quebra-cabeça, tanto em relação ao enredo, como à construção das personagens.

Lisbôa aproxima o texto da corrente expressionista, considerando que muitas das cenas da peça constituem-se em devaneios da protagonista. Para a pesquisadora, é possível verificar a marca do melodrama no jogo de “enganar e surpreender” o público com mágicas revelações, mas ao mesmo tempo a construção enigmática da fábula quebra as regras do gênero:

<sup>27</sup> SOFFREDINI, Soffredini faz romance da costureira, 1991.

Curiosamente, como já observamos, esse texto faz parte do ciclo de projetos do autor baseado em estudos realizados sobre o melodrama. No entanto, contradizendo todas as regras do gênero, que por princípio abre todas as pistas de entendimento ao público, o texto é dos mais enigmáticos, deixando entrever muitos caminhos de interpretação.<sup>28</sup>

Mais do que tentar inocuamente defender ou negar a aproximação do texto de Soffredini com o melodrama, interessa aqui constatar que a partir de um profundo estudo sobre o gênero, o dramaturgo alimentou-se da essência de uma linguagem popular para criar uma dramaturgia que se questiona estruturalmente.

*Vem buscar-me que ainda sou teu* é outra peça sua que também tem relações com o melodrama e, igualmente, traz a marca do questionamento estrutural e temático, o que evidencia uma das proposições da obra soffrediniana, a de fazer um teatro que se discute enquanto teatro. A peça é considerada a síntese poética dos anos que Soffredini dedicou ao estudo da linguagem do circo-teatro e sua grande homenagem ao artista popular. *Vem buscar-me que ainda sou teu* é baseada num trecho do melodrama *Coração materno*, escrito por Alfredo Viviani, e na métrica e na rima da canção homônima, de Vicente Celestino. O enredo da peça de Soffredini baseia-se no dia a dia de uma quase falida companhia mambembe de circo-teatro, que tem em seu repertório de representações justamente a peça de Viviani. Inteiramente metateatral, na vida das personagens de *Vem buscar-me que ainda sou teu* acontecem episódios semelhantes aos presentes na trama que elas mesmas encenam em seu teatro, os episódios melodramáticos de *Coração materno*.

Soffredini abre seu texto com as seguintes palavras:

Este trabalho é resultado de um contato sincero com o artista ambulante. Fui lá procurando a essência da linguagem teatral brasileira. E encontrei pessoas. Procurando as ideias e encontrei a vida. Não dedico essa peça a eles porque eles jamais a lerão. E se a lessem não se interessariam por montá-la. E eles sabem o que fazem.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> LISBÔA, *A teatralidade na dramaturgia lírico-épica de Carlos Alberto Soffredini*, 2001, p. 230.

<sup>29</sup> Abertura encontrada em uma versão obtida no Laboratório de Textos do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unicamp.

Essa epígrafe revela que o autor se apropriou não só da teatralidade, mas também do universo circense como um todo para criar sua peça. Seu primeiro impulso para pesquisar o circo foi sua indagação sobre qual seria a genuína linguagem teatral brasileira, mas logo percebeu que lá havia “pessoas vivendo”, fazendo teatro quase que por hereditariedade, porque lá haviam nascido. Encontrou sim uma tradição genuinamente popular brasileira, mas não pretendeu reproduzir a linguagem, mas refletir sobre o que encontrou:

*Vem buscar-me que ainda sou teu é uma reflexão. Essa pesquisa não é popular, discute coisas que interessam ao público normal de teatro, ao público jovem. Esse trabalho traz uma discussão sobre a cultura, as linhas rompidas com o teatro a partir das experiências estrangeiras. Não é que eu negue esse teatro novo, mas retomo o fio anterior, o teatro que ficou na periferia e que é nosso.<sup>30</sup>*

Nesse depoimento fica bastante clara a postura de Soffredini enquanto autor atento à sua realidade e às transformações que a perpassavam. Mais do que atuar como “simples” (sem aferição qualitativa) mediador entre um teatro popular da periferia e um teatro mais elitizado e aburguesado, Soffredini lançava mão do primeiro para construir formalmente – e também poeticamente – seus questionamentos sobre o segundo e vice e versa:

*Trata-se de espicaçar o jogo teatral. Trata-se de assumir a teatralidade do Teatro, de derrubar a quarta. Trata-se, e sabemos disso, de assumir os cânones que têm sido apontados como os do “mau teatro”. Alguma coisa esse “mau Teatro” deve ter, já que continua envolvendo uma classe de público depois de mais de um século. E o que teria acontecido com esse Teatro se um Realismo não tivesse vindo partir o seu fio de evolução? E as atuais “ondas” de reação a esse Realismo de onde vieram? A que tradições se filiam? Serão realmente reações? Ou novos ângulos do mesmo realismo? Devolveram a teatralidade ao teatro?<sup>31</sup>*

Ao procurar descrever a modernidade da escrita dramática, Sarrazac a caracterizou como um “movimento duplo que consiste, por um lado, em abrir, desconstruir, problematizar as formas antigas e, por outro, em criar novas formas”.<sup>32</sup> O depoimento de Soffredini transcrito acima

<sup>30</sup> SOFFREDINI, Coração de mãe à espera do público, 1979.

<sup>31</sup> SOFFREDINI, De um trabalhador sobre seu trabalho, 1980, p. 4 (grifos meus).

<sup>32</sup> SARRAZAC, *O futuro do drama*, 2002, p. 36.

revela o quanto o dramaturgo perseguia a escrita dramática moderna, uma vez que estava sempre confrontando o teatro que vinha descobrindo, tradicional e popular, e o teatro no qual havia se formado, pautado em técnicas estrangeiras.<sup>33</sup>

Desses confrontos e questionamentos, Soffredini alcançou, ao longo de sua carreira, desdobramentos modernos em diversos âmbitos: na encenação, interpretação, iconografia e, sobretudo, no âmbito da dramaturgia. Seguindo a trilha de dramaturgos anteriores que se propuseram a lidar com formas e assuntos populares, como Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Abílio Pereira de Almeida, Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, entre outros, Carlos Alberto Soffredini destaca-se no panorama do teatro moderno brasileiro por ter sempre buscado se inserir na ótica interna das linguagens populares sobre as quais se debruçou (o circo-teatro, a cultura caipira e o melodrama, para citar algumas), como demonstra o trecho a seguir:

Temos visto nos palcos brasileiros cópias exatas de espetáculos estrangeiros [...]. [N]ão se trata somente de uma questão de ÓTICA. A forma de abordar, de dispor a vestimenta aqui encontrada se subordina à risca a uma estética ditada por experimentadores de fora. Não é que eu ache que isso seja mau não, nada de preconceitos verde-amarelos. Mas é que sempre desconfiei que aqui mesmo, ali na periferia, há uma riqueza incrível de material para pesquisar, não enquanto vestimenta apenas, mas enquanto ÓTICA mesmo. E não só na periferia, no Teatro feito sob lona, mas também no folclore, nas danças dramáticas, no Teatro popular aportado no Brasil bem antes das Companhias principalmente portuguesas (os "Pássaros" de Belém do Pará, os Mamulengos do Norte e Nordeste, por exemplo) [...] Basta ir lá (principalmente no Circo-Teatro porque está mais a mão) com um mínimo de sensibilidade e o interesse focado não no bizarro mas no essencial, que gradativamente a tal ÓTICA vai mudando e gradativamente a gente vai mergulhando num mundo riquíssimo de estímulos.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> É claro que em fins da década de 1960 e início da de 1970, quando Soffredini inicia-se na área, o teatro brasileiro já havia se consolidado, inclusive em sua modernidade. Mas ainda havia apego e reverência às técnicas e ideias estrangeiras, principalmente no que dizia respeito à área da interpretação, como ousamos dizer que há até hoje.

<sup>34</sup> SOFFREDINI, De um trabalhador sobre seu trabalho, 1980, p. 4.

Importante ressaltar que sua primeira peça, *O caso dessa tal de Mafalda, que deu muito o que falar e acabou como acabou num dia de Carnaval*, escrita em 1967, já lidava com o universo suburbano, com a prosódia cotidiana, com personagens marginalizadas socialmente (no caso, Mafalda é uma prostituta), ou seja, Soffredini trazia a marca do popular desde sua primeira criação. Entretanto, como ele mesmo frisa, foi a partir do contato com o universo do circo-teatro que sua pesquisa artística enveredou consciente e definitivamente para as fontes populares, ao perceber que eram elas raízes capazes de gerar novos desdobramentos.

A união de uma característica que já lhe era inerente a um projeto estético conscientemente construído a partir das manifestações populares permitiu a Soffredini elaborar obras inegavelmente modernas, que esgarçam os limites entre os gêneros e rompem as convenções formais pré-estabelecidas. As peças de Soffredini explodem fronteiras e fazem caber em si épica, dramática e liricamente, entre o riso e a lágrima, os temas com os quais o autor se propôs a trabalhar. Peças que são únicas pela originalidade, mas plurais pela “bagunça” brasileira que as conformam. Sendo o termo “bagunça” empregado aqui tal como na concepção do crítico teatral modernista Antônio de Alcântara Machado, para designar a pluralidade das manifestações populares brasileiras, cotidianas e espetaculares, que já se mostraram e ainda vem se mostrando fértil terreno de criação para os artistas da cena.

No contexto do teatro brasileiro moderno – ampliando para o passado, do qual é devedor, e para o futuro, já que a obra de Soffredini deixou seu legado não só na excelência de sua dramaturgia repleta de brasilidade, mas na expansão da quantidade de grupos que hoje em dia desenvolvem pesquisas com linguagens teatrais populares nacionais –, a contribuição do autor se escancara na pesquisa com tema e forma intrincadamente ligados ao povo brasileiro, seu público. E no olhar para o público como fonte e objetivo do teatro, que se cria pensando na alteridade, no coletivo, em comunicar a partir do que nos é caro – nossa própria cultura.

## Referências:

- BARRIGUELLI, José Claudio. O teatro popular rural: o circo-teatro. In: *Debate e Críticas*, São Paulo: [s.n.], n. 3, 1974.
- BRITO, Rubens José Souza. *Teatro de rua: princípios, elementos e procedimentos*. 2004. 210 f. Tese (Livre Docência em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- FERNANDES, Silvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas: Editora Unicamp, 2000.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- KRUGER, Cauê. Brechtianismo Circense: Tradição ou Modernidade? *Revista Científica da Faculdade de Artes do Paraná*, Curitiba, v. 4, n. 2, p. 17-37, 2009.
- LISBÔA, Eliana Tejera. *A teatralidade na dramaturgia lírico-épica de Carlos Alberto Soffredini*. 2001. 338 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudo da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- PASCHOA JUNIOR, Pedro Della. O Circo-Teatro popular. In: *Cadernos de Lazer* 3. São Paulo: SESC SP/Brasiliense, 1978, p. 18-28.
- PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformação*. 2009. 137 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Tradução de Alexandra Silva Moreira. Porto: Editora Campo das Letras, 2002.
- SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.
- SILVA, Ermínia. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do século XX*. 2003. 370 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- SILVA, Ermínia. *O circo e seus saberes*. O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. 1996. 162 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- SOFFREDINI, Carlos Alberto de. De um trabalhador sobre seu trabalho. *Revista Teatro*, São Paulo, ano I, nº 0, jun/jul de 1980.
- SOFFREDINI, Carlos Alberto de. *Na carrêra do divino*. Versão obtida no Laboratório de Textos do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, Cópia doada pelo Professor Adilson de Barros, em Novembro de 1985.
- SOFFREDINI, Carlos Alberto de. *Vem buscar-me que ainda sou teu*. Versão obtida no Laboratório de Textos do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, 1979.
- SOFFREDINI, Carlos Alberto de. *De onde vem o verão*. Versão obtida no Laboratório de Textos do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, 1985.
- SOFFREDINI, Carlos Alberto de. Quanto vale uma tal de Mafalda. *Jornal do Brasil*. São Paulo, 3 e 4 dez. 1967. Caderno B, p. 9.

SOFFREDINI, Carlos Alberto de. Coração de mãe à espera do público. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 out. 1979. Ilustrada, p. 3.

SOFFREDINI, Carlos Alberto de. Soffredini faz romance da costureira. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 13 set. 1991. Caderno 2, p. 2.

SOFFREDINI, Renata. *Carlos Alberto Soffredini: serragem nas veias*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VARGAS, Maria Tereza (coord.). *Circo, Espetáculo de Periferia*. Pesquisa 10 – São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artística, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/circo.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2019.

**Seção II**  
**A Forma dramática em questão**



# Por um projeto estético de modernização dramática: questões e problemáticas

Elen de Medeiros

Voltar-se para as problemáticas inerentes à modernização dramática que ocorreu no Brasil requer certa acuidade, em especial porque estamos lidando com particularidades de uma história teatral que ainda tenta se consolidar e que encontra perspectivas paradoxais e, por vezes, contraditórias entre si. Muitas delas, a propósito, são complementares, a despeito da auto-defesa em que se embrenham. Em continuidade, portanto, ao pensamento que se coloca de modernização a partir de um projeto teatral popular e de um projeto político, voltemos aqui à reflexão de como o drama no Brasil se encaminhou ao *moderno* a partir de um projeto estético, que não exclui outros olhares e que se delineia a partir de certa convergência de tais fatores. No entanto, o que se destaca aqui é a elaboração estética de um questionamento formal, partindo da projeção de certo ideal de moderno que se estendeu por algumas décadas no nosso teatro.

São duas as principais correntes de discussão do drama moderno que se projetam enquanto balizas de reflexão: uma articulada pelo crítico húngaro Peter Szondi (2011), conhecida por seu livro *Teoria do drama moderno*, em que faz uma abordagem de uma forma dramática que se desmantela pouco a pouco a partir da inserção de um elemento que lhe é estranho, o sujeito épico no seio do drama absoluto (cuja base de reflexão para tal formato é a *pièce-bien-faite*), dando assim conjunção à superação de uma forma pela outra: o drama burguês sendo substituído pelo drama épico. A outra, de Jean-Pierre Sarrazac, pensada justamente a partir das reflexões szondianas, mas que estendem os pontos de apoio

para compreensão da implosão da forma dramática tradicional, reconhecendo não apenas o elemento épico como único contaminador do drama absoluto – pensado por Sarrazac como *drama-na-vida*: “no drama-na-vida, a fábula não deve cobrir senão um episódio limitado da vida de um herói, ou seja, o tempo de uma reviravolta da fortuna”<sup>1</sup> –, mas igualmente outros fatores que se alinham aos elementos dramáticos: o épico, o rapsódico, o documental, o lírico etc.

Assim, tanto o pensamento szondiano quanto as considerações de Sarrazac sobre o drama moderno nos fornecem material de observação da forma dramática moderna aberta, apontando para uma questão comum a ambos: o drama moderno se refaz, configura-se a partir de um questionamento de si mesmo tendo como base dois focos principais. O primeiro, surgindo de um olhar para a própria condição da forma dramática, repensando as estruturas, os paradigmas, as convenções e subvertendo-as, invertendo-as a ponto de questioná-las. Por outro lado, o drama moderno se constrói a partir de um olhar para a cena, em um processo contínuo de recompor suas características na união de elementos cênicos e textuais. De ambos os pensamentos, o que se nota é a proposição de uma forma aberta do drama moderno, que permite uma composição híbrida de sua estrutura.

Então aqui conseguimos delinear o olhar a que nos propomos: quais foram as principais transformações da forma dramática em sua composição estética, na conjuntura específica do teatro nacional, tendo como premissa o questionamento de si mesma, seja observando-se enquanto gênero literário, seja compreendendo-se enquanto gênero teatral integrante a uma arte mais ampla e complexa do que o mero objeto textual.

Embora nosso objetivo aqui não seja acompanhar historicamente a modernização, mas antes abordar algumas propostas de renovação dramática, não se pode negligenciar os impasses surgidos em virtude de incompreensões acerca dos anseios inerentes a um Brasil que buscava consolidar-se histórica e culturalmente. Nesse sentido, pensamos um projeto estético de modernização dramática que percorre o discurso

<sup>1</sup> SARRAZAC, *Poétique du drame moderne*, 2012a, p. 66.

de dramaturgos desde o início do século XX, quando, ainda na recém-instaurada República, tentava-se compreender o que seria de fato *nacional*. E que a compreensão dessa identidade permitiria encontrar os caminhos adequados à consolidação de um teatro legítimo de nossas terras, mas cuja ideia se confrontava com um anseio estético europeizado.

Em certa medida, na composição de nosso drama, sempre tivemos um olhar de observação para as transformações ocorridas no além-mar e outro voltado às demandas de nossa terra, gerando uma forma dramática híbrida em sua gênese e que em si carrega certa inconformidade. De algum modo, vivemos constantemente sob a égide da crise dramática, uma crise provocada pela incongruência de formas que se opõem, e que podemos compreendê-la a partir da ideia de *crise do drama* proposta por Sarrazac,<sup>2</sup> que seja contínua, que não se projeta para uma superação teleológica da forma anterior, mas uma forma dramática que se questiona frequentemente.

Assim, determinados alguns pontos de observação, podemos pensar na dramaturgia brasileira que projetou à forma dramática uma reflexão, um questionamento, impondo uma ruptura e que eventualmente pode elucidar um dos possíveis caminhos de sua modernização. Não sem algum desajuste, nosso drama encaminhou proposições marcantes no que tange a certa concepção de *moderno* a partir de um procedimento de negação. Nelson Rodrigues torna-se ponto referencial para pensarmos a posição dos dramaturgos; mas para observá-lo mais de perto, vamos nos deter em autores anteriores cujas obras propuseram algum tipo de abertura à forma.

Houve de algum modo uma trajetória irregular em nossa produção dramática, em que vários autores se lançaram à modernização teatral pela via dramática, sem que isso, no entanto, garantisse grande repercussão ou continuidade. Em meio a muitos desses autores, houve sobretudo certa incompreensão de *como* alcançar o moderno. Mesmo diante de alguns impasses teóricos-formais, não podemos negligenciar propostas de autores, como João do Rio, Roberto Gomes, Renato Vianna, Flávio de Carvalho, Álvaro Moreyra e Oswald de Andrade – apenas para

<sup>2</sup> SARRAZAC, *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, 2012b.

citar alguns dos inúmeros nomes que se empenharam em questionar o teatro vigente.

Não tivemos em nossa história teatral uma tradição arraigada no formato burguês, que se projetou sobretudo como literatura finissecular, e pouco atingiu os palcos até o início do que comumente chamamos de teatro moderno. Então, como encarar a postura de *questionamento* e *hibridização* de nossos dramaturgos; ou, por outro lado, como compreender teoricamente as propostas de esgarçamento da forma dramática de autores como Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues? Em face disso, precisamos ter em mente duas correntes bem demarcadas no início do século XX: de um lado, após a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914, a necessidade de o teatro nacional dar conta de uma demanda alimentada pela presença das companhias estrangeiras. Esse movimento dará origem, dentre outras manifestações, a uma corrente que se desenvolveu fortemente no Rio de Janeiro e foi chamada de Geração Trianon. Por outro, autores – intelectuais do meio literário – que propunham modos alternativos de construção de dramaturgia, mas sem se distanciar em demasia do teatro ligeiro.

Fazem parte desse último conjunto, autores como João do Rio, Roberto Gomes, Renato Vianna, Oduvaldo Vianna; um exemplo para cada década, desde o início do século XX até o final da década de 1930. Destaco tais nomes por terem eles se dedicado a pensar a forma dramática nacional e, mesmo esbarrando em vários equívocos, propiciaram um movimento de questionamento do *modus operandi* teatral vigente. Também é importante destacar aqui o fato de que estamos tratando de quatro décadas em que se almejou o *moderno* sem, no entanto, tê-lo efetivamente alcançado, sobretudo porque o movimento de questionar o paradigma divide espaço com o apaziguamento das formas. A forma aberta, própria do moderno, não chega a se configurar por completo enquanto permanece esse impasse. Na medida em que tais autores propuseram uma forma alternativa para suas dramaturgias, mas a conciliaram com as demandas de então – muito pautadas pelo teatro ligeiro –, há uma coadunação de projetos distintos.

Quero dizer que, ligados de certa forma a um teatro marcado pela relação comercial com os palcos, e que portanto adquiriu ao longo de

anos uma prática mais ou menos regular de representação e estrutura marcada pela convenção, alguns autores absorveram alguns dos seus aspectos na composição de uma dramaturgia, colocando-os lado a lado com propostas de renovação cuja base em geral era o teatro europeu. Ao alinhar duas formas estéticas estranhas entre si, muitas vezes completamente divergentes, gerou-se nessas dramaturgias uma dicotomia ora conflituosa, ora apaziguadora. Por vezes, essa antinomia não se resolve dramaturgicamente, mas impõe uma problematização ao conjunto dramático do período: Em que medida seria possível propor a modernização sem se distanciar completamente do público? Por outro lado, ao não ousar completamente, havia uma tendência pacificadora desse teatro, que encontra seus limites vanguardistas justamente nessa conciliação.

Cronista conceituado, João do Rio tem suas principais referências em Oscar Wilde e no dandismo, alinhando-se a outra esfera de um teatro de caráter mais lírico. Ele põe em cena a observação aguda das relações sociais latentes naquela recém-instaurada República, ao mesmo tempo em que se dedica à concepção de um teatro cuja forma é delineada pela presença do dândi. Desvela, com isso, as estruturas sociais e também se projeta dramaturgicamente com uma proposta audaciosa: ao interpor a crônica no seio da forma dramática, acontece de alguma maneira uma fricção com os elementos dramáticos, pressupondo a existência intermitente de um narrador que a tudo observa. Sua obra teatral poderia ser facilmente encarada como um simples espelho do que se passava com a burguesia em ascensão, como, aliás, o próprio autor sugeriu: “O meu único valor, se por ventura o tenho, é apenas refletir o momento de transformação dos nossos costumes acentuando-lhes os traços essenciais”.<sup>3</sup> No entanto, se observamos com maior atenção à forma como esses traços são acentuados, é possível apreender ali uma proposta de renovação do drama nacional.

Em *Que pena ser só ladrão!*, encenada em 1915 no Teatro Trianon, peça de um ato, João do Rio coloca no palco a presença do dândi – *Gentleman* – em duelo verbal com uma prostituta, Adriana, em um quarto de pensão decadente. Durante o desenrolar da cena, existe a

<sup>3</sup> PEIXOTO, *João do Rio e o palco*: página teatral, 2009, p. 239.

proeminente presença de um cronista – um narrador: seja pela curiosa rubrica de abertura, em que se revela uma formidável caracterização dos modos e dos costumes das personagens e da época; seja pelas falas do *Gentleman*, personagem que encarna a figura do dândi. Isso ocorre pela constante figura do *raisonneur* em suas peças: “a voz narrativa que no teatro vem diretamente explicitada pela presença do barão Belfort no papel de *raisonneur* jamais se desliga da máscara do dândi”, o que explicaria, segundo Orna Levin, “em parte, que as peças constituam autênticas crônicas de costumes daquela ‘frívola-city’, tomadas pelo viés cômico, que as tiradas espirituosas, os paradoxos e os jogos de palavras imprimem às falas”.<sup>4</sup>

O teatro simbolista foi uma forte influência para o teatro nacional e, ainda que circunscrito a um período específico, basicamente a década de 1910, foi impulsionador de alguns questionamentos em relação ao teatro musicado. Já foi apontada<sup>5</sup> a relação de João do Rio com essa corrente, sobretudo em *Encontro*, peça de um ato cuja estreia ocorreu no mesmo dia de *Que pena ser só ladrão!* (04 de setembro de 1915). Além dele, opondo-se claramente à configuração de um teatro cuja maior premissa era a diversão ligeira, alguns autores, com maior destaque a Roberto Gomes e Renato Vianna, buscaram inspiração na poesia inerente ao teatro simbolista e em seu maior expoente: Maurice Maeterlinck.

Roberto Gomes, que foi tido por João do Rio como “escritor de inconfundível sensibilidade, talhado para dotar o nosso teatro com peças admiráveis”,<sup>6</sup> produziu seu teatro – apenas oito peças – em uma década, entre 1910 e 1919. Com evidente influência do teatro simbolista de Maeterlinck, Gomes aliou-a ainda a outra corrente vinda da França, o teatro da paixão francês, cujos nomes mais representativos foram Henri Bataille e Henri Bernstein. Embora o simbolismo fosse um movimento ainda pouco conhecido no teatro brasileiro, o teatro da paixão era comum nos palcos nacionais da época. Um teatro de *boulevard*, que gira em torno das mazelas da sociedade vigente, retratando as vicissitudes da sociedade burguesa da época de forma crua: medos, angústias, hipocrisias

<sup>4</sup> LEVIN, A elegância nos palcos, 2002, p. XVII.

<sup>5</sup> FRAGA, *O simbolismo no teatro brasileiro*, 1992.

<sup>6</sup> PEIXOTO, *João do Rio e o palco*, 2009, p. 117.

e mentiras em torno das paixões. Assim, ao colocar lado a lado as duas correntes, Roberto Gomes alinha em suas peças duas propostas estéticas bastante antagônicas: de um lado, o lirismo simbolista; de outro, a crueza do teatro da paixão. A primeira não continha nenhum apelo comercial, enquanto a segunda era completamente voltada às demandas do público.

Apesar de ter dado foco às tais correntes em todas as suas peças, é nos atos únicos que Gomes consegue de algum modo provocar o paradigma do teatro vigente. Seja pela presença mais forte da inação, seja pelo tom crepuscular, em *A bela tarde* (1915), *O jardim silencioso* (1918) e *A casa fechada* (1919) existe uma força questionadora mais contundente, cujo objetivo, de voltar-se às partes mais profundas da psique humana, coloca em xeque a representação única da sociedade enquanto ambiente burguês. Além disso, também essa dramaturgia se confronta com a forma convencional do drama, pautado pela ação do *entre*, e se opõe ao teatro musicado tão corriqueiro à época. Nessas pecinhas, o dramaturgo coloca em destaque personagens solitárias que vivem no crepúsculo dos dias soturnos as dores profundas da perda e da solidão.

É, no entanto, em *A casa fechada* que podemos vislumbrar com maior nitidez a ruptura proposta por esse teatro. A peça de um ato, escrita em 1919, infelizmente, só foi descoberta tardiamente e não conheceu o seu correspondente cênico à época. Encenada apenas em 1953, *A casa fechada* possui nítida influência da peça *Interior*, de Maurice Maeterlinck.<sup>7</sup> Dividida em dois planos, existe na peça a projeção em primeiro plano de um conjunto de personagens que permanecem o tempo todo à espera de que algo aconteça no segundo plano, em que se situa a casa fechada. Diante do mistério acerca do que ocorreu na noite anterior, sem que isso se solucione de verdade, ficamos conhecendo o perfil (tipificado) de cada figura daquela pequena cidade interiorana. São retratadas as mazelas sociais por meio de cada um que, à espreita da passagem de Maria das Dores, não se furta de julgá-la frente a critérios morais burgueses e conservadores.

<sup>7</sup> Cf. MEDEIROS, Formas crepusculares, dores silenciosas: o teatro simbolista de Roberto Gomes, 2011.

O que se observa aqui é um passo muito importante para a conformação do drama – ou que se projeta sobre o drama como uma espécie de *crise*: uma divisão, ainda pouco delineada, entre os sujeitos – as figuras em frente ao correio – e o objeto de que falam – Maria das Dores. Em outras palavras, vislumbra-se aqui, ainda que muito timidamente, uma proposta de inserção do eu-épico em cena. *A casa fechada* muito provavelmente ficou relegada ao esquecimento e à paralisia de sua proposta por não ter sido encenada à época e seu autor ter se suicidado na noite de natal de 1922.

Renato Vianna e Oduvaldo Vianna (sem parentesco) foram autores que, cada qual a seu modo, propuseram alguma alternativa àquilo que encaravam como estagnação do teatro. O primeiro, em um período de quase 40 anos, pensou no conjunto teatral como um todo: seu espaço, a linguagem cênica, formação do público e dos atores, além de ser autor de alguns dramas. Em 1922, ligado a um grupo modernista, Renato Vianna escreveu e encenou – com seu movimento *Batalha da Quimera – A última encarnação do Fausto*, peça com lances simbolistas no texto e na proposição de cena. O segundo, pai de Vianinha, que iniciou sua trajetória no Teatro Trianon, escreveu em 1933 a peça *Amor*, cuja divisão em 5 *platôs* previa uma construção de ações simultâneas da narrativa cênica. Sua comédia, talvez a que mais se destaca dentre suas peças, promove à cena uma ruptura da narrativa ordinária no teatro vigente, construindo cenas simultâneas em planos diferentes. O tema e a discussão da peça, no entanto, não se expandem para além das discussões banais da sala de estar: uma mulher com ciúme doentio do marido o persegue em todos seus passos.

O que desejo ao dar relevo a tais produções não é necessariamente por seu feito individual – que cada uma possui em seu mérito, a despeito do que se pode imaginar num único *coup d’oeil* –, mas pelo conjunto e pelo que elas nos permitem refletir sobre essa dramaturgia. Em todos os casos, encontramos autores – intelectuais e literatos – incomodados com um dogma cênico, ligado sobretudo à produção em série de peças ligeiras, muitas delas musicadas, voltadas à demanda de um público que ansiava por entretenimento. Os atores e suas companhias, não raro, dependiam do sistema em que se embrenhavam para sobreviver, curvando-se assim

às exigências da bilheteria. Houve, de certo modo, um movimento de inconformidade com essa situação e, variável ou invariavelmente, propuseram modelos alternativos de construção dramática. Nos casos apontados e em outros mais percebe-se, no entanto, uma sequência de equívocos que não nos cabe agora uma análise pormenorizada, mas dos quais podemos lançar hipóteses.

A primeira questão que podemos levantar sobre essas peças está ligada a uma relação muito maior delas à literatura do que ao teatro. Considerando o fato de que parte desses autores eram nomes ligados ao meio literário e que se lançaram à escrita de textos para o teatro, houve uma tendência a literarizar a dramaturgia, desvinculando-o da proposta extremamente teatralizada que era o teatro musicado e ligeiro da época. Isso acontece, sem dúvida, na medida em que a escrita acontece de forma distanciada do palco e de suas exigências fundamentais, pautando-se em certo padrão de “elevação” da literatura dramática escrevendo... *literatura*. Essa premissa desembocou, claro, outro problema: essa produção teve, por isso, certo afastamento do seu público, sendo poucas vezes encenadas e, não raro, não foram encenadas.

Exemplar nesse sentido é a peça *A última encarnação do Fausto*, de Renato Vianna, que não encontrou boa recepção de público, o que o fez abortar o movimento *Batalha da Quimera*. Segundo Sebastião Milaré, “Além de arrasada pela crítica, *A última encarnação do Fausto* foi tremendo fracasso de bilheteria”<sup>8</sup> e ficou apenas três dias em cartaz. As peças de Roberto Gomes, potentes esteticamente – com o distanciamento histórico que hoje temos –, à época não obtiveram grande apoio, embora todas elas, à exceção de *A casa fechada*, terem sido encenadas. Desse grupo elencado para ilustrar o pensamento, Oduvaldo Vianna sem dúvida foi o que mais obteve retorno do palco – o que deve ser levado em consideração na medida em que ele fez parte da Geração Trianon desde seu início e tinha grande apelo popular devido às suas comédias.

No entanto, destaco aqui o fato de João do Rio e sua peça *Que pena ser só ladrão!* (em francês, *Rien qu'un voleur! Quel malheur...*) ter sido encenada, em 1924, pela Companhia Dramática Francesa Marie Thérèse

<sup>8</sup> MILARÉ, *Batalha da Quimera*, 2009, p. 89.

Piérat, que tinha como diretor artístico Lugné-Poe, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Lugné-Poe, importante encenador francês aliado ao movimento simbolista, foi fundador do Théâtre de l'Oeuvre em Paris. Duas observações sobre esse dado: a data da montagem, apenas 1924 – dois anos depois da famosa Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo –, e o fato de ter sido um espetáculo realizado em francês. Nada mais distante da aspiração pelo nacional desses primeiros decênios no Brasil.

Numa segunda hipótese sobre essa dramaturgia, podemos aventar que o impasse diante de como renovar o drama provocou uma tensão entre estéticas, em sua maior parte, divergentes. Se de um lado os autores pressupunham que a desejada renovação e muitas vezes a modernização, seria alcançada tendo como base propostas vanguardistas oriundas da Europa – muito marcadas pelo movimento de modernização teatral ocorrido lá; por outro, ao incorporarem seus aspectos estéticos não deixavam de observar também algumas demandas imediatas: seja a relação com um padrão teatral, seja a conformação de uma identidade nacional. Para usar outros termos, temos de um lado uma proposta como a do simbolismo teatral e, de outro, uma linguagem não completamente afastada dos palcos (como o teatro da paixão francês ou a comédia de costumes da Geração Trianon).

Esse jogo ambivalente fica perceptível em alguns dos autores desse início de século, cuja projeção de suas potencialidades cênicas não temos como mensurar de forma exata em face dos poucos registros existentes. O que nos resta, o texto propriamente dito, apresenta essa preocupação inerente a um impasse imediato, de renovação ao lado da própria sobrevivência do texto no palco. Tais escolhas, sem dúvida, colocam a dramaturgia diante de um empecilho estético visível, o confronto de interesses, de ideias, de concepções cênicas diferentes.

Nesse sentido, estamos lidando de certa forma com uma *crise do drama* nacional, que não se equipara à crise pensada por Szondi em sua *Teoria do drama moderno*, na medida em que não vislumbramos aqui a insurgência clara e efetiva do elemento épico no seio da forma dramática. Sequer tínhamos uma forma dramática segundo o paradigma pensado pelo crítico, pois que não tivemos entre nós o drama burguês nos moldes europeus. Aqui se trata de uma outra *crise*, que ousamos dizer nunca ter

se resolvido, pois ela lida diretamente com a constante e intrínseca hidridização do drama nacional.

Essa nossa crise dramática se dá a partir de um confronto de paradigmas, de um questionamento das convenções vigentes por diferentes e potenciais elementos de quebra. Uma vez pensado que a dramaturgia vigente lidava com formas múltiplas (revistas, entreatos, burletas, comédias de costumes), mas quase todas ligadas ao teatro musicado, o enfrentamento aqui se trata de deslocar esse padrão teatral, de propor então uma composição chamada à época de "séria" – com todas as ressalvas que podemos fazer ao adjetivo. Para tanto, os autores começaram a inserir elementos de literariedade, do lirismo imanente do movimento simbolista, buscar no além-mar inspiração para a modernização dramática. Tal inspiração esbarrou em problemas de várias ordens, como a não compreensão do pensamento filosófico inerente ao movimento simbolista, ou a impossibilidade de entender a amplitude das transformações cênicas – já que o drama se questionou sobretudo diante da transformação da linguagem do palco. Aqui, caminhamos em sentido oposto, fugindo do apelo do palco em direção ao texto literário, o que provocou, claramente, desajustes.

Não se trata de valorar as peças escritas por dramaturgos, como Roberto Gomes, Renato Vianna ou outro autor do período. Trata-se, ao contrário, de observar qual o movimento realizado por eles, sem prejuízo de valor, no sentido de que foram eles os responsáveis por impor um questionamento à produção teatral do período, levantando possibilidades de escrita e que, mesmo diante de diversos impasses e equívocos, lançaram o teatro brasileiro a uma esfera de problematização. Se dramaturgicamente as obras têm problemas estruturais, justamente por essa junção de proposições divergentes, isso provoca uma fissura no paradigma vigente e dá relevo à terceira hipótese que levantamos: a composição dramatúrgica sob a égide da *bagunça*.

O termo *teatro bagunça* é aqui uma referência a Alcântara Machado, crítico modernista que, em suas crônicas, lamentava a ausência de uma teatralidade brasileira no teatro da época.

A ideia de recomeçar pelo começo, a partir dos elementos mais simples, daquilo que poderíamos chamar de mínimos denominadores comuns da nacionalidade, base do “primitivismo nativo” modernista, era o ponto de apoio que permitia a Antônio de Alcântara Machado fulminar a cultura oficial e sonhar com novas formas de teatro por meio das quais arte popular e arte erudita deixassem de se contradizer.<sup>9</sup>

Ao lançar o olhar para a cultura nacional que se desenvolvia pelas beiradas, a despeito das investidas modernistas para destacá-la frente à extrema europeização de nosso universo cultural de início de século, Machado compôs-se como visionário diante disso e pautava seus argumentos em uma observação arguta do drama produzido naquele momento e também onde ele deveria buscar suas referências “para um drama moderníssimo e originalíssimo”:

Assim, a fusão, (ensaiada por outros) de todas as expressões autênticas e mais ou menos disfarçadas de arte no teatro aqui no Brasil se verifica na vida. E em consequência o teatro nascido dessa fusão jogará forçosamente e naturalmente com ela. Esse recurso comum a geômetras e artistas – o absurdo – não é aqui invenção: é elemento da vida, intervém nela, é parte integrante dela. Este é o país sem lógica.<sup>10</sup>

E termina essa crônica, intitulada “Teatro no Brasil”, sugerindo que pensássemos em um teatro sem regras e sem modelos: “Uma bagunça. Um teatro bagunça da bagunça sairá”.<sup>11</sup> Decerto que aqui ele sugere um desprendimento das formas importadas, das referências europeias, e que buscássemos a origem de um teatro genuinamente nacional nas fontes populares (para maior compreensão, verificar os artigos da seção de teatro popular). No entanto, essa ideia de *bagunça* nos leva a uma reflexão que abrange não apenas esse período de tentativas de modernização, mas também à produção dramática como um todo, realizada no Brasil sempre a partir justamente do que nos referimos anteriormente: dessa necessidade constante de observar os movimentos europeus sem deixar jamais de olhar para as demandas imediatas daqui. Em suma, vivemos sob a égide da bagunça: cultural, social, teatral.

<sup>9</sup> PRADO, O teatro e o modernismo, 1993, p. 24.

<sup>10</sup> MACHADO, *Palcos em foco*, 2009, p. 376.

<sup>11</sup> MACHADO, *Palcos em foco*, 2009, p. 377.

Embora possamos nos reportar a uma parte considerável de nossa dramaturgia como oriunda de nossa própria formação cultural miscigenada (e daí a nossa ideia de bagunça atrela-se à proposição de mistura de fontes diferentes), alguns projetos que foram lançados em discordância da proposta comercial de então podem ser inseridos aqui no conjunto a que nos propomos observar, de propositores de uma forma de questionamento. Refiro-me a autores que permaneceram à margem dos movimentos oficiais e foram relegados ao ostracismo, ao menos no período em que estiveram em atividade: Álvaro Moreyra, Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade (os dois últimos mais do que o primeiro).

Se Álvaro Moreyra se esquivou de polêmicas ao nomear seu projeto como "Teatro de brinquedo", projeto levado a cabo em 1927, Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade não negligenciaram uma boa polêmica. Moreyra, para seu projeto teatral, escreveu *Adão, Eva e outros membros da família...*, peça que obteve sucesso inesperado e que gerou certa expectativa no meio teatral. Inspirado em Jacques Coupeau, que na França havia renovado o teatro da *Comédie Française*, Álvaro Moreyra se interessa pela atuação, mas escreve uma peça teatral que, se não radicaliza, esgarça algumas noções fundamentais do drama. Décio de Almeida Prado a chamou de uma peça de conversação, enquanto o próprio Moreyra a pressupunha como parte de um teatro idealizado como "de reticências".

Entre Um e Outro, personagens da peça, um ladrão e um mendigo que conseguem se estabelecer e crescer socialmente, a mulher é um motivo de discórdia entre os dois amigos. Pareceria uma história pequeno-burguesa banal, irônica, que lança mão de questões que serão desenvolvidas posteriormente por outros dramaturgos (como a história de um mendigo que enriquece em *Deus lhe pague...*, de Joracy Camargo), não fosse uma estrutura dramática fora de qualquer padrão vigente, esgarçada em todos os seus aspectos primordiais: apenas um fio de enredo que interlaça os quatro atos; além de personagens que pouco têm de configuração realista ou tipificada, subvertendo justamente as figurações dos tipos comuns; os diversos pulos temporais que ocorrem durante a construção fabular; o esvanecimento da função dialógica do

teatro dramático, já que as réplicas em nada ou muito pouco movimentam a (irrisória) ação.

Para a estreia de seu *Teatro da experiência*, Flávio de Carvalho escreveu a polêmica *O bailado do Deus morto* (1933), texto dadaísta, em que compunha uma experiência teatral inusitada e inédita à época. Flávio selecionou para seu elenco pessoas das ruas, transeuntes, sem a menor vivência de palco. A peça, que em si não há nada que faça lembrar uma construção dramática, foge a qualquer baliza lógica e se aproxima de um ritual pagão, ficou em cartaz apenas três dias, tendo sido fechada pela polícia. O idealizador do movimento comentou o seguinte:

O Teatro seria um laboratório e funcionaria com o espírito imparcial de pesquisa do laboratório. Lá seria experimentado o que surgiria de vital no mundo das idéias: cenários, modos de dicção, mímica, a dramatização de novos elementos de expressão, problemas de iluminação e de som e conjugados ao movimento de formas abstratas, aplicações de predeterminados testes (irritantes ou calmantes) para observar a reação do público com o intuito de formar uma base prática da psicologia do divertimento, realizar espetáculos-provas só para autores, espetáculos de vozes, espetáculos de luzes, promover o estudo esmerado da influência da cor e da forma na composição teatral, diminuir ou eliminar a influência humana ou figurada na representação, incentivar elementos alheios à rotina a escrever para o teatro... e muitas mais coisas que no momento me escapam. [...] Escrevi o *Bailado do Deus Morto*, uma peça cantada, falada e dançada: os atores usavam máscaras de alumínio e camisolas brancas, o efeito cênico era um movimento de luzes sobre o pano branco e o alumínio.<sup>12</sup>

Sem dúvida que muitas das observações de Flávio de Carvalho no seu manifesto chamam a atenção, seja pelo vanguardismo da composição cênica e dramatúrgica, seja pela proposição de idealizar o funcionamento de um *laboratório* de pesquisa cênica, cujas experimentações estavam atreladas ao psicologismo do espectador. O texto, mais radical do que *Adão...*, dimensiona com alguma precisão a radicalidade da proposta e também ilustra a incompreensão da época diante da experiência.

