

**MARIANA FIGUEIRÓ KLAFKE**

**HERÓIS E CORINGAS NO PALCO:  
O TEATRO DE ARENA PREGA A RESISTÊNCIA**

**PORTO ALEGRE**

**2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA  
LITERATURA**

**MARIANA FIGUEIRÓ KLAFKE**

**ORIENTADOR: PROF. DR. HOMERO VIZEU ARAÚJO**

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE**

**2016**

### CIP - Catalogação na Publicação

Klafke, Mariana Figueiró

Heróis e Coringas no palco: o Teatro de Arena prega a resistência / Mariana Figueiró Klafke. -- 2016.

180 f.

Orientador: Homero José Vizeu Araújo.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Literatura Brasileira. 2. Teatro. 3. Teatro e Política. 4. Ditadura civil-militar. 5. Augusto Boal. I. Araújo, Homero José Vizeu, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço às instituições que tornaram possível o percurso que levou à escrita desta dissertação, UFRGS, Instituto de Letras e CNPq, mas agradeço principalmente às pessoas que, nessas instituições, foram apoios importantes para mim. Foram oito anos de caminhada, entre bacharelado, licenciatura e mestrado, nos quais encontrei professores e colegas incríveis, com os quais aprendi muito e cresci como pesquisadora, como professora e como pessoa. Não há como deixar de citar com especial carinho meu orientador, Homero Vizeu Araújo, sempre companheiro e presente, e os amigos queridos do nosso grupo de pesquisa, “Literatura e nacional-desenvolvimentismo: tensão na forma literária e promessas de integração social”, que foi, sem dúvida, o meu maior suporte de aprendizagem em todos esses anos. Além de tudo que aprendemos juntos, alguns dos melhores momentos que vivi foram ao lado deles: é impossível agradecer suficientemente por toda amizade, carinho e suporte.

Agradeço aos amigos da Associação Semente Solidária, grupo do qual faço parte desde 2010 e com o qual divido o interesse pelo trabalho de Augusto Boal. Aos meus amigos e ao meu companheiro, que sempre me incentivaram, me apoiaram e me fizeram bem em qualquer momento difícil com que me deparei nessa jornada, também agradeço muito.

O agradecimento mais efusivo, porém, é aos meus pais. Sem o apoio deles eu não somente não teria conseguido fazer uma graduação e um mestrado com tamanho aproveitamento como acredito que, como sempre digo a eles, não seria nada do que sou e não teria feito nada do que fiz de positivo. Nenhum agradecimento seria suficiente por todo suporte que recebi desde o meu primeiro segundo neste mundo e em cada momento que se seguiu, mas devoto meu agradecimento, minha dedicação e meu amor eternos a eles.

## RESUMO

Esta dissertação tem como tema central os musicais *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967) e se propõe a investigar como o Teatro de Arena lidou com a conjuntura pós-golpe. Ambas as peças são encenadas entre o golpe e o AI-5, correspondendo a um período de tentativa de resistência a uma nova conjuntura repressiva que estancou um projeto modernizante e democrático que teve importância no imaginário do grupo. O Teatro de Arena teve grande importância na história do teatro brasileiro dos anos 1950 e 1960, encenando peças que apresentaram questões sociais e políticas nos palcos, e a ditadura civil-militar trouxe a necessidade de reformulação do trabalho do grupo. Para analisar as peças, construímos um trajeto que passa pela contextualização histórica e cultural do período em questão e traçamos uma série de articulações teóricas que iluminam as relações entre teatro e política e os debates estéticos com os quais o Arena vinha dialogando, nacional e internacionalmente. Propusemos também uma leitura contrastiva com a peça *O rei da vela*, encenada pelo Teatro Oficina em 1967, e com os filmes *O Desafio* (1965), de Paulo Cesar Saraceni, e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. Procuramos discutir os dilemas estéticos e ideológicos que o Arena enfrenta ao ter que lidar com a ideia de criticar uma movimentação revolucionária malograda sem, no entanto, descartar a ideia de revolução. Ao criar o Sistema Coringa, que articula teorias díspares como as de Stanislavski e Brecht, Augusto Boal e o Teatro de Arena apresentam problemas interessantes que esclarecem sua leitura sobre o período e demonstram uma trajetória importante de acúmulo de debate no teatro nacional.

**Palavras-chave:** Teatro e Política. Teatro de Arena. Augusto Boal. Sistema Coringa. Ditadura civil-militar.

## ABSTRACT

This dissertation has as central subject the musicals *Arena conta Zumbi* (1965) and *Arena conta Tiradentes* (1967) and aims to investigate how the Teatro de Arena handled the post-coup situation. Both performances are staged between the coup and the AI-5, corresponding to a period of attempt to resistance to a new repressive situation that stagnated a modernizing and democratic project which had importance in the imaginary of the group. The Teatro de Arena had great importance in the history of Brazilian theater of the 1950s and 1960s, staging plays that showed social and political issues in the stage, and the civic-military dictatorship brought the need to recast the group's work. To analyze the plays, we build a path that passes through the historical and cultural context of the period in question and draw a series of theoretical articulations that illuminate the relationship between theater and political and the aesthetic debates with which Arena was dialoguing, nationally and internationally. We also propose a contrastive reading with the play *O rei da vela*, staged by the Teatro Oficina in 1967, and the films *O desafio* (1965), by Paulo Cesar Saraceni, and *Terra em Transe* (1967), by Glauber Rocha. We seek to discuss the aesthetic and ideological dilemmas that Arena faces when had to deal with the idea of criticizing a revolutionary movement unsuccessful without, however, rule out the idea of revolution. Creating the Sistema Coringa, which combine disparate theories such as Stanislavski and Brecht, Augusto Boal and the Teatro de Arena presents interesting problems that clarify their reading of the period and demonstrate an important course of debate accumulation at the national theatre.

**Keywords:** Theatre and Politics. Teatro de Arena. Augusto Boal. Sistema Coringa. Civic-military dictatorship.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>2. CAPÍTULO I: Contextualização histórica e cultural.....</b>	<b>11</b>
2.1 1950-1960: da utopia à radicalização.....	11
2.2 O lugar do Teatro de Arena na formação do teatro brasileiro.....	20
<b>3. CAPÍTULO II: Articulações teóricas.....</b>	<b>39</b>
3.1 Teatro e Política.....	39
3.2 Teatro épico.....	60
3.3 Sistema Coringa.....	75
<b>4. CAPÍTULO III: Análise das peças.....</b>	<b>91</b>
4.1 <i>Arena conta Zumbi</i> .....	91
4.2 <i>Arena conta Tiradentes</i> .....	111
4.3 <i>O Rei da Vela</i> .....	143
4.4 Contraste com cinema: <i>O Desafio e Terra em Transe</i> .....	159
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>171</b>
<b>6. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>176</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O percurso que levou à escrita desta dissertação passa por dois interesses persistentes: o período histórico da ditadura civil-militar e a obra de Augusto Boal. O interesse por Boal já vinha de experiências de militância cultural, através de trabalhos com o Teatro do Oprimido em uma associação. Na minha trajetória acadêmica, essas questões vinham se colocando desde o primeiro ano de licenciatura, em 2010, no qual comecei a participar do grupo de pesquisa “Literatura e nacional-desenvolvimentismo: tensão na forma literária e promessas de integração social” e desenvolvi uma breve pesquisa comparando as memórias de Augusto Boal, *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas* (2000), e Caetano Veloso, *Verdade Tropical* (1997), investigando suas posições em relação à radical mudança de conjuntura entre um período de promessas democráticas e o advento de um período autoritário que se desenhava.

Meu Trabalho de Conclusão de Curso seguiu esse interesse, analisando o *Show Opinião*. A rigor, o *Opinião* não foi um espetáculo do Arena: foi a origem do Grupo Opinião e foi escrito por dramaturgos recém-saídos do desmantelado Centro Popular de Cultura - CPC. Mas seu diretor, responsável inclusive pela montagem do texto do show, que das 300 páginas iniciais foi reduzido ao que conhecemos, é ninguém menos que Augusto Boal, figura central do Arena e dos mais proeminentes defensores do engajamento de esquerda no teatro brasileiro do período. Muito do procedimento do *Show Opinião* dialoga com o trabalho que o Arena vinha construindo, e me parecia questão relevante perguntar como o espetáculo não somente trazia marcas da tradição de teatro nacional-popular mas também influenciava a produção teatral engajada que se seguiu a ele. Essa pesquisa visava, portanto, localizar o *Show Opinião* na história do teatro nacional e esclarecer qual o papel deste espetáculo em uma linha de teatro de resistência que se esboçou com força naquele momento de nova conjuntura política, que exigia novas elaborações e respostas do teatro brasileiro. Considerei o *Show Opinião* como uma espécie de *turning point*, um espetáculo que refere toda uma tradição anterior de teatro nacional-popular (desenvolvido em conjuntura política democrática) e está na origem de uma série de espetáculos de teatro de resistência (solicitados por uma conjuntura política



ditatorial).

Para além do interesse na atuação de Augusto Boal, me parece que analisar especificamente a produção teatral dos anos 1950 e 1960 é ponto fundamental para compreender o cenário cultural da época e analisar o impacto que teve sobre a intelectualidade do país a passagem de um período nacional-desenvolvimentista que encarnava uma série de promessas de modernização e integração social para uma conjuntura de ditadura militar, marcada por um modelo de modernização conservadora que aprofundou a exclusão social no país. O teatro brasileiro teve grande relevância naquele momento histórico, que foi possivelmente seu período áureo, como procuramos demonstrar também em um dos subcapítulos desta dissertação.

Marcos Napolitano (2001), analisando a arte engajada dos anos 1960 e seu público, aponta questões referentes ao teatro, ao cinema e à música, três “artes de espetáculo” que ocuparam significativamente a cena nessa época de “relativa hegemonia cultural de esquerda”, retomando expressões de Roberto Schwarz no clássico ensaio “Cultura e Política: 1964-1969”. O autor afirma que o teatro, a música e o cinema tornam-se neste momento veículos privilegiados para elaboração do pensamento crítico de esquerda, papel que antes pertencia à literatura; porém, ao mesmo tempo, essas artes se tornam mais “literárias”, em parte devido a um novo público disponível: jovem, universitário, de esquerda. Partindo deste raciocínio, analisar os musicais do Arena se torna particularmente esclarecedor para compreender o período. Além disso, é necessário levar em conta que a maior parte das pesquisas desenvolvidas sobre estas peças são de outras áreas das ciências humanas, como História e Ciências Sociais, o que me fez crer que tinha contribuições a desenvolver sobre o tema a partir do enfoque da área de Letras, aprofundando o debate sobre a relação entre forma literária e processo social e histórico.

Outra questão que influenciou minha escolha de tema foi a conjuntura de atuação da Comissão Nacional da Verdade e abertura de arquivos da ditadura civil-militar, quando muitos estudos foram realizados sobre os mais diversos aspectos do período. Trata-se de um momento fecundo de rever a história, e esse trabalho dialoga também com essa perspectiva, julgando que seja necessário retomar e definir em que condições se desenvolveu a cultura nesse período e colaborar na construção da memória nacional no que se refere a um dos momentos mais sombrios da nossa história.

*Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967) são certamente duas das

peças mais significativas e ambiciosas do teatro brasileiro dos anos 1960. Ambas são encenadas no período que vai do Golpe de 1964 à promulgação do Ato Institucional n. 5 (AI-5) em 1968, ou seja, historicamente estão localizadas entre o golpe e a certeza de que não se tratava de uma intervenção breve. *Zumbi* e *Tiradentes* têm como assunto movimentos libertários derrotados e estabelecem paralelos com o presente, construindo analogias entre esses levantes e a mobilização progressista que o Brasil vivia no pré-64 e buscando, de certa forma, compreender a derrota vivida pela esquerda. Em ambos os casos, a canção tem um papel central, tanto como recurso estético fundamental a essa forma teatral que está sendo teorizada, testada e estabelecida (Sistema Coringa) quanto como modo de eludir a censura, em certos momentos. Inicialmente minha intenção era, partindo da análise destas peças, debater as questões do teatro engajado no Brasil dos anos 1960, focando na atuação do diretor e dramaturgo Augusto Boal e procurando definir os termos em que se dá a resistência cultural nesta linha que provém do teatro nacional pré-64 de orientação populista e buscando apontar contrastes com a linha mais agressiva adotada pelo Teatro Oficina. Eu me propus, portanto, a analisar as peças *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* a partir de uma perspectiva materialista que dê conta das relações entre forma literária e processo social, debatendo a importância do Teatro de Arena no cenário teatral brasileiro e localizando seu posicionamento nos debates estéticos e ideológicos do período abarcado, o que incluiu estabelecer contrastes entre o Teatro de Arena e os demais grupos que tiveram importância consensual no período, em especial o Teatro Oficina. Por fim, mais alguns pontos se mostraram interessantes no percurso e foram incluídos. O contraste se estendeu ao cinema, com filmes também de 1965 e 1967, *O Desafio* e *Terra em Transe*. A análise da inserção do Arena em um debate sobre teatro político ultrapassou o âmbito nacional, sendo inserida no trabalho uma revisão bibliográfica sobre teatro e política internacionalmente. Como forma e conteúdo não se separam, a análise das peças mostrou a necessidade dessas articulações, trazendo à tona as relações do Arena com debates mais amplos.

Essa dissertação está estruturada em três capítulos. O primeiro deles é dedicado a uma contextualização histórica e cultural, a partir da qual procuro balizar o cenário em que as ideias que serão debatidas no trabalho se desenvolveram. Sendo o teatro um gênero público, a coletividade ao redor, ainda que em qualquer produção cultural seja relevante, é de importância redobrada. Procuramos com esse capítulo expor e discutir, por um lado, sincronicamente, o momento histórico e cultural em que e para o qual as peças em questão

foram produzidas e, por outro lado, diacronicamente, a tradição (brasileira) na qual as peças se inserem. No segundo capítulo, realizamos algumas articulações teóricas indispensáveis para acompanhar a leitura dos musicais *Arena conta* que apresentamos a seguir. Nas primeiras leituras notamos que havia uma quantidade grande de pressupostos para uma análise adequada que precisavam ser esclarecidos, e que passavam por apropriações de recursos e de debates que se desenvolveram em âmbito internacional. É por este motivo que construímos o capítulo sobre teatro e política, que leva a um debate mais aprofundado sobre o teatro épico, horizonte fundamental das peças, e, finalmente, ao método criado especificamente para os *Arena conta*, o Sistema Coringa. Explicitados os pressupostos com os quais contamos em nossa leitura, passamos à análise das obras, o que incluiu contrastá-las com o teatro feito pelo Oficina, grupo que é frequentemente “comparado” com o Arena tanto em estudos acadêmicos quanto em materiais críticos da época, e com o cinema, que nos parece apresentar um contraste interessante de leitura de conjuntura. Na análise das peças, seguimos uma estrutura: apresentação de dados básicos, leitura própria e retomada da fortuna crítica, contrastando os críticos Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Roberto Schwarz, Iná Camargo Costa, Sônia Goldfeder, Cláudia de Arruda Campos e Eldécio Mostaço.

## 2. CAPÍTULO I: Contextualização histórica e cultural

### 2.1 1950-1960: da utopia à radicalização

Entre 1945 e 1964, o Brasil viveu uma fase de grande criatividade cultural, nas mais variadas expressões, desde a música, o teatro e o cinema até a literatura e as Ciências Sociais. Não se pode deixar de notar que esse período corresponde precisamente a um dos poucos períodos democráticos da história do país (ORTIZ, 2006). Os anos 1950 foram um momento de euforia, com o Plano de Metas de Kubitschek, a construção de Brasília projetada pelo comunista Oscar Niemeyer, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros - ISEB pensando o desenvolvimento nacional, o Cinema Novo, a Bossa Nova de Tom Jobim e João Gilberto, a prosa de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Este quadro proporcionou a desprovincianização do debate público e trouxe a promessa de um país integrado socialmente e relevante de um ponto de vista internacional. No início dos anos 1960, deu-se uma radicalização deste debate, apontando para reformas estruturais, inclusão dos setores populares e aprofundamento da democracia. A intervenção militar encerrou tais pretensões e projetos<sup>1</sup>.

O debate nacional-desenvolvimentista se dá com força no período democrático de 1945-1964, especialmente nos governos de Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart. O governo João Goulart foi o momento em que o projeto desenvolvimentista, iniciado três décadas antes, buscou realmente incluir os setores populares, ainda que de forma nacionalista e reformista, em prol do desenvolvimento do Brasil. Porém, esse processo enfrentou grande resistência de setores conservadores, acuados com a crescente mobilização popular. Em boa medida, é essa oposição que dá respaldo ao golpe de 1964, que “acelerou a dependência, travou o desenvolvimento e desarticulou a sociedade civil numa proporção nunca antes vista na história do Brasil” (FREIXO; MUNTEAL; VENTAPANE, 2006, p. 11) e estancou o pensamento sobre o país nas décadas que se seguiram. Miliandre Garcia de Souza

---

<sup>1</sup> Este texto contém algumas retomadas de raciocínios que já estão presentes no meu Trabalho de Conclusão de Curso e que achei que precisariam ser lembrados aqui. O TCC pode ser consultado em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/79038>.

nos oferece uma síntese interessante do período nesse sentido:

Nos anos 1950 e 1960, parte da intelectualidade que se alinhava ao movimento nacionalista visava promover o desenvolvimento de amplos setores como a economia, a indústria, a cultura e as artes. Na época, esse ideário influenciou o programa de governos, partidos políticos, instituições culturais e entidades de representação. No campo das artes, intelectuais e artistas almejavam nacionalizar linguagens como o teatro, o cinema, a música, a literatura e as artes plásticas, que até então julgavam dialogar com tendências estéticas e tradições culturais exteriores à realidade brasileira. Essa preocupação, que caracterizava a produção artístico-cultural no país desde o início do século XX, manifestou-se nas décadas de 1950 e 1960 por meio da construção de uma arte nacional-popular e de uma pedagogia política e estética da classe média intelectualizada acerca da realidade, da cultura e do povo brasileiro (SOUZA, 2007, p. 7).

Com o golpe de 64, esse processo modernizante democrático é interrompido, vindo à tona outra noção de modernização, esta conservadora, que não deixa de ser nacional e desenvolvimentista, mas deixa de ser democrática. Essa desagregação do projeto nacional-desenvolvimentista e todas as promessas de integração social ensejadas a partir daí gera uma gama imensa de (des)ilusões.

Se deixarmos momentaneamente de lado as diferenças que opõem os grupos que se defrontam, [...] podemos perceber que a questão nacional nela encerra toda uma gama de ilusões e de esperanças. Ilusões que habitam até mesmo os seus adversários, como esses tropicalistas que diziam que as engrenagens da indústria da televisão poderia ser mudada a partir de dentro. Ou um crítico como Roberto Schwarz, que afirmava na década de 60 que o país tinha ficado “inteligente”. Mas ilusão num duplo sentido. Primeiro, enquanto equívoco, incapacidade de se compreender as transformações mais profundas que vinham ocorrendo na sociedade. Porém, a ilusão possuía bases sociais objetivas, e se enraizava na utopia de um destino político ainda imprevisível. **É impossível compreendermos a década de 50 e parte da de 60 sem levarmos em consideração este sentimento de esperança e a profunda convicção de seus participantes de estarem vivendo um momento particular da história brasileira.** A recorrente utilização do adjetivo “novo” trai todo o espírito de uma época: bossa nova, cinema novo, teatro novo, arquitetura nova, música nova, sem falarmos na análise isebiana calcada na oposição entre a velha e a nova sociedade (ORTIZ, 2006, p. 110, grifo nosso).

Conforme Hohlfeldt (1999), a característica fundamental dos anos 1960 é a contradição, visível nas múltiplas posições e propostas nos campos político, econômico e cultural. Nesse período, o Brasil se abria para o mundo ao mesmo tempo em que se voltava para si mesmo, pensando seus rumos. Quatro conceitos norteavam o debate público no pré-64: povo, nação, Estado e revolução, seja em termos da utopia socialista ou em termos democráticos burgueses. Mesmo com diferentes propostas em torno dessas questões centrais, havia um consenso de que esse era o momento em que uma solução deveria surgir. O quadro é

este: a esquerda nacionalista pressionando o governo em direção às reformas de base, e os conservadores organizando-se para evitar esses avanços. Dessas articulações conservadoras nasce o golpe de 1964 (HOHLFELDT, 1999).

Para essa pesquisa, é importante frisar que a ditadura civil-militar, instaurada através de um golpe de Estado em 1º de abril de 1964, estabeleceu uma série de restrições políticas às instituições civis e o cerceamento de liberdades individuais através de atos institucionais e da desorganização de espaços de debate público. O golpe de 1964 se deu contra as reformas sociais que estavam em debate no momento, defendidas por amplos setores da sociedade, e contra a jovem democracia brasileira, que vinha desde 1945, com a queda do Estado Novo.

O golpe estancou um rico e amplo debate político e ideológico que se processava em órgãos governamentais, partidos políticos, associações de classe, entidades culturais, revistas especializadas (ou não), jornais etc. Assim, nos anos 60, conservadores, liberais, nacionalistas, socialistas e comunistas formulavam publicamente suas propostas e se mobilizavam politicamente para defender seus projetos sociais e econômicos (TOLEDO, 2004, p. 69).

Para além de desmontar um rico cenário de debate nacional, o golpe de 1964 estancou o avanço democrático que se expressava na ampliação de forças dos trabalhadores urbanos e rurais, que vinham se organizando com cada vez mais força para reivindicar suas demandas, através do sindicalismo e da formação das Ligas Camponesas. Outros debates também pressionavam pelo aprofundamento da democracia no país: o direito de voto aos analfabetos, o direito dos setores subalternos das forças armadas de postularem cargos eletivos, a legalidade do Partido Comunista Brasileiro – PCB, além dos debates em torno das reformas sociais e políticas. O governo Goulart levantava a bandeira das reformas de base (agrária, bancária, fiscal, eleitoral etc.), vistas pelo governo como indispensáveis para que o capitalismo industrial brasileiro alcançasse um novo patamar de desenvolvimento e pelas esquerdas como condições fundamentais para o fortalecimento da democracia.

Como anteriormente citado, a segunda metade dos anos 1950 no Brasil é um período de otimismo, e foi nesse cenário de efervescência que o teatro brasileiro passou por um momento instigante de diálogo entre arte e política. O final da década de 1950 é marcado pelo fortalecimento de um teatro politicamente comprometido no Brasil, de inspiração nacionalista e visando retratar e atingir o povo, buscando em figuras populares seus protagonistas ideais. Dramaturgos como Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes e Ariano Suassuna se inserem nessa tradição. O povo é compreendido como fonte

única da identidade nacional, e é identificado como aquele que é marginalizado e explorado. A tônica da produção teatral deste período, e em diante ainda nos anos 1960, é uma abordagem crítica da realidade do país. Há uma noção geral de que a abordagem da vida do trabalhador e do pobre retirante, bem como de sua bagagem cultural, seria um caminho para, por um lado, criticar a negligência do Estado quanto à situação do povo brasileiro, e, por outro, divulgar e valorizar os valores culturais das classes populares. Um marco do período é a encenação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958, no Teatro de Arena de São Paulo. Trata-se de um teatro social e politicamente engajado, que tinha como horizonte conscientizar as camadas populares. No início da década de 1960, outras iniciativas importantes nessa mesma direção enriquecem o quadro, como o Teatro de Cultura Popular - TCP, dentro do Movimento de Cultura Popular - MCP, na Pernambuco do governo Miguel Arraes, e o Centro Popular de Cultura - CPC da União Nacional dos Estudantes - UNE, no Rio de Janeiro, iniciativas em prol da conscientização e mobilização populares rumo a transformações revolucionárias. Com o golpe de 1964, o quadro de mobilização popular sofre um duro revés, com lideranças políticas presas ou exiladas, direitos políticos cassados, associações e sindicatos na ilegalidade. Porém, em um primeiro momento, a cena teatral permanece em aparente normalidade, mantendo o cronograma e sem contar com práticas muito rígidas de censura. Daí em diante, serão tempos conflituosos:

De um lado, um governo militar que chegara ao poder por intermédio de um golpe de Estado, começando a delinear o perfil de sua atuação pela promulgação de Atos Institucionais. Por outro, uma cena teatral pulsante, construída na expectativa de uma transformação histórica, que deveria estar fundada no pleno exercício democrático, vivia entre a perplexidade e a crença de que aquelas circunstâncias adversas seriam brevemente derrotadas (PATRIOTA, 2006, p. 126).

O teatro brasileiro da década de 1950 foi caracterizado por vários avanços, como o aperfeiçoamento técnico, a formação de plateia e a especialização de atores, cenógrafos, figurinistas e diretores, mas isso não compensava a falta de uma dramaturgia nacional. Surgiram inúmeras críticas ao repertório e ao público das companhias de teatro da época, especialmente o Teatro Brasileiro de Comédia – TBC. À frente dessa oposição estava o Teatro de Arena de São Paulo, que “procurava, além de resistir às pressões econômico-financeiras e à concorrência das grandes empresas teatrais, criar uma identidade própria para o primeiro teatro em formato de arena da América do Sul” (GARCIA, 2004, p. 129-130). Comentaremos um pouco mais esta questão no subcapítulo seguinte.

O Teatro de Arena de São Paulo faz pensar imediatamente no abasileiramento do palco brasileiro, através do incentivo ao autor nacional. A partir de 1958, com *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, ficava estabelecida a sua especificidade. Além da nacionalização dos cartazes, o grupo deixou sua marca no abandono do palco italiano em troca de um local não especializado, dessacralizando o tradicional teatro e enriquecendo o cotidiano artístico (MAGALDI, 1984). O Arena passou por várias fases, sempre em diálogo com o contexto sócio-histórico brasileiro, e o golpe de 1964 é ponto fundamental para a sua história.

Miliandre Garcia de Souza (2007) aponta que o Teatro de Arena teve papel de destaque na construção da arte nacional-popular, mas enfatiza o dilema que o grupo não conseguiu superar: o público que atingia, limitado pelo espaço e pelo preço dos ingressos. É saído da experiência do Arena e buscando superar essa condição que surge o CPC, vinculado à UNE. A autora defende em sua dissertação que a crítica mais recorrente ao CPC, de que o projeto não atingiu seu objetivo principal (alcançar e conscientizar um público popular), não é de todo falsa, mas desconsidera um processo amplo de formação estética, política e sentimental dos artistas, estudantes e intelectuais. A partir da crítica ao texto que ficou conhecido como manifesto do grupo, o artigo “Por uma arte revolucionária”, de Carlos Estevam Martins, cristalizou-se uma leitura unívoca que desconsidera a multiplicidade de ideias que surgiram durante a trajetória do CPC. É interessante que ao mesmo tempo em que questiona a univocidade com que o empreendimento do CPC é criticado, Garcia afirma que “os artistas do Teatro de Arena, e posteriormente do CPC, partiram de conceitos e autores marxistas e das teses do PCB para empreender a politização das artes no Brasil dos anos 1950 e 1960” (SOUZA, 2007, p. 25). Se no caso do CPC essa afirmação talvez seja possível por conta das fortes ligações com o partidão, no Arena isso só se aplica a uma parte dos quadros, sendo as influências intelectuais mobilizadas no grupo muito mais variadas do que isso, conforme observaremos no decorrer deste trabalho.

É de quadros internos ao Teatro de Arena, vindos do politizado Teatro Paulista do Estudante - TPE e frustrados com o público disponível, que surge a iniciativa do CPC. Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, chegou a propor um novo modelo de sustentação para o Arena, ligando-se a entidades estudantis, partidos políticos, instituições científicas e sindicatos para assim poder ampliar sua capacidade sem submeter-se absolutamente à lógica empresarial. A proposta foi rejeitada. Vianinha e outros intelectuais tinham grande interesse em popularizar conceitos marxistas através da arte, o que foi levado a cabo com a produção de



*A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, a partir de onde o CPC se formou. Este não era propriamente o objetivo do Arena, ou ao menos não o único ou principal.

Com o golpe de 1964, a UNE e o CPC foram imediatamente desmantelados. A rigor, os artistas envolvidos no projeto se reorganizaram no Grupo Opinião, mas cabe aqui apontar que alguns críticos acreditam que o Arena se colocou em alguma medida a necessidade de levar adiante o projeto do extinto CPC. De qualquer maneira, é inegável que o CPC teve influência nos debates internos do Arena.

Roberto Schwarz, em “Cultura e Política, 1964-1969”, aponta que o processo cultural em andamento do pré-64, que vinha extravasando as fronteiras de classe e o critério mercantil, é suspenso em 1964, de forma que certas soluções formais, cortado o contato com os explorados, para o qual se orientavam, foram usadas com um público a que não se destinavam, deslocando seu sentido: a cultura revolucionária passa a ser símbolo vendável da revolução, para consumo das próprias ilusões. Porém, o gesto didático, ao vibrar como exemplo, não era simplesmente redundante: ensinava que as pessoas seguiam ali e não tinham mudado suas opiniões. Na leitura de Schwarz, nesse primeiro momento pós-golpe, entre 1964 e 1968, estarão nos palcos brasileiros uma série de espetáculos que visam estabelecer uma comunhão, uma simpatia, uma identificação entre artistas e público de esquerda (majoritariamente estudantil), nos quais o crítico aponta uma falta incômoda de qualquer crítica ao populismo e admissão de responsabilidade em relação à derrota sofrida pela esquerda. Entre estes espetáculos se encontram os musicais dos quais tratamos nesta dissertação, *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*.

O início dos anos 1960 no Brasil foram cenário de um debate que apresentava acúmulos que vinham construindo-se ao menos desde os anos 1950 em termos bastante avançados para uma sociedade jovem e politicamente pouco madura como a nossa: temas como política externa independente, reformas estruturais e combate ao imperialismo e ao latifúndio estavam na ordem do dia. Esses temas eram trazidos à tona em grande medida por organizações civis politicamente organizadas, como o movimento operário, o movimento das Ligas Camponesas e movimentos da classe média urbana, especialmente ligados aos estudantes, como a UNE e o CPC. No campo cultural, tinha força um amplo movimento didático-conscientizador, cuja expressão mais típica arriscamos dizer que tenha sido o MPC na Pernambuco governada por Miguel Arraes. No campo político-partidário, é importante assinalar a presença de forças nacionalistas filiadas à tradição varguistas e a presença

marcante do Partido Comunista, ainda que na semilegalidade, na articulação de setores progressistas. Esse quadro, que dava uma impressão forte de que o que era chamado de “forças progressistas” estavam mais perto do que nunca do poder no país, sofrerá um grave abalo com o Golpe de 1964, inesperado para boa parte destes atores sociais. Vale lembrar que o golpe trouxe consigo uma enxurrada de situações tragicomicamente provincianas de revanchismo, como dá testemunho o antológico *FEBEAPÁ – Festival de besteiras que assola o país*, de Stanislaw Ponte Preta. Compreender os enganos do pré-64, em que muitos acreditavam numa revolução que viria mas o que ocorreu foi um golpe de direita, foi uma tônica da produção cultural de esquerda na segunda metade da década de 1960. Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves apontam que se criou uma situação paradoxal:

o país, encaminhado pelos trilhos modernos e selvagens da industrialização dependente, encontra suas elites cultas fortemente marcadas por uma disposição que, em sentido amplo, poderíamos dizer “de esquerda”. O campo intelectual poderá desempenhar então, nessas condições, ainda que de forma não homogênea, um papel de “foco de resistência” à implantação do projeto representado pelo movimento militar (HOLLANDA; GONÇALVES, 1982, p. 20-21).

Tem lugar neste momento toda uma produção cultural contestadora, como os shows *Opinião e Liberdade, liberdade*, do Grupo Opinião, filmes como *Opinião Pública*, de Arnaldo Jabor, e exposições como *Opinião 65* e *Opinião 66*. Não são produções uniformes, mas nota-se no período a ênfase na liberdade de opinião e a preferência pelos gêneros públicos, que propiciam a aglutinação e apontam para a mobilização coletiva.

Um conceito muito produtivo para pensar o contexto dos anos 1950 e 1960 no país é o conceito de “brasilidade revolucionária”, trabalhado por Marcelo Ridenti. A ideia de brasilidade como propriedade distintiva do brasileiro e do Brasil estava em formação desde o século XIX ao menos, mas é a partir dos anos 1930 que a ideia ganha força e se desenvolve em diversos sentidos, seja mais à esquerda ou à direita, de forma progressista ou conservadora. A ideia de revolução tampouco é inequívoca no Brasil – basta lembrar que movimentos conservadores ou até regressivos foram chamados de revoluções, como o próprio golpe de 1964. O termo mobilizado por Ridenti não é, portanto, autoexplicativo, e contém seu tanto de provocação. Com o conceito o autor quer tratar especificamente de ideias e movimentos de esquerda, incluindo a esfera da produção cultural.

Trata-se de uma aposta nas possibilidades da revolução brasileira, nacional-democrática ou socialista, que permitiria realizar as potencialidades de um povo e de

uma nação. Essa brasilidade revolucionária, como criação coletiva, viria a definir-se com mais clareza a partir do final dos anos 1950, ganhando esplendor na década seguinte, seguido de seu declínio. Ela envolveria o compartilhamento de ideias e sentimentos de que estava em andamento uma revolução, em cujo devir artistas e intelectuais teriam um papel expressivo, pela necessidade de conhecer o Brasil e de aproximar-se de seu povo (RIDENTI, 2010, p. 10).

Ridenti afirma que a utopia de uma brasilidade revolucionária tem sua origem em parte na ideologia em torno da mistura entre branco, negro e índio na constituição da brasilidade, ideia importante por exemplo na obra de Gilberto Freyre. Porém, nos anos 1960, o que vem à tona não é mais uma ideia de harmonia e integração, mas sim a noção de que esta utopia é impedida pelo imperialismo, pelo latifúndio e, levando a análise ao extremo, pelo capital. Essa condição teria de ser superada através de uma revolução propriamente brasileira. Ridenti mobiliza o conceito de “estrutura de sentimento”, de Raymond Williams, para explicar o fenômeno dessa ideia compartilhada amplamente entre artistas e intelectuais brasileiros, que tem algo de sentimento no sentido de que se trata de “significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente” (RIDENTI, 2010, p. 86). O autor ainda acrescenta à sua definição a concepção de “romantismo”, não como corrente artística do século XIX, mas como uma visão de mundo mais ampla que responde às transformações econômicas e sociais que advêm com o desenvolvimento do capitalismo, como crítica da modernidade e da desvalorização de certos valores humanos, conforme definição de Löwy e Sayre em *Revolta e melancolia*.

Ridenti define que a brasilidade revolucionária não nasceu como combate à ditadura, mas vinha do período anterior, especialmente do período democrático entre 1946 e 1964, quando muitos artistas e intelectuais acreditavam que o Brasil estava prestes a viver uma revolução, da qual, aliás, esses seriam parte importante, como comentado acima. Exemplos desta estrutura de sentimento romântica e revolucionária do início dos anos 1960 seriam, para Ridenti, a trilogia clássica do Cinema Novo (*Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, e *Os fuzis*, de Ruy Guerra), a dramaturgia do Teatro de Arena e de autores como Dias Gomes, a canção engajada de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo e o agitprop do CPC. Depois do golpe, Ridenti afirma que essa estrutura de sentimento ainda pode ser encontrada nas canções de Edu Lobo e Geraldo Vandré, nas produções do Arena, como as que analisamos nessa dissertação, e especialmente no romance *Quarup*, de Antônio Callado. Essa arte tinha como marcas inequívocas a proposta de ser “desalienadora de consciências” e a idealização de figuras populares.

É importante ainda assinalar a associação dessa estrutura de sentimento presente nos anos 1960 no Brasil a um contexto internacional de Guerra Fria, com um clima de comunhão entre os não-alinhados (nem pertencentes ao Primeiro Mundo capitalista nem ao Segundo Mundo comunista) em uma noção comum de “terceiro-mundismo”, com ideais de libertação nacional inspirados em experiências como Cuba, Vietnã e Argélia. Che Guevara seria a referência internacional mais importante de romantismo revolucionário.

As relações entre artistas e militância política se intensificaram muito nos anos 1960, indo desde artistas que deixaram sua carreira para fazer política (caso do artista plástico Carlos Zilio) até artistas que se identificavam com as esquerdas, mas não eram militantes (como Chico Buarque), passando ainda por artistas que conciliaram carreira e militância (como alguns quadros do Arena e do Opinião) e militantes que tinham incursões artísticas (caso de Marighella). É claro que nem todos os artistas dos anos 1960 partilhavam desta estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, como alguns bossa-novistas e a Jovem Guarda, por exemplo. E, além disso, não havia identidade total entre os artistas que compartilhavam esta estrutura de sentimento, evidentemente. Ridenti inclui neste quadro figuras muito díspares, como os artistas ligados ao Cinema Novo, ao Teatro de Arena e ao Teatro Oficina e até mesmo os tropicalistas, artistas que podem ter uma série de divergências e conflitos entre si, mas que compartilham certas noções que o ensaísta aponta.

Uma questão contraditória importante que Ridenti enfatiza é a da indústria cultural, que se desenvolveu com força no Brasil justamente nesse mesmo momento histórico. Havia um segmento de mercado significativo interessado em produtos culturais de contestação à ditadura, o que fazia com que os artistas ligados a ideia de uma brasilidade revolucionária, por princípio antimerchantis e contestadores, encontrassem grande aceitação no mercado. Essa condição já tem relação com o declínio da brasilidade revolucionária, que floresceu em um contexto histórico específico de ingresso cheio de contradições na modernidade urbana capitalista e se vê em desagregação quando da instituição gradativa de um novo contexto de modernização conservadora. É preciso lembrar que a ditadura civil-militar também teve suas ambiguidades, e, ao mesmo tempo em que perseguiu artistas de esquerda, garantiu lugar dentro da ordem para diversos artistas de oposição. Além disso, houve, especialmente nos anos 1970, um crescimento significativo das instituições governamentais dedicadas à cultura, como Embrafilme, Serviço Nacional de Teatro e Funarte, bem como investimento governamental maciço em telecomunicações, buscando a integração do território nacional,

contexto em que a Globo floresceu com força e empregou diversos artistas ligados anteriormente à ideia de brasilidade revolucionária, como Vianinha e Dias Gomes, despolitizando e tornando caricatura nos meios de comunicação de massa propostas e conteúdos nacionais e populares da década de 1960.

## 2.2 O lugar do Teatro de Arena na formação do teatro brasileiro

Em *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido procura definir os termos em que se *formou* a literatura brasileira como um *sistema*, analisando obras e movimentos conforme critérios históricos e estéticos de valor e de função, ou seja, não procurando historiar exaustivamente toda a literatura produzida em terras brasileiras, mas sim debatendo seus *momentos decisivos*. Trata-se de um ângulo, se não nacionalista, de valorização do nacional, lidando com um problema norteador: quando começa a literatura *brasileira*? Este problema, que não se coloca necessariamente em toda leitura, tem muito sentido em um país de história colonial, que nasce atrelado a uma cultura letrada anterior à sua própria história. Neste sentido, a literatura brasileira é apresentada levando em conta seu caráter profundamente *empenhado*, de definição do que é, afinal, brasileiro. Candido elenca dois momentos decisivos para a formação da literatura brasileira: o arcadismo (como síntese de tendências universalistas) e o romantismo (como síntese de tendências particularistas), estando em Machado de Assis nossa literatura já formada enquanto um sistema, o que significa, do ponto de vista diacrônico, contar com continuidade literária e uma certa tradição a que se referir e debater, e, do ponto de vista sincrônico, ter estabelecidos um conjunto de produtores, um conjunto de receptores e um mecanismo transmissor simbólico para comunicação inter-humana. Candido não nega que haja literatura no Brasil antes deste momento, mas afirma que não se trata de algo sistemático, e sim de *manifestações literárias*, conceito que não inclui critério de valor sobre as obras. O que causou mais furor na recepção da obra de Candido foi o método, muito ligado à condição de sociólogo do autor. Analisar literatura com intenções propriamente científicas era uma novidade no Brasil então.

Uma das falhas mais evidentes de *Formação da Literatura Brasileira* é a exclusão do gênero dramático. Aparentemente caberia a Décio de Almeida Prado escrever a Formação do Teatro Brasileiro, tarefa que nunca chegou a realizar, ainda que tenha escrito ensaios

interpretativos diversos sobre muitos períodos do teatro nacional<sup>2</sup>. Alguns estudos apontam que Décio de Almeida Prado teria marcado o nascimento do teatro brasileiro com Gonçalves de Magalhães e consideram isso como se Prado localizasse ali a formação<sup>3</sup>. Discordamos desta leitura, pois Prado não utilizou em seus textos os termos *formação* ou *sistema* e não explicitou essa análise. É bem verdade que Décio de Almeida Prado indica que o nascimento do teatro brasileiro só ocorreria na década de 1830, após a Independência, com alguma continuidade de palco, escritores, atores e público, mas, considerando o todo da obra, não se pode afirmar que Prado defenda propriamente uma formação naquele momento, pois as avaliações que o autor expõe dos panoramas de época não autorizam essa interpretação, sobretudo pela efemeridade deste momento em que Gonçalves de Magalhães foi encenado (mais adiante neste texto, essa ideia ficará mais clara com a exposição do percurso de Prado em *História concisa do teatro brasileiro*). Por outro lado, outro grande nome da crítica teatral, Sábato Magaldi, escreveu um *Panorama do teatro brasileiro*, dedicado a Antonio Candido e com um capítulo preliminar, “Perspectivas”, em que utiliza termos análogos aos da *Formação*: “manifestações dramáticas” e “literatura empenhada”. Entretanto, essa verve formativa não segue no desenvolvimento do livro, não aparecendo apontamentos sobre momentos decisivos. Cabe ainda apontar o contexto de produção de *Panorama*, escrito em 1962 a pedido do ministro Lauro Escorel de Moraes, chefe do Departamento Cultural e de Informações do Ministério das Relações Exteriores, para divulgação do teatro nacional, em outras línguas inclusive. Não é por acaso a encomenda de uma obra deste tipo neste período, no qual o Brasil vivia uma grande onda de desenvolvimento e modernização acompanhada de um discurso marcadamente de afirmação nacional. Considerando que a crítica tem papel importante na estabilização das tradições artísticas, o dado dá o que pensar.

A partir de 1940, o teatro brasileiro passa por uma série de modificações importantes no sentido de profissionalização dos palcos e estabelecimento de alguma constância na atividade teatral. Nos anos 1950 e 1960, essa pequena revolução se dá com toda força, incidindo sobre o autor nacional e trazendo para o centro do debate as questões mais efervescentes no Brasil de então, bem como os dilemas de como tratá-las esteticamente. O que se pretende neste breve texto é apontar as décadas de 1950 e 1960 como *momentos decisivos* para o teatro nacional, que, se não redundam necessariamente na *formação* de

<sup>2</sup> João Caetano: *o Ator, o Empresário e o Repertório* (1972); *João Caetano e a Arte do Ator* (1984); *Teatro: 1930-1980* (1984), republicado e ampliado como *O Teatro Brasileiro Moderno; Teatro de Anchieta a Alencar* (1993); *O Drama Romântico Brasileiro* (1996); *História Concisa do Teatro Brasileiro – 1570-1908* (1999).

<sup>3</sup> Ver, por exemplo, “Um sólido panorama do teatro brasileiro”, de João Roberto Faria.

nosso teatro, são ao menos momentos de promessa de estabilização dos palcos brasileiros, indicando sobretudo a centralidade do Teatro de Arena neste processo. Para tanto, é necessário retomar a história errante do teatro no país até então, e para fazer esta trajetória nos valemos de *História concisa do teatro brasileiro*, de Décio de Almeida Prado, em algum contraste eventual com *Panorama do teatro brasileiro*, de Sábato Magaldi.

A história do teatro no Brasil começa ainda no século XVI, ligada à religião católica, com os textos de José de Anchieta (1534 - 1597), dos quais apenas oito chegaram ao nosso tempo. Suas obras não tinham em vista desenvolver propriamente arte teatral, mas sim funcionar como sermões dramatizados. No século XVII não há crescimento do teatro no país: se houve atividades teatrais no período, não se tem notícia e delas não se guardou memória. Talvez este vazio seja na verdade de documentos. É importante, todavia, demarcar que foi neste momento que se deu a impressão (em Portugal, já que a tipografia não era possível na colônia) dos primeiros textos teatrais escritos por escritor nascido no Brasil, Manuel Botelho de Oliveira (1636 – 1711). Sábato Magaldi, entretanto, não considera possível considerar Manuel Botelho de Oliveira parte de nossa literatura dramática, já que as peças foram escritas em espanhol, respeitando modelos hispânicos, e tudo indica que jamais foram representadas. Quanto ao século XVIII, há registros em documentos sobre atividades teatrais relacionadas a festividades públicas e datas como aniversários ou casamentos de governantes. Durante o século XVIII, o teatro vai aos poucos se desenvolvendo, primeiramente em Salvador, sede do Vice-Reinado do Brasil, e posteriormente no Rio de Janeiro, que vai crescendo em importância política e econômica. Gradativamente também se desenvolveu algum teatro nas capitanias em que houve descoberta de ouro e pedras preciosas e nas quais foram criadas cidades, em Minas Gerais e Mato Grosso. Neste momento, a Igreja católica ainda tem importância na história do teatro, como, aliás, nas atividades da colônia em geral.

Com o advento da ópera italiana, pelo interesse do poder monárquico português de não ficar atrás das demais cortes europeias, são construídos teatros na Bahia, no Rio de Janeiro, no Recife, em São Paulo e em Porto Alegre. Para além da construção de teatros, a ópera italiana exerceu influência literária no Brasil. Cláudio Manoel da Costa (1729 – 1789), grande admirador do libretista Pietro Metastasio, nos deixou um único documento de sua produção dramática (apesar de ter escrito outros textos, que se perderam), *O Parnaso Obsequioso*, peça inspirada nas *Ações Teatrais* de Metastasio e encenada por ocasião do aniversário do Governador de Minas Gerais em 1768. É importante esclarecer que o termo “ópera” não deve

ser entendido neste momento propriamente em sua conotação europeia, referindo-se a toda peça que intercalasse canto com trechos falados, variando muito a forma de execução musical conforme recursos locais.

No século XIX, com a vinda da corte portuguesa para o Brasil, emerge a necessidade de construir no Rio de Janeiro, então capital, um teatro apropriado. Em 1813 é inaugurado o primeiro teatro de grandes dimensões do Brasil, chamado à época de Teatro de São João. O teatro já passou por uma série de reconstruções (1824, 1851, 1856, 1930) e teve diversos nomes (Teatro de São Pedro de Alcântara, Teatro Constitucional Fluminense), sendo hoje chamado Teatro João Caetano. Por este teatro passaram todos os gêneros teatrais em pauta no século XIX. Para sua inauguração, importou-se de Portugal a companhia teatral de Mariana Torres, a mais famosa atriz portuguesa do período. Apesar desses esforços, os depoimentos de época, predominantemente de viajantes estrangeiros, dão testemunho de um quadro desolador para o teatro, com espetáculos de qualidade lamentável, tendo o teatro sobretudo importância social, de prestígio.

Já depois da Independência, procurou-se uma solução definitiva para o teatro, contratando uma companhia completa, a melhor no mercado, que girava em torno de Ludovina Soares da Costa (1802 – 1868), atriz trágica que arrancou elogios do jovem crítico Machado de Assis, e estabeleceu nos palcos brasileiros a continuidade profissional. No mesmo período teve enorme importância a figura de João Caetano dos Santos (1808 – 1863), ator e encenador de repertório muito extenso e heterogêneo, voltado a atender vários públicos.

João Caetano levou ao palco duas peças consideradas a primeira tragédia e a primeira comédia nacionais: *Antônio José ou O poeta e a inquisição*, de Gonçalves de Magalhães (1811 – 1882), e *O Juiz de Paz da Roça*, de Martins Pena (1815 – 1848). A encenação das duas peças é um marco na história do nosso teatro, já que é um momento, logo após a Independência, em que parece começar a se estabelecer propriamente um teatro brasileiro: “Atores brasileiros ou abasileirados, num teatro brasileiro, representavam diante de uma platéia brasileira entusiasmada e comovida, o autor de uma peça cujo protagonista era também brasileiro e que explícita ou implicitamente lhe falava do Brasil” (VERÍSSIMO apud PRADO, 2009, p. 42), afirma José Veríssimo em sua *História da Literatura Brasileira*, a propósito de *O poeta da Inquisição*. É bem verdade que Antônio José, apesar de nascido no Brasil, foi para Portugal ainda menino e desenvolveu toda a sua obra lá; ainda assim, Gonçalves de Magalhães considerou sua peça como a primeira a tratar de “assunto nacional”,



o que em contexto romântico de afirmação nacional, muito próximo à Independência do país, se compreende facilmente.

Entre 1835 e 1845, dois autores tentaram introduzir na dramaturgia brasileira “enredos inesperados e surpreendentes”: Luís Antônio Burgain (1812 – 1845), francês que produziu sua obra no Brasil, e Martins Pena (1815 – 1848) em suas primeiras obras. Ambos produziram obras que seriam supostamente dramas históricos, mas nos quais a história é somente um pretexto, e que envolvem dezenas de personagens e recursos variados. Estas peças não foram encenadas na época, ou foram encenadas excepcionalmente por amadores, sendo, portanto, publicadas sem a experiência do palco, e tendo valor apenas literário. Não era incomum, aliás, que não houvesse coincidência propriamente entre as obras produzidas pela dramaturgia nacional e o que se encenava nos palcos brasileiros. É o caso, por exemplo, de *Leonor Mendonça*, de Gonçalves Dias (1823 – 1864), que Décio de Almeida Prado refere como o mais belo drama romântico brasileiro e o único que tem sido representado com certa regularidade em versões modernas, mas não foi aos palcos na época em que foi escrito. Também é este o caso de *Macário*, do jovem Álvares de Azevedo (1831 – 1852)<sup>4</sup>, apesar de que neste caso há o peso da morte prematura do autor, que não chegou a se desenvolver plenamente, mas que prometia ser um dramaturgo de relevância.

A maior parte das peças brasileiras escritas até meados do século XIX não tratavam de assunto nacional e passavam-se via de regra na Europa, à exceção de algumas peças secundárias. É nas comédias em um ato, usadas como *entremez* (entreato da peça principal, prática que veio para o Brasil com Ludovina Soares da Costa em 1829), que o Brasil veio a figurar propriamente. Martins Pena incorporou a prática do *entremez*, em diálogo com a comédia de costumes de Molière, mas em chave brasileira, assimilando matéria da vida local. Neste sentido, Martins Pena é considerado como um autor romântico, ainda que tenha satirizado certos procedimentos românticos. Em suas comédias, o dramaturgo desenvolveu com maestria o senso de cor local e o gosto pelo pitoresco, não somente para distinguir o Brasil da Europa, tarefa que caberia mais propriamente ao drama histórico, mas mais especificamente para delinear as diversas faces do Brasil (da Corte, da roça, do sertão). Martins Pena é, sobretudo, o fundador da comédia de costumes no Brasil, tradição que rendeu muitos frutos no teatro nacional.