Por fim, a contundente e provocadora experiência dramatúrgica de Oswald de Andrade na década de 1930, com a redação de três peças que

<sup>12</sup> CARVALHO, *A origem animal de deus e O bailado do Deus morto*, 1973, p. 101-102.

desconstroem completamente qualquer paradigma dramático-cênico: *O rei da vela, O homem e o cavalo e A morta*. Sobretudo na primeira, escrita em 1933 (publicada apenas em 1937, juntamente com as outras duas e encenada somente em 1967 pelo Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa), utiliza as linguagens teatrais da época para a composição sarcástica de uma forma dramática aberta, em que a desestruturação do formato burguês é a principal tônica. Nela, tendo como referência a crise de 1929, está marcado o “ponto de ruptura em vários níveis: ruptura econômica, com o capitalismo; política, com a democracia liberal; ideológica, com o catolicismo; moral, com a família concebida em moldes tradicionais; estética, com o próprio modernismo, mediante a concepção de arte engajada politicamente”.<sup>13</sup>

Sem dúvida que seu pensamento teatral está bastante ligado aos conceitos teóricos do marxismo. Para além dessa relação, bastante des-trinchada no ensaio “O teatro e o modernismo”, de Décio de Almeida Prado,<sup>14</sup> também é preciso apontar para um jogo formal dramatúrgico com as práticas teatrais da época, ao mesmo tempo em que ele deixa antever traços tímidos de quebra da quarta parede com a presença de um eu-épico que se evidencia particularmente pela relação política existente no texto. Se há fortes referências estruturais do circo e da revista, formatos bem-vistos por um grupo de autores do primeiro modernismo, do qual fizeram parte tanto Oswald de Andrade quanto Alcântara Machado, fica perceptível também o deboche em relação ao teatro vigente à época, da comédia de costumes do Trianon.

Essa forma dramatúrgica, que criou força a partir aproximadamente de 1915, respondendo às lacunas deixadas pela ausência de companhias estrangeiras no Brasil – que diminuíram consideravelmente a travessia do Atlântico após a eclosão da Primeira Guerra Mundial –, tinha uma estrutura bastante fechada, marcada pela presença de três atos, com apresentação, desenvolvimento e conclusão do enredo, personagens mais ou menos tipificados e representação imediata do que se idealizava enquanto família nacional. Prato cheio para o ironista, que se apropriou

<sup>13</sup> PRADO, O teatro e o modernismo, 1993, p. 27.

<sup>14</sup> PRADO, O teatro e o modernismo, 1993.

exatamente dessa formulação e subverteu os elementos e funções desse teatro, desarticulando assim toda e qualquer marca desse teatro pretensamente burguês.

Nelson Rodrigues, autor cujas atividades tiveram início nos primeiros anos da década de 1940, abarcou dois fatores fundamentais que garantiriam repercussão e continuidade: suas peças foram encenadas à época, provocando ecos na produção teatral vigente e posterior; e houve, tal como em Oswald de Andrade (ainda que por outras vias), uma ruptura na forma dramática de então, da comédia de costumes.

Assim, tomemos a partir de agora, como objeto de análise principal, a dramaturgia de Nelson Rodrigues, autor cuja obra inicial, nos anos de 1940, foi uma das responsáveis por se colocar de forma crítica diante do teatro vigente e propor uma outra forma de realização dramaturgical. Ao lado de outros autores, o dramaturgo esteve à frente de um projeto de modernização do drama – e do teatro nacional – a partir de uma proposta clara de hibridização genérica. Se por uma perspectiva o autor dá continuidade à ideia do teatro bagunça por meio de sua composição dramaturgical múltipla, por outro ele – não podemos negar – consolida a formulação de um drama moderno almejado há tempos.

Em sua incursão pela dramaturgia, Nelson Rodrigues ousou ao propor uma subversão dos principais elementos de composição do texto teatral: composição de personagens, tempo narrativo, forma dialógica, construção da fábula. E o faz a partir de recursos como a ironia e a inversão das funções primordiais do drama. Em certo sentido, defrontando-se com certa hegemonia dramaturgical, Nelson Rodrigues rompe com um formato determinado a partir da imbricação contínua de formas variadas. Desde sua primeira peça, *A mulher sem pecado* (1942), há uma proposição de ironia em relação ao formato convencional das comédias de costumes: embasado nessa estrutura tradicional, o dramaturgo apropria-se de elementos do melodrama para representar a mente de um marido perturbado e dominador, explorando aspectos que posteriormente se tornariam referência de sua dramaturgia. Na peça, ainda percebe-se a aproximação do autor com o teatro ligeiro de então, com três atos divididos entre apresentação, desenvolvimento e conclusão da fábula, tendo como núcleo uma família de classe burguesa.

No entanto, ao invés de apresentar uma família que ao passar por conflitos individuais consegue superá-los, ele coloca em cena uma mente conflituosa, em desvario, projetando ao mundo exterior seus medos por meio de figuras fantasmagóricas. Em um processo de autodestruição, Olegário, o marido protagonista, persegue a esposa até fazer com que ela o abandone, marcando assim seu malogro trágico.

No entanto, *A mulher sem pecado* ainda possui uma moldura do drama convencional, o que será quebrado pelo autor em sua próxima peça, *Vestido de noiva* (1943). É a partir deste texto, portanto, que Nelson Rodrigues irá expandir as fronteiras do drama, jogando para fora de si mesmo seus limites. Dividida em três planos narrativos – memória, realidade e alucinação –, *Vestido de noiva* coloca em choque três tempos de ação: o passado remoto, em 1905; o passado recente e o presente, ambos em 1943. Esse recurso é desenhado a partir da exploração da mente em decomposição da protagonista, Alaíde, que entre a vida e a morte busca reconstruir sua memória a fim de se reconhecer. Para tanto, ela conta com a ajuda de uma prostituta de 1905, Clessi, fruto de sua alucinação e ao mesmo tempo seu *alter ego*. Em um jogo constante entre os planos narrativos e os tempos passado e presente, a fábula vai se encaixando em um quebra-cabeça que avança a ponto de ser impossível definir os limites entre os planos narrativos: ao longo da reconstrução de sua memória, Alaíde vê-se diante da morte e da decomposição de sua mente, embaralhando informações e confundindo os fatos. A peça, encenada em dezembro de 1943 por um grupo de amadores e tendo na direção de Ziembinski uma leitura cuidadosa, dialoga com a estética expressionista, até então desconhecida no Brasil. Os personagens são projeções da mente de Alaíde, e é a partir delas que podemos acompanhar seus medos e suas angústias, alterando assim a maneira convencional de construção de personagem teatral.

Seguindo alguns passos analíticos de Ryngaert, a partir desse pôr em crise da forma dramática moderna e contemporânea, devemos nos deter no esvaecimento do personagem, já que na composição tradicional do drama ele é incumbido de funções múltiplas. No rasto de uma forma aberta, o personagem deixou de configurar-se pelas palavras que

pronuncia e surge diante de nós como “estilhaçado”, em completa defasagem entre o discurso e sua figura:

o personagem aparece intermitentemente, acumula intervenções sem vínculos aparentes, que, não obstante, ele acompanha sempre com a mesma competência. [...] Assim, o personagem também aparece ‘estilhaçado’, ali onde o julgávamos rico de facetas.<sup>15</sup>

Alaíde é um exemplo dessa configuração, quando ao projetar à cena seus devaneios, sonhos e medos, se opera no palco a multiplicação de sua imagem, multifacetada nas figuras fantasmagóricas que a perseguem: Clessi, Lúcia, Pedro. Para além do esgarçamento já previsto na dramaturgia de Álvaro Moreyra, ou da desestruturação burguesa e tipificada de Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues estraçalha a personagem no palco, às vistas do espectador, dando possibilidades variadas de leitura.

A partir de *Álbum de família*, Nelson Rodrigues vai voltar-se para um elemento caro à estrutura social brasileira, a família patriarcal. No entanto, sua abordagem foge a uma mera representação, trazendo à tona a potência trágica do homem primitivo e concentrando os problemas inerentes ao homem no ciclo familiar. Assim, ganham corpo os desejos íntimos e interditos, entrando em choque direto com as convenções sociais. Não poderia haver outra tônica a tais peças senão a trágica, marcando o estopim de um projeto estético que se desenhará em outras três peças: *Senhora dos afogados*, *Anjo negro* e *Os sete gatinhos: a elaboração de uma tragédia nacional*.

Vão marcar o perfil estético desse conjunto de textos a preponderância do sentido trágico, marcado especialmente pela trajetória e configuração do herói. O que aproxima tais peças são basicamente três elementos que auxiliam também na elaboração da tragédia rodriguiana, a saber: a) a configuração do (falso) herói – Jonas, Misael, Ismail e Noronha – enquanto detentor do poder patriarcal e falsamente superior. Pouco a pouco, a força inicialmente projetada de cada um deles se desmantela, desnudando a verdadeira face de cada um deles, vil, estruturada sobre as bases de uma sociedade doente; b) a trajetória de tais “heróis” percorre trajeto semelhante ao do herói trágico, de ascensão e queda. No entanto,

<sup>15</sup> RYNGAERT, Crise do personagem, 2012, p. 139.

toda sua ascensão é forjada e completamente frágil, o que se torna o principal elemento de sua queda e não um momento de reconhecimento – tal como nas tragédias gregas; c) o enclausuramento das famílias das peças é uma condicionante de todas as mazelas, o que potencializa as causas e os feitos. Isso é, para o dramaturgo, um recurso a fim de dar destaque à teatralidade desejada em cena, acentuando a visão distópica que tem do mundo.

Ainda outros recursos poderiam ser apontados como utilizados pelo dramaturgo em maior ou menor intensidade em cada peça, como o coro ou a referência ao oráculo. No entanto, o que destaca o uso de tais elementos notadamente da tragédia clássica é a subversão de suas funções, provocando em certa medida a ironia no jogo constante entre o trágico e o cômico. Em resumo, poderíamos quicá afirmar que a tragédia rodriguiana é formada a partir da subversão das formas convencionais e do jogo ambivalente do trágico com o cômico, tomando como base aqui a ideia nietzschiana de trágico, sustentada pela *ambivalência trágica* – esta mantida pelos polos opostos: o apolíneo e o dionísico.

Ainda uma outra via de alcance do drama moderno, menos óbvia em sua obra, mas não menos explorada pelo dramaturgo, seria a apropriação de recursos da comédia enquanto estrutura, mesclando-os a um sentido trágico imanente na condição do homem moderno. O exemplo mais nítido dessa aproximação seria *A falecida*, peça conhecida por ser a primeira de suas *tragédias cariocas*. Nitidamente observamos a estrutura de uma farsa, marcada pela presença de personagens tipos e também pela configuração de elementos fundamentais, como o tema do marido traído (Tuninho), próprio da convenção da comédia. Embora aparentemente uma comédia ou, como o autor a denomina, uma farsa trágica, podemos compreendê-la melhor ao acompanharmos a trajetória da protagonista, Zulmira. Como os outros heróis, Zulmira percorre um caminho de construção fictícia de seu perfil heroico, da igreja à casa funerária, na tentativa de se sustentar como superior à prima. No entanto, todos os elementos que embasam tal superioridade são frágeis porque oriundos de instituições sociais apodrecidas (religião, medicina ou casamento). Na tentativa de se vingar da prima, Zulmira deseja ser enterrada em um caixão de luxo, ser despida depois de morta e ser reconhecida como mulher

religiosa. Assim, Zulmira pouco a pouco percorre as estações de sua trajetória rumo ao seu fracasso (em evidente alusão à estrutura do drama de estações do expressionismo), um enterro pobre, longe do sonhado enterro luxuoso. O perfil de Zulmira dá a tônica à peça, acrescentando o epíteto “trágico” à estrutura reconhecida da farsa.

Outra personagem cujo percurso se assemelha ao de Zulmira, Boca de Ouro, protagonista de peça homônima, tem sua figuração esfaclada diante da pluralidade narrativa de Guigui, sua ex-amante. Ela que, ao longo de uma entrevista e sob impactos psicológicos variáveis, narra os crimes do bicheiro, ajuda a construir o mito suburbano que o envolve. Ao acompanhar as alucinações desse percurso anti-heroico, percorremos as estações até o malogro final de Boca de Ouro. Aqui, também, ganha relevo a imagem de personagens estilhaçados: se antes, em *Vestido de noiva*, nos deparamos pelo estilhaçamento a partir das projeções de um íntimo da protagonista, aqui nos defrontamos com um perfil multifacetado de Boca de Ouro segundo o íntimo de sua amante, o que garantirá ao personagem a imprecisão mítica.

Com base nesses exemplos, bem se nota que a proposta de Nelson Rodrigues ao se aproximar de temas caros à estrutura social brasileira ou mesmo de temas ocidentais reconhecidos como clássicos, mas inseri-los em um formato aberto, propício a hibridismos, marca a estética dessa dramaturgia. São evidentes as aproximações com a cultura eminentemente brasileira: uma sociedade patriarcal, a estrutura da família burguesa de classe média, a periferia da zona norte carioca; mesmo que tais aproximações não revelem uma proposição marcadamente socializante, mas antes psíquica. Ou seja, embora ambientados em uma sociedade com características bastante nacionais, as personagens rodriguianas são fundamentadas especialmente nos conflitos psíquicos, profundamente modernos, que passeiam pelo campo da sexualidade e dos desejos reprimidos. A partir de tais temas, Nelson Rodrigues então propõe-se a experimentar formatos dramáticos que deem conta disso, ao mesmo tempo em que se colocam como questionadores da forma convencional – que, a este tempo, já não supria todas as necessidades de representação do homem moderno brasileiro. É assim que surgem, em suas peças, as mais diversas indicações genéricas, rompendo com as formas fechadas

e brincando com as misturas a partir de um transbordamento de si mesmas. Suas personagens, como bem afirma Ismail Xavier, são “modernas arcaicas”, antagonistas de si mesmas e carregam consigo o primitivismo dos instintos frente aos conflitos da modernidade.

Decerto que Nelson Rodrigues é tributário de um percurso dramático nacional, da mesma forma como não podemos afirmá-lo como autor moderno exclusivo. Ele está imerso em uma produção ampla e rica, questionadora e plural. Estamos aqui, apenas, salientando as contribuições do dramaturgo para a modernização de nossa literatura dramática e, por conseguinte, de nosso teatro, dado seu projeto estético elaborado a partir de abertura, desconstrução e problematização das formas convencionais, criando, a partir de então, formatos abertos, híbridos.

Dramaturgos que o sucederam na história do teatro nacional reconheceram sua importância nessa abertura: Jorge Andrade, Augusto Boal e Plínio Marcos são alguns que, publicamente, falaram de sua importância. Sem dúvida, após o polêmico dramaturgo, cuja produção se esparsa em quase quarenta anos, muitos nomes se ergueram na produção teatral brasileira e igualmente marcaram nossa modernidade, com vias diversas e propostas estéticas plurais.

O que disso tudo é importante observar é um certo anseio comum por uma modernização dramática, muitas vezes sem a clara convicção do que seria isso, mas que de algum modo provocaram fricções na produção teatral. Pouco a pouco, alguns desses autores deixaram e preencheram lacunas importantes, mostraram problemas e levantaram questões para a construção de um projeto estético. Não estamos aventando, aqui, a ideia de que houve um *plano estético comum*, mas que o sentimento de insatisfação que percorreu a primeira metade do século XX provocou uma postura de constante questionamento entre nossos autores, marcando em nossa dramaturgia um contínuo *repensar da forma dramática*.

## Referências:

CARVALHO, Flávio de. *A origem animal de deus e O bailado do Deus morto*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1975.

FRAGA, Eudinyr. *O simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Art & Tec, 1992.

- GOMES, Roberto. *Teatro de Roberto Gomes*. Rio de Janeiro: INACEN, 1983.
- LEVIN, Orna Messer. A elegância nos palcos. In: LEVIN, Orna Messer (Org.). *Teatro de João do Rio*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. IX-XXXV.
- MACHADO, Alcântara. *Palcos em foco*. Cecília de Lara (Org.). São Paulo: Edusp, 2009.
- MEDEIROS, Elen de. Formas crepusculares, dores silenciosas: o teatro simbolista de Roberto Gomes. *Pitágoras 500*, Campinas, vol. 1, p. 22-39, out. 2011.
- MILARÉ, Sebastião. *Batalha da Quimera*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- PEIXOTO, Níobe Abreu. *João do Rio e o palco*: página teatral. vol. 1. São Paulo: Edusp, 2009.
- PEIXOTO, Níobe Abreu. *João do Rio e o palco*: momentos críticos. vol. 2. São Paulo: Edusp, 2009.
- PRADO, Décio de Almeida. O teatro e o modernismo. In: PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 15-39.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Vol. 4. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. Crise do personagem. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 136-140.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne*. Paris: Seuil, 2012a.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012b.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

# Raízes brasileiras de um drama moderno: a função dramaturgo no período entre-séculos

Phelippe Celestino

Graças aos diversos processos sociais de formação da população brasileira, e à imensa extensão territorial do Brasil, a profusão de linguagens, estéticas e modos singulares de se fazer teatro tornaram-se o *modus operandi* da prática teatral nacional. Logo, não seria ingênuo proclamar a insurgência do teatro brasileiro moderno tendo como premissa uma única, específica e restrita estética teatral? Não seria mais razoável dizer que o moderno no teatro brasileiro formou-se através de um processo gradativo, encadeado e difuso? Sendo assim, parece necessário que se continue o debate e que sobre ele se erijam outros pontos de vista e abordagens.

Em primeiro lugar, percebe-se contemporaneamente uma busca constante pela revisão e reflexão de alguns segmentos do fenômeno teatral que se desenvolveram na Primeira República e que até então eram negligenciados pelos estudos teatrais brasileiros.

A repercussão negativa ou difusa obtida por experimentos de cunho moderno que já se faziam presentes nas primeiras décadas do século XX, aponta para o diálogo travado entre as obras e seus receptores. O desvendamento de aspectos fundamentais desse diálogo – tal como o veto a que essas investigações cênicas foram submetidas no período, e as razões desse veto – nos convida a retornarmos a essas obras com um novo olhar, uma nova perspectiva, na busca de compreendê-las enfocando tanto aspectos de sua produção quanto de sua recepção histórica.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> SIMÕES, Veto ao Modernismo no teatro brasileiro, 2009, p. 14.

Qualquer diagnóstico que esteja desprovido de maiores pretensões estéticas resulta na verificação de que o teatro brasileiro, denominado pela crítica tradicional como *moderno*, mostra-se distante de uma abordagem plural e diversa. Ele corresponde, antes disso, a certa intenção ideológica que busca uma configuração estética e artística capaz de localizar a periferia em relação de autonomia com o centro. Na tentativa de se atribuir algo mais palpável e apaziguador frente ao problema da cultura brasileira dita autêntica, chegou-se a uma solução interpretativa e nada materialista do ponto de vista das dinâmicas e dos processos históricos.

Sobre isso, pode-se dizer, seguramente, que a sua postulação não lida com a problemática da *função dramaturgo* e muito menos com o processo de constituição de uma dramaturgia brasileira, que nesse momento viam-se em complexa transição. Tratam-se os escritores, na sua maioria, de homens de letras vinculados à tradição literária oitocentista. Via de regra enxergavam o teatro acima de tudo como *literatura*. E não era diferente o pensamento dos seus críticos. Verifica-se, então, que o início do século XX diz respeito a uma etapa de redefinição tanto do papel do dramaturgo na prática cênica, quanto da dramaturgia na criação teatral.

Uma teoria da modernização do teatro brasileiro que não leva em conta essas questões não se reconhece na especificidade do problema central do drama moderno brasileiro: a reconfiguração da *função dramaturgo* que seja capaz de transformar os paradigmas da escrita dramática, tornando-a em primeiro lugar um produto de ordem e excelência teatral que, atrelada ao advento da encenação, seria, de fato, capaz de produzir uma cena teatral brasileira moderna.

As consequências mais superficiais que dessa reconfiguração poderiam decorrer, como por exemplo, a abordagem ideológica de assuntos do cotidiano social e político; a profissionalização e sistematização da arte do ator; a valorização da teatralidade e dos seus aspectos singulares e materiais; são acontecimentos que, no caso brasileiro, estão intimamente dependentes de uma renovação do sistema dramático, e nisso inclui-se tanto o sujeito quanto o seu objeto, ou seja, o dramaturgo e a sua dramaturgia.

A prática teatral do século XIX, século do qual pode-se dizer que de fato surge o teatro à *brasileira*, ficou marcada em grande parte pela

influência dos escritores de teatro, na sua totalidade, homens de letras do campo literário. Até mesmo o teatro que se distanciou da função literária, como foi o caso do teatro ligeiro (ou cômico-musicado), teve na sua liderança nomes que foram consagrados primeiramente pelo campo literário. Veja-se, por exemplo, Artur Azevedo, que junto a outros, entre eles Machado de Assis, integrou um seletivo grupo responsável pela fundação da Academia Brasileira de Letras.

Percebe-se, diante disso, que uma renovação teatral ocorrida nesse momento deveria perpassar conseqüentemente o âmbito da dramaturgia, mesmo que fosse pela via da negação ou do confronto. Todavia, a modernização postulada e defendida pela tradição crítica e historiográfica deu-se na prontidão repentina de um suposto gênio moderno, que alheio à memória, ou ainda na impossibilidade de ser assimilado por ela, produziu as tábuas sagradas do teatro moderno brasileiro. Fazia-se necessário, por um lado, recuperar o atraso do teatro em relação às outras artes, modernizadas em 1922; e por outro, colocá-lo em sintonia com as últimas tendências que vinham sendo desenvolvidas nos centros europeus.

Vistas essas considerações, talvez não possamos creditar todos os méritos da modernização de nosso teatro a um único marco, seja a encenação de *Vestido de noiva*, em 1943 com Os comediantes, ou *Eles não usam black-tie*, em 1958 com o Teatro de arena, ou até mesmo *O rei da vela* em 1967 com o Oficina. Antes e dentro de tais movimentações, seria mais salutar verificar quais seriam os conflitos, as tentativas, os erros, as experimentações, os fracassos, que são inerentes a todo e qualquer processo de mudança ou transformação.

Todas essas encenações, uma vez aglomeradas, fazem parte de uma consolidação do processo de modernização do teatro. Graças a estudos mais recentes, verifica-se que há um desenvolvimento paulatino das questões modernas tanto na dramaturgia brasileira, quanto no teatro propriamente dito. Essas descobertas concentram-se, em sua maioria, nas três primeiras décadas do século XX, quando escritores de teatro, tomados por um desejo de renovação frente à hegemonia e à imobilidade do teatro de massa, buscaram – por meio de referências em sua maior parte estrangeiras – fazer um teatro sério, de cunho não apenas dramático, mas também moderno.

Portanto, por mais que tenham ocorrido muitos esforços nesse sentido, ou seja, de uma *fundação* do teatro brasileiro moderno, não se pode ignorar o fato de que a atividade teatral brasileira é heterogênea e multiforme. A sua modernização não poderia, pois, ser de outro modo: um processo múltiplo e instável, que extrapola os limites do conceito de fundação, ou ainda, como veremos a seguir, de uma *crise* com vistas a ser superada.

Ao adotarmos uma perspectiva de *formação*, as contribuições de dramaturgos, como João do Rio, Renato Vianna, Roberto Gomes, Júlia Lopes de Almeida e Flávio de Carvalho mostram-se imprescindíveis ao processo de compreensão dos limiares que sustentam a prática teatral tida como moderna. Isso ocorre porque foram esses escritores os primeiros em sua época a lidarem com questões dramáticas ligadas diretamente ao desenvolvimento teatral moderno europeu, modelo utilizado não apenas por eles, mas por toda uma geração de autores de teatro.

Esses dramaturgos, no entanto, estão colocados à margem da crítica e historiografia teatrais oficiais e somente nas décadas mais recentes tem-se empreendido sobre eles um estudo mais criterioso e autônomo, sem pretensões ideológicas particulares e restritivas. A nosso ver, o principal problema disso está no fato de alguns críticos e historiadores terem analisado essas criações baseados em critérios e parâmetros que não são os do tempo da obra ou daquela geração de escritores. Somente a partir da década de 1990 têm sido feitos maiores esforços nesse sentido, o que ressalta o fato de que há ainda muito a ser estudado e debatido.

Orna Levin, ao comentar a obra de João do Rio, argumenta que se trata de um "teatro sensível cuja concepção marca um período importante para a história da dramaturgia brasileira, no mínimo pelo que significou de esforços e lutas pela renovação dos palcos".<sup>2</sup> Nesse sentido, tem-se aqui a convicção de que isso também se aplica a outros autores da época, pois João do Rio não era o único de sua geração focado em renovar os palcos a partir das influências modernas de uma dramaturgia que vinha sendo desenvolvida na França, na Inglaterra e em outros lugares da Europa.

<sup>2</sup> LEVIN, A elegância nos palcos, 2002, p. XXXV.

A pesquisadora Níobe Peixoto esclarece o que infelizmente resultou dessa análise descontextualizada e preconceituosa.

A quase ausência de comentários nos livros de referência ou a repetição de observações rápidas sobre alguns espetáculos e artistas estrangeiros pareciam sugerir que as duas primeiras décadas do século XX teriam sido um período improdutivo, quase um hiato, na linha cronológica do tempo teatral.<sup>3</sup>

Deu-se, portanto, um desencanto que gerou a modernização dos palcos brasileiros desvinculada dos dramaturgos que antecedem a década de 1940, somente porque algum crítico ou outro não os consideraram autores de “grandes obras”. Há, nessa visão, os olhos daquele que vê apenas os indícios que procura e que não se permite ver o que está fora dos seus desejos e pretensões. Trata-se, em outras palavras, de um olhar viciado, que tenta encontrar fundamentos para a sua teoria concebida *a priori*, sem a observação criteriosa dos fatos na sua materialidade implícita.

No final do século XIX, houve também algumas outras tentativas de efetivação de uma prática teatral mais preocupada com o questionamento e a reflexão da forma dramática. Pautadas em moldes europeus, tais investidas não prosseguiram com maior força e não resultaram propriamente em “movimento, não teve um núcleo de ensaiadores e artistas, não se constituiu enfim como uma alternativa teatral e literária aos gêneros populares”.<sup>4</sup>

No ano de 1865, o teatro de cunho literário que vinha sendo hegemônico nos palcos do Rio de Janeiro sofre um forte revés. Desde 1859, o pequeno teatro Alcazar Lyrique vinha oferecendo um outro tipo de espetáculo, baseado na alegria, na música ligeira, na malícia e na beleza das mulheres. O público, gradativamente, foi trocando as peças recheadas de preocupações literárias e lições edificantes pelas cançonetas, cenas cômicas, duetos cômicos e pequenos vaudevilles vindos diretamente de Paris, assim como os artistas, e apresentados em francês. O golpe de misericórdia sobre o chamado teatro sério veio em fevereiro de 1865, quando o Alcazar estreou a opereta *Orphée aux enfers*, música de Offenbach, texto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy, com sucesso extraordinário.

<sup>3</sup> PEIXOTO, *João do Rio e o Palco*: página teatral, 2009, p. 15.

<sup>4</sup> FARIA, *O Naturalismo: dramaturgia e encenações*, 2012, p. 320.

Nos anúncios dos jornais de 28 de dezembro de 1865, podia-se ler que a peça já havia sido representada 150 vezes. Ou seja, a enorme afluência do público sinalizava para os empresários teatrais o caminho fácil para o lucro. A menos que fossem tomadas medidas para salvar o teatro de cunho literário, seus dias estavam contados.<sup>5</sup>

Ao voltar-se para o passado mais recente, e até mesmo contemporâneo, os dramaturgos do início do século XX encontravam, acima de tudo, esse misto formado pela preponderância de dramaturgias estrangeiras atreladas à incorporação irrestrita dessas mesmas obras em solo brasileiro.

Quanto à encenação, esta era preponderantemente realizada por companhias europeias ou brasileiras miscigenadas. Ou seja, os exemplos, os moldes e as referências se reportavam hegemonicamente, desde o século XIX, ao centro da cultura ocidental: a Europa, representada principalmente pela França e por Portugal.

Compreender o teatro brasileiro do século 20 impõe este longo desvio, na medida em que estas origens, portuguesas e *século-dezenovistas*, jamais deixaram de atuar na forma mesma de estruturação do teatro brasileiro. Em boa parte, são elas que impulsionam muito do movimento do nosso palco ao longo deste século que se encerrou, são elas que fazem boa parte da materialidade do eixo ao redor do qual nossas cenas se movimentam.<sup>6</sup>

Isso atuou posteriormente como um fator determinante para a construção do pensamento que continuaria a privilegiar o teatro europeu como gerador de moldes e exemplos supremos de criação dramática para grande parte dos autores brasileiros do início do século XX.

Entretanto, havia também por parte de alguns críticos a resistência quanto a esse alienado processo de importação. Mas as críticas que reivindicavam um suposto desvencilhamento diante dessa dependência teatral não se pautavam, em sua grande parte, em questões formais e muito se falava do conteúdo: era preciso representar o sujeito brasileiro autêntico, o nativo verdadeiro das terras do pau-brasil, pessoas que aqui nasceram e que aqui viram crescer consigo o Brasil.

<sup>5</sup> FARIA, O Naturalismo: dramaturgia e encenações, 2012, p. 217.

<sup>6</sup> BRANDÃO, Teatro brasileiro do século 20: as oscilações vertiginosas, 2001, p. 303.

Antônio de Alcântara Machado é um dos intelectuais que se destaca nesse assunto referente à assimilação de formas estrangeiras por parte de autores nacionais, ao menos no início de sua prática como crítico. Décio de Almeida Prado explica como essa absorção se sucederia utopicamente.

A tarefa deveria ser dupla, portanto, universalizar e nacionalizar, repetindo para o teatro as duas operações, ou “trancos”, na linguagem deliberadamente popular de Antônio de Alcântara Machado, que já se tinham mostrado tão eficientes na modernização literária: “O primeiro tranco foi no sentido de integrar a literatura brasileira no momento. No momento universal, está claro”. O segundo “foi mais difícil: integração no ambiente”. O modernismo, como cem antes o romantismo, só ia à Europa para de lá ser remetido de volta, com uma nova carga nacionalista, ao Brasil. Dos teatros mais adiantados, em suma, receberíamos apenas a técnica, os processos dramaturgicos: “Há a importar fórmulas, tão somente as fórmulas. As de hoje, as deste tempo, as fórmulas inovadoras e moças de Romaines, de Shaw, de Pirandello, de Zimmer, de Tchapek, de Gantillon, de tantos, de tantos”. A matéria dramática, não seria difícil achá-la em profusão no próprio solo brasileiro, desde que nos dispuséssemos a cavar um pouco mais fundo, ultrapassando a camada superficial do pitoresco urbano e suburbano já explorado até a exaustão pela comédia de costumes. Assuntos virgens para o palco é que não faltavam: “A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial”. Personagens? É só apanhá-las na rua, aconselha ele [Alcântara Machado] ao “comediógrafo nacional”.<sup>7</sup>

Portanto, revela-se um fato: mais do que ter nascido do teatro francês mastigado pelo teatro português, o teatro brasileiro não investia em outras contribuições formais que não fossem pautadas nesses mesmos moldes: vários dos dramaturgos dessa época recém-republicana viajavam para o velho continente a fim de estudar de perto a escrita literária das terras além-mar. Outra parte lia as dramaturgias europeias que aqui chegavam por meio das companhias navegantes. Em todos os casos, havia sempre a busca de modelos e exemplos de criação. Não à toa, por exemplo, Roberto Gomes considerava como referencial o simbolismo de

<sup>7</sup> PRADO, *Peças, pessoas, personagens*: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker, 1993, p. 20-21.

Maeterlinck. Antes dele, João do Rio muito se aproximou do teatro de Oscar Wilde.

Por outro lado, o distanciamento temporal e crítico permite-nos a ousadia de defender que uma renovação estética e artística não se dá apenas e através de uma reformulação conteudística, mas também, e simultaneamente, por meio de uma reestruturação formal e substancialmente dialética.

Quanto a isso, tem-se a perspectiva teórica adotada pelo pesquisador francês Jean-Pierre Sarrazac, que longe de tentar reduzir o teatro moderno europeu a um estatuto fundador, pautado sobre uma *crise* com fins à superação absoluta, busca postular sobre o drama moderno e contemporâneo à "ideia de uma crise *sem fim*",<sup>8</sup> na qual o gênero dramático isenta-se de buscar um lugar restrito ou no drama convencional ou no drama épico.

Resulta dessas constatações que, independentemente da pertinência e da utilidade de conceitos szondianos como os de "drama absoluto" e de separação, no seio da dramaturgia em crise, do objetivo e do subjetivo, ou do "sujeito épico", a crise do drama não pode ser mais concebida e representada hoje como um processo dialético no qual, mediante um período de transição e experiências formais, o drama antigo terminaria por engendrar – numa fusão neo-hegeliana forma-conteúdo – teatro épico moderno. Mas será preciso por isso renunciar ao conceito de "crise" em torno do qual se organiza toda a teoria szondiana do drama moderno? As decepções e ilusões da pós-modernidade – espaço dos "possíveis" previamente repertoriados; espaço que pretende fechar esse lugar demasiado aberto, demasiado instável, demasiado "em crise" e "crítico" da modernidade – nos incitam, ao contrário, a manter esse conceito de crise em operação no seio da poética do drama. Substituindo, porém, a ideia de um processo dialético com início e, sobretudo, "fim", pela ideia de uma crise *sem fim*, nos dois sentidos do vocábulo. De uma crise permanente, de uma crise sem solução, sem horizonte preestabelecido. De uma crise inteiramente em imprevisíveis linhas e fuga. O conceito de rapsódia – de *pulsão rapsódica* vigente na forma dramática –, que pus à prova nestes últimos vinte anos, tenta dar conta dessa precipitação das escritas dramáticas para *a forma mais livre* (que não é ausência da forma).<sup>9</sup>

<sup>8</sup> SARRAZAC, *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, 2012, p. 32.

<sup>9</sup> SARRAZAC, *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, 2012, p. 32.

Logo, o esforço em localizar uma dramaturgia em *crise* ou no drama burguês ou no drama épico, incide num duplo problema: primeiro, isso anula a própria potência de singularidade do texto, e segundo, tal ponto de vista anula justamente esse aspecto transitório e instável que até aqui se tem postulado. A nosso ver, o motivo de tais criações em *transição* talvez não seja nem o *salvamento* nem a *resolução* em si, tal como postuladas por Szondi, mas sim o próprio caráter transitório e instável inerente a elas.

Aplicado ao contexto dos nossos escritores de teatro brasileiro do período entre-séculos, essa perspectiva busca considerar cada dramaturgia na sua intenção própria. Antes mesmo de atribuir a elas o *status* de *fracassadas*, só por não terem sido muito representadas ou reconhecidas pela crítica de sua época, busca-se percebê-las em sua intenção estética e também paradigmática, pois diz respeito à transição de uma função em geral literária, para uma função especificamente teatral. Isso não ocorre graças a um motivo abstrato ou filosófico, mas sim devido a uma necessidade demandada pelo teatro, ou melhor, pela cena que, para se modernizar, precisava de uma dramaturgia que se desenvolvesse em maior relação com a materialidade do palco e com o seu funcionamento particular.

Observar pela teoria szondiana essas obras taxadas como "fracassadas", sem compreendê-las em sua totalidade e especificidade intrínseca, faz incorrer em um risco imediato, pois recai-se no problema de rotulação de uma dramaturgia a partir de uma teoria que é alheia ao próprio contexto da obra em si. Essa confusão tem ocorrido muitas vezes quando se tenta observar as dramaturgias dos brasileiros que escreveram para o teatro das primeiras décadas do século XX. Isso acontece porque a teoria de formação do drama moderno postulada por Peter Szondi advém de uma matriz materialista, que lida de forma dependente e subordinada a uma situação *sui generis*, a saber, o drama europeu do final do século XIX e início do XX. Ao separar-se dela, o raciocínio inevitavelmente se modifica, descaracterizando, por fim, a própria hipótese.

Diferente disso, o ponto de vista de Sarrazac não impõe este condicionamento contextual sobre as obras que analisa. Sua potencialidade crítica e teórica reside justamente no fato de ater-se e valorizar as peculiaridades estruturais intrínsecas a cada dramaturgia específica, não se

preocupando em determiná-las como tentativas de *resolução*, ou de *salvação*, ou de *crise a ser superada*.

O pensamento de Sarrazac, na verdade, não busca definir ou categorizar, mas sim refletir sobre determinada obra na sua particularidade. Para isso, o pesquisador francês busca um diagnóstico que evidencie as especificidades inerentes à forma experimentada pelo dramaturgo, pensando-as de maneira “micro ou macroestruturais”.<sup>10</sup> As considerações temáticas, por sua vez, não serão responsáveis pela categorização ou definição das obras, prevalecendo, acima de tudo, as singularidades que as distinguem entre si.

Pense-se num instante nos prejuízos provocados pela crítica, sempre que esta última tece ligações unicamente temáticas entre as obras de um mesmo período. Quando, não obstante na sua profunda heterogeneidade formal, se reuniram as peças de Adamov, de Beckett, de Genet, etc., sob a insígnia do “Teatro do Absurdo”, acabamos por, ao mesmo tempo, as banalizar: não se atribuiu grande importância à materialidade destes textos, foram reduzidos à sua aura e alguns símbolos exteriores.<sup>11</sup>

Ora, se era claro aos estimuladores da cena nacional, tal como Antônio de Alcântara Machado, que o frescor e ineditismo da essência brasileira viriam à tona nos palcos somente com a veiculação de assuntos caros ao povo aqui nascido, era de se pensar, talvez, que esse mesmo deslocamento e retomada deveriam recair sobre a forma dramática. Há nisso, pois, o cerne do pensamento modernista acerca da arte em geral: “experimentar as possibilidades de expressão da linguagem”.<sup>12</sup>

Sem vistas à precipitação do conteúdo em forma, pois aí se retornaria à questão szondiana, a dialética moderna funciona no diálogo mútuo e desierarquizado entre a intenção temática singular e a forma original a esta intenção.

É, pois, dada prioridade à forma, e sem ambiguidade, relativamente ao conteúdo. As correlações que estabeleço entre diferentes autores assentam nos elementos (*micro* ou *macro*) estruturais e não nos temas das peças; têm em consideração o trabalho de criação de

<sup>10</sup> SARRAZAC, *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*, 2002, p. 26.

<sup>11</sup> SARRAZAC, *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, 2012, p. 26.

<sup>12</sup> GAY, *Modernismo: o fascínio da heresia de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*, 2009, p. 21.

formas [atreladas ao conteúdo], dos dramaturgos, e não a ideologia que eles proclamam. Atento a lição brechtiana, estou, de fato, persuadido de que a complexidade das relações humanas e sociais de nossa época só se deixará circunscrever, no teatro, "com a ajuda da forma".<sup>13</sup>

Um escritor como Roberto Gomes, por exemplo, não chega a perceber a importância dessa relação dialética para a construção de uma dramaturgia moderna. Suas experimentações formais são até verificáveis através de uma análise do uso que faz da linguagem e das convenções teatrais. No entanto, sua sensibilidade para o contexto local não se destaca, permanecendo o ímpeto de renovação estética, mas sem aquela preocupação social, política ou existencial com as questões em torno da inserção do homem na vida moderna das metrópoles, que se vê latente de diferentes maneiras nas dramaturgias modernas. Marta Morais da Costa, comentando a peça *Inocência*, diz que "a verdade é que a formação europeia do autor não o deixou à vontade para elaborar com qualidades uma peça que tratasse o nacional sem exotismo e sem superficialidade".<sup>14</sup>

De todo modo, isso não desqualifica a sua originalidade e o seu pioneirismo no sentido de criação de uma dramaturgia simbolista no Brasil. Inspirado na melhor dramaturgia do gênero, representada pelo gênio do belga Maurice Maeterlinck, Roberto Gomes foi encenado mais de uma vez pelo teatro de sua época, o que o torna responsável em alguma medida pelo desenvolvimento da *função dramaturgo* naquele momento.

Imerso na hegemonia do teatro comercial consagrado pelas formas cômico-musicais já cristalizadas, sua participação nesse cenário de transformações da *função dramaturgo* deu-se no sentido de tentar articular as inovações da mais recente dramaturgia europeia com as questões locais da sua contemporaneidade. Sua única falha, talvez, foi não se ater com maiores cuidados à relação do texto com a cena, ou melhor, do texto como elemento cênico, o que naquele momento, e principalmente na dramaturgia de Maeterlinck, dava-se em efervescência notável.

<sup>13</sup> SARRAZAC, *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*, 2002, p. 26.

<sup>14</sup> COSTA, *Teatro de Roberto Gomes*, 1983, p. 41.

De certo modo, Alcântara Machado preocupa-se com isso quando postula o circo como centro da expressividade cênica original e autêntica. Apontava também a burleta como uma forma particularmente brasileira, graças ao retrato social e à eficácia cênica ali presentes.

Brasileirismo só existe na revista e na burleta. Essas refletem qualquer coisa nossa. Nelas é que a gente vai se encontrar, deformado e acanalhado embora, um pouco do que somos. O espírito do nosso povo tem nelas o seu espelhinho de turco, ordinário e barato.<sup>15</sup>

Essas observações de um dos principais críticos modernistas caminham nesse sentido de percepção do processo de rearticulação da forma enquanto procedimento necessário para a expressão bem-sucedida de um conteúdo característico, em relação íntima também com a dinâmica cênica.

Nota-se, com isso, que aqueles que mais se aproximaram de uma autenticidade brasileira e igualmente de uma potencialidade texto-cênica estavam pouco atentos à assimilação plena de uma forma estrangeira dita moderna, e se detinham no êxito quanto à receptividade do público e da efetividade cênica em provocar os efeitos previamente delimitados.

Logo, nesses eventos teatrais mostra-se evidente a relação que – como afirmamos anteriormente – “funciona no diálogo mútuo entre a intenção temática singular e a forma original a esta intenção”. Se a crítica aceitável à época a esses gêneros era a da falta de intelectualidade, seriedade e primor literário, não se pode dizer o mesmo da sua capacidade em atrair e lotar os espaços teatrais em funcionamento nos anos que compõem o final do século XIX e início do XX.

Tais práticas sustentaram-se na capacidade que tiveram em se reinventar não apenas em seu conteúdo, mas também em sua forma, pois não se prendiam a procedimentos cênicos e dramáticos conhecidos à forma dramática convencional. Estavam atentas, principalmente, aos efeitos esperados e previamente consagrados pelo público cativo.

<sup>15</sup> MACHADO *apud* PRADO, *Peças, pessoas, personagens*: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker, 1993, p. 22.

Os aspectos estruturais, e em grande parte cênicos, que excluía o teatro ligeiro e o circo da prática teatral séria e edificante, foram justamente os responsáveis pelo seu êxito, pois encontravam na célebre criatividade dos autores ligeiros, que tem como maior representação Arthur Azevedo, a potencialidade em produzir novas formas, que mesmo cristalizadas devido ao apelo comercial, eram, segundo o modernista Mário de Andrade, substancialmente originais.