---

<sup>4</sup> Sábato Magaldi apresenta Álvares de Azevedo de forma diferente da exposição de Décio de Almeida Prado, construindo um capítulo sobre incursões de poetas na dramaturgia, no qual trata também de Pinheiro Guimarães (1832 – 1877), com *História de uma Moça Rica*, Casimiro de Abreu (1839 – 1860), com *Camões e o Jau*, e Castro Alves, de quem Prado trata com outro recorte, de tratamento de assunto nacional.

Décio de Almeida Prado apresenta quatro dramas históricos escritos entre 1858 e 1867 que cumprem de certa forma este papel de definir a singularidade do Brasil, distinto da matriz europeia: *Calabar*, de Agrário Menezes (1834 – 1863), *O Jesuíta*, de José de Alencar (1829 – 1877), *Sangue Limpo*, de Paulo Eiró (1836 – 1871) e *Gonzaga ou A Revolução de Minas*, de Castro Alves (1847 – 1871). Além dos objetivos estéticos análogos, as peças apresentam estruturas semelhantes: os locais de ação não são mais europeus; Portugal passa a ser apresentado como “pai” tirano; o quadro é amplo em termos de tempo, espaço e personagens; há par amoroso, mas o centro das atenções gira em torno de questões políticas; o enredo envolve eventualmente figuras históricas reais. Nestes dramas históricos, os autores tratam do passado para esclarecer questões do presente e projetar um futuro nacional. Assim como as peças de Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo citadas anteriormente, estas peças também não foram ao palco no seu momento histórico, sendo encenadas somente de forma amadora e fora do Rio de Janeiro.

O realismo começou a tomar os palcos brasileiros em uma posição de vanguarda teatral quando ainda eram encenados os últimos dramas históricos. Durante alguns anos, notavelmente entre 1855 e 1865, autores e intérpretes coincidiram e foram aos palcos diversas peças nacionais. O nome que se destaca quando se fala de realismo no teatro brasileiro é também o grande nome do romance realista, José de Alencar<sup>5</sup>, que chegou a publicar em 1857 uma espécie de plataforma de lançamento do realismo, tendo como modelo Alexandre Dumas Filho e acrescentando à descrição dos costumes a crítica moral. Em contraposição ao melodrama e à farsa, dominantes no Brasil então, Alencar propunha alcançar um meio-termo (seria o tratamento sério dos assuntos?). Além do tratamento das questões da moral burguesa, não deixando de fora a questão do dinheiro, Alencar também tratou do tema fundamental do Brasil no século XIX, a escravidão, não propriamente no sentido de advogar a causa dos escravos, abolicionista, mas no sentido de que a abolição da escravidão era condição básica e essencial para que o Brasil ingressasse no mundo civilizado. Machado de Assis (1839 - 1908)

---

<sup>5</sup> Pelos nomes até aqui apresentados já se pode notar que parte significativa da literatura dramática escrita no Brasil até este momento era desenvolvida por escritores que se destacaram por outros gêneros. “A história do nosso teatro parece feita, muitas vezes, das produções secundárias dos melhores poetas e romancistas que escreveram a literatura do país. Não reconhecer essa verificação seria, ao menos em parte, inverdade. Para explicar o fenômeno, basta referir que a dramaturgia é apenas um dos elementos do espetáculo, e as limitações impostas pela cena devem ter tolhido muito os escritores teatrais. No diálogo mudo com o leitor, o ficcionista se espraia com maior liberdade. Alencar já se queixara de alguns percalços do desempenho, desservido por atores que se recusavam a interpretar papéis pequenos. A dependência que tem o autor dos interesses comerciais das companhias significou sempre um melancólico desestímulo para o desenvolvimento da literatura dramática” (MAGALDI, s/ d, p. 102).

escreve teatro também neste período (*As forças caudinas*, sua primeira peça, é de 1856), mas sua produção se alonga bastante mais, sendo sua última peça de 1906. Décio de Almeida Prado quase não cita Machado de Assis, e Sábato Magaldi dedica a ele um capítulo, mas indicando justamente a irrelevância de sua obra dramaturgica, sendo sua contribuição ao teatro nacional muito mais interessante nos termos de sua atuação como crítico.

No teatro brasileiro, ao contrário do que aconteceu no romance ou mesmo do que aconteceu no próprio teatro em outros países, ao realismo não se sucedeu uma escola naturalista, mas sim uma série de incursões de música ligeira, que tirou dos palcos o que havia se constituído de drama com o romantismo e o realismo.

A irrupção da opereta francesa, acompanhada por suas seqüelas cênicas, trouxe consigo a morte da literatura teatral considerada séria. Não se deixou por isso de pensar sobre o Brasil – e sobre o que mais poderíamos pensar? –, porém em termos de comédia ou de farsa, em continuação a Martins Pena, não a Castro Alves ou Alencar. Tal inflexão foi condenada por todos os interessados – autores, intérpretes, críticos –, menos pelo público, que de qualquer forma nunca dera atenção a nossos escritores (PRADO, 1999, p. 85).

No mesmo período em que José de Alencar procurava afirmar o realismo na dramaturgia nacional, era criada a opereta-bufa com a montagem de *Orfeu nos Infernos* (1858), de Jacques Offenbach, gênero que perduraria muito mais nos palcos brasileiros. A partir de 1859 o Rio de Janeiro contava com um teatro, Alcazar Lírico, que fazia sucesso apresentando as canções que estavam na moda em Paris. Mais popular ainda foi o trabalho do ator cômico Francisco Correia Vasques (1829 – 1892), que traduziu em termos nacionais o repertório de opereta-bufa com *Orfeu na Roça*. Várias outras adaptações de peças francesas foram realizadas, em geral simples traduções, que tiveram extensas carreiras. Nos últimos decênios do século XIX, teve muita importância no Brasil a revista, tipo de espetáculo menos sofisticado que a opereta, também de origem francesa. O teatro de revista não exige enredo e é composto de números cômicos variados, incluindo muitas vezes também canto e dança, tudo mediado pela figura do *compère*, uma espécie de mestre de cerimônia. Outro tipo de espetáculo muito comum no Brasil do final do século XIX é a mágica, espetáculo ainda mais popularesco que a revista. O teatro musicado, seja opereta, revista ou mágica, significou no país um aumento considerável de público e um decréscimo também nada desprezível de aspirações literárias na dramaturgia<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> É importante frisar, porém que a revista foi uma influência importante para a dramaturgia brasileira mais tarde. Comentaremos isso em relação às peças que analisamos nesta dissertação.

Se tragédia e drama foram de certa forma “barrados” pelo teatro musicado, não se pode dizer o mesmo da comédia, gênero mais comercialmente viável, especialmente a comédia de costumes, que Décio de Almeida Prado refere como nossa única tradição teatral. Além de Martins Pena, também incursionaram no gênero Joaquim Manuel de Macedo (1820 – 1882) e França Júnior (1838 – 1890), o último grande comediógrafo brasileiro antes de Arthur de Azevedo (1855 – 1908), que é sem dúvida uma das figuras mais importantes do nosso teatro, responsável por uma produção profícua que foi largamente encenada.

Um ponto ainda a demarcar no que se refere ao teatro desenvolvido no Brasil no final do século XIX é a presença regular de companhias estrangeiras que faziam temporadas por estas terras durante as férias, ensaiando durante a travessia diversos espetáculos, em especial óperas e tragédias. A concorrência destas companhias era devastadora, restando ao teatro nacional trabalhar com gêneros considerados inferiores (dramalhão, comédia farsesca, opereta traduzida, revista, mágica). O cenário era paradoxal: frente a um mercado crescente, a produção nacional decrescia. Por um lado, sendo o teatro a diversão pública e coletiva disponível antes do cinema e do futebol, havia público; porém, por outro lado, não era possível competir com as companhias estrangeiras.

Salvo engano nosso, há um período sobre o qual Décio de Almeida Prado não escreveu, ou ao menos não em ensaios de interpretação publicados como *História Concisa do Teatro Brasileiro* (que se estende até 1908) e *O teatro brasileiro moderno* (cujo raciocínio começa pela década de 1930). Acompanhando os capítulos que Sábato Magaldi dedica a este período em seu *Panorama do teatro brasileiro*, nota-se que de fato o momento não encerra grandes realizações dramáticas. Coelho Neto (1864 – 1934) desenvolve neste momento seu trabalho teatral, de inspiração simbolista, com algum sucesso, especialmente nas incursões cômicas, mas sem deixar marcas muito relevantes na história do teatro nacional.

Fato histórico importante que influencia o teatro brasileiro do início do século XX é a Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918), que afasta o Brasil das tendências europeias, já que não recebemos por algum tempo as visitas, antes usuais, de grandes nomes do teatro francês, italiano ou português. Torna-se necessário trilhar caminho próprio, e nossa dramaturgia se debruça sobre temas brasileiros, “mesclando a comédia de costumes com a reivindicação clara dos valores nacionais” (MAGALDI, s/ d, p. 179). São dramaturgos desta safra Gastão Tojeiro (1880 – 1965) e Armando Gonzaga (1889 – 1954). Magaldi refere a voga na dramaturgia das décadas de vinte e trinta de dar espaço aos primeiros atores, ídolos populares, para

desenvolverem improvisações cômicas e projetarem suas personalidades. Estamos falando do período de atuação de atores como Leopoldo Fróes (1882 - 1932) e Procópio Ferreira (1898 – 1979).

A década de 1930 encontra o teatro brasileiro tentando escapar dos limites da comédia de costumes, que havia revelado grandes atores, mas parecia ter se esgotado. *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo (1898 – 1973), de 1932, foi um marco, trazendo para o palco questões sociais e políticas e o nome de Karl Marx, que começava a ganhar notabilidade no Brasil, tudo mediado por um personagem paradoxal: um mendigo milionário no aconchego de sua biblioteca. A peça causou grande impacto e foi considerada o início de uma nova era dramática. Freud também não tardou a aparecer em nossos palcos, em *Sexo*, de Renato Vianna (1894 – 1953), de 1934, na qual o protagonista também é um homem de meia idade em sua biblioteca, desta vez um médico. Ambas as peças foram audaciosas no conteúdo, mas não em sua forma, atendo-se basicamente ao modelo do teatro de tese já desenvolvido no século XIX, na qual o protagonista, o *raisonneur*, dotado do ponto de vista do autor, tem grande importância. Em 1933, Oduvaldo Vianna (1892 – 1972) desenvolveu outro tipo de abertura temática com *Amor*, defendendo o divórcio e a liberdade amorosa. Esta peça exigiu inovações cênicas importantes nas restrições de espaço e tempo, permitindo ao espectador ver uma cena se passando em diferentes espaços (uma ligação telefônica, por exemplo, na qual se vê o personagem que liga, a telefonista e quem atende) e utilizando cortes de luz de alguns segundos como pano de boca, garantindo a continuidade do espetáculo sem maiores interrupções. “Era a maneira nacional, menos sofisticada do que os palcos giratórios europeus, de competir com o cinema, roubando-lhe um pouco de sua fluidez narrativa, do seu ritmo vivo e dinâmico, aspiração de não poucos homens de teatro, escritores e encenadores, durante a década de trinta” (PRADO, 2009, p. 26). As peças aqui mencionadas foram grandes sucessos, encenadas pelas maiores companhias do momento.

Décio de Almeida Prado (vale lembrar que paulista e uspiano) afirma que estas peças, ainda que renovadoras em alguns aspectos, seguem um modelo de teatro comercial, sem questionar propriamente a fundo seus métodos, e que a renovação realmente contestatória dependeria de que a Semana de Arte Moderna tivesse sobre o teatro impacto igual ao que já vinha se mostrando em outros gêneros literários: “Se tal não sucedeu, culpa não cabe, é bom frisar, aos modernistas, que tentaram em vão, durante anos, forçar as portas da cidadela conservadora em que se convertera o palco brasileiro” (PRADO, 2009, p. 27). Na crítica

teatral, há as sucessivas campanhas de Antônio de Alcântara Machado (1901 – 1935) pela modernização do teatro brasileiro, através da aplicação de processos dramáticos modernos europeus a temas nacionais. No sentido cênico, há a tentativa (frustrada) de Álvaro Moreyra (1888 – 1964), em 1927, com o Teatro de Brinquedo. E há, é claro, o interesse dos maiores nomes do modernismo paulista, Mário de Andrade (1893 – 1945) e Oswald de Andrade (1890 – 1954), pelo teatro. Peças como *O Rei da Vela*, *O Homem e o Cavalo* e *A Morta*, de Oswald de Andrade, e *Café*, ópera de Mário de Andrade, colocam em pauta temas políticos e o horizonte de Revolução, tematizada em chaves diversas. Cabe lembrar aqui que *O Rei da Vela* será um grande marco na história do teatro nacional, mas somente quando encenada pelo Teatro Oficina em 1967, causando furor na cena brasileira.

Com o Estado Novo e a implementação de um dos regimes censórios mais pesados que o país já viveu, o teatro muda de perspectivas. A pequena abertura ensaiada na década de 1930 fica para trás e a dramaturgia brasileira volta-se para outros gêneros, em especial as peças históricas: *Marquesa de Santos*, de Viriato Correa (1884 – 1967), em 1938; *Carlota Joaquina*, de R. Magalhães Jr. (1907 – 1982), em 1939; e *Iaiá Boneca* (1938) e *Sinhá Moça Chorou...* (1940), de Ernani Fornari (1899 – 1964), que não são propriamente peças históricas, mas utilizam a aura romântica do período regencial para contar histórias de amor.

Outras modificações aconteciam neste momento nos palcos brasileiros. A opereta, ainda em pauta nas primeiras duas décadas do século XX, desapareceu dos palcos quando o cinema passou a ser falado e cantado. A revista se enfraquecia, não podendo mais desenvolver suas funções principais, a crítica política (por conta da censura) e a divulgação da música popular (no que foi substituída pelo rádio). Também não era mais comum ver artistas portugueses em palcos nacionais: já não era necessário. Apesar disso e fazendo algumas ligeiras concessões, a avaliação de Décio de Almeida Prado para a década de 1930 é bastante negativa:

O balanço final da década de trinta não lhe é favorável. O teatro comercial, em seu nível mais ambicioso, não realizara nenhum de seus intentos estéticos ou de suas obrigações históricas: não resistiria ao impacto do cinema, perdendo continuamente terreno enquanto diversão popular; nada dissera de fundamental sobre a vida brasileira, não conseguindo passar adiante, como almejava certo momento, as mensagens revolucionárias de Marx e de Freud; e, sobretudo, não soubera incorporar as novas tendências literárias (nem a ópera de Mário nem as peças de Oswald foram encanadas em vida de seus autores), como já vinha acontecendo, de um modo ou de outro, com a poesia e com o romance. Entre o gueto modernista e o repertório corrente em palcos nacionais não surgira qualquer compromisso aceitável para ambas as partes (PRADO, 2009, p. 36-37).

Mesmo considerando certa ampliação nos horizontes do teatro brasileiro, que não mais se restringe aos espaços e temas da comédia de costume que por muito tempo dominaram os palcos, Prado considera que, no essencial, a maneira como o teatro considera a si mesmo em relação ao seu público pouco havia mudado. Para não ser esmagado pelo cinema, o teatro não poderia enfrentá-lo. Não se tratava de mais profissionalismo, e é justamente de quadros fora do teatro comercial que veio a renovação necessária. Aliás, isso não é incomum na história do teatro: foi o caso da França, com Antoine, e da Rússia, com Stanislávski, para o estabelecimento do naturalismo, e dos EUA, com os Provincetown Players, que propiciou o trabalho inovador de Eugene O'Neill.

O ciclo em suas linhas gerais se repete: um teatro excessivamente comercializado; grupos de vanguarda que não encontram saída a não ser à margem dos palcos oficiais, tendo sobre este a vantagem de não necessitar tanto da bilheteria para sobreviver; a formação de um público jovem que, correspondendo melhor às aspirações ainda mal definidas do futuro, acaba por prevalecer; e o ressurgimento triunfal do profissionalismo, proposto já agora em bases diversas, não só artísticas mas às vezes até mesmo econômicas e sociais (PRADO, 2009, p. 38).

No Brasil, esse movimento começa a se esboçar a partir da década de 1920, mas só começa a ganhar consistência em 1940, com nomes como Alfredo Mesquita (1907 – 1986), fundador do Grupo de Teatro Experimental e da Escola de Arte Dramática (hoje incorporada à USP), em São Paulo, e Paschoal Carlos Magno (1906 – 1980), diretor do Teatro de Estudante do Brasil, no Rio de Janeiro. Os primeiros, no entanto, a colher frutos deste novo cenário foram Brutus Pedreira (1904 – 1964) e Tomás Santa Rosa (1909 – 1956), diretores do grupo carioca Os Comediantes, com a ruidosa encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (1912 – 1980), em 1943. A peça diferia de tudo que há havia sido escrito na dramaturgia nacional, tanto no sentido da tematização de diversas perversões psicológicas, que Nelson Rodrigues continuará a ter como assunto em sua obra teatral, quanto no sentido de que há um deslocamento muito moderno na apresentação da história, com o foco na *maneira* de contá-la. Com a encenação de Ziembinski (1908 – 1978), polonês exilado, o choque estético foi imenso e modificou a imagem que se tinha do gênero dramático no país, “chamando sobre ele a atenção de poetas como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, romancistas como José Lins do Rego, ensaístas sociais como Gilberto Freyre, críticos como Álvaro Lins” (PRADO, 2009, p. 40-41). *Vestido de Noiva* elevou o teatro ao nível de prestígio da literatura

no Brasil.

Para Décio de Almeida Prado, o “ciclo heroico” do amadorismo se encerra com a encenação de *Hamlet* pelo Teatro do Estudante do Brasil em 1948. Iniciava-se a partir daí um novo momento, destinado a delimitar com profissionalismo as renovações trazidas pelas encenações amadoras, estabelecendo a continuidade das companhias permanentes. A consolidação deste novo teatro profissional veio com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia - TBC, em 1948, por iniciativa do engenheiro industrial Franco Zampari (1898 – 1966), italiano radicado no Brasil. O centro da dramaturgia nacional, até então no Rio de Janeiro, se desloca para São Paulo. O programa do TBC não difere muito do que vinha se desenvolvendo até então, com peças consagradas e encenadores estrangeiros, mas há novidade no sentido empresarial, com uma economia interna mais equilibrada e um salto quantitativo. O repertório compunha-se alternando clássicos universais e peças populares, tudo encenado com o mesmo cuidado e qualidade. Com o trabalho do TBC, o Brasil se atualizou e se internacionalizou no contato com autores diversos (Sófocles, Oscar Wilde, Schiller, Gorki, Arthur Miller, Pirandello, Strindberg, etc.). Além disso, o contato com diretores e encenadores estrangeiros não se limitou ao TBC internamente, de forma que sua influência se estendeu à totalidade do teatro brasileiro. O TBC durou dez anos sob a direção de Zampari e mais cinco sob outras, o que, na história do teatro nacional, é um período longo de atuação.

O período pós-Segunda Guerra foi marcado pelo internacionalismo, especialmente em duas tendências: uma francesa, via Sartre e Camus, ligada a conceitos, abstrações e engajamento filosófico; e uma americana, mais concreta e mais próxima, inclusive por influência do cinema, que manteve do naturalismo o interesse pelo indivíduo e pelas personalidades humanas. Esse internacionalismo inibiu encenadores brasileiros, que ficaram à sombra dos estrangeiros trabalhando como assistentes de direção ou foram estudar na França e nos EUA. A dramaturgia também passou por um momento complicado. “Os mais arrojados entre os nossos autores saíram a campo para enfrentar os de fora no próprio terreno deles, se assim podemos dizer” (PRADO, 2009, p. 50).

Fazendo um balanço dos anos 1950 a partir das reflexões de Guilherme Figueiredo, Décio de Almeida Prado expõe um panorama positivo: melhora da criação; crescimento do público; editores interessados em obras teatrais; comentaristas, críticos e repórteres com espaço nos meios de comunicação; cursos oficiais começando a dar resultados com ensino



sistemizado; rádio, cinema e televisão oferecendo estabilidade ao ator. No entanto, o crítico indica uma debilidade fundamental: o autodidatismo dos autores nacionais.

Os autores com que contávamos ou provinham de outros gêneros literários ou eram médicos e advogados que, em plena maturidade, tentavam encontrar uma carreira mais condizente com as suas aspirações profundas. Alguns demonstravam uma aguda intuição, aprendendo à própria custa tudo o que sabiam sobre o teatro. Tal era o caso, notadamente, de Nelson Rodrigues, no drama, e de Silveira Sampaio, na comédia. Mas, de modo geral, faltavam aos nossos escritores a familiaridade, o domínio técnico da profissão, de quem se formou como homem e como artista já dentro do palco, falando a linguagem dramática como se fosse a própria (PRADO, 2009, p. 60).

A partir dos anos 1950 começam a surgir pelo Brasil, e em especial em São Paulo, peças de peso, que completam a maturidade de nossa dramaturgia: *A Moratória* (1955), de Jorge Andrade (1922 – 1984); *Auto da Compadecida* (1956), de Ariano Suassuna (1927 – 2014); *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri (1934 – 2006); *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho (1936 – 1972); *O Pagador de Promessas* (1960), de Dias Gomes (1922 - 1999); *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal (1931 – 2009). Estas obras carregam em comum a marca da militância teatral de seus autores e forte nacionalismo, seja em um sentido mais propriamente político ou em um sentido amplo de valorização de temas nacionais. É aqui que entra o Teatro de Arena. Em *O teatro brasileiro moderno*, Décio de Almeida Prado dedica mais de 15 páginas a reflexões sobre o grupo, de longe muito mais do que dedica a qualquer outro analisado no ensaio; Sábato Magaldi não dedica tanto espaço ao Arena, mas cabe lembrar que seu *Panorama do Teatro Brasileiro* foi escrito em 1962, em meio à sua trajetória, e vale ainda ressaltar que em 1984 Magaldi escreve um pequeno livro apenas sobre o grupo, *Um palco brasileiro*. Décio de Almeida Prado aponta o Arena como a companhia “que compreendeu e exprimiu melhor do que as outras os imperativos da década, chamando para si a tarefa de nacionalizar os nossos palcos” (PRADO, 2009, p. 62), de importância para o período dos anos 1950-1960 análoga à importância que teve o TBC no período imediatamente anterior. Porém, se a grande importância do TBC esteve principalmente ligada ao exemplo e à prática, o Arena, por outro lado,

não só teorizou com abundância [...] como procurou sempre reescrever em benefício próprio a história recente. Para isso concorreram a vocação ensaística e o espírito polêmico de Augusto Boal, a fase em que entrava o Brasil, de agudo questionamento político, e a necessidade de estabelecer novas bases estéticas e sociais para a renascente dramaturgia nacional (PRADO, 2009, p. 62).

É interessante levar em conta o quanto Augusto Boal, provavelmente a figura mais importante do Arena, teve influência na leitura do posicionamento central do grupo na história do teatro nacional, com sua militância crítica e sua obra teórica. Somente para dar um exemplo, o mais comum é encontrarmos em estudos a classificação de fases da história do Teatro de Arena conforme proposta de Boal, sendo inclusive esta a postura de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, com algumas poucas reservas e problematizações. Com isso não queremos apontar necessariamente uma falha (ainda que a problematização desta história como contada justamente pela sua maior figura possa render bons frutos), mas sim exemplificar o quanto o apetite teórico e crítico de Boal é parte ativa no estabelecimento do Arena na tradição do teatro brasileiro.

Como apontamos acima, a década de 1950 é marcada por uma virada nacionalista e politicamente comprometida na dramaturgia brasileira, com uma grande gama de peças que procuram retratar e atingir o povo, buscando em figuras populares seus protagonistas ideais e compreendendo estas figuras como fonte da identidade nacional, especialmente aquelas que são marginalizadas e exploradas. Aparecem em muitas peças, por exemplo, figuras históricas populares identificadas como heróis nacionais, como Lampião, Antônio Conselheiro, Padre Cícero, Zumbi, Tiradentes, em uma chave de leitura crítica que tornou-se a tônica da produção teatral deste período, e em diante ainda nos anos 60. O teatro produzido no Brasil nas décadas anteriores já vinha gradativamente trazendo novidades e avanços, como o aperfeiçoamento técnico, a formação de plateia e a especialização de atores, cenógrafos, figurinistas e diretores, mas isso não compensava a falta de uma dramaturgia nacional. Se até o início do século XX era comum que a elite brasileira viajasse à Europa para assistir teatro ou assistisse aqui no Brasil peças de companhias estrangeiras, o quadro não se altera drasticamente com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC: as peças seguem sendo estrangeiras, encenadas agora por um grupo nacional<sup>7</sup>. Eram usuais as críticas ao repertório e ao público da companhia. O Teatro de Arena foi ponta de lança destes questionamentos, especialmente depois de unido ao Teatro Paulista de Estudante – TPE e já contando com Augusto Boal.

Sendo a falta de uma dramaturgia nacional forte o problema mais debatido no meio teatral no período dos anos 1950 e 1960, é forçoso referir a centralidade do Teatro de Arena neste processo que completa, com a valorização do autor brasileiro, um ciclo revolucionário nos nossos palcos. Depois da atuação de Os Comediantes e do TBC, atuação que garantiu a

---

<sup>7</sup> Sobre o repertório do TBC: “até 1955, o TBC estreou 71 espetáculos. Deles, onze de autores brasileiros” (PACHECO, 1986, p. 97).

“renovação estética dos procedimentos cênicos” na década de 1940, conforme as palavras de Magaldi (1984, p. 7), a pauta do momento era propriamente o abasileiramento dos palcos. A partir da encenação de *Eles não usam black-tie*, em 1958, ficou estabelecida a especificidade do Arena neste sentido, e sua linha de atuação marcou outras companhias, como o Grupo Opinião, no Rio de Janeiro, e até mesmo influenciou no repertório do TBC nos anos 1960. É claro que o Arena não foi o único grupo de atuação importante nesta nova dramaturgia de caráter nacionalista e crítico. Sequer citamos ainda os Centros de Cultura Popular da UNE – CPCs, que foram fundamentais centros de debate e produção artística voltadas para um projeto político emancipador nos anos 1960. Mas o que queremos apontar aqui é a importância do Teatro de Arena neste processo de estabelecimento de uma *dramaturgia* nacional, que aliás ficou nos cânones do teatro brasileiro (ao contrário das peças do CPC, por exemplo), questão essencial no período<sup>8</sup>. Nos anos seguintes ao sucesso da peça de Guarnieri, o Arena leva aos palcos o morro, a favela, a pobreza, o operário, enfim, aspectos diversos do Brasil que não figuravam no teatro brasileiro até então. Foram encenadas uma série de peças nacionais, basicamente escritas por jovens autores ligadas ao Seminário de Dramaturgia do Arena, como *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha; *Quarto de empregada*, de Roberto Freire; *Bilbao, via Copacabana*, de Vianinha; *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 Augusto Boal; *Pintado de alegre*, de Flávio Migliaccio; *O testamento do cangaceiro*, de Francisco de Assis.

Para Décio de Almeida Prado, o Teatro de Arena tem méritos inquestionáveis: “Por dez anos, de 1958 a 1968, funcionou ele como ponta de lança do teatro político brasileiro, encenando alguns espetáculos memoráveis, revelando atores e autores, e, antes de mais nada, realizando um notável trabalho de teorização – quaisquer que sejam as restrições que *a posteriori* se lhe possam fazer” (PRADO, 2009, p. 78). O Arena passou por várias fases, o que não caberia comentar no detalhe neste ensaio, mas entre a pesquisa de uma maneira nacional de comunicar a fala do autor, o período em que o grupo realiza uma série de peças calcadas na nacionalização dos clássicos e a realização dos musicais que marcam a história do teatro brasileiro nos anos 1960 (os *Arena conta*) o grupo foi passando da implantação do realismo ao

---

<sup>8</sup> Para além disso, é preciso lembrar como relevantes algumas outras questões: o Teatro de Arena tem um trabalho de continuidade notável para o contexto brasileiro, de 1953 a 1970, e muitos dos quadros importantes do teatro nacional deste período passam por suas fileiras, inclusive alguns dos nomes de outros grupos como o já citado CPC. Nestes sentidos, inclusive, notam-se mais analogias entre o papel do TBC no período anterior e o do Arena nas décadas de 1950 e 1960.

abrasileiramento do teatro épico de Brecht, com uma visada constante de levar aos palcos questões propriamente brasileiras e através do olhar brasileiro.

O Golpe de 1964, porém, é ponto fundamental de cisão para a história desta nova dramaturgia. Para compreender o impacto desta virada conjuntural, é preciso considerar que o teatro brasileiro se encontrava em uma fase bem estabelecida (ou ao menos em que primava a noção de que havia chegado o momento do bom teatro nacional) há poucos anos quando o Golpe ocorreu. Sendo esta dramaturgia nacionalista e crítica profundamente ligada à efervescência política dos anos anteriores, marcada por todos os lados pela noção de que uma revolução brasileira estava próxima de ocorrer, e de que a cultura tinha um papel essencial a desempenhar neste caminho, o golpe militar deveria gerar uma enorme quebra de expectativas e paradigmas.

Se a expansão do conjunto correspondia ao espírito desenvolvimentista que empolgava o Brasil, na década de cinquenta, o declínio e o desaparecimento do Arena estão intimamente associados à repressão desencadeada pelo Ato Institucional n.º 5, de 13 de dezembro de 1968. Esse foi, na verdade, o golpe de misericórdia nas manifestações artísticas oposicionistas, de qualquer origem. O exílio voluntário de Boal, em 1971, pôs fim a um admirável percurso, iniciado por José Renato em 1953, ao fundar o primeiro Teatro de Arena da América do Sul, juntamente com Geraldo Matheus, Sérgio Sampaio e Emílio Fontana (MAGALDI, 1984, p. 9).

Se o Teatro de Arena estava profundamente ligado em sua trajetória à questão do nacionalismo desenvolvimentista, como lidar com a quebra que ocorre no golpe de 1964? Essa reviravolta política leva a uma série de dilemas, cuja primeira manifestação está no *Show Opinião*, dirigido por Augusto Boal. O espetáculo parece mimetizar a efervescência cultural e política vivida no pré-64, além de dar uma primeira resposta ao novo contexto que o país vivia, refletindo sobre estas experiências históricas. Como comentamos brevemente na introdução, *Opinião*, além de referir uma tradição anterior de teatro nacional popular, está na origem de uma série de espetáculos de teatro de resistência à ditadura, sendo “o grande marco na voga de espetáculos musicais de protesto em que vão se inserir, de certa forma, *Zumbi e Tiradentes*” (CAMPOS, 1988, p. 8). O show dialoga fortemente com o percurso do Teatro de Arena, tanto no que se refere a ser um ponto de chegada de toda uma elaboração teórica e estética do pré-64 quanto no sentido de ser importante para reflexões que levaram à construção de técnicas e teorias que viriam a se mostrar em espetáculos posteriores. *Opinião* foi uma primeira resposta ao golpe, neste sentido de estabelecer uma comunhão, uma simpatia, uma identificação entre artistas e público de esquerda (majoritariamente estudantil).

A falta incômoda de qualquer crítica ao populismo e admissão de responsabilidade em relação à derrota sofrida pela esquerda, que estão presentes no show e hoje saltam aos olhos, permanece em *Arena conta Zumbi*, musical que segue o *Opinião*, já em um formato mais ousado, onde começa a se ensaiar o Sistema Coringa.

“Se o povo é corajoso e inteligente, por que saiu batido? E se foi batido, por que tanta congratulação?” (SCHWARZ, 1978, p. 81): são estas as perguntas que, segundo Schwarz, o Arena jamais conseguiu responder satisfatoriamente, e são elas que marcam os limites estéticos de sua atuação. Para o grupo, o teatro deve divertir e educar, e não só desmascarar, que era o procedimento, simplificando muito, de outro grande grupo de teatro do período, o Oficina, que trabalhou em direção oposta ao Arena, mas também foi definidor para o andamento do teatro brasileiro dos anos 1960. Aqui chegamos ao último grupo que gostaríamos de referir neste breve estudo, seguindo de perto o raciocínio da obra de Décio de Almeida Prado que indica a centralidade do TBC, do Arena e do Oficina na formação do teatro brasileiro moderno. Prado coloca o Teatro Oficina em uma espécie de posição de síntese:

O Teatro Oficina [...] apresentara-se a princípio como um continuador do Teatro de Arena e do Teatro Brasileiro de Comédia. Do primeiro, junto ao qual se iniciara no profissionalismo, recebera a preocupação política, o desejo de exprimir o país e o momento histórico, a intenção de não isolar o palco de seu contexto social. Do segundo herdara, ainda que sem o admitir, o empenho estético, o cuidado com o lado material do espetáculo, a preferência pelo repertório estrangeiro e a abertura do elenco a elementos vindos de fora (PRADO, 2009, p. 112).

O Oficina lidou de forma muito diferente do Arena com o Golpe de 1964 e a ditadura civil-militar que gradativamente se estabeleceu nos anos seguintes: “Se o Arena herdara da fase de Goulart o impulso formal, o interesse pela luta de classes, pela revolução, o Oficina ergueu-se a partir da experiência interior da desagregação burguesa em 64” (SCHWARZ, 1978, p. 85). A partir do golpe de 64 e em diante até o início dos anos 1970, o teatro brasileiro se depara inevitavelmente com a questão das possíveis estratégias de resistência à ditadura civil-militar que cada vez com mais força e clareza se instalava. Os caminhos foram diversos. Enquanto o Arena traçava uma trajetória de construção de heróis positivos e incitação à resistência, o Oficina, por sua vez, adotava uma linha mais agressiva, sem aliança com a plateia. Identificando seu público com a pequena burguesia e avaliando que a classe tivera em grande medida papel de apoio ao golpe, o Oficina adota sua perspectiva e estabelece no palco

uma dinâmica de agressão e ofensa que desafia o espectador a tomar posições ideológicas claras (MOSTAÇO, 1982).

Até 1966, o trabalho do Oficina gira basicamente em torno de peças internacionalmente consagradas, mas o que de fato foi marcante na história do teatro brasileiro quanto à atuação do grupo foi a montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967, com direção de José Celso Martinez Corrêa. O Oficina desenvolve um trabalho por um lado ligado ao teatro irracionalista e agressivo de Artaud e por outro ligado ao teatro épico de Brecht, racionalista, didático e revolucionário, vivendo uma tensão muito emblemática de sua geração e deslocando a revolta para um sentido bastante diferente do teatro político que vinha sendo desenvolvido até então, pensando o posicionamento do homem como indivíduo e negando-lhe possibilidade de comodidade e complacência. Não se tratava mais de incitar o comportamento revolucionário: “Não caberia ao teatro promover a revolução. Ele mesmo é que tinha de ser um ato revolucionário” (PRADO, 2009, p. 114).

No início da década de 1970, os principais grupos teatrais do período, Arena e Oficina, se desarticularam, em parte por crises estéticas<sup>9</sup> e dificuldades de repertório, mas em alguma medida também por dificuldades com a censura e por questões econômicas que afetavam a totalidade da cena teatral brasileira na época. Décio de Almeida Prado afirma que com o fim destes grupos se fecha um ciclo histórico do teatro brasileiro: “Durante três decênios, havíamos tido uma companhia-padrão, que encabeçava a vanguarda e pela qual se julgava tudo o que se fazia no momento. Primeiro, no Rio, Os Comediantes, Dulcina, Mme Morineau. Depois, em São Paulo, o TBC, o Arena, o Oficina” (PRADO, 2009, p. 119). A partir dos anos 1970, portanto, com o fim destas companhias, o teatro nacional entra em uma fase mais difusa e indecisa<sup>10</sup>. O crítico aponta ainda que as décadas seguintes se desenvolveram a partir da sombra projetada pelas décadas de 1940 a 1970, época de grandes avanços e conquistas no teatro nacional, que não se repetiriam nas gerações seguintes. Na leitura de Prado, TBC, Arena e Oficina, mais do que entidades, seriam símbolos de três épocas e três atitudes perante o teatro, que influenciaram o teatro que se segue. O TBC sobreviveu no chamado “teatrão”, o teatro comercial bem feito. O Arena tem suas

---

<sup>9</sup> Prado aponta que há uma crise estética internacional: “A revolução do teatro, extremamente eficaz no destruir, não se mostrava tão segura na parte construtiva. O público burguês, o único que possuíamos, agredido com frequência e às vezes só por ser público, começa a se afastar” (PRADO, 2009, p. 120).

<sup>10</sup> Eldécio Mostaço analisa este momento em *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*, afirmando que o panorama se complexifica e impossibilita uma síntese abrangente. O autor comenta a vigência de um teatro (produzido pela “geração AI-5”) ligado à contracultura, em que desponta o uso de drogas, a desagregação do discurso, a moda psicanalítica.

continuidades em uma dramaturgia política de esquerda, que com o arrefecimento da censura retoma a palavra e passa a tratar em um primeiro momento dos traumas com a ditadura militar. O Oficina sobrevive no teatro independente ou alternativo, experimentalista e relativamente alheio ao esquema empresarial, do qual nem sempre o teatro político se desvia, aliás.

No momento histórico no qual Antonio Candido considerou a literatura brasileira formada, o teatro nacional não chegou a completar sua maturidade, sendo a breve vitalidade que apresentava, com alguns textos nacionais encenados e alguns atores importantes em exercício, interrompida por uma onda de teatro musicado que desvia o curso de uma dramaturgia propriamente brasileira. Como o teatro envolve a materialidade da encenação, não se pode pensar somente em textos produzidos, sendo preciso considerar sua presença nos palcos, e é bem verdade que na história do teatro brasileiro o desencontro entre este e o autor nacional é notável. No período que vai de meados dos anos 1940 até ao menos o final da década de 1960, nos deparamos com uma cena teatral brasileira particularmente viva e pulsante, especialmente na atuação dos grupos TBC, Arena e Oficina, responsáveis por grandes saltos de qualidade no teatro nacional. Destes, procuramos destacar o Arena por sua atuação longa, sua ampla influência na trajetória de outros grupos, seu empenho em resolver o problema da falta de uma dramaturgia nacional, seu interesse notório em levar o Brasil aos palcos. Essa evolução, que vinha constituindo o momento mais rico do teatro no Brasil, é de certa forma interrompida e barrada pela ditadura civil-militar que se instala após o golpe de 64, barrando o contato com camadas mais populares, uma pauta importante do período, e gradativamente sufocando a atuação destes grupos, em alguma medida por conta da censura, mas também pela própria experiência social, que engendra contradições notáveis nas obras. Esse momento altamente produtivo, criativo e empenhado, no qual estava na pauta do dia do teatro a constituição de uma tradição, o diálogo entre companhias, artistas e dramaturgos, a resolução de problemas estéticos, o debate das questões fundamentais do país e a busca pela definição de um público, talvez não tenha se completado enquanto formação, mas deixou frutos para as gerações seguintes, definindo especificidades e caminhos para uma dramaturgia nacional.

### 3. CAPÍTULO II: Articulações teóricas

#### 3.1 Teatro e Política

Primeiramente é preciso esclarecer que quando falamos aqui de teatro e política não pretendemos abordar o tema de forma abstrata, no viés de que toda (inter)ação humana possui um sentido político mais ou menos explícito. Tratamos aqui de debates específicos sobre a utilização do teatro como artifício na arena da luta política, debate este em geral relativo às esquerdas, que inclui questões como popularização do teatro, engajamento dos artistas e dilemas formais/estéticos relacionados a estas questões. Apresentaremos uma breve revisão bibliográfica com alguns textos importantes disponíveis em português sobre o tema, enfatizando uma linha de desenvolvimento que vai do final do século XIX até os anos 1960, momento em que são encenadas as peças de que tratamos nesta dissertação, passando pelos naturalistas, por Stanislavski, pelo agitprop, por Piscator e por Brecht, pontos estes que entendemos que sejam os fundamentais no tema.

Em sua dissertação, publicada pela Editora Perspectiva em 1990, *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*, Silvana Garcia trata da matriz histórica do teatro político e do teatro de agitprop como prelúdio de seu argumento sobre o teatro popular de periferia no Brasil dos anos 1970. Vamos procurar retomar aqui a trajetória que a autora constrói. Durante a segunda metade do século XIX, vive-se em solo europeu, especialmente na França e na Alemanha, uma série de experiências cujo horizonte é a popularização do teatro, como o Freie Bühne e o Freie Volksbühne na Alemanha e o Théâtre Libre, o Théâtre du Peuple, o Théâtre Civique e o Coopération des Idées na França. A novidade principal está na forma de financiamento desses teatros, através de uma estrutura de participação associativa. O repertório não trazia grandes novidades: apesar de alguma abertura eventual a uma nova dramaturgia, em geral as peças apresentadas resumiam-se aos clássicos e aos textos naturalistas. É provavelmente com Romain Rolland que se começa uma reflexão voltada especificamente para a necessidade de uma nova dramaturgia em consonância com projetos de teatro popular. Enfim, datam desse período inúmeras iniciativas de popularização do teatro, no sentido de bilheteria, e começam também a surgir necessidades de renovação dos temas, e,



inevitavelmente, das formas.

Porém, em um primeiro momento, o que vemos são diversas iniciativas vinculadas a associações e clubes operários no sentido de celebrar o trabalhador, tanto como tema quanto como intérprete, com o objetivo, principalmente, de criar espaços próprios de lazer e convivência. Não há neste primeiro momento de um teatro amador operário um perfil próprio muito marcado, predominando ainda padrões estéticos vinculados ao teatro profissional. A motivação não reside substancialmente no interesse pelas artes cênicas, mas sim no reconhecimento do teatro como um veículo de ideias. De qualquer maneira, estas formas teatrais surgidas na segunda metade do século XIX, seja levando grandes massas para as plateias ou trazendo para o fazer teatral temas sociais, tendo em seu horizonte em ambos os casos uma intenção transformadora da realidade, se deparam com a ausência de uma base ideológica clara que permita às classes populares vislumbrar possibilidades de emancipação: “Do melodrama ao naturalismo, das excursões teatrais pelos bairros ao aparecimento do operário-ator, o desejo de atingir a uma camada mais ampla da população não chegou a configurar um teatro de perfil político explícito” (GARCIA, 1990, p. 3). É somente no contexto da eclosão e consolidação da Revolução Russa que um teatro com intenções políticas encontra pela primeira vez solo fértil para desenvolver-se como tal, organicamente relacionado com a conjuntura. O Partido Comunista e o Estado terão um papel dominante neste processo, o que leva a uma série de questões problemáticas relativas ao controle e à condução da produção cultural.

No contexto da Revolução Russa, o teatro, assim como outras formas artísticas, foi mobilizado para disseminar a revolução, bem como conter forças contrarrevolucionárias e informar a população. Surgem aí as primeiras estratégias de agitação e propaganda, através de campanhas, festas de massa, excursões artísticas e até mesmo barcos e trens de agitação. É preciso lembrar que nesta primeira fase, denominada “comunismo de guerra”, há certa organicidade nestas iniciativas, que dialogam com uma mobilização maciça parcialmente espontânea. Há uma confluência muito interessante entre

o vigor participativo de uma ampla camada da população até há pouco marginalizada e que busca agora vias próprias de expressão; o comprometimento ideológico de uma nova classe dirigente que autoriza o envolvimento e estimula as iniciativas coletivas, e a adesão criativa de uma vanguarda que confia na possibilidade de uma Renascença de tintas rubras augurando o novo século (GARCIA, 1990, p. 19).

Disseminam-se os chamados grupos auto-ativos, coletivos de produção artística que mobilizam diferentes círculos, agindo em diversas esferas culturais e estimulando a formação de outros grupos. No horizonte desta ebulição cultural está a necessidade de criação de uma arte que corresponda ao novo contexto sociopolítico, o que inclui eliminar as barreiras entre criação e contemplação, em oposição ao paradigma da cultura burguesa. Esse é em geral o cerne de debate constante na produção artística engajada que se pretende popular e de esquerda.

O agitprop é um teatro que visa resultados concretos: informar, educar e mobilizar. Seus fundamentos básicos estão relacionados com o vínculo com o espectador e com o tempo presente, e, portanto, sua pesquisa formal se relaciona muito mais à adequação aos objetivos políticos imediatos do que a uma pesquisa evolutiva e/ou cumulativa de linguagem artística. Outra característica fundamental é a coletividade do trabalho, socializando o conhecimento. Além disso, a participação do espectador no teatro de agitprop é fundamental, não somente durante a apresentação em si, mas durante todo o seu processo.

A nível de espetáculos, procura-se fazer o espectador participar como atuante nos grupos representando as cenas de massa, na aclamação de slogans e cantos revolucionários e, em alguns casos, atribuindo-lhe uma inserção mais complexa, como nos processos de agitação (agitsud). Esses tribunais eram simulações de julgamento, envolvendo todos os componentes usuais de um júri real, que, nas cidades onde se realizavam, eram integrados por representantes da comunidade e tinham como objeto de apreciação assuntos candentes do local e da sociedade daquele momento (GARCIA, 1990, p. 22).

Visando atingir o maior número possível de pessoas, o movimento auto-ativo desenvolveu alta capacidade de autorreprodução, para a qual foram fundamentais as escolas e estúdios de experimentação, assim como publicações internas que orientavam o trabalho agitpropista. Nesta época, eram indicados como “manuais” os sistemas de Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov e Komissarjevski. Mais adiante comentaremos a importância da centralidade de Stanislavski, em polêmica com o fato de que Brecht foi rechaçado pelo regime stalinista.

No caso soviético, o Estado logo passará a ver estas mobilizações com desconfiança e receio da perda de controle. A arte do proletariado, sua natureza e sua função, será objeto de debate intenso. De instrumento de agitação e mobilização revolucionária, o teatro, por exemplo, passará a ser visto como forma de satisfazer as necessidades de descanso e divertimento sadio dos operários. Não nos cabe aqui explorar no detalhe a história da cultura

no período soviético, mas é preciso apontar sua importância no debate sobre teatro e política, por ser esta uma experiência constantemente presente no horizonte. As tentativas de criação de novas linguagens, que combinavam formas populares estabelecidas com procedimentos inovadores, como as *litmontagens* (montagens de textos e poesias), as manifestações corais, os esquetes baseados no cabaré literário, o teatro de feira e o jornal-vivo (leitura oral de noticiários da revolução), foram referência para outras experiências de teatro político, em outros tempos e espaços. O agitprop e o teatro auto-ativo também existiram nos países do oeste da URSS, ligados aos PCs nacionais, em países europeus, como França e Grã-Bretanha, e nos EUA, ligados nesses casos aos movimentos operários e socialistas.

A Alemanha foi palco de momentos-chave do desenvolvimento do teatro político: basta lembrar que de lá vêm dois de seus maiores nomes, Erwin Piscator e Bertolt Brecht. A partir do final da Primeira Guerra Mundial, durante o conturbado período da República de Weimar, surgem no país diversas propostas de teatro popular vinculado ao movimento operário. Mas a radicalização da proposta política de um teatro operário se dá a rigor a partir de 1920 com Piscator. O fundamento básico do pensamento de Piscator é destituir a arte dos parâmetros estéticos (e éticos) burgueses e colocá-la a serviço da propaganda política. Para ele, a arte revolucionária é fruto de um esforço coletivo e parte de um processo de libertação cultural que se dá simultaneamente ao processo de libertação política e econômica da classe operária. Piscator funda o Teatro Proletário, financiado através de um esquema associativo que contava com cerca de seis mil sócios ligados a entidades de trabalhadores, que tinha como tarefas primordiais o rompimento com o modo de produção capitalista no teatro e a ação de propaganda e educação política das massas. Apesar de no início ter trabalhado somente com atores proletários, até surgirem profissionais afinados com a ideologia do teatro, é importante frisar que para Piscator o desempenho técnico do ator era fundamental para a eficácia política do teatro. Piscator diferia teatro profissional e teatro leigo revolucionário, dando a ambos importância mas demarcando a diferença de alcance junto ao público.

Um dos trabalhos mais marcantes de Piscator foi a *R. R. R. - Revista Clamor Vermelho*, composta de 14 esquetes destinadas a abordar pautas do trabalhador alemão por ocasião da eleição de 1924. São empregados no espetáculo procedimentos do cabaré e do circo (como sátira musical, esquete humorístico, duo operístico e conjuntos ginásticos), projeção documental e diversos dispositivos criativos, como a transformação do palco em um ringue de boxe onde comediantes representam personalidades políticas locais disputando

poder. A montagem de *R. R. R.* popularizou a revista vermelha e estimulou a formação de diversos grupos de agitprop que adotaram esta forma. Até 1933, quando da ascensão do nazismo e a repressão a todos os movimentos de esquerda, inclusive os culturais, a Alemanha será o principal centro de agitprop da Europa. De modo geral, as experiências de agitprop soviética e alemã se parecem, mas o contexto radicalmente diferente distancia as estratégias de ação. O agitprop alemão precisa, por exemplo, conviver com repressão policial, e inclusive em alguns momentos soube incorporá-la cenicamente. De toda forma, tanto em contexto soviético quanto em países capitalistas, o agitprop e o teatro operário militante em geral pretende se afirmar como cultura da classe trabalhadora: “A defesa das conquistas do proletariado e da revolução soviética, e a denúncia da exploração capitalista são o seu mote; a propaganda, a agitação e a educação das massas são as suas formas táticas” (GARCIA, 1990, p. 77). O teatro, para tanto, é todo tempo desconstruído em suas convenções:

O teatro historicamente convencionado enquanto forma, a *forma-teatro* é intencionalmente preterido, desmontado e reconstruído com base em manifestações consideradas menores (ou menos “nobres”) ou marginais do espetáculo: o cabaré, a revista, o circo, o teatro de feira. As estruturas dramáticas complexas (as “peças longas”) são rejeitadas em favor de estruturas mais simples (cenas curtas, esquetes, pantomimas, sainetes), a organicidade é substituída pela montagem. A universalidade, entendida enquanto expressão de valores essenciais permanentes da humanidade, é abandonada em prol de outros valores, derivados do homem em luta para desalienar-se nas suas relações sociais de trabalho e projetados para a construção da *utopia possível* (GARCIA, 1990, p. 77).

O agitprop era entendido como uma etapa rumo ao teatro proletário, e foi sucessivamente aceito, estimulado e rejeitado pelos dirigentes políticos na URSS e nos demais países onde os PCUS tinham influência. Debates em torno da “precariedade” estética do agitprop, com posições antagonistas entre ver essa precariedade como defeito ou como sintoma de contemporaneidade, se deram por décadas. Com o triunfo da fórmula estética do realismo socialista, o teatro retoma definitivamente o paradigma da “forma-teatro”, através do realismo stanislavskiano, sendo rechaçado oficialmente o agitprop.

O último elo absolutamente fundamental na formação de um teatro deliberadamente político é o trabalho do dramaturgo e teórico Bertolt Brecht. Brecht esteve em Berlim no período de auge do agitprop alemão e foi colaborador de Piscator, de quem leva diversas influências. Brecht, porém, avança no estudo do marxismo e na busca de um teatro novo e de um novo público. Do agitprop, Brecht carrega algumas referências, como a economia de

elementos cênicos, a ideia de tribunal, a presença de agrupamentos corais e a projeção de textos, mas o resultado final é bastante diferente, pois em Brecht todos estes recursos são transformados em linguagem cênica, constituindo uma forma teatral complexa, que ultrapassa a ideia agitpropista do teatro enquanto mediação da vontade política. Trataremos mais do trabalho de Brecht no próximo subcapítulo, dedicado propriamente ao teatro épico, mas ainda gostaríamos de apontar sumariamente aqui algumas diferenças importantes entre o trabalho de Brecht e Piscator. Enquanto Piscator elege frequentemente o episódio histórico como fundamento de seu teatro, Brecht trabalha no registro da fábula, mesmo quando refere episódios históricos, o que representa, sob certo ponto de vista, um avanço: a realidade, ainda que dimensionada historicamente, não se apresenta como História imutável, havendo sempre implícita a ideia de que poderia ser de outra maneira. Além disso, sendo as situações apresentadas em suas contradições, o espectador fica em uma posição de testemunha e juiz da história ao mesmo tempo. Ao contrário do teatro de Piscator, que apresenta leituras mais fechadas, o teatro brechtiano, ao menos em sua fase madura, apresenta possibilidades múltiplas, havendo espaço e até mesmo necessidade de um esforço reflexivo do espectador.

Silvana Garcia (1990) destaca mais um momento importante do teatro político, ainda que este já esteja consensualmente formado com Brecht: algumas tendências rebeldes dos anos 1960, quando o teatro volta às ruas com os movimentos sociais. Não se trata mais somente do mundo proletário, mas a tônica segue em diálogo com a crítica ao capitalismo. Essa tendência é especialmente forte nos EUA e é conhecida como teatro independente radical ou teatro de guerrilha, incluindo grupos como Living Theatre, San Francisco Mime Troupe, The Performance Group, The Open Theatre, Bread & Puppet e Teatro Campesino. O que une esses grupos é a forte tendência política, mas suas linguagens variam muito, indo de montagens de clássicos da dramaturgia até a realização de performances e *happenings*.

Apresentada a leitura de Silvana Garcia, gostaríamos de enriquecê-la e contrastá-la com alguns textos importantes de Iná Camargo Costa, o que implica diversas retomadas, mas cremos ser importante repassar esses temas com outros olhares. Em ensaio intitulado “Teatro na Luta de Classes”, Costa parte dos acontecimentos práticos e teóricos do teatro francês a partir da segunda metade do século XIX para pensar o desenvolvimento do teatro político. Costa retoma o raciocínio de Lukács em *Il drama moderno*, onde o filósofo afirma que, em literatura, o verdadeiramente social é a forma, por ser ela que permite comunicar uma experiência ao público. A arte se torna social, ou se socializa, nessa comunicação *formada* que

lhe permite causar efeitos. Com base nessas ideias Adorno e Benjamin afirmam que as formas são conteúdo social sedimentado. Peter Szondi, em seu *Teoria do drama moderno*, avança neste raciocínio, partindo de Lukács, Adorno e Benjamin e dando um passo adiante ao demonstrar que *falhas técnicas* funcionam como “sismógrafos” sociais, sendo conteúdos buscando suas formas quando formas historicamente estabelecidas já não representam adequadamente essas questões novas, o que causa tensões.

A questão é que formas se estabilizam e sobrevivem ao seu tempo, o que produz um apego quase religioso de críticos e fruidores de arte. No caso do teatro, a forma mais fortemente estabilizada é o drama, que dá régua e compasso para discussões como “forma ideal”, caracterizada por Szondi como “quadro não problemático”, que descreve uma espécie de funcionamento perfeito da ordem burguesa, na medida em que é uma sedimentação do conteúdo profundo de sua experiência histórica, tanto no que é concreto quanto no que é ideológico. Em resumo, o drama é uma forma teatral que pressupõe a existência de indivíduos e expõe no palco suas relações intersubjetivas através do diálogo. O produto dessas relações é a ação dramática, que supõe liberdade individual, vínculos entre indivíduos, conflitos entre vontades e capacidade de decisão de cada um. O princípio formal do drama, portanto, é a autonomia: não deve remeter a um antes, a um depois ou indicar o que lhe seja exterior.

Os temas dramáticos ficam limitados a relações intersubjetivas, e os personagens devem ser indivíduos bem caracterizados, com profundidade psicológica. A ação dramática é resultado dos atos praticados pelos protagonistas enfrentando os antagonistas e o diálogo, para ser dramático, deve ser veículo de decisões que definem o enredo. Já que o diálogo é o fundamento do drama, não há lugar para a narrativa (ou seja, o gênero épico): o drama expõe uma história no momento em que ela acontece (por isso o drama moderno eliminou prólogo, coro e epílogo, elementos da tragédia clássica grega). O drama deve ser exposto, não explicado. Por conta dessas características, a relação com o espectador no drama é objetivada na quarta parede, exigindo que fique combinado que os atores são efetivamente os personagens e estão efetivamente vivendo aquilo no momento, e que os espectadores não estão ali vendo. É por isso que a cena frontal é própria para o drama, já que qualquer outra formatação complicaria esse acordo. O drama não é representação: ele se apresenta a si mesmo.

Iná Camargo Costa afirma que enquanto a burguesia foi uma classe revolucionária, que queria superar o feudalismo, o drama foi uma arma importante na luta contra a igreja e

outras instituições, contrapondo aos valores medievais valores avançados e progressistas como autonomia do indivíduo, liberdade, igualdade de direitos e império da lei. Porém, depois de 1848, a burguesia se tornou uma classe conservadora, já que passa a lutar pela conservação dos valores já instituídos por ela, inclusive aliando-se ao que antes combateu, como a aristocracia e a igreja. No campo do teatro, são inúmeros os recursos para impedir certos desenvolvimentos: censura policial, censura econômica, crítica e ensino (formando críticos e profissionais “naturalmente” adeptos do drama).

Porém, ainda que com todas estas dificuldades, o teatro segue seu desenvolvimento se modificando: “Desde fins do século XIX, com os experimentos naturalistas, desenvolvidos por *trabalhadores* franceses, o teatro vem conquistando direitos que (pelo já exposto) ainda hoje não são respeitados. [...] Antoine, o fundador do Teatro Livre francês, foi o primeiro; Stanislavski é o mais conhecido e Brecht foi o mais consequente” (COSTA, 2012b, p. 19). A mais importante conquista é o direito de tratar de qualquer assunto sem se submeter aos limites da esfera dramática e a possibilidade de se apresentar segundo métodos não realistas.

Assim é que, desde o final do século XIX, autores e grupos teatrais começam a encenar atos públicos, rebeliões de trabalhadores (*Os tecelões*, de Hauptmann; *Jacques Damour*, de Émile Zola), condições de vida no submundo dos pobres (*Ralé*, de Gorki), rotina enlouquecedora no trabalho (*A máquina de somar*, de Elmer Rice), luta por melhores condições de trabalho ou greve (*Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri) e até mesmo a realizar verdadeiros atos de protesto político (no Brasil dos anos de 1960: *Show Opinião; Liberdade, liberdade*). E ainda hoje encontramos quem afirme que especificamente *esses* assuntos não são próprios para o teatro (COSTA, 2012b, p. 19).

A conquista de tratar de qualquer assunto, inclusive os censurados, permitiu ao teatro que se propõe a dar voz aos excluídos da sociedade burguesa “subverter” algumas das mais importantes categorias da forma dramática, como ação fechada em si (unidade da ação), fluxo empírico do tempo (presente que aponta pra futuro) e soberania do texto, já que, a partir do Expressionismo, todos os elementos são importantes e passam mensagem, inclusive cenário, adereços, figurinos, iluminação, sonoplastia, etc.

Enquanto na Alemanha se desenvolviam as conquistas do Expressionismo, na URSS, onde uma revolução proletária ocorria, os experimentos acima descritos vinham sendo levados às últimas consequências. Iná Camargo Costa se refere às diversas formas de agitprop, como o teatro jornal, que dispensa texto previamente produzido, a revista vermelha, o teatro-fórum e a mistura de cena tradicional e novos recursos técnicos, como cartazes usados como legendas, transmissões radiofônicas e todo tipo de equipamento disponibilizado

pelo desenvolvimento industrial.

Costa defende que o último capítulo dessa história é da geração de Brecht, começando por Piscator e incluindo autores e diretores que adotaram o conceito de teatro épico, deixando claro que seu teatro não mantinha compromissos com as formas fechadas do drama. Brecht declarou em diversas ocasiões que seu teatro se inscrevia na tradição inaugurada pelos experimentos naturalistas, ou seja, o teatro épico “reivindica como parte de seu conceito todas as categorias introduzidas pela ruptura da unidade de ação, desenvolvidas pela introdução do foco narrativo e radicalizadas pelo engajamento político do agitprop” (COSTA, 2012b, p. 22).

O teatro épico sofreu sucessivas derrotas no século XX, para as quais Costa defende que a França teve papel contrarrevolucionário central nas artes cênicas via *establishment* teatral, seja na concorrência com a indústria cultural (reagindo de modo conservador aos processos de industrialização de seu repertório, transformando toda conquista técnica em matéria-prima para o cinema e o rádio) ou no combate aos assuntos de interesse da luta revolucionária dos trabalhadores, o que já havia começado na desqualificação de experimentos cênicos e literários naturalistas. Desde o movimento simbolista, que começou em 1881, o mote é reajustar as novidades à medida clássica, restaurando o “valor atemporal” do teatro clássico. Forma e conteúdo são vistos como coisas distintas, e a primeira pode ser mobilizada aleatoriamente como parte de um grande repertório de recursos possíveis. Há um movimento em torno da ideia de resgatar a teatralidade, em uma operação que Costa chama de “estelionato semântico”, através da qual teatro e drama são tratados como sinônimos. Ao invés de incorporar os avanços industriais em seu repertório, o que foi indicado por Piscator, Brecht e pelas experiências vanguardistas soviéticas, por exemplo, essa reação indica a necessidade de defender-se, encontrando a especificidade do teatro, o contato humano vivo, criando uma espécie de ritual e usando tudo que o teatro já produziu para tanto.

No ensaio “Transições”, Iná Camargo Costa apresenta uma espécie de roteiro baseado no raciocínio de Peter Szondi sobre a crise do drama moderno, mas com o olhar voltado para a dramaturgia brechtiana. Depois que, a partir de Ibsen, a dramaturgia do século XIX começou a narrar, instalou-se uma guerra na cena e na crítica. Além da censura a certos temas, os empresários e elencos rejeitavam novos experimentos. Quando não eram rejeitados, os próprios hábitos e técnicas pautados pela cristalização dos pressupostos dramáticos inviabilizavam os experimentos.

Ibsen punha em questão a ideia da universalidade do indivíduo livre, desafiando,



portanto, o mais importante pressuposto do drama. A partir de *Casa de Bonecas*, Ibsen colocará em xeque importantes elementos formais do drama, em especial usando o *flashback*, começando, então, a narrar. Pela teoria normativa de gêneros, apenas o épico tem acesso ao passado, e a forma que lhe corresponde é o romance (tratado como sinônimo de “literatura”, assim como o drama passou a ser sinônimo de “teatro”). Seu material pede tratamento com técnica analítica, sendo sua temática *relatada*, e não só encenada. Sua marca principal é a radicalidade com que se volta ao passado.

Tchekhov, com *As três irmãs*, avança na direção da crise formal iniciada por Ibsen, questionando agora a função dramática do diálogo. Sua peça apresenta somente rudimentos de ação dramática, que não têm propriamente causalidade e servem sobretudo de pretexto ao diálogo, esvaziado de função dramática, mas monológico: conversando, os personagens se isolam. Não implicando relação interpessoal, o diálogo vira monólogo e tende ao lírico. O que se observa em Ibsen e Tchekhov é a crise da forma dramática a partir do momento em que se procura observar e representar na cena os “satélites da burguesia”, ou os “pequenos-burgueses de Gorki”, o que leva a questionar os pressupostos do drama e suas categorias formais. O futuro inexistente ou o presente é vazio, porque esses personagens não são senhores de seu próprio destino.

Os próximos passos em direção à libertação do teatro das amarras do dramático se dão com o Teatro Livre de Antoine e com o teatro naturalista de Hauptmann. Antoine era um funcionário da Companhia de Gás Parisiense, que se envolveu com colegas de trabalho em um grupo de teatro amador e passou a encenar peças censuradas. O Teatro Livre foi uma associação de artistas e público que, através de assinaturas, financiava produções programaticamente baratas, e, se tratando de sociedade fechada, não dependia da aprovação da censura. As convicções políticas dos militantes iam do republicanismo ao anarquismo, passando pelo socialismo. Nas montagens do Teatro Livre, muitos pressupostos normativos eram questionados, apresentando-se diálogos com função épica, personagens desprovidos de caráter dramático, incorporação de número cada vez maior de personagens, etc. Antoine se aventurou com o “efeito ensemble”, ou efeito de multidão, pela primeira vez em 1889 com a peça *A pátria em perigo*, dos irmãos Goncourt. Daí em diante não demorou muito para a dramaturgia naturalista apresentar uma peça inteiramente inspirada num episódio histórico da luta dos trabalhadores. O Teatro Livre inspirou empreendimentos similares em diversos locais, como Berlim, Moscou, Londres e Dublin. Lukács, por exemplo, aos 18 anos fundou o

Teatro Livre de Budapeste, o Companhia Talia. De todos esses grupos, Costa segue seu comentário a partir do de Otto Brahm, que em 1889 fundou a Cena Livre de Berlim, lançando o dramaturgo Gerhart Hauptmann.

Apesar de sua peça *Os tecelões* (peça sobre a rebelião dos trabalhadores têxteis e camponeses da Silésia, em 1844) já estar bem longe da forma do drama, Hauptmann ainda se encontra bastante preso a algumas das expectativas dramáticas, em especial a unidade de ação. Percebe-se na peça uma luta entre forma dramática e conteúdo épico. Hauptmann procura, por exemplo, dividir a peça nos cinco atos da tragédia, mas que não funcionam propriamente como atos, pois não há o encadeamento causal que o drama exige, sendo mais propriamente quadros com encadeamento temático. Este esforço de Hauptmann acabou dando forma teatral à luta de classes:

Como se sabe, o diálogo é um dos bens mais preciosos do drama burguês, mas a sua viabilidade cênica depende da presença de personagens livres e iguais (homens burgueses) em conflito. Em *Os tecelões* temos um confronto de classes, ambas tratadas como coletivos, em sinal de respeito por parte do artista ao seu material e à verdade histórica. Mas sendo o diálogo o único tipo de discurso que o drama reconhece como legítimo, ele teria que ser o veículo predominante do assunto. Como já vimos, a partir do segundo quadro essa função passou a ser desempenhada também pela canção dos tecelões (uma só voz, porém coletiva). Tecnicamente não chegou a ocorrer disputa entre diálogo e canção até o quarto quadro, pois, a cada aparecimento da canção, o diálogo lhe cedeu o lugar. Mas, no quadro da rebelião propriamente dita, o diálogo permaneceu em cena, assim como os burgueses acuados. A família burguesa não tinha como resistir ao ataque, mas, com ela permanecendo em cena, o diálogo também resiste, só que esvaziado de função dramática e desempenhando a função épica de informar à plateia sobre os avanços dos rebeldes. No segmento final, após um instante em que o palco fica vazio, a multidão o invade (COSTA, 2012b, p. 70).

Há perdas de ambos os lados, já que o diálogo, fundamento do drama, perde sua função, mas também a rebelião fica fora de cena. Costa argumenta que o valor histórico e estético dessa peça está justamente neste problema, que evidenciou o compromisso do drama com a burguesia. Para se ver no teatro, a classe trabalhadora precisa criar seus próprios meios de expressão. E é por esta lição que a dramaturgia naturalista deve ser considerada um primeiro passo no teatro dos trabalhadores, como Brecht já afirmara.

Strindberg entra nesta história, mesmo sem estar envolvido com as lutas dos trabalhadores, por ter questões que, levadas aos palcos, também se mostram incompatíveis com a forma do drama, encontrando soluções para concretização através de encenadores naturalistas. É o caso de *Senhorita Júlia*, encenada por Antoine, cujo prefácio é um documento naturalista importante, no qual Strindberg defende que os gêneros e formas têm

vigência histórica, envelhecem e morrem – e, enquanto não morrem, constituem obstáculo à apresentação de novos conteúdos. Entre as convenções dramáticas, a objetividade da forma em especial lhe parecia um problema, por impedir de tratar da interioridade dos personagens. Strindberg, para lidar com essa questão, resgata o drama de estações, forma do teatro medieval, com a trilogia *Rumo a Damasco*, uma descoberta de forma teatral épica que permite encenar o que veio a se chamar “dramaturgia do ego”. Aqui se tem sonho ou pesadelo de um personagem, e todos os demais personagens são projeções suas, ou seja, tudo gira em torno de um eu central, um narrador. Com isso, várias convenções dramáticas (como unidade de ação, tempo e lugar) são quebradas.

É com expressionistas como Georg Kaiser e Ernst Toller que essas rupturas têm continuidade. Essa primeira geração do teatro expressionista segue a “dramaturgia do ego” de Strindberg, aproveitando-se do repertório já consolidado e da estrutura sonho-pesadelo, como em *De manhã à meia-noite*, de Kaiser, cujo protagonista-narrador é um bancário - aqui começa a importar a determinação de classe das experiências. Com Toller, essa determinação cresce em importância. O autor escreve *As massas e o homem*, encenada pelas Volksbühne de Nuremberg e Berlim em 1920 e 1921 para um público constituído basicamente de veteranos da revolução, como o próprio autor, o que explica tanto o sucesso da peça quanto a dificuldade de leitura de seu conteúdo, sendo ignorada a história alemã e a problematização que há ali do enfrentamento entre as lideranças revolucionárias dos trabalhadores e os movimentos da classe desde a luta pacifista. *As massas e o homem* apresenta sete episódios (quadros ou estações) em alternância entre sonho e realidade, sendo que o dramaturgo recomenda ao encenador que procure confundir as fronteiras: “o protagonista é o processo histórico alemão no período que vai do final da guerra ao massacre da revolução” (COSTA, 2012b, p. 81). Costa frisa que formalmente o teatro alemão encontrou a forma do teatro épico, mas criticamente, dadas as condições de recepção da peça, ela foi transformada em uma espécie de suma do teatro expressionista.

Um episódio central na história da luta cultural dos trabalhadores europeus se dá em 1863, quando da fundação do primeiro partido socialista na Alemanha, que costumava desenvolver atividades culturais com fins políticos. Fundou-se aí uma tradição de organizações de trabalhadores alemães: organizar ou patrocinar grupos culturais de trabalhadores e militantes. No final do século XIX, já havia inclusive grupos e dramaturgos provindos deste movimento de teatros livres atuando no teatro mais ou menos convencional.

A partir das experiências da Revolução Russa, esse modo de militância que reúne política e cultura ficou conhecido como Teatro de Agitação e Propaganda, ou agitprop, termo que já referimos anteriormente e que consiste em escolher um tema da pauta de lutas para discussão, sintetizar a proposta a ser defendida e elaborar um texto curto, que será representado para os trabalhadores em assembleia. Outras práticas de agitprop incluem Teatro Jornal, ou Jornal Vivo (encenar notícias em qualquer lugar); peças didáticas; peças alegóricas; montagens com textos literários; politização de peças da tradição, etc. Depois da morte de Lênin (1924), os grupos de agitprop passam a ser combatidos. Na Alemanha acontece processo similar, ligado ao Partido Comunista, mas é necessário levar em conta a diferença de agitprop feito com a revolução como pressuposto (e apoio do Partido e do Estado) e como ponto de chegada, sendo o agitprop uma estratégia. Na Alemanha, em lugar da revolução em 1933 surge Hitler, que promoveu uma espécie de genocídio também no campo cultural. Alguns “sobreviventes”, como Toller, Brecht e Piscator, foram para os EUA tentar seguir seus trabalhos.

Erwin Piscator é a próxima figura fundamental neste processo. Foi soldado na guerra e organizou um grupo de teatro para os soldados. Graças ao tratado de paz com a Rússia bolchevique, Piscator teve oportunidade de confraternizar com soldados russos e tomou conhecimento de formas de agitprop, que tratou de adaptar à situação alemã na volta para Berlim. Após a derrocada da revolução de 1918-1919, Piscator se dedicou ao teatro convencional/profissional, vinculando-se à Volksbühne de Berlim. Havia ali a possibilidade de participação do público trabalhador em todo o processo de encenação, desde a escolha do texto até a produção e o debate pós-encenação.

Bertolt Brecht é o ponto de chegada do raciocínio de Costa. O teórico e dramaturgo participa ativamente da vida literária, teatral e política de Munique e Augsburg no pós-guerra, sendo inclusive eleito membro do Conselho (Soviete) de Trabalhadores e Soldados de sua cidade durante a Revolução, participando da República Soviética de Munique, exterminada em maio de 1919 pelos *freikorps*. Suas primeiras peças, *Baal* (1918) e *Tambores da noite* (1920), têm nitidamente vinculação às experiências expressionistas. As peças didáticas, como *A exceção e a regra*, mostram o dramaturgo envolvido com o programa comunista e dependem de conhecimento sobre a história da República de Weimar para garantir sua compreensão, assim como as peças de Toller. Exilado com a ascensão de Hitler, Brecht escreve suas obras-primas, como *Santa Joana dos Matadouros*, peça na qual o dramaturgo analisa a crise de superprodução e seus efeitos. Costa enfatiza que o teatro épico é o ponto de

chegada de uma trajetória de desenvolvimento de um teatro político:

Podemos agora definir o teatro épico como sendo a forma teatral encontrada, num processo de aproximadamente 40 anos, por dramaturgos e encenadores de alguma forma ligados às lutas dos trabalhadores, para expor o mundo segundo a experiência dos trabalhadores, que constitui o mais complexo dos focos narrativos até hoje experimentados pela cena contemporânea (COSTA, 2012b, p. 91).

Tendo esse quadro geral em mente, cabe aqui explorar um pouco melhor as ideias de Erwin Piscator, a partir das palavras do próprio diretor e teatrólogo. No Brasil, o que temos disponível de escritos de Piscator é o livro *Teatro Político*, publicado pela Civilização Brasileira em 1968. Esse livro é uma espécie de biografia ou memória da carreira de Piscator, no qual o diretor expõe o desenvolvimento de suas ideias através do relato de sua trajetória. Para Piscator, e para um grande movimento de artistas no pós-guerra alemão, a arte só teria valor enquanto meio na luta de classes:

O teatro atual, como a mim se apresenta e como eu o dirijo, não pode limitar-se a agir sobre o espectador apenas artisticamente, isto é, esteticamente, sob forte acentuação do sentimental. A sua missão consiste em intervir ativamente no curso do fato histórico. E ele só cumpre tal missão mostrando a história em seu curso. [...] A missão do teatro atual, todavia, não pode esgotar-se na apresentação de fatos históricos por amor a tais fatos. Cabe-lhe dêesses fatos tirar o ensinamento para o presente, cabe-lhe advertir a nossa época mostrando-lhe as íntimas relações políticas e sociais, e, de conformidade com as suas forças, tentar intervir determinantemente no curso da evolução. Não entendemos o teatro apenas como espelho da época, senão como meio para mudar a época (PISCATOR, 1968, p. 208).

O diretor esclarece que o que ficou conhecido como teatro político não foi um achado pessoal seu, ou simplesmente o fruto da reviravolta social de 1918, mas sim um desenvolvimento que tem suas raízes no final do século XIX, ocasião em que irrompem duas questões fundamentais, ligadas por um lado à literatura e por outro ao proletariado: o naturalismo e os teatro populares. O naturalismo vai levar às cenas o operário, e os teatros livres são resultado de uma mudança de mentalidade dos trabalhadores sobre a utilidade ou o papel do teatro, que passa a ser considerado um serviço do movimento de luta de classes. Até aquele momento, o proletariado vinha considerando o teatro uma “arte de dia de festa”, e endossando os critérios de valor burgueses. Outra força importante no desenvolvimento de um teatro político foi o “expressionismo da guerra”. A decoração, os cenários, os figurinos passam a ser parte importante da construção do significado do espetáculo.

Piscator considerava que o teatro tem um fator pedagógico forte e não deveria agir

somente sobre o emocional do espectador, mas sim voltar-se para a sua razão, agindo sobre o esclarecimento e o saber: “também o sentimento deve ser claramente ordenado e visível de todos os lados; deve ser, como sob uma redoma, tornado consciente ao espetador” (PISCATOR, 1968, p. 174). O diretor também questionou constantemente as fronteiras entre plateia e palco, aproximando o teatro de algo como uma assembleia, da qual o público sente que deve participar. Para ele, seu trabalho, que mais tarde foi definido como “teatro épico”, se tratava de um tipo de direção artística que amplia a ação e o esclarecimento de seus segundos planos, o que estende a peça para além da moldura de sua ação dramática simplesmente. Uma forma já existente que dava um suporte interessante para essas novas ideias era a revista, que foi muito utilizada no teatro político de Piscator:

a forma da revista encontrou-se com a decadência da forma dramática burguesa. A revista não sabe o que é uniformidade de ação, tira seu efeito de todos os terrenos que possam ser postos em ligação com o teatro, é livre em sua estrutura e, simultaneamente, possui algo de tremendamente ingênuo na simplicidade de suas apresentações. [...] Desejava, com uma revista política, conseguir resultados propagandísticos mais fortes do que com peças cuja lenta montagem e cujos problemas, que conduziam a uma inevitável psicologização, erguiam um muro entre o palco e a platéia. A revista proporcionava a possibilidade de uma “ação direta” no teatro. [...] E isso mediante a aplicação de tôdas as possibilidades: música, canção, acrobacia, desenho instantâneo, esporte, projeção, fita de cinema, estatística, cena de ator, alocução (PISCATOR, 1968, p. 72-73).

O problema do público em um teatro que se pretende popular e voltado aos interesses da classe trabalhadora também é abordado por Piscator. O diretor afirma que um teatro proletário só poderia ser um teatro de massas, para se manter independentemente através do público popular, com três ou quatro mil lugares. Naquele momento, estas não eram as condições objetivas dos teatros alemães, o que gerava uma série de situações contraditórias, como público burguês pagando ingressos caros para ver peças sobre proletários. Em sentido próximo, tratando das questões práticas deste novo teatro que se cria, Piscator afirma que a arquitetura do teatro tem íntima relação com a forma teatral que será posta em prática. A forma dominante do teatro naquela época, o teatro de cômico, dividido em plateia, frisas, camarotes e galerias, reproduzia as camadas sociais da sociedade feudal, sendo um resquício do absolutismo. Piscator sonhava com um teatro construído voltado para seus objetivos, tanto no sentido de ter os recursos técnicos e a forma adequada ao tipo de encenação almejada quanto no sentido de capacidade de público, que referimos acima. As condições ideais de trabalho nunca foram vividas pelo diretor.

Sobre a formação do ator, Piscator enfatiza a dificuldade de levar aos palcos o tipo de personagem que ele desejava, ainda uma novidade então. Para Piscator, o personagem tem uma função social, estando no centro do palco sua relação com a sociedade e sendo ele também a sua classe. Essa acentuação do político pode levar à desfiguração da imagem ideal do humano, mas Piscator crê que tem a vantagem de corresponder mais propriamente à realidade. “A missão do teatro revolucionário consiste em tomar como ponto de partida a realidade, e elevar a discrepância social a elemento da acusação, da subversão e da nova ordem” (PISCATOR, 1968, p. 156), diz o diretor. Para lidar com este e outros elementos novos que o teatro político exigia, havia todo um trabalho de laboratório com aulas diversas voltadas à formação de atores.

Outro ponto desta trajetória que vale a pena explorar com um pouco mais de cuidado, considerando nossos objetivos nesta pesquisa, é a polêmica entre Brecht e Stanislavski, que exige alguns esclarecimentos e vai voltar à tona em outros momentos desse trabalho. Iná Camargo Costa explora essa questão em um artigo intitulado “O interesse de Brecht por Stanislavski”. Stanislavski desenvolveu seu trabalho sobre o ator no final do século XIX e início do século XX, mas somente após a Revolução Russa seu trabalho foi sistematizado e seu nome consagrado. Em vida, publica *Minha vida na arte* (1923-1925), e somente após sua morte (1938) se publicam outras obras suas na URSS: *O trabalho do ator sobre si mesmo* (1955), que no ocidente foi publicada em dois volumes chamados *A preparação do ator* e *A criação de um papel*, e *A construção da personagem* (1957). Estas três obras, que constituem o método stanislavski, chegaram ao Brasil somente nos anos 1960 e 1970, via traduções de edições americanas. Importante frisar que Stanislavski chegou no ocidente como pauta do teatro americano de esquerda.

Sabe-se que Stanislavski foi consagrado como referência máxima no teatro durante o regime stalinista, mas é fundamental lembrar que em 1917 o teatrólogo já tinha 54 anos e sua revolução teatral já estava há muito consolidada, através de seu trabalho no Teatro de Arte de Moscou – TAM. Stanislavski basicamente limitou-se a defender sua concepção edificante de teatro, como um espaço em que trabalhadores poderiam aprender “bons modos”, e os revolucionários preservaram o espaço de seu trabalho como bom exemplo da “velha cultura”. Ainda que em geral mantendo a rotina do TAM de encenação de Tchekhov e Gorki, Stanislavski não se fechou a experimentações que dialogavam com os acontecimentos do momento.

A revolução teatral stanislavskiana se deu em torno do “problema Tchekhov”: as peças do autor geravam imensa decepção com montagens que resultavam monótonas, sem apresentar nada surpreendente ou novo, ou mesmo personagens de destaque. Estudando as peças no detalhe, Stanislavski e sua equipe conseguiram compreender que Tchekhov apresenta muita ação e movimento, mas no desenvolvimento interno, de forma que o ator precisa viver, sentir seu personagem. Isso não se encaixava com as interpretações artificialistas então em voga. Deduzindo destes resultados insatisfatórios a impossibilidade de separar forma e conteúdo, Stanislavski começa a sistematizar uma maneira nova de atuar, mais “natural”, um trabalho ligado à intuição e ao sentimento em contraposição aos convencionalismos do velho teatro.

Stanislavski tem plena consciência de que a novidade produzida por seu teatro foi uma linguagem cênica (obra coletiva que envolveu atores, diretor, dramaturgista, cenógrafo e demais 'técnicos') capaz de traduzir o novo conteúdo das peças de Tchekhov: relações, sentimentos, palavras, ritmos (pausas), gestos, etc., correspondentes a uma experiência histórica que não tinha equivalente na dramaturgia nem no repertório teatral herdados por sua geração (COSTA, 2002, p. 52).

Sua revolução se completa com o trabalho das encenações de Gorki, que exigiu do elenco um tom novo alcançado através de muita pesquisa, o que incluiu excursionar pelo submundo dos albergues noturnos, por exemplo.

Stanislavski só se tornou um assunto para Brecht depois da ascensão de Hitler e de seu exílio. Até este momento, seu horizonte estava voltado para a possibilidade de uma revolução na Alemanha e para a sua própria revolução teatral, cujos opositores eram os veteranos do naturalismo alemão, autores e críticos – que, necessário lembrar, eram também de esquerda, em geral ligados ao Partido Socialista. O interesse de Brecht por teatro soviético a princípio estava voltado para as experiências de agitprop e para o trabalho de Meyerhold. A primeira referência de Brecht a Stanislavski data de 1938, em seu *Diário de trabalho*, oportunidade em que polemiza com os sacerdotes do teatrólogo russo afirmando que no método a razão não é suprimida, mas sim funciona como um mecanismo de controle, lembrando, por exemplo, que Stanislavski pede que os atores justifiquem a expressão no palco. Fica claro que a oposição de Brecht não é a Stanislavski, mas à mistificação de sua obra que se deu quando o realismo socialista foi adotado pelo stalinismo como palavra de ordem cultural.

Brecht afirma que o ato de identificação recorre a elementos racionais e, por outro lado, é possível aplicar o efeito de distanciamento sem suprimir a emoção. Iná Camargo Costa



afirma a necessidade de historicizar a questão da identificação entre ator e personagem. É preciso lembrar que esta e as outras técnicas do método stanislavskiano foram desenvolvidas para encenar peças naturalistas, sendo um avanço em relação ao convencionalismo do velho teatro e desenvolvendo pela primeira vez maneiras de levar aos palcos algo que lá nunca antes esteve: o proletário. “Não é por acaso que na América foram justamente os teatros de esquerda que começaram a se apropriar do sistema de Stanislavski. Esse modo de representar tem a possibilidade de permitir uma identificação com o proletário, até então impossível” (BRECHT, 1989, p. 368 apud COSTA, 2002, p. 54), afirma Brecht em seus *Escritos sobre teatro*. Costa afirma que o esforço stanislavskiano para sistematizar a identificação é justamente sintoma da sua progressiva impossibilidade no decurso do século XX, e é aí que os caminhos dos dois teatrólogos em questão se separam: enquanto Stanislavski luta para salvá-la, Brecht pretende superar a identificação. Das especificidades do teatro brechtiano trataremos mais propriamente no subcapítulo seguinte, dedicado ao teatro épico.

Iná Camargo Costa também escreveu alguns ensaios interessantes sobre teatro e política em contexto brasileiro, que vamos procurar expor sumariamente aqui. Começaremos por um ensaio intitulado “A produção tardia do teatro moderno no Brasil”, no qual Costa trata sobre o teatro moderno brasileiro e a incorporação de Brecht ao nosso repertório, mas levando em conta um contexto amplo de derrotas que o teatro épico já vinha sofrendo em escala internacional. Ainda que desde os anos 1920 do século XX aparecessem sintomas (o Teatro de Brinquedo, as peças de Oswald de Andrade, o Teatro do Estudante, Os comediantes e os amadores do Grupo Universitário de Teatro – GUT e do Grupo de Teatro Experimental – GTE), o teatro moderno no Brasil começa efetivamente com o Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, fundado em 1948. Ao evocar o termo “moderno”, Costa procura levantar uma série de questões: por um lado, trata-se de estabelecer um contraste com o “velho” teatro profissional das companhias de atores como Procópio Ferreira; por outro, trata-se também de referir um teatro com uma postura relativamente afinada com o período de modernização que começa no Brasil com o pós-guerra e o fim da ditadura Vargas; um terceiro aspecto importante do uso do termo aponta para questões teóricas vinculadas às fontes mais importantes da autora, Lukács, Szondi e Rosenfeld. Na definição de Costa, o teatro moderno “compreende o processo histórico desencadeado pela crise da forma do drama através da progressiva adoção de recursos próprios dos gêneros lírico e épico que culminou com o aparecimento de uma nova forma de dramaturgia – o teatro épico” (COSTA, 1998a, p. 14).

Quando da fundação da Volksbühne, pela primeira vez os trabalhadores têm em suas mãos os meios de produção teatrais, condição *sine qua non* para a existência do teatro épico. Sem isso, afirma Costa, no máximo temos um simulacro, experiências às quais, por mais interessantes que sejam, sempre falta alguma coisa. Se para a crise do drama bastaram a ascensão do movimento operário e o imperialismo, foram precisos ainda mais dois fatos importantes para a conformação do teatro épico: a guerra de 1914 e a revolução de 1917. Estes fatos levam inequivocamente à compreensão de que o individualismo burguês é uma ilusão, e que o homem depende de uma série de laços sociais, políticos e econômicos, não sendo absolutamente livre em suas decisões.

Feita esta breve retomada e voltando, então, ao Brasil, quando se começou a produzir teatro moderno no país contávamos, graças à estratégia de retomada de crescimento do capitalismo tardio do pós-guerra, com uma burguesia de anseios cosmopolitas que podia patrocinar um teatro de padrão internacional. O teatro moderno produzido pelo TBC se dá, é claro, nos termos indicados: desvinculado de seus pressupostos sociais, o que nos países de origem era uma prática regressiva. No Brasil, a produção de teatro moderno foi uma questão de atualização das elites aos padrões internacionais.

Com a montagem de *Ralé*, de Gorki, em 1951, o método Stanislavski tem sua entrada no TBC, via Actors' Studio, que, sempre vale a pena lembrar, era um reduto de esquerda da cena cultural americana. Claro que o público ao qual se destinava a montagem do TBC era radicalmente diferente do público visado por Gorki. Insistimos, parece que trata-se aqui de atualizar-se com técnicas a nível internacional, mas não de politização do debate cultural.

Nos anos 1950, o clamor por uma dramaturgia nacional se intensifica. José Renato e Augusto Boal, no Teatro de Arena, trataram de encenar programaticamente autores comprometidos com as lutas dos trabalhadores e discutir a necessidade de encontrar uma maneira brasileira de representar. Com a adesão de Vianinha e Guarnieri, provenientes do Teatro Paulista de Estudante – TPE, ao grupo, está dado mais um passo em direção à definitiva politização do Arena, e logo chegaremos ao ponto fundamental da encenação de *Eles não usam Black-tie*. A opção política por uma dramaturgia nacional colocou em pauta a discussão do teatro popular, com alternativas que iam desde a reivindicação de patrocínio estatal até a radicalização de experiências como o CPC e o MPC na Recife de Miguel Arraes. Entre os quadros do Arena, José Renato, por exemplo, optou pela estatização, trabalhando a convite do Serviço Nacional de Teatro – SNT no Teatro Nacional de Comédia; a radicalização

ficou por conta de Vianinha com o CPC. O debate em torno do problema de popularização do teatro fica cada vez mais forte, contando inclusive com alguns documentos obrigatórios como *A questão da cultura popular*, de Carlos Estevam, e *Cultura posta em questão*, de Ferreira Gullar. Até mesmo o TBC vive uma virada de rumos, encenando *O pagador de promessas* em 1962. Nossa crítica teatral não acompanha devidamente esses movimentos, e em geral segue ligada a critérios que não se aplicam às novas formas que estão sendo testadas.

No ensaio “Teatro e revolução nos anos 60”, Iná Camargo Costa argumenta que esta década foi um período especialmente marcante em nosso teatro e opta por uma discrepância cronológica, marcando seu início e seu fim dois anos antes (1958 a 1968, portanto), considerando a montagem de *Eles não usam black-tie* como marco inicial desta década. Costa reafirma, na linha já apontada em Lukács, que processos artísticos respondem a processos históricos, e quando obras indicam a superação de alguma forma convencionalmente vigente, isso remete a abalos da ordem do social. É neste sentido que a autora argumenta pela centralidade de *Black-tie*, já que, ao retratar uma família de trabalhadores às voltas com uma greve, Guarnieri trouxe um problema relevante à tona: “Guarnieri não sabia, mas ao escrever *Eles não usam black-tie* topou com a mais grave limitação da forma dramática segundo os interessados nos assuntos mais amplos e relevantes da vida moderna, que envolvem situações de massa e não individuais” (COSTA, 1998b, p. 184).

*Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, dá seguimento a esta história, mas desta vez já se trata de “teatro épico à brasileira”: Boal mobilizou as técnicas do teatro épico e ainda se ligou ao teatro de revista<sup>11</sup>, importante na tradição teatral brasileira. O achado fundamental da peça é fazer do operário em cena um espectador da contrarrevolução em andamento no país, sendo esta última propriamente a protagonista da peça. Vianinha, ator nesta peça, percebe seus acertos e nota ainda um passo necessário: o descompasso entre assunto da peça e seu público (estudantes de classe média) é visto como um problema. Vianinha vai ser peça fundamental na criação e desenvolvimento do CPC, que Costa considera nossa experiência mais consequente de agitprop, aquela que “levaria a revolução teatral às últimas consequências possíveis no Brasil dos anos 60” (COSTA, 1998b, p. 185), em busca de um público popular. Sua peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, na qual Vianinha expõe o conceito de mais-valia absoluta de maneira inventiva e engraçada, foi um estrondoso sucesso de público (estudentil!).

---

<sup>11</sup> Iná Camargo Costa argumenta que o próprio teatro brechtiano é, até certo ponto, um desenvolvimento da versão alemã da revista.

Logo depois deste momento já começará o contravapor de 1964. O teatro, assim como o restante da sociedade, reagiu e se adaptou. Costa argumenta que o mais instrutivo é observar os que reagiram se adaptando, e os protagonistas neste caso são novamente as figuras que já vínhamos comentando no processo anterior: Boal, Vianinha e Guarnieri. A primeira resposta aos novos acontecimentos teria sido o *Show Opinião*, que é também um primeiro passo atrás, “entre outras razões porque não incorpora, como dado essencial à sua existência e por isso a explica, o golpe de 1964. [...] é o primeiro capítulo da autocrítica dos artistas de esquerda na qual Vianinha e seus companheiros do Grupo Opinião começam a desqualificar a experiência anterior” (COSTA, 1998b, p. 187). *Arena conta Zumbi*, para Costa, é mais um retrocesso, na medida em que identifica um movimento armado de resistência que durou mais de cem anos com o incipiente movimento do pré-64. Em termos de assunto, a epopeia negra sai diminuída; em termos formais, Boal e Guarnieri abandonam muitas das conquistas do teatro épico. Ainda que seu funcionamento geral ainda seja este, a distribuição de recursos é um problema, já que os inimigos são tratados em chave épica e os protagonistas ora em chave épica, ora em chave dramática, na tentativa de produzir empatia. Este problema será mais acentuado ainda em *Arena conta Tiradentes*, e procuramos explicá-lo mais detalhadamente no decorrer desse trabalho.

Costa afirma que depois dos erros dos musicais *Arena conta...* não havia mais chances para o épico no teatro brasileiro – o que não impede a utilização de seus recursos técnicos. O argumento de Costa (1998b) é que o Oficina, até então focado em repercutir certa dramaturgia de esquerda importada, se apresenta para duas missões: “fazer a revolução no teatro brasileiro e, sobretudo, fazer a crítica às esquerdas do pré e pós-64” (p. 189). Mobilizando *O rei da vela*, de um Oswald de Andrade engajado tanto quanto possível “com as bandeiras do *stalinismo* mais feroz do período” (COSTA, 1998b, p. 189), o Oficina comete uma série de equívocos, radicalizando os piores problemas da peça, na qual Oswald, não entendendo nada de teatro épico, utilizou uma série de convenções dramáticas desnecessárias ao seu assunto. Trataremos da peça mais adiante. O último capítulo deste percurso que Iná Camargo Costa nos apresenta é a montagem de *Roda Viva*, com a qual Zé Celso leva às últimas consequências sua espinhafração da esquerda, trabalhando em cima de um texto que originalmente foi escrito na perspectiva de fazer uma reflexão séria sobre o CPC e as derrotas sofridas pelo músico popular, não somente nem principalmente por conta do golpe, mas sim graças ao desenvolvimento da indústria cultural.

No ensaio “Brecht e o teatro épico no Brasil”, Iná Camargo Costa afirma que, devido às limitações da vida intelectual brasileira, não demoraram a surgir os partidos dos brechtianos e dos não-brechtianos, tornando-se os brechtianos rapidamente ortodoxos, repetindo três ou quatro palavras de ordem/conceitos. Décio de Almeida Prado, por exemplo, escreve que no Brasil fixou-se a ideia de que Brecht é um dramaturgo sério e catequético justamente porque aqui virou palavra de ordem.

O golpe de 64 foi um complicador adicional em nossa relação com Brecht. A leitura de *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, com seus avanços e recuos, depende da compreensão do que vinha sendo a relação do teatro brasileiro com Brecht. *Zumbi* indica que a experiência com as peças de Brecht já era ingrediente de nossa vida teatral, mas incorporado de maneira restrita, limitada, não dialética. Discutiremos essa questão mais detalhadamente no decorrer desse trabalho.

A montagem de *Os fuzis da senhora Carrar* em 1969 pelo Tusp já é mais avançada, contando com direção de Flávio Império e ajuda de Roberto Schwarz, dois elementos não ortodoxos da esquerda nativa. Cabe lembrar que Brecht avaliou a peça como um “retrocesso” em relação às conquistas, inclusive técnicas, que ele já havia alcançado, pois é uma peça de agitprop, que ele julgou adequada na conjuntura, avaliando sua trajetória com marchas e contra-marchas, avanços e recuos.

Depois do AI-5, o teatro de intenção política resiste somente em semi-clandestinidade. Os herdeiros mais relevantes deste processo são provavelmente os grupos clandestinos que fazem teatro junto à classe trabalhadora, dos quais Silvana Garcia trata em seu *Teatro da militância*, que referimos acima para tratar da história do teatro político em termos gerais/globais. No início dos anos 1990, ainda veremos uma retomada do interesse por Brecht no trabalho da Companhia do Latão.

Exposto este percurso sobre as relações entre teatro e política, acreditamos ser necessário aprofundar-se no conceito de teatro épico, fundamental para o debate que envolve as peças que são nosso objeto nessa dissertação.

### 3.2 O teatro épico

“O palco ainda ocupa na sala uma posição elevada,  
 mas não é mais uma elevação  
 a partir de profundidades insondáveis:  
 ele transformou-se em tribuna.  
 Temos que ajustar-nos a essa tribuna.”

(Walter Benjamin, *Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*)

O termo “teatro épico” remete imediatamente ao dramaturgo, encenador e teórico Bertolt Brecht. Embora os gêneros não sejam absolutamente estanques e elementos épicos existam em diferentes momentos da história do teatro, em maior ou menor medida, o teatro épico enquanto linguagem cênica específica se encontra mais bem acabado (tanto teórica quanto cenicamente) no trabalho de Brecht. Grosso modo, o teatro épico apresenta uma série de técnicas narrativas que propiciam o distanciamento e a análise crítica da situação apresentada no palco, diante da qual se espera que o espectador se posicione. Walter Benjamin, em um ensaio muito elogioso, define a novidade do teatro épico nos seguintes termos:

As relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram [no teatro político]. O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações. Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de “tábuas que significam o mundo” (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobiadas hipnotizadas, e sim uma assembléia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando a obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo (BENJAMIN, 1985, p. 79).

Em *O teatro épico* (1985), uma das maiores referências teóricas brasileiras sobre o assunto, Anatol Rosenfeld inicia seu percurso retomando a questão da classificação das obras literárias por gêneros, classificação essa que tem sua gênese na *República* de Platão e é constantemente referida em relação ao comentário já mais desenvolvido e específico de Aristóteles em sua *Arte Poética*, que não difere em muito das sugestões de seu mestre. Épica, Lírica e Dramática, ainda que a teoria dos três gêneros ou arquiformas literárias já tenha sido contestada, seguem sendo termos hegemônicos ao tratar de literatura, e Rosenfeld afirma que essa divisão tem mais razão de ser do que puramente a necessidade científica de organizar e classificar os fenômenos: “A maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe

certa atitude em face deste mundo, ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo” (ROSENFELD, 1985, p. 17).

A princípio, não haveria grandes problemas na classificação de obras em relação a estes gêneros: os poemas de extensão menor, nos quais se mostre uma voz central a exprimir seu estado de alma, pertencem à Lírica; as obras, poemas ou não, de extensão maior, em que há um narrador apresentando personagens, situações e eventos, pertencem à Épica; e toda obra dialogada em que atuem os personagens propriamente, em geral sem narrador, pertence à Dramática. Trata-se, a rigor, de predominância de traços. Porém, há uma segunda acepção dos termos lírico, épico e dramático apresentada por Rosenfeld, com sentido adjetivo, referindo-se mais propriamente a traços estilísticos. É neste sentido que o autor trata o teatro épico. A classificação pura dos gêneros não levaria em conta variações empíricas e influências de tendências históricas. Além do teatro desenvolvido por Brecht, Rosenfeld ainda cita o teatro medieval, o teatro oriental e o teatro de Claudel e Wilder como exemplos de dramática com grande presença de elementos épicos.

A característica fundamental da épica é o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado), de forma que o gênero carrega em si maior capacidade (ou gera maior expectativa) de objetividade, já que o narrador não exprime a si mesmo, mas comunica algo de outros, o que implica, inclusive, um horizonte mais vasto, no tempo e no espaço. Na lírica e na dramática, não há oposição sujeito-objeto, mas de formas opostas: enquanto na lírica o sujeito é absoluto, na dramática o mundo se apresenta como autônomo, livre da interferência de um sujeito que lhe organize, seja épico ou lírico. Esta concepção é hegeliana, compreendendo o gênero dramático como uma espécie de síntese que reúne a objetividade da epopeia e o princípio subjetivo da lírica, de forma que o mundo é apresentado de forma objetiva, mas mediado pela interioridade dos sujeitos. Rosenfeld, por sua vez, discorda desta concepção, afirmando que não há superioridade entre os gêneros (ideia suposta na noção de síntese) e que a dramática de forma alguma surge da épica e da lírica, sendo inclusive observável historicamente que a forte presença de elementos épicos e líricos pode dissolver a estrutura dramática. A questão central de que inexiste no drama puro “autor” (narrador ou eu lírico) por si só já coloca uma série de questões próprias, pois exige-se da obra o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos através dos personagens, sem mediação. Porém, nem todo drama é puro, e há exemplos de elementos épicos em toda história do teatro.

Coro, prólogo e epílogo são, no contexto do drama, como sistema fechado, elementos épicos, por se manifestar, através deles, o autor, assumindo função lírico-narrativa. Dispersão em espaço e tempo – suspendendo a rigorosa sucessão, continuidade, causalidade e unidade – faz pressupor igualmente o narrador que monta as cenas a serem apresentadas, como se ilustrasse um evento maior com cenas selecionadas. Um intervalo temporal entre duas cenas ou o deslocamento espacial entre uma cena e outra sugerem um mediador que omite certo espaço de tempo como não relevante (como se dissesse: “agora fazemos um salto de três anos”) ou que manipula os saltos espaciais (“agora vamos transferir-nos da sala do tribunal para o aposento do conde”). Mais ainda, revelam a intervenção do narrador cenas episódicas, na medida em que interrompem a unidade da ação e não se afiguram necessárias ao envolver causal da fábula principal (ROSENFELD, 1985, p. 33).