Os únicos espetáculos teatrais que a gente ainda pode frequentar no Brasil são o circo e a revista. Só nestes ainda tem criação. Não é que os poetas e autores de tais revistas e pantomimas saibam o que é criação ou conservem alguma tradição efetivamente nacional, porém, as próprias circunstâncias da liberdade sem restrições e da vagueza desses gêneros dramáticos permitem aos criadores deles as maiores extravagâncias. Criam por isso sem leis nem tradições importadas, criam movidos pelas necessidades artísticas do momento e do gênero, pelo interesse de agradar e pelas determinações inconscientes da própria personalidade. Tudo isto são imposições que levam à originalidade verdadeira e à criação exata.<sup>16</sup>

Além disso, há de maneira efetiva uma preocupação dramaturgica que sustentava essa notável potencialidade cênica. A *função dramaturgo*, tal como a conhecemos modernamente, ou seja, ligada diretamente à vivência da cena, via-se ali esboçada de forma singular, mas sem, no entanto, preocupar-se com a renovação e ruptura da forma dramática convencional. Não fosse a sujeição dos escritores perante o gosto do público, talvez essas potencialidades tivessem sido desenvolvidas com maior consciência e apuro.

Uma das principais qualidades dramaturgicas dessa escrita ligeira era o fato de que os seus criadores estavam intimamente ligados ao cotidiano e à prática dos palcos, e muitos deles ensaiavam, testavam e conferiam a aplicabilidade e funcionalidade de seus textos, ali mesmo, nos ensaios.

Além da importância desses autores como cronistas de um Rio de Janeiro não oficial, é necessário ressaltar uma das suas funções específicas na área teatral: a de comediógrafos que escreviam

<sup>16</sup> ANDRADE *apud* PRADO, *Peças, pessoas, personagens*: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker, 1993, p. 22.

para a cena, em um movimento determinante para a própria constituição dos gêneros ditos ligeiros. Na medida em que suas obras eram elaboradas não como obras literárias, mas como ponto de partida para a realização dos espetáculos em cena – cujos códigos dominavam perfeitamente – Cardoso de Menezes, Carlos Bettencourt, Raul Pederneiras e Luiz Peixoto podem, então, ser considerados “autores-ensaiadores”. O ensaiador era responsável pela orientação geral dos espetáculos, tendo como atribuição principal traçar a “mecânica cênica”, dispondo os móveis e acessórios necessários à ação e fazendo os atores circularem pelo palco de modo a obter o máximo de rendimento cômico ou dramático. [...] Nas peças de Carlos Bettencourt e Cardoso de Menezes, a prática de uma escrita para a cena é evidenciada pelas rubricas dos textos: “suas minuciosas indicações vão desde a detalhada descrição de cenário até as marcações e movimentação do elenco e do coro, revelando que seus autores escrevem as peças imaginando-as no palco e tentando colocar no corpo de seus textos todas as impressões que deverão ser concretizadas na cena”. [...] No entanto, o que garantia a obediência às indicações expostas nas peças era o completo envolvimento dos autores com os espetáculos, nos quais responsabilizavam-se pela seleção das músicas e a composição de letras, e participavam ativamente dos ensaios – e não apenas os musicais.<sup>17</sup>

Devido à negação do teatro ligeiro pela crítica erudita do século XIX e início do século XX, estes aspectos singulares e intrínsecos à atividade ligeira não alcançaram o teatro sério.

Por um exercício deliberado de abstração histórica, poderíamos até imaginar que caso essa aproximação tivesse ocorrido, alguns desses nossos escritores de teatro de cunho dramático estariam hoje em outro lugar da história, pois talvez desse encontro resultasse uma percepção das potencialidades dramáticas do teatro ligeiro, que ao lidar com o texto sobre a cena, ou vice-versa, privilegiava, sobretudo, a encenação e não mais a literatura dramática.

Quando Oswald de Andrade, na década de 1930, produz as suas dramaturgias, mostra-se clarividente uma relação com os elementos oriundos das formas cômicas e musicadas pertencentes ao teatro ligeiro. Quando Décio de Almeida Prado observa a encenação de *O rei da vela*, ele aponta justamente para essas combinações formais.

<sup>17</sup> REIS; MARQUES. A permanência do teatro cômico e musicado, 2012, p. 326-327.

Já os outros dois estilos do espetáculo fluíam naturalmente das sugestões do texto: a ferocidade e o grotesco do circo, para o primeiro ato; a comicidade canalha da revista, para o segundo. O teatro voltava assim, na ânsia de apreender o Brasil elementar, primordial, aos dois gêneros apontados por Antônio de Alcântara Machado (e, de passagem, por Mário de Andrade) como os mais aptos para exprimir “as graças e desgraças da descivilização brasileira”.<sup>18</sup>

Escrita por Oswald em 1933 e publicada somente em 1937, *O rei da vela* é encenado pela primeira vez em 1967, pelo Oficina. Esse *delay* imposto à dramaturgia de Oswald ressalta a complexidade histórica e cultural presente nesses primeiros momentos do século XX. Procópio Ferreira, acerca do fato de não ter interpretado o texto na época, disse: “como poderia tê-lo feito, se naquele momento a Censura impedia que se pronunciasse no palco a palavra ‘amante’?”.<sup>19</sup>

Além disso, fica uma questão: havia alguma companhia teatral capaz de trazer para si todo o ímpeto presente em *O rei da vela*? Então, mesmo diante da existência de um dramaturgo moderno, nota-se a falta de artistas e profissionais da cena dispostos a efetivar a modernização que vinha se esboçando nas dramaturgias. Isso mostra que a história do teatro brasileiro se dá por constantes avanços e retrocessos, como afirma Décio de Almeida Prado, sempre na busca pelo encontro de si mesma.

Seria necessária, ainda, uma análise mais criteriosa da *função dramaturgo* no período entre-séculos. Mas percebe-se, através da realização de diversos escritores, que ela tentou renovar e propor novas configurações para a cena brasileira daquele momento. Suas tomadas de posição foram além da negação do teatro comercial. Seus ímpetos de repulsão foram capazes de produzir criações artísticas que, mesmo encenadas, foram marginalizadas pela crítica e pela história. Mesmo assim, delas ainda resiste a intenção de propor novos ares diante de uma prática teatral a princípio original, mas que posteriormente foi tornando-se cristalizada, engessada e com fins restritos ao lucro e ao espetáculo por si só.

<sup>18</sup> PRADO. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*, 1993, p. 38.

<sup>19</sup> MAGALDI, *O país desmascarado*, 1996, p. 7.

A natureza da dramaturgia moderna, portanto, só é compreensível para aqueles que conseguem ver uma aguda diferença entre as culturas modernas e as antigas. Um só exemplo será suficiente. Até o período moderno, a grande dramaturgia possuía não só aquelas qualidades profundas e sutis que se revelam ao analista cuidadoso e que constituem sua grandeza; possuía ainda qualidades mais facilmente disponíveis, que despertavam interesse em vários níveis. Atraía o conhecedor e o amador, o crítico e o público. Funcionava como puro entretenimento para alguns e como a mais pura arte para outros. No entanto, a maior parte da arte moderna, incluindo a dramaturgia, não possui esse apelo duplo. Atrai somente aquelas pessoas que realmente possam compreendê-la, pois a diversão moderna frequentemente atrai apenas aqueles que se comprazem exclusivamente com a simples diversão. Escandalizados, nossos doutores espirituais exigem que os intérpretes ligeiros sejam artistas ou que os artistas sejam divertidos, mas os primeiros são frequentemente censurados por sua "incultura" e os outros, por seu "intelectualismo". Seja qual for a solução proposta, caia a culpa onde cair, os fatos em si, são inexoráveis. Existe uma situação particular, problemática e talvez revolucionária. O artístico e o comercial tornaram-se antagonistas diretos.<sup>20</sup>

Assim, mesmo descontentes com a hegemonia vigente à época, nossos dramaturgos em questão não paralisaram suas atividades. Não permaneceram inertes ou imóveis. Fizeram exatamente o contrário: foram propositivos. Suas dramaturgias refletem essas tentativas na medida em que se apresentam enquanto documentos que em suas superfícies refletem críticas notáveis sobre a sociedade vigente.

João do Rio, nas suas reflexões expostas em *Que pena ser só ladrão* ou em *A bela Madame Vargas*, dissecou o decadentismo, a mesquinha, o preconceito e a corrupção tão latentes naquela sociedade recém-republicana, mas que ainda buscava respirar os ares de uma aristocracia falida. Denunciava, assim, as contradições típicas da época denominada como *belle époque*.

Diante disso, e dos demais fatores que uma análise mais apurada e criteriosa pode oferecer, seria injusto submetê-lo, e não somente a ele, mas também a seus coetâneos, o simples *status* de fracasso artístico.

<sup>20</sup> BENTLEY, *O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos*, 1991, p. 27.

Mesmo que minhas breves apreciações não sejam de todo aceitas, espero que estes comentários sobre o teatro comercial tenham tornado claro que tipo de dramaturgo este livro *não* aborda. Ele não trata dos dramaturgos que jamais conseguiram elevar-se acima do teatro comercial. Não fala dos dramaturgos que o teatro comercial estragou, nem daqueles cujo único mérito seja a rejeição do teatro comercial. Falo dos grandes dramaturgos e também daqueles que – se não são grandes – são altamente originais. Porque existe um outro tipo de artista que é importante, além do grande artista que descobre e realiza. É o artista original que busca e sugere. Esse tipo de artista possui uma importância especial num período revolucionário. “Em nosso tempo”, disse Ibsen, “cada novo trabalho criativo tem a tarefa de modificar as barreiras dos limites preestabelecidos”.<sup>21</sup>

Por fim, mesmo que em tais criações não haja rupturas e reformulações formais de nível *macro* – adotando o ponto de vista sarrazaciano –, deve-se levar em conta, acima de tudo, suas *micro* realizações do ponto de vista material. De todo modo, efetivaram-se como propostas sólidas de renovação da prática teatral, pois as criações de Roberto Gomes, Júlia Lopes de Almeida, João do Rio, Renato Vianna, Flávio de Carvalho, e de outros contemporâneos, foram efetivamente à cena. O fato de elas não terem atingido as marcas de centenas de apresentações – tão comuns ao gênero ligeiro – não significa, necessariamente, que elas devam ser menosprezadas pela história e associadas ao veredito de tentativas malogradas.

Por outro lado, o ato de subestimá-las como contribuições “mais ou menos” significativas advém do olhar que não as percebe na complexidade de fatores presentes naquele momento, e que desconsidera o fato de que a história também diz respeito ao que não foi consagrado ou legitimado pelo seu tempo.

## Referências:

ANDRADE, Mário de. (Pau D'Alho), Do Brasil ao Far-West - Piolim, *Terra roxa e outras terras*, ano 1, nº 3, 1926.

BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

<sup>21</sup> BENTLEY, *O dramaturgo como pensador*: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos, 1991, p. 35.

- BRANDÃO, Tânia. Teatro brasileiro do século 20: as oscilações vertiginosas. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 300-335, 2001.
- COSTA, Marta Morais da (Org.). *Teatro de Roberto Gomes*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983.
- FARIA, João Roberto. O Naturalismo: dramaturgia e encenações. In: FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo, Perspectiva; Edições SESCSP, 2012.
- GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LEVIN, Orna Messer. A elegância nos palcos. In: RIO, João do. *Teatro de João do Rio*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. IX-XXXV.
- MACHADO, António de Alcântara. Indesejáveis, *Terra roxa e outras terras*, ano 1, nº 1, 1926.
- MAGALDI, Sábato. O país desmascarado. In: ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Editora Globo, 1996.
- PEIXOTO, Níobe Abreu (Org.). *João do Rio e o Palco: página teatral*. São Paulo: Edusp, 2009.
- PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- REIS, Ângela; MARQUES, Daniel. A permanência do teatro cômico e musicado. In: FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SIMÕES, Giuliana Martins. *Veto ao Modernismo no teatro brasileiro*. 2009. 223 f. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, 2009.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

# ***Rasto atrás*, de Jorge Andrade: o drama da vida**

Dalila David Xavier

## **A produção dramática de Jorge Andrade e suas leituras**

Natural de Barretos, filho dos fazendeiros Inácio Lima Franco e Albertina Andrade Franco, nascia em 1922 Aluizio Jorge Andrade.<sup>1</sup> Ainda criança assistiu às transformações pelas quais passava a sociedade brasileira, sobretudo na crise de 1929, e a queda da economia cafeeira. Como filho mais velho, o pai esperava que assumisse seu lugar na administração da fazenda, causa de muito conflito entre ambos, uma vez que o garoto tinha paixão obstinada pelos livros. Aos dezesseis anos foi para São Paulo estudar Direito, mas isso ainda não era o que realmente queria. Seu encontro com o teatro deu-se apenas em 1951, quando assistiu à peça *Anjo de pedra*, encenada por Cacilda Becker, a quem procurou ao final da apresentação. Marcaram um encontro para o dia seguinte, quando Cacilda o aconselhou a ingressar na EAD, e, ao final do mesmo ano, escreve sua primeira peça, *O telescópio*.<sup>2</sup> Sua biografia repercute significativamente na temática das obras, como comenta Osman Lins:

O curioso é que *Rasto Atrás*, em larga medida, é a biografia de um escritor teatral brasileiro. Diria mesmo que representa, particularizando-a, a situação de todos que fazendo da literatura nossa razão de viver, escrevemos no país. Exprime todo nosso desespero ante a impossibilidade de comunicarmos através de um

<sup>1</sup> GONÇALVES, Introdução, 1986.

<sup>2</sup> GONÇALVES, Introdução, 1986.

verdadeiro diálogo, com o nosso povo e o sacrifício que aceitamos de continuar tentando, apesar de tudo, a comunicação. Assim, não sem ironia, a frieza aqui existente em torno do original de J.A. é a sua própria confirmação, de sua verdade; em silêncio, intransigente no que se refere à dignidade do seu ofício – o que não se consegue sem renúncias e extrema inteireza moral –, um homem escreve a respeito de si mesmo e do mundo onde vive: e o mundo onde vive, despreocupadamente, tenta destruí-lo com seu alheamento.<sup>3</sup>

Desde que escreveu sua primeira peça, não parou de produzir teatro, construindo um número de peças bastante considerável, que vão para além das que compõem o ciclo *Marta, a árvore e o relógio*. No entanto, este ciclo é sua produção mais importante e demorou cerca de vinte anos para ficar pronto (1951-1970). As peças unem-se fortemente pela temática: “a trajetória da família paulista e da história de São Paulo, passando por quatro eixos econômicos centrais, a exploração do trabalho indígena, o Ouro, o Café e a Indústria”.<sup>4</sup>

O que ora propomos é uma análise da obra *Rasto atrás*, de Jorge Andrade, peça que integra o ciclo, visando destacar elementos de rompimento com a estrutura dramática tradicional e que conferem ao texto traços de modernidade. As críticas sobre a dramaturgia de Jorge Andrade que acompanham o volume *Marta, a árvore e o relógio* ressaltam a importância da obra do autor no contexto teatral brasileiro da segunda metade do século XX, fato inegável, já que estamos nos referindo a um dos principais dramaturgos brasileiros. Tais textos abordam principalmente a complexidade de sua composição dramatúrgica, no que se refere à quebra da estrutura dramática tradicional, como observam Anatol Rosenfeld e Sábato Magaldi nas citações a seguir:

Apesar da multiplicidade de recursos dramático-cênicos empregados, as peças de Jorge Andrade não são resultado de experiências formais gratuitas. A amplitude e variedade de seu realismo, que não teme a inovação ousada, chegando por vezes a romper com os cânones tradicionais, corresponde exatamente aos problemas dramatúrgicos propostos pela temática, pela experiência a ser comunicada.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> LINS, Significação de Rasto Atrás, 1986, p. 654.

<sup>4</sup> SANT'ANNA *apud* CATALÃO, Aspectos formais inovadores em Jorge Andrade: em contraponto com Tchekhov, 2012.

<sup>5</sup> ROSENFELD, A visão do ciclo, 1986, p. 600.

Jorge Andrade anuncia uma meditação mais profunda em *As confrarias* e é legítimo esperá-la, já que poucos dramaturgos brasileiros têm mostrado como ele uma consciência tão clara da obra a realizar e de suas implicações artesanais. Por enquanto, o autor define uma responsabilidade de intelectual que se debruça sobre a própria vida e a traz, sem véus embelezadores, para o palco. A franqueza em expor certos desvãos menos confessáveis da personalidade engrandece a tarefa empreendida, numa literatura tão pobre de documentos autobiográficos, em que essa, por certo, é a primeira tentativa de mérito no gênero, dentro do teatro. E o apuro do texto, no seu complexo mecanismo, demonstra por si a maturidade do dramaturgo.<sup>6</sup>

As obras de Jorge Andrade estão inseridas em um contexto de grande efervescência do teatro nacional, impulsionado pelo forte desejo de inovação do cenário teatral. Esse movimento de renovação, no entanto, teve suas raízes nas primeiras décadas do século XX, momento em que o teatro brasileiro era marcado por uma espécie de antagonismo. De um lado o “teatro ligeiro”, de cunho comercial, ligado ao entretenimento, de outro, o “teatro sério”, preocupado em renovar a cena teatral brasileira, ancorados principalmente no modelo europeu.

Entre os autores pioneiros deste movimento de renovação do teatro no Brasil destacam-se alguns nomes, como o de João do Rio, Roberto Gomes, Renato Vianna, Álvaro Moreyra, Oswald de Andrade e outros. O que tais autores visavam, direta ou indiretamente, era uma tentativa de renovação mais voltada para a dramaturgia, de forma que os autores debruçaram-se muito mais sobre o texto do que sobre a cena. Nas décadas de 1940 e 1950, o teatro ligeiro, já sem fôlego, perde espaço, e temos então um momento de grande avanço na dramaturgia nacional, como afirma João Roberto Faria:

A literatura dramática produzida durante o período realiza a tardia e necessária incorporação das conquistas do modernismo ao palco brasileiro. Retoma e ultrapassa as experiências pioneiras de Renato Viana e Álvaro Moreira na década de 1920. Mas inexistente nela um cunho nacionalista dominante, no sentido em que o empregava por exemplo, Oswald de Andrade. O Brasil está presente nos textos da maior parte dos dramaturgos dos anos de 1940/1950. Mas o retrato do país que surge nas peças desliga-se da exigência programática

<sup>6</sup> MAGALDI, À procura de *Rasto Atrás*, 1986, p. 667.

de uma escola. Não é difícil supor a razão de escassez de vezes em que os artistas desse tempo recorreram a tal veículo de expressão da brasilidade.<sup>7</sup>

Ao colocar nos textos, de certo modo, sua própria história, Jorge Andrade retrata aspectos concernentes à história do Brasil, às questões do homem de seu tempo, de maneira bem distinta do que vinha sendo feito anteriormente por outros autores, que visavam mostrar o Brasil a partir do contexto histórico e político do seu presente imediato. Já os panoramas históricos e políticos delineados na obra de Jorge Andrade aparecem mais como painéis por meio dos quais se busca compreender os medos, as ambições, os desejos que movem o ser humano e o levam a moldar – para o bem ou para o mal – a história da qual é protagonista.<sup>8</sup>

Acreditamos que o ponto fulcral de sua dramaturgia seja justamente essa reflexão sobre as nuances de um homem histórico, uma compreensão que não se dá pelo contexto imediato, tampouco por seu cotidiano, mas por suas raízes, sua trajetória de vida ao longo dos anos.<sup>9</sup> É este, por exemplo, o caso de Vicente, personagem da peça *Rasto atrás*. Tal temática confere à sua dramaturgia fortes traços psicológicos correspondentes, sobretudo, à relação entre o universo íntimo das personagens contrastado ao mundo exterior. Para tanto, utiliza em sua escrita recursos que escapam à forma dramática convencional, aproveitando-se de elementos tanto épicos quanto líricos, além de expandir as funções primordiais do drama. Para compor sua poética, o dramaturgo embasou-se tanto no teatro europeu quanto norte-americano. Nesse sentido, Jorge Andrade foi sempre transparente com relação às suas principais referências na escrita, apropriando-se, no entanto, dos recursos de outros autores de maneira bastante particular. Imagens dos nomes mais influentes à sua obra compõem o cenário da peça *O sumidouro*: Eugene O'Neill, Bertolt Brecht, Arthur Miller e Anton Tchekhov.

<sup>7</sup> FARIA; GUINSBURG, *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*, 2012, p.117.

<sup>8</sup> FARIA; GUINSBURG, *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*, 2012.

<sup>9</sup> FARIA; GUINSBURG, *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*, 2012.

## Projeções do íntimo: aspectos dramáticos

Em *Rasto atrás*, peça aqui analisada, acompanhamos a trajetória de Vicente, jovem escritor bem sucedido, ganhador de diversos prêmios, que ainda assim se sente angustiado e insatisfeito com a vida que leva. “Quem sou eu?” é a grande questão que o acompanha desde a infância, ainda na fazenda com os pais, na pequena cidade de Jaborandi. Incompreendido por seu pai, que deseja que o filho se interesse pelas terras e pela caça, seu único entretenimento, Vicente leva uma infância solitária e amargurada, permeada por diversos atritos com seu pai, a avó e as tias, três solteironas que pararam no tempo. A única que parece compreendê-lo é Isolina, tia com a qual estabelece certa relação de cumplicidade. Quando atinge idade suficiente, deixa sua cidade e vai para São Paulo, onde se casa com Lavínia e tem quatro filhos. A vida de escritor, embora bem sucedida, não é suficiente para sustentar a família, o que lhe obriga a trabalhar como professor no ginásio por um período de nove horas, comprometendo seu rendimento como escritor. Ele decide regressar à sua cidade para se re-encontrar e, nessa volta, sua história vai sendo apresentada ao leitor/espectador através de suas lembranças.

Aqui nos deparamos com o elemento dramático mais pulsante, a nosso ver, de *Rasto atrás*: o aspecto temporal, que se caracteriza por um ir e vir constante, do presente para momentos do passado, recortados de acordo com as lembranças de Vicente. Esse constante vaivém da estrutura narrativa, a fim de pôr à luz a complexidade da vida do protagonista, assemelha-se ao que Jean-Pierre Sarrazac<sup>10</sup> denomina de “drama-da-vida”, forma dramática que substitui o “drama-na-vida”:

Como dar conta de uma vida sem sobressaltos, da vida comum de um homem comum (não de um herói), de uma vida literalmente sem peripécia? Como medir a extensão de uma peça cujo objetivo é dar conta, de modo necessariamente elíptico, de toda uma vida, de toda uma existência?<sup>11</sup>

<sup>10</sup> SARRAZAC, *Sobre a fábula e o desvio*, 2013.

<sup>11</sup> SARRAZAC, *Sobre a fábula e o desvio*, 2013, p. 76-77.

O drama-na-vida assemelha-se à definição da forma dramática convencional identificado por Peter Szondi em sua *Teoria do drama moderno*.<sup>12</sup> Segundo o crítico húngaro, o drama é articulado por três características fundamentais: a representação da esfera do *intersubjetivo*, no formato *dialógico* e no tempo *presente*.

O homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro da comunidade. A esfera do "inter" lhe parecia o essencial de sua existência. O caráter absoluto do drama pode ser formulado sob um outro aspecto: o drama primário. Ele não é representação secundária de um (primário), mas se representa a si mesmo, é ele mesmo. Sua ação, bem como cada uma de suas falas, é "originária", ela se dá no tempo presente. [...] A descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da sequência de presentes absolutos. [...] Portanto, também nesse último aspecto o diálogo é suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama.<sup>13</sup>

Ao pensar a nova configuração da fábula no drama moderno, Sarrazac<sup>14</sup> sugere uma substituição do drama-na-vida, pelo que ele denomina de drama-da-vida, ou seja, um voltar-se sobre o drama, caracterizado por dois aspectos principais: a extensão, pois, que tenta dar conta de toda a existência de homens comuns e, por conseguinte, a temática, ligada a um sentimento de agonia e dissabor no tocante à vida.

Em contraponto ao formato fechado do drama-na-vida, o que se vê nesse texto de Jorge Andrade é a proposição de dar conta da existência do protagonista, Vicente, sendo o tempo presente apenas um ponto fixo de onde surgem e se entrelaçam as lembranças do passado responsáveis por construir a história. Constrói-se, assim, um jogo de quebra-cabeça em que as peças vão sendo dadas aleatoriamente e que, ao final, permite visualizar por completo o desenho, toda trajetória de Vicente e suas angústias. Ou seja, uma forma próxima ao drama em estações espaçadas,<sup>15</sup> que acompanhamos pelo testemunho-íntimo de Vicente,

<sup>12</sup> SZONDI, *Teoria do drama moderno*: [1880-1950], 2001.

<sup>13</sup> SZONDI, *Teoria do drama moderno*: [1880-1950], 2001, p. 29-34.

<sup>14</sup> SARRAZAC, *Sobre a fábula e o desvio*, 2013.

<sup>15</sup> O termo estações espaçadas na obra de Sarrazac faz referência à extensão e à decupagem da fábula em quadros sucessivos, sendo independentes um em relação ao outro (SARRAZAC, *Sobre a fábula e o desvio*, 2013, p. 86).

cujo relato revela suas angústias, incertezas e seus sofrimentos mais íntimos, por vezes imperceptíveis externamente.

O protagonista é representado na história em momentos distintos de sua vida, de modo que podemos conhecer, através do Vicente do tempo presente (homem de 43 anos), os outros “Vicentes” que já foi um dia. A criança de (5 anos), o adolescente (15 anos) e o jovem (23 anos). Eles assombram a todo instante a mente do protagonista, devem ser representados por atores distintos, e em vários momentos se cruzam no palco como que sendo assistidos pelo mais velho. Estes acontecimentos se dão com mais intensidade a partir do fim da primeira parte da peça, que encerra com sua chegada à casa da família. As lembranças, então, o assaltam a todo instante. É curioso notar que o tempo em Jorge Andrade é estendido e abarca um período de mais de 43 anos, fragmentado, que acarreta uma interdependência entre as cenas, além de não permitir que Vicente se construa como personagem estática.

Em relação ao tempo dramático, Jorge Andrade, em razão da distância temporal que o separa dos princípios do século XX, pode trabalhar com recursos que chamamos genericamente de épicos, enquanto Tchekhov, imerso na solidez do teatro naturalista, rigoroso, mantém-se fechado no formato convencional do drama. Apesar das diferenças, ambos os autores fazem do tempo um personagem: Tchekhov, ao colocá-lo em primeiro plano ante a ações, utilizando o tempo para enfatizar a situação de estagnação cotidiana, externa, vivenciada por suas personagens; e Andrade, ao recorrer ao deslocamento temporal para intensificar as mudanças emocionais e físicas pelas quais suas personagens passam.<sup>16</sup>

Durante a reconstrução do passado do protagonista, em virtude de seus enfrentamentos com o pai, Vicente tenta ir embora para São Paulo por duas vezes, sendo impedido por não ter idade suficiente para viajar sozinho. Tempos depois ele parte e corre atrás de seus sonhos, e é justamente quando pensa ter conquistado tudo que desejava que se depara com um sentimento constante de angústia, como se lhe faltasse algo. Ali, diante de seus sonhos realizados, ele ainda leva uma vida de isolamento, como percebemos em seu diálogo com a esposa.

<sup>16</sup> CATALÃO, Aspectos formais inovadores em Jorge Andrade, 2012, p. 40.

LAVÍNIA: É sempre assim, quando falo de nós! Você me abraça, mas não nos vê. Sabe por quê? Por que vive prisioneiro de uma ave de asas de aço, não é assim?

VICENTE: (Sorri) É.

LAVÍNIA: Uma verdadeira escravidão! Minha pior inimiga. E de seus filhos, também!<sup>17</sup>

É na sequência dessa cena que ele arruma novamente as malas e parte em direção à cidade de Jaborandi. Neste sentido, quando observamos a trajetória de Vicente, notamos que a problemática da peça gira em torno do conflito entre o íntimo de Vicente, o mais profundo de seu ser, com o mundo exterior sintetizado na figura de seus familiares. E é na projeção desse conflito subjacente que se constrói o conflito dramático da peça, dando ensejo a uma extrojeção de um íntimo e caracterizando para além do caráter individual na narrativa Andradina.

O fato de ele não se identificar com seus parentes, o pai, as tias e a avó tornam a casa um lugar sufocante e triste para ele. Impedido de partir, sua única alternativa é refugiar-se em si mesmo, na sua intimidade. Mal sai do próprio quarto, está sempre imerso em leituras. Ao refugiar-se em seu íntimo, Vicente pensa estar deixando a zona de conflitos, quando de certa forma está indo ao encontro dela. Afinal, sua inquietação é justamente a impossibilidade de se encontrar, de se perceber diante do mundo, e nada do que ele faça parece libertá-lo dessa condição. Ele se esconde em seu quarto, nos livros e continua insatisfeito e angustiado, muda-se para a capital, concretiza seu desejo de estudar, constrói sua família e ainda sim permanece infeliz. O fantasma que assombra Vicente nada mais é que sua própria consciência, seu interior, e não há como livrar-se disso.

VICENTE: (Perdendo-se cada vez mais) Não posso passar a vida me perguntando que sou eu! (subitamente atemorizado) Será que a incompreensão tem sido minha? A verdade já estará solta nas ruas... e eu não estou vendo? Acreditar em quê... neste vazio? (Abraça-se a Lavínia) O que está errado comigo Lavínia? Ajude-me!<sup>18</sup>

<sup>17</sup> ANDRADE, *Marta, a árvore e o relógio*, 1986, p. 461.

<sup>18</sup> ANDRADE, *Marta, a árvore e o relógio*, 1986, p. 508.

Ao apresentar ao longo da peça diferentes recortes temporais da vida de Vicente, podemos talvez dizer que Jorge Andrade vale-se da quebra temporal como forma de dar destaque às emoções do protagonista e do emaranhado complexo que subjazem o caráter individual do ser, de modo a causar empatia no espectador. Ao rever momentos da infância e da adolescência de Vicente e também da história de seus familiares, acompanhando suas mudanças com a passagem do tempo, o espectador consegue entender melhor a personagem e apreender a complexidade de suas inquietações. Jorge Andrade nos coloca como espectadores das lembranças de Vicente.

VICENTE: (5 anos) Quando e aprender a ler, o senhor me dá livros?

JOÃO JOSÉ: (Saindo) Por que não estudou agronomia?

VICENTE: (23 anos) Por que não gosto.

JOÃO JOSÉ: Já sei do que você gosta!

(Os VICENTES fazem movimentos circulares no palco. João José parece cercado, acuado.)

VICENTE: (23 anos) Com o senhor não adianta conversar.

VICENTE: (15 anos) O senhor não entende.

VICENTE: (5 anos) O senhor me devolve papai?

JOÃO JOSÉ: (Ao de 23 anos) Por mais que olhe em você não vejo nada meu.

VICENTE: (43 anos. Corre prevendo o que vai acontecer.)

JOÃO JOSÉ: (Violento) Nem parece filho meu.

VICENTE: (23 anos) Nem você parece meu pai.<sup>19</sup>

No trecho da peça citado acima fica em destaque a complicada relação do protagonista com seu pai. Percebemos no diálogo que os desentendimentos, que se iniciaram na infância de Vicente, vão se intensificando com o passar do tempo.

Torna-se clara, então, a insatisfação do homem de 43 anos, que nos é apresentada no início da peça, com a própria vida, mesmo diante de relativo sucesso profissional alcançado. Suas dúvidas e angústias são, em suma, aquelas que permeiam o universo do homem moderno, um ser em constante contraposição ao universo. Tais aspectos, levados à discussão pelas dramaturgias modernas ao longo do século XX, tentam

<sup>19</sup> ANDRADE, Marta, *a árvore e o relógio*, 1986, p. 521.

dar conta da fragmentação provocada pela modernidade, a que Sarrazac alinha a um pensamento sobre o que ele chama de *teatro íntimo*:

O teatro do íntimo se funda sobre um eu em infinita contradição consigo mesmo, um eu no qual o lugar irremediavelmente vago do foro íntimo cria um formidável apelo ao vazio. Despossuído de sua integridade, minado por dentro, esse eu em queda livre se encontra ao mesmo tempo, distraído de sua relação com o outro no âmbito da colisão dramática, desviado – ou devolvido – a si mesmo, engolfado por seu próprio abismo.<sup>20</sup>

De algum modo, é por tal perspectiva que podemos observar nosso protagonista, Vicente, na medida em que ele se vê em confronto direto com o mundo exterior, e ambos os universos representados por vezes se confundem.

O reencontro entre pai e filho no final da peça coloca em evidência um momento de “amor profundo”, como indicado na rubrica, mas aos poucos a solidão toma conta dos dois novamente, mostrando a incompatibilidade entre ambos como um abismo impossível de ser atravessado, demarcando bem a inércia do homem moderno diante das adversidades da vida.

Os sofrimentos do homem moderno, suas angústias, impotências e solidão são aspectos que não há muito não cabem dentro da estrutura dramática tradicional. Dar conta da existência de Vicente, colocar o seu íntimo em exposição e torná-lo visível ao mundo exterior exige uma mudança de paradigmas na dramaturgia. E é nesse sentido que Jorge Andrade se alinha, aqui, ao rol dos dramaturgos que, na busca de lidar com aspectos profundos da existência do homem, incorporam na forma dramática elementos questionadores e que rompem com as formas convencionais.

Dimensionar essa dramaturgia do retorno por meio do processo e paixão, e por meio do voltar-se não para um drama limitado a uma reviravolta da fortuna, mas para o drama da vida em toda sua extensão e aparente banalidade, leva-nos logo à constatação de que a teoria aristotélica (ou neoaristotélica) da fábula trágica,

<sup>20</sup> SARRAZAC, *Sobre a fábula e o desvio*, 2013, p. 34.

indissolúvelmente ligada ao mito, e comparação dessa fábula a um “belo animal”, “bem proporcionado em todas as suas partes”, se tornaram totalmente inadequadas para dar conta da fábula moderna.<sup>21</sup>

Dar visibilidade aos conflitos da modernidade implica uma nova configuração da fábula, diferente de como se dá na forma dramática convencional, restringindo-a, no caso de *Rasto atrás*, a uma casa estagnada no tempo onde nada acontece – salvo a espera por algo que nunca vem. A história não acontece, ela é contada pelo protagonista, é dele que parte toda a perspectiva apresentada – a construção dessa narrativa por tal prisma possibilita enxergar o universo através dos olhos do narrador. Conhecemos o mundo de Vicente a partir de suas impressões, de como ele se sente imerso nele, bem como conhecemos as demais personagens tão somente como Vicente as concebe, o que não é suficiente para defini-las. Assim, a ação dramática é invadida pelo eu-épico, aquele que narra, reflete, relata.<sup>22</sup>

No decorrer das cenas, Vicente (43 anos) assiste à lembrança de sua vida em estações. Como se ele fosse um espectador passivo da própria trajetória e, ao olhar para dentro de si mesmo, as imagens intrasubjetivas se projetam para o leitor/espectador, tal como no teatro expressionista:

O expressionismo adota a técnica de estação de Strindberg como forma dramática no indivíduo, cujo caminho por um mundo alienado ele busca configurar, colocando-o no lugar das ações intersubjetivas. Já tratamos em detalhe da estrutura formal do “drama de estações”, de sua épica, a espelhar a contraposição entre o eu isolado e o mundo tornado estranho.<sup>23</sup>

O véu que cobre a vida particular é rasgado, expondo então o íntimo da personagem. Íntimo que se encontra fragmentado, em constante conflito com o exterior, já que Vicente não se identifica de forma alguma com o mundo que o circunda e se sente incompreendido, o que o leva a um certo isolamento.

O conflito é constituído na medida em que o eu-épico, um sujeito observador de si mesmo, toma lugar na cena, voltando-se para trás (para

<sup>21</sup> SARRAZAC, *Sobre a fábula e o desvio*, 2013, p. 89.

<sup>22</sup> SARRAZAC, *Sobre a fábula e o desvio*, 2013.

<sup>23</sup> SZONDI, *Teoria do drama moderno*, 2001, p. 124.

o drama que já aconteceu), em busca de sentido para o vazio de sua existência. A forma como Jorge Andrade trabalha o tempo é próxima da paixão em estações espaçadas, formato pensado por Jean-Pierre Sarrazac acerca do texto *A grande estrada*, de Strindberg, os ponteiros do relógio giram para trás, mas não de forma linear. Os diferentes momentos da vida de Vicente voltam à sua mente de forma aleatória, como flashes de luz que irrompem e se vão rapidamente e por vezes se fundem. A rubrica a seguir elucida um desses encontros das diversas facetas do protagonista, possíveis apenas em seu imaginário.

Por alguns momentos João José parece cercado. Os quatro VICENTES, espreitando João José, vão se aproximando com expressão que é um misto de raiva, carinho e súplica de compreensão. A expressão evolui conforme a idade, atingindo seu ponto mais exasperado em Vicente (15 anos).<sup>24</sup>

O encontro das personagens e a mudança de expressão de acordo com a idade diz muito a respeito da relação de Vicente com o pai em cada fase de sua vida, quando criança, adolescente, jovem e adulto, colocando também certa dimensão dessa fragmentação do eu e as camadas de sua psique. Suas lembranças compõem uma dramaturgia no formato de uma colcha de retalhos, os diversos fragmentos são costurados sem que se estabeleça uma ordem entre eles. O fio que costura as cenas fornecendo uma unidade é, portanto, a procura do sentido existencial. Essas questões vêm à tona a todo momento, e podemos observar na fala de Vicente no início da segunda parte da peça.

VICENTE: [...] A mata ficou imóvel, silenciada numa magia estranha. Esqueci-me de mim mesmo. De tudo! Senti-me no começo de uma grande busca, perto de algo terrível! O mundo parou e me transformei em um homem diante de sua razão. Foi aí que a pergunta brotou pela primeira vez: Quem sou eu? Quem? Era o canto que começava. Então minha verdade saiu da terra, cresceu e ultrapassou a mata.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> ANDRADE, *Marta, a árvore e o relógio*, 1986, p. 510.

<sup>25</sup> ANDRADE, *Marta, a árvore e o relógio*, 1986, p. 486.

## A relação texto e cena

A questão temporal, que se torna elemento fundamental dessa peça, não é trabalhada de forma exclusivamente textual, mas também cênica, o que enriquece e potencializa a obra em termos de inovação. Por um bom tempo, as tentativas de sofisticar o teatro brasileiro deram-se por via unicamente dramaturgica, e Jorge Andrade e sua obra abrem espaço para pensar também a teatralidade da cena, utilizando seus recursos para externar aquilo que no interior do homem as palavras não podem apreender. Sem dúvida que esse exercício aproxima o autor ainda mais do epíteto de moderno, já que no teatro ocidental podemos compreender a modernização textual na medida em que a dramaturgia se abre para a cena, compreendendo-as enquanto artes diferentes. Tratamos aqui, decerto, de uma separação entre o texto escrito e a representação.

Não se trata mais de saber qual elemento vai prevalecer sobre o outro (o texto ou a cena). A relação entre eles pode nem mesmo ser pensada em termos de união ou subordinação. É uma competição, uma contradição que se revela diante de nós, espectadores. Sendo assim a teatralidade não é apenas essa "espessura de signos" da qual nos falou Roland Barthes. Ela é também o deslocamento desses signos, sua combinação impossível, seu confronto sob o olhar do espectador desta representação emancipada.<sup>26</sup>

Na dramaturgia de Jorge Andrade, ficam bastante perceptíveis alguns aspectos dessa emancipação entre o texto e a cena. A presença constante de recursos como luz, música (principalmente a ópera), projeção de *slides* e fumaça, em *Rasto atrás*, denotam um olhar do dramaturgo atento não somente para a escrita, mas também para a encenação. A utilização de outros elementos da cena, que não o textual, conferem uma estética à representação, instauram um clima depressivo e sombrio como a vida de Vicente.

A proposta de iluminação nas rubricas é bastante elaborada e está presente a todo instante para marcar as passagens de um tempo a outro. Mas não se limita a isso. O cenário parece delimitado através da iluminação: é ela que cria a espacialidade cênica e dirige o olhar do leitor/espectador. Um bom exemplo é o diálogo de João José, pai de Vicente, com o

<sup>26</sup> DORT; UHIARA, *A representação emancipada*, 2013, p. 55.

Vaqueiro logo no início do texto. Os dois estão em cena conversando e vem a seguinte rubrica:

Quando João José pronuncia a palavra "MÃE", ilumina-se o quarto da casa da rua 14, onde MARIANA, deitada, fuma em um cachimbo de barro. Mariana tem mais ou menos quarenta e cinco anos, é forte e tem uma expressão um pouco masculina.<sup>27</sup>

As duas personagens continuam o diálogo, falam de Mariana, mãe de João José enquanto o público assiste sua imagem fumando. A fala das personagens transfigura-se em uma narrativa para a imagem de Mariana em foco. Pouco mais adiante, quando o Vaqueiro diz "Tenho saudade das meninas", aparece outra rubrica: "Quando vaqueiro diz "MENINAS", uma luz difusa ilumina a sala da casa da rua 14. ISOLINA e JESUÍNA, sentadas, e PACHECO, de pé estão estáticos".<sup>28</sup>

A forma como Jorge Andrade utiliza a iluminação no texto, demarca a passagem do tempo, enfatiza a presença do elemento épico, de uma narrativa que não se limita ao texto, mas se estende para a cena criando imagens que refletem as lembranças e os conflitos interiores da personagem.

A iluminação e os outros elementos utilizados por Jorge Andrade na composição de *Rasto atrás* – como projeções de *slides*, a presença da fumaça, cenário e figurino – integram-se para compor as diversas estações do drama de Vicente, em uma formulação fragmentada das estações, projetando no palco as dimensões da angústia do protagonista, bem ao gosto expressionista. Por meio deles, o texto é potencializado e o universo da narrativa é expandido, como aponta Rosenfeld,<sup>29</sup> tornando o mundo narrado pela personagem mais vivo e pulsante para os leitores/espectadores.

Além de tais elementos, fica bastante perceptível também a recorrência à música, que aparece como elemento épico de quebra, na transição entre uma lembrança e outra de Vicente. Logo nas primeiras páginas do texto, as três irmãs, na companhia de Pacheco, falam do sobrinho,

<sup>27</sup> ANDRADE, *Marta, a árvore e o relógio*, 1986, p. 462.

<sup>28</sup> ANDRADE, *Marta, a árvore e o relógio*, 1986, p. 463.