Rosenfeld desenvolve uma retomada da presença de elementos épicos no teatro através da história, passando pelo teatro grego, medieval, renascentista, barroco, romântico, naturalista, impressionista, expressionista, e por autores fundamentais desde Shakespeare até bem mais recentes como Büchner, Ibsen, Tchekov, Hauptmann, Strindberg, O'Neill, Miller, Wilder, Claudel. O autor também trata de alguns grandes diretores que tiveram influência marcante nos desenvolvimentos cênicos modernos (Meyerhold, Vachtangov, Piscator) e dedica um interessante capítulo ao teatro asiático. Não seria oportuno neste breve texto retomar todos os comentários de Rosenfeld, mas é interessante apontar que parte significativa dos autores comentados coincidem com o percurso feito por Peter Szondi no fundamental *Teoria do drama moderno (1880 – 1950)*, mas com diferenças importantes a lembrar: enquanto a obra de Szondi se baliza pela discussão de um problema, e estabelece balizas muito bem delimitadas sobre o que é drama, Rosenfeld se propõe a discutir teoria dos gêneros e debater o percurso do épico no dramático, tendo como ponto de chegada o teatro de Brecht (que para Szondi é um tópico entre outros).

Rosenfeld chama a atenção para a necessidade de localizar o teatro épico de Brecht em seu contexto histórico (em especial o cenário teatral pós-Primeira Guerra Mundial) para compreendê-lo. Para além das influências propriamente dramatúrgicas, como Shaw, Kaiser e Piscator, ainda tiveram grande importância nas formulações de Brecht os estudos marxistas e sociológicos realizados por ele a partir de 1926.

O teatro épico se opõe ao teatro aristotélico fundamentalmente por duas razões<sup>12</sup>. Em

---

<sup>12</sup> Há leituras que questionam a oposição entre Brecht e Aristóteles, afirmando que Brecht tem, na verdade, seus antagonistas no teatro naturalista e no drama psicológico. Seguindo este argumento, o teatro trágico de que trata Aristóteles seria também ele político, dependente da experiência democrática do século V ateniense. “Contudo, ambos se distanciam quanto ao atributo específico da política. Para Brecht, a revolução proletária está no



primeiro lugar, para além de apresentar relações inter-humanas individuais, o teatro épico procura também desvendar essas relações, em uma perspectiva marcadamente marxista. A análise de fatores impessoais exige a representação de questões anônimas que o diálogo não pode esgotar, sendo necessária, portanto, a narrativa. Outra questão que distancia o teatro épico do teatro aristotélico, conforme a exposição de Rosenfeld, é o caráter didático do trabalho desenvolvido por Brecht, com intenção de criar um palco científico, “capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão<sup>13</sup>, o impacto mágico do teatro burguês” (ROSENFELD, 1985, p. 148).

Não é tarefa fácil tecer explanações definitivas sobre o teatro épico, já que Brecht foi um dramaturgo e teórico do teatro, homem de práxis revolucionária e atividade teórico-prática, de forma que suas formulações foram revistas durante muitos anos de atuação. Há um quadro comparativo apresentado por Brecht em suas notas sobre a ópera *Mahagonny* (quadro esse que Rosenfeld inclusive adapta em seu livro) que vale a pena conferir:

### **Tabela comparativa entre formas dramática e épica de teatro**

<i>Forma dramática de teatro</i>	<i>Forma épica de teatro</i>
A cena “personifica” um acontecimento	narra-o
envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade	faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade
proporciona-lhe sentimentos	força-o a tomar decisões
leva-o a viver uma experiência	proporciona-lhe visão de mundo
o espectador é transferido para dentro da ação	é colocado diante da ação
é trabalhado com sugestões	é trabalhado com argumentos
os sentimentos permanecem os mesmos	são impelidos para uma conscientização
parte-se do princípio que o homem é conhecido	o homem é objeto de análise
o homem é imutável	o homem é suscetível de ser modificado e de modificar
tensão no desenlace da ação	tensão no decurso da ação
uma cena em função da outra	cada cena em função de si mesma
os acontecimentos decorrem linearmente	decorrem em curva

horizonte. A catarse aristotélica expurga os sentimentos, o terror e a piedade, com vistas à virtude da ética e da política” (BOLOGNESI, 2002, p. 75).

<sup>13</sup> É muito comum a interpretação errônea de que o teatro épico não pode incluir emoção nos espetáculos; Augusto Boal, por exemplo, em seus artigos que prefaciam *Arena conta Zumbi*, comete este equívoco de leitura. A questão é mais complexa: “As emoções são permitidas, mas elevadas a atos de conhecimento. Mais tarde, Brecht iria acrescentar que as emoções não implicam identificação com os personagens, não precisam ser idênticas às dos personagens. Às emoções podem acrescentar-se ou substituir-se emoções críticas ou mesmo contrárias, em face de seu comportamento” (ROSENFELD, 1985, p. 150).

<i>natura non facit saltus</i> (tudo na natureza é gradativo)	<i>facit saltus</i> (nem tudo é gradativo)
o mundo como é	o mundo, como será
o homem é obrigado	o homem deve
suas inclinações	seus motivos
o pensamento determina o ser	o ser social determina o pensamento

FONTE: BRECHT, Bertolt. “Notas sobre a ópera Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny”. In: **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

Brecht ressalta que o esquema não estabelece contrastes absolutos, mas sim variações de matriz, mas de toda forma o quadro é esclarecedor. Através da atitude narrativa, o teatro épico propiciaria uma experiência lúcida ao espectador, oposta à vivência e à identificação do teatro dramático mais puro. “O homem não é exposto como ser fixo, como 'natureza humana' definitiva, mas como ser em processo capaz de transformar-se e transformar o mundo” (ROSENFELD, 1985, p. 150), combatendo a noção fatalista presente na tragédia. O efeito de distanciamento é fundamental na mudança das formas: o espectador, estranhando o que vê, se colocaria, portanto, em uma posição de intervenção transformadora.

A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna nível [sic] mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser a negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é de se anular a si mesma (ROSENFELD, 1985, p. 152).<sup>14</sup>

Rosenfeld expõe os recursos de distanciamento em diferentes formas: literários (ironia, paródia, piadas verbais, comicidade), cênicos e cênico-literários (títulos, cartazes, projeções de textos que comentam epicamente a ação e dão chão social à cena, cenário anti-ilusionista, uso de máscaras, estilo de movimentação baseado em Meyerhold, no teatro asiático e na “Commedia dell'Arte”), cênico-musicais (o autor se dirige ao público através de cantores e coros, tendo a música função de comentar o texto, tomando posição e mostrando novos horizontes) e a atuação do ator como narrador (o ator mantém certa distância de seu papel, como se o narrasse, representando com o “gestus” de quem mostra um personagem, e não o encarna absolutamente).

<sup>14</sup> Rosenfeld lembra ainda que o efeito de distanciamento não é novo, estando já presente em Racine e em Schiller, mas aqui tem nova função, didática e crítica.

Se se quisesse formular de um modo um pouco paradoxal a mais profunda transformação introduzida pelo teatro épico, poder-se-ia dizer, talvez, que **o diálogo deixa de ser constitutivo**. Por trás dos bastidores está o narrador, dando corda à ação e aos próprios personagens; **os atores apenas ilustram a narração**. Uma vez que só demonstram uma fábula narrada pelo “autor”, não chegam a se transformar inteiramente nos personagens (ROSENFELD, 1985, p. 173, grifos nossos).

Peter Szondi apresenta o teatro épico de outra perspectiva em seu *Teoria do drama moderno (1880 – 1950)*. Como comentado anteriormente, Szondi está investigando propriamente um problema, a saber, a crise da *forma* dramática, procurando apontar os *processos sociais* que se ligam a esta crise. Nos termos de José Antônio Pasta Júnior em sua apresentação ao livro de Szondi, “seria possível descrever a *Teoria do drama moderno* como a história do lento e inexorável avanço do elemento épico no seio da forma dramática, a qual, em princípio, o excluiria” (PASTA JR., 2001, p. 14). O centro da questão de Szondi é a crise da forma dramática expressa na gradativa separação de sujeito e objeto. Justamente ao contrário do que acontece na exposição de Rosenfeld, da qual faz parte um esforço para mostrar o quanto elementos épicos estiveram presentes em diferentes medidas em diversos momentos da história do teatro, na teoria de Szondi o que prima é a noção de que o drama *moderno*, em confronto com sua pureza dialógica modelar (o diálogo é o fundamento do drama enquanto gênero), vive uma *crise* (da qual monólogos, mudez, objetivação e reificação são sintomas visíveis, que são apontados e explorados no desenvolvimento do argumento) que testemunha uma condição de “vida danificada”, em uma fórmula adorniana.

Szondi não é nem um pouco enfático a esse respeito, antes pelo contrário. Mas o rigor de seu dispositivo, em seu laconismo abrupto e irretorquível, fala por ele: as transformações da estética teatral em direção às formas modernas e às vanguardas não é lida simplesmente como a superação do antigo e o avanço do novo, mas é obrigada, a partir do exame de sua dialética interna, a refluir sobre si mesma – a refletir-se – e, assim, a deixar entrever a figura de um destino, cujas marcas principais mostram-se como as do isolamento, da regressão, da perda de sentido (PASTA JR., 2001, p. 15).

Szondi dividiu as análises expostas em *Teoria do drama moderno* em três partes, referentes à crise do drama moderno, tentativas de salvamento e tentativas de solução, nesta última parte inclusa sua análise sobre o teatro épico de Brecht. Considerando que a questão de Szondi é o processo de epicização do teatro, chama a atenção que Brecht seja somente mais uma entre as “tentativas de solução” (dramaturgos e encenadores que enfrentaram a crise do drama, assumindo as contradições postas em jogo e procurando dar forma estética aos

impasses desta crise).

No horizonte de Szondi está a formulação hegeliana de que “As verdadeiras obras de arte são somente aquelas cujo conteúdo e forma se revelam completamente idênticos”. Em contraposição aos teóricos que desde Aristóteles vêm definindo normativamente os gêneros e condenando os elementos épicos no domínio da dramática, apontando via de regra um erro de escolha de matéria, Szondi se filia a uma corrente historicizante e dialética de crítica que conta com grandes pares como Lukács, Benjamin e Adorno, procurando compreender a forma como conteúdo “precipitado”, e lidando, portanto, com as crises formais de forma a buscar definir seus diálogos e relações com cenários históricos concretos. Szondi parte então da delimitação do próprio *conceito* de drama como um conceito *histórico*, referente ao drama tal qual se desenvolveu na Inglaterra elisabetana, na França no século XVII e no classicismo alemão, a partir do Renascimento: “Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar” (SZONDI, 2001, p. 29). O drama estrito desenvolve sua temática na esfera do inter, através do diálogo, sendo absoluto e ligado ao tempo presente. A partir do Renascimento, com a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, o diálogo, a comunicação intersubjetiva, se torna absoluto na textura dramática. Nestes termos, o drama está posto como uma impossibilidade “atual” (no período analisado, 1880-1950).

Para Szondi, Brecht, assim como Piscator, é herdeiro do naturalismo, no sentido de que é a tensão entre a temática social e a forma dramática nos “dramas sociais” que lhe dá o problema para desenvolver sua teoria. Nos tempos modernos, de dominação da natureza, Brecht desenvolve um teatro que retrata a cisão das relações intersubjetivas e problematiza essas relações, bem como a forma dramática em si mesma. As modificações efetuadas na transição de uma forma dramática de teatro para uma forma épica de teatro (conforme o quadro já acima reproduzido, que também é comentado por Szondi) substituem “a passagem recíproca de sujeito e objeto, essencialmente dramática, pela contraposição desses termos, que é essencialmente épica. Desse modo, na arte a objetividade científica torna-se a objetividade épica e penetra todas as camadas de uma peça teatral, sua estrutura e linguagem, bem como sua encenação” (SZONDI, 2001, p. 135). Brecht busca a entronização do elemento científico em seus trabalhos, de forma a *analisar* a cena, o que exige certa distância:

Através desses processos de distanciamento, a oposição sujeito-objeto, que está na origem do teatro épico – a auto-alienação do homem, para quem o próprio ser social tornou-se algo objetivo -, recebe em todas as camadas da obra sua precipitação formal e se converte assim no princípio universal de sua forma. [...] a contraposição épica entre sujeito e objeto aparece no teatro épico de Brecht na modalidade do pedagógico e do científico (SZONDI, 2001, p. 139).

Em Brecht, portanto, encontramos a crise da forma dramática e, é claro, suas relações com um contexto histórico de alienação das relações humanas, mas em uma chave de *superação* pela atividade intelectual e artística pedagógica.

No Brasil, Brecht tem uma inserção cuja história pode ser contada a partir da década de 1950 e segue até os dias de hoje, seja no que se refere a montagens de peças ou no sentido de influências da teoria do dramaturgo. Nos anos 1950 e 1960, várias peças de Brecht começam a ser montadas no Brasil (*A Exceção e a Regra*, pela Escola de Arte Dramática – EAD, em 1956; *A Alma Boa de Setsuan*, pelo Teatro Maria Della Costa, em 1958; *Os fuzis da Senhora Carrar*, pelo Teatro de Arena, em 1962; *O Círculo de Giz Caucásiano*, pelo Teatro Nacional de Comédia – TNC, em 1963; *A Ópera dos Três Vinténs*, pelo Teatro Ruth Escobar, em 1964; *Galileu Galilei*, pelo Teatro Oficina, em 1968), e mais propriamente nos anos 1960 o dramaturgo passa a ser parte de debates orgânicos de grupos brasileiros, sendo suas técnicas e teorias objetos de estudo e incorporação. O Teatro de Arena, por exemplo, desenvolve nos anos 1960, através das peças *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, seu Sistema Coringa, em que muito pesa a inspiração brechtiana; o Teatro Oficina, no mesmo período, também se dedicou a adaptar às necessidades locais as teorias de Brecht. A assimilação de Brecht no Brasil se deu em um momento de grande disposição de experimentação estética e em um cenário marcado pela reflexão constante sobre a relação entre o teatro e o conturbado contexto social que então se vivia.

É importante lembrar que o teatro épico tem como pressuposto, para além das questões de nível técnico, um ambiente de vitalidade de movimentos sociais, em que o debate público tenha concretude. “Brecht explicava que o seu teatro (e, portanto, a obra coletiva alemã chamada teatro épico) tinha como pressuposto, em todos os sentidos, incluindo até mesmo o acesso aos *meios de produção*, o movimento operário alemão – como se sabe, o mais poderoso da Europa até a ascensão de Hitler” (COSTA, 1996, p. 53). No Brasil, o cenário de recepção de Brecht levanta questões interessantes neste sentido. Para esta reflexão, é fundamental a obra de Iná Camargo Costa, *A hora do teatro épico no Brasil*. Arriscando uma

síntese precária, se compreendemos bem a tese, é como se tivéssemos “perdido” a hora do teatro épico no Brasil: quando havia cenário político de forte efervescência e debate, Brecht ainda não estava devidamente incorporado pelo teatro nacional, e no momento em que esta incorporação se deu com mais força, gerando peças de algum interesse, já havíamos passado por um golpe militar e as condições concretas para a vivência de um teatro épico já haviam sido muito modificadas, causando inclusive problemas estéticos sintomáticos na produção teatral.

Iná Camargo Costa inicia sua reflexão por uma peça-chave na história do teatro brasileiro, *Eles não usam black-tie*, já citada diversas vezes no decorrer dessa pesquisa. Costa afirma que a importância de *Eles não usam black-tie* não está somente (ou propriamente) na questão do autor nacional posto no palco (outros textos brasileiros vinham sendo montados com certa regularidade), mas sim no seu *tema*: “pela primeira vez o proletariado enquanto classe assume a condição de protagonista de um espetáculo” (COSTA, 1996, p. 21). Porém, este novo *tema*, que exigiria também uma nova *forma*, foi tratado em uma moldura formal dramática, restringindo seu impacto. Greve não é assunto de ordem dramática, já que o diálogo dramático dificilmente poderia alcançar a plenitude do tema. Como vimos retomando o argumento de Szondi, esse conflito entre o tema e os instrumentos com que trabalhar não é novidade e já vinha se apresentando há décadas aos dramaturgos. Guarnieri provavelmente não tinha entrado em contato com Brecht a esta altura, o que, aliás, também era o caso da maioria da cena teatral brasileira naquele momento (lembrando que a primeira encenação profissional de Brecht no Brasil se deu somente em 1958). A peça de Guarnieri suscitava problemas que certamente foram parte interessante do trabalho que se seguiu entre os grupos de teatro do período (em especial Arena, Oficina e CPC) no que se refere aos dilemas da forma.

Depois do sucesso de *Eles não usam black-tie*, o Arena teve condições concretas de realizar seu Seminário de Dramaturgia, no qual se pesquisava e discutia problemas dramáticos e se buscava definições, tanto estéticas quanto políticas. No Seminário discutia-se inclusive Brecht naquele momento, animados pela montagem de *A Alma Boa de Setsuan*, primeira montagem profissional do dramaturgo no Brasil, em 1958, como acima comentado. Iná Camargo Costa afirma que, no final de 1958, a cena teatral brasileira contava com duas experiências fundamentais para o desenvolvimento de um teatro épico: a encenação de uma peça que mostrou objetivamente (independentemente da possibilidade de perceber isso na

época) a urgência de ampliar o repertório de formas dos dramaturgos e a encenação de uma das obras-primas de Brecht. É claro que o caminho não é assim tão simples e linear. Parte significativa dos dramaturgos brasileiros de esquerda se guiavam ainda pelo realismo socialista, mesmo quando na própria URSS já havia empenho em revogá-lo. Brecht sofreu diversas resistências na sua entrada no cenário teatral brasileiro, a começar pela discussão equívoca e simplista sobre a necessidade de provocar empatia no público, sem considerar todo o processo da crítica brechtiana ao teatro de matriz aristotélica. Ainda assim, é possível traçar um caminho de gradativa (e relativa) assimilação do teatro épico no país. O Seminário de Dramaturgia trará à tona uma peça que Iná Camargo Costa considera um dos mais importantes exemplares do teatro épico no Brasil, *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal.

*Revolução na América do Sul* foi criticada por João das Neves em sua estreia (1960) por ser uma peça épica produzida fora das condições para tanto, especialmente no que se refere ao público, classe média, em contradição com o público desejado (popular). Estranhamente, Boal nunca deu maior atenção à *Revolução na América do Sul*, tratando da peça como só mais uma entre as peças da fase nacionalista do Arena (conforme classificação que o próprio Boal costumava utilizar), o que não é absolutamente o caso. O tema (a trajetória de um trabalhador cujo salário não é suficiente para alimentar-se) se relaciona com o caminho que *Eles não usam black-tie* abriu, mas o dramático e o estilo naturalista são abandonados em prol de processos épicos e do farsesco.

Boal percebeu que, na situação histórica brasileira, por mais central que fosse o papel da classe, avançando em suas reivindicações e organização, a contra-revolução em andamento é que se colocava como protagonista. E, sendo esse protagonista o adversário a ser criticado, tratou-o com os recursos teatrais adequados: a farsa, a sátira e a caricatura explícita (COSTA, 1996, p. 69).

Pensando na história da comédia no país, não é possível afirmar que Boal tenha sido propriamente pioneiro, mas a novidade está no avanço em relação à *Black-tie*: “o trabalhador de Augusto Boal, tratado sem drama nem comédia, por sua vez, é o personagem que nunca tinha aparecido em nossa dramaturgia” (COSTA, 1996, p. 69).

Levando a termos práticos uma tentativa de solução para o dilema do público, levantado publicamente por João das Neves mas já discutido internamente no Arena, Vianinha parte para a experiência do CPC<sup>15</sup>, cujo primeiro passo foi a montagem de *A mais valia vai*

<sup>15</sup> Vale lembrar que Vianinha tinha em mente uma espécie de teatro de agitprop, tendo inclusive proposto ao

*acabar, seu Edgar* com o grupo do Teatro Jovem no teatro da Faculdade Nacional de Arquitetura. *Mais valia* começou um tipo de produção coletiva que marcou época no CPC e depois de 1964 teve continuidade em grupos como Arena e Opinião, na leitura de Costa. Carlos Estevam Martins, do ISEB, foi chamado para ajudar na exposição teatral do conceito de mais-valia, Carlos Lyra musicou as canções de Vianinha e Leon Hirszman produziu filmes e slides. *A mais valia vai acabar, seu Edgar* é uma peça didática recheada de recursos de distanciamento que mostram ao público o que está atrás das aparências. Iná Camargo Costa aponta alguns problemas formais na peça, em especial a existência de um personagem adicional com a função de criticar a peça, que cresce demasiadamente em importância, e o exagero na caracterização dramática de alguns personagens, indícios de que o autor ainda vacila diante da nova forma que está experimentando.

Iná Camargo Costa segue sua tese expondo mais alguns trabalhos e a evolução do elemento épico no trabalho do CPC, grupo pelo qual a autora tem clara predileção, considerando a experiência mais interessante de agitprop no país. Porém, cabe lembrar que o teatro de agitação e propaganda costuma historicamente passar por três momentos distintos: primeiramente, estudantes e intelectuais socialistas se organizam em grupos como o CPC; no momento seguinte, trabalhadores aderem e os grupos se multiplicam; depois disso, historicamente, os movimentos foram desmantelados (na Alemanha com a ascensão de Hitler, na URSS com o stalinismo, etc.). No Brasil, a derrota do agitprop se deu sem que o segundo momento chegasse a ser vivido, o que gerou uma série de questões expressas artisticamente no pós-1964, pelo menos até 1968.

“Em 1964 as experiências culturais até aqui referidas colidiram com um violento obstáculo e, pelas características de seu ímpeto, seguiram em frente no vácuo” (COSTA, 1996, p. 101): Iná Camargo Costa aponta o *Show Opinião* e o *Arena conta Zumbi* como os espetáculos mais importantes desta “dramaturgia na contramão” que insistiu na direção do teatro que vinha sendo desenvolvido no pré-64. Sem sinal de debater e incorporar o revés sofrido pelas forças progressistas do país, esses espetáculos lidam com o Golpe como se fosse um obstáculo passageiro (lembrando que esta foi uma leitura de conjuntura comum em um

---

Arena uma solução para a questão do público inspirada em Antoine (Teatro Livre) e nos socialistas franceses do século XIX (Teatro Popular), estabelecendo alternativas de produção para não depender estritamente do mercado teatral estabelecido, através de um sistema de associados e ligando-se a movimentos sociais, sindicatos, partidos, etc. A proposta foi rejeitada, entendida por muitos como um retorno ao amadorismo; além disso, o grupo tinha divergências políticas que dificilmente levariam a um alinhamento. Um risco desta estratégia é a perda da “visibilidade social” do grupo que a ela venha a aderir, pois um trabalho assim não contaria com a atenção da imprensa especializada. Isso pode levar ao desaparecimento do trabalho do grupo na história cultural, o que de fato aconteceu com o trabalho do CPC.



primeiro momento). O *Show Opinião* foi um musical escrito coletivamente, surgido da junção entre membros do desmantelado CPC (que a partir daí formam o Opinião) e do Arena para dar uma resposta de primeira hora ao golpe através de uma espécie de “show-verdade”, em que canções e leituras literárias eram apresentados em meio a depoimentos dos cantores-atores no palco. *Opinião* convocava a tomar posição política, em especial a própria classe artística – pauta que já vinha antes de 1964 e não parece nada afetada pelo “incidente” do 1º de abril.

*Arena conta Zumbi*, peça de Boal e Guarnieri de 1965, aprofunda os problemas apresentados no *Opinião*: “também se limita a fazer referências (verdadeiros achados teatrais) à conjuntura pré-golpe e mesmo à situação criada pelo golpe, mas seu assunto é a luta contra a dominação” (COSTA 1966, p. 112). Trata-se também de um musical, mas muito mais ambicioso, no qual começam a se delinear as linhas do que Boal virá a chamar de Sistema Coringa, sistema de forte inspiração brechtiana (apesar de Boal muito pouco explicitar isso).

[...] como quem entendeu o “espírito da coisa” brechtiana, em seu trabalho de colagem de episódios, para tratar dos inimigos de Palmares, lançaram mão do precioso material encontrado nas pesquisas de Edison Carneiro, obtendo o seguinte esquema: os negros são apresentados segundo o ponto de vista dos negros e os brancos (holandeses, Domingos Jorge Velho) segundo o ponto de vista dos brancos, pois a peça encena trechos inteiros dos documentos publicados pelo historiador. O resultado dessa experiência, que deve alguma coisa à da Mais valia de Vianinha, desnortou completamente a crítica, que desconhecia tanto os materiais quanto os critérios de sua utilização e tratou de classificar a peça como maniqueísta. O problema é que o Arena estava fazendo teatro épico, e não dramático. E, como vimos, para a nossa crítica, o teatro épico é esquemático e maniqueísta por definição (COSTA, 1996, p. 115).

Em *Zumbi*, os dramaturgos optam por apresentar a linhagem dos chefes de Palmares de forma trágica, enquanto os brancos foram apresentados com recursos do teatro moderno, o que gera certo desequilíbrio, já que os antagonistas são tratados em chave mais complexa, interessante e inovadora. Esse problema virá a se aprofundar ainda em *Arena conta Tiradentes*, peça na qual o Sistema Coringa se define. O assunto, assim como em *Zumbi*, é uma rebelião fracassada (apresentada em analogia com o pré-64). Em *Tiradentes*, há uma cisão de ponto de vista realizada através da contraposição de duas funções fixas, o Coringa e o protagonista, funções que são utilizadas para viabilizar dois movimentos: fazer crítica e apresentar um modelo positivo.

Através do Coringa, o espectador pode se distanciar da cena e analisá-la, mas sem que isso o impeça de identificar-se com o herói. Tiradentes é tratado a sério como herói, de forma dramática, e seus antagonistas, por sua vez, são criticados constantemente através de uma

diversa gama de técnicas do teatro épico<sup>16</sup>. A mistura entre dramático e épico, utilizando Stanislavski e Brecht em uma mesma peça, é duramente criticada por Iná Camargo Costa.

Forjado, assim como o teatro de Piscator, no interior da luta de classes, o teatro de Brecht é uma arma nessa luta. Quando o movimento entra em eclipse – ocorrência normal depois de uma derrota como a de 1964 – não são muitos os capazes de perceber *como* continuar usando essa arma nas novas condições políticas de produção cultural. A história da dramaturgia brasileira nos anos 60 mostra que poucos dos que se engajaram nessa luta conseguiram sobreviver esteticamente à derrota. Uma das razões foi a dificuldade de encará-la – e examiná-la – como tal, que já está expressa no show *Opinião* e em *Zumbi*. Prosperando, como aconteceu, aquela maneira de olhar para a nossa experiência histórica, o passo estético dado pelo *Tiradentes* consistiu na retomada do princípio dramático (sem a consistência que ele já teve em outro dia e lugar), dispensando o tratamento próprio do teatro épico aos inimigos e aos aliados da véspera (ou aos *supostos* aliados) (COSTA, 1996, p. 138).

Em chave inversa ao Teatro de Arena, outro grupo que teve importância na entrada forte de Brecht no teatro brasileiro dos anos 1960 foi o Teatro Oficina, que surgiu em 1958 na Faculdade de Direito do Largo São Francisco. A trajetória do Oficina até 1966 foi composta basicamente de encenações de peças internacionalmente consagradas, e o trabalho que desenvolve daí por diante é que tem grande interesse para este debate. Iná Camargo Costa é muito crítica em relação ao Oficina, construindo uma argumentação que procura desvendar o quanto são curtos os caminhos entre a “arte de esquerda” e o aparelho produtivo da classe dominante. Costa relembra as considerações de Roberto Schwarz em “Cultura e Política” sobre o grupo, “ambíguo até a raiz do cabelo”, e sua chave de leitura histórica: “Se o *Arena* herdara da fase de Goulart o impulso formal, o interesse pela luta de classes, pela revolução, o *Oficina* ergueu-se a partir da experiência interior da desagregação burguesa em 64” (SCHWARZ, 1978, p. 85).

*O rei da vela*, peça de Oswald de Andrade montada pelo Teatro Oficina em 1967 com direção de José Celso Martinez Corrêa, foi um marco na história do teatro brasileiro. Se o texto da peça de Oswald já apresentava uma série de questões ideológicas ambíguas e interessantes no conflito entre Abelardo I e Abelardo II, um ex-comunista traidor de classe e um socialista arrivista, em uma construção mordaz e sarcástica recheada de mecanismos de desmascaramento dos personagens, a montagem do Oficina leva essas questões a novos

---

<sup>16</sup> Anatol Rosenfeld tem artigos importantes sobre o Sistema Coringa, em especial no que se refere à questão do herói, em seu livro *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. Convém lembrar que as questões notadas por Rosenfeld não foram imediatamente leituras consensuais. Sábato Magaldi, por exemplo, em *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*, nomeou o capítulo em que trata das peças *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* como “Brecht assimilado”, encontrando síntese onde Rosenfeld vê problemas de justaposição.

patamares e às últimas consequências. O “Manifesto do Oficina”, publicado no programa do espetáculo, no qual o diretor afirma a intenção de inaugurar com a montagem “uma nova visão do teatro e da realidade brasileira [...] depois de toda a festividade pré e post golpe esgotar as possibilidades de cantar nossa terra” (CORRÊA, 1982, p. 149-150), dá o tom da peça.

A crítica positiva ao espetáculo, que aponta seus avanços, praticamente sufocou as vozes dissonantes, mas Costa retoma as críticas de Décio de Almeida Prado (que aponta o “espírito revolucionário institucionalizado” da peça em sua tendência irracionalista) e de Alberto D’Aversa (que trata da exacerbação do caráter preconceituoso da peça de Oswald na encenação do Oficina, chamando a atenção do público e da crítica para o *objeto* do riso e indicando os traços classistas que ele pode conter). Para Costa, a posição intelectual e política que o Oficina ocupa naquele momento se desmascara encenando uma peça em que um social-democrata arma um golpe para derrubar um “comunista” e tomar seu lugar no meio burguês, na qual se estabelece uma forma de humor e riso que identifica-se aos vencedores e tripudia os vencidos. O Oficina parece reforçar a tese, criticada pelo próprio Oswald de Andrade, de que o contrário do burguês não é o proletário, e sim o boêmio, adotando uma posição de marginais em relação à sociedade burguesa.

Anatol Rosenfeld também teceu críticas contundentes ao trabalho do Oficina, apontando a questão da agressividade. O crítico localiza Zé Celso em relação ao expressionismo, ao surrealismo, ao dadaísmo e outras correntes modernas que lidam com os dilemas de produzir arte em um mundo convulsionado. A agressividade pode ser um elemento importante neste teatro, mas Rosenfeld argumenta que não quando este elemento se torna dominante e irracional. Se no Arena, Brecht é assimilado em uma complicada articulação com Stanislávski, no caso do Oficina as teorias brechtianas vêm em conjunto com questões colocadas pelo teatro de Artaud, contra o teatro racionalista e em prol de encenações provocativas, o que gera um choque grande de referências<sup>17</sup>. Rosenfeld não considera possível aproximar Brecht e Artaud, já que, apesar de ambos questionarem a distância entre palco e plateia, suas teorias se distanciam em pontos fundamentais, a começar pelo fato de que Brecht é um dramaturgo racionalista. A agressividade física e/ou verbal poderia ser reflexo de necessidade de novas formas, mas, na leitura de Rosenfeld, acabou por tornar-se

---

<sup>17</sup> Assim como Magaldi não via maiores problemas na junção entre Brecht e Stanislávski, a justaposição de Brecht e Artaud efetuada pelo Oficina também não rendeu críticas unânimes. Eldécio Mostaço, em seu *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, considerou a mistura uma síntese bem sucedida.

estéril por não se constituir como problematização formal, mas sim como negação do princípio mesmo do teatro. Para Rosenfeld, a provocação pode inclusive aliviar e conformar o público, fazendo com que acabe saindo da peça purificado de suas culpas e satisfeito com seu liberalismo, que permitiu aceitar e sustentar um teatro que o agride.

Como se pode notar pela breve exposição aqui apresentada, no Brasil a assimilação das teorias de Brecht se deu de forma um tanto atribulada e atravessada por relações estéticas, políticas e ideológicas com outros dramaturgos e teóricos que levaram a montagens ambíguas. Porém, os desacertos na forma do que se estabeleceu como o melhor do teatro brasileiro dos anos 1960 dão testemunho de fissuras históricas concretas. A tentativa de desenvolver no país um teatro de inspiração épica em um contexto histórico radicalmente diferente do que Brecht viveu para desenvolver sua teoria e prática rendeu frutos passíveis de muitas críticas, como as apresentadas, mas sintomáticos dos desenvolvimentos possíveis de uma forma de grande alcance crítico em um período ditatorial, no qual o público, parte essencial na produção de um teatro politicamente engajado, está limitado, e a conjuntura histórica não fornece experiências presentes comunicáveis plenamente por esta forma.

### **3.3 O Sistema Coringa**

O Sistema Coringa, teoria de montagem cênica que Augusto Boal começa a esboçar em *Arena conta Zumbi* (1965) e teoriza mais precisamente nos prefácios de *Arena conta Tiradentes* (1967), apresenta influências brechtianas e sugestões do mundo clássico, pretendendo resolver a questão estética da oposição entre teorias aristotélicas ou hegelianas e as teorias de Brecht. As influências brechtianas se apresentam nas formas de racionalização e distanciamento, que procuram permitir que o espetáculo apresente a peça e sua análise, sem camuflagens. Por outro lado, além da manutenção da função protagônica e do herói exemplar, Boal parece imaginar “para o teatro o caráter de celebração popular e coletiva, com regras pré-estabelecidas (e, a julgar pelos musicais, com assunto também conhecido), comparável às partidas de futebol” (CAMPOS, 1988, p. 121), o que revela influências do mundo clássico.

Nos cinco artigos que precedem a edição de *Arena conta Tiradentes* publicada em livro no mesmo ano da montagem da peça, Boal trata de fundamentar e propor discussões em torno da montagem. Em “Elogio fúnebre do teatro brasileiro”, frente ao diagnóstico de uma

crise agônica vivida pelo teatro no país, Boal se propõe a rever a trajetória do Teatro de Arena. Partindo do pressuposto de que os elencos nacionais se dividem em clássicos e revolucionários, Boal defende que o Arena se inclui neste segundo grupo<sup>18</sup>, não por não montar obras clássicas, mas por não procurar cristalizar um mesmo estilo, desenvolvendo-se por etapas que se sucedem no tempo, coordenada (de forma artística) e necessariamente (por questões sociais). O autor propõe um esquema de análise da história do grupo sugerindo que ao mesmo tempo em que as fases apresentadas são decisões artisticamente pesadas e definidas, respondem a questões sociais concretas. Esta teorização passou a ser a referência mais recorrente em estudos que tratam da história do Teatro de Arena. Apresentando a fase realista (na qual se desenvolveu o trabalho do Laboratório de Interpretação, em que Stanislavsky foi trabalhado exaustivamente pelo grupo), a fase fotográfica (momento de valorização do autor brasileiro, na qual foi desenvolvido o Seminário de Dramaturgia, período correspondente a um intenso nacionalismo político, quando o Arena se fechou para a dramaturgia estrangeira e lançou diversos autores nacionais, como o próprio Boal, Guarnieri e Vianinha) e a fase da nacionalização dos clássicos (série de adaptações de clássicos, nacionais e estrangeiros, a problemáticas contemporâneas ao grupo), Boal defende que a fase subsequente, dos musicais, seria uma espécie de síntese, apontando *Tiradentes* como ponto de chegada de uma trajetória muito consciente. Enquanto a fase fotográfica seria demasiadamente limitada às singularidades da vida, de forma que a plateia via o que já conhecia, a fase de nacionalização dos clássicos, buscando resolver este problema, traria à tona o dilema oposto, restringindo-se excessivamente a universalidades e abstrações. Com os musicais, o Arena se propõe a contar histórias não de um ponto de vista universalizante, mas bem localizado como o seu ponto de vista. *Arena conta Zumbi* é um primeiro passo nesse sentido, cujo avanço deve seguir na peça seguinte, *Arena conta Tiradentes*, estruturando um novo sistema.

Zumbi destruiu convenções, destruiu todas que pode. Destruiu inclusive o que deve ser recuperado: a empatia. Não podendo identificar-se a nenhum personagem em nenhum momento, a plateia muitas vezes se colocava como observadora fria dos feitos mostrados. E a empatia deve ser reconquistada. Isto, porém, dentro de um novo sistema que a enquadre e a faça desempenhar a função que lhe seja atribuída. Atualmente o Arena elabora esse novo sistema, denominado “Sistema do Coringa” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 21).

<sup>18</sup> Sônia Goldfeder defende precisamente o contrário em sua dissertação de mestrado, *Teatro de Arena e Teatro Oficina – o político e o revolucionário*: para a autora, o compromisso político do Arena supera o compromisso artístico e o grupo faz teatro político, mas não revolucionário em sua própria forma, colocando o ato criador como um meio, e não um fim em si mesmo revolucionário.

A partir destes pressupostos, Boal procura apresentar e justificar o novo sistema com o qual o Teatro de Arena se propõe a revolucionar um teatro em crise. Em “A necessidade do coringa”, o autor expõe as quatro técnicas que compõem o novo sistema: desvinculação ator-personagem, perspectiva única de narradores (“Nós, o Teatro de Arena”), ecletismo de gênero e estilo e utilização da música. Ao menos duas destas técnicas, a desvinculação ator-personagem e a utilização da música, estabelecem relações com o Teatro Épico de Bertolt Brecht. Boal explica que, utilizando estas quatro técnicas, Zumbi tinha a missão de sintetizar as fases anteriores do Arena – fase fotográfica (realista, singular) e fase da nacionalização dos clássicos (universal, abstrato): “Havia que sintetizar: de um lado o singular, de outro o universal. Tínhamos que encontrar o particular típico<sup>19</sup>” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 27).

“As metas do coringa” apresenta e discute os principais problemas que o sistema busca resolver: apresentar dentro do próprio espetáculo a peça e sua análise, estabelecer um sistema permanente que inclua todos os instrumentais de todos os estilos ou gêneros, resolver a opção entre personagem-sujeito (concepção idealista ligada a Aristóteles e Hegel, em que se considera que o pensamento determina a ação) e personagem-objeto (concepção materialista de Brecht, em que se considera que a ação determina o pensamento)<sup>20</sup>, estipulando a liberdade plena do personagem sujeito, mas dentro dos esquemas rígidos da análise social. Enquanto Hegel (e, antes dele, Aristóteles) teoriza que a ação dramática se desenvolve a partir do livre movimento do espírito do personagem<sup>21</sup>, Brecht, ao menos enquanto teórico, preconiza que o personagem é reflexo da ação dramática, que se desenvolve por meio de contradições, sendo estas referentes sempre à infraestrutura econômica da sociedade, ainda que possa haver um outro polo de contraste em que contradições incluam um valor moral, e, portanto, alguma subjetividade. No Sistema Coringa há a intenção de apresentar a ação dramática a partir de conflitos infraestruturais, mas com personagem que se movem ignorando este movimento subterrâneo, apresentando-se como hegelianamente livres.

---

<sup>19</sup> Em *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*, Eldécio Mostaço procura delinear, a partir do conceito de particular típico, a influência do pensamento de Lukács e, portanto, do realismo socialista nas peças do Arena neste período. Este ponto será brevemente apresentado adiante neste texto.

<sup>20</sup> A contraposição entre as poéticas de Hegel e Brecht é assunto que interessou vivamente Augusto Boal. Em *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* encontramos um artigo de Boal que discute especificamente o assunto, intitulado “Hegel e Brecht: Personagem-Sujeito ou Personagem-Objeto?”, escrito em 1973.

<sup>21</sup> Boal enfatiza, porém, que Hegel mesmo já afirmava a progressiva incompatibilidade do teatro com a sociedade moderna, cada vez mais emaranhada em leis, costumes e tradições que tornam a civilização cada vez mais complexa e o espaço da autonomia do indivíduo mais limitado.

Procura-se assim restaurar a liberdade plena do personagem sujeito, dentro dos esquemas rígidos da análise social. A coordenação dessa liberdade impede o caos subjetivista conducente aos estilos líricos: expressionismo, etc. Impede a apresentação do mundo como perplexidade, como destino inelutável. E deve impedir esperamos – interpretações mecanicistas que reduzam a experiência humana à mera ilustração de compêndios (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 35).

Há aqui também uma primeira explicação sobre função protagônica (realidade concreta) e função coringa (abstração conceitual), que sintetizariam a fase fotográfica (realista) e a fase da nacionalização dos clássicos (conceitual). Boal defende que o ecletismo de estilos, que poderia ser perigoso, tornando a peça confusa, se torna possível através da ênfase às Explicações, que unificam o ponto de vista. Além disso, justamente a sobreposição de duas funções antagônicas, protagônica e coringa, permitiria a grande variação formal, já que se tratam de extremos que comportam uma série de estilos pelo caminho de seu desenvolvimento.

Em “As estruturas do coringa”, Boal explica a estrutura de elenco, composto por protagonista, Coringa, coros e orquestra. A função protagônica representa a realidade concreta e remete à fase fotográfica do Arena, devendo ser interpretada por um ator só e de forma stanislawsiana, tendo o ator a consciência do personagem, e não dos autores. Boal argumenta que o objetivo de apresentar um protagonista nestes termos é reconquistar a empatia, que se perderia quando há alto grau de abstração e a experiência se transforma em algo meramente racional. Para o autor, a empatia não é um valor estético, mas sim um mecanismo próprio ao ritual dramático, ao qual se pode dar bom ou mau uso: “No 'Coringa' esta empatia exterior será trabalhada lado a lado com a exegese. Tenta-se e permite-se o reconhecimento exterior desde que se apresentem simultaneamente análises dessa exterioridade” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 38). A função coringa, por sua vez, remete à fase de nacionalização dos clássicos (conceitual), sendo o Coringa polivalente e podendo, portanto, desempenhar qualquer papel na peça, inclusive substituir o protagonista nos impedimentos deste por conta de sua realidade naturalista. O Coringa é responsável por criar uma realidade mágica, que é aceita pelos demais personagens. Observa-se que os espetáculos regidos pelo Sistema Coringa teriam necessariamente uma natureza bipartida e ambígua, o que será discutido adiante neste texto a partir das críticas teóricas que este sistema recebeu. Os demais personagens são dispostos em dois coros, Deuteragonista e Antagonista, cada qual com seu corifeu, apoiando ou indo contra o protagonista. O espetáculo também deve contar com orquestra coral, composta de violão, flauta e bateria.

Além da estrutura de elenco, o Sistema Coringa também supõe uma estrutura fixa de desenvolvimento do espetáculo, guiado pelo Coringa e composto de sete partes: Dedicatória, Explicação, Episódios, Cenas, Comentários, Entrevistas, Exortação. Algumas dessas partes não são óbvias e precisam ser comentadas. As Explicações são sempre em prosa e expostas pelo Coringa, visando localizar a ação segundo o ponto de vista de quem a conta, o Arena e seus integrantes, podendo, para tanto, utilizar-se de recursos diversos de conferência, como slides, leitura de documentos, cartas, poemas, notícias de jornal, exibição de filmes, de mapas, etc. As Explicações permitem ao Coringa inclusive fazer com que uma cena seja remontada a fim de explicitar algo que não ficava claro da primeira vez. Os comentários, por sua vez, partem dos corifeus dos coros ou da orquestra, e são preferencialmente rimados e cantados, servindo como mecanismo para ligar uma cena a outra. As entrevistas não têm colocação estrutural fixa e devem ser evocadas a cada vez que se tornar necessário expor a consciência de algum personagem, através de questionamentos do Coringa. Ao final, a Exortação é o momento no qual o Coringa estimula a plateia a tomar posição e agir em relação ao tema exposto na peça, o que pode ser feito através de prosa declamada ou de uma canção coletiva, ou ainda a partir de uma combinação de ambos.

“Tiradentes: questões preliminares”, por fim, é uma espécie de defesa prévia do espetáculo. Nas peças construídas nesse sistema, pretende-se do fato sucedido extrair um esquema analógico aplicável a situações semelhantes, construindo relações entre microcosmo teatral e macrocosmo social. Boal explica e defende as escolhas feitas para a montagem de *Arena conta Tiradentes* enfatizando que a peça, sendo um todo de construção de sentidos, precisa ser analisada em suas relações internas de interdependência, de forma que as escolhas se explicam e se justificam mutuamente perante os efeitos que se procuram produzir. Aqui Boal abre um diálogo explícito com Brecht, principalmente no trecho intitulado “Quixotes e heróis”, no qual Boal defende a necessidade destes últimos: “Brecht cantou: 'Feliz o povo que não tem heróis'. Concordo. Porém nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de heróis. Precisamos de Tiradentes” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 56). O foco de Boal ao dialogar com Brecht não está em explicitar as relações entre seu sistema e o teatro épico, mas em debater e justificar os pontos em que há afastamento e contradição, procurando inclusive relativizar esse afastamento. Por exemplo, no que se refere à emoção no teatro, Boal expõe a existência de dois mecanismos distintos para despertá-la, a que assalta o espectador frente a inevitabilidade do destino humano (tipicamente a emoção despertada pelo teatro burguês) e a



emoção que sobrevém do conhecimento adquirido, como quando nos emocionamos com Mãe Coragem por compreender a estrutura comercial à qual ela se alienou, e não propriamente pelo drama da perda de seus filhos. Boal defende que o desenvolvimento de *Tiradentes*, aplicação primeira do sistema bem acabado, se aproxima mais do segundo tipo de emoção:

Em *Tiradentes*, usou-se um outro mecanismo mais aparentado ao segundo: uma vez compreendidas as estruturas (ou supostamente compreendidas) e próprio Coringa que até o penúltimo episódio distancia-se racionalmente da trama, passa, no último, a dela participar, nela se integrando, como se subitamente não mais interessassem peça, personagens, idéia central, nada, a não ser acompanhar o “herói” no seu martírio. Em outras palavras: a morte de *Tiradentes* era evitável; porém não foi evitada (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 52).

A ideia de que a identificação final do Coringa com o protagonista possa ter algo de brechtiano soa estranha e será contraposta por diversas críticas ao sistema e ao espetáculo, em especial às de Anatol Rosenfeld, que veremos adiante. Boal procura ainda justificar a criação de um mito a partir de *Tiradentes*:

O mito é o homem simplificado – contra isso nada se pode objetar. Porém a mistificação do homem não tem necessariamente quer ser mistificadora – pois contra isso muito se pode e se deve objetar. [...] O processo mistificador consiste em magnificar a essência do fato acontecido e do comportamento do homem mitificado. [...] Se a mitificação de *Tiradentes* tivesse consistido exclusivamente na eliminação de fatos inessenciais, nenhum mal haveria. Porém as classes dominantes têm por hábito a “adaptação” dos heróis das outras classes. A mitificação, nestes casos, é sempre mistificadora. E sempre é o mesmo processo: eliminar os esbater, como se fôsse apenas circunstância, o fato essencial, promovendo, por outro lado, características circunstanciais à condição de essência. [...] Hoje, costuma-se pensar em *Tiradentes* como o Mártir da Independência, e esquece-se de pensá-lo como herói revolucionário, transformador da sua realidade. O mito está mistificado. Não é o mito que deve ser destruído, é a mistificação. Não é o herói que deve ser empequenecido; é a sua luta que deve ser magnificada (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 55-56).

Não fica claro como tornar *Tiradentes* um mito apresentado como um revolucionário provindo de classes populares<sup>22</sup> pode não ser mistificador em contraposição ao mito do Mártir da Independência, por exemplo. De toda forma, algumas críticas ao sistema de Boal e à montagem de *Tiradentes* mostrarão como o uso de um herói é necessariamente mistificador e que tipo de problema estético e ideológico esta escolha gera.

Cláudia de Arruda Campos, cuja dissertação *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias*

<sup>22</sup> Sabe-se que a imagem pobre de *Tiradentes* foi ideologicamente construída, pois, apesar da discrepância com os demais inconfidentes, Joaquim José da Silva Xavier possuía diversos bens, entre eles um sítio e três escravos, como podemos conferir nos processos de sequestro de bens do alferes.

*contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*) foi publicada em livro e é referência recorrente nos estudos da série *Arena conta...*, enfatiza a dificuldade de mapear todas as fontes das quais o Sistema Coringa se alimenta, considerando a vasta experiência e erudição de Augusto Boal, e pontua, além das influências brechtianas, a importância do teatro grego para a concepção do sistema, não somente no caráter de celebração popular e coletiva, questão indicada no parágrafo de abertura deste texto, mas também no aspecto da rígida estruturação do espetáculo, com partes fixas, alternando diálogos e trechos cantados. A tônica da crítica da autora ao sistema está no didatismo do grupo, que “traí o gesto ansioso de quem expõe verdades imediatas e quer vê-las captadas de forma também imediata. Com isso, acaba-se por substituir o destinatário naquilo que seria a sua atitude mais desejável: a de pensar” (CAMPOS, 1988, p. 131). A própria concepção de forma fixa estaria ligada a esta questão, tendo como pano de fundo a noção de que o público só poderia apreciar bem um espetáculo cujas regras reconhecesse, o que poderia levar à popularização do teatro. A forma fixa seria compensada pela liberdade no uso de estilos e gêneros, deixando espaço para a criatividade do artista. Campos, ainda no sentido de esclarecer os pressupostos e origens do Sistema Coringa, traz um apontamento interessante sobre a aproximação do Arena com certas concepções do CPC. Para além dos debates estéticos e ideológicos mais abstratos e/ou referentes ao cenário internacional, é interessante lembrar o quadro teatral interno com o qual o Arena está dialogando. A autora aponta a possibilidade de leitura de que o Arena procura naquela conjuntura ocupar o lugar deixado pelo CPC, inclusive retomando orientações do grupo no início da década. O exemplo eloquente mobilizado para sustentar o argumento é a questão da apresentação da peça e sua análise no próprio espetáculo, questão esta já colocada por Vianinha no mínimo cinco anos antes da experiência do *Tiradentes*:

Todos os dados para que o espectador seja sensibilizado por uma peça devem estar dentro da própria peça. Não pode haver cenas, acontecimentos, personagens, situações que necessitem de uma visão de mundo que esteja acima e fora do mundo teatral criado. As peças ideologicamente perfeitas podem ser mudas para o povo se não lhe dão meios para a compreensão. É preciso um teatro ajustado à capacidade intelectual do povo brasileiro. Um teatro com formas já consagradas pela percepção popular. A forma nova será nova historicamente, será nova em relação à situação cultural da sociedade – não será necessariamente nova na história da arte (...). Diminuir os desenhos subjetivos dos personagens e inundar o palco de acontecimentos exemplares. Fazer teatro com evidências (VIANNA FILHO apud CAMPOS, 1988, p. 127).