<sup>29</sup> ROSENFELD, *Brecht e o teatro épico*, 2012.

mas o diálogo é interrompido pela música *Vissi d'art*, ópera de Puccini, marcando a transição para o passado, e entra o Vicente de 23 anos:

Ilumina-se uma vitrola, onde Vicente 23 anos está sentado, ouvindo em grande concentração Maria Caniglia cantando *Vissi d'art*, da ópera Tosca de Puccini. Por um momento, todos ficam evocativos como se escutassem a música. Arrebatando, Vicente fecha os olhos, seguindo com as mãos o modular da voz. Quando termina a música, Vicente desaparece.<sup>30</sup>

A segunda parte da peça inicia-se no tempo presente, quando a família e os amigos de Vicente, junto às autoridades locais, realizam uma seção literária em sua homenagem. Ouve-se a voz de Eugênia cantando a ária da Traviata – *Ah, fors' è lui* – e sua voz vai abaixando até que surge Vicente de 23 anos. Aqui, ocorre então a rememoração de um diálogo entre ele e sua tia Isolina, que por sua vez é interrompido por uma música moderna, responsável por encaminhar a cena para uma lembrança mais recente, de Vicente recebendo o prêmio de melhor autor:

Quando Vicente diz “eu me comunicaria”, começa-se a ouvir uma música popular moderna. Lentamente slides de mulheres e homens a rigor cobrem as paredes da cena. Durante as palmas o ANIMADOR adianta-se. Agora, somente Vicente (43 anos) fica iluminado a rememoração é dele.<sup>31</sup>

Posteriormente à memória da premiação, Lavínia sai de cena e a rubrica indica a elevação da voz de Eugênia cantando *Ah, fors' è lui*, marcando o retorno da cena para o tempo presente em que acontece a seção literária. A quebra da narrativa, como bem sabemos, é recurso recorrente no teatro épico, o que segundo Anatol Rosenfeld leva a dois resultados:

1. Amplia o seu mundo para além do mero diálogo interindividual (mediante narração explícita ou não explícita, por exemplo, projeções de filmes, música, coro, canções, pantomima, cartazes, comentários de vários tipos etc.). 2. Suspende ou interrompe a ilusão intensa e, com isso, a identificação do público com as personagens e situações cênicas, para fins didáticos. A narração implica, pela sua própria natureza, certa objetividade serena e distanciada em face do mundo narrado. O narrador não costuma estar envolvido na ação das personagens.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> ANDRADE, Marta, *a árvore e o relógio*, 1986, p. 468.

<sup>31</sup> ANDRADE, Marta, *a árvore e o relógio*, 1986, p. 486.

<sup>32</sup> ROSENFELD, *Brecht e o teatro épico*, 1986, p. 32.

A música, como dito anteriormente, em *Rasto atrás* é usada como elemento de quebra temporal, o que pode ser associado ao épico em sentido distinto do brechtiano. Brecht, em seu teatro épico, vale-se da quebra como um recurso didático, cuja finalidade seria o distanciamento da ilusão para que o espectador pudesse se colocar em estado de reflexão e crítica. Em Jorge Andrade, porém, as quebras feitas por intermédio da música caracterizam uma presença épica que intensifica os conflitos íntimos da personagem, lançados ao leitor/espectador, sem que tenha no entanto um cunho político tal como propunha Brecht.

### **Considerações finais**

Nesta análise da peça *Rasto atrás* destacamos aspectos significativos da escrita de Jorge Andrade que lhe conferem características particulares sobre como pensou a modernização do drama nacional, seja a partir da estrutura em si – repensada de acordo com influências mais ou menos evidentes –, seja pela relação do texto com o palco, ponto fulcral para a abertura da forma dramática. A complexidade de sua construção textual, algo já comentado pelos críticos de teatro, tal como citado no início deste texto, lhe permitiu um papel importante na renovação da cena nacional.

Tendo como tema central as questões humanas de ordem intrasubjetiva, a peça revela ao leitor/espectador o íntimo humano e sua constante diacronia com o mundo. Tornar esse íntimo visível requer, no entanto, mudanças de paradigmas referentes ao formato do drama convencional.

Com a intenção de descortinar os fantasmas que assombram a alma de Vicente, o autor se apropria do elemento épico, colocando a própria personagem como espectadora dos acontecimentos passados. Assim ela narra e reflete sobre suas condições frente ao contexto em que se insere. Inspirado em aspectos do teatro expressionista, o eu épico emerge como um ser em isolamento, alienado e solitário.

Jorge Andrade joga com o tempo narrativo em sua escrita, desconstruindo a ordem cronológica, característica que mantém desde *A moratória* e que em *Rasto atrás* se torna eixo fundamental para a elaboração da história conflituosa de Vicente com seu eu e sua família. Além de potencializar o surgimento do eu-épico, a forma pensada por Andrade também coloca em evidência o contexto político e histórico, que serve

de base para a narrativa e é retrato de um Brasil do qual ele mesmo fez parte. O protagonista percorre, assim, sua trajetória de forma distanciada, de trás pra frente, e as lembranças surgem em desordem temporal, causando a fragmentação das cenas.

Pensando ainda a teatralidade de seu texto, em um diálogo intrínseco com as proposições cênicas do moderno teatro brasileiro, o dramaturgo reescreve o espaço da cena com outros elementos, como a luz, os *slides*, os sons, a fumaça e a própria movimentação das personagens no palco, traçando uma relação de descolamento entre o texto e a representação como marca pungente da modernização.

## Referências:

- ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CATALÃO, Larissa de Oliveira Neves. Aspectos formais inovadores em Jorge Andrade: em contraponto com Tchekhov. *Itinerários*, Araraquara, n. 34, p. 33-45, jan./jun. 2012.
- CATALÃO, Larissa de Oliveira Neves. Jorge Andrade em rasto atrás: lendo Tchekhov. *Moringa*, João Pessoa, vol. 2, n. 2, p. 53-68, jul./dez. 2011.
- DORT, Bernard; UHIARA, Rafaella. A representação emancipada. *Sala Preta*, São Paulo, vol. 13, n. 1, p. 47-55, jun. 2013.
- FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Orgs.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc SP, 2013.
- GONÇALVES, Delmiro. Introdução. Prefácio. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 10-15.
- LINS, Osman. Significação de *Rasto Atrás*. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 653-667.
- MAGALDI, Sábado. À procura de *Rasto Atrás*. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 657-667.
- ROSENFELD, Anatol. A visão do ciclo. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 599-624.
- ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SANT'ANNA, Catarina. *Metalinguagem e teatro*. Cuiabá: EduFMT, 1997.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sobre a fábula e o desvio*. Organização e tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7letras, 2013.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: [1880-1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.



# **Show Opinião: relações estéticas entre texto e cena**

Everton da Silva José

## ***Eu não mudo de Opinião e o trânsito sobre a forma***

Pretende-se neste estudo fazer uma abordagem do espetáculo *Show Opinião*, estreado em 11 de dezembro de 1964, a partir do enfoque de investigação entre o texto e a cena no campo de suas construções estéticas. Como proposta de leitura, as reflexões de Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama* (1981), *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012) e *Sobre a fábula e o desvio* (2013) fornecem algum material reflexivo, já que propõem algumas perspectivas de compreensão do drama moderno e contemporâneo. Além disso, é possível contar, no pensamento do crítico, com aportes teóricos que viabilizam uma percepção do drama brasileiro e de seu panorama. Por este viés, objetiva-se investigar o *Show Opinião* nas relações entre o texto (dramaturgia) e a cena (áudio), dando relevo à proposição estética do espetáculo para modernização do teatro brasileiro. Colocamos em foco, nessa conjuntura, a tessitura dramatúrgica, promovendo um olhar sobre a poética desse espetáculo.

A reflexão aqui apresentada realiza algumas aproximações entre as propostas teóricas de Sarrazac com a dramaturgia do *Show Opinião*, as quais favorecem a investigação dramatúrgica ampliando as concepções do drama do século XX, alargando a análise diante do contexto de *forma e conteúdo*, da *semântica das formas*, da emersão de elementos de cunho épico-narrativo que causaram estranhamento no modo de escrita dramática, problemática que Peter Szondi<sup>1</sup> levantou com a deno-

<sup>1</sup> SZONDI, *Teoria do drama moderno: [1880-1950]*, 2001.

minação de *crise do drama*. A produção do drama no final do século XIX e durante o século XX promoveu desdobramentos que são salientados pelo referencial teórico em foco, o que expande o campo de leitura do drama brasileiro e colabora à leitura do espetáculo *Show Opinião*.

O espetáculo foi formado inicialmente por artistas vindos do Grupo Teatro de Arena e do CPC da UNE do Rio de Janeiro (Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes), que àquele momento tinha se tornado clandestino em virtude do Golpe de 64. Dentre os participantes, destaca-se a participação dos dramaturgos Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), Paulo Pontes e Armando Costa, além de Augusto Boal e os musicistas João do Vale, Zé Kéti e Nara Leão.<sup>2</sup> Nesse sentido, notemos aqui um espetáculo que era constituído por integrantes advindos de artes distintas e que potencializaram um processo de tessitura cênica desenvolvida a partir de uma composição coletiva, na qual é proposta uma linguagem híbrida tanto do texto quanto da cena.

O *Show Opinião* tem como base de sua *escrita cênica*<sup>3</sup> testemunhos dos intérpretes e compositores do cancionário popular brasileiro: João do Vale, Zé Kéti e Nara Leão. Cumpre dizer que tanto na dramaturgia como no áudio do espetáculo percebemos esses artistas – vinculados principalmente ao campo artístico musical – apresentarem alguns testemunhos de suas vidas e, enfatizando as culturas das quais originam (João do Vale o nordestino retirante; Zé Kéti, o sambista dos morros cariocas; e Nara Leão, a classe burguesa engajada), suas relações com a música brasileira e as percepções sobre a condição do povo brasileiro que são expressas com relevância nas canções. Procura-se compreender, a partir desta confluência, como as canções e os textos – visto que as canções estão dispostas em uma configuração no texto e outra na cena – compõem uma tessitura cênico-musical pautada pelos *atos de fala*<sup>4</sup> dos intérpretes, elaborando uma forma dramática que se distancia

<sup>2</sup> MENDES, Show Opinião: teatro e música de um Brasil subjugado, 2011.

<sup>3</sup> Segundo Bernard Dort, a escrita cênica é composta pelas “relações que unem texto e encenação e o sentido que irá adquirir a obra em contato com o palco, através da intervenção dos atores” (DORT, *O teatro e sua realidade*, 2010, p. 64).

<sup>4</sup> KÜHNER; ROCHA, *Opinião: para ter opinião*, 2001.

consideravelmente do que se compreende como forma dramática tradicional, e propõem uma abertura da concepção de *drama moderno nacional*.

## Fronteiras entre texto e cena

A fronteira entre texto e cena no teatro moderno se tornaram deveras confusas, como diz Bernard Dort no prefácio do livro *O futuro do drama*, de Jean-Pierre Sarrazac.<sup>5</sup> É diante dessa relação fronteira entre texto e cena que o espetáculo *Show Opinião* apresenta algumas indagações que se assemelham ao que poderia ser chamado de “confuso”, na medida que se percebe uma contínua porosidade. Como essa relação entre texto e cena pode ser percebida? De que maneira ela toma forma? Quais são os elementos do espetáculo que apresentam essa confusão?

Uma confusão inicial é projetada sobre a dramaturgia, a partir do momento que ela se constrói com base em *fragmentos*, que “induz à pluralidade, à ruptura, à multiplicação dos pontos de vista, à heterogeneidade”.<sup>6</sup> A dramaturgia, tal como a cena, se desenvolve em meio a uma fragmentação dos discursos, a uma montagem e desmontagem. O espetáculo não conta uma fábula com início, meio e fim. Ele é composto por diversos testemunhos, que são, assim, “pedaços, cacos, escombros, estilhaços, migalhas ou trechos da escrita”,<sup>7</sup> num movimento em que “nele dramatiza-se a experiência de um processo para ver como as coisas realmente são”.<sup>8</sup> Ou seja, são abordadas as múltiplas experiências dos intérpretes em suas relações com a música brasileira e com a sua conjectura sociocultural. Encontramos no prefácio da dramaturgia da peça o seguinte comentário:

O show foi escrito junto com os três. Primeiro foram entrevistas – nasceu aonde? Quem é Azuréia? Vivia fazendo tricô pro namorado, Nara? Rua da Golada, hoje é rua João do Vale? Isso não põe não que vai dar bôlo. E mais os álbuns, fotografias, cartas. Aí foi feita uma seleção. Um roteiro inicial. Voltamos a trabalhar com eles. Cada trecho do texto foi dito por cada um de improviso. O texto

<sup>5</sup> DORT, Prefácio, 2002 [1981].

<sup>6</sup> SARRAZAC, *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, 2012, p. 88.

<sup>7</sup> SARRAZAC, *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, 2012, p. 88.

<sup>8</sup> KÜHNER; ROCHA, *Opinião: para ter opinião*, 2001, p. 44.

definitivo aproveita a construção das frases, as expressões, o jeito deles. Tudo era gravado, aí era escrito. [...] Nos ensaios, Boal, Dorival Caymmi, os músicos e mais os três modificaram o texto, a sequência das músicas, etc. *Opinião* foi feito mais ou menos assim.<sup>9</sup>

Com este trecho, podemos observar a maneira de composição do texto e também as diversas modificações que houve até sua realização. A peça é tecida em meio a bate-papos, conversas, questionamentos, frases soltas, e aquilo que viria a ser tomado como uma dramaturgia se apresenta como um caráter coletivo de composição teatral, que se torna obra a partir da montagem destes fragmentos testemunhais, que são reafirmados na escolha estética do espetáculo.

Nessa mesma citação, pode-se observar que, mesmo com a peça, enquanto texto final e concluído, houve modificações nos ensaios coordenados por Boal, o diretor do espetáculo, e por Dorival Caymmi, o diretor musical. Nesse sentido, a dramaturgia e o áudio, com suas diferenças, estão pautados num processo de construção que só vem à cena a partir das contribuições dos testemunhos dos intérpretes e da reunião de diversos outros artistas que apresentam relatos da vida, e que “condensado ou precipitado de uma vida, o relato é construído em torno de detalhes e objetos cruzados, capazes de coligar de maneira sintética seções inteiras de uma existência”.<sup>10</sup>

Assim, com um espetáculo constituído por vários colaboradores, é possível notar ao mesmo tempo uma organização textual e cênica composta por fragmentos despedaçados, descontínuos, esmigalhados, dispersos acerca de uma perspectiva temporal do drama, na qual os fragmentos não obedecem a uma sistemática absoluta, ou seja, não se submetem a uma forma de encadeamento linear que precipita uma estruturação temporal e cronológica da ação. A ação do drama, nesse aspecto, não ocorre no instante presente, elemento que Szondi<sup>11</sup> apresenta em sua condição da *crise do drama*. No caso, o espetáculo não traz uma ordem cronológica, mas narra, dramatiza e mimetiza os testemunhos dos intérpretes.

A relação fronteira entre texto e cena provém dessa característica de fragmentação do espetáculo, em que diversas modificações

<sup>9</sup> COSTA, *Opinião*: texto completo do “Show”, 1965, p. 8-9.

<sup>10</sup> SARRAZAC, *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, 2012, p. 158.

<sup>11</sup> SZONDI, *Teoria do drama moderno: [1880-1950]*, 2001.

ocorreram durante a sua configuração. Nesse sentido, podemos ter como ponto de referência para reflexão a estrutura dramática moderna e contemporânea pensada por Sarrazac, que possui em sua formação uma proposta fragmentária que se mostra presente em diversos autores, que não trabalham com uma forma dramática unívoca, mas com um dispositivo polifônico.

Aqui, a composição do espetáculo se desenvolve por meio de fragmentos, tanto em sua maneira de criação como na escritura cênica, e apresenta uma liberdade em relação à ideia de drama unificado. Assim, “a obra dramática se apresenta como um entrelaçamento de temas”.<sup>12</sup> Nesse entrelaçamento que pode ser visto no *Show Opinião*, percebemos que a dramaturgia se compõe em quadros, considerando-se para tal afirmação que o termo “quadro”:

deve ser entendido de uma forma genérica. Ele abrange uma pluralidade de recortes: quadros *stricto sensu*, mas também “sequências”, “fragmentos”, “movimentos” [...], sem esquecer todos os recortes essenciais que não têm nome, que permanecem implícitos, mas que, de elipses em interrupções e rupturas, tomam o exterior de um drama moderno tão fracturado quanto o Mar de gelo.<sup>13</sup>

Assim, a tessitura do *Show Opinião* é marcada por testemunhos que encadeiam de maneira fraturada relatos da vida dos intérpretes e de suas relações culturais. Eles projetam à cena uma perspectiva de seu íntimo, ao mesmo tempo em que são vozes que representam o povo brasileiro em sentido macro. A dramaturgia construída em quadros no espetáculo viabiliza um deslocamento em elipses no tempo, que se interpõem na ação por meio de interrupções e emergências das memórias faladas e cantadas. A ação é mimetizada pelo discurso narrativo, o que sugere questões políticas e sociais do povo ali representado, por meio de uma proposta de dramatização da vida dos intérpretes.

## **Escrita cênica: o íntimo e o documentário**

Tanto no áudio quanto na dramaturgia do *Show Opinião* podem ser percebidas apresentações sequenciais dos intérpretes: primeiro, João do Vale;

<sup>12</sup> SARRAZAC, *O futuro do drama*, 2002, p. 35.

<sup>13</sup> SARRAZAC, *O futuro do drama*, 2002, p. 74.

em seguida, Zé Kéti; e por fim, Nara Leão. O texto do espetáculo tem início da seguinte maneira: "luz da plateia apagada, som de berimbau, Nara Leão canta 'Menino quem foi seu mestre?'"<sup>14</sup> Após isso, João do Vale descreve um hábito da região nordeste e descreve algumas características da iguaria alimentar *Peba na pimenta* (tatu), sendo este também o nome da música. Logo após, no áudio do show, contém o refrão da canção "Pisa na Fulô", diferentemente do texto, no qual se observa a canção escrita em sua totalidade. Depois do refrão, há o início da apresentação dos intérpretes da seguinte forma:<sup>15</sup>

Meu nome é João Batista Vale. Pobre no Maranhão, ou é Batista ou é Ribamar. Eu saí Batista. Nasci na cidade de Pedreiras, rua da Golada. Modéstia à parte, a rua da Golada, hoje, chama rua João do Vale. Quer dizer: eu, assim com essa cara, já sou rua. Moro na Fundação da Casa Popular de Deodoro, rua 17, quadra 44, casa 5. Duas horas, sem encontrar ladrão, chega lá. Tenho duzentas e trinta músicas gravadas, fora as que vendi. De quinhentos mil réis pra cima já vendi muita música. Acho que as que são mais conhecidas do povo são as músicas mais assim só pra divertir. Elas interessam mais aos cantores e às gravadoras. É só tocar, já sair cantando. Tenho outras músicas que são menos conhecidas, umas que nem foram gravadas. Minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que tem mais é muita dificuldade pra viver.<sup>16</sup>

Enquanto no áudio, ouve-se o trecho da seguinte forma:

Meu nome é João Batista Vale, pobre no Maranhão ou é Batista ou é Ribamar. Eu saí Batista. Tenho duzentas e trinta músicas gravadas fora as que vendi. Mas as músicas que fiz com mais alma são desconhecidas. Minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que tem mais é muito sacrifício pra gente viver.<sup>17</sup>

Nos dois trechos acima, vê-se uma escala suprapessoal,<sup>18</sup> na qual João do Vale apresenta uma miscelânea de sua vida representando a si mesmo e a outros sujeitos em suas palavras. O intérprete traz uma perspectiva íntima, que não somente expressa suas questões interiores, mas

<sup>14</sup> COSTA, *Opinião*: texto completo do "Show", 1965, p. 15.

<sup>15</sup> Primeiro trarei como consta na dramaturgia em si, e logo após como expressado no áudio.

<sup>16</sup> COSTA, *Opinião*: texto completo do "Show", 1965, p. 19.

<sup>17</sup> SHOW OPINIÃO, Nara Leão, Zé Kéti, João do Vale: Grupo Opinião, 1994, faixa 2.

<sup>18</sup> Cf. SARRAZAC, *Sobre a fábula e o desvio*, 2013.

que se compõe de dinâmicas sociais e culturais – e ainda mais, como representante de uma cultura do povo maranhense. Nesse sentido, provoca um envolvimento entre uma instância pessoal e uma conjuntura política, dando níveis de significação às falas. Com isso, observamos algo próximo àquilo que Sarrazac denomina como o *teatro do íntimo*:

O íntimo se define como o mais interior e o mais essencial de um ser ou de uma coisa, por assim dizer, o *interior do interior*. O íntimo difere do secreto no sentido de que ele não se destina a ser ocultado, mas, ao contrário, destina-se a ser voltado para o exterior, extravasado, oferecido ao olhar e à penetração do outro que nós escolhemos. A dupla dimensão do íntimo atesta, aliás, a sua disposição de se oferecer em espetáculo (em condições, é verdade, restritivas): por um lado, relação com o mais profundo de si mesmo e, por outro, ligação estreita de si com o outro.<sup>19</sup>

Ou seja, colocamos em destaque aqui uma possibilidade de interpretação em que, mesmo com João do Vale trazendo seu eu e sua realidade à cena, documentando-se a si mesmo, não apenas dá seu testemunho subjetivo, mas também promove uma representação do *íntimo* de outros sujeitos ao dizer a respeito do sobrenome do pobre maranhense e, principalmente, quando expõe que a sua terra, mesmo tendo muita coisa engraçada, o que mais tem é o sacrífico de viver. O que se vê aqui, portanto, é que através de seu íntimo pessoal – suas características, registros, imagens – ocorre a representação de um coletivo, o que é compreendido aqui como uma representação do *íntimo* social. Logo, o intérprete por meio de seu testemunho não representa uma personagem, ele testemunha e ganha voz por meio da expressão de sua intimidade em compartilhamento, favorecendo a tomada de posição como representante de um determinado povo, e que começa a trazer em sua voz uma exteriorização de algo que não pertence apenas a ele, e sim, a toda uma camada cultural.

Há aqui, portanto, uma confluência entre o teatro do íntimo e o denominado teatro documentário,<sup>20</sup> em que se entende a forma do discurso do íntimo, por excelência, como “diário íntimo, relato pessoal,

<sup>19</sup> SARRAZAC, *Sobre a fábula e o desvio*, 2013, p. 21.

<sup>20</sup> SARRAZAC, *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, 2012.

confissão, correspondência”, e o discurso documentário, em que se utiliza como emergência a narração épica e que tratam de temas políticos, sociais e históricos: “a narrativa, no documentário, assume mais do que a função de contar história: trata-se de um meio de apresentar uma discussão tomando dados diretamente da vida”.<sup>21</sup> Na compreensão que temos do *Show Opinião*, o texto e a cena se compõem esteticamente a partir da intersecção de características de ambas as formas, especialmente por colocar os intérpretes em cena apresentando-se no tablado frente à plateia, ao mesmo tempo em que eles colocam em seus testemunhos uma carga de historicidade de suas vidas. Um exemplo presente no texto do show exemplifica esta reflexão:

João do Vale: [...] Quando o rio Mearim enche, dá sempre sezão, febre de impaludismo. Lá em casa, meu avô estava com a sezão. Ele era bem velhinho, tinha sido escravo. O remédio que cura a febre é o aralém. É dado pelo governo. Mas chega lá, os chefes políticos recebem dão para quem é cabo eleitoral deles. Eles vão e trocam o aralém por saco de arroz. Lembro que muita gente fez isso. Muita gente. Ficou marcado isso em mim, ver um saco de arroz que custou dois meses de trabalho capinando, brocando, ser trocado por um pacotinho com duas pílulas que era para ser dado de graça.<sup>22</sup>

Nesse excerto, observa-se João do Vale a apresentar uma característica social e política de sua região, em relação à distribuição de medicamentos pelo governo. Nesse momento, são expostas características de seu avô (ter uma idade considerável, ter sido escravo e estar com a doença), e também é projetada uma experiência vivida em relação às atitudes políticas dos cabos eleitorais, que efetuavam a troca do comprimido *Aralém* – que deveria ser entregue gratuitamente e, no entanto, era trocado por arroz. No testemunho, João do Vale documenta uma relação simbólica a respeito de sua família e, implicitamente, também apresenta a política de distribuição de remédios, as implicações de saúde provocadas pela cheia do rio Mearim e as relações que não apenas dizem acerca dele mesmo, mas a um poder político e social presente em sua região. A ação de testemunhar tal ocorrido se inscreve em seu íntimo, enquanto

<sup>21</sup> SOLER, *Teatro documentário: a pedagogia da não ficção*, 2010, p. 48.

<sup>22</sup> COSTA, *Opinião: texto completo do "Show"*, 1965, p. 28.

experiência individual, particular, mas que também se mostra como uma condição política e social de sua região, na medida em que aponta para o desenvolvimento e manutenção de uma política patriarcal e coronelista marcada na construção social brasileira.

Este enfoque, observado a partir de uma perspectiva do *teatro do íntimo* e do *teatro documentário* em relação ao testemunho de João Do Vale, é realizado igualmente pelos outros dois intérpretes. Enquanto no texto Zé Kéti apresenta mais aspectos particulares, no áudio ficam mais perceptíveis os aspectos que permeiam uma determinada cultura, aquela dos morros cariocas e do sambista marginal – o que é apresentado como potência de representação de uma determinada cultura, a do sambista marginalizado e a vida nos subúrbios do Rio de Janeiro. Nara Leão se apresenta como aquela que representa os cantores/compositores da bossa nova e a classe burguesa que quer se engajar em relação às questões sociais e da cultura nacional.

Aproximando-se das diferenças dos três intérpretes, notamos certa repetição de uma determinada forma de tessitura dramática, na medida em que os intérpretes fazem testemunho de si, expondo ao mesmo tempo uma perspectiva cultural e representacional do outro (outro em relação aos espaços aos quais os intérpretes selecionam como suas raízes culturais). Nesse sentido, apropriando-se da ideia de *teatro do íntimo*, tal esfera não significa um fechamento em si mesma, mas manifesta “aspiração do social e cósmica ao exterior”.<sup>23</sup> O que se diferencia da perspectiva deste autor em relação ao *Show Opinião* é que o espaço do *íntimo* na abordagem de Sarrazac será tratado no espaço/tempo da casa como transbordamento desse íntimo. No caso do espetáculo, o enfoque são as manifestações de traumas e de relações sociais e políticas que os brasileiros convivem em determinados contextos culturais. Esses vieses de um *teatro do íntimo* e de um *teatro documentário* favorecem tanto a expressão íntima do intérprete como de determinados aspectos conjecturais da diversidade cultural do Brasil, o que permite um entrelaçamento dos aspectos íntimos e subjetivos dos intérpretes a fenômenos políticos e sociais, promovendo, no que tange ao drama, uma intersecção entre

<sup>23</sup> SARRAZAC, *Sobre a fábula e o desvio*, 2013, p. 22.

esses dois eixos, a documentação político-cultural a partir da memória testemunhada.

## **Das intenções e a fábula**

Até o momento, observamos a relação entre o texto e a cena sob uma perspectiva do íntimo, em que “o discurso na primeira pessoa é a forma por excelência”.<sup>24</sup> Revela-se assim, no espetáculo, uma forma de exteriorização de si, e também a representação de outros por meio de seus testemunhos que confluem em um íntimo que não está distante do mundo, mas inserido nele. Ou seja, aquele exposto no *Show Opinião* projeta uma representação de outros, na medida em que só se expressa ao se relacionar com o mundo, ali alinhado às questões do cancionero popular e da classe artística. O mundo é então entendido como o campo de reflexão e posicionamento que o espetáculo colocava em 1964, segundo as duas principais intenções do espetáculo:

uma é a do próprio espetáculo propriamente dito; Nara, Zé Kéti e João do Vale têm a mesma opinião – a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantêm vivas as tradições de unidade e integração nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música, ele é fonte e razão da música. [...] A segunda intenção do espetáculo refere-se ao teatro brasileiro. É uma tentativa de colaborar na busca de saídas para o problema de repertório do teatro brasileiro que está entalado – atravessando a crise geral que sofre o país e uma crise particular que, embora agravada pela situação geral, tem é claro, seus aspectos específicos.<sup>25</sup>

O que se apreende com essas observações é que a música popular ganha potência quando se alia ao povo, e que a música se torna uma estrutura narrativa desse povo. Tal reflexão pode ser vista na canção “Carcará”, em que se percebe de forma poética uma descrição das dificuldades dos nordestinos frente à seca, de maneira a trazer a saga de uma ave que sobrevive à morte. Ao final da canção, há um discurso estilístico, no qual são apresentados alguns dados referentes à imigração do

<sup>24</sup> SARRAZAC, *O futuro do drama*, 2002, p. 96.

<sup>25</sup> COSTA, *Opinião*: texto completo do “Show”, 1965, p. 7-9.

povo nordestino. Nara discursa: "Em 1950 havia dois milhões de nordestinos vivendo fora de seus estados natais. 10% da população do Ceará imigrou, 13% do Piauí, mais de 15% da Bahia, 17% de Alagoas".<sup>26</sup> Nesse alinhamento, nos dizeres dos intérpretes em relação ao povo, as canções se tornam meios para que eles se aliem e representem grande parte da população brasileira e suas realidades.

A estrutura dramatúrgica do *Show Opinião*, a partir da costura de fragmentos, constrói um drama no qual se teatraliza uma conjuntura a partir de fatias da vida dos intérpretes, e as canções em retalhos potencializam, portanto, o campo poético do discurso do espetáculo ao mesmo tempo em que realizam narrativas macroestruturais. Além disso, podemos observar as divisões em quadros do espetáculo e os dizeres dos intérpretes, em que há um rompimento com a estrutura fabular e cada canção se torna testemunho fragmentado. Em vários momentos no decorrer do show ocorrem repetições de frases das canções, como: "podem me prender, podem me bater, que eu não mudo de opinião",<sup>27</sup> refrão da música "Opinião", de composição de Zé Kéti.

As peças de teatro na modernidade transpassam a extensão e a completude que se tornaram paradigmáticas segundo certa tradição aristotélica e hegeliana.<sup>28</sup> Assim, compreender o *Show Opinião* significa entender que não estamos necessariamente dentro dos limites dessas teorias, mas em estado de abertura. Uma modificação que Sarrazac sugere para a compreensão do drama moderno e contemporâneo é a resignificação do estatuto da fábula, já que sugere dois atalhos, que podem ser resumidos da seguinte maneira: "1 – o drama não é mais representado, o que é representado é um voltar-se para o drama; 2 – o drama da vida substitui o drama na vida".<sup>29</sup> Para compreender isso no âmbito da peça em questão, há um fragmento de Zé Kéti no áudio:

Zé Kéti: Você não pode largar os estudos, tem 13 anos, não pode largar os estudos. Vou largar sim, esse ano, no ano que vem, qual é a diferença? Aí me mandei de casa, tive mais de um ano ao deus

<sup>26</sup> COSTA, *Opinião*: texto completo do "Show", 1965, p. 41.

<sup>27</sup> COSTA, *Opinião*: texto completo do "Show", 1965.

<sup>28</sup> SARRAZAC, *Sobre a fábula e o desvio*, 2013.

<sup>29</sup> SARRAZAC, *Sobre a fábula e o desvio*, 2013, p. 76.

dará. Nos três pra baixo e pra cima. Durmi muitas noites na estação de Engenho de Dentro e de Deodoro. Eu conheci muito malandro, muito vagabundo, e muito maconheiro, e pelas madrugadas da vida eu encontrava com uns e outros que diziam assim pra mim: – Cumê que é meu irmão você qué apertar um dente? Uma duas e três, tudo certinho? Tudo legal? Barra limpa e coisa e tal e tal e coisa. E eu para não passar por otário enganava pra eles que já tinha dado a minha puxada na erva.

Nara: Oi distinto tá de toca?

Zé Kéti: O...Oô... boa roupa olha minha barra tá...

Nara: a vo nde na praça

Zé Kéti: limpa a minha cara.

Nara: tem baseado, toma dá uma puxada

Zé Kéti: Já peguei cumpade. Camaradinha...

Nara: ei

Zé Kéti: Muito obrigado, mas já peguei agorinha mesmo com o valente, prega de mãe com coisa ruim cum mineirinho. Eu já tô doidão, já tô baratinado, baratinado.

Nara: Qui nada deixa eu ver o olho... Nem tá vermelho

Zé Kéti: Xii... Não fica falando em vermelho não, que vermelho tá fora de moda.

Nara: Você não é de nada, que papo careca, adianta uma nota aí

Zé Kéti: To durão, durão, durão. Agora eu sou da linha dura (Risos)

Música: O morro sorri a todo o momento. O morro sorri. Mas chora por dentro. Quem vê o morro sorrindo pensa que ele é feliz, coitado.

O morro tem sede, o morro tem fome, o morro sou eu, o favelado.

O morro sou eu, o favelado. O morro, o morro, o morro...<sup>30</sup>

O que se percebe aqui é um drama realizado em circunstâncias vividas em um determinado momento do passado por meio de sua representação no tempo presente da cena. Nele são deixados de lado alguns fatos, como a questão familiar, os estudos, a vida “na rua”, mas ao mesmo tempo apresenta outros acerca das mesmas ocasiões, deslocando-se no tempo, em que se evidencia uma passagem em estrutura dialógica para expressar um tratamento épico da ação. Nesse sentido, o drama no *Show Opinião* se desenvolve por uma perspectiva na qual é apresentada uma revisitação de diversos acontecimentos dos intérpretes, sobre os quais se faz uso das potencialidades cênicas para desenvolvê-los. Assim há uma representação de dramas do cotidiano, sendo a forma dramática apenas mais um elemento para a construção do espetáculo.

<sup>30</sup> SHOW OPINIÃO, Nara Leão, Zé Kéti, João do Vale: Grupo Opinião, 1994, faixa 9.

Sarrazac elabora algumas questões que colaboram a este estudo, sendo uma delas sobre o drama-da-vida:

Como dar conta de uma vida sem sobressaltos, da vida comum de um homem comum (não de um herói), de uma vida literalmente sem peripécia? Como medir a extensão de uma peça cujo objetivo seria dar conta, de modo necessariamente elíptico, de toda uma vida, de toda uma existência.<sup>31</sup>

Nesse sentido, ele faz uma proposta tentando respondê-las, dizendo que “um gesto moderno de transformação da fábula seria ‘extremo alongamento, compressão extrema’”.<sup>32</sup> No caso do espetáculo aqui analisado, o que vemos são divisões em fragmentos que procuram dar conta, enquanto metáfora, da vida dos intérpretes fazendo uso de uma *compressão extrema* de fatos da vida deles, alargando a compreensão para além da mera representação do ser enquanto indivíduo. Isso por fim impulsiona uma fragmentação do drama por meio de aspectos épicos e dramáticos, ambos imbricados, e que favorece, a esse respeito, a percepção de que no *Show Opinião* ocorre uma representação fracionada daquilo que Sarrazac<sup>33</sup> denominou de *drama-da-vida* (a vida do cotidiano daquela gente, que se remete à conjuntura político-social brasileira e que perpassa os três segmentos representados).

Um segundo ponto em relação à fábula enquanto drama-da-vida pode ser pensado em correspondência à sua temática, visto que, além de abarcar todo o drama da vida dos intérpretes existe também o sentido dessa vida, dessa existência.<sup>34</sup> Podemos ver através do excerto do texto em que Zé Kéti e Nara Leão promovem uma mimetização de uma determinada situação ocorrida no passado, sobre os estudos de Zé Kéti; sua relação familiar; sua vida na rua. Por um retorno a um evento do passado e a sua reprodução mimética presente, é feito uso da forma dramática, ao passo que o tema se desenvolve em diálogo direto com uma terceira forma de entendimento da fábula, que é o voltar-se do drama moderno,

<sup>31</sup> SARRAZAC, *Sobre a fábula e o desvio*, 2013, p. 76.

<sup>32</sup> SARRAZAC, *Sobre a fábula e o desvio*, 2013, p. 76.

<sup>33</sup> SARRAZAC, *Sobre a fábula e o desvio*, 2013.

<sup>34</sup> SARRAZAC, *Sobre a fábula e o desvio*, 2013.

“ou o voltar-se, para fins de testemunho, para a catástrofe do drama da vida”.<sup>35</sup>

Compreende-se, assim, que no *Show Opinião* encontra-se uma manifestação cênica que se relaciona a uma espécie de drama-da-vida dos intérpretes, que não dialoga com a proposta estética de drama absoluto, justamente o contrário disso, e acompanha os testemunhos dos intérpretes numa dramatização pautada na vida de cada um, que se articulam em uma rememoração de acontecimentos do cotidiano, confluindo atos de fala e de canções como meio de interpelação entre os seus diversos temas e ações.

### ***Show Opinião*: um possível reinventar do drama brasileiro**

É importante ressaltar o papel da música na criação teatral, observando que “ora complementa a palavra, ora disputa com ela a prioridade, ora intercede como elemento de sobreposição ou como algo subserviente a cena”.<sup>36</sup> A composição do espetáculo, a reunião dos testemunhos, das músicas, das questões culturais, políticas e sociais apresentam a característica de transversalidade na construção do drama, que pode ser compreendido, a partir de Sarrazac, ao gesto do rapsodo, “no sentido etimológico literal – *rhaptein* significa ‘costurar’ –, costura ou ajusta cânticos”.<sup>37</sup>

No que concerne à estética do drama brasileiro, o espetáculo opera em aspectos transversais: existe aqui uma forma de costura que provoca um caleidoscópio no qual aspectos épicos, aspectos dramáticos e aspectos poéticos se envolvem. O *Show Opinião*, ao ser criado por meio de uma escrita coletiva, a partir de fragmentos de testemunhos, por referências tanto pessoais como políticas, dos atos de fala e das canções que narram por meio de sua poesia, potencializou os aspectos regionais da música brasileira e, segundo Boal, criou uma nova forma teatral: “– eu queria teatro, não show: os atores deviam cantar uns para os outros

<sup>35</sup> SARRAZAC, *Sobre a fábula e o desvio*, 2013, p. 79.

<sup>36</sup> CAMARGO, *Som e cena*, 2001, p. 17.

<sup>37</sup> SARRAZAC, *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, 2013, p. 152.

como quem se fala, se ama; não pra plateia ou microfones, como quem se exhibe, sola”.<sup>38</sup>

Nessa criação, compreendida aqui como uma nova forma teatral, a representação cênica passa por desafios, principalmente pelos intérpretes não serem atores. Boal afirma, sobre os processos de ensaios com os intérpretes, que “no show eles deveriam ser eles mesmos e personagens: não cantores”, e que “é difícil representar personagem, ainda mais a si mesmo, diante da plateia atenta. Concordavam em ser uma coisa ou outra, eles ou personagens: ao mesmo tempo, era complicado”.<sup>39</sup> Observemos o fato de que houve, segundo Boal, dificuldade na união entre a representação da personagem e a representação de si mesmo, o que torna interessante perceber como a ideia de representação de *personagens* e a representação de si é um ponto de integração. Boal não queria fazer apenas um show, queria fazer teatro, mas se depara com a polêmica que permeia a escrita cênica do espetáculo: o *Show Opinião* “não é musical nem teatro – é o que então?”.<sup>40</sup>

Essa polêmica percorre toda a forma do espetáculo. Contemporaneamente, algumas perspectivas teóricas contribuem para o pensamento a esse respeito. Essa nova forma, elaborada a partir da intersecção entre a dramática, a épica, a lírica e o documental, exige uma outra forma de compreensão do drama brasileiro e de sua produção. Este drama montado/remontado; a cena representada por personagens/ pelos intérpretes; os quadros e os fragmentos; as canções e as falas; o íntimo e o documentário; tudo isso, em relação ao drama brasileiro, proporciona um caráter estético próximo àquele pensado por Sarrazac,<sup>41</sup> o drama *rapsódico*. Nesse reinventar-se do drama, a noção de rapsódia e suas principais características são pensadas da seguinte maneira:

[“]recusa do ‘belo animal’ aristotélico, caleidoscópio dos modos dramáticos, épico, lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma

<sup>38</sup> BOAL, Opinião e Zumbi: os musicais, 2000, p. 225.

<sup>39</sup> BOAL, Opinião e Zumbi: os musicais, 2000, p. 226.

<sup>40</sup> BOAL, Opinião e Zumbi: os musicais, 2000, p. 230.

<sup>41</sup> SARRAZAC, *O futuro do drama*, 2002.

subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária)”. Trata-se portanto, acima de tudo, de operar um trabalho sobre a forma teatral: decompor-recompor – *componere* é ao mesmo tempo juntar e confrontar –, segundo um processo criador que considera a escrita dramática em seu devir. Logo, é precisamente o status híbrido, até mesmo monstruoso do texto produzido – esses encobrimentos sucessivos da escrita sintetizada pela metáfora do “texto-tecido” –, que caracteriza a rapsodização do texto, permitindo a abertura do campo teatral a um terceiro caminho, isto é, outro “modo poético”, que associa e dissocia ao mesmo tempo o épico e o dramático.<sup>42</sup>

A partir do *Show Opinião* e da compreensão do drama rapsódico, propomos aqui observar que a forma dramatúrgica do espetáculo foi composta de possibilidades, do ajuntamento de vozes coletivas, de formas díspares e da desestabilização da linguagem cênica. O entrecruzamento do dramático, do épico, do lírico e do documental proporciona uma polifonia ao drama, facetas do gênero dramático e do épico, diálogos e narrações, músicas e relatos. No que concerne à forma do espetáculo, compreende-se nesse estudo que as intenções do *Show Opinião* na busca por um espetáculo em que a música estivesse em contato com o público, e que a linguagem teatral brasileira pudesse expressar o povo brasileiro e sua cultura, trouxe em sua estética uma característica própria da cultura brasileira: a sua grande mistura e heterogeneidade.

Portanto, a partir dessas reflexões, concluímos que o *Show Opinião* em sua elaboração estética desenvolveu modos poéticos de fazer, pautado por uma proposta de reinventar-se do drama brasileiro, e texto e cena foram constitutivos de sua proposição híbrida enquanto linguagem teatral. Na convergência entre as fronteiras e os trânsitos de sua forma, texto e cena no espetáculo estabelecem relações com a compreensão por Sarrazac do drama moderno e contemporâneo. Não acreditando que essa compreensão seja a única, no entanto, reflete-se que no interior do espetáculo essas apreensões sinalizadas possam incluir ao campo de estudos do teatro brasileiro certa pertinência ao *Show Opinião*, não apenas enquanto manifesto político, ou um show, mas, sim, como uma produção teatral brasileira que se desenvolveu por meio de uma tessitura

<sup>42</sup> SARRAZAC, *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, 2012, p. 152-153.

dramatúrgica empreendida por diversos agentes, uma proposta cênica responsável por um projeto teatral coletivo, que em seus atributos estéticos tornaram-se de grande valia para a compreensão da forma dramática brasileira.

## Referências:

BOAL, Augusto. Opinião e Zumbi: os musicais. In: BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 221-235.

CAMARGO, Roberto Gil. *Som e cena*. Sorocaba: TCM – Comunicação, 2001.

COSTA, Armando; et al. *Opinião: texto completo do "Show"*. Rio de Janeiro: edições do Val, 1965.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. 2. ed. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DORT, Bernard. A representação emancipada. *Sala Preta*, São Paulo, vol. 13, n. 1, p. 47-55, jun. 2013.

DORT, Bernard. Prefácio. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002 [1981].

KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

MENDES, Fernanda Paranhos. Show Opinião: teatro e música de um Brasil subjogado. *Revista Horizonte Científico*, Uberlândia, vol. 5, n. 2, p. 1-44, 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/8021>>. Acesso em: 14 mar. 2019.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sobre a fábula e o desvio*. Organização e tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras; Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SOLER, Marcelo. *Teatro documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo: Hucitec, 2010.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: [1880-1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

## Referência discográfica:

SHOW OPINIÃO. Nara Leão, Zé Kéti, João do Vale: Grupo Opinião. Rio de Janeiro: PolyGram, 1994. 1 CD (45 min).



**Seção III**  
**Teatro Político**



# Persistência do drama no ideário político da dramaturgia moderna brasileira<sup>1</sup>

Berilo Luigi Deiró Nosella

*Em sua "Teoria do Drama Moderno", Szondi formula a hipótese de que o grande teatro do modernismo foi aquele que superou a crise histórica do drama burguês mediante experimentações épicas.*

Sérgio de Carvalho

*Comecei a me preocupar muito mais com a existência do ser humano nesse redemoinho e a tentar mostrar o processo de deformação [...] Mas meu objetivo continua sendo a denúncia. Só que tento mostrar que a superação desse estado de coisas não depende de uma decisão simples, de uma vontade romântica. Exige paciência, ironia, organização, sabedoria e um conhecimento profundo da realidade. É um pouco o domínio do desespero.*

Vianinha

## **Teatro político no século XX brasileiro: o drama e o épico**

Não é novidade a formulação historicizante de Peter Szondi de que a modernidade teatral/dramatúrgica se deu pela crise da forma dramática perpetrada pelo desenvolvimento de recursos narrativos épicos e líricos na cena. Também não é novidade a correlação histórica e social desses recursos estilísticos, nos campos da forma e de seus conteúdos, com certas esferas da vida social e suas relações. Segundo Szondi,<sup>2</sup> a forma dramática tradicional, a qual poderíamos chamar de drama burguês (ou drama absoluto), caracteriza-se por circunscrever-se à esfera intersubjetiva, por meio do diálogo. Assim, o drama constitui-se como a expressão da vida num quadro fechado, relativo ao âmbito do que chamamos de vida privada; qualquer fuga para fora desse quadro, seja pela sua ampliação para domínios do público, seja pela sua introspecção a âmbitos intrasubjetivos, significaria extrapolar o quadro fechado, ou seja, o

<sup>1</sup> A presente pesquisa foi realizada graças ao apoio da FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais.

<sup>2</sup> SZONDI, *Teoria do drama moderno*, 2001.

âmbito privado, familiar, proposto pelas conformações do drama absoluto. Neste sentido, do desenvolvimento do que chamamos de teatro ou drama moderno, radicaliza-se na crise do drama em direção a uma nova forma que chamaríamos de teatro ou drama épico, na medida que, dando vazão à nova realidade histórica – relativa a uma nova classe social: o proletariado –, as questões que deveriam interessar seriam as do âmbito mais amplo, ou seja, do público/político. É neste sentido que partimos aqui do paralelo pressuposto entre: teatro moderno, teatro épico, teatro político.

Feito esse introito teórico, a questão que procurarei apresentar aqui é como tal configuração se deu de forma particular na produção dramaturgica moderna de um país na periferia do desenvolvimento histórico capitalista.<sup>3</sup> Insistimos na percepção de que a dramaturgia e o teatro político moderno brasileiro, não renegando as conquistas do teatro épico europeu, manteve, em suas bases, características fortemente dramáticas como característica cultural própria. Afirmar isso não é suficiente, seria necessário avançar em dois sentidos: demonstrar e discutir, em termos de formulação estética, tal premissa; e discutir, do ponto de vista histórico, interessado em porquê isso se deu desta forma e quais suas consequências até o momento. Aqui, procuraremos introduzir questões ao mesmo tempo que exploramos certo quadro histórico, teórico e conceitual, como proposição para enfrentar as referidas questões. Para tal, buscaremos perceber como os âmbitos históricos ligados à experiência privada e à experiência pública se articulam na produção dramaturgica nacional em eco com a experiência de socialização brasileira, entendendo a obra de Jorge Andrade como objeto exemplar; configurando, por exemplo, numa obra como *A moratória*, profundos traços dramáticos, ligados às suas lembranças familiares e de infância, sem, no entanto, ter seu caráter épico (histórico e político) comprometido.

Partamos da premissa de que se, na percepção de Szondi, uma dada forma, que tem suas formulações na história, sofre rupturas ou cisões por razões de transformações históricas, então, permanências de

<sup>3</sup> SCHWARZ, *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis, 1990.

resquícios ou até estruturas de antigas formas também podem (e devem) significar permanências históricas.

Iniciemos com Décio de Almeida Prado. Ao analisar a obra *O demônio familiar* de José de Alencar, o que Décio procura é o que há de essencialmente e exclusivamente brasileiro nesta obra; e é exatamente sua capacidade de elaborar de forma própria as experiências externas (clasicismo, romantismo e realismo) que expressa sua “brasilidade”. Décio identifica o caráter que possibilita ao *Demônio familiar* de Alencar realizar-se como obra nacional “num certo adoçamento geral de todas as linhas”.<sup>4</sup>

Tal “adoçamento das formas” indicado por Décio nesse ensaio sobre José de Alencar, apresenta pistas fundamentais para entendermos o que o crítico irá identificar como particularmente brasileiro em nossa produção dramática. O adoçamento nos aproximaria de certo pendor romântico ao brasileiro, à sua forma de organização social e à sua dramaturgia. Esse pendor romântico, bem trabalhado literária e cenicamente, poderia produzir grandes obras, contanto que se mantivesse viva e presente uma certa “qualidade de sentimento”. No fundo, o que Décio percebe, e ele irá perceber isso de forma muito particular em *A moratória*, de Jorge Andrade, é que essa “qualidade de sentimento” é o que nos liga às nossas raízes e a quem nós somos, às nossas lembranças, para usar um termo dramático, domésticas. Façamos um pouco de Décio e de *A moratória*.

Há um aspecto central que parece saltar aos olhos ao lermos o conjunto de críticas de Décio às peças de Jorge Andrade para além da clara percepção da imensa admiração do crítico pelo dramaturgo, que consiste no apontar para um elemento “humano” profundo presente na obra de Jorge Andrade. Esse elemento “humano” configura-se como a presença de certa “qualidade de emoção” que em certos momentos apresenta-se como essência da brasilidade e em outros como uma qualidade do dramático que põe em cena personagens verdadeiramente humanas em oposição ao racionalismo épico, ou até mesmo como um arrebatamento

<sup>4</sup> PRADO, *Teatro de Anchieta a Alencar*, 1993, p. 343.

de entrega do público à fantasia e não a um debate conceitual de ideias, isso tudo na visão do crítico.

Como podemos perceber, correndo o olho nas críticas de Décio às peças de Jorge Andrade, persiste em todas elas o comparativismo com *A moratória*, sempre insuperável, como elemento central de julgamento do crítico. Não é o caso de citarmos uma a uma, mas basta que se passe o olho sobre elas e isso é facilmente identificável: *A moratória* é, de uma forma ou outra, sempre citada no conjunto de críticas às obras de Jorge Andrade como modelo ao drama moderno nacional. No conjunto, de uma forma ou de outra, fica claro que para Décio *A moratória* é a maior e melhor obra de Jorge Andrade e o grande feito de nossa dramaturgia moderna. Tal posição desdobra-se num olhar sobre o nosso teatro moderno, em que as estruturas dramáticas, que oporiam sentimento *versus* razão, verdade humana *versus* categorização social das personagens, guiarão as futuras leituras e produções de nossas obras dramatúrgicas.

O quadro esboçado aqui a partir de Décio é um quadro já apresentado por Iná Camargo Costa ao se debruçar sobre a obra de Dias Gomes e a persistência da estrutura dramática em um de nossos autores modernos declaradamente de esquerda e diretamente ligado ao Partido Comunista. Iná irá iniciar um processo de análise que terá em seus dois livros complementares – *A hora do teatro épico no Brasil*<sup>5</sup> e *Sinta o drama*<sup>6</sup> – um coroamento para entendermos questões fundamentais quanto ao teatro moderno brasileiro do século XX, de 1950 a 1970, de um ponto de vista político.

Porém, o que queremos propor aqui é um exercício de certa inversão, se o quadro é altamente proveitoso, talvez a consequência dele não o seja. Parece-nos que como percepção e diagnóstico, a persistência e permanência do drama no projeto moderno de maior cunho político entre nós – citemos a obra de Dias Gomes, Guarnieri, Vianinha, Boal etc. – é de fundamental importância ser debatida. Porém, não nos parece que certa consequente desqualificação destas obras por este traço seja proveitosa.

<sup>5</sup> COSTA, *A hora do teatro épico no Brasil*, 1996.

<sup>6</sup> COSTA, *Sinta o drama*, 1998.

Podemos citar a opção de retirada, consciente e justificada, por Iná, de *A moratória* do quadro geral de *A hora do teatro épico no Brasil*,<sup>7</sup> espécie de revisão historiográfica analítica do nosso teatro moderno por um viés político, tendo como foco o desenvolvimento de um teatro moderno no Brasil com suas particularidades de relação com as doutrinas do Partido Comunista nacional. Tal ausência torna-se interessante se pensarmos na leitura proposta por Gilda de Melo e Souza em seu ensaio "Teatro ao sul",<sup>8</sup> escrito em 1956. Gilda toca numa questão fundamental para lermos a obra de Jorge em outra chave, épica, para dizer o mínimo, ao se perguntar por que "ao sul" (São Paulo) o processo histórico de modernização não gerou o que a autora chama de um "Ciclo do romance moderno brasileiro", como ocorreu no nordeste, tendo José Lins do Rego como "expoente mais alto",<sup>9</sup> mas sim um "Ciclo teatral/dramatúrgico moderno", tendo Jorge Andrade, e *A moratória*, como grande expoente. Respondendo a si mesma, diz que o processo de modernização industrial sofrido por São Paulo possui uma velocidade de transformação que complexifica a nossa percepção do quadro geral a ponto que tal "panorama solicitava antes uma abordagem cinematográfica, dando uma visão de conjunto; ou uma abordagem teatral".<sup>10</sup> Porém, defendemos que tal potencial, mais próximo ao épico no seu debate/espelhamento histórico de um quadro social, não se contradiz com o quadro de profundo mergulho nas memórias do menino que vivenciou a agonia do avô ao perder a fazenda de café em 1929, traço responsável pela (especificamente nacional) "qualidade de sentimento" identificada por Décio.

Nesse sentido, entendemos a persistência do drama no Brasil como sintoma. Como proposição, obviamente, ela é problemática no que diz respeito a um projeto de emancipação social das classes subalternas. Porém, não há possibilidade de superação dessa problemática se partindo da ideia, e não do real, da análise concreta (ou da concretude). Assim, *A moratória* (e tantas outras produções de nosso teatro político, dentre as mais célebres *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri) se coloca

<sup>7</sup> COSTA, *A hora do teatro épico no Brasil*, 1996, p. 21.

<sup>8</sup> SOUZA, *Teatro ao sul*, 2008.

<sup>9</sup> SOUZA, *Exercícios de leitura*, 2008, p. 132.

<sup>10</sup> SOUZA, *Exercícios de leitura*, 2008, p. 133.

como problema analítico fundamental no que concerne à construção de uma crítica histórica e revolucionária, na perspectiva de um movimento político de esquerda, exatamente porque mais do que apenas programática, do ponto de vista ideológico, ela detecta determinado quadro de sociabilidade que, ignorado, significa a derrota de antemão de qualquer movimento político emancipatório de classe. Temos insistido nisso, na importância da releitura de certos clássicos (particularmente chamados de “ao meio do caminho”) que foram apropriados, em termos de leitura, por um pensamento conservador, esvaziando, portanto, tais autores e obras de seu lugar fundamental para compreensão e consequente construção de um caminho revolucionário; ou mesmo, que foram lidos pela crítica à esquerda, com extrema dureza em relação ao seus traços (ou componentes) considerados reacionários, como os componentes dramáticos, não permitindo às tais obras o trato do ponto de vista interessado, impedindo-se, assim, a compreensão de que tal crítica, mais do que às obras, deveria se dar num processo de compreensão histórica nacional da própria sociabilidade das classes subalternas e suas relações com a luta revolucionária. Quadro criticável, mas impossível de se negar, pois, como nos indica o poema de Brecht, não é possível trocar de povo.<sup>11</sup>

No caso brasileiro, tal questão precisa ainda ser cuidadosamente e seriamente analisada, tanto do ponto de vista cultural quanto político, tanto formal quanto ideológico. Como possível introdução, propomos aqui pensar um pouco como, no caso particular de nosso processo de modernização, econômica e cultural, os campos dramáticos e épicos, e seus embates, permanecem intrincados, tanto quanto como em paralelo aos campos de sociabilidade rurais e urbanas de nosso desenvolvimento capitalista.

<sup>11</sup> A Solução:

*Após a insurreição de 17 de junho / O secretário da União dos Escritores / Fez distribuir comunicados na Alameda Stálin / Nos quais se lia que o povo / Desmerecera a confiança do governo / E agora só poderia recuperá-la / Pelo trabalho dobrado. Mas não / Seria mais simples para o governo / Dissolver o povo / E eleger outro?* (BRECHT, *Poemas*: 1913 - 1956, 1986, p. 312.)

## Nem nunca drama, nem ainda épico

Com vistas ao que explicitamos como proposição deste breve introito, buscando as relações entre as particularidades do desenvolvimento capitalista brasileiro e suas formas de representação cultural, vejamos um pouco como Fredric Jameson compreende algumas destas questões num quadro mais amplo ao longo do século XX. Assim, buscaremos, com ele, compreender a realidade social do capitalismo, no desenvolver do século XX, a partir das cisões ideológicas impostas ao âmbito da superestrutura, procurando analisar como exemplo a cisão entre cultura de massa *versus* cultura de elite (ou pelo menos um desdobramento da cisão: cultura popular *versus* cultura erudita).

Fredric Jameson, num ensaio intitulado Reificação e utopia na cultura de massa, publicado no Brasil na revista *Crítica marxista* (1994),<sup>12</sup> inicia sua análise procurando compreender a cisão que o surgimento da cultura de massa infringe a possíveis categorias como cultura popular e cultura de elite. Segundo ele tal cisão ocorre exatamente no momento auge do capitalismo de mercado, com o que podemos chamar de mercantilização da atividade humana, ou seja, mercantilização da própria vida.

É apenas com a mercantilização universal da força de trabalho, que *O Capital* de Marx designa como a pré-condição fundamental do capitalismo, que todas as formas de trabalho humano podem ser separadas de sua diferenciação qualitativa única, enquanto tipos de atividades distintos (a mineração em oposição à agricultura, a composição de óperas como distinta da manufatura têxtil), e todas universalmente niveladas sob o denominador comum do quantitativo, isto é, sob o valor de troca universal da moeda. Neste ponto, então, a qualidade das várias formas de atividade humana, seus "fins" e valores únicos e distintos, foi efetivamente isolada ou suspensa pelo sistema de mercado, deixando todas essas atividades livres para serem implacavelmente reorganizadas em termos de eficiência, como meros meios ou instrumentalidade.<sup>13</sup>

O que Jameson demonstra é que, numa determinada altura do desenvolvimento capitalista, a esfera do consumo passa a exercer uma influência determinante no funcionamento das sociedades ditas modernas

<sup>12</sup> JAMESON, Reificação e utopia na cultura de massa, 1994.

<sup>13</sup> JAMESON, Reificação e utopia na cultura de massa, 1994, p. 2.

no final do século XIX e século XX. Importante compreender novamente que não se trata de subverter, ou inverter, o velho Marx. A esfera da produção é o eixo central a partir do qual se organiza a sociedade capitalista, porém, as relações de produção englobam também a circulação dessa mercadoria, ou seja, a esfera do consumo. O que o século XX viu logo de cara é exatamente como essa esfera do consumo pode ser fundamental na engrenagem capitalista. As conhecidas crises de superprodução têm seu eixo no descompasso entre produção e consumo. Brecht, por exemplo, percebe e trabalha isso em sua peça *Santa Joana dos matadouros*, ao apresentar o funcionamento do capitalismo a partir da observação do mesmo na esfera da circulação de mercadorias. Seria o mote da famosa crítica de Adorno a uma possível “ingenuidade” brechtiana.<sup>14</sup> Porém, não se trata de achar que há um novo capitalismo, em que a esfera da produção não tem mais importância, essa seria a hegemonia ideológica dominante. Entretanto, pensar nessa própria hegemonia é pensar no âmbito do consumo, é isto que Jameson percebe: que a experiência estética na sociedade atual só tem espaço no âmbito do consumo, ou seja, como mercadoria.

Neste ponto, entretanto, o conceito de mercadoria introduz a possibilidade de diferenciação estrutural e histórica no seio daquela que foi concebida como a descrição universal da experiência estética enquanto tal e em qualquer forma. O conceito de mercadoria abrevia o caminho para o fenômeno da reificação – descrito acima em termos de atividade ou produção – de um ângulo diferente, o do consumo. Num mundo em que tudo, inclusive a força de trabalho, se tornou mercadoria, os fins permanecem não menos indiferenciados que no esquema de produção – são todos rigorosamente quantificados e se tornaram abstratamente comparáveis por meio da moeda, de seu preço ou salário respectivos. Mais ainda, podemos agora formular

<sup>14</sup> “Quanto mais intimamente Brecht então se envolve com esta, quanto menos ele tem em mira uma “*imagerie*”, tanto mais ele falha quanto à essência do capitalismo, a que a parábola se refere. Eventos da esfera da circulação econômica, em que os concorrentes apertam-se mutuamente os pescoços, surgem em lugar da apropriação da mais-valia na esfera da produção, frente à qual as rixas dos grandes negociantes-de-gado pela participação na espoliação são epifenômenos que por si nunca poderiam causar a grande crise; e os eventos econômicos que aparecem como maquinações de negociantes rapaces são, não apenas como Brecht queria, infantis, mas segundo qualquer lógica por mais primitiva, incompreensíveis. A isso corresponde no plano oposto uma ingenuidade política que apenas ocasionaria aos combatidos por Brecht um sorriso irônico de que nada teriam a temer de inimigos tão tolos; poderiam estar tão satisfeitos com Brecht, como estão em sua peça com Johanna moribunda, na cena final.” (ADORNO, *Engagement*, 1973, p. 58-59).

sua instrumentalização, sua reorganização com base na separação meios/fins, numa nova forma, dizendo que, mediante sua transformação em mercadoria, uma coisa de qualquer tipo foi reduzida a um meio para seu próprio consumo. Ela não tem mais nenhum valor qualitativo em si, mas apenas até onde possa ser “usada”: as várias formas de atividade perdem suas satisfações intrínsecas iminentes enquanto atividade e tornam-se meios para um fim.<sup>15</sup>

Jameson aponta que, com a mercantilização do capitalismo e a consequente ascendência da cultura de massa, essa passa a fazer as vezes da cultura popular em nossa sociedade. Olhando desse ponto de vista é claro, é inevitável, a cisão entre cultura de elite e cultura popular (agora cultura de massa). Jameson também apresenta a distinção entre cultura de massa e cultura *folk*, ou popular num sentido tradicional, o que só vem reforçar essa cisão. Porém, Jameson vê claramente (e começa daí seu texto) a cisão operando no nível intelectual, ou seja, das ideias, no nível ideológico. A expressão desse fenômeno ideológico se apresenta no debate entre o que ele chama de “radicais de esquerda” e a Escola de Frankfurt, os primeiros exaltando a cultura de massa e os segundos agarrando-se a um possível caráter revolucionário da cultura de elite, expressa no chamado modernismo artístico.

A teoria da cultura de massa – ou cultura da audiência de massa, cultura comercial, cultura “popular”, indústria cultural, como é variadamente conhecida – sempre tendia a definir seu objeto em contraposição à assim chamada alta cultura, sem refletir sobre o estatuto objetivo dessa oposição. Com bastante freqüência, as posições neste campo reduzem-se a duas imagens especulares, que são essencialmente apresentadas em termos de valor. Assim, o tema familiar do *elitismo* defende a prioridade da cultura de massa, com base na pura quantidade de pessoas a ela expostas; a busca da alta cultura, ou cultura hermética, é então estigmatizada como um passatempo típico do *status* de um reduzido grupo de intelectuais. Como sugere um impulso antiintelectual, esta posição essencialmente negativa tem pouco conteúdo teórico, mas remete claramente a uma convicção com raízes profundas no populismo americano e articula uma ideia amplamente estabelecida de que a alta cultura é um fenômeno do sistema, irremediavelmente mar-

<sup>15</sup> JAMESON, Reificação e utopia na cultura de massa, 1994, p. 3.

cado por sua associação com as instituições, em particular com a Universidade.<sup>16</sup>

Jameson opõe a esse fenômeno da teoria uma proposta de análise histórica do problema. Como resposta a esse problema chega à máxima: se a cultura de massa é uma versão atual para a cultura popular, quero dizer, uma versão cindida da cultura popular antiga – a outra parte dessa cisão é a cultura de elite. E a essa versão atualizada da cultura de elite no capitalismo de mercado, também cindida, Jameson chamará de modernismo. Historicamente, não haveria cisão entre cultura popular e cultura de elite, mas sim entre cultura de massa e o modernismo como fenômeno artístico. Interessante pensar que isso significa já uma cisão entre arte e cultura.

E o que toda essa problemática tem a ver com o Brasil? Renato Ortiz, falando do século XX, do capitalismo de mercado e da cultura de massa, vai examinar as configurações desse fenômeno no Brasil; e ao pensarmos no Brasil, talvez o dado mais interessante esteja no fato, explicitado por Ortiz, de que aqui a modernização é agenciada predominantemente pelo Estado.

O que os estudiosos estrangeiros vêem como decorrente da expansão da própria racionalidade da sociedade (seja para valorizá-los, seja para contestá-los), os críticos brasileiros atribuem à superestrutura política do quadro nacional. O estágio de racionalização da sociedade, e por conseguinte do comportamento individual, é percebido como consequência da existência do Estado autoritário. [...] Entre nós o Estado é o agente da modernização, o que significa que por um lado ele é propulsor de um “desencantamento duplo do mundo”, na medida em que sua racionalidade incorpora uma dimensão coercitiva.<sup>17</sup>

Ortiz está se referindo ao período da ditadura militar de 1964, mas ao partir daí para repensar categorias de cultura popular e folclore vai impreterivelmente passar por outro período de Estado autoritário no Brasil – o período Vargas – período da institucionalização do folclore e do nacionalismo da República Nova em 30. Compete, aqui, compreender o papel que o governo Vargas teve, durante a República Nova, de

<sup>16</sup> JAMESON, Reificação e utopia na cultura de massa, 1994, p. 1.

<sup>17</sup> ORTIZ, *A moderna tradição brasileira*, 1989, p. 159.

reformulação do Estado brasileiro, a partir do fortalecimento da ideia de um Estado-Nação moderno, onde, mesmo apoiado politicamente por parte das tradicionais oligarquias rurais é a uma elite industrial (paulista principalmente), que está surgindo no Brasil, que Vargas serve. Ou seja, como percebe Ortiz, a modernização é imposta pelo Estado, sem que a burguesia industrial (diretamente interessada e responsável por esse processo em âmbito mundial) tenha que tomar a frente política. Consequência disso é o processo de avanço econômico da indústria brasileira: o crescimento das cidades, de uma elite urbana e o destroçamento do mundo rural pelo qual o Brasil (São Paulo, principalmente) passa a partir da década de 1930, processos todos ocorridos sem que em nenhum momento, nenhum nome dessa elite industrial ascendente se destaque à frente do governo deste país.

Como nos mostrou Jameson, novamente esse fenômeno pode ser sentido no âmbito ideológico ou, já podemos dizer sem medo, cultural. Neste momento percebe-se o fortalecimento cultural e ideológico de uma grande nação e de uma grande cultura, tanto nos Modernistas (paulistas principalmente) quanto no esforço em valorizar o chamado “folclore”, ou cultura popular, como forma de fortalecer uma identidade nacional. O que de fato ocorre é que o Estado brasileiro, funcionando como o Estado ampliado,<sup>18</sup> percebido por Gramsci, serve de “testa de ferro” a uma elite que não se mostra, intervindo na infraestrutura nacional e garantindo

<sup>18</sup> Chamamos de Estado ampliado, a compreensão de Estado proposta por Gramsci, uma vez que este autor, tendo como base a noção marxista-leninista de Estado, o amplia no sentido de englobar como braço estatal a Sociedade Civil. Primeiramente, é fundamental compreender que Estado e Sociedade Civil são, então, para Gramsci, uma mesma coisa, ao menos no campo das funções sociais exercidas. Trata-se de um aparelho institucional coercitivo e regulador. Porém, apenas por uma questão “didática”, ele os separa entre os aparelhos institucionais – Estado – e os aparelhos particulares – Sociedade Civil. A diferença fundamental entre eles está no fato de que se os braços dos aparelhos institucionais agem de forma prática e direta – são eles a polícia, o exército, o sistema judiciário e legislativo – já a Sociedade Civil tem uma ação mais sutil e indireta, ou seja, age no âmbito ideológico, criando um direcionamento do pensamento social chamado por Gramsci de Hegemonia. São exemplos destes aparelhos os jornais, canais de televisão, rádios, universidades etc., sempre particulares, ou pelo menos não diretamente subordinados ao Estado. Nesse sentido, o conceito de Estado para Gramsci permanece o mesmo que para Marx, ou seja, o velho aparelho coercitivo com a finalidade de manter a ordem burguesa; porém se amplia, uma vez que uma grande fatia da sociedade burguesa autônoma, mesmo operando na lógica do livre comércio e da livre produção, gera um produto não palpável, uma certa “visão de mundo”, chamada por ele de hegemonia, que faz também as vezes de Estado. Conferir volumes 3, 5 e 6: GRAMSCI, *Cadernos do cárcere*.

na superestrutura a hegemonia dessa elite economicamente dominante. Por essa razão histórica é que se pode ver tão claramente essa mesma cisão, apontada por Jameson e analisada por ele (cisão entre cultura de elite e cultura popular), operando, no caso brasileiro, numa cisão (nunca é demais lembrar que sempre no nível ideológico) entre cultura rural e cultura urbana.

Podemos observar tal cisão de duas formas: a cultura rural como uma cultura idílica, salvadora, em sua tradição, de um mundo em desestruturação; contra uma cultura urbana maléfica que promove essa desestruturação. Ou, a cultura rural como o símbolo de um atraso histórico, contra uma cultura urbana positivamente modernizadora, símbolo do avanço necessário e fundamental para o país. Tal embate também se instaurou no seio da(s) esquerda(s) nacional(is) e propomos aqui que a polêmica entre épico e dramático no bojo da produção teatral, seja ela declaradamente de esquerda ou não, é reflexo disso no campo da representação e da ação cultural teatral revolucionária (declarada ou não). Mas, tentemos realmente mostrar que aprendemos algo com a dialética e admitir que essa cisão é fortemente ideológica e que a questão é um pouco mais complexa.

Nesse sentido, a dramaturgia de Jorge Andrade nos apresentaria um esforço interessante. Nem lá nem cá, mas complexa e conjuntural, dialética. Talvez essa seja inclusive uma das razões pela qual nem a esquerda brasileira, nem a direita, aceitaram esse autor como seu representante. Ainda dialético, não podemos negar que o próprio Jorge Andrade – se não cronologicamente modernista, mas com certeza moderno – é representante cultural dessa cisão e, portanto, possui sua carga reacionária – essencialmente expressa numa certa nostalgia (talvez excessiva) da vida rural e de certa tradição oligárquica de elite. Essa nostalgia não é a obra de Jorge, como não o é seu oposto. O retrato da sociedade brasileira presente em *Marta, a árvore e o relógio* é tão completo que de fato está lá, presente, o sentimento melancólico pelo desaparecimento brutal de uma elite rural. Porém, não se trata do desaparecimento da elite, mas sim da substituição; trata-se do processo de embate entre uma velha burguesia e uma nova que se revezam para o bom prosseguimento da história. Neste sentido, se o dado histórico pode ser

afirmado, poderíamos avultar que tal sentimento melancólico inerente ao dado, na obra de Jorge Andrade, enquanto artista, poderia ser lido como “retórico”, como interpretativo do dado histórico. Fato é que, como paralelo e consequência, há em sua obra profunda permanência do dramático, mesmo que já apresente radical presença do épico.

No Sul, entretanto, ao mesmo tempo em que a ordem antiga se rompia, a urbanização se processava de maneira acelerada. A decadência de todo um setor da sociedade era compensada pelo desenvolvimento de outro e a perda de prestígio do fazendeiro se cruzava com a ascensão econômica e social do imigrante. Presenciava-se, sem fôlego, uma substituição simétrica de estilos de vida e não o lento desaparecimento de um mundo cuja agonia se pudesse acompanhar com lucidez. [...] *A moratória* nos revela um autor prisioneiro, como as suas personagens, do espaço e do tempo perdido da fazenda. Mas consciente de que este mundo extinto só pode ser refeito pela imaginação, Jorge Andrade dá permanência através da obra de arte.<sup>19</sup>

Sem nos aprofundarmos, podemos esboçar essa compreensão a partir do próprio título da obra: *Marta, a árvore e o relógio*. Já fica estampado, e é importante, tratar-se de uma obra única, o conjunto das dez peças do ciclo. Analisá-las individualmente sem o contexto do todo nos levaria necessariamente a equívocos. O ciclo atravessa a história brasileira, e paulista, desde as bandeiras do século XVII, passando pelo ciclo do ouro e pela Inconfidência Mineira no século XVIII, pelo café no século XIX, até a industrialização paulista no século XX. Os símbolos presentes no título perpassam também todo o interior do ciclo. *Marta* aparece em todas as peças como uma personagem profundamente realista, geralmente como representante das classes menos favorecidas, a nos apresentar sempre um ponto de vista crítico e profundamente progressista (no sentido de subversivo) do quadro apresentado; *a árvore* é o símbolo da terra, da terra que se perde materialmente, isso tanto para o trabalhador quanto para o proprietário. É também o símbolo de um mundo que morre, mas permanece: o túmulo que resta àquele que não tem mais a terra nem mesmo para morrer. Por fim, o *relógio*, símbolo claro de uma temporalidade que se perde (a partir de um determinado momento, ele

<sup>19</sup> SOUZA, *Exercícios de leitura*, 2008, p. 132-140.

se quebra e permanece parado). É também o símbolo de uma trajetória de elite que se perpassa: ele vem de Portugal trazido por Fernão Dias, acompanha a elite cafeeira, é adquirido pelo imigrante que enriquece com a fábrica de tecidos, e termina como símbolo dessa genealogia que tem menos sentido pessoal, ou seja, de contiguidade sanguínea, do que de contiguidade histórica. De uma forma ou de outra é um pouco o que se vê em *A Santa Joana dos matadouros*,<sup>20</sup> ou em *O Leopardo* de Lampedusa, em que: “Se quisermos que tudo fique como está, é preciso que tudo mude”.<sup>21</sup> A cisão entre cultura rural e cultura urbana, novamente, faria parte da hegemonia ideológica dominante.

É interessante, pensando no texto de Ortiz novamente, como essa contradição se apresenta na própria lógica interna de nossos artistas (ou produtores de cultura) em relação com os meios de produção cultural do período (1960 e 1970). Teatro ou TV, por exemplo:

1. Teatro: produção efetiva (no nível estético, compreendido na dialética forma-conteúdo) de uma arte popular; porém, para um público de elite.
2. TV: público popular (tanto num sentido quantitativo quanto qualitativo); porém, sem um resultado estético popular.

Claro que tal raciocínio aqui possui sua carga de simplismo. Talvez pudéssemos complexificar dialeticamente o caráter dual – reacionário e progressista – da própria arte popular. Durante a década de 1960, pelo menos, aqui no Brasil, a TV apresentaria um caráter reacionário e o teatro um caráter progressista de uma mesma cultura popular brasileira.<sup>22</sup> Ou no próprio debate interno ao teatro, onde Arena e CPC, dentro das mesmas boas intenções, vão se opor no eterno papel qualitativo e quantitativo de uma arte popular (popular, mesmo que se reserve a uma única classe social, não necessariamente a mais popular). Concluindo, podemos afirmar que, como Gramsci propõe, na complexidade dos processos de formação de uma hegemonia e de uma contra hegemonia, acreditamos ser necessário um outro olhar para a permanência do dramático na produção teatral brasileira das décadas de 1950 e 1960, principalmente,

<sup>20</sup> BRECHT, *A Santa Joana dos matadouros*, 2001.

<sup>21</sup> LAMPEDUSA, *O leopardo*, 1979, p. 42.

<sup>22</sup> Isso, ainda, sem levarmos em conta todo o debate sobre a Indústria Cultural, que certamente colocaria teatro e TV em polos radicalmente opostos.

mas em linhas gerais, em toda produção que se proponha como contra hegemônica. Assim como as relações entre popular e vanguarda não se resolvem tão facilmente entre nós.

## Referências:

- ADORNO, Theodor W. Engagement. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. Porto: Afrontamento, 1976.
- ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRECHT, Bertolt. *A Santa Joana dos matadouros*. Tradução de Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas: 1913–1956*. 2. ed. Tradução e seleção de Paulo Cesar Souza. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Volumes 3, 5 e 6. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 2002.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 8. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 2017. v. 3.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 2002a. v. 5.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 2002b. v. 6.
- JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massa. *Revista crítica marxista*. vol. 1, n. 1, São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 1-26.
- LAMPEDUZA, Giuseppe Tomasi di. *O leopardo*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Teatro ao sul. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2008. p. 131-140.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. ed. 34. São Paulo: Duas Cidades, 2008.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.



# Arena conta: o sistema coringa

Nieve Matos da Silva

Em 1965, ano de estreia de *Arena conta Zumbi* e época do primeiro aniversário do golpe de 64, acreditava-se que o governo militar não seria duradouro, ao contrário do que contará a história. Ainda era possível usar contra o regime a palavra escrita, falada ou cantada como meio de expressar o discurso de esquerda e o anseio de retomar a democracia, já que a repressão era de certa maneira branda se comparada à que se instaurou com o Ato Institucional nº5, em 1968. Nesse período, o Teatro de Arena de São Paulo produziu parte importante do arsenal artístico de enfretamento ao golpe.

Nos quatro primeiros anos do regime militar, para manter a produção cultural engajada, bastava aos grupos simpatizantes da esquerda "liquidar seu contato com a massa operária e camponesa".<sup>1</sup> No estudo "Cultura e política", 1964-1969,<sup>2</sup> escrito entre os anos de 1969 e 1970, Roberto Schwarz, ao avaliar as produções culturais de resistência dos anos iniciais do regime, pontua sobre o 1º de abril de 1964:

[...] para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural no país. [...] Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. [...] Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários,

<sup>1</sup> SCHWARZ, *O pai de família e outros estudos*, 1975, p. 72.

<sup>2</sup> SCHWARZ, *Cultura e política*, 1975.

camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos essa solução de habilidade durou até 1968, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados em semiclandestinidade. Durante esses anos, enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência, a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando, etc., e sem perceber contribuíra para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anticapitalista.<sup>3</sup>

Em dezembro de 1964, meses depois do golpe militar, integrantes do Centro Popular da UNE,<sup>4</sup> juntamente com Augusto Boal, produziram o show-manifesto *Opinião*, um dos espetáculos musicais mais importantes da Música Popular Brasileira. Entre seus intérpretes estavam Nara Leão (que depois foi substituída por Maria Bethânia), João do Vale e Zé Kéti, que intercalavam canções com depoimentos e diálogos. O tema central era a problemática social e política do país, com um forte tom crítico e com a valorização de signos populares brasileiros, o show foi tornando-se referência na chamada “música de protesto”. Uma inovação estilística em termos espetaculares e musicais, o formato dramático do espetáculo escrito por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, permitia, entre canções e narrativas, que os intérpretes opinassem – mesmo que de forma velada devido à censura – sobre questões sociais e políticas.

O lavrador, a reforma agrária, a favela, os ventos da revolução cubana, a ideia da revolução no Brasil alimentava a *sympathia* entre cantores e espectadores. O tom exortativo e mobilizante que envolvia a todos parecia promover antes a resposta emocionada e esperançosa do que a reflexão e o distanciamento crítico. Uma limitação, não há dúvida, mas que viria a se revelar, por outro lado, extremamente eficaz enquanto tática de aglutinação e mesmo de conformação da “linguagem” política que passaria a ser desenvolvida nesta segunda metade da década.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> SCHWARZ, *O pai de família e outros estudos*, 1975, p. 71-72.

<sup>4</sup> Com o golpe militar de 64, a instituição União Nacional dos Estudantes, conhecida como UNE, tornou-se ilegal.

<sup>5</sup> HOLLANDA; GONÇALVES, *Cultura e participação nos anos 60*, 1982, p. 24-25.

Certamente inspirados no sucesso de *Opinião* e em sua força política proclamada pela música, o Teatro de Arena, que já caminhava do “lado esquerdo da pista”, resolve resgatar a história de Ganga Zumba, o Zumbi dos Palmares, como exemplo de luta e resistência ao sistema opressor imposto.

A revolução palmarina, centenária luta dos quilombolas contra o governo escravocrata do período colonial, foi contada pelo Arena como apologia à necessidade de combater o modelo político vigente. Dois pontos moveram o grupo na criação do espetáculo: o primeiro era o desejo de responder rapidamente ao golpe, assim como *Opinião* o fizera; o segundo era buscar nos setores da classe média, que compunha a maior parcela do público do Teatro de Arena, apoio para um embate físico, armado, planejado àquela altura.<sup>6</sup> O projeto de encenação de *Zumbi* vinha sendo elaborado antes mesmo da escolha do tema. Guarnieri, em entrevista concedida a Fernando Peixoto e publicada na revista *Encontros com a civilização brasileira*, em 1978, descreve que existia uma inquietação, uma necessidade antiga de romper com a forma narrativa que o grupo praticava:

A gente sentia a necessidade de romper com o que fazia antes. Eu tinha a ideia da “sala de visitas”. Você pega três atores numa sala de visitas e se eles quiserem contam a história, passando do passado para o futuro, do campo de futebol para o Himalaia. Surgiu a magia do “conta”.<sup>7</sup>

Foi depois de ouvir uma canção de Edu Lobo sobre Zumbi que a decisão de contar a história da rebelião negra foi tomada. E como ponto de partida para as pesquisas foi utilizado o texto *Ganga-Zumba* (1962), de João Felício dos Santos, além de documentos históricos encontrados no livro *O Quilombo dos Palmares* (1947), de Edison Carneiro.

*Zumbi* nasce de um trabalho coletivo de criação e de um aproveitamento de experiências dos exercícios praticados nos Laboratórios de Interpretação, dos textos desenvolvidos nos Seminários de Dramaturgia e das encenações apresentadas durante todo o percurso do Teatro de

<sup>6</sup> BETTI, A politização do teatro: do Arena ao CPC, 2012. BETTI, O teatro de resistência, 2012.

<sup>7</sup> GUARNIERI, Entrevista concedida a Fernando Peixoto, 1978, p. 105.

Arena e dos seus autores. A soma dessas experiências gerou um repertório de recursos expressivos que serviram de base para a enunciação teatral polifônica, imagética e pulsante.

A criação coletiva é um traço marcante nos musicais *Arena Conta...*,<sup>8</sup> mesmo sob o “pulso forte” do seu encenador, todo o grupo participava efetivamente da escrita do espetáculo tanto na sala de ensaio, desenvolvendo cenas a partir de exercícios improvisacionais e provocações de Boal, quanto em “gabinete”, opinando na escrita textual.

Entre as linhas que tramam a dramaturgia do espetáculo, a história de Palmares é certamente o fio condutor que costura referências aos acontecimentos latentes ao pós-64, entrelaçando momentos significativos do passado para contar o presente. “Trata-se de um método de representação em que não eram as particularidades históricas do fato que ficavam em primeiro plano, mas a ação de contar este fato em cena”.<sup>9</sup> O Arena contou *Zumbi* em coro: através de uma narrativa direta, oito atores se multiplicavam em dezenas de personagens para comentar as circunstâncias do momento, valendo-se das mais diversas referências e técnicas para criar um discurso teatral autêntico.

Assim como em 1958 o Arena descobre novas possibilidades para a pintura de costumes, agora dá dimensão nova a dois gêneros dramáticos tradicionais: o musical e a peça de assunto histórico. Enquanto musical, [...] criou-se um espetáculo que já nada se parece com a forma sob a qual conhecíamos o gênero. Quanto ao tema histórico, interpretado à luz de uma análise política atual, ganhará função evidentemente analógica.<sup>10</sup>

Essa nova dimensão dramática encontrada em *Zumbi* – como foi colocada por Cláudia de Arruda Campos no capítulo “Tempo de rebelião”, dedicado à análise de Zumbi – mesmo aparecendo sob uma forma ainda desconhecida, traz rastros de aproximação com o teatro de revista,

<sup>8</sup> Ao todo são quatro musicais que compartilharam de experiências cênicas semelhantes: *Arena conta Zumbi* (1965), *Arena canta Bahia* (1965), *Arena conta Tiradentes* (1967) e *Arena conta Bolívar* (1971), este teve sua estreia proibida pela ditadura brasileira.

<sup>9</sup> TOLEDO, A ambivalência do protesto no teatro e na canção no Brasil pós-64, 2015, p. 182.

<sup>10</sup> CAMPOS, *Zumbi, Tiradentes: e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*, 1988, p. 72.

“gênero híbrido de entretenimento musical, que mistura canções, danças e esquete às vezes sob uma tênue ligação satírica”.<sup>11</sup>

*Arena Conta Zumbi* era composto por quadros distintos entre si, ricos em canções e marcações de cenas coreografadas, muito comuns ao gênero citado, trazendo, também, momentos que apresentavam costumes e fatos recentes, como era de praxe na revista musical, gênero “ainda de grande popularidade no Brasil entre as décadas de 1930 e 1950, já pelo humor que decorre, em grande parte, da alusão a costumes e a acontecimentos próximos”.<sup>12</sup>

Libertação e renovação são já tônicas do século, mas para quem sofre na pele os problemas do colonialismo e da ditadura, adquirem ênfase ainda maior. E vão se expressar não só em peças em que a libertação, em todas as suas formas, é a própria raiz temática (*O Santo Inquérito*, *Arena Conta Zumbi*, *Arena Conta Tiradentes* etc.), como dando origem a uma das tendências mais interessantes da atualidade: o teatro musical, que assume feição muito própria nossa, totalmente diversa da comédia americana, por exemplo. Teatro musical que surge, assim, integrado em uma tradição de “revista popular” – em que a crítica social e política, embora simplista e ingênua, visa à situação do momento – como também na literatura popular, na tradição oral, em que os cantadores e autores se prendem igualmente, dentro de uma temática variável, a uma crítica circunstancial, geralmente sob forma, em ambos os casos, de piadas e anedotas.<sup>13</sup>

Esta crítica social e política, esses enxertos humorísticos circunstanciais típicos das revistas musicais, são definidos por Fernando Marques<sup>14</sup> como uma “noção de topicalidade”. Explica o autor:

[...] isto é, a qualidade do que é atual como fonte para o cômico, ao tratar de *Liberdade, liberdade*, pela qual se brincava, por exemplo, com o despreparo dos militares para as tarefas civis e com

<sup>11</sup> VASCONCELOS, *Dicionário de teatro*, 2009, p. 202.