A questão fica colocada então a partir de um novo ângulo, de possíveis continuidades

de pensamento e construção no próprio cenário do teatro nacional, em conjunto com a incorporação de debates e técnicas consagradas internacionalmente, neste caso específico com a referência ao teatro épico. É importante reconstruir o processo através do qual os debates se dão nesta dinâmica de acomodação ou aclimatação das ideias estrangeiras ao contexto brasileiro, e para isso é necessário relembrar que quando Boal se dispõe de Brecht, não se trata simplesmente de aplicar suas teorias conforme foram lidas, mas sim passando por dentro de um debate que já vinha se estabelecendo há anos no país sobre teatro político e formas de atuação na sociedade através da arte.

Eldécio Mostaço, em *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da Cultura de Esquerda)*, também enfatiza as semelhanças entre Arena e CPC nesta fase. Ao descrever os índices para além do drama propriamente dito dos quais o Sistema Coringa se vale, como os slides com mapas e fotografias, Mostaço afirma:

Dessa mistura, o resultado assemelhava-se a um seminário universitário, uma dramatização feita pelos alunos da classe para os colegas. Qualquer semelhança com a estética do CPC não terá sido mera coincidência. Se foram estudantes que dramatizaram o *Auto do Tutu tá no Fim*, o *Auto dos 99%* (que era uma versão da história do Brasil), ou mesmo de *Missã Agrária* encenada pelo MCP, Zumbi continha inúmeros pontos de ligação com sua própria realidade de grupo teatral maciçamente de extração universitária e sabia ser seu público da mesma origem. A encenação utilizava-se apenas de um tapete vermelho que cobria todo o palco e os atores vestiam calça lee branca e camisetas coloridas, o que reforçava visualmente a aparência estudantil (MOSTAÇO, 1982, p. 82-83).

A princípio chama a atenção o fato de Mostaço não referenciar imediatamente o teatro político de Piscator, e posteriormente o teatro brechtiano, que utilizaram largamente estes recursos, mas logo fica claro que o interesse do autor é enfatizar outra influência da teorização do Arena, esta muito menos evidenciada nas formulações de Boal. Com a afirmação de que o Arena busca naquele momento histórico a representação acertada do “particular típico”, Boal apresenta uma filiação com as ideias de Lukács que Mostaço defende ser praticamente um percurso natural, se aceitarmos sua proposição de que o grupo já vinha se defrontando com o realismo socialista.

De um lado o debruçamento sobre episódios retirados da História (como os que caracterizam os textos escritos em *coringa*) obrigava o encenador a possuir uma teoria da História, não apenas para nortear-se quanto à possível exemplaridade de um ou outro episódio e sobre ele trabalhar como, ao estabelecer as correlações passado-presente, poder distinguir entre as constituintes mais gerais de um e outro episódio. Além do mais o momento histórico (crise das lideranças) estava a exigir um mais sério defrontamento com a *função do indivíduo na história*. Como é

possível ver nas atuais preocupações do Arena, o caráter político desta *função* adquiriu a momentosa tarefa de articular uma convocação de atuação prática imediata. Neste processo de instantaneização com a função do indivíduo na história dissiparam-se, porém, os contornos “humanistas” da fase da nacionalização dos clássicos, aqueles contrapontos teóricos brechtianos que tornaram o Arena uma barreira estética ao simplismo do CPC (MOSTAÇO, 1982, p. 83-84).

De fato, seguindo a exposição de Mostaço, Boal parece se alinhar com certas concepções de Lukács neste momento, em especial no que se refere à dialética entre originalidade e compromisso histórico. Lukács reafirma, a partir de Hegel, que a modificação histórica do conteúdo é condição para a transformação da arte na forma, no estilo, na composição, e portanto esta transformação deve estar no centro da criação artística; para o teórico marxista, as obras originais são aquelas que se colocam a problemática da tomada de posição, conteudisticamente, e se expressa em forma correspondente a este conteúdo ideal. Boal, a este propósito, justamente declara: “Queríamos refletir sobre uma realidade em modificação, e tínhamos ao nosso dispor apenas estilos imodificáveis ou imodificados. Estas estruturas reclamavam sua própria destruição, a fim de que não destruíssem a possibilidade de, em teatro, surpreender o movimento” (BOAL apud MOSTAÇO, 1982, p. 84).

Na conjuntura repressiva daquele momento histórico, o Arena se coloca um aprofundamento de sua tarefa histórica: para além de ter uma opinião sobre o mundo, o grupo se propõe a ter uma perspectiva exposta para esta opinião e apontar caminhos e alternativas de atuação a partir desta perspectiva. Mostaço coloca que em *Zumbi*, por exemplo, há referência à luta do povo vietnamita (o programa do espetáculo traz a foto de um vietcong, e várias das técnicas de guerrilha utilizadas pelos negros na peça são inspiradas na luta do povo vietnamita), na tentativa de dar uma perspectiva particular (e atual) à questão ao mesmo tempo em que se aponta uma universalidade das lutas a partir da analogia histórica, que ultrapassa longo período de tempo. Para Mostaço, a leitura do Arena para os conceitos de Lukács é equivocada. Lukács sugere que a definição de “típico” é tão mais acertada quanto mais alto for o nível de generalização ao qual este típico se preste, tendendo à universalidade, mas com concretude. Mostaço acredita que em *Zumbi*, na caracterização que o grupo escolhe para os atores no palco, o Arena elege o estudante como personagem padrão para representar a função almejada naquele momento do indivíduo na história, mitificando, assim, justamente aquele que é também seu público. Considerando os estudantes como vanguarda revolucionário, o autor considera que o Teatro de Arena leva aos palcos uma estranha

abordagem da teoria marxista<sup>23</sup>.

Em artigo escrito no calor da hora, no próprio ano de 1967, e publicado posteriormente no livro *Moderna Dramaturgia Brasileira*, Sábado Magaldi analisa de forma bastante elogiosa o Sistema Coringa, em especial no que se refere ao abandono da necessidade de um estilo único (o que o autor acredita ser um impasse da criação moderna, que se esgotaria na tarefa de inventar continuamente originalidades) e na identidade notada entre a teoria e a literatura dramática, considerando que o método apresentado surge como exigência do texto propriamente. Magaldi parece considerar inclusive que Boal supera Brecht, ao conseguir sintetizar suas teorias e as de Stanislavski:

Ao tratar das quatro técnicas agora adotadas – a desvinculação de ator e personagem, os atores agrupados sob a perspectiva de narradores, o ecletismo de gênero e de estilo, e a presença da música – parece que ele está aplicando, com palavras semelhantes, o Organon brechtiano. Onde Boal não se satisfaz com a lição de Brecht é no exclusivismo deste, que encerraria o perigo, na quebra permanente da ilusão, de afastar o espectador, no sentido comum do verbo. Ainda nesse particular, há o desejo de aproveitamento dos dados positivos do método stanislavskiano, não para preparo do ator, que passaria depois a distanciar-se da personagem, mas para se exercerem simultaneamente as duas técnicas. A função Curinga, da total abstração, com significado crítico, se contrapõe à função protagônica, da personagem que procura reconquistar a empatia do público – no caso Tiradentes. A síntese de estilos se completa com a síntese de dois métodos fundamentais do teatro moderno – Stanislavski e Brecht unidos com o propósito de se vivenciar<sup>24</sup> uma experiência e ao mesmo tempo comentá-la para o espectador (MAGALDI, p. 127).

O autor aponta ainda algumas limitações do sistema, que em sua leitura é uma decorrência dos problemas específicos do Arena (inclusive econômicos, além de estéticos e ideológicos) e não se aplicaria com bom rendimento à dramaturgia tradicional, mas o tom geral é de grande admiração. Na verdade, nota-se que a leitura de Sábado Magaldi é demasiadamente baseada nas formulações dos prefácios de Boal, formulações estas que não são em momento algum problematizadas.

O foco das críticas de Iná Camargo Costa ao Sistema Coringa converge com o raciocínio de Roberto Schwarz, que também enfatiza o quanto há de esvaziamento ideológico

<sup>23</sup> É interessante, porém, pensar que os estudantes tiveram intensa participação na resistência à ditadura no Brasil, inclusive na luta armada.

<sup>24</sup> Sábado Magaldi parece concordar com Boal na confusão que este faz sobre emoção e vivência no teatro brechtiano. Boal, na verdade, demonstra em alguns textos compreender que a crítica de Brecht se dirige às emoções e vivências que alienam o raciocínio do espectador, com base na identificação direta com o personagem, mas deliberadamente segue afirmando a necessidade de retomar a identificação com o protagonista como forma de não tornar o espetáculo excessivamente racionalista, e, por isso, talvez tornar o público desinteressado ou descomprometido. No teatro brechtiano, a emoção do espectador não é dispensada, mas tem certa autonomia. Os sentimentos despertados no espectador não correspondem aos sentimentos dos personagens simplesmente.

na posição de justapor as estéticas de Brecht e Stanislavski em um único sistema: “O espetáculo do Arena mostrou que, no Brasil, com Brecht aconteceu o mesmo que com outros produtos importados: foi reduzido a um material como outro qualquer que se guarda no almoxarifado, podendo a qualquer momento ser posto em circulação, e a serviço de não importa que assunto” (COSTA, 1996, p. 137-138). Costa argumenta, a partir de uma citação<sup>25</sup> de Guarnieri sobre a vantagem que haveria em encenar *Tiradentes* de forma tradicional, que as divergências estéticas internas do Teatro de Arena podem ser relevantes para entender a combinação de Brecht e Stanislávski naquele momento, mas acreditamos que esta leitura dificilmente se sustenta. O próprio Boal, que teoriza o sistema, apresenta esta ambiguidade, lembrando que foi justamente quem levou ao Arena, a partir da experiência com o Actors Studio, o método de Stanislavski, e também foi provavelmente quem levou mais longe dentro do grupo a incorporação do teatro brechtiano, principalmente em *Revolução na América do Sul* (levando em conta, para afirmar isso, os argumentos inclusive da própria Iná Camargo Costa). Nos parece mais acertado creditar ao próprio Boal esta confusa conjunção de teorias incompatíveis, na tentativa de fazer um teatro crítico, mas que não abra mão da empatia e da exortação à uma ação pré-determinada, o que é uma operação perigosa, se não impossível. Para chegar a esse resultado, Boal se dispõe a mobilizar todos os recursos possíveis, de Stanislávski a Brecht, do teatro medieval ao que de mais moderno havia, aparentemente com um olho ainda voltado para Lukács e o realismo socialista, que se apresenta no conceito de particular típico. Dessa miscelânea emerge um espetáculo cujos efeitos são ambíguos e cuja falta de organicidade é evidente.

Décio de Almeida Prado tem uma leitura que se aproxima da de Schwarz quanto à peça *Arena conta Tiradentes*, na qual não vê autocrítica dos autores enquanto intelectuais, questão que Schwarz pontua, mas quanto ao Sistema Coringa sua leitura se aproxima da de Magaldi, que não problematiza o sistema propriamente em sua forma e aponta como limitação somente a pretensão de ser aplicável a todo tipo de espetáculo:

O Sistema Coringa servia perfeitamente aos desígnios políticos de *Arena conta Tiradentes*, formando um conjunto peça-espetáculo de não pequena originalidade, em que se fundiam as informações históricas sobre a Inconfidência Mineira (colhidas nos *Autos da Devassa*) e as extensões analógicas aplicáveis ao Brasil contemporâneo, tudo isso dentro de um quadro cênico de constante mobilidade, que

<sup>25</sup> “Depois disso, houve a teorização a respeito do sistema que passou a ser sistema curinga, e que foi usado também no *Tiradentes*. No meu modo de ver, empobrecendo a peça. Porque a peça feita de um maneira, digamos, tradicional, com cada qual num papel ou no máximo um ator dobrando, ela ficaria muito mais clara” (GUARNIERI apud COSTA, 1996, p. 133).

ia da mais deslavada molecagem nacional (o lado alegre, farsesco do Arena) até a emoção libertária. O único erro de Boal parece ter sido o de considerar as invenções formais do texto e da representação como fórmulas definitivas, válidas para todos os autores e todas as representações – uma espécie de pedra filosofal do teatro brasileiro (PRADO, 2007, p. 76).

É preciso levar em conta, é claro, que os textos nos quais Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado comentam o Sistema Coringa não são textos com a proposta de discutir teoricamente a questão, mas sim exposições nas quais os comentários sobre o assunto são secundários e periféricos. Anatol Rosenfeld é quem faz a análise mais exigente sobre o Sistema Coringa em um ensaio intitulado “Heróis e Coringas”. Ainda que enfatize os aspectos positivos do sistema, bem como a trajetória do Arena como um todo, sendo as peças que utilizam a técnica do Coringa o ponto alto de desenvolvimento do grupo, o autor discute e critica cada uma das técnicas que compõem o sistema, em especial a justaposição de função Coringa (épica) e função protagônica (dramática) que Boal elabora na tentativa de fazer a síntese dos métodos fundamentais do teatro moderno, de Stanislavski e Brecht, buscando assim vivenciar uma experiência e comentá-la criticamente, sem, no entanto, distanciar-se dela tanto que não suscite alguma reação. Considerando que o ensaio de Rosenfeld é a crítica mais elaborada sobre o Sistema Coringa, acreditamos ser necessário expor, mesmo que sumariamente, todos os pontos abordados pelo crítico.

Após expor em linhas gerais os argumentos de Boal sobre o sistema, Rosenfeld passa a analisar cada uma de suas técnicas, comentando suas limitações. Quanto à questão da desvinculação ator/personagem, sobre a qual o crítico reconhece de imediato o mérito econômico em uma companhia de pequeno porte e em crise financeira como era o Arena então, Rosenfeld problematiza dois pontos, a necessidade estética concreta desta técnica e o esforço demandado do público para seguir uma peça nestes termos. Ao contrário de *A Decisão* de Brecht, por exemplo, peça na qual os personagens de fato são anônimos, *Tiradentes* possui em seu enredo personagens marcantes, que precisam ser identificados para garantir o devido acompanhamento da história, o que aponta, em primeiro lugar, que a desvinculação não se mostra esteticamente produtora e, para além disso, que o seu efeito pode ser justamente de confundir o público. Rosenfeld questiona se não seria mais adequado utilizar este sistema somente nos ensaios, como, aliás, Brecht fazia, pois aparentemente essa desvinculação significa mais ganhos para os atores do que para o público propriamente. O segundo aspecto sobre o qual o crítico se debruça é a estranha escolha do estilo naturalista

para não somente integrar a peça como ser o estilo exclusivo de uma das funções centrais, a protagonista. Antes de mais nada, Rosenfeld procura esclarecer o quão inadequado o estilo naturalista se apresenta para um teatro em arena, no qual os recursos teatralistas são excessivamente visíveis (refletores, passagem dos atores entre o público, cenários simples, que apenas sugerem o ambiente) e a proximidade entre público e artistas incentiva o espectador a enxergar propriamente o *ator*, e não um personagem à distância. Rosenfeld passa, a seguir, a questionar a possibilidade de utilizar colagem de vários estilos em um teatro em arena, no qual os recursos cenográficos são limitados, dando continuidade ao raciocínio do ponto anterior.

Boal, aliás, tem plena consciência de quanto exige do público: “Ao vê-lo (o ator protagonista), deve a plateia ter sempre a impressão de quarta parede ausente, ainda que estejam ausentes também as outras três” (p. 37/38). Isso, já em si um tanto difícil no pequeno círculo da arena, torna-se quase impossível diante da eventual presença do Coringa dirigindo-se à platéia, derrubando, portanto, as paredes enquanto o ator protagonista e o público se esforçam ao mesmo tempo para construí-las imaginariamente (ROSENFELD, 1982, p. 21).

Rosenfeld, seguindo sua análise, problematiza o uso do estilo naturalista na construção de um mito, já que o nível universal (mito) não pode ser adequadamente representando através de um estilo que parte da premissa do máximo de detalhamento e verossimilhança possíveis. Contraditoriamente, o Coringa, por outro lado, cuja função é abstrata e conceitual, é apresentado em um nível mais singular e particular, ligado à atualidade. O crítico enfatiza ainda que nada indica que esta contradição esteja posta para fins dialéticos. Outro problema analisado no ensaio é a quebra da unidade de narração do Coringa pelo contraste com a função protagonista, único personagem totalmente dramático, que não é narrado e, portanto, controlado pelo Coringa. Entretanto, é importante notar que a peça viola o sistema neste sentido, e Tiradentes acaba participando em certos momentos do ritual geral, como quando canta a canção “Dez vidas eu tivesse” junto com o coro, quando é entrevistado pelo Coringa ou quando monta em um cavalinho imaginário, ainda que neste caso o ator seja liberado da tarefa para manter alguma ilusão, sendo substituído pelo Coringa. Por fim, Rosenfeld questiona o pressuposto de Boal de que o naturalismo seria o estilo necessário para gerar empatia, afirmando, por outro lado, que o que garante empatia é sobretudo a unidade de estilo da qual o Arena abre mão, que permitiria ao público se entrosar com o esquema da peça. A partir daqui, Rosenfeld fecha seu foco sobre os problemas do herói e do mito e as contradições geradas pela justaposição das funções protagonista e coringa:



Parece que a maioria das contradições, das dificuldades da aplicação do sistema e dos problemas estilísticos apontados se relaciona com o herói mítico de quem Boal não apresenta uma idéia suficientemente amadurecida. Antecipando a dúvida fundamental, diríamos: o herói é um mito e o Coringa é paulista de 1967 ou, mais de perto, a consciência contemporânea avançada. Não há coexistência entre os dois (ROSENFELD, 1982, p. 24).

A crítica de Rosenfeld se concentra especialmente nas contradições e problemas em torno do herói mítico que a peça *Arena conta Tiradentes*, formulação mais bem acabada a partir do Sistema Coringa, apresenta. As ambiguidades começam pela forma de apresentação do personagem, que deve ser fotográfica, stanislavskiana, mas ao mesmo tempo serve à construção do que deve ser um mito. Como comentamos, o estilo que Boal refere para a formulação do protagonista Tiradentes é o naturalismo, estilo este que dá ao personagem o máximo de realidade empírica possível, sendo que a formulação de um mito exige o contrário, a menor realidade empírica possível. Rosenfeld, analisando especificamente o caso concreto de *Arena conta Tiradentes*, acredita que Boal tem medo do herói, por considerá-lo perigoso, tratando-o “como um tigre que deve ser mantido dentro da jaula. É por isso mesmo que o cerca de todo um aparelho crítico distanciador para que não escape. E talvez por isso que procura apresentá-lo de forma naturalista: para que o mito não seja muito mitificado” (ROSENFELD, 1982, p. 25). Esse tratamento receoso da figura heroica leva a ambiguidades e equívocos que são os pontos fracos da peça. Tiradentes “não se sustenta nem como caráter psicológico (que não pretende ser), nem como herói mítico (que pretende ser). Não chegando a ter as vantagens do mito monumental, é de outro lado suficientemente simplificado para não permitir uma análise mais profunda da realidade histórica” (ROSENFELD, 1982, p. 26).

Além disso, a estrutura do espetáculo não favorece a construção de um herói, já que a seus adversários falta a grandeza para gerar um contraste interessante (não pode surpreender que Tiradentes tenha um caráter mais elevado que seus antagonistas acanalhados). Outro ponto essencial da crítica de Rosenfeld é que utilizando para os demais personagens métodos teatrais épicos, que permitem que estes tenham a consciência de personagem e ao mesmo tempo a consciência dos autores, e reservando somente ao herói pura função dramática, mantendo-o apenas dentro da sua perspectiva de personagem, o andamento da peça gera certa diminuição desta figura, fazendo dela a mais limitada da peça. Retomando Hegel, Rosenfeld enfatiza que o herói exige uma *Heroenzeit* (época de heróis) e um “mundo heroico”, espaço e

tempo míticos nos quais não há separação entre a individualidade particular e os valores religiosos, morais e sociais fundamentais. O mundo prosaico, no qual os valores não dependem da subjetividade, mas são mediados por objetividades (leis, instituições e demais dispositivos que organizam a vida humana), não é um mundo que permita atos heroicos, pois os valores não residem nos indivíduos particulares. Para Hegel, o herói se tornou impossível em um mundo de mediações infinitas. Rosenfeld, partindo destas críticas, considera que a principal falha do sistema está no fato de que Boal parece não ter conseguido medir todas as implicações de utilizar um herói, e, portanto, mitificação. Boal compreende o herói simplesmente como “o homem simplificado”, sem levar em conta, no entanto, a necessidade de simplificar toda a realidade ao seu redor para reconstruir a época mítica em que o herói pode ter relevância, sob pena de diminuí-lo caso isso não seja feito.

O herói, embora criticado pelos seus erros e cercado de um aparelho distanciador, é levado inteiramente a sério como herói. Pelas razões já expostas não chega a ser suficientemente mito para colher as vantagens estéticas do arquétipo monumental. Mas de outro lado tem do mito a esquematização extrema de modo a não render suficientemente na dimensão da análise histórico-social e da vivência empática (ROSENFELD, 1982, p. 38).

Expostas todas as críticas, Rosenfeld enfatiza que o Sistema Coringa e suas aplicações em *Zumbi* e *Tiradentes* são algumas das experiências dramaturgias mais interessantes e originais do período e que tentativas de recuperação do mito têm sido recorrentes na arte moderna, mas questiona se o herói mítico de fato contribuiu para a interpretação da realidade brasileira naquele contexto.

O Sistema Coringa foi provavelmente a teorização mais ambiciosa do teatro brasileiro em um dos seus momentos mais ricos, a década de 1960. Seus problemas dão testemunho dos impasses estéticos, políticos e ideológicos que se colocavam naquele momento histórico em que se viveu a passagem de um cenário de acirramento da luta de classes e do debate político nacional para uma conjuntura repressiva que encerrava um momento de intensas expectativas democráticas, para alguns revolucionárias, da intelectualidade de esquerda no país. Seus objetivos parecem não ter se cumprido adequadamente, até mesmo porque, salvo engano, somente quatro peças foram encenadas utilizando o sistema (*Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, *A Lua muito pequena e a caminhada perigosa* e *Arena conta Bolívar*), com cada vez menos sucesso de público. Sua concepção, porém, não deve ser esquecida, pois constitui um momento fundamental do desenvolvimento do teatro no Brasil, lidando com impasses de

ressonância no cenário internacional, no sentido da tentativa de incorporação e aclimação do teatro épico brechtiano, e impasses próprios da classe teatral no Brasil.

## 4. CAPÍTULO III: Análise das peças

### 4.1 *Arena conta Zumbi*

*Arena conta Zumbi*, peça em dois atos com texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e músicas de Edu Lobo, foi um dos musicais de maior sucesso dos anos 1960. O musical estreou em 1º de maio de 1965 em São Paulo, com direção de Augusto Boal, elenco composto dos atores Dina Sfat, Gianfrancesco Guarnieri, Marília Medalha, Lima Duarte, Vanya Sant'anna, David José, Anthero de Oliveira e Chant Dessian, direção musical de Carlos Castilho com os músicos Anunciação (bateria), Nenê (flauta) e Carlos Castilho (violão), cenografia de Flávio Império, iluminação de Orion de Carvalho, produção de Myriam Muniz e montagem de Antonio Ronco. *Zumbi* também teve uma montagem carioca que estreou em 8 de outubro de 1965 no Teatro Miguel Lemos, com direção de Paulo José, elenco composto por Vera Gertel, Milton Gonçalves, Isabel Ribeiro, Francisco Milani, Dina Sfat e Paulo José, direção musical de Dorival Caymmi Filho com os músicos Artur de Queiroz Duarte (flauta), Sergio Murilo Lima Rocha (bateria), Abílio Silveira de Aquino (contra-baixo) e Dorival Caymmi Filho (violão), cenografia de Paulo José, iluminação de Clóvis Bueno, produção de Vera Gertel e Paulo José e direção executiva de Isolda Cresta. Na verdade, o musical fez tanto sucesso que acabou se tornando uma espécie de “coringa” do Teatro de Arena, sendo remontado em diversos momentos de crise financeira. A peça também excursionou pela América Latina e pelos Estados Unidos, com grande êxito de bilheteria. É praticamente unanimidade o comentário de que o sucesso de *Zumbi* se devia sobretudo à qualidade musical, sendo que foi inclusive um passo importante na consagração do então jovem compositor Edu Lobo. Nos musicais do Arena, a música funcionava como importante reforço das ideias apresentadas: em *Zumbi*, por exemplo, a própria escolha de gêneros musicais para representar brancos (hinos patrióticos ou iê-iê-iê) e negros (sambas e batuques) já despertam e/ou reforçam uma série de significados construídos na peça. Em 2013, como uma homenagem do Instituto Boal, a peça foi levada novamente aos palcos pelo diretor João das Neves, em uma adaptação chamada somente “Zumbi”, sendo o texto pela primeira vez interpretado por um elenco composto exclusivamente de atores negros.

*Zumbi* dá continuidade a uma tradição de musicais engajados que são realizados após o Golpe de 1964, como *Show Opinião e Liberdade, liberdade*. Essas peças, de certa maneira, tiveram uma função catártica naquele momento histórico, criando um espaço cultural que construía valores compartilhados entre jovens intelectualizados em sua vontade de resistir ao golpe. Sendo o teatro um espaço público e coletivo de vivências simbólicas, tiveram grande relevância cultural em um primeiro momento essas manifestações. No filme *O Desafio* (1965), de Paulo César Sarraceni, por exemplo, temos a presença destes musicais, *Opinião e Zumbi*, como índices importantes de construção da atmosfera do tempo e localização geracional e ideológica do protagonista, Marcelo, jovem de esquerda passando por uma série de dilemas políticos.

O argumento básico de *Arena conta Zumbi* se baseia no romance *Ganga Zumba*, de João Felício dos Santos, e passa pela resistência do Quilombo dos Palmares, no século XVII, mas com olhar que sugere analogia com o tempo presente e homenagem a todo ato de resistência dos oprimidos em qualquer época. O texto contém referências diretas à atualidade, como, por exemplo, um discurso de Don Ayres que é citação quase literal do ditador Castelo Branco falando ao Terceiro Exército. Quanto à matéria histórica que usa como metáfora, o musical tem o mérito incontestável de ser “uma das mais sérias tentativas, no âmbito do teatro moderno, de pôr em cena uma forma de luta contra a escravidão, com a vantagem de adotar o ponto de vista do escravo e de desafiar [...] ideias até então correntes sobre a passividade com que os negros se submeteram à condição escrava” (COSTA, 1996, p. 112). Porém, do ponto de vista da análise política do momento, objetivo central, a peça talvez perca um tanto de força por ser recheada de dicotomias simplistas: opressor/oprimido, branco/negro, mal/bem. Apesar das limitações (ou será justamente por causa delas?) notadas e apontadas pela crítica especializada, que serão comentadas adiante neste texto, o espetáculo teve êxito absoluto de bilheteria e as músicas fizeram imenso sucesso, como comentamos acima.

Do ponto de vista da importância da peça na tradição teatral brasileira, é importante lembrar que se trata de um primeiro ensaio do Sistema Coringa, teorização de Augusto Boal que se delineia melhor em *Arena conta Tiradentes*. Em *Zumbi*, nenhum personagem é interpretado por um único ator, em uma tentativa de levar o conceito brechtiano de distanciamento às últimas consequências. Com o objetivo de não associar nenhum personagem a um ator específico, nenhum era interpretado pelo mesmo ator em cenas sucessivas. A identificação dos personagens deveria dar-se através do gesto social de cada um,

o que exigia um processo rigoroso de preparação de atores de modo a diferenciar o essencial e o circunstancial nos personagens.

O aspecto épico de *Arena conta Zumbi*, contrapondo narração e interpretação, garante certo efeito de distanciamento brechtiano. Os atores, mais do que interpretar simplesmente, *narram* a história, que se passa em tempo histórico (século XVII) e espaço (região dos Palmares) distantes, mas sofre intervenção de comentários vindos do tempo (1965) e do espaço (São Paulo) contemporâneos, quebrando a ilusão teatral ao possibilitar a reflexão, por analogia, sobre o tempo presente.

O texto da peça publicado conta com muito menos marcações do que encontramos no texto de *Arena conta Tiradentes*, peça na qual o Sistema Coringa já está muito mais esquematizado e tudo funciona de forma muito mais racionalizada. A peça inicia com uma espécie de explicação, na qual são demarcados os termos nos quais será contada a história: sob a perspectiva do Teatro de Arena (“Ouça irmão com atenção,/ de nos seguir se dê a pena/ pois a estória é bem bonita/ e quem conta é o Arena.” - BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 12) e em um esquema que privilegia a analogia com o tempo presente, e não a verdade histórica (“Há lenda e há mais lenda,/ há verdade e há mentira,/ de tudo pegamos um pouco,/ mas de forma que servira/ A entender no dia de hoje/ quem está com a verdade/ quem está com a verdade/ quem está com a mentira.” - BOAL; GUARNIERI, 1965, p.12). Procura-se marcar também, logo de início, que a peça também se coloca como uma homenagem a todos os atos de resistência:

O número de mortos na campanha de Palmares – que durou cêrca de um século – é insignificante diante do número de mortos que se avoluma, ano a ano, na campanha incessante dos que lutam pela liberdade. Ao contar Zumbi prestamos uma homenagem a todos aqueles que, através dos tempos, dignificam o ser humano, empenhados na conquista de uma terra da amizade onde o homem ajuda o homem (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 16).

A seguir o cantador (papel que pode ser desempenhado por todos os atores) convoca o espectador: “Feche os olhos e imagine [...]” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 16), e então somos propriamente introduzidos na história, que começa pela prisão de rei Zumbi e sua vinda como escravo para o Brasil. Desenrola-se uma cena em que um mercador anuncia seus produtos, os escravos, trecho no qual encontramos uma rubrica interessante indicando inspirações brechtianas e influências do teatro político de Piscator no texto para a descrição de castigos impostos aos cativos: “Três atôres revezam-se na descrição científica. Slides

ilustrativos são manipulados por um quarto ator. Um quinto arranja a tela” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 20). Aqui se dá a fuga de Zambi e a apresentação da resistência quilombola: “Negros de todos os lugares procuravam as matas fugindo desesperados. Horror à chibata, ao tronco, às torturas. Buscavam no desconhecido um futuro sem senhor. Enfrentavam todo perigo. Fome, sede, veneno, flechas dos índios, capitães do mato. Agonia pela liberdade. Idéia de ser livre!” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 23).

O discurso exaltando a luta pela liberdade é interrompido pela apresentação de um discurso comodista através do personagem Nico, negro que não quer fugir e apresenta mil empecilhos, que são rebatidos pelos demais atores com a “Canção das dádivas da natureza”, em que riquezas da flora e da fauna são enumeradas, até chegarmos ao ponto fundamental, a falta de mulher, dificuldade que os demais reconhecem e que dá o mote para entrar a cena do roubo das escravas, o que é referido pelas negras como uma vantagem, afinal (“Pois é, de sinhô em sinhô,/ eu prefiro meu nêgo que é da minha côr” - BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 28). O tratamento das mulheres como objeto de desejo causa certo desconforto, na medida em que o tratamento dos corpos de forma reificada se assemelha à maneira como o branco vê o negro escravizado. Pela canção que se segue, “Samba do negro valente e das negras que estão de acordo”, compreende-se que as mulheres, de início, não aceitaram o rapto (“Negra não esperneie não,/ que o negro sem sua nêga/ já não pode ser um homem/ pode não.”). Ao contrário do negro Nico, que é convencido com argumentos, as negras são simplesmente arrebanhadas à força. Os brancos vingam o roubo das escravas e muitos negros morrem, o que abre um debate entre posições de desistir da luta e voltar ao poder dos brancos ou resistir, debate no qual está incluso o questionamento sobre o trabalho nos quilombos (“Que liberdade é esse se é preciso trabalhar?” - BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 29), a que se segue discurso de rei Zambi exaltando o trabalho livre do negro (“Ser livre num é encostar o corpo. Ser livre é trabalhar e vigiar e poder continuar sendo senhor de si. Ser livre é brigar sem descanso de lua em lua. Quem procura na vida só o que é doce, num vai ter nem doce nem fel, vai ser vazio e sem resina, homem perdido pra vida, escravo no fato e na verdade” - BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 30) e uma série de exaltações em coro ao mundo que os negros constroem em liberdade através do trabalho. Zambi encerra as descrições do que vem sendo construído, “Essa riqueza tem fonte e essa mão livre tem dono. Ajoelha quilombola que o dono mora nas estrelas. O rei agradece e seu povo concorda” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 31), e se dá então um dos momentos referidos como mais emocionantes na peça, uma espécie

de Ave Maria sincrética que nos parece cheia de problemas interessantes nas frases proferidas por Zambi: “Perdoai o nosso orgulho. [...] Perdoai a nossa rebeldia. [...] Perdoai a nossa coragem. [...] Perdoai a fuga do cativo. [...] Perdoai as nossas dívidas. [...] Perdoai-nos Ave Maria. Assim como nós perdoamos os nossos senhores.” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 33-34). A cena seguinte apresenta os senhores de escravos buscando auxílio junto ao governador da capitania de Pernambuco, Dom Pedro de Almeida. Fazendo as contas dos gastos necessários para enfrentar os quilombolas e recuperar os negros fugidos, chega-se à conclusão de que mais caro sairia do que importar mais escravos. Em um desses novos carregamentos vem Ganga Zona, neto de Zambi já referido, com sua companheira Gongoba. Ambos já sabem da resistência quilombola e Ganga Zona conta fugir e encontrar o avô assim que chegar ao Brasil. Segue-se novamente uma cena em que se exalta o trabalho dos quilombolas, e na qual somos apresentados ao crescimento da resistência, que já conta com muitos quilombos construídos. O progresso econômicos dos quilombos é tanto que os brancos se interessam em estabelecer comércio: “E tanta riqueza Palmares produzia/ que o branco começou a se comover/ e no vende que vende e troca/ até mesmo amigo do negro quis ser./ E o branco comerciante/ contava na cidade/ ter pelo negro quilombola/ uma grande amizade” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 45). Os donos das sesmarias insistem na necessidade de guerrear contra os quilombolas, mas os comerciantes, que estão se beneficiando, negam: “Nós os brancos comerciantes/ nos guiamos pela bíblia,/ o livro santo diz ser pecado/ matar o negro trabalhador./ Não deixaremos ser massacrado/ o povo heróico e sofredor.” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 47). O coro de negros demonstra sua confiança nos brancos comerciantes (“Trabalha, trabalha, trabalha irmão/ que o branco vai nos defender, contra o branco que nos que perder” - BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 47) e os quilombolas resolvem aumentar os preços de suas mercadorias para comprar armas, o que causa a virada de posição dos comerciantes, é claro: “Nós os brancos comerciantes,/ nos guiamos pela bíblia/ o livro santo prevê êste caso/ no Evangelho de Ezequiel:/ – Com a rebeldia não há concórdia./ Punir com firmeza é uma forma/ de demonstrar misericórdia.” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 47). Está liquidada, portanto, a aliança dos brancos comerciantes com os quilombolas (“– Nós os brancos, senhores da terra/ – Nós os brancos comerciantes/ Resolvemos em santa união/ dar fim ao povo ao povo rebelde/ exterminar a subversão” - BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 48), e temos a narração das primeiras entradas em direção aos Palmares, derrotadas. Enquanto isso, Ganga Zona chega ao Brasil e é resgatado por um negro enviado de Palmares pelo rei Zambi,



sem saber que Gongoba, sua companheira, carrega no ventre um filho seu.

O primeiro ato se encerra com a cena de uma festa no palácio do governador Dom Pedro de Almeida, na qual há um momento de humor sarcástico que ridiculariza o comportamento dos brancos. Encontramos nesta cena um índice de analogia com o presente no termo “infiltração negra”, análogo a “infiltração comunista”.

DOM PEDRO: Há algo melhor que a liberdade? Não há. A liberdade é a glória de uma coroa, a glória dos bem nascidos (aqui ele erra e fala primeiro recém nascidos, o ajudante corrige). Mas pobres valores da nossa sociedade se se admite que o negro, naturalmente inferior, por vontade de Deus destinado ao cativo, que não o infelicitiza, mas ao contrário, o humaniza – a escravidão dignifica o negro! Integrando-o na sociedade na posição que lhe compete. Eis a ameaça que pesa sobre o Brasil.

ATOR: E veja Excelência. Esses negros, inferiores pela própria natureza, ameaçam construir uma sociedade bem mais aparelhada, produtiva e forte do que a nossa. É anti-histórico.

ATOR: Permita-me Excelência uma sugestão. Porque não promulgar uma lei radical que impeça o contato dos brancos com as negras? Será a única forma de acabar com essa imoralidade que é a mestiçagem.

AYRES: Um momento, um momento. Não sejamos tão radicais. Afinal de contas somos portugueses.

ATOR: Nossa obrigação é a de alertar todos os vassalos de Portugal contra o perigo da infiltração negra (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 54-55).

O segundo ato inicia apresentando Ganga Zumba, bisneto de Zambi, conhecido como Antão. Gongoba revela ao povo a origem real do menino, que deve ser enviado a Palmares. A movimentação dos escravos chama a atenção de Clotilde, a senhora, que manda açoitar Gongoba até o amanhecer. Esta cena inclui uma crítica mordaz à igreja, com a presença de um padre, que diz à Clotilde, quando esta afirma ter coração mole e sentir pena, que “A bondade excessiva é um pecado” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 61). Logo o feitor vem avisar que a escrava Gongoba faleceu no açoite, ao que se segue o terrível diálogo:

CLOTILDE: Sabe padre, meu coração é tão mole... Eu sinto até uma pitadinha de remorsos...

PADRE: Remorsos, senhora dona Clotilde? Remorsos não se há de tê-los por muito zelo para com aqueles que de nós dependem. Para a salvação das almas mais aproveita o castigo em sendo mais que em sendo menos. Em sendo mais, melhor pra eles que mais facilmente ganham o reino dos céus (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 62).

A peça segue com a fuga de Ganga Zumba, embalada pela canção “Upa negrinho”.

Enquanto isso, os brancos amargam as derrotas que vêm sofrendo dos quilombolas, pedindo auxílio ao governador Dom Pedro de Almeida. Por iniciativa do governador e com aceite de Zambi, é estabelecida a paz com os quilombolas, mas a coroa portuguesa destituiu Dom Pedro de Almeida do cargo e empossa Dom Ayres, de forma que a guerra se reestabelece. Nesse momento nos deparamos com um discurso de Ayres que é cópia de um discurso de Castelo Branco, em mais uma das analogias mais explícitas com o presente.

Senhores, da discussão nasce a sabedoria. Opiniões diversas devem ser proclamadas, defendidas, protestadas. O dever do Governador dessa Capitania é a todos ouvir, porém deve agir exclusivamente segundo lhe ordena sua própria consciência individual. Sejam magnânimos na discussão, mas duros na ação. Plurais na opinião, singulares na obediência de minha ordem. Descontentes haverá, e sempre. Um govêrno enérgico toma medidas impopulares de proteção à coroa, não aos insatisfeitos. Meu governo será impopular, e assim, há de vencer, passo a passo dentro da lei que eu mesmo hei de fazer. Senhores, vós guerreais como quem faz política. Eu farei política como quem guerreia. Vossas entradas são derrotadas pela pluralidade de opiniões e partidos de pensamento. Minhas entradas serão vitoriosas pela unicidade do ataque. A independência é necessária na teoria, na prática vigora a inter-dependência. Não é aqui, neste Brasil, que as decisões políticas devem ser tomadas: é na Metrópole, nossa Mãe Pátria, a quem devemos lealdade, a quem devemos servir como vassallos fiéis. Nossos bravos soldados valentemente lutaram contra o invasor holandês. Nossos heróis formavam um belo exército: já não necessitamos de exército. Necessitamos de uma força repressiva, policial. Unam-nos todos a serviço do rei de fora, contra o inimigo e dentro (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 68).

Enquanto isso, Palmares ainda não sabe da reviravolta e festeja a chegada de Ganga Zumba, que logo assumirá como rei, diante da morte de Ganga Zona e da velhice de Zambi. Já sofrendo ataques dos brancos, Ganga Zumba assume o trono, não sem antes receber os conselhos de Zambi, que incluem uma das falas mais famosas da peça, baseada em poema de Brecht, que é seguida pela canção “É um tempo de guerra”:

Eu vivi nas cidades no tempo das desordem. Eu vivi no meio da minha gente no tempo da revolta. Assim passei os tempo que me deram pra vivê. Eu me levantei com a minha gente, comi minha comida no meio da batalha. Amei, sem ter cuidado... Olhei tudo que via, sem tempo de bem ver... Assim passei os tempos que me deram ora viver. A voz da minha gente se levantou e minha voz junto com a dela. Minha voz não pode muito mas gritá eu bem gritei. Tenho certeza que os donos dessas terra e Sesmaria ficaria mais contente se não ouvisse a minha voz... Assim passei os tempo que me deram pra viver (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 75-76).

Rei Zambi se fere de morte com um punhal para possibilitar a ascensão de Ganga Zumba ao trono, que convoca todo o povo quilombola a lutar pela memória de tudo que

Zambi fez. Do lado dos brancos, vemos o Bispo em conversa com Dom Ayres parabenizando a escolha do paulista Domingos Jorge Velho para comandar as entradas contra Palmares: “Este homem é um dos maiores selvagens com que tenho topado. Quando se avistou comigo, trouxe consigo intérprete porque nem falar sabe; nem se diferencia do mais bárbaro tapúia mais que em dizer-se que é cristão.[...] Em resumo, Excia. esse é exatamente o homem que necessitamos” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 78). Domingos traz à tona a estratégia da guerra biológica, contaminando os quilombos com negros infectados por doenças contagiosas, o que sabemos que levará ao fim a experiência palmarina. Ganga Zumba, agora conhecido como Zumbi dos Palmares, comanda a resistência com valentia, mas os esforços são inúteis. Ao final da peça, Zumbi profere discurso semelhante ao famoso discurso de Zambi já referido acima:

Eu vivi nas cidades no tempo da desordem. Vivi no meio da gente minha no tempo da revolta. Assim passei os tempo que me deru prá vivê. Eu me levantei com a minha gente, comi minha comida no meio das batalha. Amei sem tê cuidado... olhei tudo que via sem tempo de bem ver... por querer liberdade. A voz de minha gente se levantou. Por querer liberdade. E minha voz junto com a dela. Minha voz não pode muito, mas gritá eu bem gritei. Tenho certeza que os dono dessas terra e sesmaria ficaria mais contente se não ouvisse a minha voz... Assim passei o tempo que me deru prá vivê. Por querer liberdade (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 91).

Mesmo com a derrota, a peça se encerra em um crescendo exortativo de resistência com a canção “É um tempo de guerra”:

Dizem crenças antigas  
que viver não é lutar.  
Que sábio é o que consegue  
ao mal com o bem pagar.  
Quem esquece a própria vontade,  
quem aceita não ter seu desejo  
é tido por todos um sábio.  
É isso que eu sempre vejo  
e é a isso que eu digo Não!  
É um tempo de guerra  
É um tempo sem sol  
Eu sei que é preciso vencer.  
Eu sei que é preciso brigar  
Eu sei que é preciso morrer  
Eu sei que é preciso matar (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 92-93).

Cabe apontar rapidamente a provável referência à bossa nova e à virada participante nos versos “Ai triste tempo presente/ em que falar de amor e flor/ é esquecer que tanta gente/

tá sofrendo tanta dor” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 92). Repassado em suas linhas básicas o enredo da peça, passamos à exposição das principais críticas sobre *Zumbi*.

Em seu comentário sobre *Arena conta Zumbi* no livro *O teatro brasileiro moderno*, Décio de Almeida Prado enfatiza que os musicais do Arena são respostas brasileiras ao brechtianismo, não sendo propriamente aplicações diretas do teatro épico, mas assimilações. Seu comentário sobre as peças é bastante duro e pouco nuançado. Deixando de lado o quanto o maniqueísmo é um mecanismo previsto em um teatro político que se propõe a ser didático, engendrando inclusive algumas questões formais que são comuns a esse tipo de peça, Prado enfatiza o quanto os negros são apresentados somente com qualidades e os brancos somente com defeitos. Explorando o fato de que a história de Zumbi não era bem conhecida, tendo algo de lendário, o Arena utiliza o episódio histórico como “pretexto ideal para todas as efusões líricas ou grotescas, dirigidas respectivamente aos amigos e aos inimigos” (PRADO, 2007, p. 71). A crítica levantada, de toda forma, dá o que pensar:

Interpretada à luz do que acabara de acontecer no Brasil, a peça queria dizer apenas uma coisa: nós, da esquerda, nós, o povo, nós os jovens, somos fortes e puros; vocês, os decrepitos, os impotentes da direita reacionária, só ganham mediante a traição e a torpeza. Um desabafo, portanto, ingênuo politicamente, equivalente às injúrias trocadas entre inimigos nas antigas batalhas campais. A esquerda, abalada pela derrota, denegria os adversários, com um marcado toque machista, reafirmando a crença em si mesma (PRADO, 2007, p. 71).

Reproduzindo a seguir um depoimento de Guarnieri sobre o processo<sup>26</sup>, Prado enfatiza alguns pontos importantes: a força da música popular no teatro deste momento, a construção coletiva, uma certa liberação de fluxo inventivo que ultrapassa entraves lógicos e quebra padrões, e o papel catalisador e centralizador de Augusto Boal. Se por um lado se enfatiza em alguns depoimentos e na própria recepção do público um fervor catártico no qual as emoções são amplamente mobilizadas em prol da incitação à resistência, por outro temos a racionalização e organização de Boal, que em *Zumbi* começa a articular o Sistema Coringa.

Quanto à influência brechtiana, Décio de Almeida Prado chama a atenção para o esquema no qual os atores interpretavam indistintamente as diversas personagens, mantendo

---

<sup>26</sup> “Surgiu a magia do *Conta*. E Edu [Lobo] começou a cantar músicas novas para a gente. Cantou uma sobre *Zumbi*. A gente passou uma noite de loucura pela cidade e às 8 da manhã estava na Praça da República comprando o livro de João Felício dos Santos, *Ganga Zumba*. Resolvemos contar a história da rebelião negra. Arena Conta. Começamos a pesquisar. Boal chegou. Todos juntos. O elenco junto. Foi uma fase em que tudo se transformava e a gente também. (...) Todo mundo rompendo com coisas, até no nível pessoal, e todo mundo buscando coisas novas. Época de euforia e de alegria mesmo. E Boal organizando o trabalho coletivo. Na hora de escrever, ficamos eu e ele.” (PEIXOTO, Fernando. “Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri”. *Encontros com a Civilização Brasileira*, n. 1, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 110)

sua máscara social, esclarecendo que para Brecht tratava-se de uma espécie de exercício de preparação, com fins de objetivar a personagem. Boal radicaliza a ideia e parece querer estender ao público mais evidentemente esta objetivação.

Cláudia de Arruda Campos inicia seu capítulo de análise de *Arena conta Zumbi* no livro *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*, resultado de sua dissertação de mestrado, expondo sumariamente o enredo da peça. Campos procura logo de início enfatizar o caráter marcadamente coletivo da criação, que vem assinada por Boal e Guarnieri mas conta com grande colaboração de todos os envolvidos na produção, e em especial com o compositor Edu Lobo, e até mesmo Vinicius de Moraes, a quem se deve a letra de “Zumbi no açoite”; além disso, o próprio engajamento do público, fundamental para a construção de certos significados, é um fator fundamental para compreender o funcionamento do musical. A autora expõe também as fontes de pesquisa dos autores, tanto o romance *Ganga Zumba* quanto as fontes documentais, e os deslocamentos de sentido realizados a partir destes textos, como trechos de Padre Antônio Vieira e Pero Vaz de Caminha que, citados deslocados do contexto propício, adquirem certa comicidade.

*Zumbi* é construído em dois atos, sendo o primeiro dedicado aos acontecimentos que compreendem o período entre o cativo, a fuga de Zumbi e a construção de Palmares, apresentado como sociedade livre sustentada pelo trabalho coletivo e pela solidariedade, indo este ato até o ponto da chegada e aclamação de Ganga Zumba, bisneto de Zumbi, e, no mundo dos brancos, a substituição do governo de D. Pedro de Almeida, que havia firmado paz com os quilombolas, por D. Ayres de Souza Castro, que será responsável pela derrota dos negros. O segundo ato expõe as batalhas finais e a derrota, com o isolamento dos negros, o aprisionamento de Ganga Zona, o suicídio de Zumbi e a ascensão de Ganga Zumba ao comando, e o massacre comandado pelo bandeirante Domingos Jorge Velho. Apesar do crescente de tragédias e derrotas, o musical não é encerrado em chave negativa, mas, muito pelo contrário, é finalizado com exortação da resistência. A última fala de Ganga Zumba, retomada da fala anterior de Zumbi inspirada no poema “Aos que vão nascer” de Brecht<sup>27</sup>, que

<sup>27</sup> AOS QUE VÃO NASCER

1  
É verdade, eu vivo em tempos negros.  
Palavra inocente é tolice. Uma testa sem rugas  
Indica insensibilidade. Aquele que ri  
Apenas não recebeu ainda  
A terrível notícia.

já reproduzimos anteriormente neste texto, dá a tônica positiva do fechamento. A fala é acompanhada pelo tema musical de “Venha ser feliz”, uma espécie de chamamento à construção de um mundo melhor, e em seguida os atores afirmam coletivamente o anseio pela liberdade e cantam, de joelhos: “Entendeu que lutar afinal/ é um modo de crer/ é um modo de ter/ razão de ser”. Viram-se em direção à plateia e cerram os punhos levantados: mesmo derrotados, conservam a rebeldia e a disposição de lutar. Há todo um cuidado, enfatiza Campos, em construir a peça de modo que a derrota fique reduzida, apresentada não como

---

Que tempos são esses, em que

Falar de árvores é quase um crime  
 Pois implica silenciar sobre tantas barbaridades?  
 Aquele que atravessa a rua tranqüilo  
 Não está mais ao alcance de seus amigos  
 Necessitados?

Sim, ainda ganho meu sustento  
 Mas acreditem: é puro acaso. Nada do que faço  
 Me dá direito a comer a fartar.  
 Por acaso fui poupado. (Se minha sorte acaba, estou perdido.)

As pessoas me dizem: Coma e beba! Alegre-se porque tem!  
 Mas como posso comer e beber, se  
 Tiro o que como ao que tem fome  
 E meu copo d'água falta ao que tem sede?  
 E no entanto eu como e bebo.

Eu bem gostaria de ser sábio.  
 Nos velhos livros se encontra o que é sabedoria:  
 Manter-se afastado da luta do mundo e a vida breve  
 Levar sem medo  
 E passar sem violência  
 Pagar o mal com o bem  
 Não satisfazer os desejos, mas esquecê-los  
 Isto é sábio.  
 Nada disso sei fazer:  
 É verdade, eu vivo em tempos negros.

2

À cidade cheguei em tempo de desordem  
 Quando reinava a fome.  
 Entre os homens cheguei em tempo de tumulto  
 E me revoltei junto com eles.  
 Assim passou o tempo  
 Que sobre a terra me foi dado.

A comida comi entre as batalhas  
 Deitei-me para dormir entre os assassinos  
 Do amor cuidei displicente  
 E impaciente contemplei a natureza.  
 Assim passou o tempo  
 Que sobre a terra me foi dado.

As ruas de meu tempo conduziam ao pântano.

definitiva, mas como um momento de uma guerra que ainda pode ser vencida. Uma espécie de comunhão de toda luta humana contra a repressão, como se esta fosse um todo, feita coletivamente, dando passos rumo a um estado idílico de mundo livre no qual “o homem ajuda o homem”, fórmula com a qual nos deparamos nas falas sobre Palmares na peça. Tendo a peça objetivo analógico, sendo quase uma fábula de caráter exemplar, trata-se de compreender os motivos da derrota e tirar uma lição. É exposta a desproporção das forças em enfrentamento: de um lado os brancos fortemente armados e dotados de grande malícia; de outro, os negros, dotados de certa ingenuidade, que se traduz em alianças enganosas que definem o malogro da resistência.

Campos mapeia diversas referências ao presente que permeiam a peça, como o

---

A linguagem denunciou-me ao carrasco.  
Eu pouco podia fazer. Mas os que estavam por cima  
Estariam melhor sem mim, disso tive esperança.  
Assim passou o tempo  
Que sobre a terra me foi dado.

As forças eram mínimas. A meta  
Estava bem distante.  
Era bem visível, embora para mim  
Quase inatingível.  
Assim passou o tempo  
Que nesta terra me foi dado.

3  
Vocês, que emergirão do dilúvio  
Em que afundamos  
Pensem  
Quando falarem de nossas fraquezas  
Também nos tempos negros  
De que escaparam.  
Andávamos então, trocando de países como de sandálias  
Através das lutas de classes, desesperados  
Quando havia só injustiça e nenhuma revolta.

Entretanto sabemos:  
Também o ódio à baixaza  
Deforma as feições.  
Também a ira pela injustiça  
Torna a voz rouca. Ah, e nós  
Que queríamos preparar o chão para o amor  
Não pudemos nós mesmos ser amigos.

Mas vocês, quando chegar o momento  
Do homem ser parceiro do homem  
Pensem em nós  
Com simpatia.

discurso do governador D. Ayres, que parodia os discursos da época (em especial um discurso específico de Castelo Branco, como apontamos), as práticas de ataque comandadas por Domingos Jorge Velho, alusivas às práticas norte-americanas na Guerra do Vietnã, e expressões como “infiltração negra”, “exterminar a subversão”, “moralização”, “valores de nossa sociedade”, recorrentes na retórica golpista.

Na peça, a aliança dos quilombolas com os comerciantes brancos, que de fato aconteceu em alguma escala, figura como causa essencial da derrota, o que, entretanto, não corresponde ao fato histórico. O que essa versão da história propõe com força é a analogia com 1964, expondo uma leitura de que a aliança das classes trabalhadoras com setores da burguesia tidos como progressistas não se sustenta, pois os diversos setores da classe dominante, ainda que tenham contradições entre si, não deixam de se unir caso os interesses do povo contrariem os seus. Essa leitura será ainda mais explícita em *Arena conta Tiradentes*. Considerando a referenciação constante da derrota vivida em 1964, “critica-se a esquerda, mas de dentro, de um ponto de vista solidário” (CAMPOS, 1988, p. 77). Em *Zumbi* se pretende apresentar o ângulo de visão do povo derrotado e ler como coletivos os erros e acertos da luta, deixando por fim uma mensagem positiva: aparentemente, a consciência do erro cometido é considerada condição suficiente para assumir a postura correta – a revolucionária. Novos rumos não são discutidos ou indicados: simplesmente se insiste em uma luta que dignifica o ser humano, como vemos na dedicatória da peça.

A limitação e a superficialidade da análise política de ambos os momentos históricos mimetizados, devidas em grande medida ao objetivo de estabelecer analogias e analisar o momento presente (a rigor, trata-se de uma primeira representação e análise dos acontecimentos de 1964 pela via do teatro) a partir de uma revolta do passado, fazem com que a peça seja incapaz de desvendar os mecanismos capitalistas e a luta de classes. Essa questão será mais pormenorizadamente analisada por Iná Camargo Costa, conforme desenvolveremos a seguir. Campos também aponta o caráter marcadamente datado da peça no sentido de que muitos de seus lances de humor, momentos fortes do musical, são referências muito diretas ao momento presente. Além disso, algumas particularidades não-intencionais prendem *Zumbi* fortemente ao seu tempo histórico, como o tratamento que se dá à sexualidade na peça, com momentos machistas na apresentação das figuras femininas e na valorização da masculinidade ostensiva dos negros como sinal de outras muitas qualidades e momentos em que a homossexualidade é tratada como um desvio de caráter, usada para desqualificar os brancos



com caracteres cômicos.

Campos enfatiza que em alguma medida *Arena conta Zumbi* constitui um objeto de interesse ainda hoje por conta de sua interessante e inovadora concepção cênica, um primeiro ensaio do que será o Sistema Coringa. Primando a narração, todo aspecto não essencial é preterido: cenários mínimos, figurino padrão para todos os atores, ambientação sugerida pelo texto e por efeitos sonoros e de iluminação. Para a autora, o aspecto mais inovador da peça é a desvinculação ator/personagem, que permite o desempenho épico e o caráter coletivo da narração. Ao mesmo tempo, trata-se de um achado no sentido de que é uma solução econômica. Seria inviável montar uma peça com esta dimensão de massas sem esse dispositivo. Porém, Campos enfatiza que a redução do número de atores, ao levar à redução necessária dos traços dos personagens e dos elementos do conflito, desemboca em uma generalização que reduz o enredo a oposições consideradas essenciais. É assim que se estabelecem com força as dicotomias básicas da peça: opressores x oprimidos, brancos x negros, mal x bem, negativo x positivo. De toda forma, Costa parece reconhecer que, dentro do funcionamento próprio da peça, este esquematismo não está de todo mal:

O conflito é, sem dúvida, esquemático e o resultado merece bem a censura que lhe é feita, de veicular uma visão maniqueísta. Mas a esquematização atua em favor da eficiência do espetáculo – basta uma só mudança de “máscara” para se passar de um pólo a outro, uma vez que inexistem gamas intermediárias. Por trás de um espetáculo que “de tudo usou um pouco” e que sugere, à primeira vista, a multiplicidade, está um discurso muito econômico onde todos os significantes são distribuídos de forma binária (CAMPOS, 1988, p. 80).

Campos comenta outro aspecto do Sistema Coringa, a ausência de unidade de estilo, que também se relaciona ao maniqueísmo da peça: são reservados aos negros os gêneros altos, e aos brancos são destinadas as paródias, as comichidades, os desvios. Ainda que as diversas cenas comportem pluralidade de gênero e estilo, Campos aponta que, no conjunto, trata-se de um espetáculo de gênero definido, um musical. Um musical, aliás, que remonta à tradição brasileira da revista musical, especialmente no humor que decorre das alusões a acontecimentos próximos. Porém, ainda que seja possível referir a presença de tradições populares brasileiras na peça, é importante frisar que, no seu movimento geral, *Zumbi* se vincula com mais força ao teatro político de propaganda, pensando-se aqui nas referências fundamentais do *proletkult* soviético e dos trabalhos e teorizações de Piscator e Brecht. Campos menciona as semelhanças de *Zumbi* com algumas criações do Teatro Proletário de Piscator: tema ancorado na discussão de questões políticas do momento, transformação de um

episódio real e particular em algo com caráter exemplar, sequências breves com alternância de emoção e riso, personagens caricaturais, conflito em dois blocos que se opõem coletivamente e de forma nítida, emprego de recursos como projeções e documentos reais. Para a autora, o aspecto no qual *Arena conta Zumbi* mais se aproxima do popular e mais se distancia, sintomaticamente, do didático é nas composições musicais. No entanto, Campos não esclarece o motivo desta afirmação, já que as canções seguem a dualidade apresentada nos outros aspectos da peça. Os gêneros mais populares e brasileiros, por exemplo, marcados no período pela ideia de autenticidade, estão ligados aos oprimidos, enquanto aos opressores estão ligadas a marchinhas militares, música jovem internacional, etc.

Contradição fundamental da peça, notada por Campos, é a escolha da tragédia como gênero predominante para representar o ponto de vista do negro. Se a derrota é inevitável, como deve-se supor pelo andamento trágico, como tirar da fatalidade uma lição? O final da peça, exortando o público a simplesmente seguir o caminho que viu redundar em fracasso, reforça esse problema. Campos enfatiza que a exortação da luta acaba por aparecer como um fim em si mesmo (“lutar afinal é um modo de crer, é um modo de ter razão de ser” - BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 74). Para a autora, a peça deixa a desejar se levarmos em consideração as intenções manifestas no programa: esclarecer os acontecimentos. Sequer leva-se dela uma postura racional frente aos fatos, que seria possibilitada pelos recursos do teatro épico. O que ocorre é catarse, pelo riso ou pelo terror. Sendo uma primeira tentativa de elaboração artística da vivência história de um golpe militar, Campos considera compreensível a dificuldade.

O foco da análise de Iná Camargo Costa para *Arena conta Zumbi* está fortemente colocado sobre o problema das contradições ideológicas do Arena, em diálogo dialético com os problemas estéticos expostos na forma. Sua leitura supõe que *Zumbi* está em uma linha que corresponde ainda ao clima, aos interesses e às preocupações do pré-64, assim como o *Show Opinião* e o filme *Ganga Zumba* (1964), de Cacá Diegues. Assim como *Opinião*, *Zumbi* se constrói com referências à conjuntura pré-1964 e à situação criada pelo golpe, mas sua tônica temática é a luta contra a dominação; assim como *Ganga Zumba*, *Zumbi* busca referências nas lutas da história do país. Costa enfatiza que o CPC se sentia herdeiro dessas lutas históricas.

Costa aponta que *Zumbi*, para além da situação política em que foi criada, também tem valor no sentido de que leva aos palcos a luta contra a escravidão, adotando o ponto de vista dos negros e renegando a versão de que os escravos passivamente se submeteram à escravidão, movimento crítico este que faz parte de uma revisão histórica que vinha se dando

desde os anos 1950 no país.

A autora estabelece uma comparação entre o filme de Cacá Diegues e a peça de Boal e Guarnieri, mas como não se trata da nossa linha de raciocínio, nos limitamos a expor sumariamente o comentário sobre o filme e passar em seguida à discussão da peça. Em *Ganga Zumba*, Cacá Diegues apresenta uma concepção hollywoodiana do gênero aventura, colocando na tela uma narrativa que se estrutura em torno do herói que vence todos os obstáculos. Costa considera que o assunto, a luta dos escravos/oprimidos, é colocado no campo estético do inimigo. Já *Arena conta Zumbi*, por conta da experiência já existente com os recursos do teatro épico, se coloca em outro campo. Ao contrário do que acontece no romance de João Felício dos Santos e no filme de Cacá Diegues (que se inspira de forma muito linear no livro), o Arena optou por não centrar a narrativa em Zumbi, quase um mito, mas na história de toda a linhagem dos “filhos de Zumbi”. Outro achado interessante, brechtiano conforme a exposição de Iná Camargo Costa, é a decisão de utilizar material histórico da pesquisa de Edson Carneiro para tratar dos brancos, inimigos de Palmares. Monta-se um esquema no qual os negros são apresentados sob o ponto de vista dos negros<sup>28</sup> e os brancos sob o ponto de vista dos brancos. Cabe nuançar que esse “sob o ponto de vista dos brancos” é relativo, já que o uso de trechos de documentos está sempre em chave de paródia, ridicularizado. O ponto de vista, a rigor, é sempre do Arena e sempre solidário ao oprimido. Costa afirma ainda que esse esquema desnorteou a crítica, que não estava preparada para lidar com esses dispositivos e tratou de classificar a peça como maniqueísta, sem atentar para o fato de que não se tratava de teatro dramático, e sim épico, esquemático e maniqueísta por definição.

*Arena conta Zumbi* foi construída coletivamente seguindo muitas lições brechtianas, em grande parte por exigência ou ao menos conveniência do tema escolhido, o que torna seu funcionamento muito mais orgânico do que o que vamos encontrar em *Arena conta Tiradentes* mais tarde. Aqui começam a ser formuladas as técnicas do Sistema Coringa, mas ainda não se dá esse nome nem se considera um conjunto de regras propriamente.

Costa expõe a posição da aliança com os brancos comerciantes na peça como uma crítica ao programa comunista de aliança com setores progressistas da burguesia, assim como outros críticos, mas avança na análise de seu significado na peça. A cena da aliança temporária é a nona das 16 que compõem a peça; estamos diante da segunda fase das

---

<sup>28</sup> Talvez fosse mais acertado dizer que o ponto de vista é *solidário* aos negros. Não se trata de depoimento ou elaboração dos próprios quilombolas como documento.

providências dos senhores de terras contra Palmares, na qual se procura dividir os custos altos das entradas com os comerciantes, que não tinham vantagens com as expedições e resistiam a patrociná-las. A seguir trata-se do interregno holandês, com uma cena que foi muito mal recebida por conta de sua caracterização preconceituosa, na qual os brancos são ridicularizados a partir de características homossexuais usadas com conotação negativa, como parte justificativa do malogro das expedições holandesas. Chamando a atenção para o caráter preconceituoso da cena, os autores perderam a oportunidade de chamar a atenção para os recursos do episódio, tecnicamente inspirados nos usados por Brecht em *A alma boa de Setsuan* e já utilizados no teatro brasileiro por Boal em *Revolução na América do Sul* e por Vianinha em *A mais valia vai acabar, seu Edgar*. A partir do material de Edson Carneiro sobre a segunda expedição holandesa, em 1645, e constatando o quanto de mentira havia nos relatos sobre feitos heroicos presentes nos documentos, os autores tratam de ridicularizar a expedição, desmentindo a valentia do comandante holandês. O funcionamento é semelhante ao que encontramos na peça supracitada de Brecht, na qual há uma cena em que o foco narrativo é da Sra. Yang e a cena desmente seu relato através do cômico.

Ponto forte da análise de Costa é a proposição de um “recuo nos ponteiros do relógio histórico” para ler *Zumbi*. Ainda que não negue completamente a leitura corrente de que a peça refere 1964, como *Opinião*, a autora propõe que em *Zumbi* há uma alegoria das lutas do período anterior a 1964, sendo que a comparação de seu desfecho com o golpe militar incorreria em mistificação, já que Palmares foi exterminado somente depois de um século de resistência, enquanto os militares em 1964 não encontraram propriamente resistência organizada e tiveram relativa facilidade no estabelecimento do novo regime. Um dos principais efeitos dos acontecimentos de 1964 sobre a esquerda foi a desmoralização de suas direções institucionalizadas (PCB e PTB), mas isso só aparecerá como problema em *Arena conta Tiradentes*. Em *Zumbi*, parece vigorar a noção de que 1964 não passa de um contratempo, o que torna possível a identificação do público com os guerreiros palmarinos – sendo este público composto majoritariamente de estudantes de esquerda, em graus diversos de organização e engajamento, não surpreende essa disposição que o espetáculo capitalizou. Mas a defesa de Iná Camargo Costa é de que a comparação entre o episódio palmarino e as lutas democráticas do pré-64 resultam em uma obra falsa, estética e politicamente falando. “Paranóia” e “má-fé”:

Paranóia, porque não há outro nome para essa pretensão de identificar um processo

de três anos de luta declarada (da vitoriosa luta pela legalidade, que garantiu a posse de João Goulart, à derrota de 1964) a uma guerra sangrenta que levou aproximadamente cem anos para reestabelecer a ordem escravocrata em Pernambuco. E má-fê, porque essa identificação forçada exigiu o rebaixamento da estatura dos palmarinos, sobretudo no aspecto militar, transformando sua organização, sua inteligência tática defensiva e ofensiva e, enfim, suas providências práticas em angelicais votos de boas intenções. A injustiça tem mão dupla porque nem mesmo as lutas pré-64 ficaram apenas nas declarações de intenções. Mas é uma injustiça altamente reveladora da generalização apressada que estava em curso nos “balanços” elaborados após o golpe: como as direções sucumbiram à derrota sem luta em 1964, da constatação deste fato à alegação de que não houve lutas no período anterior basta dar um passo [...] Zumbi evitou justamente os episódios da luta propriamente dita, restringindo-se a encenar o seu capítulo final, em que são dizimados os que queriam “apenas” a liberdade, em evidente contradição com o 1º de abril de 1964 (COSTA, 1996, p. 126-127).

Para além disso, a analogia entre a luta palmarina e a movimentação pré-64 revela uma leitura de conjuntura que em breve se mostraria perigosamente equivocada:

Zumbi pretendeu ser uma alegoria das lutas travadas no período anterior a 1964, não podendo o seu desfecho ser comparado ao golpe militar sem que se incorra em mistificação. A razão mais evidente é conhecida demais: enquanto Palmares foi exterminado depois de cem anos de luta e resistiu lutando a vinte anos de escalada militar, em 1964 os golpistas simplesmente não encontraram nenhum tipo de resistência organizada e por isso puderam executar suas metas ferozes (prisão e matança de lideranças populares) com relativa facilidade. Como se sabe, o principal efeito desse contravapor sobre a esquerda foi a total desmoralização de suas direções institucionalizadas – o PCB e o PTB, resultado histórico que só vai aparecer como problema, tratado em forma alegórica, na próxima peça do Arena, *Tiradentes*. Em Zumbi, ainda se trabalha com a impressão de que 1964 não passava de um acidente de percurso, por isso a imediata identificação do público com os valorosos guerreiros palmarinos, que lutaram até o último homem e ainda deixaram de herança para os pósteros uma entidade como Zumbi (COSTA, 1996, p. 125).

Na breve leitura que Eldécio Mostaço apresenta sobre *Arena conta Zumbi* em seu *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da Cultura de Esquerda)* o autor procura estabelecer vínculos entre este musical e *Show Opinião e Liberdade, liberdade*. Esse esforço se deve em grande parte à disposição do crítico de demonstrar as similitudes ideológicas do Arena nesta fase com o pensamento do desmantelado CPC, cuja continuidade se dá em um primeiro momento a partir destes musicais do Opinião.

Enquanto Boal dirigia *Opinião*, no Rio, o elenco paulista reunido em torno de Guarnieri parte para a criação de um espetáculo assemelhado em suas técnicas constituintes à montagem carioca; porém, estruturado sobre uma base dramática mais densa e transformando em personagens os negros dos Quilombos. O recurso à História, como se viu, perpassou *Liberdade*; a utilização da música, do corte brusco na narrativa, da mistura deliberada de elementos reais com outros ficcionais vieram da experiência de *Opinião*. O resultado constitui-se no maior sucesso de público já levado à cena no Arena: *Arena Conta Zumbi* (MOSTAÇO, 1982, p. 82).

Já falamos em outro momento sobre a leitura crítica voraz de Mostaço sobre o Sistema Coringa. Relembrando brevemente, para Mostaço o funcionamento dos procedimentos do Sistema, que já vêm se desenhando em *Zumbi*, fazem com que o resultado se assemelhe a um seminário universitário, “uma dramatização feita pelos alunos da classe para os colegas” (MOSTAÇO, 1982, p. 82). Até mesmo em aparência, vestidos de calça leve branca e camisetas coloridas, os atores se assemelhavam ao público estudantil que lotava o teatro. No raciocínio do crítico, essa questão é de suma importância. Como já expusemos no texto anteriormente referido, o raciocínio de Mostaço propõe que em *Zumbi* há identificação do estudante, que é público majoritário do Arena, como agente revolucionário, implicando em mistificação do próprio público e em uma leitura distorcida da teoria marxista.

Para Mostaço, o que salva *Arena conta Zumbi* de ser somente uma repetição das teses já oferecidas no *Show Opinião* é seu caráter propriamente teatral, com enredo ficcional e construção de um *mythos*. De todo modo, o crítico considera que estão em voga os mesmos pressupostos ideológicos: “o mesmo circuito fechado entre palco e platéia dominava a realização, a mesma catarsis purgadora circunscrevia cena e público no ritual cívico do protesto” (MOSTAÇO, 1982, p. 83). Por conta desta atmosfera ritualística criada pela proximidade de palco e plateia, proximidade esta não no espaço somente, mas na atmosfera ideológica, *Zumbi* não se coloca, para Mostaço, como uma realização revolucionária.

Retomar, séculos depois, uma fase histórica colonial tão distanciada dos componentes conjunturais como no pós-golpe, e tentar nesta reaproximação de época e valores alguma validade política, representa, sem dúvida, um desafio. Para retirar o peso simplesmente moral da oposição política (que devido ao contexto não podia revelar claramente seus intentos), o Arena tergiversou, misturando de forma esotérica os dois níveis de realidade. Se *Zumbi* representou uma fórmula narrativa cênica renovada, não conseguiu suplantar sua dicotomia essencial, isto é, tratar uma seqüência histórica com distanciamento crítico, isentando o público como espectador. Ao tornar a luta presentificada, nas constantes idas e vindas dos personagens e atores e suas decididas identificações com sua platéia, substitui o político do histórico pelo político do teatral, tornando a platéia cúmplice de seu ritual. Neste sentido, o próprio Boal falará, a respeito do coringa, em exortação, como uma espécie de panacéia para a platéia imobilizada (MOSTAÇO, 1982, p. 85).

Roberto Schwarz, no ensaio “Cultura e Política, 1964-1969: alguns esquemas”, constrói uma leitura que aponta continuidade entre alguns espetáculos realizados no imediato pós-Golpe com pretensões de resistência. Começando pelo *Show Opinião*, primeira resposta dos artistas aos acontecimentos de 1964, dirigido por Augusto Boal, e passando por

*Liberdade, liberdade*, Schwarz aponta como inevitável certo mal-estar estético diante da cumplicidade estabelecida entre palco e plateia. Para o crítico, este dado eufórico, em um momento em que a esquerda vinha de uma derrota, aponta para a incapacidade de fazer a crítica ao populismo, sendo este o limite estético do Arena, “o grupo que mais metódica e prontamente se reformulou” (SCHWARZ, 1978, p. 80). Contando com um público majoritariamente estudantil, inteligente e politizado, o Arena podia pressupor um fundo comum de cultura que unia o grupo e os espectadores, o que cria um espaço teatral mais propício ao “argumento ativo, livre de literatice” (SCHWARZ, 1978, p. 81). Esta combinação de cena “rebaixada”, em que não há grande distância (literal e figurativamente) entre palco e plateia, com um público ativista rendeu momentos teatrais interessantes, entre os quais *Arena conta Zumbi* é certamente um ponto alto.

Schwarz estabelece um raciocínio sobre o Arena que leva em conta certas reflexões brechtianas sobre a democratização na arte, o que passaria por transformações sociais e de critério. Brecht recomendava aos atores que observassem e analisassem os melhores gestos para aperfeiçoá-los artisticamente e devolvê-los ao povo. Esse argumento tem como premissa que o gesto exista no palco assim como fora dele, de forma que a razão de seu acerto não é somente na forma teatral, de forma interna. Desta maneira, há certa distensão formal, um momento de acordo e identificação entre público e artistas. Ao invés de desmentir todo tempo o seu público, um teatro nestes termos poderia educá-lo e diverti-lo a um só tempo. Schwarz acredita que esse raciocínio está na gênese do pensamento do Arena neste período pós-golpe. Em sua relação com o público, *Zumbi* repetia a tautologia de *Opinião*, conforme a formulação de Schwarz: “a esquerda derrotada triunfava sem crítica, numa sala repleta, como se a derrota não fosse um defeito” (SCHWARZ, 1978, p. 83). Apesar de fazê-lo através de um esquema mais complexo, *Zumbi*, assim como *Opinião*, se baseava em uma aliança simbólica entre música e povo contra o regime.

A oposição exposta no palco entre escravos e senhores trazia consigo a analogia com a oposição entre o povo brasileiro e a ditadura pró-imperialista. O procedimento expositivo, que permite falar do que é proibido, tem um duplo movimento: “Uma vez, a revolta escrava era referida à ditadura; de outra, a ditadura era reencontrada na repressão àquela” (SCHWARZ, 1978, p. 83). No primeiro caso, o enredo funciona como artifício para falar de nosso tempo, e então a leviandade com que se tratam os materiais históricos é uma virtude estética, já que assinala claramente o procedimento e o assunto efetivamente em cena. No segundo caso, em

que se coloca a luta entre senhores e escravos *já* como a luta do povo contra o imperialismo, o movimento torna-se politicamente perigoso. O apagamento das distinções históricas, que não tinha importância se a revolta escrava era artifício, passa a ser um problema se a luta quilombola é colocada como origem: “valoriza-se a inevitável banalidade do lugar-comum: o direito dos oprimidos, a crueldade dos opressores; depois de 64, como ao tempo de Zumbi (séc. XVII), busca-se no Brasil a liberdade” (SCHWARZ, 1978, p. 83).

*Zumbi* marcou uma virada na trajetória do Arena cujos contornos só se tornarão mais claros com *Arena conta Tiradentes*, e posteriormente *Arena conta Bolívar* e *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*. Todas essas peças foram encenadas segundo o Sistema Coringa, que começa a ser elaborado em *Arena conta Zumbi*, mas só será propriamente teorizado em 1967, com *Tiradentes*. *Zumbi* ainda é marcada por certa organicidade e espontaneísmo que parecem ter sido parte importante no sucesso da peça. O Arena, e mais precisamente seu participante mais dado às teorizações, Augusto Boal, se coloca neste momento histórico duas questões que se conjugam: a necessidade de repensar a trajetória do grupo e dar-lhe rumos consequentes, de acúmulo de experiência estética, e a urgência de posicionar-se em relação à mudança de conjuntura que se realizou com o Golpe de 1964. Em certo sentido, ambas as questões tem como pano de fundo a ideia de não deixar que se percam acúmulos (no caso do grupo, de aprendizados estéticos; no caso do país, de debates democráticos que vinham ocorrendo nos anos 1960). O risco de cair no esquemático era de fato grande e as falhas foram diversas, como procuramos discutir acima, mas a peça também tem méritos inquestionáveis e ficou marcada como uma das mais importantes do período.

#### **4.2 *Arena conta Tiradentes***

*Arena conta Tiradentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, teve como base para pesquisa o *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meirelles, e os *Autos da Devassa*, mas não mantém, é claro, fidelidade aos dados históricos. Assim como *Zumbi*, *Tiradentes* utiliza um levante político do período colonial para falar do momento presente, mas com uma análise política mais apurada e matizada do que o musical anterior do Arena apresentava. Em *Tiradentes*, há certa distância da complacência de *Zumbi* e a crítica estende-se aos derrotados, mas cabe analisar no detalhe o funcionamento crítico no interior da obra. A peça analisa com



mais minúcia as estruturas capitalistas e a luta de classes: “Desvendar estruturas capitalistas torna-se mais fácil em *Tiradentes* onde não se tem, como em *Zumbi*, a oposição entre duas sociedades absolutamente heterogêneas, mas contradições dentro da mesma sociedade regida pelas leis do lucro, do capital” (CAMPOS, 1988, p. 101). Em *Tiradentes*, povo e classe revolucionária não são rigorosamente a mesma coisa: em termos de classe, o vigor revolucionário é associado especificamente aos mineiros (o setor econômico apontado como fundamental naquela conjuntura), e não ao “povo” (os oprimidos?) como um todo. Cabe notar que, de toda forma, a acuidade da análise fica relativizada pela concentração das expectativas revolucionárias em torno da função protagônica, o herói Tiradentes.

A peça em dois atos (ou Coringa em dois tempos, como lemos no texto) foi encenada pelo Teatro de Arena pela primeira vez em abril de 1967, com direção geral de Augusto Boal, direção musical de Théo Barros com músicas de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Sidney Miller, cenografia de Flávio Império e elenco composto por Gianfrancesco Guarnieri, Renato Consorte, David José, Dina Sfat, Jairo Arco e Flexa, Vânia Sant'Anna, Silvio Zilber e Cláudio Pucci. A estreia nacional se deu em 21 de abril, em Belo Horizonte, mas uma primeira apresentação já havia sido realizada no dia 12 de abril, no Teatro Marília, em São Paulo. O primeiro ato contém três episódios, que apresentam o corrupto governo de Cunha Menezes, o acirramento de tensões no governo Barbacena e a preparação da revolta, e o segundo ato apresenta o malogro da conjura, tratando o quarto episódio da delação e prisão dos inconfidentes e o quinto do julgamento e da execução de Tiradentes. Os fatos se sucedem de forma linear, à exceção da sentença contra o alferes, que está no início, e do interrogatório de Tiradentes, que se distribui por toda a peça, reafirmando o caráter pretérito dos acontecimentos e induzindo à atitude pretendida diante dos fatos, interrogar e julgar (CAMPOS, 1988).

A peça inicia com um coro polifônico entoando a canção “Dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria...”, tema recorrente na peça, seguida pela leitura da condenação de Tiradentes. O Coringa anuncia, após a leitura da sentença, que o Arena contará a história do crime. Temos aqui a primeira Explicação do Coringa, cuja importância justifica a reprodução:

Nós, somos o Teatro de Arena. Nossa função é contar histórias. O teatro conta o homem; às vezes conta uma parte só: o lado de fora, o lado que todo mundo vê mas não entende, a fotografia. Peças em que o ator come macarrão e faz café, e a platéia só aprende a fazer café e comer macarrão, coisas que já sabia. Outras vezes, o teatro explica o lado de dentro, peças de idéia: todo mundo entende mais ninguém vê. Entende a idéia mas não sabe a quem se aplica. O teatro naturalista oferece

experiência sem idéia, o de idéia, idéia sem experiência. Por isso, queremos contar o homem de maneira diferente. Queremos uma forma que use todas as formas, quando necessário. “Arena conta Tiradentes” - história de um herói da liberdade nacional. Por isso, dedicada a José Joaquim da Maya, que foi o primeiro homem a se preocupar com a liberdade no Brasil. Foi o primeiro e desde então, até hoje, todo mundo continua só pensando nisso (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 60).

Diferentemente do que acontece em *Arena conta Zumbi*, primeira peça a utilizar-se, de forma incipiente, do Sistema Coringa, aqui os autores enfatizam largamente explicações sobre o funcionamento da peça e a posição de quem conta a história que será desenvolvida. Trata-se em alguma medida de expor, para além da peça, o processo que levou a ela e as escolhas que ela implica. Notamos aqui que a primeira Explicação do Coringa ecoa o raciocínio de Boal sobre a trajetória do Arena, exposto no primeiro dos artigos que antecedem o texto da peça, que aponta este momento dos musicais como uma síntese necessária entre a fase fotográfica (demasiadamente particular) e a fase de nacionalização dos clássicos (demasiadamente universalista).

Nessa explicação fica indicada também a dedicatória, que será desenvolvida a seguir. A peça é dedicada a José Joaquim da Maya, estudante brasileiro que da França escreve a Thomaz Jefferson pedindo apoio para a Independência do Brasil, e o desenvolvimento dessa dedicatória enfatiza o contraste entre o tom sincero de Maya (indicado na rubrica) e o tom velhaco de Jefferson (“tom de velha e carinhosa mãe gôrda” - BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 61). É de se estranhar que uma peça na qual a intelectualidade é duramente criticada e o malogro da independência é creditado à falta de envolvimento popular seja dedicada a um estudante vivendo na Europa e solicitando ajuda estrangeira para libertar o país da metrópole. O que se mostra ali é a manutenção das relações exteriores imperialistas (“o Brasil deverá tão somente comprar o nosso bacalhau”), tema que aparece em outros trabalhos do Arena, mas o estranhamento que causa esta dedicatória (na qual não se nota nenhuma ironia), considerando o desenvolver da peça, é inevitável.

O primeiro ato é dedicado essencialmente a expor a situação política da colônia, em especial a troca entre os governadores Menezes e Barbacena e a instituição da Derrama, e como se formaram os planos da Inconfidência. Tanto os intelectuais envolvidos quanto os poderosos com os quais nos deparamos (autoridades políticas e religiosas) são apresentados através de um humor mordaz e sarcástico, enquanto as figuras populares são tratadas em chave séria, mesmo quando não são simpáticas à causa de Tiradentes. Em alguns momentos da peça, figuras populares são expostas como alienadas, seja individualmente ou em coros

coletivos, mas jamais ridicularizadas. O alferes, por sua vez, é apresentado como um idealista, ingênuo e um tanto amalucado, o que nos leva a questionar como se faria possível a identificação com esse herói. Logo no primeiro episódio nos deparamos com uma cena que exemplifica essas duas questões, da caracterização de figuras populares como alienadas, mas sem ridicularizá-las, e da caracterização do herói como um idealista. Na capitania do Rio de Janeiro, Tiradentes está em uma casa de Pilatas tratando os dentes de uma personagem, Mônica, com quem discute. A marcação do Coringa indica que “a tôda gente espantava. Tiradentes semeava vento” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 71).

TIRADENTES: Todo poder vem do povo e em nome do povo vai ser exercido!

MÔNICA: E o povo lá tem cabeça prá essas coisas?

TIRADENTES: Tudo que é preciso resolver, reúne o povo na praça e pergunta: afinal, o que é que vocês querem? E o povo responde: “Queremos pão! Queremos trabalhar!” E lá vem o pão, lá vem o trabalho! Nesse dia, Moniquinha, você vai ficar de boca mais aberta do que está agora!

MÔNICA (*Para ela a conversa de Tiradentes é muito engraçada; tem tanta graça como se hoje êle falasse de Reforma Agrária, etc.*) (*A outra môça.*): Ouve só, Deolinda! Quando eu digo que louco se trata a pau, não é à tôa! Cadê povo pra essas coisas, seu Alferes?! Cada um quer fazer sua fortuninha sozinho. E prá mim tá certo! E a rainha também tá. Pensá nos outros a trôco de que?

TIRADENTES (*Empunhando ameaçador o ferro de dentista*): Eta! Que dá vontade de abrir sua cabeça a ferro prá você entender! Numa República, tudo é de todos. Então, a gente pensa também nos outros porque os outros somos nós.

MÔNICA (*Empurrando-o*): Ai! Também não precisa me cortá a bôca!

TIRADENTES: Fica me irritando!

MÔNICA: Como é que vai juntá todo mundo numa praça e perguntá: “o que é que vocês quer”. Cada um vai querer uma coisa, ninguém vai entendê. Só o que pode dá é um pau de acabá com o mundo!

TIRADENTES: É claro que não vai perguntá de um em um. Na praça se escolhe o Govêrno, que também é povo, e pensa que nem a gente. Ai sim o País fica rico. Mas só é rico quando cada um é também. Não é como agora...

MÔNICA: Vai dizê que essa terra não é rica?

TIRADENTES: Vou sim! Rico é Portugal! O Brasil só vai ficar no dia em que o dinheiro não sair daqui. O que é nosso, nosso! Trabalho nosso, nosso! De todos, menos dêles!

MÔNICA: Quem descobriu isso aqui? Antes era só matagal e os índios com tudo de fora! Foram êles que vieram e ajeitaram!

TIRADENTES (*Terminando o trabalho*): Caramba! Que houvesse mais brasileiros como eu!...

MÔNICA: Seu Alferes, seu Alferes! Deixe como está que é prá não piorar. Isso aqui é Colônia!

TIRADENTES: No mundo inteiro as colônias estão sé libertando. Só a gente está indo pra trás... (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 71-73).

O que chama a atenção na cena é que é justamente no contraste com o discurso

pragmático e realista de algumas figuras populares, como Mônica, que fica mais evidente o caráter idealista e quixotesco de Tiradentes. O protagonista, nesses momentos, é construído como alguém absolutamente desligado dos populares e incapaz de estabelecer diálogo produtivo com as classes baixas. Não era justamente isso que se afirmava sobre os intelectuais?

Outra cena em que este contraste com os populares se evidencia se passa também no Rio de Janeiro, ainda no primeiro episódio, em uma taverna. Tiradentes expõe seus questionamentos à ordem vigente sem nenhum cuidado, motivo pelo qual é considerado perigoso.

HOMEM 2: Cala a boca, que êsse é o Tiradentes. (*Apavorado.*)

HOMEM 1 : Êsse é doido varrido, sô.

HOMEM 2: Doido não, é perigoso. Vamos andando que eu não quero ser visto com êle. (*Alto a Tiradentes.*) Alferes: sou um homem de coragem, mas respeito a autoridade. O amigo tome tento. (*Fala agressivo.*) (*Tiradentes faz menção de atacá-lo, e os dois fogem correndo.*)

TIRADENTES: Belos homens de coragem (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 80).

É neste momento que Tiradentes conhece Maciel, que concorda com sua revolta e tem uma leitura e planos mais concretos acerca da situação. A leitura de Maciel é de que outras nações teriam interesse em um Brasil livre, por questões comerciais, e portanto a questão seria somente começar o levante. Para isso, se fazia necessário mobilizar gente com dinheiro e armas, o que Maciel diz poder fazer:

Francisco de Paula é meu cunhado e comandante da Tropa Paga. Gonzaga e Cláudio Manuel são meus amigos e homens de lei. O Padre Carlos, Rollim, o Coronel Alvarenga são gente séria que levanta gente. Pólvora se consegue. Uma ponta de lança no Rio, outra na Bahia e Minas se levanta. Se tudo isso se faz, vai haver muito mais gente como nós (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 82).

Aqui começam propriamente os planos da Inconfidência, sem indicativo algum, inicialmente, de participação popular. Como indicado, os contatos das classes baixas com Tiradentes são marcados pela impossibilidade de diálogo, pelo idealismo do herói, pela alienação dos populares em sua condição de oprimidos. Porém, considerando o malogro da conjura, é possível a leitura de que estes populares tinham razão desde o início ao indicarem a Tiradentes o perigo que corria, sendo mais realistas que o protagonista, e não alienados propriamente.

A questão, porém, é um pouco mais complexa. A ideia da participação popular passa por modificações no decorrer da peça. Nesse primeiro ato, fica clara a ideia de que o povo não é propriamente ausente, mas vai se juntar à luta revolucionária quando começar, dependendo, portanto, de liderança. Um garimpeiro, quando questionado pelo Coringa sobre a adesão popular se alguém organizasse a resistência, diz: “Ah, isso é mais do que certo. Estourou o fuzelê, nós tá. O difícil é estourá” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 101). Há, inclusive, a noção de que há uma classe fundamental no processo, os garimpeiros (“Quem quiser Independência/ o garimpo vá chamar/ pois são mil bocas douradas/ que num grito vão apoiar” - BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 100), desde que liderada por alguém. Porém, o Coringa enfatiza, ao final dessa canção, que ninguém foi chamar os garimpeiros para a luta. Essa tarefa malograda caberia a Tiradentes, pelo que se depreende de uma fala de Alvarenga: “Há um terceiro – Tiradentes – que com seu ardor nos mantém animados! E que terá a tarefa principal de esclarecer o povo para que ele nos apóie!” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 114).

É preciso esclarecer também que, ainda que a peça leve invariavelmente à conclusão de que os intelectuais envolvidos na conjuração eram ética e politicamente execráveis, a apresentação de cada personagem tem particularidades, não se tratando, ao contrário do que acontece em *Zumbi*, de uma exposição tão simplista de bem *versus* mal. Gonzaga, por exemplo, aparece a princípio como uma figura séria e comprometida, e aos poucos sua condição vai se demarcando, fortemente atrelada à ideia de futilidade e covardia. Enquanto Domingos Vieira, Silvério dos Reis e Cláudio Manuel da Costa aparecem desde o primeiro momento enredados em conciliações de interesses que indicam a fraqueza de suas convicções políticas (nota-se a ênfase no fato de que a eles interessa a ideia da independência a partir do momento em que a situação de colônia implica perdas econômicas), Gonzaga surge de início com discursos que efetivamente questionam a ordem instituída, ainda que logo fique claro que se trata somente do mundo das ideias (seu mote é “hipoteticamente”). Uma cena que exemplifica bem isso se dá no início do segundo episódio. O governador Visconde de Barbacena discute com o Tenente Coronel Francisco de Paula sobre a derrama e demais medidas da Coroa que serão aplicadas por ele quando chegam Domingos de Abreu Vieira, Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Joaquim Silvério Dos Reis com reclamações. Rapidamente, porém, todos vão se acovardando, negando intenção de resistência em um “esquema de cascata”, passando adiante a responsabilidade:

GONZAGA: E sobre todas essas medidas Vossa Excelência ainda pretende lançar a

Derrama?

BARBACENA: Estudo apenas a data.

GONZAGA: Saiba que os povos das Minas se levantarão!

BARBACENA: Meu dispositivo militar me garante a obediência e o apoio do povo. (*A Francisco de Paula.*) Não é verdade?

FRANCISCO: Meu regimento está preparado para tranquilizar a população em vinte e quatro horas.

SILVÉRIO: Comigo não tem problema, porque eu sou bom vassalo e fiel; mas com essas medidas os donos de fábricas ficarão a pé e com a Derrama ficarão de rastros.

DOMINGOS: Comigo não tem problema, que eu sou dono de fábrica, mas escravo fiel de S. M. Mas os que vivem de emprestar dinheiro, talvez não sejam tão bons vassalos como o Dr. Cláudio Manuel.

CLAUDIO: De minha parte eu me preocupo mais com as leis e as letras do que com os negócios. Mas gente existe que terá de escolher entre a morte e a revolta. Seria preciso saber se todos os comandantes são tão fiéis vassalos como o nosso Tenente-Coronel.

FRANCISCO: Soldado cumpre ordens.

BARBACENA: E Vossa Mercê, ouvidor Gonzaga? Embora vossa fidelidade não tenha sido agora proclamada é por todos bem conhecida! Vossa Mercê que tão bem sabe da índole do povo, Vossa Mercê que pensa?

GONZAGA: Não é necessário saber a índole, basta conhecer as matemáticas. Se as fábricas estão fechadas, se a extração de diamantes, só a faz a Coroa, se o crédito é extinto, a Derrama terá apenas um sentido simbólico, pois o ouro já terá sido todo embarcado.

BARBACENA: Porém a Derrama é ordem expressa!

GONZAGA: Vamos examinar. A Coroa quer mais dinheiro. O País não tem. Portanto, existe a hipótese de não lançar a Derrama.

BARBACENA: É este o vosso conselho?

GONZAGA: Só estamos conversando por hipóteses. Se não se lançar a Derrama, existem duas hipóteses: a Rainha tanto pode concordar, como pode nomear outro Governador em seu lugar.

BARBACENA: Então, a Derrama é inevitável.

GONZAGA: Neste caso também existem duas hipóteses: lançá-la por todos os atrasados ou só pelo último ano. Como o primeiro caso é totalmente inexecutável, ainda resta a segunda hipótese.

BARBACENA: Talvez seja a solução.

GONZAGA: Mas neste caso o povo entenderá que se trata de uma primeira medida e que logo a Coroa exigirá o pagamento integral. Portanto, lançar a Derrama por um ano só, ou por todos os anos, vem a ser a mesma hipótese.

BARBACENA (*Diplomaticamente irritado*): Senhor Gonzaga, afinal qual a vossa opinião? Vossa Mercê é a favor da hipótese de não lançar?

GONZAGA: Eu vou confessar com tôda a sinceridade: eu sou a favor da hipótese! (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 88-90)

Na cena, vemos todos agindo de forma acovardada, mas há nuances. Enquanto Domingos, Cláudio e Silvério procuram implicar responsabilidade aos outros, o que é uma

canalhive a mais, Gonzaga ao menos tem, a princípio, coragem para alguns questionamentos. Em seguida, porém, já se demarca sua covardia no mote da hipótese, que será recorrente. Silvério dos Reis, por sua vez, desde o princípio aparece como muito esperto e acanhado. A convicção com que trai os demais inconfidentes contrasta fortemente com a indecisão dos demais. De toda forma, cabe reafirmar que aqui, ao contrário do que acontecia em *Zumbi*, cada personagem tem suas características próprias, que interessam ao desenvolvimento dos argumentos da peça, não sendo o enredo definido pelas ações de dois grandes blocos, protagonistas e antagonistas simplesmente. Esta condição leva a necessidades cênicas diferentes das que haviam em *Zumbi*, peça minimalista em termos de adereços, pois não havia especial relevância definir quem era cada personagem para além da diferença entre brancos e negros. Com o esquema rotativo dos atores no Sistema Coringa, em que todos interpretam todos os personagens, com exceção do protagonista (encarnado por um só ator visando identificação maior), foi necessário criar marcações com adereços que indicavam cada personagem, trocados entre os atores conforme a troca de personagem, de forma a garantir que o público acompanhasse o enredo. Imaginamos que ainda assim deve ter sido confuso acompanhar as mudanças de atores, e questionamos, portanto, a organicidade desta técnica do Sistema Coringa para esta peça. Se é importante reconhecer cada personagem, pois cada um tem concretude e papel específico no enredo, não se tratando de tipos, por que manter o esquema de rotatividade de atores?

Outra questão interessante dessa cena é a entrevista que o Coringa realiza com Barbacena. A rubrica indica que “a cena é feita como entrevista em campo de futebol”, o que acentua o caráter de jogo do sistema, no qual o Coringa parece funcionar como uma espécie de juiz. As entrevistas realizadas pelo Coringa na peça, sendo a mais comentada exposta logo adiante neste texto, com Silvério dos Reis, oferecem oportunidade para desmascarar os personagens, expondo suas intenções e pensamentos, e são os momentos mais marcantes para perceber a consciência bipartida destes, que são ao mesmo tempo os personagens históricos e os atores com consciência do tempo histórico presente, que é do grupo, Arena. Isso se expressa em piadas de conteúdo contemporâneo e questões vocabulares. Reproduzimos aqui a entrevista para que possam ser observadas as questões que comentamos acima:

CORINGA: Visconde! Uma perguntinha. Por que essa reviravolta a respeito da Derrama? O senhor não tinha dito que mais importante que o lucro era a humilhação?

BARBACENA: Em política, meu amigo, é necessário antes de mais nada saber

conciliar. Percebi que essas novas leis são tão violentas, que se eu me decidisse a aplicá-las todas de uma só vez, eu ia acabar perdendo.

CORINGA: O senhor acha que alcançou um resultado positivo?

BARBACENA: Sem dúvida. Eu consegui, apesar de tudo, a certeza da aplicação das leis principais em troca de um hipotético adiamento da Derrama. Até lá eu preparo meu exército, e até lá muita coisa pode acontecer.

CORINGA: Governador, o senhor se acha um canalha?

BARBACENA: Absolutamente. Sou um fiel servidor de Sua Majestade. Se tudo que eu faço fizesse por minha livre e espontânea vontade, então sim poderia ser classificado como canalha. Mas eu apenas cumpro com o dever que me é imposto.

CORINGA: O senhor acha que o Brasil tem chance de se libertar?

BARBACENA: Jovem: a independência política não está muito distante. O resto depende de vocês...

CORINGA: Então por que o senhor não apóia a causa dos patriotas?

BARBACENA: Não é da competência do crocodilo dizer: “Cuidado com o crocodilo!”

CORINGA: Muito obrigado, Visconde de Barbacena. Boa sorte para o senhor!

BARBACENA: Boa tarde, meu amigo. (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 91-92).

O primeiro ato termina com contrastes entre dois planos paralelos: uma reunião na casa de Gonzaga, na qual discutem abstrações e símbolos, e uma reunião na casa do Tenente Coronel Francisco de Paula Freire de Andrade, na qual são debatidos os planos concretos para a revolução. Aqui Bárbara Heliadora já aparece criticando duramente o caráter idealista dos inconfidentes (“Bonito. Vocês gastaram tanto tempo fazendo o dístico que agora só ficou faltando fazer a independência.”), o que permite que seu marido, Alvarenga, tente livra-se de sua culpa acusando-a durante o julgamento. O ato termina propriamente com a fusão das duas cenas e uma exaltação em crescendo do levante que está por vir.

O segundo ato, ou segundo tempo, tem como centro a prisão e o julgamento dos inconfidentes e a condenação de Tiradentes, mas começa com a delação de Joaquim Silvério dos Reis, em uma das cenas mais comentadas da peça, na qual o Coringa entrevista o personagem.

CORINGA: Ei, Joaquim Silvério, o que e que você tem aí no bôlso?

SILVÉRIO: Não importa.

CORINGA: Todo mundo já sabe.

SILVÉRIO: Se sabe, por que pergunta?

CORINGA: Quero ouvir da sua bôca.

SILVÉRIO: Se quer me ouvir, que me escute: é uma carta de delação. Vou agorinha mesmo entregar ao Visconde General.



CORINGA: Por quê?

SILVÉRIO: Porque não sou trouxa... Já ouviu o jeito dêsse Tiradentes falar? O Visconde já foi muito bom de ter deixado êsse homem sôlto até agora. Mas se deixou, êle que é muito esperto, deve ter algum plano. Não! Cá por mim já tomei minha decisão e resolvi que meu batizado particular vai ser hoje mesmo escondido. Essa Inconfidência não vai dar em nada mesmo, quero ser o primeiro a delatar... E estou dentro do prazo.

CORINGA (*com meia ironia*): Você sabe que a sua memória vai ficar manchada prá sempre?

SILVÉRIO: Sei. Vão me chamar de Judas, as criancinhas na Escola desde pequeninhas vão aprender a me odiar. Mas, e daí? Antes um traidor vivo e rico que um herói morto sem vintém. A lei portuguêsã não é sopa, meu amigo...

CORINGA: Quer dizer que prá você, trair ou não tanto faz?

SILVÉRIO: Vamos conversar a sério? **Traição aqui entre nós está institucionalizada. É legal e até dá lucro.** A Coroa não quer gastar dinheiro aqui prá manter uma polícia secreta. Qual a solução? **Transformou cada cidadão num alcagoete em potencial.** Muito justo Quem denunciar contrabando fica com a metade dos bens seqüestrados. Metade prá êle, metade prá Coroa... Bom negócio...

CORINGA: Ao que leva o mêdo, heim Silvério?

SILVÉRIO: Mêdo coisa nenhuma. Se valesse o risco, até que o mêdo a gente enruste. **Mas vamos falar com franqueza: já pensou direito em quem está metido nessa rebelião? Um bandinho de intelectuais que só sabe falar.** Porque a liberdade... a cultura... a coisa pública... o exemplo do Norte... Na hora do arrôxo quero ver. O outro lá comandante das tropas. o que quer mesmo é posição seja na República, na Monarquia, no comunismo primitivo, o que êle quer é estar por cima. Olha velho, dessa gente, a maioria está trepada no muro: conforme o balanço, êles pulam prá um lado. E eu aqui vou nessa? Mas nunca.

CORINGA: Então você não acredita mesmo nesse levante?