<sup>12</sup> CAMPOS, *Zumbi, Tiradentes*: e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo, 1988, p. 83.

<sup>13</sup> KÜHNER *apud* CAMPOS, *Zumbi, Tiradentes*: e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo, 1988, p. 83.

<sup>14</sup> Fernando Marques no livro *Com o século nos olhos* (2014) discorre sobre os musicais políticos produzidos no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, classificando-os em quatro famílias estéticas: textos colagem; textos diretamente inspirados em fontes populares; textos épicos de matriz brechtiana; textos inspirados em formas de comédia musical, localizando *Zumbi* e *Tiradentes* como textos de matriz brechtiana.

a figura de Castelo Branco. Esse mesmo humor tópico é utilizado em *Zumbi*, podendo limitar-se eventualmente à piada e a seu efeito imediato.<sup>15</sup>

Cláudia de Arruda Campos considera que o humor tópico de *Zumbi* é “um dos maiores triunfos do espetáculo”, embora o recurso faça da peça um musical “datado” já que o efeito cômico só é funcional para os espectadores que compartilham das referências e “proximidades com os acontecimentos”.<sup>16</sup> Segundo a autora:

Algumas passagens, inclusive, tiram seu efeito de um comportamento afetivo muito particular a certos grupos. É o caso da cena em que os escravos foragidos embrenham-se no sertão: os atores formavam uma figura paródica de “monumento às bandeiras”, bem mais hilariante para o que convive com o popular “empurra-empurra” (Monumento às Bandeiras, no Parque do Ibirapuera) do que para qualquer outro espectador.<sup>17</sup>

Havia uma proposta intencional concreta dos autores de localizar atores e espectadores no mesmo tempo e espaço. No artigo “Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena”,<sup>18</sup> publicado em 1967 junto com a dramaturgia de *Arena conta Tiradentes*, o próprio Boal confirma essa intencionalidade quando escreve:

*Zumbi* propunha-se muito e o conseguiu bastante. Sua proposta fundamental foi a destruição de todas as convenções teatrais que se vinham constituindo em obstáculo ao desenvolvimento estético do teatro. Procurava-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 contava.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> MARQUES, *Com o século nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970*, 2014, p. 262.

<sup>16</sup> CAMPOS, *Zumbi, Tiradentes: e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*, 1988, p. 77.

<sup>17</sup> CAMPOS, *Zumbi, Tiradentes: e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*, 1988, p. 78.

<sup>18</sup> O livro *Arena conta Tiradentes* (1967), que traz a publicação da peça homônima, é dividido em duas partes: a primeira contém cinco artigos de Augusto Boal sobre o Arena e o Sistema Coringa (um deles, este citado no corpo de texto); e a segunda a dramaturgia do espetáculo assinado por ele e Guarnieri.

<sup>19</sup> BOAL; GUARNIERI, *Arena conta Tiradentes*, 1967, p. 20.

Não era necessário ser um espectador atento para compreender essa intenção. O discurso textual – que inclui as letras das canções de Edu Lobo –, mesmo valendo-se da metáfora, mostrava-se na maioria das vezes direto. Eram os criadores do musical, integrantes do Teatro de Arena de São Paulo, que estavam ali, diante do público, apresentando a “epopeia de Zumbi” sob suas perspectivas, apresentando-se como narradores não só da história da luta negra, mas narradores de sua própria história, de seu próprio tempo, da sua própria forma de encenar, como podemos observar na canção que inicia o espetáculo:

3 – A história que o Arena conta;  
É a epopeia de Zumbi  
tanto pró e tanto contra  
juro em Deus que nunca vi.

4 – Os atores tem mil caras  
fazem tudo neste conto  
desde preto até branco  
direitinho ponto por ponto.

5 – Há lenda e há mais lenda  
há verdade e há mentira  
de tudo usamos um pouco  
mas de forma que servira  
a entender nos dias de hoje  
quem está com a verdade,  
quem está com a verdade,  
quem está com a mentira.<sup>20</sup>

Já no programa de *Zumbi*, além das inquietações políticas, os autores anunciam as particularidades do discurso cênico:

Vivemos num tempo de guerra. O mundo todo está inquieto. Em todos os campos da atividade humana esta inquietação determina o surgimento de novos processos e formas de enfrentar os novos desafios. Menos no teatro [...] Nesta etapa do seu desenvolvimento o Arena desconhece o que é o teatro. Queremos apenas contar uma história segundo nossa perspectiva [...] Para fazer uma peça

<sup>20</sup> BOAL; GUARNIERI; LOBO, Arena conta Zumbi, 2009, p. 2.

assim, precisaríamos (se fôssemos convencionais) de mais pra lá de 100 atores, mais pra lá de 30 cenários [...] Destes fatos concretos surgiram as novas técnicas que estamos usando em *Arena conta Zumbi*: personagens absolutamente desvinculados de ator (todo mundo faz todo mundo, mulher faz papel de homem sem dar bola pra essas coisas, etc.), narração fragmentada sem cronologia, fatos importantes misturados com coisa pouca...<sup>21</sup>

Essas novas técnicas citadas pelos autores foram nominadas posteriormente por Augusto Boal no artigo "A necessidade do coringa", também de 1967, presente no livro *Arena conta Tiradentes*. São elas: desvinculação ator/personagem, narrativa una, ecletismo de gênero e estilo e o uso da música; e são consideradas o pontapé inicial da metodização do sistema coringa. Segundo o autor:

*Zumbi*, primeira peça da série *Arena Conta...* descoordenou o teatro. Para nós, sua principal missão foi a de criar o necessário caos, antes de iniciarmos, com *Tiradentes*, a etapa da proposição de um novo sistema. A sadia desordem foi provocada por quatro técnicas principais que se usaram.<sup>22</sup>

Se pudéssemos acrescentar mais uma quinta técnica às já citadas por Boal, certamente seria o uso da metáfora na criação do texto, amplamente utilizada no formato *Arena conta...* Voltando àquelas enumeradas por Boal, a primeira delas, a desvinculação ator/personagem, foi desenvolvida para ser aplicada a qualquer tipo de texto, facilitando o barateamento das produções, fator importantíssimo para a sobrevivência de um grupo de teatro – já que um elenco de cinco atores poderia interpretar quinze personagens, por exemplo – reduzindo o número da equipe e, conseqüentemente, as despesas do grupo, além de ir a contrapelo do formato de interpretação tradicional, criando códigos específicos para a cena teatral.

Faz parte do processo de desvinculação ator/personagem o revezamento de papéis. Em *Zumbi*, todos os atores faziam todos os personagens – diferentemente de *Tiradentes*, em que o protagonista é sempre interpretado por um único ator, como veremos adiante. O revezamento

<sup>21</sup> BOAL; GUARNIERI *apud* VARGAS, O registro dos fatos, p. 22.

<sup>22</sup> BOAL; GUARNIERI, *Arena conta Tiradentes*, 1967, p. 24.

acontecia de duas formas distintas, na escolha dos papéis que seriam executados no dia, sorteados antes de cada sessão e durante o espetáculo, quando os personagens transitavam pelos corpos dos atores a cada cena.

A solução encontrada para auxiliar o público na alternância de personagens, já que no caso de *Zumbi* todos estavam caracterizados da mesma forma, *jeans* e camisetas coloridas, era a utilização de uma máscara social.<sup>23</sup>

No livro *200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro*,<sup>24</sup> o terceiro livro de uma série inaugurada pelo *Teatro do Oprimido* (1977), Boal sistematiza os exercícios praticados pelos integrantes do Teatro de Arena de São Paulo, entre os anos de 1956 e 1971, quando ele atuou como diretor artístico da companhia. Além dos exercícios descritos no livro, que nos são caros para o entendimento dos processos criativos do grupo e da condução de Boal enquanto diretor, as entrevistas publicadas na introdução da publicação são extremamente esclarecedoras. As respostas dadas por Boal, com o distanciamento dos anos, diferente das apontadas no programa de *Arena conta Tiradentes* em 1967, parecem-nos mais elucidativas no que diz respeito à interpretação dentro do Sistema Coringa dos musicais. Segundo Boal:

Dentro do sistema "Coringa", o espetáculo deve apresentar rituais realizados por um conjunto de máscaras que passam de ator para ator, de modo a que o espectador possa verificar que todos os rituais (mesmo os absolutamente necessários) devem ser constantemente destruídos, para que outros sejam criados e destruídos, para dar lugar a outros, que serão igualmente destruídos, a fim de que o tempo e a vida não sejam detidos. O teatro deve modificar o espectador,

<sup>23</sup> O próprio Boal afirma o não ineditismo da desvinculação ator/personagem, que ainda na tragédia grega era empregado, quando dois ou três atores interpretavam diversos personagens que eram identificados através do uso de máscaras. No caso do Arena, a máscara empregada era física, corporal/vocal, gestual. Independente do ator que interpretasse, procurava-se manter a "máscara" pertinente a cada personagem.

<sup>24</sup> BOAL, *200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro*, 1979.

dando-lhe consciência do mundo em que vive e do movimento desse mundo. O teatro dá ao espectador a consciência da realidade; é ao espectador que cabe modificá-la.<sup>25</sup>

Pela segunda regra, a narrativa una, a fábula passa a ser contada por todo elenco segundo um nível de interpretação coletiva, apresentados em corralidade visual e sonora, acabam por representar cenicamente a expressão de uma comunidade, de uma massa, e não mais de um indivíduo.

O ecletismo de gênero e estilo é a terceira regra. Em um mesmo espetáculo as cenas poderiam ter variados gêneros, indo do melodrama novelesco até a chanchada, sem se preocupar com uma linha dramaturgicamente definida. Cada cena servia-se de um gênero e de um estilo de acordo com a necessidade da narrativa, do que se almejava comunicar com o público.

Já a utilização da música, a quarta regra, tinha como objetivo preparar o espectador a curto prazo para receber, através da forma melódica, textos simplificados. Como explica Boal:

Um exemplo esclarece: sem música, ninguém acreditaria que às margens plácidas do Ipiranga ouvia-se um grito heroico e retumbante, ou que, qual cisne branco em noite de lua, algo desliza no mar azul. Da mesma maneira, e pela forma simples com que a ideia está exposta, ninguém acreditaria que este é um tempo de guerra, se não fosse a melodia de Edu Lobo.<sup>26</sup>

São notórias as matrizes épicas, com suas particularidades cênicas e dramaturgicas, não só na temática como nas técnicas citadas. Se considerarmos apenas o distanciamento brechtiano como dispositivo cênico, encontraremos facilmente o efeito na formulação do sistema de Boal. Para facilitar a comparação, usaremos como base alguns dos níveis de distanciamento definidos por Patrice Pavis no *Dicionário de teatro*, que são:

<sup>25</sup> Entrevista publicada em livro no ano de 1979, não há uma data precisa da sua publicação em jornal, nem em qual jornal foi publicada, na introdução do livro, de 1977, Boal faz referência aos jornais *La Pátria*, de Manizales, Colômbia; *L'Est Republicain*, de Nancy, França; e *Le Monde*, de Paris, sem citar os entrevistadores ou o local e data exatos de sua publicação (BOAL, *200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro*, 1979, p. 22).

<sup>26</sup> BOAL; GUARNIERI, *Arena conta Tiradentes*, 1967, p. 26.

- A fábula conta duas histórias: uma é concreta, outra é sua parábola abstrata e metafórica; [...]
- A gestualidade informa sobre o indivíduo e sua pertinência social, sua relação com o mundo do trabalho, seu *gestus*;
- A dicção não psicologiza o texto, banalizando-o; ela lhe restitui o ritmo e a fatura artificial (ex.: pronúncia musical dos alexandrinos);
- Em sua atuação, o ator não encarna a personagem; ele a mostra, mantendo-a à distância;
- Dirigir-se ao público, *songs*, mudança de cenários à vista do público, são outros tantos procedimentos.<sup>27</sup>

*Zumbi* era uma resposta ao obscurantismo cultural imposto pelo golpe de 64, e esse é seu ponto forte, quando nasce o sucesso da positiva receptividade que obteve do público. A repressão imposta na ditadura afeta não só a política, mas a forma de viver/agir da população. *Zumbi* é um grito de liberdade que ultrapassa o tempo/espço para, através da utilização de um fato histórico de rebeldia contado de forma ficcional, dizer em alto e bom som que não se pode calar diante do castrador governo militar.

Já em *Arena conta Tiradentes* as técnicas experimentadas em *Zumbi* são aperfeiçoadas em prol da criação de um conceito metodológico de encenação: o Sistema Coringa. O texto foi desenvolvido após estudos da obra poética *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, e exames do *Auto da Devassa*, entre outras fontes de pesquisa, mantendo a proposta de intertextualidade do seu antecessor. Mas, assim como em *Zumbi*, a intenção não era a realização de um espetáculo pautado na fidelidade dos fatos ou nos moldes dos documentários cinematográficos, mas a narrativa de um determinado momento histórico a serviço de uma obra ficcional, contada a partir do ponto de vista dos autores do Teatro de Arena no presente.

O Sistema Coringa é apresentado em *Tiradentes* de forma concisa, já metodologicamente estruturado. Se em *Zumbi* todos os atores desempenhavam todas as personagens, em *Tiradentes* não. Boal não fala em divisão de personagens, mas em divisão de funções que seriam determinadas de acordo com a estruturação geral dos conflitos do texto. A primeira é a função protagônica, que deve ser desempenhada por um

<sup>27</sup> PAVIS, *Dicionário de teatro*, 2003, p. 106.

único ator do início ao fim da trama, de forma realista concreta, sem desvinculação ator/personagem. Cabe ao ator protagônico – no caso de *Tiradentes*, a Davi José, que interpretou o alferes – causar no espectador a empatia, usando como recurso interpretativo os ensinamentos do mestre russo Stanislavski, não podendo exercer nenhuma ação não condizente com o comportamento humano real: “para comer necessita comida; para beber, bebida; para lutar, uma espada”.<sup>28</sup> Seu figurino e adereços devem seguir o padrão realista, obedecendo aos critérios da verossimilhança. Na função protagônica, o ator deve sempre se colocar em relação ao público como se existisse a “quarta parede”, mantendo sempre a consciência da personagem e nunca a do autor. Boal acreditava que, assim, recuperaria a empatia perdida em *Zumbi*.

A segunda função, oposta à primeira, é o próprio coringa. Cabe ao ator coringa a consciência do dramaturgo, que se coloca para além das personagens, do espaço e do tempo em que elas se encontram. Em *Tiradentes*, o Coringa é vivido por Gianfrancesco Guarnieri que, com o intuito de elucidar os acontecimentos, interpreta os fatos, avança ou retrocede as cenas, entrevista as personagens. Segundo Boal:

Sua realidade é mágica: ele a cria. Sendo necessário, inventa muros mágicos, combates, banquetes, soldados, exércitos. Todos os demais personagens aceitam a realidade mágica criada e descrita pelo Coringa. Para lutar usa uma arma inventada, para cavalgar inventa o cavalo, para matar-se crê no punhal que não existe. O Coringa é polivalente: é a única função que pode desempenhar qualquer papel na peça, podendo inclusive substituir o Protagonista no impedimento deste, determinados por sua realidade naturalista. [...] Assim, todas as possibilidades teatrais são conferidas à função Coringa: é mágico, onisciente, polimorfo, ubíquo. Em cena funciona como *menneur du jeu*, *raisonneur*, mestre de cerimônias, dono do circo, conferencistas, juiz, explicador, exegeta, contra-regra, diretor de cena, *regisseur*, *kurogo*, etc.<sup>29</sup>

Como bem afirma Anatol Rosenfeld, é na formulação do sistema que Boal “se afasta parcialmente da teoria de Brecht”.<sup>30</sup> Boal insere den-

<sup>28</sup> BOAL; GUARNIERI, *Arena conta Tiradentes*, 1967, p. 37.

<sup>29</sup> BOAL; GUARNIERI, *Arena conta Tiradentes*, 1967, p. 38-39.

<sup>30</sup> ROSENFELD, *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, 1996, p. 15.

tro do esquema épico do ator coringa seu opositor, o protagonista naturalista, aos moldes clássicos do “herói mítico”, como explica Rosenfeld:

herói entendido não apenas como foco de interesse e personagem central, que pode ser perfeitamente medíocre ou mesmo anti-herói, mas como grande personalidade, indivíduo excepcional, modelo, super-homem, inspiração nacional, mito.<sup>31</sup>

Ainda dentro do sistema, todos os demais atores deveriam ser divididos em dois coros, cada um com seu corifeu. Os atores do primeiro coro, o deuteragonista ou coro-mocinho, poderiam desempenhar qualquer papel que fosse de apoio ao protagonista, ou seja, de personagens que defendessem sua ideia. Já no segundo coro, o antagonista ou corobandido, era formado por atores que representam papéis de oposição ao protagonista. E para completar a estrutura, o sistema deveria servir-se de uma orquestra coral formada por três músicos que, além dos tradicionais violão, flauta e bateria, deveriam tocar demais instrumentos de sopro, corda e percussão. Cabe à orquestra coral cantar isoladamente ou acompanhar o corifeu nos comentários de caráter informativo ou ilusório.<sup>32</sup>

Cláudia de Arruda Campos afirma que “por trás de todas as sínteses a que aspira, o Sistema Coringa quer agrupar a prática do teatro político feito nos anos anteriores e mostrar-lhes a viabilidade dentro da nova, e difícil, situação histórica”.<sup>33</sup> E completa:

O Sistema Coringa, que se pretendia abertura de perspectivas, e com ele o novo impulso de ação do Teatro de Arena, teve a desventura de vir à luz na ocasião em que, seja pelas imposições institucionais, seja pelos rumos que toma o nosso processo cultural, vai-se fechando o ciclo cultural e político a que pertence e talvez seja até por isso que a forma de espetáculo eleita pelo Arena contenha problemas que entram em contradição com algumas das metas enunciadas por Augusto Boal. A proposta de uma forma fixa que, integrando novas soluções, conserve as conquistas anteriores, soa como posição antivanguardista, empenhada na preservação do teatro enquanto forma capaz de traduzir a realidade. A contrapartida, porém, transparece no caráter marcadamente metalinguístico de *Arena Conta: Tiradentes*, onde, como na mais

<sup>31</sup> ROSENFELD, *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, 1996, p. 15.

<sup>32</sup> BOAL; GUARNIERI, *Arena conta Tiradentes*, p. 40.

<sup>33</sup> CAMPOS, *Zumbi, Tiradentes*; e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo, p. 130.

desencantada arte contemporânea, todas as convenções se expõem e se fazem objeto de comentário.<sup>34</sup>

*Tiradentes*, ao contrário de *Zumbi*, teve vida curta, ficando apenas cinco meses em cartaz, incluindo excursões pelo interior. Mesmo possuindo uma repercussão relativamente mais positiva dos críticos da época, a quantidade de espectadores não se aproxima à de *Zumbi*. Contudo, ambos os musicais são de extrema importância para o panorama do teatro brasileiro; marcaram sua época não apenas pelos relevantes questionamentos políticos e sociais que se apresentavam revestidos de momentos notáveis da história do Brasil, mas também por apresentarem, na metodologia dos seus processos de criação artística, novas técnicas de composições dramáticas e de encenação. Técnicas essas que até hoje são experimentadas no teatro contemporâneo, que foram reformuladas e reescritas por diversas companhias que sucederam ao Arena e a seus musicais.

Mariângela Alves de Lima descreve, no número especial sobre o Teatro de Arena, na revista *Dionysos* nº 24, publicada em 1978:

é preciso não perder de vista que, se o Arena não chegou a transferir para as classes populares os meios de produção do teatro, chegou a transferir para outros grupos de teatro a maior parte de suas aquisições. [...] O teatro feito com uma ideia e poucos recursos, a luz substituindo os objetos de cena, a caracterização social da personagem sobre a caracterização particular, a utilização da música como recurso narrativo, o compromisso social entre o ator e o público, todas essas coisas passaram a circular como moeda corrente em incontáveis grupos de teatro. Propostas certamente revolucionárias na produção teatral de pequenas comunidades do país, onde o teatro se iniciava apenas como uma das alternativas de lazer. Essas ideias o Arena não só introduziu através dos espetáculos, como através da atividade isolada de seus membros junto a essas comunidades.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> CAMPOS, *Zumbi, Tiradentes*: e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo, p. 131.

<sup>35</sup> LIMA, *História das ideias*, 1978, p. 50-51.

## Referências:

- ALMADA, Izaias. *Teatro de Arena: uma estética da resistência*. São Paulo: Bomtempo, 2004.
- BETTI, Maria Sílvia. A politização do teatro: do Arena ao CPC. In: FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2012. v. 2. p. 175-193.
- BETTI, Maria Sílvia. O teatro de resistência. In: FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2012. v. 2. p. 194-215.
- BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Editora Sagarana, 1967.
- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco; LOBO, Edu. *Arena Conta Zumbi. Pyndorama*. São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/12536151/arena-conta-zumbi-texto-de-gianfrancesco-guarnieri-e>. Acesso em: 15 mar. 2015.
- BOAL, Augusto; LOBO, Edu. *Arena Conta Zumbi. Pyndorama*. São Paulo, 2009. Disponível em: <http://pyndorama.com/wp-content/uploads/2009/01/arena-conta-zumbi.pdf>>. Acesso em 19 out. 2015.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes: e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1988.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- D'AVERSA, Alberto. *Arena Canta Zumbi. Diário de São Paulo*, São Paulo, 20 jun. 1965.
- DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1975.
- FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2012. v. 2.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Encontros com a Civilização Brasileira*. Entrevista concedida a Fernando Peixoto. n. 1, Rio de Janeiro, 1978.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- KÜHNER, Maria Helena. *Teatro em tempo de síntese*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.
- LIMA, Mariângela Alves de. História das ideias. *Revista Dionysos*. Especial Teatro de Arena, MEC; FUNARTE; Serviço Nacional de Teatro, n. 24, out. 1978.
- MAGALDI, Sábato. *Arena conta Tiradentes. O Estado de São Paulo*, São Paulo, 01 jul. 1967. Suplemento Literário, p. 37. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#1/19670701-28286-nac-0037-lit-3-not>>. Acesso em: 21 fev. 2019.
- MARQUES, Fernando. *Com o século nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MENDONÇA, Paulo. Maniqueísmo em Zumbi. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 maio 1965. Folha Ilustrada, p. 2. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1965/05/23/21/4989262>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 70-111.
- TOLEDO, Paulo Bio. A ambivalência do protesto no teatro e na canção no Brasil pós-64. *Revista Sala Preta*. v. 15, n. 01. ECA-USP. São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/96014/98321>. Acesso em: 30 out. 2019.
- VARGAS, Maria Thereza. O registro dos fatos. *Revista Dionysos*. Especial Teatro de Arena. MEC/FUNARTE/Serviço Nacional de Teatro, n. 24, out. 1978.
- VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre, L&PM, 2009.

# A experiência do Centro Popular de Cultura com o projeto da UNE-Volante: aspectos de um teatro popular

Letícia Gouvêa Issene

A partir de 1959, com o movimento de popularização de parte do teatro brasileiro, iniciado pelos artistas do Teatro de Arena, a dramaturgia brasileira passou por um importante processo de ressignificação de sua função no país, tornando-se instrumento de comunicação para a defesa do *nacional-popular*. A experiência do Teatro de Arena inspirou inúmeras atividades artístico-culturais partindo de conceitos marxistas e de teses do PCB para empreender a politização das artes no Brasil. O Arena foi um grupo que procurou uma identidade própria nacional que pudesse ser representada na dramaturgia e na arte cênica brasileira.

Tendo integrado o Arena a partir da experiência do Teatro Paulista dos Estudantes,<sup>1</sup> após alguns anos e várias experiências, Vianinha decidiria por sair do Arena para radicalizar sua proposta de alcançar um público que se encontrava nas periferias e sindicatos. Vianinha sempre expôs a sua saída do Arena com a preocupação intensa com o público que se queria alcançar. Isso se aplica desde o acordo feito entre o Teatro de Arena e o Teatro Paulista de Estudantes, onde se estabelecia que o teatro deveria ser levado a fábricas, escolas, faculdades e deveria contribuir na difusão da arte cênica com o povo em qualquer âmbito social. Para adentrarmos na história e nos desdobramentos do CPC, será necessário entendermos o

<sup>1</sup> “Como filhos de intelectuais famosos, Vianninha e Gianfrancesco Guarnieri foram convocados pelo partido para organizar um grupo de teatro amador no setor estudantil. Nasce daí o TPE, orientado pelo diretor italiano Ruggero Jacobbi, cuja primeira sede foi o apartamento dos Vianna (1954)”. (Costa, 2006).

contexto histórico no qual o movimento cepecista juntamente com a UNE estavam inseridos.

Após o governo de Juscelino Kubitschek, foram eleitos Jânio Quadros e João Goulart, o Jango. Nesse período, a União Nacional dos Estudantes e outras grandes instituições brasileiras formaram a Frente de Mobilização Popular. A UNE defendia mudanças sociais profundas, dentre elas, a reforma universitária no contexto das reformas de base propostas pelo governo. A efervescência política e o intenso clima de mobilização que experimentavam no dia-a-dia favoreciam a adesão de artistas e intelectuais ao projeto revolucionário. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda,<sup>2</sup> esse projeto, ao lado das contradições levantadas pelo processo de modernização industrial, configurado de forma acentuada a partir do período JK, emerge como referente de uma poesia que seja de vanguarda ou de dicção populista e traz para o centro de suas preocupações e empenho da participação social.

A produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós 64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo” estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética.<sup>3</sup> Segundo Augusto Boal, em 1961, o Brasil havia entrado em ebulição, e um dos fatores seria a renúncia de Jânio Quadros. Isso fez que tivesse um efeito milagroso permitindo dinamizar a participação popular. “De 61 a 64, o Brasil foi mais politizado do que nunca em sua história”.<sup>4</sup> Com a renúncia de Jânio Quadros, *quem viria a assumir* o comando do Brasil *seria* João Goulart.

A renúncia de Jânio Quadros em 1961 e a turbulência acerca da posse do vice João Goulart fizeram a UNE transferir momentaneamente sua sede, no ano 1961, para Porto Alegre. Ali, os estudantes tiveram atividade vital na chamada Campanha da Legalidade, movimento de resistência para garantir que Jango fosse empossado. Quando conseguiu

<sup>2</sup> HOLLANDA, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, 2004.

<sup>3</sup> HOLLANDA, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, 2004.

<sup>4</sup> BOAL, *Hamlet e o filho do padreiro*, 2014, p. 185.

chegar ao poder, o presidente foi o primeiro da história a visitar a sede da UNE, já no Rio de Janeiro. Desde aquele período, crescia a tensão entre os movimentos sociais e os grupos conservadores da sociedade, entre eles os militares, que tentavam intimidar e coibir as ações da UNE. De acordo com Renato Cancian,<sup>5</sup> durante o Governo Goulart (1961-1964) os movimentos populares cresceram em organização, constituindo-se numa força ativa e participativa do governo, que era tido como de caráter popular. A busca de apoio político junto às classes populares levou o governo a se aproximar do movimento sindical e dos setores que representavam as correntes e ideias nacional-reformistas.

Renato Cancian reforça que, na época, grupos de oposição mais conservadores, compostos pelas elites dominantes e por setores das Forças Armadas, não aceitaram que Jango tomasse posse, sob a alegação de que ele tinha tendências políticas esquerdistas. Paralelamente, setores sociais e políticos que apoiavam João Goulart iniciaram um movimento de resistência. Desde o início de seu mandato, Jango não dispunha de base de apoio parlamentar no Congresso Nacional para aprovar com facilidade seus projetos políticos, econômicos e sociais. Por esse motivo, a estabilidade governamental foi comprometida. Ainda segundo a ótica de Cancian, a saída que Jango adotou para resolver os frequentes impasses foi uma estratégia típica do período populista: recorreu à permanente mobilização das classes populares a fim de obter apoio social ao seu governo. A estratégia limitava ou impedia a adoção, por parte do governo, de medidas antipopulares. Além disso, era necessário atender às demandas dos grupos que apoiavam o presidente.

Nesse contexto, a União Nacional dos Estudantes via a possibilidade de levar as questões universitárias a um âmbito nacional e de forma mais aprofundada. Então, instituiu-se a UNE-Volante, que veio a ser um estrondoso sucesso de propagação dos CPCs pelo país. Para a realização desse projeto, a UNE recebia um financiamento do governo e, então, ela conseguiu financiamento para fazer a UNE-Volante, que seria, basicamente, viagens da diretoria da UNE pelos vários estados da

<sup>5</sup> CANCIAN, Governo João Goulart (1961-1964): Polarização conduz ao golpe, 2006.

federação, que possibilitaria um contato melhor com as Uniões Estaduais de Estudantes de todo o Brasil.

Com sede na UNE, a construção do CPC em 1961 levou cerca de seis meses para se efetivar e, após as ideias implantadas, o primeiro departamento que veio a funcionar foi o de teatro. No ano seguinte, juntamente ao início das atividades da UNE-Volante, os trabalhos desenvolvidos pelo CPC mostraram-se oportunos aos objetivos da comitiva e, por isso, alguns membros desse grupo foram convidados a integrá-la. Em contrapartida, a UNE-Volante custeou as atividades do CPC durante suas intervenções e apresentações. Esse momento foi crucial para que o CPC entrasse em contato com as diversas formas e expressões artísticas da cultura popular.

Essa caravana levava consigo uma quantidade imensa de “textos”, “Autos” e “músicas”, sobre os mais variados assuntos. Textos que não eram para ser copiados, mas modelos que serviriam para outras realidades, ou seja, para que os dramaturgos, e artistas locais, a partir daquelas amostragens, pudessem realizar coisas assemelhadas. Cada CPC teria autonomia para trabalhar com as formas que achasse mais pertinentes à cultura local. A tentativa era mostrar como a linguagem teatral poderia ser utilizada como fonte de discussão, de reflexão e de exposição de ideias, sempre num âmbito político. Durante dois meses, a UNE foi ao encontro de estudantes de várias partes do país para debater a necessidade das reformas universitárias e entender a realidade brasileira com seus contrastes e potencialidades.

O CPC passou a se constituir de três expressões como princípios de ação, permitindo uma posição mais organizada. Primeiro ponto: *a linguagem teatral* como forma de expressão ideológica, assim vieram os autos, o teatro de rua, a literatura de cordel e a busca por uma dramaturgia nacional; segundo: *o cinema*, que trazia como embrião o cinema novo, com o filme *Rio 40 graus*, que desembocou no filme *Cinco vezes favela*. É importante ressaltar que o cinema novo não surgiu no CPC, mas ele possibilitou o surgimento de muitos nomes do cinema novo, tais, como Leon Hirszman, Marcos Farias, Cacá Diegues e Eduardo Coutinho. O cinema novo, apesar da aproximação inicial com o grupo, posteriormente se

afastou da linguagem cepecista.<sup>6</sup> E como terceiro ponto: a *música popular*. Nesse contexto, era o momento da Bossa Nova no Rio de Janeiro, e o CPC trouxe uma contribuição significativa. Sobre essa relação de influências que a Bossa Nova recebeu do CPC, Carlos Lyra descreve:

A Bossa Nova, por exemplo, nunca mais foi a mesma depois do CPC. Antes, ela era a bossa nova do amor, do sorriso e da flor. Depois, passou a criticar a influência do jazz e também a fazer uma análise das coisas que estavam influenciando a cultura brasileira naquele momento. Vem o tempo do "morro não tem vez"... Até o Tom Jobim, que era de direita, começou a mudar pela mão do Vinícius. É bom que se esclareça que o Vinícius de Moraes teve uma participação muito importante no CPC. Ele recebeu influências não só da minha parte, que já era parceiro dele, mas também pelo seu envolvimento com universitários, com o pessoal da UNE.<sup>7</sup>

Ao longo do ano de 1963, período em que o CPC estava em alta produtividade política, artística e cultural, o país era palco de agitações sociais que polarizaram as correntes de pensamento de direita e esquerda em torno da condução da política governamental. Em 1964, o presidente da UNE, José Serra, foi um dos principais oradores do comício da Central do Brasil, que defendia as reformas sociais no país, e foi um dos episódios que antecederam o golpe militar. A UNE, o CGT (Comando Geral dos Trabalhadores) e as Ligas Camponesas se destacaram na liderança de manifestações desse período, principalmente a UNE, que após o golpe de 1964 ainda se manteve ativa contra o regime militar.

As manifestações culturais dos anos 60 refletiram o espírito de uma época de intensa contestação dos padrões sociais. A música, a literatura, o cinema e os movimentos sociais no Brasil foram atingidos por este clima efervescente de mudança e conquista por uma cultura nacional de liberdade em diversos âmbitos. A discussão que se configurou no Brasil no fim da década de 1950 e início da década de 1960 pautava-se no debate por uma ideologia nacionalista, tentando criar uma cultura *nacional-popular*. O conceito, cunhado por Antônio Gramsci, alcança o gosto estético não só de elites restritas, mas do maior número de leitores, operando uma mediação ativa entre as exigências de leitura mais qualificada

<sup>6</sup> BARCELLOS, *CPC da UNE*: uma história de paixão e consciência, 1994.

<sup>7</sup> BARCELLOS, *CPC da UNE*: uma história de paixão e consciência, 1994, p. 97.

e as demandas mais elementares, mas não menos autênticas, das camadas subalternas. Gramsci, a partir de seu conceito, promove uma unificação do público, entendida como ampliação da área de consenso usufruída pela concepção da arte e, portanto, da vida, cujo portador histórico é a classe no poder. Grande parte dos movimentos culturais deste período possuíam vínculos com o Partido Comunista Brasileiro (PCB), e a ideia de “nacional-popular” era concebida como uma retomada das origens daquilo que seria o povo brasileiro. Nesse contexto que surgiria a proposta do CPC da UNE.

O Centro Popular de Cultura contou com um grupo de artistas e intelectuais e teve como principais expoentes: Oduvaldo Viana Filho (Vianinha), Ferreira Gullar, Carlos Estevam, Chico de Assis, Leon Hirszman. Em um curto período de atividades realizou um trabalho que apresentava a proposta da arte como ferramenta de elevação da consciência da classe trabalhadora, uma arte que denuncia as injustiças do sistema capitalista e congregava todas as classes de artistas e intelectuais que possuíssem o compromisso de produzir intelectualmente em prol das classes populares. Além das produções artísticas, a popularização dos CPCs espalhados pelo país permitiu promover um projeto de alfabetização com cartilhas e livros de leitura baseados no método de Paulo Freire. O movimento acreditava que só através dessa nova consciência o homem poderia lutar por uma outra organização social.

O CPC sofreu duras críticas ao longo de sua história. Uma das principais acusações contra o projeto cultural do CPC da UNE foi de que ele teria sido populista, além de visto também como uma arte panfletária, portanto, inferior, que valoriza mais o conteúdo do que a estética. Outra crítica ao projeto artístico-cultural foi que haveria uma relação autoritária dos artistas do CPC com o público. De acordo com Ferreira Gullar e Carlos Estevam Martins, em entrevista a Jalusa Barcellos,<sup>8</sup> parte dessas críticas vieram por parte da própria esquerda.

Segundo o historiador Augusto C. Buonicore no seu artigo “Centro Popular de Cultura da UNE: Crítica a uma Crítica”,<sup>9</sup> nos anos

<sup>8</sup> BARCELLOS, *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*, 1994.

<sup>9</sup> BUONICORE, *Centro Popular de Cultura da UNE: crítica a uma crítica*, 2015.

1970 constituiu-se uma visão bastante crítica às experiências do movimento nacional, democrático e popular, hegemônico pelos comunistas e nacionalistas. Tudo, ou quase tudo, o que foi produzido nas décadas anteriores veio a ser rotulado de populista e autoritário. Ou seja, nada escapou à devastadora onda crítica nos quais se incluíram o ISEB, CPC, PCB, CGT entre outros. E o principal núcleo irradiador desta crítica foi a Universidade de São Paulo.

O CPC realizou um número extraordinário de atividades, levando-se em conta a sua curtíssima duração, de 61 a 64. Sabe-se que, ao todo, doze Centros Populares de Cultura foram fundados e registrados nos estados. No Rio, os núcleos se espalharam por faculdades e sindicatos. O CPC irradiou pelo Brasil inteiro e, a cada ano, era feita uma viagem por todo o país com alguns membros, levando peças e shows. De acordo com o ator Carlos Vereza, o Rio de Janeiro chegou a ter pelo menos três CPCs (Niterói, da Faculdade de Direito e o da Faculdade de Filosofia).<sup>10</sup> Em São Paulo, Chico de Assis e Augusto Boal colaboraram para a formação do núcleo do CPC de Santo André, constituído basicamente por operários metalúrgicos.

O CPC se multiplicou do Rio Grande do Sul a Manaus, cerca de duzentas assembleias estudantis foram precedidas ou encerradas pelo movimento. Na Bahia, em 1961, cinco mil jovens lotaram a concha acústica do teatro Castro Alves. A Bahia já sofria muita influência do cinema e do Movimento de Cultura Popular (MCP): discutia estética, concretismo, teatro político, as formulações de Brecht, e suas discussões aconteciam nas praças, nas invasões, que eram muito frequentes em Salvador e no interior. A televisão não havia chegado, e, por esse motivo, o cinema tinha uma penetração popular muito grande. O movimento na Bahia se organizou em departamentos de música, teatro, educação, artes visuais, arquitetura, textos etc. Esses setores realizavam eventos independentes, com a preocupação do que é ou não é cultura popular. O teatro de rua do CPC estava presente em muitas regiões do subúrbio de Salvador e em

<sup>10</sup> A antiga Universidade do Brasil foi criada por lei oriunda do Poder Legislativo em 5 de julho de 1937, reunia cursos superiores existentes na cidade como a faculdade de Filosofia e de Direito. A Universidade do Brasil, com a reforma universitária iniciada em 1965, transformou-se na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

idades do interior. O teatro, o cinema e a poesia foram os mais cultivados pelo CPC da Bahia. O diretor teatral e jornalista, Luiz Carlos Maciel, relata sua experiência com a formação do CPC em Salvador:

O projeto de cultura popular era entusiasmante. Foi uma coisa que pegou as pessoas pela possibilidade de participação. Havia uma grande identidade de propósitos com ideia de um teatro popular. Eu me lembro de que, num contato rápido que tivemos com o Vianinha, ele nos insuflou a fazer o CPC na Bahia, dizendo que era fundamental abrir frentes, tocar a coisa.<sup>11</sup>

Paulo Pontes, em um encontro com Vianinha, também não resistiu às propostas irreverentes de fazer um “teatro popular”, o que resultaria no início do CPC na Paraíba. Os autos, que eram textos curtos, escritos devido a algum acontecimento imediato, possuíam uma comunicabilidade rápida com os estudantes e foram encenados durante a passagem da UNE-volante por Curitiba. Em decorrência disso, a criação de um CPC no Paraná foi acelerada. Esse CPC veio a utilizar o teatro de bonecos como forma de aproximação com as plateias populares. Os bonecos eram utilizados para incluir temas sociais e possuíam uma penetração/aceitação com o público muito forte. Euclides Coelho de Souza (o Dadá), que foi o líder do CPC no Paraná, pontua esse momento da comunicação com o povo. A busca por formas de comunicação que atingissem o povo e propiciassem o debate após os espetáculos foi uma marca de toda a trajetória desse grupo.

A busca por uma nova forma de comunicação justificava a inserção do CPC do Paraná na área do Teatro de Bonecos, o que ficou evidenciado no relato de Euclides: “quando fui para o Rio de Janeiro, já estava atrás de novas formas de comunicação, e analisando nas viagens da UNE Volante, as formas folclorescas no país, como os bois bumbás, as danças populares e os mamulengos, não sendo muito difícil chegar até o Teatro de Títeres.” A partir desse novo recurso comunicativo, os atores do CPC começaram a privilegiar os bonecos no diálogo com o *povo*.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> MACIEL *apud* MORAES, Vianinha, cúmplice da paixão: uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho, 1998, p. 139.

<sup>12</sup> DADÁ *apud* CALDAS, Centro Popular de Cultura no Paraná (1959-1964): encontros e desencontros entre arte, educação e política, 2003, p. 85-86.

No CPC paulista, peças de teatro eram levadas ao subúrbio e bairros mais distantes de São Paulo, com base no modelo do CPC do Rio que possuía sede na UNE. De acordo com depoimento de Caio Graco, no início não tinha nenhuma vinculação orgânica. Depois é que surgiu a vinculação com o CPC carioca, embora corresse paralelamente uma discussão interna que considerava o CPC do Rio muito paternalista. “A gente especulava que era muito fácil sair de casa, ir pra rua, e depois voltar para casa achando que o dever estava cumprido. Decidimos, então, que iríamos partir no caminho de descobrir o que seria, realmente, a estética e a linguagem populares”.<sup>13</sup> Os membros do CPC paulista consideraram então que um Centro Popular de Cultura deveria fazer essa pesquisa de linguagem e não impor uma visão absolutamente burguesa do tema.

Carlos Estevam Martins, primeiro diretor do CPC da UNE, comenta o surgimento da UNE-Volante e a importância que esse projeto teve para a difusão do teatro em outros estados e principalmente nas periferias das cidades. Grande parte dessa multiplicação deu-se nas periferias e subúrbios. Sua organização contava com um setor que era encarregado de fazer essa ponte e se chamava “relações externas”. Ao todo eram sete setores: música, artes plásticas, cinema, literatura, alfabetização, teatro e relações externas.

Foi intencional e começou antes, no Rio mesmo. Estudantes de outras universidades começaram a fazer coisas parecidas e nós ajudávamos outros grupos a se organizar. Isso mostra que não éramos só empresa, mas sim empresa político-ideológica. Na verdade, fomos gerando competidores. E nenhuma companhia normal de teatro, ou do que for, faz uma loucura dessas: incentivar a criação de congêneres [...] nós é que procurávamos as pessoas. Raramente acontecia o contrário. Mas aí, especificamente, a UNE-Volante nos ajudava bastante. Nós fizemos duas ou três – não me lembro – e entramos em contato com pessoas parecidas com a gente, que viviam em outras cidades e que queriam fazer algo semelhante nas suas regiões. O que eu achava fantástico era nossa generosidade, como a gente podia incentivar a criação de coisas similares às nossas. E olhe que nós fornecíamos tudo: dos textos às ideias de montagem. E nós municiávamos muito bem todos os CPCs com o nosso material.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> GRACO *apud* BARCELLOS, *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*, 1994, p. 50-51.

<sup>14</sup> MARTINS *apud* BARCELLOS, *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*, 1994, p. 82-83.