SILVÉRIO: Condições havia, mas agora não. **Povo, que é o que resolve mesmo nessas horas, não se pode contar com ele. O povo não se reúne na casa do ouvidor Gonzaga e muito menos na do Tenente-Coronel. E graças a Deus não vai mesmo. Já imaginou êsse povaréu de mazombos tomando conta disso? Virgem Nossa Senhora, não quero nem pensar. Pois não estavam falando em libertar os escravos? Com o tempo, êles vão acabar falando de Reforma Agrária...** (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 124-125, grifos nossos).

Algumas questões que são fartamente comentadas nos estudos sobre a peça podem ser exemplificadas a partir deste trecho, que é muito rico. Chama a atenção a consciência ampla e bipartida do personagem Silvério, que expressa, além de um discurso marcado pelo seu tempo como personagem, um discurso contemporâneo (falando em Reforma Agrária, por exemplo, ou na alusão à traição institucionalizada, que cabe analisar se carrega paralelo com 1967). O personagem também apresenta em suas falas sinais de consciência de ator que parece ligada à perspectiva de grupo do Arena, que procurou marcar com força que estava, posicionadamente, contando a história. Quem pensa que os metidos na rebelião são um bandinho de intelectuais, Silvério ou o Arena? De onde emerge a ideia de que povo é que resolve nessas horas?

Silvério, o antagonista por excelência, é provavelmente o personagem mais consciente da peça, capaz de explicar ao público, via mediação do Coringa, os meandros do acontecimento histórico. Esse fato, em contraste com a ignorância de Tiradentes, tem consequências importantes no entendimento da peça, que serão comentadas adiante a partir dos críticos que analisaram a peça.

A peça segue com a exposição das prisões dos conjurados, e temos aqui outra cena famosa de *Tiradentes*, na qual há uma repetição do mesmo episódio com efeito de desmascaramento, sob comando do Coringa. Trata-se do quarto episódio, na casa de Alvarenga em Vila Rica, onde os inconfidentes comemoram o aniversário da filha de Alvarenga e são interrompidos pelo aviso da traição e da prisão iminente. A cena em sua primeira versão já tem algo de ridicularizante, já que as mobilizações contrarrevolucionárias pegam os personagens em meio a amenas conversas sobre a poesia e o amor. Mas o andamento geral é de reação digna, com planos de levar à frente o levante imediatamente. A cena é fechada com grande dramaticidade pelas declarações de amor de Marília e Gonzaga, que declara: “Marília, entre dois grandes amôres, a escolha é sempre dolorosa: entre o amor à Pátria, e o amor que tenho pela minha Marília bela, mais amo a Pátria, amor maior que inclui o dela!” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 132). Porém, a seguir o Coringa esclarece que essa cena é uma tradição mineira, e, na verdade, Alvarenga inclusive nunca morou com a família em Vila Rica. O que se segue é uma segunda versão dos acontecimentos, essa enfatizando a covardia dos conjurados ao tomarem conhecimento da traição, e sua disposição livre de dúvidas de negar todos os planos. Somente Bárbara Heliodora, desde o princípio da peça uma espécie de voz crítica entre os próprios inconfidentes, mantém-se firme e procura impedir Alvarenga de apelar também à delação. Vemos também nesse episódio a profunda ilusão de Tiradentes em relação a Silvério, em quem mantinha confiança inabalável, e a traição, com direito a abraço análogo ao beijo de Judas.

O quinto episódio é dedicado propriamente aos julgamentos, nos quais Silvério funciona como uma espécie de promotor. Todos os conjurados procuram negar sua culpa, inclusive Tiradentes. Alvarenga chega a tentar culpar a própria mulher, como comentamos acima. Cabe destacar, porém, que o Pe. Carlos tem uma reação mais digna que os demais, e acaba por admitir a sua “culpa”. Após ver a defesa dos outros inconfidentes, Tiradentes resolve assumir sua participação no levante:

Excelência! Já agora nada mais ratifico. Até agora neguei, não por querer encobrir

minha culpa, mas por não querer perder ninguém. Porém, à vista das fortíssimas instâncias com que me vejo atacado e já sabendo os juízes tudo quanto sabem (*Sobe o tema de “Estou só” apenas com música*), até mesmo meus pensamentos mais íntimos, não posso continuar negando, pois, se o fizesse, seria faltando clara e conhedidamente à verdade. Por isso, resolvo dizer-lhe, ingênua e livremente, como ela é.

É verdade que se pretendia o levante. É verdade que me encontrei com Maciel no Rio e lhe disse que o Brasil não necessitava do domínio estrangeiro. É verdade que a todos falava de um Motim e Sedição contra a Coroa Portuguesa. É verdade que o povo sofre e que induzi muita gente a combater em Vila Rica. É verdade que o povo ignora que se pode libertar a si mesmo e que induzi muita gente a que armasse o povo para que se libertasse. É verdade que eu queria para mim a ação de maior risco e é verdade que se existissem mais brasileiros como eu o Brasil seria uma Nação florente. É verdade que eu desejava meu país livre, Independente, Republicano. É verdade que eu confiei demais, e é verdade que abandonei aqueles para quem outros diziam querer a liberdade. E é verdade que só os abandonados arriscam, que só os abandonados assumem, e que só com eles eu devia tratar. É verdade que eu tenho culpa e só eu tenho culpa. E é verdade que estou só (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 157-158).

Segue-se a sentença, sendo somente Tiradentes condenado à morte. Estranhamente, nesse momento o Coringa entra em contato direto com Tiradentes, o único personagem que, por seu caráter naturalista, não entrava em contato com a realidade mágica criada por ele. Esse contato acontece no momento em que Tiradentes se dá conta de seus erros. Trocam algumas palavras e um abraço. Tiradentes é executado (não há rubrica explicando como se realiza a cena do enforcamento) e o Coringa faz sua última fala:

A Independência Política contra Portugal foi conseguida trinta anos depois da fôrca. Se Tiradentes tivesse o poder dos Inconfidentes; se os Inconfidentes tivessem a vontade de Tiradentes, e se todos não estivessem tão sós, o Brasil estaria livre trinta anos antes **e estaria novamente livre todas as vezes que uma nova liberdade fôsse necessária**. E assim contamos mais uma história. Boa noite! (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 163, grifo nosso).

A peça é encerrada com a exortação do coro, que convoca o público: “Espanto que espanta a gente,/ Tanta gente a se espantar/ Que o povo tem sete fôlegos/ E mais sete tem pra dar!/ Quanto mais cai, mais levanta/ Mil vezes já foi ao chão./ Mas de pé lá está o povo/ Na hora da decisão!” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 163).

Repassado sumariamente o andamento da peça, exposição que fizemos seguindo o enredo, gostaríamos de enfatizar algumas questões que permeiam a estrutura da peça e podem não ter ficado suficientemente claras nestas páginas. Trataremos agora da utilização de Tiradentes, herói da República e figura cristianizada ao longo da história, como herói da peça, das intervenções do Coringa e das intervenções do coro, questões que acreditamos que,

permeando toda a estrutura da peça, deslocam seu sentido para além do que possa indicar somente o enredo.

Gilda de Mello e Souza, em ensaio sobre *Terra em Transe*, lança uma chave de interpretação muito interessante, que enfatiza a distância entre a concepção de povo apresentada no cinema e no teatro no mesmo momento histórico<sup>29</sup>.

O povo de Glauber, dentro de seu processo habitual de caracterização da personagem, já apontado, é ao mesmo tempo plural e singular. É a massa compacta que ovaciona Vieira e que a câmara apreende em panorâmicas estupendas; mas é sobretudo o pobre operário (ou posseiro?) a que Flávio Migliaccio empresta a sua fisionomia torturada. A concepção cruel e desmistificadora está aqui bem longe da que Boal-Guarnieri utilizam em sua última peça. A do teatro, personificada em Tiradentes, procura elevar à categoria artística o chavão patriótico dos livros de leitura e do quadro de Bernardelli. É o povo na sua concepção mais melodramática, eu diria mesmo a mais Kitsch, de herói, que renasce eternamente das suas mil mortes. A concepção de Glauber é a do deserdado, do João Ninguém. Ambas traem a raiz comum e remota do Cristo - mas se o teatro preferiu o Cristo Triunfante na sua versão mass-media, o cinema escolheu o Cristo Escarneado da linhagem flamenga (SOUZA, 1980, p. 191).

Em artigo subsequente sobre o filme *Os Inconfidentes*, a autora afirma que o filme e a peça teatral do Arena, ao diminuírem a figura de Gonzaga e heroicizarem enormemente a figura de Tiradentes, aderem a uma perspectiva *obreirista* dos acontecimentos, uma perspectiva possível mas extremamente partidária, tendendo ao didático e deixando pouco espaço à leitura do espectador. O que nos interessa especialmente nos seus apontamentos, porém, não é este ponto, mas sim a referência ao Cristo, com o qual Tiradentes é equiparado. Esta perspectiva não começa, é claro, com a produção do Arena. Esse traço já vinha forte na construção do mito heroico de Tiradentes e aparecia em diversas representações artísticas, no teatro já tendo cedo surgido na peça *Gonzaga ou a Revolução de Minas*<sup>30</sup>, de Castro Alves, e tendo importância notável no *Romanceiro da Inconfidência*<sup>31</sup>, de Cecília Meirelles, que é fonte de pesquisa para *Arena conta Tiradentes*.

Não é de todo surpreendente a escolha de Tiradentes como herói para o Arena. O alferes já havia sido apropriado por posições de esquerda anteriormente e viria a ser novamente em outros momentos: “a esquerda também dele não abriu mão, desde os jacobinos

<sup>29</sup> Procuramos tratar desta comparação em um subcapítulo adiante neste trabalho.

<sup>30</sup> “Ei-lo, o gigante da praça,/ O Cristo da multidão!/ É Tiradentes quem passa.../ Deixem passar o Titão.”

<sup>31</sup> (ALVES apud CARVALHO, 1990, p. 60)  
No artigo “Os grandes sonhos e a força dos vermes: sacrifício, história e cruzamento de vozes em *Romanceiro da Inconfidência*”, Homero Araújo demonstra como se dá a aproximação entre Tiradentes e o Cristo na obra de Cecília Meireles, considerando que o pecado original a ser redimido com o sacrifício heroico do alferes gira em torno do ouro e da violência e ambição que ele gera na região.

até os movimentos guerrilheiros da década de 70, um dos quais adotou seu nome” (CARVALHO, 1990, p. 71). Porém, é interessante considerar o caráter mais ambivalente de Tiradentes em relação aos demais heróis escolhidos pelo grupo em suas peças que utilizam o Sistema Coringa. Tiradentes, em sua posição sacralizada pelo viés religioso (posição, aliás, reforçada na peça do Arena) e mitificada ao extremo como herói da república (uma república conservadora), é um herói muito mais problemático do que os demais heróis trabalhados nas peças do grupo (o rebelde Zumbi do Palmares, em *Arena conta Zumbi*, o libertador Simón Bolívar, em *Arena conta Bolívar*, e o revolucionário Che Guevara, em *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*).

Em *A formação das almas*, obra na qual analisa a elaboração do imaginário que legitimou a república no Brasil, José Murilo de Carvalho dedica um capítulo à construção de Tiradentes como herói do regime. O argumento de partida do autor é de que, mesmo considerando a baixa ou nula participação popular no processo de implantação da república, isso não poderia se dar somente com base na força do arranjo oligárquico. Tipicamente, regimes políticos são justificados no mundo moderno com base na ideologia, mas esta ultrapassa o meramente racional e também inclui fatores ligados às emoções e ao imaginário coletivo. Enquanto discurso, as ideologias republicanas tendiam a permanecer fechadas nos círculos de elite, mas dentro das diversas perspectivas presentes (jacobinismo, liberalismo e positivismo) havia preocupações (em diferentes níveis) quanto ao envolvimento popular. Esse envolvimento não poderia depender somente dos discursos, em grande medida inacessíveis ao entendimento popular naquele contexto, mas sim de símbolos, imagens, alegorias, mitos. É comum que regimes políticos se utilizem de heróis para legitimar-se: “Heróis são símbolos poderosos, encarnações de idéias e aspirações, pontos de referência, fulcros de identificação coletiva. São, por isso, instrumentos eficazes para atingir a cabeça e o coração dos cidadãos a serviço da legitimação de regimes políticos” (CARVALHO, 1990, p. 55). Na ausência de envolvimento popular concreto, a mobilização simbólica funciona como uma espécie de compensação. No caso da república brasileira, o esforço de transformar em heróis os protagonistas da proclamação não rendeu bons frutos, já que o evento em si do 15 de novembro, que praticamente resumiu-se a uma passeata militar, com pouca ou nula participação popular, não fornecia bom material para a criação de mitos. José Murilo de Carvalho vai refazer minuciosamente o percurso de transformação de Tiradentes em herói da República, percurso este que não nos cabe aqui reproduzir tão detalhadamente, mas que

interessa apontar em linhas gerais.

Tiradentes tem sido objeto de intensa disputa historiográfica, desde o que se refere ao seu papel na Inconfidência e suas convicções políticas até sua personalidade e sua aparência física. Porém, o que interessa a José Murilo de Carvalho, e a nós também nesse trabalho, é menos a verdade histórica e mais a construção das imagens do mito. Não se sabe muito sobre a memória de Tiradentes entre o povo de Minas e do Rio, mas os poucos registros disponíveis permitem inferir que, em geral, a condenação dos inconfidentes gerou grande impressão na população, que a considerou excessiva, e que Silvério dos Reis foi execrado em todo lugar que viveu depois dos acontecimentos.

Para o Império, a Inconfidência Mineira, assunto vivo na memória popular, era um tema delicado, já que o proclamador da Independência era neto de d. Maria I, rainha contra quem os inconfidentes se rebelaram e por quem foram condenados. Apesar da conjuração ter sido uma luta pela independência do país, era difícil identificar seus participantes como heróis durante o período do Império, já que eles haviam pregado uma república americana e vivíamos então uma monarquia governada pela casa de Bragança, a rigor seus algozes. Carvalho afirma que o primeiro conflito político em torno da figura de Tiradentes parece ter sido um acontecimento de 1862: o governo pretendia erguer no lugar em que foi enforcado Tiradentes uma estátua do neto da rainha que o condenou, o que gerou intensa polêmica. “A luta entre a memória de Pedro I, promovida pelo governo, e a de Tiradentes, símbolo dos republicanos, tornou-se aos poucos emblemática da batalha entre Monarquia e República” (CARVALHO, 1990, p. 61).

A construção da imagem de Tiradentes como um místico, uma figura religiosa, tem um marco importante com a *História da Conjuração Mineira*, obra de Joaquim Norberto de Souza e Silva publicada em 1873. O autor, monarquista, funcionário público e amigo de políticos do Império, afirma ter escrito um livro isento, objetivo, baseado nos fatos históricos, no qual diminui a importância de Tiradentes na Inconfidência. É claro que a isenção de Norberto não podia ser tanta, mas o que parece ter causado mais incômodo em suas revelações foi justamente o que com grande probabilidade corresponde à realidade.

Tratava-se, principalmente, das transformações que, segundo ele, se tinham operado na personalidade e no comportamento de Tiradentes por força do prolongado período de reclusão, dos repetidos interrogatórios e da ação dos frades franciscanos. Seu ardor patriótico teria sido substituído pelo fervor religioso, o patíbulo de glória se teria transformado em ara de sacrifício. Tiradentes, segundo Norberto, tinha escolhido morrer com o credo nos lábios em vez de o fazer com o brado de revolta –

viva a liberdade! – que explodira do peito dos mártires pernambucanos de 1817 e 1824. Norberto resumiu assim as razões de seu desapontamento: “Prenderam um patriota; executaram um frade!” (CARVALHO, 1990, p. 63).

A caracterização causou polêmica com os republicanos, que não aceitavam a imagem do místico. Desqualificando Tiradentes como rebelde, Norberto deslocou a liderança do movimento para Gonzaga, o que mudava muito o quadro: o herói passava a ser de elite, e não uma figura mais próxima do popular, e sua condenação era o exílio, muito menos contundente do que o enforcamento e esquartejamento de Tiradentes. Porém, Norberto e seus críticos se equivocaram ao pensar que a imagem de místico desqualificaria Tiradentes: “A partir das revelações de Norberto e, quem sabe, da própria tradição oral, as representações plásticas e literárias de Tiradentes, e mesmo as exaltações políticas, passaram a utilizar cada vez mais a simbologia religiosa e aproximá-lo da figura de Cristo” (CARVALHO, 1990, p. 64).

O culto cívico a Tiradentes se intensificou a partir da proclamação da República, com a declaração do feriado em 21 de abril, por exemplo. O caráter cristianizado do alferes também foi se acentuando. José Murilo de Carvalho afirma que o desfile de comemoração do 21 de abril lembrava muito a procissão de enterro da sexta-feira santa. A simbologia cristã aparece em diversas obras de arte da época, como em quadros de Décio Villares, Aurélio de Figueiredo e Pedro Américo. Além da construção do apelo à tradição cristã do povo, Carvalho argumenta que Tiradentes também deve ter se estabelecido como herói republicano possivelmente por questões geográficas (já que o alferes pertence a uma área central politicamente no país, tendo intencionado em um primeiro momento libertar as capitâncias de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro) e, para muito além disso, por ter sido um rebelde que não chegou às vias de fato de sua luta, não derramou sangue, não cometeu violências.

Tudo isso calava profundamente no sentimento popular, marcado pela religiosidade cristã. Na figura de Tiradentes todos podiam identificar-se, ele operava a unidade mística dos cidadãos, o sentimento de participação, de união em torno de um ideal, fosse ele a liberdade, a independência ou a república. Era o totem cívico. Não antagonizava ninguém, não dividia as pessoas e as classes sociais, não dividia o país, não separava o presente do passado nem do futuro. Pelo contrário, ligava a república à independência e a projetava para o ideal de crescente liberdade futura. A liberdade ainda que tardia. [...] Para consolidar-se como governo, a República precisava eliminar as arestas, conciliar-se com o passado monarquista, incorporar distintas vertentes do republicanismo. Tiradentes não deveria ser visto como herói republicano radical, mas sim como herói cívico-religioso, como mártir, integrador, portador da imagem do povo inteiro (CARVALHO, 1990, p. 68-70).

A imagem cristianizada de Tiradentes não precisava ser um problema forte em si

mesmo na utilização do herói na peça do Arena, pois outros aspectos poderiam ser valorizados e sua figura poderia ser disputada para um campo mais político. Porém, o problema é que no funcionamento interno da peça observamos uma valorização justamente dessa semelhança com o Cristo já explorada antes exaustivamente. Os dois momentos mais óbvios nesse sentido são o abraço com o qual Silvério dos Reis indica quem é Tiradentes no momento da prisão, análogo ao beijo de Judas, e o momento final do julgamento, no qual duas questões que estabelecem aproximação com o Cristo transparecem no discurso de Tiradentes: a disposição a se sacrificar pelo bem geral e a fala sobre compreender que está só, que nos parece ecoar os momentos finais de Jesus na cruz, lamentando ter sido abandonado.

Para além disso, há algo na estrutura da peça que reforça essa identidade também. Como comentamos no início desse texto, a peça se desenvolve em ordem cronológica, exceto pela sentença de Tiradentes, que está no começo e dá ensejo à narração da história, e pelas cenas de interrogatório do alferes, que permeiam toda a peça. Existem na peça quatro momentos em que vemos o interrogatório do herói, sendo os três primeiros estruturalmente simétricos: no final de cada um dos primeiros três episódios, logo após uma Explicação do Coringa, este encarna o juiz e interroga Tiradentes, que nega ter feito o que acabamos de vê-lo fazer em cena. A última entrada do julgamento é diferente: se dá no 5º episódio, que se passa todo em torno do julgamento dos inconfidentes, o Coringa sendo juiz e Silvério dos Reis agindo como uma espécie de promotor, que permanece em cena acusando os conjurados. Tiradentes a princípio segue negando sua culpa, mas depois de ouvir todos os demais assume sua responsabilidade e diz que só não o fez anteriormente para não perder ninguém, mas agora compreende que está só. Esses momentos de interrogatório, em que a posição do Coringa lembra Pilatos, induzem à sacralização do herói, enfatizando seu sacrifício e mostrando seu caráter martirizado, além de posicionar o alferes mais como vítima das circunstâncias do que como herói ativo propriamente. Posto nesse papel, o Coringa, que poderia ser um dispositivo racionalista de afastamento, serve para sacralizar ainda mais o herói. É importante também enfatizar o quanto a posição de Silvério dos Reis durante o julgamento é um problema: além de delator, fundamental portanto no desenvolvimento do enredo, e personagem cuja consciência é a mais apurada, Silvério ainda é promotor no episódio final... Trata-se de um antagonista muito grande para um herói que sai muito apequenado no andamento da peça.

Mapeando e analisando as intervenções do Coringa, fica mais claro o quanto ele é



responsável por definir o andamento da peça e encaminhar os desenvolvimentos da história. Isso inclui o fato de que são as suas intervenções que permitem aos atores demonstrarem a consciência ampla e bipartida que os personagens têm, o que não é permitido a Tiradentes, cuja realidade naturalista só se encontra com a mágica do Coringa no final da peça.

### Tabela com as intervenções do Coringa

EPISÓDIO	PÁGINA	DESCRIÇÃO
Antes da marcação de 1º episódio	60	Explicação 1: “Nós, somos o Teatro de Arena. Nossa função é contar histórias. [...]”
1º episódio	63	Comentário irônico sobre o governo (corrupto) de Cunha Menezes.
1º episódio	71	Marca a passagem da cena com Cunha Menezes na rua para a cena de Tiradentes na casa de pilatas. Diz que Tiradentes semeava vento.
1º episódio	84	Explicação 2: sobre as pilatas, o desvio do rio, a troca de Cunha Menezes por Barbacena e a derrama.
1º episódio	85	Interroga Tiradentes, como juiz.
2º episódio	91	Entrevista Barbacena. Semelhante ao que vemos em futebol. Destaque para a pergunta “Governador, o senhor se acha um canalha?”. As entrevistas permitem que os atores desmascarem os personagens, se distanciando. Tenta a seguir entrevistar Gonzaga, que se recusa. Se dirige a Silvério, que diz “Lei é lei... Mas a gente sempre dá um jeitinho!”. Entrevista rapidamente o Pe. Rollim. Exemplo de desmascaramento: quando perguntado se apoia a independência, o padre diz: “Se eu não fosse assim tão vassalo, certamente apoiaria...”.
2º episódio	93	Puxa uma canção do coro, sobre o que é ser bom vassalo. Pergunta por Tiradentes para permitir acompanhá-lo em cena.
2º episódio	95-101	Puxa o coro novamente, para acompanhar onde está Gonzaga, e em seguida Silvério, Cláudio Manoel, Domingos de Abreu. Pergunta pelo povo. Segue-se a estranha canção congratulatória dos mineiros que não corresponde a nada do enredo da peça. Entrevista um garimpeiro, que fala que, tendo liderança, o povo adere. Coringa fecha a cena dizendo que ninguém foi chamar o povo.
2º episódio	102	Explicação 3: diz que não há necessidade de explicar nada, mas diz o seguinte: “E quando o homem do povo fez: (Gesto de zip na boca.), ele quis dizer exatamente (Repete o gesto.) Daí por diante é que a conjuração tomou força!”
2º episódio	102	Interroga Tiradentes, como juiz.
3º episódio (já no segundo tempo)	123	Interpreta Tiradentes em uma cena que não é naturalista (usando um cavalinho mágico).
3º episódio	124	Entrevista famosa com Silvério, que dá oportunidade ao personagem para mostrar ser o mais consciente.
3º episódio	126	Explicação 4: sobre canalhice de Silvério e bom mocismo de Tiradentes.
3º episódio	126	Interroga Tiradentes, como juiz.
4º episódio	132	Comanda a reencenação da cena que mostra a descoberta da delação, desmascarando a covardia dos inconfidentes, que ficam ridicularizados.
4º episódio	136-145	Intervenções rápidas explicando os acontecimentos: tropas já nas ruas,

		Tiradentes sendo seguido no Rio (notar o tratamento: “Vai, amigo, todos fogem de você. Só há dois homens que te seguem. São espias do vice-Rei. Vai, amigo, vai sozinho.”), os inconfidentes todos sendo presos. O Coringa vai acompanhando tudo e narrando.
4º episódio	145	Importante: o Coringa, transfigurado de repente como personagem que “entra violentamente” é quem avisa a Tiradentes que tem gente vindo para prendê-lo. Avisa que seu amigo Silvério está chegando e Tiradentes diz, inocentemente: “por que o espanto? Deixa entrar”. O Coringa se afasta e volta a ser Coringa: “O espanto é que ele venha! O espanto é que ele entre! (Entra Silvério.) O espanto é que ele sorria! (Silvério sorri.) O espanto é a confiança que tiveram nele. (Tiradentes abre os braços.) O espanto é que eles se abracem. (Abraçam-se.) O espanto é a traição!” Acontece que Tiradentes é o único personagem que não tem acesso ao mundo mágico do Coringa, permanecendo até o final em registro naturalista, e então não ouve isso e não toma conhecimento da traição, recebendo Silvério de braços abertos para o abraço que levará à sua prisão.
5º episódio	147	Explicação 5: sobre as prisões e julgamentos. Atentar para o final: “Hoje em dia, nenhum acusado pode ser condenado sem defender-se plenamente. Esta foi uma grande conquista da democracia brasileira.”
5º episódio	147-157	Traveste-se de juiz e permanece assim durante todo o julgamento. Lembrar que Silvério funciona como promotor, havendo certo vínculo entre eles.
5º episódio	159	Depois que Tiradentes assume sua culpa e compreende o quanto está só, o Coringa volta a ser Coringa e explica as sentenças.
5º episódio	161	O Coringa fala com Tiradentes: “CORINGA: E então, como é que é? TIRADENTES: Dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria pra que eles não morressem por um crime que não cometeram. CORINGA: E agora, como é? TIRADENTES: Não sei... <b>Armei uma meada tamanha que nem em cem anos eles vão conseguir desatar...</b> (CORINGA OLHA-O POR INSTANTES. ABRAÇA-O FIRMEMENTE E SAI.)”
5º episódio	163	Encerramento/exortação: “Se Tiradentes tivesse o poder dos Inconfidentes; se os Inconfidentes tivessem a vontade de Tiradentes, e se todos não estivessem tão sós, o Brasil estaria livre trinta anos antes e estaria novamente livre todas as vezes que uma nova liberdade fosse necessária.”

FONTE: Elaborada pela própria autora.

Observando a tabela podemos perceber com mais clareza o poder do Coringa. É ele quem dá as explicações, interroga o protagonista e os demais conjurados (travestido de juiz), entrevista os antagonistas (como Coringa mesmo) para desmascará-los em suas intenções, puxa diversas intervenções do coro, orchestra reencenações. É sob sua batuta que a peça se desenvolve, e, não tendo consciência de sua existência e acesso ao seu mundo, nos parece que Tiradentes acaba transformado em um títere em sua mão: todos sabem o que vai acontecer,

sob o comando do Coringa, menos ele. Note-se que é no único momento em que Tiradentes quebra a realidade naturalista e toma contato com o Coringa que ele expõe também uma consciência ampliada dos acontecimentos: “Armei uma meada tamanha que nem em cem anos eles vão conseguir desatar” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 161). Sendo a sua intervenção que permite demonstrar a consciência dos personagens, é através dele que vemos Silvério dos Reis (e em medida um pouco menor Barbacena, que também tem oportunidade de falar muito sobre seus pensamentos em entrevista do Coringa) tornar-se tão grande na peça, enquanto Tiradentes segue apequenado em sua ingenuidade. É um problema estrutural forte na peça: somos convidados a identificar-nos justamente com o personagem que é manipulado em todos os sentidos possíveis.

Quanto às intervenções do coro, procuramos também mapeá-las organizadamente em uma tabela para melhor observar qual o seu peso e o seu papel.

### Tabela com as intervenções do coro

EPISÓDIO	PÁGINA	DESCRIÇÃO
Início do 1º tempo, antes da marcação de 1º episódio	58	Coro de “Dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria”; exaltação da luta (heroica) pela liberdade, que abre a peça já indicando o tom geral.
Início do 1º tempo, antes da marcação de 1º episódio	61	Canção que fala de ser estrangeiro em sua própria terra, que pertence a outra nação, em diálogo com Canção do Exílio; exaltação da resistência (“não basta viver somente, é preciso dizer não!”).
1º episódio	62	Canção descrevendo a cidade em que tudo é de ouro – inclusive o roubo, a morte...
1º episódio	64-71	Série de intervenções de um coro de <i>operários</i> construindo a prisão: “Pega a pá, constrói a prisão!/ Pedra em pedra, já começa a construção!/ Trabalha depressa, não vale demorar!/ Brasileiro vai ter casa pra morar!” etc. Todas estas intervenções do coro de operários se dão permeando uma cena na rua em que se desenha, através de diálogos, o cenário do governo Cunha Menezes. As canções indicam algo de alienação dos populares (há um trecho que diz, por exemplo, “O povo também não tem nada pra perder:/ Havendo trabalho sempre sobra o que comer!”), mas há ironia na construção (cadeia como casa pra brasileiro morar, por exemplo, não pode ser outra coisa que não ironia). Essa ironia vem diretamente da voz coletiva do Arena: por um lado, o coro é mesmo o conjunto de trabalhadores que construiu a prisão; por outro, tem a consciência do Arena de 1967. Só quem não tem isso é o Tiradentes, até o final.
1º episódio	76	Coro que comenta/eco a ideia do Coringa de que Tiradentes semeava vento e narra o encontro com Maciel e o surgimento da ideia da conjuração: “Tiradentes semeava vento,/ Ninguém ouvia ou queria saber/ Se certo e justo o que dizia,/ E, se o fosse, o que fazer?/ Foi quando então que um recém-chegado/ De terras d’Europa aqui aportou./ José Álvares Maciel/ que com novas idéias chegou.”

1º episódio	82	Coro narrando: “E assim foi este encontro/ pela história bem marcado./ Tiradentes decidido./ Maciel inconformado./ E assim juntou-se a fome/ com a vontade de comer./ Mãos à obra, minha gente./ A conjura é pra valer.” Note-se aqui a dupla presença/consciência: por um lado, faz parte do episódio - “mãos à obra”; por outro, narra um fato passado - “e assim foi”.
1º episódio	84	Canção <i>alienada</i> do critique menos e trabalhe mais: “CORO (Marcha Rancho)/ Calado, trabalhe mais!/ Se o governo é bom ou mal./ Vamos todos melhorar:/ Dê seu ouro a Portugal./ Existem muitas colônias,/ Que se tornam mais florentes,/ Quando pagam suas dívidas/ E à Coroa são tementes./ Trabalhe sem entender,/ Dê dinheiro e seja ousado./ Pagando somos felizes,/ Num País escravizado./ Num País escravizado./ Num País escravizado.”
2º episódio	93	Coro puxado pelo Coringa: “CORINGA (puxando o Coro):/ Ser bom vassalo o que é?/ Me responde quem souber./ CORO (Os atores se agrupam na clássica disposição de Coral.)/ Ser bom vassalo é esquecer/ aquilo que a gente quer./ Ser bom vassalo é morrer./ Ser bom vassalo quem quer./ Me responda que quiser./ CORINGA:/ Só quer ser um bom vassalo,/ quem vive seu bom viver, quem explora e não é explorado,/ quem tem tudo pra perder!”
2º episódio	93-101	Aqui há uma série de intervenções do coro puxadas pelo Coringa, em que este questiona onde estão os personagens, o coro responde e vemos em cena então o que o conjurado em questão está fazendo no momento. Também há solos dos inconfidentes. O Coringa pergunta por cada um dos inconfidentes, o coro comenta e o inconfidente canta sua situação, intenções, etc. Depois de Joaquim Silvério, Cláudio Manoel e Domingos de Abreu, o Coringa pergunta pelo povo, ao que o coro responde: “CORO 1/ Está sofrendo calado,/ sofrendo a trabalhar./ Extraíndo tesouro/ pras burras entulhar/ CORO 2/ Da Rainha Maria/ Que quer se fartar.”. O Coringa pergunta se ninguém quer protestar e o coro responde que o protesto é valente pra quem quiser escutar e afirma: “Quem quiser Independência/ o garimpo vá chamar,/ pois são mil bocas douradas/que num grito vão apoiar!”. O Coringa entrevista um garimpeiro para saber porque não há revolta, e este afirma que falta é “tutano”. O Coringa pergunta se o que falta é liderança, leitura que o garimpeiro confirma. O coro repete que quem quiser independência deve chamar o garimpo, e o Coringa encerra a cena bruscamente afirmando: “Mas ninguém foi já chamar!”.
3º episódio	120	Estão feitos os planos para a inconfidência e os conjurados, com o coro, cantam estes planos. O interessante é o comentário do coro incluindo o povo: “O povo aqui nesta praça/ O poder vai destroçando,/ dando fim ao cativo,/ vida nova vai criando./ Vida nova vai criando/ O povo aqui nesta praça,/ dando fim ao cativo/ o poder vai destroçando./ O poder vai destroçando/ dando fim ao cativo/ vida nova vai criando.”. A ideia é que o povo, começado o motim, se levantaria também. O estranho é que alguns inconfidentes já tiveram oportunidade de negar isso (Domingos e Silvério, p. 107-108).
3º episódio, mas já 2º tempo	122	Coro canta uma canção sobre liberdade e segue a cena narrando a ida de Tiradentes (que neste momento é interpretado pelo Coringa) para o Rio de Janeiro. O coro alerta para a delação de Silvério, que Tiradentes encontra.
4º episódio	133	O coro anuncia a delação já realizada e alerta sobre o perigo. Isso se dá entre as cenas que mostram o momento em que os inconfidentes tomam conhecimento da delação, a cena que é uma tradição mineira, e o desmascaramento promovido pelo Coringa.
4º episódio	137-145	Coro de soldados afirmando que não pensam, só seguem ordens, etc. Estereótipo de alienação.
4º episódio	146	Canção das Campanhas de Libertação com todo o elenco. Esta canção, exaltando vários levantes populares, soa muito estranha no meio da história de um levante sem povo, logo depois da delação e da prisão dos inconfidentes.
5º episódio	152-154	Nestas duas primeiras intervenções no 5º episódio o coro entoou a voz da consciência de Tiradentes, aparentemente: “CORO (baixinho):/ Estou só. Sempre estive só./

		Aprendi e agora sei:/ só dois homens me seguiam,/espias do Vice-Rei!/ [...] A contar o meu sonho à gente,/ não era ao povo que eu contava./ Estou só. Sempre estive só!/ Eu pensava ser seguido,/ mas sempre estive só.”
5º episódio	158 e 162	Repete Dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria. Tiradentes canta a mesma canção na página 160.
5º episódio	163	Coro repete a canção das Campanhas de Libertação. A peça termina com: “Espanto que espanta a gente,/ Tanta gente a se espantar./ Que o povo tem sete fôlegos,/ E mais sete tem pra dar!/ Quanto mais cai, mais levanta,/ Mil vezes já foi ao chão./ Mas de pé lá está o povo,/ Na hora da decisão!” em coro.

FONTE: Elaborada pela própria autora.

Podemos observar que o coro tem diversos papéis na peça: comentar cenas, dar explicações, narrar parte dos fatos ou representar coletividades mais abstratas (operários da construção, soldados, etc.) que não têm representantes entre os personagens da peça. Parte dessas intervenções são puxadas pelo Coringa. O coro também é importante no sentido da exortação, cantando algumas canções que louvam a luta pela liberdade ou a disposição rebelde do povo. Aí está um problema interessante. Quando comentam, explicam ou narram os fatos apresentados, as canções estão, portanto, conectadas ao andamento do enredo da peça, com o qual se coadunam; há um caso oposto a isso em uma canção de exortação que descrevemos na tabela, presente no 4º episódio, a “Canção das Campanhas de Libertação”. Como apontamos, esta canção louva vários levantes populares, o que funciona de forma muito estranha na encenação de um levante sem povo.

Espanto que espanta a gente,  
tanta gente a se espantar,  
que o povo tem sete fôlegos.  
Quanto mais cai, mais levanta;  
e mais sete tem pra dar.  
Mil vezes já foi a chão.  
De pé! Mil vezes já foi ao chão.  
Povo levanta na hora da decisão.  
Espanto que espanta a gente,  
tanta gente a se espantar,  
não é de hoje que esse povo  
vem dando demonstração:  
Alfaiates na Bahia,  
Balaies no Maranhão,  
Cabanada no Pará,  
Palmares no Sertão.  
Não só contra os de fora  
foi o povo justiceiro:  
contra a fome e a miséria  
levantou-se o garimpeiro;  
contra os fortes desta terra  
levantou-se o conselheiro;  
de pé, contra toda tirania

sempre de pé está o brasileiro.  
 Espanto que espanta a gente  
 tanta gente a se espantar,  
 que o povo tem sete fôlegos.  
 Quanto mais cai, mais levanta;  
 e mais sete tem pra dar.  
 Mil vezes já foi ao chão.  
 De pé! Mil vezes já foi ao chão  
 Povo levanta na hora da decisão (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 146-147).

Talvez em alguma medida a canção pudesse enfatizar que Tiradentes poderia ter apelado para o povo e não o fez, se fiando em uma jogada de elite, mas o desligamento absoluto da canção do andamento da peça (aparecendo inclusive logo depois do malogro da conjura) acaba sendo de um voluntarismo incômodo. Não referindo nada dos dilemas da peça, a canção é quase um apelo a um *deus ex machina*, sem humor e na base da boa vontade e fantasia. Boal já vinha referindo em suas elaborações teóricas a necessidade de resistir na marra, apontando cada vez mais para o caminho da resistência armada, mas essa visão estereotipada e abstrata de resistência popular através dos tempos tem mau resultado estético.

Passamos agora à exposição e debate das principais críticas sobre a peça. Roberto Schwarz faz comentário rápido, mas eloquente, sobre *Arena conta Tiradentes* em seu ensaio “Cultura e Política”. Comentando a junção dos métodos de Stanislavski e Brecht em uma só peça, Schwarz enfatiza o esvaziamento de uma polêmica estética e ideológica que tivera significado histórico e aponta sua leitura do que sustenta este equívoco: para o crítico, esse impasse formal corresponde a um momento em que a crítica ao populismo ainda não se completou, e, perante o fato de que as massas não são homogêneas, prefere-se uni-las pelo entusiasmo a separá-las pela análise crítica de seus interesses. Para realizar de fato teatro político, seria necessário que este último movimento fosse feito, mas Schwarz (1978) comenta ainda que os melhores momentos do Arena estiveram justamente ligados às suas limitações ideológicas e “à simpatia incondicional pelo seu público jovem, cujo senso de justiça, cuja impaciência, que têm certamente valor político, fizeram indevidamente as vezes de interesse revolucionário puro e simples” (p. 84).

Sábato Magaldi (1998) analisa *Tiradentes* como “a história da Inconfidência Mineira **revista como autocrítica da esquerda** em face da política de hoje. Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri sublinharam, nos episódios de 1791, as correspondências com a situação brasileira atual, de molde a explicar a derrota de 1964” (p. 125, grifo nosso). O autor enfatiza o paralelismo rigoroso entre os dois momentos históricos conforme a apresentação da

peça: “Inconfidência palaciana seria o seu epíteto pejorativo, bem como os incitamentos revolucionários, feitos no início da década de sessenta, sem a participação do povo, significariam um jogo de cúpula, destinado ao inevitável esvaziamento” (MAGALDI, 1998, p. 125). Magaldi expõe alguns paralelos históricos, como a analogia entre o governo de Cunha Menezes/Fanfarrão Minézio e o desenvolvimentismo do governo Kubitschek (comparando a construção da Cadeia Pública com a construção de Brasília) e a corrupção escandalosa do governo Ademar de Barros, bem como a questão da troca de governantes regida por interesses comerciais estrangeiros, traçando uma comparação entre o governo do conde de Barbacena, responsável por garantir o aumento do recolhimento de impostos e taxas para a metrópole, e o governo Castelo Branco, acusado de sufocar a economia nacional em prol de interesses imperialistas americanos.

As objeções que Magaldi faz ao espetáculo são basicamente duas: o uso excessivo da música, que, ao contrário do que acontecia em *Arena conta Zumbi*, não se impõe pela qualidade, e o amesquinhamento das psicologias, sobretudo de Gonzaga, da qual o autor depreende que “Boal e Guarnieri pretenderam menos aprofundar a grandeza libertadora da Inconfidência Mineira e o seu valor simbólico na luta pela emancipação nacional do que identificá-la à pândega vigente no Governo João Goulart” (MAGALDI, 1998, p. 130). Nos parece que a crítica no sentido do amesquinhamento das psicologias parte de pressupostos e parâmetros fechados de análise de espetáculos somente *dramáticos*, nos quais o indivíduo é central, o que não é propriamente o caso de formas épicas de espetáculo, que estão no horizonte dos musicais do Arena. Estas questões são discutidas com minúcia por Iná Camargo Costa, e serão debatidas em outros momentos desta pesquisa. O ponto fundamental da crítica, entretanto, se encontra no que grifamos acima: a ideia de que há na peça uma *autocrítica* da esquerda, análise que destoa da leitura de outros intelectuais. Outra questão importante de demarcar no texto de Magaldi é a análise positiva da junção de Stanislavski e Brecht, na qual o crítico não vê um problema estético e ideológico, como as demais leituras de que trataremos adiante colocam.

Décio de Almeida Prado, em uma leitura oposta à de Sábado Magaldi, não vê autocrítica em *Tiradentes*. À pergunta que flui do texto de *Tiradentes*, a quem cabe a culpa pelo malogro do projeto revolucionário mineiro, não podem restar dúvidas: àqueles que tinham algo a perder, o que não inclui o povo (que sequer esteve envolvido) ou Tiradentes (cuja imagem na peça passou por um recorte que o torna praticamente uma figura popular, e

que, ademais, é apresentado como alguém que foi simplesmente enganado pelas más companhias).

A esquerda intelectual, com a consciência pesada pelo malogro de 1964, menos talvez pela derrota que pela ausência de luta, tomava o liberalismo burguês e a literatura não engajada como principais bodes expiatórios. Ah, não fossem os nossos aliados militares, os nossos aliados da Igreja, os nossos aliados da chamada burguesia progressista, e, sobretudo, os escritores, nossos aliados e pseudochefes, que bela revolução não teríamos feito! O Arena sacrificava Cláudio e Gonzaga (já sacrificados com a morte e o desterro) para poder manter de pé a cabeça (PRADO, 2007, p. 76).

Sobre esta questão, Augusto Boal, em suas memórias, comenta a polêmica que se instalou depois do Golpe de 1964 sobre o papel dos intelectuais em tempos turbulentos. Boal comenta um episódio na madrugada do dia 31 de março para o dia 1º de abril de 1964: enquanto ocorria o golpe, um grupo de intelectuais e artistas (não nomeados pelo autor) estavam reunidos discutindo conjuntura política. O Teatro de Arena se colocava esta questão e criticava a intelectualidade do país, mas em algum momento em torno de *Tiradentes* surge a percepção de que o papel do próprio Arena também era puramente discursivo:

Fomos dramaturgos cruéis, sem maldade. Críticos impiedosos, sem ironia. Convidamos participantes da noite de 31 para leituras de *Tiradentes*, sem armadilhas – vieram sem se dar conta. Alguns se reconheceram sem se incomodar. Outros nem se deram por achados. Hoje, com o tempo distante e a memória esfumaçada, ainda menos se hão de achar. Éramos contraditórios: acusávamos intelectuais de promoverem revolucionários bate-papos mas não fazíamos mais do que isso. Éramos intelectuais. Como nossos criticados: escrevíamos, mas... ninguém pegava em armas. Onde as armas? A curiosidade se acendeu em nós. A partir de *Tiradentes*, alguns de nós começaram a pensar em ação efetiva: amaldiçoar ditaduras mentecaptas e carrascas era pouco! Alguns queriam cumprir o que julgavam dever (BOAL, 2000, p. 241).

Cláudia de Arruda Campos constrói uma análise de *Arena conta Tiradentes* que procura enfatizar, por um lado, os avanços da peça em relação à *Arena conta Zumbi* e, por outro, as implicações políticas que as escolhas estéticas e ideológicas do Arena neste momento deixam entrever. Como em *Zumbi*, *Tiradentes* tem como assunto um acontecimento histórico que se erige como modelo capaz de iluminar o presente, tomando liberdades em relação à verdade histórica em prol da construção de um esquema analógico com outras situações políticas. Porém, em *Tiradentes* há uma construção mais complexa de análise do malogro de um movimento libertário, malogro este que o grupo procura esclarecer que seria



totalmente evitável, apontando especialmente duas causas centrais: a composição do grupo revolucionário e a ausência do povo. Campos retoma as analogias históricas, já apontadas sumariamente por Magaldi, mas procura enfatizar o potencial de abstração que algumas delas carregam, possibilitando uma análise mais ampla dos movimentos do capital. A autora exemplifica com a questão da construção da Cadeia Pública e as canções que a acompanham, como a marcha-rancho “Critique menos e trabalhe mais”, que ao mesmo tempo que constroem o cenário do período colonial apontam para uma crítica mais ampla de alienação do trabalho (com anacronismo, vale comentar).

Campos argumenta que *Tiradentes* apresenta mais possibilidades de desvendar estruturas capitalistas (o que é essencial, considerando a pretensão de construir esquemas analógicos) por apresentar contradições dentro da mesma sociedade, já regida pela lei do lucro e do capital, e não oposição entre duas sociedades heterogêneas, como víamos em *Zumbi*. Aqui não há uma contraposição tão simplista como em *Zumbi*, mas sim conflitos de interesse mais complexos. Isso reflete na caracterização dos personagens, que precisam ser reconhecidos por conta de seus interesses divergentes.

Semelhantes porque aristocratas, Silvério dos Reis, Domingos de Abreu Vieira, Cláudio Manoel da Costa têm interesses divergentes de acordo com a instituição social que cada um representa: o latifúndio, a indústria nacional nascente, o capital financeiro, respectivamente. A peça deixa ver que cada um está pronto a aproveitar-se do outro e que só vai uni-los a ameaça ao lucro de todos (CAMPOS, 1988, p. 102).

A limitação gritante dos inconfidentes é que todos têm algo a perder com a radicalização do movimento, e temem a participação popular, pois por mais diferenças que tenham com a metrópole, maiores são as divergências de interesse com o povo. Os militares, por sua vez, só se dispõem a aderir com certeza da vitória e do comando. Os intelectuais, especialmente na figura de Gonzaga, ocupam-se de idealizar como será após a revolução, que deixam por fazer. Com material humano tão vacilante, a revolução estava mesmo condenada ao fracasso. Campos (1988) aponta que somente “um dos conjurados, o herói da peça, Tiradentes, é cômico das medidas que se impõem e compreende a necessidade de se chamar o povo às armas” (p. 104), afirmação da qual discordamos. O que vemos na peça é Tiradentes ter essa função atribuída a ele, mas não realizada: seus contatos com figuras populares são todos marcados por uma distância de consciência e uma impossibilidade de diálogo gritantes, construindo a imagem do herói quase com um lunático idealista, que não enxerga o malogro

evidente dos planos inconfidentes.

As limitações e defeitos apontados nos inconfidentes, ainda que procurem manter alguma coerência com o material histórico disponível, indicam, de toda forma, problemas atribuídos pela esquerda aos maus combatentes, fazendo com que o passado refira o presente e critique toda postura pseudorrevolucionária, ao mesmo tempo em que expõem um discurso mais geral sobre a posição de classe e a consciência possível levando em conta esse dado. Na caracterização do povo, por outro lado, Campos aponta a predominância de exposição de alienação e de discurso conservador, com exceção da única classe apontada como revolucionária, os garimpeiros, trabalhadores do setor economicamente fundamental da época. Porém, a exaltação do potencial revolucionário dos mineiros aparece nas canções e em uma única cena no discurso consciente e revoltado de um garimpeiro em uma taverna, mas não no desenvolvimento dos acontecimentos, dos quais ficam de fora.

Assim como em *Zumbi*, em *Tiradentes* o inimigo é um poder externo que age através do poder constituído internamente, os governantes que defendem os interesses da metrópole, porém o alvo das críticas mais mordazes não são estes, mas sim os conjurados, falsos revolucionários que permitem a crítica metafórica aos companheiros da véspera, pelo que se pode deduzir.

Há crítica impiedosa e suave autocrítica, se entendermos como tal o reconhecimento de culpa de Tiradentes. Abandonou-se a adesão incondicional aos derrotados, que enfraquecia *Zumbi*. O que resta da complacência fica contido agora na suposição da existência de uma linha correta, embora incapaz de tomar a direção do processo. E não é pouco. A verdade, a linha correta, é carregada pelo herói com o qual o espectador pode, e até deve, pelos recursos usados na concepção do personagem, identificar-se. Ninguém precisa assumir a carapuça de intelectual nefelibata, burguês pseudo-revolucionário ou traidor. Basta conformar-se a Tiradentes, exemplo de postura revolucionária, assim como a ele aderem os autores da peça (CAMPOS, 1988, p. 107).

A partir da cisão de ponto de vista entre Coringa e função protagônica, o Arena tenta construir uma peça que apresente crítica e modelo positivo. Dessa cisão resulta a constituição de dois planos distintos na peça, quase incomunicáveis: “O herói, confinado à consciência que seu universo dramático lhe pode conferir, corre cego em direção à desgraça, enquanto o Coringa, integrante de uma realidade dramática diversa, manipula dos dados, constrói cenas, move personagens de modo a demonstrar a inexorabilidade do desastre” (CAMPOS, 1988, p. 108). Campos enfatiza, porém, que essa divisão de perspectiva é puramente formal e a tensão se resolve no sentido de que ambas as perspectivas apontam para uma mesma conclusão. Os

universos, por fim, acabam por encontrar-se na interpretação unificada dos acontecimentos. Tiradentes, ao compreender seus erros, rompe os limites naturalistas que vinham sendo respeitados até então e entra no teatralismo geral, conversando com o Coringa e cantando com o coro. A conclusão que se espera do espectador é reforçada por ambos os lados: “um pela razão, outro pelo envolvimento emocional, nos oferecem a compreensão do erro, a indicação do caminho e do modelo a seguir” (CAMPOS, 1988, p. 109). Falta explicar a cegueira do herói, mas a autora chama a atenção para a coerência interna deste dado, já que é preferível nada compreender do que ver o problema e nada fazer para evitá-lo. Reside aí, na visão de Campos, o principal problema da peça: a posição do herói é enfraquecida, sendo possível ter simpatia por ele, mas não identificar-se no plano racional. Além disso, o espetáculo tem uma fragilidade idealista gritante no sentido de não precisar que liberdade é essa que se exalta. Ao tratar épocas e movimentos diferentes em estreita analogia, apagando as especificidades históricas, o Arena não pode esclarecer a quem serve a liberdade que se busca.