Uma das consequências política e artística contundentes dessa multiplicação deu-se no encontro do teatro do CPC com as Ligas Camponesas. Esse primeiro contato ocorreu em fevereiro de 1961, quando uma equipe de cinema do CPC instalou-se no engenho de Galileia, em Pernambuco, para iniciar as filmagens de *Cabra marcado pra morrer*, uma epopeia sobre a luta dos camponeses do Brasil pré-64. O diretor do filme era Eduardo Coutinho. O projeto consistia em contar a vida de João Pedro Teixeira, importante líder das Ligas Camponesas da Paraíba, que lutava pela reforma agrária e por melhores condições de vida para os trabalhadores do campo e que fora assassinado numa emboscada dois anos antes. Elizabeth Teixeira, a viúva de João Pedro, faria o seu próprio papel. Os outros atores seriam escolhidos entre os moradores do engenho. Mas, no dia 1 de abril de 1964, o trabalho foi interrompido pelo golpe militar.

No setor de teatro, o teatro de rua, por exemplo, já possuía seu espaço, foi criado então o que os *cepecistas* chamavam de “teatro camponês”, que consistia em ir para o local no qual seria encenado o espetáculo alguns dias antes. O processo consistia em permanecer na localidade e assim analisar e descobrir quais eram os tipos mais populares, quais eram os problemas da comunidade, enfim, conhecendo aquela comunidade em sua forma mais íntima: convivendo. Joel Barcelos, ator popular e membro do CPC, liderou uma locomotiva para as “Ligas Camponesas” no Rio de Janeiro.

Os primeiros espetáculos que foram feitos na área rural foram um total fracasso. Entretanto, segundo Carlos Estevam Martins,<sup>15</sup> diante desse fracasso, Joel Barcelos teve a inspiração de rejeitar os textos prontos e exteriores à realidade do local, sugerindo que o grupo chegasse ao local da apresentação uns dias antes e se dedicasse a estudar os problemas e os tipos humanos mais característicos do local. Cada ator elegeria um tipo e o grupo montaria um texto em que aparecessem estes “tipos locais”, com os nomes ligeiramente alterados, e introduzissem os problemas que a população do local enfrentava naquele momento. Ainda sobre o pensamento do ex-diretor do CPC, esse formato funcionou admiravelmente:

<sup>15</sup> MARTINS, Depoimento, 1980.

Era um negócio fantástico, notável, porque eles conseguiam misturar o texto com as figuras mais populares do local. Muitas vezes mudavam até os personagens, mudavam tudo. Era lindo ver um espetáculo em que a comunidade se via refletida. Havia um texto básico, uma estrutura básica, e o restante era redigido depois desse trabalho de observação da realidade. Isso aí, talvez, tenha sido a coisa mais criativa que fizemos.<sup>16</sup>

Como é possível visualizar, esta experiência resultou nos primeiros contatos com plateias populares, à medida que iam experimentando, iam agregando as novas táticas de contato com o povo, os conteúdos políticos se ajustavam dentro de formas da cultura popular, e cada vez mais, recebiam suas influências. Esse método de sensibilidade e mobilização pode acontecer se o espectador estiver diretamente envolvido no processo no qual está inserido e com o conteúdo apresentado, pois o teatro, nesse momento, estará apenas dando uma visibilidade a mais àquilo que já vem se construindo internamente por quem assiste a obra teatral, por exemplo. No entanto, se o conteúdo está definitivamente distante da realidade do seu receptor, o conteúdo apresentado não muda e não sensibiliza, ou seja, não transforma, não questiona, aquele que vê o espetáculo teatral. Nessa experiência com o teatro camponês havia um texto básico, uma estrutura básica, e o restante era redigido após esse trabalho de observação da realidade imediata.

Para Carlos Estevam Martins esse foi um processo muito importante para a história do CPC. Essa experiência foi a primeira que resultou no contato em que o povo esteve presente. Porém, de acordo com os depoimentos coletados no livro de Jalusa Barcellos, o processo com as Ligas Camponesas não foi a única experiência que trouxe essa aproximação com as plateias populares.

A pesquisa de linguagem utilizada pelo CPC possibilitaria essa aproximação com o público popular, como recurso, agregaram à pesquisa e ao processo: o teatro de rua, a literatura de cordel, o teatro de bonecos, o teatro-jornal que, viriam a ser muito utilizados pelos CPCs, que se espalhariam pelo país, concentrando suas atividades nas favelas, sindicatos, escolas e praças mais afastados. Isso permitiu produzir

<sup>16</sup> MARTINS *apud* BARCELLOS, *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*, 1994, p. 85.

um teatro que correspondia à realidade dessas populações. Esse teatro, portanto, pode ser considerado popular, pois, em certo sentido, há uma linguagem acessível ao público endereçado, torna-se atraente na medida em que propõem conteúdos que digam respeito à vida dos indivíduos em sua comunidade, em uma relação de aproximação e afinidades. A pesquisadora Silvana Garcia, em sua obra *Teatro da militância*,<sup>17</sup> discute essa mesma questão do teatro popular na periferia anos mais tarde na década de 1970:

Há um consenso no sentido de ir buscar o público no seu *hábitat*, ou seja, nos bairros periféricos mais afastados, e de produzir um teatro que atraia e corresponda à realidade dessas populações. Esse teatro, portanto, deve ser popular, no sentido de uma linguagem acessível, e também na medida em que propõe conteúdos que digam respeito à vida desse homem da periferia. Essa vinculação com o social descarta o teatro enquanto mero entretenimento e determinam compromisso de solidariedade do produtor com os problemas e necessidades dessas periferias, compostas, de modo geral, por operários, pequenos comerciantes, empregados do setor do comércio e do setor bancário, funcionários sem qualificação e empregadas domésticas, muito dos quais moradores de favelas.<sup>18</sup>

Em 1964 a experiência com as Ligas Camponesas vai refletir na dramaturgia de Vianinha, que estava quase pronta, quando irrompeu o Golpe Militar. *Os Azeredo mais os Benevides*, que estava prevista para estreiar em 1964 com a inauguração do teatro na UNE, remonta ao início do século 20, com o casamento arranjado entre o filho de uma família aristocrata (em crise financeira) e a filha de um banqueiro. A peça trata do conflito entre latifundiários e trabalhadores rurais, tema também abordado no texto anterior do autor, *Quatro quadras de terra* (1963). Essas peças do Vianinha vão se aproximar do momento em que se vivia no CPC em decorrência da própria experiência. Vale ressaltar que essas dramaturgias do autor são as menos conhecidas. O enredo inclui exploração de camponeses pelo proprietário de uma plantação de cacau na Bahia, a degradação por causa da seca, a promessa falaciosa dos políticos para a construção de uma barragem que revitalizaria o plantio, as manobras

<sup>17</sup> GARCIA, *Teatro da militância*: a intenção do popular no engajamento político, 2004.

<sup>18</sup> GARCIA, *Teatro da militância*: a intenção do popular no engajamento político, 2004, p. 126.

para eleições e a revolta de trabalhadores rurais em um vilarejo. O desfecho é o assassinato do filho de Alvimar, também batizado Esperidião, como o patrão – e padrinho – que ordena sua morte aos capangas.

Outro CPC que gostaríamos de destacar quanto à sua importância artística, cultural, social e política, e julgamos como chave para refutar as acusações ao CPC sobre não ter tido nenhuma experiência para além das Ligas Camponesas, é o de Niterói. O ator Carlos Vereza atuou como diretor nos CPCs do Rio e concentrou seu trabalho no CPC de Niterói, possuindo certa afetividade por este último.

O movimento artístico em Niterói fez com que surgisse o grupo musical MPB<sup>4</sup><sup>19</sup> na área musical dentro desse CPC. Em Niterói, buscava-se pensar o teatro, a música, bem como outras formas de manifestações artísticas, como porta-voz “para o povo” e “com o povo”. Uma experiência importante dentro desse Centro Popular de Cultura foi com a comunidade da favela do contorno, na qual foi feito um barraco-galpão com a ajuda dos moradores da favela e os membros do CPC. Carlos Vereza relata:

não ficávamos só naquela coisa de jovens da classe média que vinha fazer arte para eles, nós passamos a fazer junto com eles. A peça de estreia do galpão foi escrita com eles e o resultado foi tal que, no dia seguinte à estreia, o público da favela queria dar porrada nos “atores” ou seja, nos seus companheiros de favela que fizeram os fiscais.<sup>20</sup>

Seu depoimento nos dá margem para contrapor algumas críticas ao movimento cepecista, em que afirmam que houve um contato significativo e de cunho popular apenas com as Ligas Camponesas, como exposto acima. O que se diferencia em cada momento da história em relação a esses CPCs são as suas concepções, estratégias e objetivos derivados de diferentes contextos. É importante salientar que os Centros Populares de Cultura passaram a existir cada qual com sua especificidade.

<sup>19</sup> O grupo remonta a 1962, inicialmente com formação de trio, integrado por Ruy, Aquiles e Miltinho, responsáveis pelo suporte musical do Centro Popular de Cultura da Universidade Federal Fluminense (filiado ao CPC da UNE), em Niterói. A partir do ano seguinte, com a adesão de Magro, passou a atuar como Quarteto do CPC, com a seguinte distribuição de vozes: Ruy (1ª voz), Magro (2ª voz e direção musical), Aquiles (3ª voz) e Miltinho (4ª voz). O grupo teve influência do samba e MPB, com o repertório marcado por composições de personalidades da Música Popular Brasileira, como por exemplo Noel Rosa, Chico Buarque, Vinícius de Moraes e Tom Jobim (<<http://www.dicionariompb.com.br.>>).

<sup>20</sup> BARCELLOS, *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*, 1994, p. 133.

Chico de Assis relatou sobre um encontro em Pernambuco, realizado para referendar a necessidade de resguardarem as diferenças em cada estado. Esse é outro ponto importante que contrapõe a crítica sobre o CPC do Rio ter se colocado frente ao movimento como paternalista. Isto é, em sentido estrito, o paternalismo é uma modalidade de autoritarismo, na qual uma pessoa exerce o poder sobre outra impondo decisões arbitrárias e inquestionáveis. Se o CPC fosse um movimento autoritário, criaria e apoiaria entidades similares, cada uma das quais seguindo suas próprias propostas, de acordo com suas concepções a respeito do trabalho da cultura popular? Que poder autoritário o CPC do Rio exercia sobre os CPCs estaduais que chegaram a ser dirigidos e desenvolvidos pelos próprios trabalhadores? Esse é o nosso principal questionamento.

A proposta do CPC de Niterói utilizou o teatro de rua como estratégia artística e política, o que possuía uma importante inserção na comunidade. Mais adiante, ajudaram a construir as casas dos moradores, participando, assim, expressivamente no meio social no qual estavam inseridos. Tudo era muito próximo do consciente e do inconsciente coletivo daquelas pessoas. O CPC de Niterói, com o golpe de 64, precisou mudar de nome, mas continuou fazendo espetáculos como um grupo de arte popular. Assim, sabe-se, com base em dados da história, que o fim do CPC se deu em 1964 quando a UNE foi incendiada, porém, segundo o depoimento de Carlos Vereza, o CPC de Niterói resistiu até 1965.

Assim como o CPC de Niterói possuía sua característica da utilização do popular como estratégia para a relação com o público, havia também diversos tipos de manifestações da “cultura popular” nos CPCs que se espalharam pelo Brasil com o projeto da UNE-Volante. O CPC teve uma profunda influência na história e na cultura brasileira no campo das artes e no debate político, conseguindo acumular uma experiência que terminou por exercer influências nas criações futuras. Toda uma intelectualidade e artistas que passaram por lá colocaram sua criatividade a serviço de um ideal. Foi uma contribuição extremamente valiosa e generosa pois muitos artistas que já eram profissionais, dispuseram-se a trabalhar no CPC como semiprofissionais. Aldo Arantes fala sobre as persistentes críticas que o CPC sofreu e da importância de refletir sobre isso:

Discordo de forma categórica de certas avaliações negativas quanto ao CPC. Não porque eu não compreenda que tenha havido algumas debilidades no CPC, é claro. Naquele momento, estávamos no auge de uma luta política. Às vezes, a questão da estética ficava um pouco prejudicada pela preocupação de levar o conteúdo político, por exemplo. Mas isso não pode retirar a grandiosidade da obra do CPC, no terreno do cinema, do teatro, da música, e mesmo do ponto de vista estético.<sup>21</sup>

O CPC do Rio teve a função de colocar em primeiro plano a discussão da cultura brasileira, a questão da participação do artista e o compromisso que esse artista deveria ter com a realidade e a transformação da realidade. Os novos espaços que foram propiciados com a disseminação do programa artístico-político do CPC puderam ser utilizados como ferramenta de luta e possibilitaram novas estratégias populares. Fez-se necessário perceber a importância de uma comunidade para, então, assim, conseguir um diálogo efetivo. Não bastava somente popularizar a arte para chegar às massas, mas tornou-se necessário entender as classes trabalhadoras: os operários, as ligas camponesas, os moradores da favela, em suma, todas as informações sobre suas situações, sobre suas condições de lutas, sobre as aspirações de um povo, ou seja, suas identidades.

Assim como a crítica da época, alguns intelectuais e artistas que passaram por este movimento avaliavam o CPC como uma arte instrumentalizada. No entanto, o CPC chegou a realizar espetáculos em circos, praças, em sindicatos na favela, e tentaram conjugar o seu trabalho com a alfabetização. Sobre a relação CPC/público, foi o movimento que instituiu a prática de jamais apresentar um espetáculo sem que a apresentação fosse sucedida por um debate com o público a respeito das ideias, informações e teses apresentadas aos espectadores. Nem sempre era possível pelo momento de repressão em que o país já vivia, ou por outros motivos, entretanto havia a busca por levar ao público determinadas ideias e informações. O interesse acima de tudo era que o público reagisse, falasse, criticasse, tomasse posições.

Levando as considerações com os primeiros contatos com as Ligas Camponesas, CPC de Niterói e tantos outros CPCs, logo após encerrada

<sup>21</sup> ARANTES *apud* BARCELLOS, *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*, 1994, p. 31.

a UNE-Volante, Vianinha expôs que estavam dados os primeiros passos para a consolidação da expressão popular ao movimento, acreditando que o teatro popular já havia se disseminado. É preciso avaliar que se tratava então do início de dramaturgias com bases nacionais e populares, que tinham como caráter o projeto de refletir o Brasil através de suas manifestações mais autênticas. Isto é, o nacional como resgate de uma tradição não trabalhada ou manipulada pela classe dominante, mas sim popular como expressão da consciência e dos sentimentos populares. A dramaturgia e as formas de encenação caminhavam ao modo de se adequarem conforme as necessidades. De acordo com Décio de Almeida Prado, o palco e a rua eram um veículo precioso a quem desejasse ministrar à “massa trabalhadora” (expressão de Vianinha). “Se o povo provavelmente pouco mudou nesse período, o teatro, por influência dele, mudou muitíssimo”.<sup>22</sup>

O projeto cepecista buscou não apenas dialogar, mas também suscitar entre eles o intercâmbio de ideias e de experiências. Valeu-se, para tanto, do estabelecimento de espaços de debates. Vianinha no texto intitulado "Perspectiva do teatro em 1965" na organização de Fernando Peixoto (1983), fazia uma breve análise sobre as relações com público, momento esse que o autor certamente repensa toda essa experiência do CPC, talvez já algo mais consolidado com todas as experiências, mas de certa forma sua perspectiva não muda:

O teatro de um tempo pra cá, submetido a uma forte concorrência, quase sem força econômica, procura sobreviver como simples distração. A contradição, que tem origem na estrutura econômica do teatro brasileiro, passa para o plano cultural assim: o teatro – que, basicamente, não tem os elementos para distração que possuem o cinema e a televisão – dá ênfase à distração em detrimento de sua condição essencial de diversão. Distrair não exige compromisso do público; divertir, exige. E o teatro, devido à presença física de ator e público, essencialmente, exige compromisso do público. Um público que não se sente empenhado ao ver um espetáculo, que não se sente estimulado, contravertido, surpreso, revoltado – não se divertiu e, principalmente, não foi público – não atuou. A condição básica do teatro é essa – o público atua.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> PRADO, *O teatro brasileiro moderno*, 2009, p. 101.

<sup>23</sup> VIANNA FILHO *apud* PEIXOTO, *O melhor teatro do CPC da UNE*, 1989, p. 103.

No decorrer do desenvolvimento de todo o trabalho investigativo, percebemos que muito pouco foi escrito a respeito desse movimento que contou com o projeto da UNE-Volante. Há muito na história do CPC e creio que uma vasta pesquisa do conjunto desses Centros Populares de Cultura que se espalharam pelo país poderiam demonstrar com novos olhares os caminhos trilhados para a construção de um projeto de cultura nacional e popular no Brasil na década de 1960. Creio que uma das conclusões a que chegaríamos seria a de que os aspectos positivos desse processo, dentre eles os democráticos, os políticos, os artísticos e, sobretudo, os populares, são os que deveriam ser destacados para a história do teatro nacional. Por isso, esse artigo se debruçou em um pequeno recorte nessa produção ainda adormecida na história do CPC, em suas práticas, como o projeto da UNE-Volante. Por fim, é com responsabilidade e entusiasmo de tornar a história do CPC da UNE conhecida que encerramos o presente texto. Temos a certeza de que essa investigação não se finda por aqui ao acreditarmos que ela possa ainda suscitar novas análises e reflexões futuras.

## Referências:

- BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BERLINK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus Livraria Editora, 1984.
- BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BUONICORE, Augusto César. Centro Popular de Cultura da UNE: crítica a uma crítica. *Portal Vermelho*, São Paulo, 11 jan. 2015. Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/noticia/256826-11>>. Acesso em: 21 fev. 2019.
- CALDAS, Ana Carolina. *Centro Popular de Cultura no Paraná (1959-1964): encontros e desencontros entre arte, educação e política*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.
- CAMARGO, Aspásia. História das Ligas Camponesas. *Memorial das Ligas Camponesas*. Paraíba, 2016. Disponível em: <<http://www.ligascamponesas.org.br>>. Acesso em: 21 fev. 2019.
- CANCIAN, Renato. Governo João Goulart (1961-1964): polarização conduz ao golpe. *História do Brasil. Uol*, São Paulo, 7 mar. 2014. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/governo-joao-goulart-1961-1964-polarizacao-conduz-ao-golpe.htm>>. Acesso em: 21 fev. 2019.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Seminários: O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COSTA, Jeanette Ferreira da. Oduvaldo Vianna, filho: filho de peixe... peixinho é. *Canal Funarte*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldo-vianna-filho-filho-de-peixe-peixinho-e/>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Tradução de Iná Camargo Costa. Campinas: Unicamp, 1994.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GRAMSCI, Antonio. *A literatura e a vida nacional*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: MG Editores Associados, 1984.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão: vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

MARTINS, Carlos Estevam. Depoimento. *Arte em revista*. v. 2, n. 3, p.95-106, mar. 1980.

MORAES, Denis de. *Vianinha, cúmplice da paixão: uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MPB4. *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. 2016. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/mpb4>>. Acesso em: 21 jan. de 2019.

PEIXOTO, Fernando. Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. In: SILEVIRA, Ênio. *Encontros com a civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978. p. 106-107.

PEIXOTO, Fernando (Org.). *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEIXOTO, Fernando (Org.). *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global Editora, 1989.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. *Teoria e prática do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena*. 165 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada: A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

SOUZA, Miliandre Garcia de. A questão da cultura popular: as políticas culturais do CPC (Centro Popular de Cultura) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista brasileira de História*, v. 24, n. 47, p. 127-162, São Paulo, 2004.

TEATRO de Bonecos Dadá, 40 anos. Revista comemorativa dos 40 anos do Teatro Dadá. In: CALDAS, Ana Carolina. *Centro Popular de Cultura no Paraná (1959-1964): encontros e desencontros entre arte, educação e política*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

UNIÃO Nacional dos Estudantes. *História da UNE*. Disponível em: <<http://www.une.org.br/2011/09/historia-da-une>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 90-95.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

YAN, Michalski (Org.). *Oduvaldo Vianna Filho*. Rio de Janeiro: Ilha, 1981.



# **A consolidação do teatro épico no Brasil: as contribuições de Oduvaldo Vianna Filho durante o CPC – Centro Popular de Cultura da UNE – União Nacional dos Estudantes**

Rafael de Souza Villares

## **Um pouco da história: do Arena ao CPC**

A década de 1940 foi muito importante para a história da cidade de São Paulo. Impulsionados pelas políticas do Estado Novo, a capital paulista passou por uma fase de consolidação da industrialização, que culminou no nascimento de uma pequena burguesia. Segundo Edécio Mostaço,<sup>1</sup> paralelamente à reformulação econômica e ao processo de crescente urbanização, surgia uma preocupação social com a arte e a cultura. É neste contexto que foi fundada uma das primeiras escolas de teatro do Brasil. Criada pelo doutor Alfredo Mesquita, a Escola de Arte Dramática – EAD objetivava a formação de atores, disponibilizando aos alunos, para tanto, aulas práticas e teóricas.<sup>2</sup>

Na Escola de Arte Dramática, José Renato recebeu do seu professor, Décio de Almeida Prado, um artigo, publicado na revista *Theatre Arts*, escrito pela pesquisadora norte-americana Margo Jones, que expunha as experiências do *Theater in the Round*. Deste contato teórico com o teatro em forma de arena surgiu a primeira encenação desse segmento no Brasil, no ano de 1951, com o texto de Tennessee Williams, *Demorado adeus*, apresentado pelos alunos da EAD no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

<sup>1</sup> MOSTAÇO, *Arena, Oficina e Opinião*: uma interpretação da cultura de esquerda, 1982.

<sup>2</sup> Para maiores informações sobre a Escola de Arte Dramática consultar: SILVA, Armando Sérgio da. *Uma Oficina de atores: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: Edusp, 1989 e o fundo Alfredo Mesquita disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Com base nesta experiência, o ex-aluno da EAD, José Renato, partiu para a criação da Companhia do Teatro de Arena, que passou a atuar na sala principal do Museu de Arte Moderna – MAM. A escolha do grupo pela forma “arena” pode ser justificada primeiramente pelo baixo custo exigido na montagem de espetáculos. Os espetáculos na forma arena demandam menos aparelhagem de som e iluminação e, ao mesmo tempo, descartam a utilização de grandes adereços cenográficos. Segundo Leslie Hawkins Damasceno: “A *arena* era uma forma economicamente mais viável para um jovem grupo de repertório sem casa fixa, uma vez que ele dispensava maior parte de cenários e adereços requeridos pelo modelo italiano então tradicional.”<sup>3</sup>

Segundo José Renato Pécora,<sup>4</sup> a escolha desta forma teatral também pode ser justificada por meio do ponto de vista artístico, uma vez que, para ele, a arena exigiria um maior aprofundamento de análise das personagens pelo ator, pois durante sua atuação não existe nenhum tipo de amparo, estando praticamente sozinho no centro do público. Ainda segundo esse autor:

No palco convencional você sempre tem três lados para te proteger, né? três fugas. No arena não tem, não. Você está jogado no meio das feras e você tem que se virar sozinho. Então isso dava uma necessidade de aprofundamento muito grande, e eu achei naquela época, a gente falou muito isso, que esse gênero de teatro ajudava muito o autor a difundir suas ideias, e mostrar as suas ideias com muito mais clareza do que no palco normal.<sup>5</sup>

É nítido perceber que nos primeiros anos da Companhia Teatro de Arena a diretriz estética escolhida foi semelhante à apresentada pelo TBC, que estava ajustado aos moldes artísticos de teatros europeus. A autora Mariângela Alves de Lima<sup>6</sup> ressalta que em 1953 (ano de consolidação da Companhia Teatro de Arena) o TBC ocupava a posição de teatro de vanguarda. Neste sentido, o depoimento de José Renato<sup>7</sup> mostra que a escolha de repertório era feita seguindo o critério de peças que poderiam ser

<sup>3</sup> DAMASCENO, *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*, 1994, p. 79.

<sup>4</sup> PÉCORA, Anexo Entrevista com José Renato, 2012.

<sup>5</sup> PÉCORA, Anexo Entrevista com José Renato, 2012, p. 249.

<sup>6</sup> LIMA, *Teatro de Arena*, 1978.

<sup>7</sup> PÉCORA, Anexo Entrevista com José Renato, 2012.

feitas em arena, ou seja, encenações que não exigiam muitas ambientações cenográficas. Entretanto, nos primórdios do grupo, ainda não havia a forte diretriz política, a principal marca do Arena.

A instalação do Teatro de Arena na Rua Teodoro Bayma também não motivou a mudança da escolha de repertórios, que seguiu na mesma linha do TBC. Cláudia de Arruda Campos<sup>8</sup> ressalta que nesta época costumava-se chamar o Arena de “TBC pobre”. Segundo Oduvaldo Vianna Filho:

O Teatro de Arena apareceu com outro jeito desde o início. Começou como simpático: “o simpático teatrinho da rua Teodoro Bayma”. Essa “simpatia” era expressão do seu esforço, de sua característica insólita dentro do panorama empresarial de teatro. O simpático teatrinho a princípio era um semi-amador, sem estrelas, faz-tudo. Não demorou muito para que ele perdesse esse seu aspecto franciscano e assumisse uma vigorosa posição participante que terminaria por incluí-lo na história do nosso teatro.<sup>9</sup>

Paralelamente à criação da sede própria do Arena, surge o grupo Teatro Paulista dos Estudantes – TPE, vinculado à União Paulista dos Estudantes Secundários – UPES. Esse grupo era constituído de jovens estudantes secundários e universitários, em sua maioria filhos, de militantes do Partido Comunista Brasileiro – PCB, que utilizavam a arte dramática com o objetivo de politizar os outros colegas.<sup>10</sup> Segundo Denis de Moraes:

Em encontros que antecederam a criação do Teatro Paulista dos Estudantes, estabeleceu-se um consenso: a atividade teatral seria basicamente um meio de organizar o meio estudantil em torno de um trabalho artístico direcionado para o público mais amplo possível. Apresentariam espetáculos em diretórios estudantis,

<sup>8</sup> CAMPOS, Zumbi, *Tiradentes*, 1988.

<sup>9</sup> VIANNA FILHO, *Do Arena ao CPC*, 1983, p. 90-91.

<sup>10</sup> Entre os *tepecistas* podem-se destacar três que continuaram a vida teatral com sucesso: Vianinha (estudante de arquitetura), Vera Gertel (estudante de medicina) e Gianfrancesco Guarnieri (estudante secundarista). Cabe ressaltar aqui que Vianinha era filho do dramaturgo Oduvaldo Vianna e de Deocélia Vianna, ambos atuantes do Partido Comunista Brasileiro. Deocélia coordenava a *Federação das Mulheres* e Oduvaldo Vianna foi candidato a deputado estadual pelo mesmo partido no ano de 1945, além de ceder inúmeras vezes sua casa para reuniões secretas do Partido. Vera Gertel, filha do dramaturgo Noé Gertel, que ficou preso durante nove anos devido a sua militância, e de Rachel Gertel editora da página feminina do jornal *Hoje*, órgão do partido. Por sua vez, Gianfrancesco Guarnieri (ator, diretor e dramaturgo) era filho do maestro Camargo Guarnieri e da harpista Elsa Martinenghi, que vieram para o Brasil fugidos do fascismo de Mussolini na Itália.

sindicatos, praças públicas, portas de fábricas e clubes. Em suma: "chegar até as massas", como cansavam de repetir nas reuniões partidárias.<sup>11</sup>

Esse desejo de atingir as massas foi constantemente incentivado pelo Partido Comunista Brasileiro, que adotou a linha política de "Frente Ampla", que visava atrair mais simpatizantes para as causas defendidas pelos comunistas. É importante ressaltar que a noção de militância política está implícita na atividade desse grupo. Desde o início ele surge com uma diretriz diferenciada ao utilizar a arte dramática, mesmo que amadoramente, como uma atividade política. Segundo Vera Gertel, o TPE "foi fundado quase como uma tarefa política do PCB, em 1955".<sup>12</sup>

Segundo José Renato,<sup>13</sup> Ruggero Jacobbi foi o responsável pela fusão entre o TPE e o Teatro de Arena. O diretor teatral afirmou em entrevista que foi seu amigo italiano quem pediu para o Arena dividir seu espaço físico com o grupo amador, que passou a ocupar o espaço superior do teatro, além de ser responsável pelas apresentações às segundas-feiras. Ou seja, o TPE ganhou um espaço próprio para desenvolver seus trabalhos, paralelos aos do Arena, com o projeto *Teatro das Segundas-Feiras*. Essa fusão beneficiou as duas companhias, pois o Teatro Paulista dos Estudantes, além do espaço, ganhava todo o suporte necessário de som, refletores etc., enquanto o Arena, em contrapartida, ganhava um bom elenco de apoio.

Não tardou em efetivamente acontecer a fusão entre as duas companhias que dividiam o mesmo espaço. Logo José Renato chamou Vianinha e Guarnieri para atuarem em *Dias felizes*, de Claude André Puget. Essa incorporação do TPE ao Arena foi fundamental para o surgimento de um "novo" estilo de fazer teatral no Brasil, com uma vertente nacionalista e ligado às questões políticas.

Dentro do Arena as mudanças estéticas efetivamente começaram a partir de 1956, quando Augusto Boal foi convidado para fazer parte do grupo. Na época ele tinha 26 anos e havia recém-chegado dos Estados

<sup>11</sup> MORAES, *Vianinha cúmplice da paixão*, 2000, p. 49.

<sup>12</sup> RIDENTI, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução*, do CPC à era da TV, 2000, p. 103-104.

<sup>13</sup> PÉCORÁ, Anexo Entrevista com José Renato, 2012.

Unidos da América, onde estudou dramaturgia na Columbia University.<sup>14</sup> Indicado por Sábato Magaldi, foi convidado a dirigir *Ratos e homens*, de John Steinbeck. Ao ser incorporado ao Arena, Boal pôs em prática seus aprendizados sobre o *playwriting* e sobre os estudos de interpretação do teórico russo Constantin Stanislavski, divulgado pelo Actor's Studio<sup>15</sup> de Nova York. Oduvaldo Vianna Filho atribui à chegada de Boal uma nova atitude para o grupo, que deixou de ter "funções estanques de ator, diretor, iluminador etc".<sup>16</sup>

A busca por uma dramaturgia nacional-popular foi marcada quando Gianfrancesco Guarnieri decidiu mostrar ao diretor José Renato uma peça que havia escrito sem pretensão de vê-la encenada, intitulada *O cruzeiro lá no alto*, e depois rebatizada de *Eles não usam Black-tie*. Esta obra tornou-se um marco na história do teatro brasileiro por apresentar uma temática diferenciada da difundida até aquele momento.

O sucesso desta peça foi tamanho que o Arena teve oportunidade de apresentá-la em diversas cidades do Brasil. Tal fato resultou na estabilidade financeira da companhia, que havia passado por diversas crises. A partir deste momento, o Arena passou a investir em propaganda, divulgando suas atividades nos principais jornais do país. O sucesso de *Black-tie* também incentivou a criação dos Seminários de Dramaturgia, que foi um grande estímulo ao autor nacional.

Segundo Oduvaldo Vianna Filho, o Seminário de Dramaturgia era "um seminário permanente de autores teatrais, na maioria composto por elementos do próprio teatro, que discutem suas peças e técnicas dramáticas".<sup>17</sup> Nesses encontros todos os membros que compunham o grupo eram incentivados a escreverem suas próprias peças.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Na universidade, Boal assistiu cursos ministrados por John Gassner, Milton Smith e Ernest Brenner.

<sup>15</sup> O *Actor's Studio* foi fundado em 1947 por Cheryl Crawford, Elia Kazan e Robert Lewis. Lee Strasberg, diretor do *Group Theatre* nos anos 1930, mais conhecido como responsável pelo desenvolvimento da teoria stanislavskiana nos Estados Unidos, entrou para o grupo em 1948 e se tornou seu diretor artístico em 1951. Nessa época, a assimilação do método de interpretação de Stanislavski nos Estados Unidos foi caracterizada por disputas para se definir quem seria o "legítimo" herdeiro do mestre russo (GARCIA, *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*, 2007, p. 19).

<sup>16</sup> PEIXOTO, *Vianinha: teatro, televisão e política*, 1983, p. 92.

<sup>17</sup> PEIXOTO, *Vianinha: teatro, televisão e política*, 1983, p. 28.

<sup>18</sup> As principais peças debatidas nos Seminários de Dramaturgia foram: *Chapetuba Futebol Clube* (de Oduvaldo Vianna Filho); *Quarto de empregada e gente como a gente* (de Roberto Freire); *A farsa da esposa perfeita* (de Edy Lima); *Fogo frio* (de Benedito Ruy Barbosa); *Revolução na América do Sul* (de

Para Iná Camargo Costa,<sup>19</sup> foi por meio dos Seminários que os participantes do Arena passaram a conhecer mais e debater teorias como as de Piscator e Brecht, e a pensar numa “proposta para o Brasil do realismo socialista, ou ‘realismo crítico’ (para os países que não tinham feito a revolução socialista)”.<sup>20</sup>

*Chapetuba Futebol Clube*, escrita em 1959, pode ser considerada o primeiro reflexo positivo dos Seminários de Dramaturgia, pois além de atingir quase o mesmo sucesso de *Black-tie*, garantiu a Vianinha diversos prêmios de melhor autor ou de autor revelação do ano. Maria Silvia Betti<sup>21</sup> ressalta que paralelamente à elaboração de *Chapetuba*, Vianna Filho registra sua participação nos Seminários por meio de diversos textos ensaísticos, em que expõe críticas, reflexões e questionamentos comuns à proposta central do Arena.<sup>22</sup>

Ainda em 1959, com o Teatro de Arena bem estabelecido e lotando com as plateias de *Chapetuba* e *Black-tie*, José Renato decide aceitar o convite que havia recebido do diretor teatral Jean Villar para fazer um estágio junto ao Théâtre National Populaire, em Paris. Segundo José Renato, este trabalho foi fundamental para as novas diretrizes do teatro brasileiro, pois nesta viagem ele trouxe para o Brasil toda a coleção de textos teóricos e teatrais, traduzidos para o francês, do dramaturgo Bertolt Brecht.

As obras do dramaturgo alemão já estavam circulando entre os artistas brasileiros, tendo sido encenada *A exceção e a regra*, pela Escola de Arte Dramática, com direção de Alfredo Mesquita, e *A alma boa de Setsuan*, pela Companhia Maria Della Costa. Fica difícil pontuar o teor dessas montagens, pois a EAD seguia padrões teatrais não ajustados ao teatro épico brechtiano, assim como a Companhia Maria Della Costa.<sup>23</sup>

José Renato destaca que, a partir do contato com Jean Villar, ele passou a priorizar espetáculos de cunho político e social, mas ressalta

Augusto Boal); *Pintando de alegre* (de Flávio Migliccio).

<sup>19</sup> COSTA, *A hora do teatro épico no Brasil*, 1996.

<sup>20</sup> COSTA, *A hora do teatro épico no Brasil*, 1996, p. 40.

<sup>21</sup> BETTI, *Oduvaldo Vianna Filho*, 1997.

<sup>22</sup> Esses textos ou pelo menos parte deles estão reunidos na antologia *Vianinha: teatro, televisão e política*, organizado por Fernando Peixoto.

<sup>23</sup> Para saber mais sobre a encenação de Brecht pela companhia Maria Della Costa, ver BRANDÃO (2009).

que a preocupação com o político é trabalhada junto com a função de divertir a plateia, principal ensinamento que trouxe desse estágio. Em suas palavras:

Eu tive contato fundamental com Jean Villar que foi fantástico, simples e inteligentíssimo. Depois pra mim foi uma espécie de afirmação de que os caminhos nossos estavam certos, ele dizia sempre que o teatro não deve ser apenas uma batalha política ele deve divertir. Através da diversão, abrir a cabeça das pessoas, mostrar o caminho, mostrar a verdade, mostrar as discussões os debates, levantar as dúvidas. Então não se engajar de repente em por ideias, mas levantar as ideias para elas serem debatidas livremente, para que se encontre o caminho e com liberdade e profundidade, principalmente profundidade. Que as verdades sejam estudadas, esmiuçadas para que se perceba bem qual o lado que elas têm, quais os lados que elas têm.<sup>24</sup>

O retorno de José Renato Pécora ao Brasil foi marcado por um momento de crise dentro da companhia Teatro de Arena. Neste momento, alguns integrantes descontentes com a postura política e administrativa optaram pelo desligamento do grupo. Oduvaldo Vianna Filho justificou sua saída por questões políticas/ideológicas. Para o dramaturgo, o Arena buscava retratar o cotidiano das camadas populares da sociedade para um público restrito e não pertencente a esta camada social. Em suas palavras:

O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa.<sup>25</sup>

Vianna Filho considerava impossível o Arena conseguir criar um projeto contínuo, pois a limitação do espaço físico impediu até mesmo um trabalho mais aprofundado com os estudantes (público constante do Arena). O dramaturgo justificou seu desligamento também pelo motivo de acreditar que as peças produzidas pelo Arena não avançavam em

<sup>24</sup> PÉCORA, Anexo Entrevista com José Renato, 2012, p. 254.

<sup>25</sup> VIANNA FILHO, Do Arena ao CPC, 1983, p. 95.

discussões políticas, apenas apresentavam o cotidiano da população menos favorecida economicamente, buscando retratar temáticas nacionais. Sobre *Chapetuba Futebol Clube* ele diz:

E o *Chapetuba* sofreu muito disso, no sentido de trazer pro palco a nossa realidade, procurar retratá-la quase que cronisticamente, sem discuti-la muito, sem procurar levantar seus problemas, suas causas, suas origens – mas trazer simplesmente a nossa realidade, a nossa fala, a nossa maneira e procurar pesquisar o sentido que nós temos.<sup>26</sup>

Para Maria Sílvia Betti,<sup>27</sup> outras duas questões internas contribuíram para a dissidência do grupo, entre elas a insistência em utilizar o modelo norte-americano do *playwriting* como diretriz dentro dos Seminários de Dramaturgia, e também o modelo de liderança exercido por José Renato. Neste momento, Vianna Filho, junto com outros integrantes da Companhia, Miguel Borges e Chico de Assis, decidem escrever uma peça a seis mãos sobre a teoria marxista da mais-valia.

Para conseguir subsídios teóricos para a elaboração da tal peça, Vianinha recorre ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), onde conhece o sociólogo Carlos Estevam Martins. Esse contato foi fundamental, não apenas pelo suporte marxista cedido ao dramaturgo, mas também por apresentar a Oduvaldo Vianna Filho o projeto desenvolvido pelo Movimento de Cultura Popular – MCP de Pernambuco.

O Movimento de Cultura Popular atuava em duas linhas: de educação e de cultura. Na diretriz educacional, os membros do movimento utilizavam o método de alfabetização elaborado por Paulo Freire, com o objetivo de garantir um número maior de eleitores. Podemos observar por duas óticas esse desejo de atrair mais eleitores, a primeira é a vontade de instaurar um verdadeiro sistema democrático e não excludente; e a outra é que o MCP era formado em sua maioria por elementos ligados à ideologia de esquerda, então é possível que, ao formar esses eleitores, os candidatos de esquerda poderiam angariar mais votos. O MCP estatisticamente atingiu resultados muito importantes em Pernambuco, que

<sup>26</sup> PEIXOTO, *Vianinha: teatro, televisão e política*, 1983, p. 37.

<sup>27</sup> BETTI, *Oduvaldo Vianna Filho*, 1997.

não seriam possíveis de serem alcançados sem o apoio do governador Miguel Arraes.

Ao contrário do combinado, Vianinha escreve sozinho a peça sobre a mais-valia baseada na proposta de Karl Marx, e a intitula de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. Chico de Assis, também já desligado do Teatro de Arena, decide montar esse espetáculo, que foi realizado com um grupo amador, em sua maioria formado por alunos de arquitetura, e ocorreu no teatro de arena da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil. Essa montagem contou com um núcleo de artistas que anos mais tarde fariam história na trajetória cultural brasileira, as cenas cinematográficas foram montadas por Leon Hirszman, além das músicas compostas por Carlos Lyra.

Esse grupo, que ficou conhecido como Teatro Jovem, segundo depoimento de Chico de Assis a mim concedido, efetuava os ensaios no pátio da Faculdade de Arquitetura. Como era um local de muito movimento, os ensaios passaram a atrair diversas pessoas. Assim, com o decorrer do tempo, o público dos ensaios passou a contribuir, dando sugestões e fazendo críticas, tornando os ensaios um centro de debates. É importante lembrar que, ao se desligar do Arena, Vianinha se incorpora ao Teatro Jovem com a função de ator. Segundo o diretor de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*:

Os ensaios eram abertos ao público e pouco a pouco foi se formando uma platéia constante que comentava e discutia cada caminho que íamos tomando. Aprendemos a cantar e a dançar e fomos chegando a um espetáculo definitivo.<sup>28</sup>

Partindo da experiência do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco e vendo consolidada a união de diversas pessoas dispostas a discutir questões políticas e sociais, Vianinha, Carlos Estevam Martins e Leon Hirszman procuraram a diretoria da União Nacional dos Estudantes – UNE para a realização de um curso de história da filosofia em seu auditório. Segundo Manoel T. Berlinck,<sup>29</sup> o curso, ministrado pelo professor José Américo Peçanha, como continuidade das atividades iniciadas pelo

<sup>28</sup> MICHALSKI, *Oduvaldo Vianna Filho/ 1 teatro*, 1981, p. 215.

<sup>29</sup> BERLINCK, *O centro popular de cultura da UNE*, 1984.

Teatro Jovem, chegou a ter 800 alunos e foi o ponto inicial para a criação do Centro Popular de Cultura – CPC, que, a partir de 1962, passou a ser o órgão cultural da UNE.

### **Por uma estética épica: o CPC DA UNE**

O CPC da UNE passou a atuar em diversos segmentos culturais tais, como teatro, música, cinema, arquitetura, artes plásticas e literatura. O órgão cultural divulgou sua produção por meio das UNE-Volantes: duas viagens realizadas pelas principais capitais brasileiras, com o objetivo de mostrar os trabalhos desenvolvidos pelo centro de cultura, além de fundar outros CPCs. Além disso, o centro de cultura contava com um órgão de divulgação de publicações, filmes e discos, chamado: Produtora e distribuidora de arte e cultura – PRODAC. Outro importante recurso utilizado pelo CPC foi a gráfica da UNE que, dentre outras publicações, passou a produzir a revista *Movimento* e o jornal *O Metropolitano*.

Enquanto produtor de teatro, o CPC decidiu atuar de duas formas diferentes: a primeira foi o teatro desenvolvido no palco, com objetivo de aprofundar os ganhos atingidos pelo teatro brasileiro. A segunda vertente foi a do teatro de rua que, logo no início, assumiu uma postura diferente da desenvolvida pelo Teatro de Arena, pois priorizava o contato com a população de classe baixa. O movimento cultural possuía uma caminhonete/palco que percorria os principais pontos da cidade da Guanabara, apresentando textos com uma linguagem didática em favelas, sindicatos, universidades, associações de bairros e em praças públicas.

Durante o período em que esteve vinculado ao CPC da UNE, Vianna Filho escreveu quatro peças: *Brasil versão brasileira* (em fevereiro de 1962); *Auto dos 99%* (escrita coletivamente em março de 1962); *Quatro quadras de terra* (1963) e *Os Azeredo mais os Benevides* (1964). Por meio dessa produção, pode-se verificar que o dramaturgo buscou refletir sobre temas propostos pelas chamadas “Reformas de Base” e também sobre as pautas de discussões dentro do PCB como, por exemplo, a questão agrária discutida em *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides*, a questão do imperialismo norte-americano em *Brasil versão brasileira*, e a questão do acesso ao ensino universitário no Brasil em *Auto dos 99%*.

O CPC da UNE buscou estabelecer um contato mais próximo com o público popular e, segundo Carlos Estevam Martins, em entrevista a Manoel Berlinck,<sup>30</sup> foi com base neste trabalho feito na rua que alguns artistas do CPC passaram a refletir sobre a forma/conteúdo de suas obras. Ele ilustra essa afirmação com um episódio que aconteceu no Largo do Machado onde, segundo Martins, o CPC ia estrear a carreta/palco com um show de Carlos Lyra, Carlos Castilho e outros músicos às 18 horas, pois havia grande circulação de trabalhadores. Porém, simultaneamente, do outro lado da praça, havia dois migrantes nordestinos, que com uma viola e um berimbau despertaram maior interesse do público local.

Preocupado com a questão da forma e do conteúdo, Oduvaldo Vianna Filho fez a opção pela revista teatral, um gênero de cena popular muito utilizado no Brasil na década de 1930, que misturava elementos cômicos com elementos circenses. Na peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, Vianna Filho fez uso da estrutura do teatro de revista, pois assim poderia integrar um gênero popular de tradição do teatro brasileiro com um estilo de encenação usado por Erwin Piscator.

Em 1957, o livro *Teatro político de Piscator* é traduzido para o espanhol e passa a ser lido por artistas brasileiros. Nesta obra, o autor (partindo de seu trabalho no período do entre guerras) expõe seu método de trabalho e exemplifica como a arte dramática pode ser utilizada como um elemento transformador do meio social, econômico e político. A obra de Piscator representou um exemplo positivo para os artistas do CPC da UNE, uma vez que por meio dessa obra eles buscaram trabalhar com o teatro épico.

O encenador em sua revista política rompeu com a forma dramática, ao construir uma dramaturgia na qual o ambiente é personificado em um eu-épico. Essa forma propõe uma maior interação com o público, uma vez que rejeita o espaço cênico convencional, já que suas peças eram encenadas nas ruas e em outros locais públicos. Esse teatro visava adaptar para a cena a realidade social ao fazer um teatro de propaganda e agitação para proletários. Bertolt Brecht foi discípulo de Piscator e, seguindo

<sup>30</sup> BERLINCK, *O centro popular da cultura da UNE*, 1984.

alguns de seus ensinamentos, criou uma nova tendência de fazer teatral, que está ligada à noção de teatro político feito por seu mestre.

Quando mencionamos o conceito de teatro épico, em geral se pensa no dramaturgo alemão Bertolt Brecht, que formulou o método teatral conhecido como método didático. Nesta forma teatral, o dramaturgo delimita a utilização de diversos recursos, tais, como, música, cenários e a participação do coro com o objetivo de suscitar em seus espectadores o efeito reflexivo, conhecido como distanciamento. Cabe ressaltar que, dentre seus ensinamentos, Brecht propõe um teatro político que visa agradar o espectador. Nas cinco peças produzidas por Vianna Filho no CPC são utilizados esses recursos elaborados pelo escritor alemão.

Segundo o crítico Sábato Magaldi<sup>31</sup> as obras do dramaturgo Bertolt Brecht chegaram ao Brasil por meio das edições francesas. Esse fato pode ser verificado na fala de José Renato:

Então peguei toda... todos os textos de Brecht e li todos. Me interessei muitíssimo, tanto que esse Santa Joana foi um dos que mais me interessou na época, mas a gente não tinha condições de fazer. Mas de qualquer maneira os textos do Brecht começaram a me interessar e quando eu voltei, montei uma livraria enorme do Brecht. Em francês. Aí eu trouxe a obra do Brecht completa pro pessoal ler. O Boal também já conhecia, e a gente se aprofundou nas discussões do Brecht.<sup>32</sup>

Iná Camargo Costa<sup>33</sup> aponta que o teatro épico passou a ser trabalhado no Brasil no Teatro de Arena, na encenação de *Revolução na América do Sul*. A experiência brechtiana e piscatoriana desenvolvida e principalmente discutida pelo Arena refletiu nas encenações do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

Os artistas do CPC buscaram, além das teorias estrangeiras, linguagens teatrais populares brasileiras para construir a forma de seus espetáculos, como o circo e a revista. No entanto, é inevitável perceber que o conceito de nacional-popular abordado por esses artistas está intimamente ligado ao teatro épico, principalmente àquele formulado por

<sup>31</sup> MAGALDI, *Panorama do teatro brasileiro*, 1987.

<sup>32</sup> PÉCORA, Anexo Entrevista com José Renato, 2012, p. 254.

<sup>33</sup> COSTA, *A hora do teatro épico no Brasil*, 1996.

Brecht e Piscator. Camargo Costa indica que a teoria brechtiana foi absorvida pelos intelectuais por conta do desejo de politizar as massas, proposta feita pelo Partido Comunista Brasileiro, e ressalta que:

Para entender o que se passava com o pessoal de teatro identificado com as propostas do Partido Comunista, como era o caso de Vianinha e Guarnieri, é bom lembrar também como andava a discussão estética na matriz. Lembrar, por exemplo, que durante a vigência da doutrina do realismo socialista na União Soviética Brecht nunca foi representado nem discutido e que somente depois de 1955 sua obra começou a se transformar num assunto para os trabalhadores soviéticos.<sup>34</sup>

A fala da autora mostra que após 1955, o teatro de Brecht passou a ser discutido e encenado na União Soviética. Isso faz pensar que a teoria épica de fato apenas foi abordada pelos comunistas brasileiros a partir deste momento. Este aspecto demonstra como o teatro brasileiro não estava tão atrasado em relação à teoria épica e às discussões propostas por Brecht.

A questão da linguagem utilizada em espetáculos criados pelo CPC da UNE foi um fator que possibilitou críticas tanto de membros do grupo, como também de críticos e estudiosos. Entretanto, o fato das peças utilizarem uma linguagem mais acessível não significa que houve um rebaixamento no nível cultural dessas obras. Havia apenas uma preocupação genuína de diálogo e comunicação com determinada parcela da população. Caso uma peça teatral destinada a um público popular não apresente elementos de seu cotidiano, será praticamente impossível atrair sua plateia.

De acordo com a estética de Bertolt Brecht, o público deve sempre ser o centro do pensamento artístico do teatro. Em seus textos dramáticos, o autor propõe um relacionamento direto com o espectador, ou seja, o dramaturgo propõe um teatro reflexivo que exige do público a extração de elementos socioculturais da ficção para a vida real. Assim como Brecht, o CPC da UNE optou por evidenciar, na forma de denúncia, as opressões sofridas pelo povo. Nas peças cepecistas podemos notar diversos exemplos dessas explorações. Em *Os Azeredo mais os Benevides*,

<sup>34</sup> COSTA, *A hora do teatro épico no Brasil*, p. 42.

por exemplo, a personagem Esperidião expulsa as famílias que trabalhavam em suas terras por optar por outra atividade, mais lucrativa financeiramente.

A busca por uma dramaturgia que objetiva a conscientização das massas acarreta diversos problemas. Kathrin Saringen<sup>35</sup> utiliza o conceito de abordagem estético-recepcional de Hans R. Jauss para pontuar que cada leitor/espectador agrega ao ato da leitura a sua história pessoal, que envolve tanto suas experiências sociais de vida, como a sua compreensão prévia do gênero literário ou teatral a ser assistido. Partindo desse pressuposto, a obra teatral ou literária que visa à comunicação com o público se depara com o problema da generalização.

Jean-Jacques Roubine<sup>36</sup> afirma que o teatro moderno trouxe um novo conceito de autoria teatral, alegando que no século XIX o público ia ao teatro para assistir ao desempenho de atores e apreciar obras de determinados escritores. Com o advento da modernização, este cenário mudou, e o enfoque autoral, que era exclusivamente do autor, passou também a pertencer ao diretor. Atualmente o encenador conquistou tal liberdade que a cada direção de uma mesma peça vemos diferentes obras, ou seja, vemos que o diretor teatral, ao construir um espetáculo, cria sua própria obra.

Este fato acarreta um problema para a escrita teatral que se destina à conscientização do público, pois a obra é primeiramente lida e adaptada pelo diretor transformando-se em uma nova obra de arte. O encenador, junto com o trabalho dos atores, cenógrafos, figurinistas, sonoplastas e etc., monta o espetáculo de acordo com a sua visão histórica e social, modificando a versão do autor. É claro que no caso do CPC da UNE, por ser um grupo com poucos elementos, geralmente os próprios autores participavam ativamente das montagens, além dos textos serem amplamente discutidos e adaptados antes da versão final.

As críticas dirigidas por Van Jafa à peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* ilustram bem a função do diretor ao criar um novo espetáculo:

<sup>35</sup> SARTINGEN, *Brecht no teatro brasileiro*, 1998.

<sup>36</sup> ROUBINE, *A linguagem da encenação teatral*, 1998.

A direção de Francisco de Assis é muito requintada e bastante sortida de achados plásticos o que torna a peça mais engraçada e conseqüentemente mais convincente. Soube Francisco de Assis (que é ainda um diretor com cheiro de leite), conduzir o espetáculo com um rendimento plástico incomum e uma vibração artística sensível no referente aos atores jovens, na sua grande maioria estreantes, ainda no B com A, BA do teatro. Teve assim uma habilidade de conduzir noviços na complicada multiplicidade exigida pelo espetáculo.<sup>37</sup>

Sabia que a presença de Oduvaldo Vianna Filho no elenco iria destruir o espetáculo, superior ao texto, realizado por Francisco de Assis. Eram universitários fazendo o seu melhor. Desta feita são profissionais ou semiprofissionais fazendo o seu pior. Vianna Filho aumentou sua peça, adulterou soluções que o diretor Francisco de Assis tinha solucionado brilhantemente, como a seqüência dos barbeiros e a seqüência do congresso de economistas. E o que é mais grave, se impôs como ator para um papel que jamais poderia fazer, não por incapacidade, mais por impossibilidade. Oduvaldo Vianna Filho é um ator ainda limitado, que joga com seu encantamento pessoal, posto sua fragilidade lhe granjear uma simpatia baseada na sua presença cênica.<sup>38</sup>

Nessas críticas, Van Jafa atribuiu a Chico de Assis um bom trabalho, alegando que este solucionou alguns problemas do texto que deixaram o espetáculo mais engraçado e mais dinâmico. A presença de Vianna Filho no espetáculo foi vista negativamente pelo crítico, uma vez que teria impedido que Chico de Assis criasse o espetáculo livremente, interferindo em algumas cenas que, segundo Jafa, estariam melhor construídas sem a interferência do autor.

Durante a discussão sobre o estilo de dramaturgia proposta pelo CPC da UNE é possível notar o desejo dos membros do grupo em conscientizar as massas. É impossível determinar até que ponto as peças alcançaram seus objetivos sociais, no entanto, não se pode negar que tais objetivos levaram à criação de um estilo de dramaturgia diferente do empregado no Brasil até então, denominado de *responsável, nacional-popular* ou ainda *popular revolucionário*.

<sup>37</sup> Jafa, Teatro "A mais-valia vai acabar, seu Edgar", 07 de ago. 1960 *apud* VILLARES, *Por uma Dramaturgia Nacional-Popular*, 2012, p. 261.

<sup>38</sup> Jafa, Teatro "A mais-valia vai acabar, seu Edgar", 05 de nov. 1960 *apud* VILLARES, *Por uma Dramaturgia Nacional-Popular*, 2012, p. 264.

Esse novo estilo teatral visava uma temática nacional, voltada aos interesses do povo e que retratasse os problemas nacionais. Além disso, almejavam um teatro que fosse apreciado pela grande massa e que, por meio de suas tramas, contribuísse para elevar o nível cultural de seus espectadores, transformando-os em “desalienados”, ou seja, em pessoas conscientes de que são exploradas e de seu papel no seio da engrenagem capitalista.

O Centro Popular de Cultura visou um teatro que mantivesse o equilíbrio entre a encenação e o texto, mas muitas vezes seus espetáculos foram muito mais teatrais do que literários. Nas palavras de Oduvaldo Vianna Filho, “um teatro que vá buscar sua forma e seu conteúdo na realidade específica em que vivemos [...] que sirva como instrumento do homem, com que ele enfrente a realidade, permitindo-lhe uma intervenção direta”.<sup>39</sup>

Finalmente, Carlos Estevam Martins, Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho alegaram que as obras criadas pelo CPC não poderiam ser avaliadas pela ótica da tradicional crítica teatral. Para eles, este novo estilo de fazer artístico exigiria uma reformulação da crítica, que avaliasse conjuntamente a estética teatral e seus propósitos políticos. Além disso, esses autores almejavam que os críticos enquadrassem suas críticas à estética épica, até então recente no Brasil.

Por meio do olhar estético pode-se notar que Oduvaldo Vianna Filho atuou nas duas vertentes apontadas acima, tanto no teatro de rua como no teatro convencional. É importante lembrar que o CPC da UNE marcou uma nova trajetória estética para o teatro brasileiro e só não avançou ainda mais porque foi interrompida com a instauração do golpe civil-militar de 1964.

## Referências:

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BERLINCK, Manoel Tosta. *O centro popular de cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.

BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997.

<sup>39</sup> VIANNA FILHO *apud* PEIXOTO, *Vianinha: teatro, televisão e política*, 1983, p. 74.

- BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos*: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- COSTA, Iná Camargo da. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.
- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- JAJA, Van. Teatro "A mais-valia vai acabar, seu Edgar". Correio da manhã, Rio de Janeiro, 7 ago. 1960. In: VILLARES, Rafael de Souza. *Por uma Dramaturgia Nacional-Popular: Oduvaldo Vianna Filho no CPC da UNE (1960-1964)*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2012. p. 261-263.
- JAJA, Van. Teatro "A mais-valia vai acabar, seu Edgar". Correio da manhã, Rio de Janeiro, 5 nov. 1960. In: VILLARES, Rafael de Souza. *Por uma Dramaturgia Nacional-Popular: Oduvaldo Vianna Filho no CPC da UNE (1960-1964)*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2012. p. 263-264.
- LIMA, Mariângela Alves de. Teatro de Arena. In: *Revista Dionysos*. Especial: Teatro de Arena. MEC/FUNARTE/Serviço Nacional de Teatro, n. 24, out. de 1978. p. 21-29.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Global, 1987.
- MICHALSKI, Yan. *Oduvaldo Vianna Filho/1 Teatro*. Rio de Janeiro: Muro, 1981.
- MICHALSKI, Yan (Org.). *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. Rio de Janeiro: Muro, 1981.
- MORAES, Denis de. *Vianinha cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Arena, Oficina e Opinião: uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- PÉCORA, José Renato. Anexo Entrevista com José Renato. In: VILLARES, Rafael de Souza. *Por uma Dramaturgia Nacional-Popular: Oduvaldo Vianna Filho no CPC da UNE (1960-1964)*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2012, p. 246-257.
- PEIXOTO, Fernando. *O melhor do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.
- PEIXOTO, Fernando. *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1957.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. São Paulo: Jorge Zahar Editores, 1998.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. O artista diante da realidade (um relatório). In: PEIXOTO, Fernando. *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 74.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, Fernando. *Vianinha*: teatro, televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 95.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, Fernando. *Vianinha*: teatro, televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 90-91.

VILLARES, Rafael de Souza. *Por uma dramaturgia nacional-popular*: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho no CPC da UNE (1960-1964). 266 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2012.

# Epílogo

## O drama brasileiro em trilha: tradições e talentos individuais

Gabriel Reis Martins  
Isadora Saraiva Vianna de Resende Urbano

*Onde o cujo faz a curva  
o cu do mundo, esse nosso sítio*  
(Caetano Veloso)

Seja no âmbito estético, político ou social, as questões que envolvem a modernidade no gênero dramático reaparecem, reconfiguram-se, rearranjam-se cenicamente, mas nunca deixam de existir e, mais importante, não deixam de questionar e tensionar os limites impostos pela forma, seja do próprio drama, ou de como lhe quer a historiografia.

Os muitos mitos sobre o drama moderno brasileiro deram a entender que a sua modernidade ocorreu de maneira súbita, inesperada e autônoma, ao invés de traçar os elementos que possibilitaram um desenvolvimento paulatino e gradual desse fazer artístico. As comparações que ressaltam o atraso na sua modernização são, como aponta a seção encabeçada por Larissa Neves – "Teatro e o popular" –, exemplos desses imaginários que colaboraram para uma auto referência assaz pejorativa, sempre frente ao teatro europeu.

Tal ocorrência se relaciona, entre outras coisas, a um certo apagamento no que se refere não apenas aos estudos das dramaturgias escritas nas três primeiras décadas do século XX no Brasil como aos textos a elas referentes, que, como mostrado por Elen de Medeiros e pelos outros autores, em "A forma dramática em questão", apontam para uma progressão tímida da estética moderna.

Essa ideia de uma modernização contínua, e não repentina, também aparece nos textos do capítulo "Teatro político", orientado por Berilo Nosella, em que se ressalta a curiosa forma como se dá a modernização social e industrial no país: por meio de uma mediação estatal, paralela à

progressão de um teatro épico, aos moldes de Brecht, o que configura um desencontro entre o ideal estético-político brechtiano e os acontecimentos históricos no Brasil da época.

A convergência dos textos aponta, como tentamos evidenciar, para a continuidade da progressiva modernização do drama, que não ocorre dissociada das influências e dos eventos sociais, políticos e estéticos. Pelo contrário, ela não ocorre enquanto acontecimento ou marco, como muitas vezes se quer fazer acreditar: antes, se dá como processo. E, enquanto processo, tudo o que antecede os nomes e as obras tidas como modernistas, bem como a sua inserção histórica, é parte do conjunto de elementos que encaminhou o desenvolvimento do drama para que dramaturgos, como Jorge Andrade, Nelson Rodrigues, Soffredini, Guarnieri, Augusto Boal, Plínio Marcos, Dias Gomes, Ariano Suassuna e tantos outros, pudessem compor a nossa modernidade dramática.

Contrastar a historiografia e perspectiva teatral brasileira com a europeia acaba por criar profundos empecilhos, pois além de as exigências encontradas em solo nacional serem muito distintas das vistas na Europa, a emancipação entre texto e cena no Brasil ocorre posteriormente, segundo a crítica tradicional – o que não necessariamente significa que tenha sido “tardia”, como bem nos lembra Neves ao dizer que

[...] nosso batizado [a encenação de *Vestido de Noiva*, em 1943] foi sem dúvida em berço de ouro, digno do esplendor da nossa cultura. Foi tardio? Ouso responder categoricamente que não, afinal, decidimos que o tempo das comparações ficou para trás. Então, seria tardio em relação a quê? O batizado do moderno no Brasil aconteceu exatamente quando devia acontecer, e de uma forma magnificente.<sup>1</sup>

Assim, se para Bernard Dort, em “A representação emancipada”, a modernidade está diretamente relacionada ao surgimento da figura do encenador, no Brasil interessa-nos ainda mais uma modernidade outra, paralela a essa: a construção de tensões dramáticas que tangenciam uma modernidade. Assim que a cultura popular, nas inúmeras transformações sociais do fim do século XIX, subdividiu-se em cultura de massa

<sup>1</sup> Cf. OLIVEIRA NEVES, Larissa. O drama brasileiro moderno e a cultura popular (artigo presente na primeira seção deste livro).

e cultura de elite – literata, intelectualizada, europeizante –, identificamos um movimento comum de apropriação dos traços populares, subvertendo-os meio aos traços elitistas. Até a década de 1940, dramaturgos, como João do Rio e Roberto Gomes lançaram-se em busca da inserção de elementos literários nas dramaturgias: um processo de “legitimar” e modernizar o drama por meio de sua intelectualização.

Vários casos ilustram a discrepância entre as tentativas de aproximação a um modelo de drama europeu e os conteúdos tipicamente nacionais, que não encontravam harmonia em seu conjunto, criando certas “aberrações”, nesse sentido. Por exemplo, aquele cenário cotidiano dos brasileiros das primeiras décadas do século XX, de um interior arraigado e festivo e das cidades que começavam a surgir, mesclava-se à estética das vanguardas europeias, como o Simbolismo, criando um descompasso entre a intenção e o resultado dos textos.

Podemos ainda remontar experiências anteriores a estas, como o caso de Martins Pena, que se vale da Folia do Espírito Santo como tema para o segundo quadro de *A família e a festa da roça* (1853), e dos folguedos de rua para a base do enredo de *Judas em sábado de aleluia* (1840).<sup>2</sup> Assim como ele, muitos outros autores anteriores à “modernidade” do drama brasileiro ousaram trazer para a sua pena elementos da linguagem, das festas e das performatividades tradicionais do país, como as festas religiosas, as danças, as mascaradas, o mamulengo, a Folia de Reis, a Noite de São João, a Festa do Divino etc., mesclando-os com o modelo das comédias de Molière e do entremez.

*A capital federal*, de Artur Azevedo, publicada pela primeira vez em 1897, por exemplo, carrega, sim, a influência do teatro de revista e das operetas, mas também da linguagem nacional e do imaginário popular. Oswald de Andrade, um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, por sua vez, com *O Rei da Vela*, escrita em 1933, chama ao teatro brasileiro a música, o circo e o próprio carnaval, afastando-se consideravelmente do intelectualismo e da hipocrisia da cultura de elite, que queriam se fazer perceber como indispensáveis à composição dramática vigente.

<sup>2</sup> Cf. PRADO, *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*, 1999.

Para além dos muros do popular brasileiro, técnicas brechtianas, como a quebra da quarta parede e a inserção de um eu-épico político, também podem ser encontradas tanto em *O rei da vela*, bem como em *O homem e o cavalo e A morta*, trilogia dramaturgica de Oswald de Andrade, publicada em 1937. Berilo Nosella aponta, contudo, que tais técnicas só atingem um maior grau de assimilação, relativamente aos preceitos de Brecht, em *A moratória* (1954), de Jorge Andrade, que, ainda assim, os “abrasileiriza”.

Ainda que tenhamos essa modernidade outra, não fundada na figura do encenador, não significa que antes da clássica encenação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, de Ziembinski, com *Os comediantes*, não houvesse dramaturgias que se enveredam pela esteira da modernidade no sentido cênico. Um bom exemplo é o texto de Flávio de Carvalho, *O bailado do Deus morto* (1933), que, por mais que ainda não fosse genuinamente moderno, a partir de sua perspectiva laboratorial, em muito se aproximava das *performing-arts* da década de 1960, que, seguramente, representam já uma arte cênica moderna – ou pós-moderna – consolidada.

Tudo isso indica que as propostas de modernização ocorridas ao longo dos anos no Brasil são complementares e não concorrentes. Ou seja, nossa compreensão do que significa moderno advém de um processo lento e gradativo, que vem sendo estruturado ao longo de muitos anos a partir da reconfiguração e do rearranjo das combinações entre seus elementos estéticos, sociais e políticos.

## **Além das fronteiras**

Nessa perspectiva progressiva do drama no Brasil, torna-se muito delicada, ainda, uma delimitação do momento em que ocorre a transição entre o que consideramos *moderno* para o chamado *contemporâneo*. Cenicamente, a encenação de *Vestido de noiva* representa um marco do teatro moderno no Brasil – em um alinhamento de texto e cena. Contudo, processo semelhante não ocorre com o teatro contemporâneo: não se tem ao certo quem, ou o quê, marca a mudança cênica e dramaturgica que abre a corrente das composições contemporâneas, as quais, devido à intensificação das pluralidades estéticas, acabam por conduzir a crítica

a flutuar em incertezas acerca do seu enquadramento. Muito embora, é mister apontar, que uma parte da crítica considera o período da década de 1970 como um período de transição, mais marcado, talvez, pelo modo de fazer do que necessariamente pela forma assumida.

Para não pretender encerrar um assunto deveras complexo, não procuramos aqui definir ou restringir o sentido do “contemporâneo”. Consideramos, no entanto, como contemporâneas as peças produzidas em período relativamente recente e que partilham de uma série de características, como o alargamento e a amplificação de projetos modernos, que muitas vezes aparecem como um retorno à fragmentação, o abuso das ressignificações, a relativização dos elementos dramáticos e o apelo às questões sociais, como a abertura às temáticas consideradas tabus e o chamado à voz das minorias.

Uma análise atenta do contexto teatral vigente evidencia grandes alterações no que diz respeito às três esferas aqui estudadas: observamos o *dramático*, cada vez mais, ceder espaço também ao *performativo*; o desdobramento da questão político-social partidária em lutas identitárias dos mais variados gêneros, questionando modelos que não se limitam apenas aos jogos de poder ligados à condição econômica dos indivíduos; e o embaralhamento das divisões existentes entre a cultura popular e a cultura de massa.

É importante, nesse momento, chamar a atenção novamente ao fato de que tais mudanças significativas não ocorreram repentinamente, mas são fruto de inúmeras transformações sociais, políticas e estéticas, que naturalmente tiveram sua influência na estrutura e nos conteúdos trazidos pela arte dramática.

A título de exemplo, *O nome do sujeito* (1999), de Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho, da Cia. do Latão, ilumina os alicerces da construção social brasileira, destacando a subversão dos seus valores: racismo, misoginia, usura, hipocrisia religiosa, abuso de poder, violência e falta de escrúpulos são alguns dos problemas sintetizados no desenvolvimento dramático que se referem à construção da base social burguesa, que se passa num período distanciado, seguindo à risca os princípios brechtianos. Esteticamente, a peça se vale de inúmeros recursos para atingir o

Efeito V,<sup>3</sup> como presença de coro, músicas, quebra de quarta parede, tempo descontínuo etc., atuando contra a alienação e a favor da justiça social, tal como reza o teatro épico brechtiano.

Muito antes, em 1972, com mais de vinte e cinco anos de diferença para *O nome do sujeito, Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, considerada uma peça moderna, também explora as temáticas arquetípicas do teatro épico e seus recursos formais, o que evidencia sua posição ancestral em relação à peça da Cia. do Latão.

Ainda antes, também consta na esteira do teatro brechtiano no Brasil a peça *A moratória*, de Jorge Andrade, que, apesar de suas limitações, já em 1955, abria espaço para que *Rasga coração* e *O nome do sujeito* elaborassem e re-elaborassem a perspectiva do épico brasileiro, o que reforça a ideia de que também o contemporâneo seja um período construído não à parte e independentemente dos demais, mas em cadeia e em constante progressão com o moderno.

Entendemos, assim, que não há uma plena autonomia do teatro contemporâneo em relação aos seus antecessores, e sim que há a formação de tradições fundamentadas em preceitos culturais e estéticos cuja transformação é permanente. Longe de apontar para uma perspectiva de “arte pela arte” (*Art for art’s sake*), circunscrita e autocentrada, a produção teatral moderna e contemporânea não é reducionista, compondo-se em camadas, em sutilezas, nuances e horizontes de perspectivas que conduzem a outras e plurais leituras, ligadas ao mundo, e não deles isentas.

É importante notar o uso do termo *tradições*, no plural, pois, se de um lado temos essa produção que permanece na esteira do épico, por outro, contemporâneas a *O nome do sujeito*, estão outras peças, como *O livro de Jó* (1995), de Luís Alberto de Abreu, que tem como temática o desenrolar dos fatos da vida de seu protagonista, indicado no título, fiel da tradição bíblica sobre quem se acometem inúmeros males e cuja fé passa a ser testada incessantemente. Encenada pelo grupo Teatro da Vertigem, a peça se passa no Hospital Humberto I, e seus diálogos são repletos de lirismo e poesia.

<sup>3</sup> *Verfremdungseffekt*, popularmente conhecido como “Efeito de distanciamento”.

Com isso em vista, pouco se pode encontrar em seus elementos que sustente uma forte ligação com o drama da Cia. do Latão, exceto pelo fato de estarem distantes entre si por apenas quatro anos, confirmando a hipótese de que a proximidade cronológica entre as peças não é suficiente como critério para sustentar uma grande proximidade formal ou conteudística. Nesse caso, que ilustra os abismos entre as produções contemporâneas, a pouca similaridade se dá, entre outras coisas, pelo fato de o projeto estético da Vertigem se encaminhar não por vias da tradição brechtiana ou piscatoriana, como a Cia. do Latão, mas de uma tradição artaudiana, em busca de rupturas na fronteira que separa não só o ator e o espectador, mas também entre este e a própria experiência teatral.

### **Onde se pode tocar**

Entre 2017 e 2018, assistimos a diversas produções teatrais que retomaram as muitas tradições de que são herdeiras, mais ou menos explicitamente, incorporando a elas a sua marca, sua personalidade e os elementos próprios à sua época e à sua cultura. *Mata teu pai*, de Grace Passô (Belo Horizonte/MG), re-escreve a tragédia grega a partir de um outro olhar sobre *Medeia*; *Hamlet: som e fúria*, da Armazém Cia. de Teatro (Rio de Janeiro/RJ), reconfigura na cena o clássico texto shakespeariano, com elementos musicais e visuais próprios do nosso tempo; *Sísifos*, da Cia. Candongas (Belo Horizonte/MG), bebe na fonte do teatro do absurdo, assimilando, principalmente, técnicas de Beckett, mescladas com o texto *O mito de sísifo* (1941), de Camus; *A Moscou! Um palimpsesto*, dirigido por Ada Luana, integra as suas próprias motivações e atualiza o texto de *As três irmãs*, do consagrado Anton Tchekhov.

Numa outra esteira, distanciando-se (ainda) um pouco mais da influência tradicional europeia, estão peças, como *Preto* (Cia. Brasileira de Teatro – Curitiba/PR), com dramaturgia cênica de Grace Passô e Márcio Abreu, que se por um lado aponta para a fragmentação e circularidade da ação cênica, por outro insere elementos populares e marginalizados, como o *funk*; *Rua das Camélias*, da Cia. Vórtica (Belo Horizonte/MG), dramaturgia cênica em criação coletiva, aborda a questão da prostituição, concretizando-se em espaço alternativo, o que traz de volta a proposta de

teatro em espaços não-convencionais, como na célebre *Trilogia bíblica*, da Vertigem (São Paulo/SP). *Insetos*, da Cia. dos Atores (Rio de Janeiro/RJ), dramaturgia de Jô Bilac, critica matérias atuais em política e sociedade, por meio de narrativa não-linear e composição fragmentária.

Importante destacar o termo *dramaturgia cênica*, utilizado no parágrafo anterior, que diz respeito a uma prática comum no contemporâneo, de compor o texto simultânea ou posteriormente ao espetáculo. Nesse caso, estamos lidando tanto com dramaturgias – enquanto texto prévio – como com encenações, o que deve ser lembrado para que não se confundam esses dois aspectos do fazer teatral.

O movimento de “olhar para si mesmo”, para a própria cultura, é um traço recorrente nas produções brasileiras. É, além disso, parte importante, como nos informou Neves, da modernização do teatro no Brasil. Característica assim tão relevante, obviamente, não perderia lugar no contemporâneo.

Dessa maneira, em um primeiro momento, a modernização do drama brasileiro se deu com o olhar sobre si mesmo e sobre a cultura popular, a partir de perspectivas próprias e singulares, abraçadas também pelos filhos do modernismo de 1922, assim como nas primícias do teatro contemporâneo identificamos registros desse voltar-se para a cultura e para o momento histórico da nação.

Companhias da década de 1970, como o Asdrúbal trouxe o trombone, buscaram compor dramaturgias distanciadas de uma perspectiva política ou mesmo inseridas dentro de tradições estéticas consolidadas. Em suas *criações coletivas*, eles buscaram dialogar e retratar diretamente a juventude Zona Sul, da qual faziam parte. Há também casos como do Teatro Oficina, que na época atendia pelo nome Grupo Oficina em Re-volições, que se lançou às ruas em busca de um diálogo mais próximo com os espectadores, adotando traços do teatro de rua, como o improviso, máscaras e jogos.

A partir de inúmeras experiências *in loco*, o grupo paulista pôde compor *Gracias, señor* (1973), espetáculo que, assim como *Trate-me leão* (1977), de Hamilton Vaz, dos “asdrúbals”, desconstruiu formas tradicionais adotadas por companhias e dramaturgos da época. Essas composições se desenvolveram em um período marcado pela contracultura e

pelo *desbunde*: contexto de endurecimento das políticas de censura e repressão do regime militar no governo Médici, a crise do petróleo<sup>4</sup> e a desesperança com relação aos projetos da modernidade.<sup>5</sup>

Nesse sentido, as companhias que se propuseram a esse novo olhar sobre as formas de se fazer teatro, circunscrito pelo seu período histórico e sua realidade geopolítica, abriram também espaço para as posteriores, como sustentamos até aqui. Ora, se a formação do teatro moderno brasileiro não surge espontaneamente “do nada”, tampouco o teatro brasileiro contemporâneo pode ser considerado um elemento nascido de si mesmo: afinal, o teatro produzido entre os anos 1970 e a nossa década também é legatário de toda a produção artística que se desenvolveu desde fins do século XIX, vindo a desembocar, por diversas razões, no experimentalismo, no performático, na crise, na fragmentação, mas sem se restringir a essa possibilidade criadora.

Pelo contrário, o caminho deixado pelos modernos para os contemporâneos tem se mostrado outro: o espaço radical dos plurais. A produção que se confere abre-se para diversos olhares, que passam pelas representatividades, pela política, pela cultura, pelo popular, pelo existencial, pelo esteticismo, pelo circo, pela música... ou, como lembra o magistral termo de Alcântara Machado,<sup>6</sup> pela bagunça.

## Referências:

A MOSCOU! *Um palimpsesto*. Dramaturgia: Anton Tchekhov. Adaptação: Ada Luana e Gabriel F. Direção: Ada Luana. [Belo Horizonte], Teatro Marília, [2017]. Prospecto.

ARMAZÉM – Cia. de Teatro. *Hamlet: som e fúria*. Dramaturgia: William Shakespeare. Adaptação: Maurício Arruda Mendonça. Direção: Paulo de Moraes. [Belo Horizonte]: CCB, [2017]. Prospecto.

BATISTA, Liz. Alta do petróleo fez País viver crise nos anos 1970. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 dez. 2014. Disponível em: < <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo/alta-do-petroleo-fez-pais-viver-crise-nos-anos-1970,10618,0.htm>>. Acesso em: 07 out. 2019.

CANDONGAS – Cia. *Sísifos*. Dramaturgia: Guilherme Théo e Gustavo Bartolozzi. Direção: Cláudia Henrique. [Belo Horizonte]: Galpão Cine Horto, [2018]. Prospecto.

<sup>4</sup> Cf. BATISTA, Alta do petróleo fez País viver crise nos anos 1970, 2014.

<sup>5</sup> Para entender a passagem do Teatro Oficina por esse período, cf. SILVA, *Oficina: do teatro ao te-ato*, 1981 e LABAKI, *José Celso Martinez Corrêa*, 2002. Por sua vez, sobre o movimento de outros grupos teatrais da década de 1970, como os Asdrubals, cf. FERNANDES, *Grupos teatrais-Anos 70*, 2000.

<sup>6</sup> MACHADO, *Palcos em foco*, 2009.

- CIA. DOS ATORES. *Insetos*. Dramaturgia: Jô Bilac. Direção: Rodrigo Portela. [Belo Horizonte], CCBB, [2018]. Prospecto.
- COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO. *Preto*. Dramaturgia: Grace Passô, Márcio Abreu e Nadja Naira. Direção: Márcio Abreu. [Belo Horizonte], CCBB, [2018]. Prospecto.
- DORT, Bernard. A representação emancipada. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 47-55, jun. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530/60564>>. Acesso em: 25 fev. 2019.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Zahar: Rio de Janeiro, 2003.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais-Anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GROYS, Boris. *Camaradas do tempo*. *Cadernos Sesc – Videobrasil*, São Paulo, n. 06, p. 119-127, 2014.
- LABAKI, Aimar. *José Celso Martinez Corrêa*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. *Palcos em foco*. São Paulo: Edusp, 2009.
- OMONDÉ – Cia. *Mata teu pai*. Dramaturgia: Grace Passô. Direção: Inez Viana. [Belo Horizonte]: Teatro Sesiminas, [2018]. Prospecto.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Edusp, 1999.
- SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981. [Coleção Debates].
- VÓRTICA – Cia. *Rua das Camélias*. Dramaturgia: Daniel Toledo e Gabriela Luque. Direção: Gabriela Luque. [Belo Horizonte], Hotel São Gonçalo, [2018]. Prospecto.

## Sobre os autores

**Berilo Luigi Deiró Nosella** é professor de Iluminação Cênica e Direção Teatral na Universidade Federal de São João del-Rei. O presente texto apresenta formulações teóricas e de caráter historiográfico como parte dos resultados da pesquisa docente “Dias Gomes e Jorge Andrade em Cena: análises dos processos históricos de modernização da cena brasileira”, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais-FAPEMIG, e desenvolvida na UFSJ entre os anos de 2015 a 2017.

**Cassandra Ormachea** é mestre em Artes da Cena pela Unicamp. Esse trabalho é fruto de pesquisa de Iniciação Científica financiada pela FAPESP, orientada pela Professora Larissa de Oliveira Neves.

**Dalila David Xavier** é mestranda em Artes Cênicas na UFOP. Este trabalho é fruto da pesquisa de mestrado em desenvolvimento no PPGAC/UFOP, sob orientação da Profa. Dra. Elen de Medeiros.

**Elen de Medeiros** é professora de Literatura e Teatro FALE/UFMG. Parte deste ensaio foi apresentada no Segundo Encuentro Internacional de Literatura Comparada, realizado na Universidad Nacional de Colombia, em Bogotá, em setembro de 2016, com o título “O drama moderno em Nelson Rodrigues: temas, formas, experimentos”. A pesquisa

docente em desenvolvimento, "Formulações estéticas do drama moderno brasileiro", possui apoio financeiro da ARDC/PRPq/UFMG.

**Everton da Silva José** é mestre em Artes Cênicas pela UFOP. Este trabalho é fruto da pesquisa de mestrado desenvolvida no PPGAC/UFOP, com financiamento FAPEMIG, sob orientação da Profa. Dra. Elen de Medeiros.

**Gabriel Reis Martins** é aluno da Graduação em Letras na UFMG (Bacharelado em Estudos Literários) e integrante do Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato, da Unicamp. Realiza pesquisa de Iniciação Científica sob orientação da Profa. Dra. Elen de Medeiros com bolsa PROBIC/FAPEMIG.

**Isadora Saraiva Vianna de Resende Urbano** é aluna da Graduação em Letras na UFMG (Bacharelado em Estudos Literários) e integrante do Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato, da Unicamp.

**Larissa de Oliveira Neves** é professora de Dramaturgia, História e Teoria do Teatro na Universidade Estadual de Campinas. Esse texto é fruto de pesquisa financiada pela Fapesp e foi redigido em 2016. Parte de sua elaboração foi apresentada nos eventos: Segundo Encuentro Internacional de Literatura Comparada, da Universidad Nacional de Colombia, e IX Congresso da ABRACE (2016). Financiamento Fapesp e Faepex (Unicamp).

**Letícia Gouvêa Issene** é mestre em Artes Cênicas pela UFOP. Esse trabalho é fruto de pesquisa de mestrado financiada pela CAPES, orientada pelo Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella.

**Maria Emília Tortorella** é doutora em Artes da Cena pela Unicamp, tendo sido bolsista Fapesp. Esse trabalho é fruto de mestrado financiado pela Fapesp, orientado pela Professora Larissa de Oliveira Neves. Trechos deste artigo são reelaborações a partir da dissertação *O popular no teatro moderno brasileiro: das projeções de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto Soffredini*, defendida em 2015 e também do artigo escrito em coautoria com Elen de Medeiros, "Modernidade dramática

em dois tempos: Carlos Alberto Soffredini e uma homenagem a Nelson Rodrigues”, publicado em 2017.

**Moira Junqueira Garcia** é mestre em Artes da Cena pela Unicamp. Esse trabalho é fruto de pesquisa de mestrado financiada pela Fapesp, orientada pela Professora Larissa de Oliveira Neves.

**Nieve Matos da Silva** é mestre em Artes Cênicas pela UFOP. Esse trabalho é fruto de pesquisa de mestrado financiada pela FAPEMIG, orientada pelo Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella.

**Phelippe Celestino** é mestre em Artes Cênicas pela USP. Este trabalho é fruto da Iniciação Científica desenvolvida em 2015 na UFOP, com financiamento FAPEMIG, sob orientação da Profa. Dra. Elen de Medeiros.

**Rafael de Souza Villares** é doutor em Artes da Cena pela Unicamp. Esse trabalho é fruto de pesquisa de mestrado financiada pela Fapesp, orientada pela Professora Larissa de Oliveira Neves.



## **Publicações Viva Voz de interesse para a área de estudos literários**

### **Imagens em discurso**

Nabil Araújo (Org.)

### **Mario de Andrade e os trabalhadores: antologia de prosa e verso**

Antônio Augusto Moreira de Faria (Org.)

Denise dos Santos Gonçalves (Org.)

Maria Juliana Horta Soares (Org.)

### **Transepços**

Luis Alberto Brandão (Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em versão eletrônica no *site*: <[www.lettras.ufmg.br/vivavoz](http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz)>



Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

- P467      **Perspectivas sobre o drama moderno brasileiro : um cruzamento de olhares entre o popular, o estético e o político / Organizadores: Berlio Luigi Deiró Nosella, Elen de Medeiros, Larissa de Oliveira Neves. – Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 2020.**  
255 p. – (Viva Voz)
- Vários autores.
- Inclui referências.
- ISBN: 978-85-7758-376-8 (digital)  
ISBN: 978-85-7758-377-5 (impresso)
1. Teatro político brasileiro – História e crítica. 2. Teatro brasileiro – Séc. XX – História e crítica. 3. Teatro – Estética. I. Nosella, Berlio Luigi Deiró. II. Medeiros, Elen de. III. Neves, Larissa de Oliveira. IV. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. V. Título. VI. Série.

As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras - bolsistas e voluntários - supervisionados por docentes da área de edição.

A presente edição foi impressa pela Imprensa Universitária UFMG em sistema digital, papel reciclado 90 g/m<sup>2</sup> (miolo). Composta em caracteres Verdana, acabamento em kraft 420 g/m<sup>2</sup> (capa) e costura artesanal com cordão encerado.