Eldécio Mostaço é quem faz as críticas mais contundentes e sem concessão alguma à peça, definida como “um dos mais acabados exemplos de pura ideologização da recente história do teatro brasileiro” (MOSTAÇO, 1982, p. 91). Mostaço enfatiza o caráter fixo do Sistema Coringa, que faz pensar em jogo, com árbitro (Coringa) inclusive, para demonstrar o maniqueísmo da teoria e da peça. A partir de uma citação dos ensaios de Boal sobre o sistema<sup>32</sup>, cuja descontextualização tem o preço de manipulação do argumento ignorando o quanto Boal teorizou esteticamente sobre o fazer teatral nestes textos e enfatizou largamente a necessidade de buscar formas que expressem os novos conteúdos pretendidos, o crítico afirma que Boal exclui de seu raciocínio as categorias estéticas, vendo validade somente em atividades com saldo político imediato.

Como já ocorrera com *Zumbi*, o Arena sabia dispor de um público bastante específico, ao qual se dirigia com argúcia, apurando nestas constantes autocríticas e refinamentos retóricos um aprofundamento de mobilização eficiente. Entre as duas realizações, aliás, há um notável incremento de eficácia estética (recursos dramáticos de incitação e estímulo), uma dianóia refinada que não dispensou inclusive o respaldo ideológico destes textos que estamos analisando. O Arena, que já possuía

<sup>32</sup> “A validade de uma peça deve considerar-se sobretudo em função do público ao qual se destina, sem que se permita tomar abstratamente a palavra público. Na relação peça-público deve-se considerar este como parte da população, esta como povo, este como nação, e esta no mundo de hoje. Há que se considerar o texto como fenômeno social presente – portanto liberto da historiografia teatral – idêntico ou semelhante a outros fenômenos sociais de natureza não estética: comícios políticos, assembleias, partidas de futebol, lutas de box. Um texto não será válido senão na medida de sua eficácia teatral e de seu acerto social, e este não será outro que a humanização do homem, e esta não será nunca uma atitude contemplativa, mas um fato concreto de condições e direções de vida no sentido de uma sociedade que se desaliena progressivamente e aos saltos. Os meios empregados não importam, só importam os objetivos que se desejam” (BOAL apud MOSTAÇO, 1982, p. 92).

uma perspectiva sobre a história, pretende agora aprofundar uma intervenção sobre a história, uma ação. A estética já não é mais do que mera arma de incitamento e o teatro senão o lugar de encontro da seita para ouvir a palavra de ordem a ser cumprida na rua. A mobilização atinge seu grau máximo, onde o mínimo desejável é que o espectador, saído do teatro, apanhe a primeira arma e comece a lutar (MOSTAÇO, 1982, p. 93).

Mostaço enfatiza que essa radicalização depende de análise de conjuntura que aproxime os dois momentos históricos (da peça e de 1967), ou seja, implica a leitura de que é necessário se afastar das cúpulas e tornar-se cada um herói, já que o povo não está mobilizado e não tem consciência de seu papel histórico: “O racha de 67, de onde surge a ALN e suas táticas que preconizava, pela via cubana, a luta armada como única saída para os povos oprimidos, encontra na montagem de *Tiradentes* não apenas uma analogia estética como a primeira mobilização de opinião pública a nível de sua propaganda” (MOSTAÇO, 1982, p. 94). Nos parece que falta esclarecer como Mostaço mantém em pé seu argumento tendo em vista que a breve análise do Sistema Coringa feita pelo crítico tem como pressuposto aceitar que a orientação estética do Arena neste momento é o realismo socialista e as teses de Lukács, mas sua postura ideológica seria contrária à postura pecebista, que recusava a opção da luta armada.

A análise de Iná Camargo Costa para *Arena conta Tiradentes* que se encontra em *A hora do teatro épico no Brasil* parte da já existência dos ensaios de Anatol Rosenfeld sobre o Sistema Coringa e da dissertação de Cláudia Arruda Campos sobre os musicais *Arena conta*, o que permitiu à autora focar-se especialmente nas implicações ideológicas da analogia entre os dois momentos históricos que o Arena propõe com a peça. Costa afirma que em 1967 já havia se firmado a versão de que não houve resistência ao golpe, justamente por ser a frente ampla progressista que se acreditava que sustentaria as reformas em vista no país muito frágil, fundada em ilusões de alianças de classe.

Note-se a eficiência do golpe: em pouco mais de dois anos consolida-se a versão de que em 1964 não houve resistência (subentenda-se: não houve derramamento de sangue, assassinatos, perseguições etc., como de hábito na história do Brasil, cujas transições sempre foram realizadas com “muita cordialidade”). Não havendo resistência, fica automaticamente demonstrada a inexistência de avanços no período anterior e conseqüentemente ficam desmoralizados todos os que se supunham a um passo do poder, “apoiados” nos avanços das massas. Por esse processo fraseológico a meia-verdade transforma-se em *toda* a verdade, pois se é certo que direções como o PCB e o PTB foram completamente desmascaradas pelos acontecimentos e, estas sim, caíram sem oferecer resistência, também é verdade que em mais de um setor (sobretudo no campo) tais direções já tinham sido ultrapassadas algum tempo antes das operações militares. O próprio episódio da “sindicalização do trabalhador rural”

já as mostrara correndo atrás do prejuízo. E agora elas mesmas e seus sucessores, tratando de encontrar seu lugar na “contra-ofensiva” organizada em torno da Frente Ampla, até porque não tinham mesmo interesse em encarar aqueles fatos que os obrigariam a uma autocrítica de maior alcance, trataram de fazer coro ao “programa democrático”, colaborando para que se criasse uma espécie de abismo separando a “oposição responsável” dos que então se apresentaram como a esquerda propriamente dita (COSTA, 1996, p. 131-132).

Entre essa “esquerda propriamente dita” haveria um movimento geral no qual a crítica foi posta no lugar da autocrítica necessária, de forma que, esclarecidas as responsabilidades pelo malogro da movimentação pré-64 e feitas as denúncias das posturas que a este quadro teriam levado (reformismo, reboquismo, populismo), o momento é de indicar rumos e métodos. Para Iná Camargo Costa, *Arena conta Tiradentes* dá forma teatral a estas teses, desde a seleção do assunto, uma rebelião malograda, até a seleção de material focado em expor a Inconfidência como uma mera conspiração de intelectuais despreparados para levar a cabo uma revolução.

Na construção da tese de Costa, que debate o desenvolvimento do teatro épico no país, *Arena conta Tiradentes* figura como um problema importante e eloquente. No afã de fazer um teatro que expõe crítica, mas também aponta caminhos, o Arena despolitiza a polêmica brechtiana, que para além da importância estética tem significado histórico. Para a autora, Brecht acaba por ser apresentado como somente mais uma possibilidade de consumo, a ser mobilizado conforme o gosto, independentemente do assunto.

Lidando com o dilema de querer criticar uma revolução, mas salvar a ideia dela, o Arena exuma um herói nacional como modelo de conduta. Porém, enfatiza Costa, o grupo parece não se dar conta de que sua peça reforça a opinião que conservadores têm sobre revolucionários: “são, na melhor das hipóteses, idealistas, sonhadores, visionários (Tiradentes), e, na pior, literatos românticos (no sentido adjetivo), covardes, desfibrados e sem qualquer noção das exigências da ação política” (COSTA, 1996, p. 138). O argumento de Costa é de que, com estas escolhas, o Arena encena alegoricamente a visão dos vencedores de 1964.

A chave desse acordo com Silvério (um TRAIADOR!) é a ideia de que nossos revolucionários de 1789 (como os de 1964) estavam “em cima do muro” e, portanto, sozinhos, não apenas porque o povo estava ausente, mas porque fora *afastado* dos seus preparativos. Ora, como qualquer iniciante de estudos em matéria de política sabe, uma “revolução” que exclui o povo de seus planos chama-se conspiração – aliás, sinônimo de conjura ou inconfidência. Para ser conseqüente com o que diz o Curinga, deve-se inferir que em 1964, assim como D. Maria I em 1789, o que os militares fizeram foi apenas desbaratar uma desajeitada *conspiração*. Mas não era

isso o que diziam os militares em 1964, numa tão espantosa quanto cínica inversão das posições? (COSTA, 1996, p. 140).

Desta forma, com um grupo teatral dito de esquerda expondo com força sua rejeição às experiências pré-64, Costa argumenta que não surpreende que grupos que não tiveram propriamente ligação com esse cenário tomassem a frente de um teatro revolucionário no país daí por diante. Estamos falando principalmente do Teatro Oficina e especialmente da famosa montagem de *O rei da vela*, sendo praticamente consensual, até mesmo entre os membros do Arena, a tomada de frente do grupo na história de um teatro político no Brasil então. Iná Camargo Costa se coloca de forma crítica em relação ao trabalho do Oficina neste sentido, o que não poderemos expor no momento, mas essa questão é o cerne, por exemplo, da dissertação de Sonia Goldfeder, *Teatro de Arena e Teatro Oficina: o político e o revolucionário*. O argumento central de Goldfeder é, através da análise comparativa das peças *Arena conta Tiradentes* e *O rei da vela*, demonstrar que o Arena fazia um teatro político de cunho didático, enquanto o Oficina fazia um teatro revolucionário. Pretendemos explorar melhor o desenvolvimento da raciocínio da autora em momento posterior de análise contrastiva com a montagem do Oficina; por ora, comentaremos sumariamente alguns apontamentos de Goldfeder sobre *Tiradentes*.

Goldfeder propõe uma leitura do texto de *Tiradentes* em três níveis: exposição da situação, crítica e convocação à mudança, sendo em todos os casos recorrentes os recursos didáticos. Esses três níveis seriam desenvolvidos de forma intercalada em uma divisão também tripartida de planos: o da história/estória, o do julgamento e o do comentário. A autora enfatiza que o que move o desenvolver da peça é justamente o nível do comentário, que explica as cenas, o que enfatiza o caráter didático da peça. Além do Coringa, o coro é essencial neste sentido, tendo suas intervenções efeitos diversos que podem corroborar ou criticar algo dito por algum personagem. “Cabe ao Coro o anúncio do acirramento das tensões a nível político, quando dando voz a alguns personagens, didaticamente expõe o aprofundamento dos conflitos. Seu discurso é sempre crítico-didático” (GOLDFEDER, 1977, p. 25). Para a autora, o caráter absolutamente explícito do dado político no texto de *Tiradentes* é enfatizado desde o primeiro momento da peça, com a abertura com a canção “Dez vidas eu tivesse” (poema de Cecília Meirelles).

A temática central em relação ao conteúdo político a ser veiculado pelo texto é

explicitada logo de início: anuncia-se de partida uma situação crítica, ou seja, uma situação de ausência de liberdade e de subjugação a uma nação estrangeira. O discurso político não é sutilmente emitido, nem aparece velado por outro tipo de discurso – ele é, portanto, direto (a isto voltaremos mais adiante). Deste forma, cumpre-se desde o princípio a proposta didática: será ela mesma o eixo condutor do texto [...] O episódico é, portanto, a nosso ver, secundário, sendo usado como móvel, como meio para atingir determinado fim, o didático; é inclusive transfigurado, modificado (não há intenção plena, cremos, de fidelidade absoluta à História), em função de transmitir determinadas mensagens dos autores. A composição/exemplo do personagem herói Tiradentes e a presença/ausência de povo são, a nosso ver, as temáticas políticas fundamentais que Arena conta Tiradentes propõe; são inseridas no episódio da Conjuração Mineira, na tentativa de se explicitar a proposta política do grupo, ou seja, aquilo que concebiam como forma de atuação na realidade (GOLDFEDER, 1977, p. 26).

Goldfeder procura enfatizar que dificilmente em *Tiradentes* um problema é somente apontado, mas sim geralmente vem acompanhado de alguma convocação à resistência. Para a autora, essa é a principal diferença entre o teatro que o Arena leva aos palcos neste momento e as montagens do Oficina, em especial *O rei da vela*: enquanto o Arena se pautaria por um teatro didático, que aponta falhas e ao mesmo tempo procura sugerir soluções ou modelos de ação, o Oficina estaria orientado para uma denúncia das classes dominantes, sem esta preocupação de apresentar modelos positivos.

Se nota como ponto comum entre várias destas críticas, em especial as de Mostaço e Goldfeder, uma disposição prévia a ler o texto de *Arena conta Tiradentes* como algo esquemático e limitado ao didático, o que, ainda que contenha alguma verdade, acaba por elidir a ampla elaboração estética que está por trás desta construção, bem como perde de vista seu lugar na dinâmica do desenvolvimento do teatro nacional, que vinha incorporando Brecht em uma conjuntura deslocada, não sendo somente as experiências do Arena a conter alguma estranheza nesse sentido. Cabe enfatizar, de toda forma, que a grande inventividade de *Tiradentes* está no que também é sua maior fragilidade: a cisão do ponto de vista formada a partir do uso de duas funções fixas que se contrapõem, o Coringa e o protagonista. Com o objetivo de fazer crítica e ao mesmo tempo apresentar um modelo positivo, o Arena recorre a esses dois recursos, de forma que o espectador se distancie da cena até certo ponto, mas ainda possa identificar-se com o herói, Tiradentes.

O dilema fundamental do Teatro de Arena naquele momento era a necessidade de fazer crítica (analisando e desmascarando uma revolução abortada) e ainda assim propor um modelo positivo de ação: “Como não estavam mais visíveis os seus agentes, que no teatro tinham começado a aparecer em *Eles não usam black-tie* e, bem ou mal, ainda compareciam

no *Zumbi*, Boal e Guarnieri decidiram que, substituindo-os, era o caso de fazer a exumação de um herói nacional” (COSTA, 1996, p. 138). Esse problema político tem profundas implicações estéticas e ideológicas no trabalho do Arena, como vimos. Se por um lado essas questões prejudicam o bom acabamento formal do espetáculo, por outro é indispensável notar o quanto esses desacertos dão testemunho de um momento histórico que atravessou com força um ponto de desenvolvimento importante do teatro brasileiro, deslocando suas coordenadas de forma eloquente.

### **4.3 O Rei da Vela**

*O Rei da Vela*, escrita por Oswald de Andrade em 1933 e publicada em 1937, faz parte de uma trilogia de textos teatrais intitulada Trilogia da Devoração, da qual também fazem parte os textos *O homem e o cavalo*, de 1934, e *A morta*, de 1937. A maior relevância de *O Rei da Vela*, porém, se dá bastante mais tarde e de forma descolada das demais peças oswaldianas, quando é encenada em 1967 pelo Teatro Oficina de São Paulo. Trata-se de uma peça difícil de se analisar em toda sua relevância. Ater-se unicamente ao texto não dá a dimensão que a obra teve na cultura brasileira, já que seu impacto revolucionário se dá propriamente com a montagem do Oficina. Além disso, a montagem tem um caráter “autoral” forte por parte do diretor, ao qual só temos acesso via críticas e depoimentos do próprio José Celso Martinez Corrêa. É bastante recorrente na crítica, inclusive imediata na época da montagem, de que foi a encenação do Oficina que deu ao texto modernista real relevância na cultura brasileira. Considerando o contexto de uma ditadura civil-militar fortemente calcada em um discurso de valores ligados à Deus, Pátria e Família, a peça de Oswald encenada pelo Oficina, em uma linha de provocação cruel e agressiva, teve um impacto altamente polêmico que mexeu com os ânimos tanto conservadores quanto de esquerda. Além disso, em uma visada que considere o desenvolvimento interno do teatro brasileiro, é necessário lembrar que neste momento histórico Oficina e Arena são os grupos de maior visibilidade no país, e para o Oficina é consensualmente *O Rei da Vela* que marca uma virada anárquica e revolucionária na sua trajetória. Para a cultura brasileira de forma mais ampla, cabe lembrar também o quanto essa virada é fundamental para o movimento tropicalista, que abalará estruturas nos anos seguintes.



O redimensionamento da relação com o público, a crítica à militância conscientizadora, a valorização das realidades “menores” ligadas à experiência cotidiana e a recusa do ideário nacionalista-populista, em favor de uma *brasilidade* renovada (que buscava em Oswald de Andrade um ponto de referência) definem, em linhas gerais, essa nova disposição. De forma exemplar, está presente na radicalização do grupo baiano que, lançando a canção *Tropicália* de Caetano Veloso e o LP *Panis et Circencis*, ambos em 68, agita o ambiente cultural, fornecendo-lhe com o Tropicalismo a identidade de um movimento estético, de uma moda, de uma atitude política e existencial (HOLLANDA; GONÇALVES, 1982, p. 65).

O ano de 1967 foi um ano marcado pela centralidade da questão do engajamento na cultura brasileira. Em todas as manifestações artísticas (cinema, música, teatro, literatura, artes plásticas, etc.) este ponto é recorrente e objeto de polêmicas. Internamente na militância de esquerda, trata-se do momento em que estão se definindo mais claramente as posições divergentes entre resistência política pacífica e luta armada. Por um lado, um regime político cada vez mais claramente autoritário e mais firmemente institucionalizado; por outro, uma esquerda disposta a radicalizar a resistência. A cultura, neste contexto, ainda conta com o seguinte dilema: “a arte engajada (sobretudo na música popular e no teatro) e os intelectuais de esquerda desfrutavam de cada vez mais espaço e prestígio na mídia e na indústria cultural, ao mesmo tempo em que estavam cada vez mais isolados do contato direto com as classes populares” (NAPOLITANO, 2001, p. 60). O público disponível era majoritariamente composto pelas classes médias urbanas. O entendimento desta situação é central na virada do Oficina nesse ano, cuja nova posição é essencial para compreender o impacto de *O Rei da Vela* neste momento. Nosso interesse aqui é realizar uma análise básica da peça para fins de contraste com *Arena conta Tiradentes*, nosso objeto maior de interesse propriamente. Por serem montagens de um mesmo ano, dos grupos teatrais considerados mais importantes no período, envolvidos, aliás, em polêmicas quanto a modelos estéticos e posições políticas, estas peças foram comparadas em diversos momentos.

Após o incêndio em seu espaço, o Oficina passou um período realizando remontagens que o grupo sentia estarem defasadas em relação à visão que tinham neste momento pós-64. Com a montagem de *O Rei da Vela*, o grupo encontra seu “aqui e agora” com um texto para inaugurar sua nova casa e também inaugurar uma nova comunicação com o público, mediada por uma nova visão da realidade brasileira. Zé Celso se pergunta no “Manifesto do Oficina”: “Senilidade mental nossa? Modernidade absoluta de Oswald? Ou pior, estagnação da realidade nacional?” (CÔRREA, 2003, p. 21). A última opção dá chave importante da leitura

do grupo sobre o momento histórico. Para o diretor e porta-voz das ideias do Oficina, não havia mais possibilidade de cantar a nossa terra depois de toda a festividade pré e pós-golpe, e em Oswald o grupo encontrou um *cogito* para ser também seu: Esculhambo, logo existo! “Oswald nos deu n'*O Rei da Vela* a 'fôrma' de tentar aprender através de sua consciência revolucionária uma realidade que era e é o oposto de todas as revoluções. *O Rei da Vela* ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não-revolução” (CÔRREA, 2003, p. 22-23). A peça virou manifesto do grupo para comunicar sua visão da “chacriníssima” realidade nacional.

De um lado, a história de Mr. Jones (personagem americano da peça) e de outro os Jujubas (massa marginal representada na peça não por um ser humano, mas por um cachorro) e sua não-história – no centro o chamado “homem brasileiro” que só e impotente para fazer sua história tem que partir para seu simulacro de história: sua existência carnavalesca, teatral e operística. [...] Não há história, não há ação no sentido hegeliano. A tese não engendra sua antítese por si só. A estrutura (tese) se defende (ideologicamente, militarmente, economicamente) e se mantém e inventa um substitutivo de história e assim de tudo emana um fedor de um imenso, de um quase cadáver gangrenado ao qual cada geração leva seu alento e acende sua vela. História não há. Há representação da História. Muito cinismo por nada (CÔRREA, 2003, p. 23-24).

José Celso se propõe com seu trabalho de direção a fazer uma leitura própria do texto oswaldiano, argumentando que uma “montagem fiel” seria um contrassenso, considerando o poder criativo anárquico do autor da peça. O diretor considerou a peça incrivelmente ligada às estéticas do período, uma superteatralidade que é, nas suas palavras, “superação mesmo do racionalismo brechtiano através de uma arte teatral síntese de todas as artes e não artes, circo, show, teatro de revista etc.” (CÔRREA, 2003, p. 25), vendo nela potencial de mexer com o cenário teatral brasileiro, tão distante das inovações do Cinema Novo, na sua visão.

A nova relação com o público que o Oficina estabelece a partir de *O Rei da Vela* depende da leitura do grupo sobre este público e sobre a conjuntura política. Na famosa entrevista publicada no Caderno Especial nº 2 da *Revista Civilização Brasileira* em julho de 1968, Zé Celso afirmou reiteradas vezes sua avaliação de que havia disponível toda uma gama de espetáculos mistificadores, destinados a aplacar a boa consciência burguesa, que consumia justificativas medíocres da sua posição e participação na vida nacional. “Esta justificativa ideológica tem girado em torno de um maniqueísmo que o coloca como vítima, emocionada ou gozadora, das pedras do seu caminho. Isto é: os militares, os americanos, o burguês reacionário (esse adjetivo é necessário)” (CÔRREA, 1968, p. 19): José Celso Martinez Corrêa

se refere ao que chama de “melhor público”, o público progressista que procura algum conteúdo ideológico na cultura, e para o qual o diretor pensa ser o melhor, em termos de eficácia política, a destruição de suas defesas e justificações. O Oficina se coloca em uma postura de desmascarar a realidade brasileira e o público diante dele mesmo, obrigando-o a deparar-se com a miséria que envolve seus pequenos privilégios, que dependem de diversas concessões, oportunismos, recalques e castrações. O grupo se propõe, considerando o seu público, a fazer um teatro da deseducação, confrontando-o. A expectativa do diretor era que isso despertaria a necessidade da iniciativa individual, o que ele defende ser a única forma de ação em “um país onde tudo tem que ser inventado, criado, onde o fator de castração pessoal em função de ortodoxias políticas importadas e atitudes que somente revelam um super comodismo e a absoluta falta de criatividade, tem sido a nota mais importante” (CÔRREA, 1968, p. 20). Zé Celso acredita estar lidando com um público heterogêneo, que não responderá como classe, e por isso este viés da iniciativa individual. A escolha pela montagem de *O Rei da Vela* também revela uma leitura de conjuntura política mais ampla:

Com “O Rei da Vela”, a ruptura é total. Não somente com toda uma linha que vinha seguindo o Oficina, mas com todo um caminho da cultura brasileira diretamente comprometido com o Estado Novo e com os desenvolvimentismos posteriores. [...] O incrível é a semelhança do espírito, por exemplo, da “cultura nacional” do integralismo, com suas editôras, seus Alberto Tôrres, seu culto do nacional a qualquer preço, com o projeto de cultura nacional da esquerda festiva (CÔRREA, 1968, p. 22).

Do ponto de vista estético, que não se separa das questões ideológicas, a montagem de *O Rei da Vela* traz também uma nova postura importante do Oficina, que recusa diversos modelos (os “compensados do TBC”, a “frescura da comédia dell'arte”, o “russismo socialista dos dramas piegas do operariado”, o “joanadarquismo dos shows festivos de protesto”) em favor do que consideram realmente arte popular brasileira: a revista, o circo, a chanchada. Em termos da montagem em si, Zé Celso enfatiza que se trata de uma obra de direção, sendo sua maneira de ler e interpretar o texto oswaldiano: “o que há de mais novo no 'Rei da Vela' é um estilo de direção que fala através das maquilagens, dos mínimos acessórios, das interpretações, do fato de serem atôres jovens que fazem papéis de personagens maduros, etc. Tudo isso é uma opção nova” (CÔRREA, 1968, p. 25).

Sobre as reações do público, Zé Celso afirma que são variadas, desde a apatia silenciosa até a revolta ou a adesão. O diretor caracteriza esta vivência como uma situação de luta entre palco e plateia, uma relação difícil, já que o público é agredido constantemente.

A peça agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente. Isto é, chama o espectador de burro, recalcado e reacionário. E a nós mesmos também. Ora, ela não pode ter a adesão de um público que não está disposto a se transformar, a ser agredido. Ela não vai com as boas consciências, com as boas almas. Mas em compensação ela tem a adesão de um grande setor da plateia que se comunica com a violência do espetáculo. Tem servido para mim e para o Oficina como ponto de contacto com tudo que vem surgindo de creativo e nôvo no Brasil. Antes do “Rei da Vela”, nós vivíamos isolados (CÔRREA, 1968, p. 25).

Uma questão importante que surge ao relembrarmos a crítica de Roberto Schwarz ao Teatro de Arena, que desenvolveria um teatro populista nesse mesmo momento, unindo e mistificando a plateia ao invés de separá-la por interesses de classe, é justamente esta capacidade de *O Rei da Vela* de dividir seu público.

O texto de *O Rei da Vela* apresenta uma série de características metateatrais muito interessantes, como personagens que praticamente representam outros personagens em cena<sup>33</sup>, com vistas a demonstrar alguma caracterização, personagens com consciência dramática, que demonstram ciência do seu papel e fazem contato com o público, referências no próprio texto sobre sua condição de peça de teatro<sup>34</sup>, e ruptura da ilusão dramática, apresentando condições de bastidores em cena, por exemplo. Esses procedimentos levam a certo grau de distanciamento e estranhamento por parte da plateia, o que levou muitos críticos posteriormente a apontar semelhanças com o teatro brechtiano, apesar de assinalarem sempre que Oswald não conhecia o trabalho de Brecht. Acreditamos que esta comparação anacrônica é um vício de crítica, que refere constantemente os mesmos grandes nomes. Técnicas de distanciamento e estranhamento não são exclusividade do teatro épico brechtiano.

Em linhas gerais, *O Rei da Vela* expõe em seu enredo as alianças entre aristocracia rural decadente, burguesia nacional e capital estrangeiro, buscando desvendar a engrenagem socioeconômica que move o país. A peça é composta de três atos que se passam em dois espaços, o escritório de Abelardo I e uma ilha na Baía da Guanabara. A rigor, o enredo se desenvolve principalmente no primeiro e no terceiro ato, sendo o segundo mais propriamente um painel que caracteriza e tripudia nas alianças que são tema da peça. Sábado Magaldi afirma que a peça apresenta a falta de perspectiva do capitalismo, através de um Abelardo que rouba o outro, mas acreditamos que esta leitura não se sustenta: o que *O Rei da Vela* expõe é

<sup>33</sup> Caso, por exemplo, da cena em que Abelardo II está caracterizado como domador.

<sup>34</sup> Como quando Abelardo I diz: “O que eu estou fazendo, o que o senhor quer fazer é deixar de ser prole para ser família, comprar os velhos brasões, isso até parece teatro do século XIX. Mas no Brasil ainda é novo” (ANDRADE, 2003, p. 44).

justamente o funcionamento da engrenagem capitalista, estando o poder e o dinheiro sempre nas mãos dos mesmos, através das mais sujas estratégias e alianças ou até mesmo golpes (nem o nome do “dono do poder” muda). Morre o capitalista, mas segue vivo o capitalismo em outras mãos.

Abelardo I, o protagonista, já é por princípio e definição um burguês avacalhado: rei da vela, produto que traz em sua denotação certo arcaísmo e indica a industrialização incipiente do país. No casamento/aliança com a filha da aristocracia decadente Heloísa já vem outra piada: os nomes referem os famosos amantes da Idade Média, mas não há amor nenhum em jogo. *O Rei da Vela* é uma peça sustentada por uma tese, demonstrada através da interação entre tipos. Os personagens não possuem grande profundidade psicológica, por exemplo. Não se trata de um drama sobre relações inter-humanas, mas sim de uma análise das determinantes sociais de certas relações estruturantes do capitalismo em país subdesenvolvido. Feitos estes comentários gerais iniciais, passamos a seguir à exposição de algumas críticas sobre a peça. Nos interessam particularmente as análises de intelectuais que também trataram da peça *Arena conta Tiradentes*, encenada no mesmo ano e constantemente comparada com *O rei da vela* do Oficina.

“Ambíguo até a raiz do cabelo”: são os termos de Roberto Schwarz para descrever inicialmente o Teatro Oficina em “Cultura e Política”. Para o crítico, o grupo, também de esquerda, se encontra nos antípodas do Arena: “Se o *Arena* herdara da fase Goulart o impulso formal, o interesse pela luta de classes, pela revolução, e uma certa limitação populista, o *Oficina* ergueu-se a partir da experiência interior da desagregação burguesa em 64. Em seu palco essa desagregação repete-se ritualmente, em forma de ofensa” (SCHWARZ, 1978, p. 85). Ao contrário do Arena, que se ligava ao público pela simpatia e apostava no didatismo, o Oficina investia em uma espécie de choque profanador e se ligava ao seu público pela brutalização. O raciocínio do Oficina, em especial na figura do diretor José Celso Martinez Corrêa, parte do pressuposto de que, tendo a pequena burguesia alinhado-se com a direita (ou no mínimo não resistido) e a grande burguesia aliado-se ao imperialismo, qualquer consentimento entre palco e plateia seria um erro ideológico e estético. A questão é que um público considerável “gostou” de ser agredido e garantiu êxito comercial ao grupo.

Uma discussão recorrente na época referia-se à perspectiva do movimento estudantil: esta seria determinada por sua origem social pequeno-burguesa ou se trata de uma função social peculiar? Enquanto o Arena adota essa segunda opção e procura estabelecer aliança

com seu público, o Oficina adota a primeira e trata a plateia em geral em chave negativa. Schwarz afirma que, embora essa resposta ao golpe de 64 seja mais radical, não se trata de uma resposta política: “apesar da agressividade, o seu palco representa um passo atrás: é moral e interior à burguesia, reatou com a tradição pré-brechtiana, cujo espaço dramático é a consciência moral das classes dominantes” (SCHWARZ, 1978, p. 86). Porém, dentro deste recuo, Schwarz vê ainda assim um avanço, no sentido de que tratar da crise burguesa, depois de todo o contato que a intelectualidade teve com o marxismo, perdeu seu crédito, tornando-se um ritual abjeto.

Schwarz observa que a dinâmica do Oficina com seu público inclui a possibilidade de que parte de plateia se identifique com o agressor, de forma que, se alguém, por exemplo, sai da sala por sentir-se agredido ou ofendido, a satisfação dos demais é enorme. Para o crítico, está dada uma volta de perspectiva e há espaço argumentativo para nuançar a afirmação de ser o Oficina um grupo de esquerda:

Instalando-se no descampado que é hoje a ideologia burguesa, o Oficina inventa e explora jogos apropriados ao terreno, torna habitável, nauseabundo e divertido o espaço do nihilismo de após-64. Como então afirmar que este teatro conta à esquerda? É conhecido o “pessimismo de olé” da República de Weimar, o *Jucheeppessimismus*, que ao enterrar o liberalismo teria renunciado e favorecido o fascismo. Hoje, dado o panorama mundial, a situação talvez esteja invertida. Ao menos entre intelectuais, em terra de liberalismo calcinado parece que nasce ou nada ou vegetação de esquerda. O Oficina foi certamente parte dessa campanha pela terra arrasada (SCHWARZ, 1978, p. 88-89).

Décio de Almeida Prado considera o Teatro Oficina uma espécie de continuador do Teatro de Arena e do Teatro Brasileiro de Comédia, tendo herdado daquele, com quem se iniciou no profissionalismo, a preocupação com o político e a intenção de exprimir o país e o momento histórico vivido, e deste o empenho estético e a preferência pelo repertório estrangeiro, notável na maior parte de sua trajetória. A importância central do Oficina para a história do teatro brasileiro, entretanto, encontra-se, como sabemos, ligada à montagem de um texto nacional, *O rei da vela*, com o qual o grupo encontrou o “aqui e agora” do teatro nacional, nas palavras do diretor. Prado afirma que este “aqui e agora” tem diversos níveis: 1) político: na peça, o marxismo não figura apenas no âmbito nacional, mas compreende o problema imperialista, a partir da figura de Mister Jones; 2) social: o tratamento debochado da sexualidade tinha potencial para ferir a moral burguesa mais seriamente do que qualquer polêmica tratada com seriedade; 3) teatral: o espírito paródico dialogava com a ideia de antiteatro, da qual se vinha falando muito no momento. A escolha pelo texto de Oswald vinha

mesmo a calhar no momento histórico brasileiro:

Para uma nacionalidade que não caminhava no sentido de resolver os seus problemas, que tinha uma revolução de esquerda engasgada desde a década de trinta, nada melhor que a espinafração propugnada por Oswald: “A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração”. Ou como disse José Celso: “O Rei da Vela ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não-revolução” (PRADO, 2007, p. 113).

Prado afirma que, invertendo o ufanismo, a peça dá origem ao tropicalismo no teatro, com a aceitação “alegre e selvagem” de nosso subdesenvolvimento, mote de riso primeiramente para nós mesmos, ao enxergarmos nosso anacronismo histórico. Para o crítico, este procedimento resulta no momento pós-64 mais crítico que as peças do Arena, já que a peça de Oswald nesse contexto acaba por disferir golpes críticos diretamente sobre a burguesia, e não sobre os militares, atingindo mais propriamente o cerne da questão. Esse é um novo tipo de teatro político, que supõe uma forma de revolta que atinge o homem como indivíduo e não como parte da coletividade, e procura afastá-lo de qualquer comodismo ou complacência. Nessa perspectiva, não cabe ao teatro promover a revolução, mas sim ser ele mesmo um ato revolucionário.

Para Décio de Almeida Prado, o Oficina, que viveu tendências tão opostas quanto a racionalidade de Brecht e o misticismo de Artaud, foi “emblema e guia” de sua geração, expressando com intensidade as contradições do momento histórico. O grupo passou pela exaltação do espírito crítico com *Galileu Galilei*, retornou ao Brecht mais niilista de *Na Selva das Cidades*, percorreu o Brasil, mais como seita do que como companhia teatral, em busca de novos sentidos e por fim dissolveu-se no esgotamento das forças dedicadas à missão, que mostrou-se impossível, de reinventar-se totalmente a cada novo espetáculo.

Sábato Magaldi considera *O Rei da Vela* como fundadora de uma nova dramaturgia no Brasil, “o exemplo inaugural de um teatro concebido segundo os princípios do modernismo”, que apresenta “uma visão desmistificadora do país” através de um procedimento no qual “a paródia substitui a ficção construtiva” e o foco é “o gesto demolidor de todos os valores” (MAGALDI, 2003, p. 7-8). Oswald expõe o procedimento através do qual as classes privilegiadas procuram manter os seus privilégios a partir da história do arrivista Abelardo, cuja riqueza provém de duas atividades rebaixadas, a agiotagem e a fabricação de velas, “resíduo religioso de um país feudal, em que todo morto guarda um pavio aceso entre as mãos

postas” (MAGALDI, 2003, p. 9). Considerando o ímpeto oswaldiano de espinafração geral, a família do coronel Belarmino é retratada com as mais diversas “taras”, visíveis já nos nomes (Heloísa de Lesbos, João dos Divãs, Totó Fruta-do-Conde), associando o “desregramento sexual” aos hábitos dos donos do dinheiro, o que na altura da montagem do *Oficina* já soava bastante preconceituoso. Postos em cena a burguesia arrivista e a aristocracia decadente, completa o quadro analítico de Oswald, “então cristão-novo do marxismo” (MAGALDI, 2003, p. 9), Mister Jones, capitalista e banqueiro norte-americano, de quem, evidentemente, Abelardo não passa de um feitor.

Magaldi procura esclarecer a condição de Abelardo II, caracterizado como socialista, a partir das dissensões da esquerda: “É que o comunismo ortodoxo, isto é, aquele que assumiu o poder com Lenine e depois Stalin, considerava desvios desde o trotskismo até as outras formas de socialismo, no seu entender aliadas ocultas ou abertas da burguesia” (MAGALDI, 2003, p. 10). Entretanto, o crítico passou ao largo da caracterização de Abelardo I como (ex-?)comunista, o que torna a questão muito mais problemática. Parte significativa dos críticos deixou o problema de lado, mas Iná Camargo Costa, cujo argumento será exposto adiante, trata da questão como centro de sua análise.

Sábato Magaldi propõe que a divisão da peça em três atos corresponde perfeitamente às intenções de Oswald de Andrade, mostrando o primeiro ato o modo como opera o protagonista, agiota, em seu escritório de usura, seguido de um ato que apresenta Abelardo I em um momento de lazer e ridiculariza absolutamente a burguesia em suas manobras para manter suas posições, e, por fim, um terceiro ato que dramatiza a morte de Abelardo I e sua substituição por Abelardo II. O crítico também aponta uma lógica coerente nas indicações de cenografia e indumentária, a partir das quais, aliás, elogia o espetáculo do *Oficina*, “fiel e ao mesmo tempo criativo” (MAGALDI, 2003, p. 12), cuja parte visual foi concebida por Hélio Eichbauer. O primeiro ato parodia o circo, com jaulas e Abelardo II vestindo-se como domador de feras; o segundo ato tem como referência o teatro de revista, com um telão pintado do Rio de Janeiro, de um mau gosto gritante; e o terceiro ato, no qual ocorre a morte de Abelardo I, é apresentado como ópera.

Mesmo que seja absolutamente improvável que Oswald conhecesse Brecht no início da década de 1930, Magaldi marca a semelhança entre os procedimentos de estranhamento/distanciamento na obra dos dois autores, evitando “os riscos do ilusionismo da estética aristotélica ou stanislavskiana” (MAGALDI, 2003, p. 13). Além disso, o crítico



aponta também a carnavalização como procedimento importante da peça, sendo sua mola propulsora, como o autor enfatizou, a espinafração, cujo empenho destruidor expõe de forma cruel a condição do Brasil de país colonizado. A partir daí, Magaldi enfatiza o quanto a peça ganhou nova modernidade com a montagem do Oficina em 1967: “o golpe militar de 1964, fazendo regredir o país a melancólico obscurantismo, sugeria que a vida se havia paralisado – transcorreram trinta anos destituídos de História autêntica. Oswald, sem contemplação, condenava o simulacro de História que era a realidade brasileira” (MAGALDI, 2003, p. 14). Outro procedimento interessante que o crítico aponta na peça é o ímpeto oswaldiano de manipular grandes esquemas, diminuindo a psicologia e subordinando os comportamentos à classe de origem ou à categoria profissional – além da continuidade entre Abelardo I e Abelardo II, há, por exemplo, a Secretária nº. 3, o que sugere secretárias anteriores e equivalência entre todas.

Eldécio Mostaço apresenta o Oficina como abertamente contrário a um quadro ideológico então predominante de uma cultura de esquerda marcada por certa positividade, carente de auto-crítica, que Schwarz aponta como hegemônica no pós-Golpe, apesar da derrota política. O Oficina teria se colocado três tarefas: 1) fazer a crítica das contradições da “frente de resistência” de esquerda que instalou-se na cultura brasileira; 2) redescobrir a linha evolutiva da cultura brasileira, ligada ao Modernismo de 1922; 3) iniciar um novo movimento, o tropicalismo, revolucionando os padrões tanto estéticos quanto políticos. *O Rei da Vela*, espetáculo-manifesto, marcou definitivamente esse percurso. A peça provocou reações as mais diversas, da esquerda e da direita: tentativas de invasão do teatro, ameaças telefônicas, protestos na plateia, reprovações, etc. A polêmica montagem causou uma cisão ideológica que teve o mérito de clarificar posições no quadro político da cultura então.

Discurso insurrecional, *O Rei da Vela* não deixaria mais o mesmo teatro brasileiro na consciência das novas gerações. Se a montagem, dedicada ao Glauber de *Terra em Transe*, capitalizou uma série de inquietações generacionais que andavam pelo ar, representou por tudo e para todos o nascimento do tropicalismo. Caetano Veloso confessou ter escrito *Tropicália* sob a influência da montagem, bem como inúmeros outros criadores culturais passaram a referenciar-se em antes e depois de *O Rei da Vela*. Retomada do melhor espírito de projeto da Semana de Arte Moderna, o tropicalismo constituiu-se num discurso abrangente dentro da cultura brasileira recente, ainda não totalmente decodificado em sua enorme ressonância (MOSTAÇO, 1982, p. 103).

A postura de rompimento do Oficina era total: se propunha a retratar o burguês não do ponto de vista da própria burguesia, ou com pretensões de representar o povo ou o

proletariado, mas de um ponto de vista que se colocava como marginal, em bom espírito oswaldiano (para quem o contrário do burguês é o boêmio, e não o proletário). Contrário à postura do Opinião ou do Arena (exaltação do povo, etc.), o Oficina se posiciona com violência no quadro ideológico de esquerda como uma outra via, distanciada da burguesia e das esquerdas instituídas: “o Oficina e o geral dos tropicalistas optaram pela marginalidade em relação ao sistema, cientes de que possuíam táticas desestabilizadoras em seu programa e seu projeto, muito próximas da verdadeira luta que, ainda camufladamente, já começava a se agitar nas entranhas do país” (MOSTAÇO, 1982, p. 104).

Iná Camargo Costa também enfatiza o quanto o Oficina está nos antípodas do Arena, mas começa seu argumento em momento anterior, desde a formação do grupo: enquanto o Arena mudou a história da dramaturgia brasileira após receber no grupo jovens ligados ao movimento estudantil como Guarnieri e Vianinha, o Oficina, apesar de surgido na Faculdade de Direito do Largo São Francisco em 1958, desenvolveu-se à margem desse processo e até 1966 seu repertório de sucesso era composto basicamente de obras internacionalmente consagradas (o que, aliás, Costa enfatiza que o Arena já havia feito antes de 1958). É importante comentar que a análise de Costa sobre o Oficina é extremamente ácida em suas críticas, enfatizando, por exemplo, a ligação que o grupo teve com o Teatro Brasileiro de Comédia, apontando “os caminhos relativamente curtos que levam a arte 'de esquerda' ao aparelho produtivo da classe dominante” (COSTA, 1996, p. 142).

Costa procura relocalizar politicamente o Oficina retomando alguns pontos da trajetória do grupo e complexificando a noção, relativamente abstrata, de que o grupo se encontra simplesmente à esquerda. O Oficina tinha pelo menos um membro que era militante do Partido Comunista, o que por si só justificava apontar o grupo como ligado a ideias de esquerda naquele período, mas o que permitia afirmar com mais ênfase o esquerdismo do grupo era o seu repertório, que dá ensejo a críticas mordazes:

Normalmente apresentado como uma série de experiências no âmbito stanislavskiano filtrado pelo método do Actors Studio, o fato irrecusável era que, salvo por uma ou outra exceção, no essencial era constituído por autores *consagrados* entre (ou graças a) os stalinistas. [...] Com essa folha de serviços prestados à causa cultural stalinista, o Teatro Oficina parecia naquele ano de 1967 (em plena era de críticas à “revolução fracassada” em 1964) perfeitamente credenciado para encenar O rei da vela, peça escrita pelo Oswald de Andrade dos tempos de sua “conversão” à doutrina stalinista (COSTA, 1996, p. 143).

Costa recapitula também a ligação de Oswald de Andrade com o teatro, enfatizando a

significação do empenho oswaldiano em tornar-se dramaturgo logo depois de sua filiação ao PCB, considerando a importância que teve o teatro na Revolução Russa e, portanto, o alto grau de interesse dos militantes comunistas brasileiros no teatro desde os anos 1920 (Aníbal Machado, Oduvaldo Vianna, Joracy Camargo): “[Oswald de Andrade] agora se apresentava como um dramaturgo revolucionário, com uma proposta de mudança de função da poesia lírica (*A morta*), um retrato corrosivo da burguesia paulista decadente (*O rei da vela*) e o mesmo retrato em contraste com as conquistas do socialismo (*O homem e o cavalo*)” (COSTA, 1996, p. 147). Neste quadro, tornar-se-ia praticamente obrigatório levar a sério o discurso que Oswald propunha como revolucionário em *O rei da vela*, na visão de Costa, o que por si só levanta uma série de problemas interessantes.

Em *A hora do teatro épico no Brasil*, Iná Camargo Costa analisa minuciosamente o texto das peças que fazem parte do percurso de seu raciocínio, *O rei da vela* inclusa. Aqui, porém, optamos por focarmos-nos em alguns problemas que nos interessam em específico, considerando que *O rei da vela* não é nosso foco último de estudo e que o que nos interessa em especial é a montagem polêmica do Oficina e a ressignificação do texto de Oswald, e não o texto em si mesmo. Quanto à questão já citada acima do comunismo de Abelardo I, que outros críticos não enfatizaram, Costa defende que não se trata de uma crítica ao PC e seu programa, mas sim de teses, que também eram defendidas dentro mesmo do partido, de que é impossível “assaltar por dentro a cidadela capitalista”, como diz Abelardo: uma vez feita a adesão à classe dominante, não há volta possível e está selada a traição de classe e ideologia. O destino do personagem, nesse sentido, é exemplar.

No *Rei da vela*, o dramaturgo militante procurou dar um “fim merecido” a tipos assim. Com essa chave adicional, podemos entender a função igualmente adicional dos referidos índices de *arrivismo* de Abelardo. Além da *necessidade* de ostentar cultura, socialmente determinada, pois Oswald de Andrade sabia perfeitamente que a classe dominante brasileira sempre valorizou a cultura como ostentação, o *personagem* precisava *ter* cultura, de preferência acima da média burguesa, pois ele fora concebido como um desses pobres literatos dos quais a Internacional Comunista “não toma conhecimento”. E, convenhamos, a criação de um agiota culto, que conhece Freud, discute a função do intelectual, cita João Cândido e a revolta dos marinheiros etc. Facilitava muito a vida do dramaturgo que pretendia dispor de um *raisonneur* para *demonstrar* as próprias teses (COSTA, 1996, p. 158).

Costa afirma que Abelardo I, alvo principal das críticas de *O rei da vela*, é exposto de forma ambígua e particularmente interessante por conta dos pontos de vista sob os quais ele é visto, um cruzamento esquisitíssimo entre olhar aristocrático e olhar stalinista. Conforme essa

leitura, o aristocrata ridicularizaria o agiota sem modos enquanto o stalinista ridiculariza a peça em sua engrenagem mesma e, ao mesmo tempo, permitiria a crítica da situação como um todo. O sobrecarregamento do personagem Abelardo (protagonista, *raisonneur*) se explicaria por essa dupla determinação ideológica e tem como resultado mais grave o fato de que o discurso comunista como propaganda do programa do partido, certamente parte importante das intenções do dramaturgo militante, fica seriamente comprometido, desacreditado em função do caráter do emissor.

Para Iná Camargo Costa, o papel de Abelardo II, um social-democrata, como antagonista é uma deformação histórica causada pela condição de Oswald de Andrade de militante do PCB, já que a relevância social desse grupo à época não sustentaria esta posição. Além disso, a condição de comunista de Abelardo, como já comentado, causa alguns estranhamentos em relação à condição de dramaturgo revolucionário que o autor, pelo que se sabe, pretendia.

Convenhamos que seria lícito esperar um pouco mais de um dramaturgo revolucionário, já que a destruição do arrivista é velha conhecida da comédia brasileira, ficando a suspeita (nas condições dadas) novidade do discurso “comunista” formalmente neutralizada pelo enredo em que o dramaturgo o encerrou. Se a intenção fosse mostrar a capacidade da classe dominante brasileira de absorver até o discurso de esquerda, a peça não poderia ter sido mais feliz, mas a própria peça quer ser outra coisa (COSTA, 1996, p. 165).

Sobre a montagem do *Oficina*, Costa começa por enfatizar que, dada a afirmação do diretor de que endossa o texto, sua análise se limita a alguns poucos aspectos. A crítica sobre o espetáculo foi quase unanimemente positiva, sendo as exceções mais notáveis Décio de Almeida Prado e Alberto D'Aversa. No caso do primeiro, as críticas estão centradas em três questões: 1) antipático ao marxismo, crê que as teses da peça não passam de “espírito revolucionário institucionalizado”; 2) conhecendo bem o “burguês antiburguês” que era Oswald, não vê na peça esgotamento e podridão do capitalismo, mas sim uso da sexualidade para criticar a família e a hipocrisia; 3) o espetáculo do *Oficina* intensifica isso e se alinha à tendência irracionalista mundial. Já Alberto D'Aversa admira a peça de Oswald e critica na verdade a montagem do *Oficina*, que ilumina os aspectos mais problemáticos da peça: “Não podemos mais admitir a sátira do pederasta, da lésbica, do coronel ou da velha tia (como dos miseráveis, dos mortos de fome etc.) nos moldes de um teatro de revista [...] com desculpas de ironização de um costume; sejamos honestos conosco mesmos: isso se chama 'apelação', golpe baixo, confirmação (e áulica) de mau gosto” (COSTA, 1996, p. 173). O crítico desafia o

público a refletir sobre o objeto de seu riso.

Conforme a leitura que Costa já vinha desenvolvendo, *Arena conta Tiradentes* abriu a temporada de críticas ao suposto papel conspirativo desempenhado pelas esquerdas em 1964 e *O rei da vela* segue essa linha, mostrando um social-democrata conspirando para derrubar um comunista e tomar seu lugar, seguindo rigorosamente a agenda da reação intelectual, se identificando aos vencedores e tripudiando nos vencidos. A crítica é novamente mordaz: “José Celso estava usurpando os créditos daqueles que criticava chamando de 'festivos' – daqueles que corriam da polícia no Rio de Janeiro enquanto ele mesmo 'puxava uma fossa' inspirada no existencialismo à Chiquita Bacana” (COSTA, 1996, p. 174). No fim das contas, Iná Camargo Costa acaba aproximando Arena e Oficina nos distorcidos resultados de suas montagens de 1967:

Assim como a inconfidência em *Tiradentes*, no *Rei da vela* comunistas e social-democratas são alegóricos – o assunto de todo mundo continua sendo 1964. Nessa nova conjuntura, justamente às vésperas do massacre, que Nelson Xavier chamou de *guerra civil*, o teorema formal da peça adquire um sentido que nem os militares ousavam formular: as esquerdas, quaisquer que sejam as suas convicções, são constituídas por políticos arrivistas que, no final das contas, lutam entre si utilizando os mais torpes recursos com o único objetivo de definir um vencedor – aquele que terá a duvidosa honra de aliar-se à classe dominante para ajudá-la na laboriosa tarefa de perpetuar-se como tal (COSTA, 1996, p. 175).

Em sua dissertação, “Teatro de Arena e Teatro Oficina – o político e o revolucionário”, Sônia Goldfeder, cientista política, procura refletir sobre os laços que unem arte e revolução a partir das trajetórias cotejadas do Arena e do Oficina, dando ênfase especial nas peças *Arena conta Tiradentes* e *O rei da vela*, montagens que a autora acredita que são momentos de maturação de ambos os grupos, no caso do Arena maturação de um teatro político didático, que se propõe a ser arte participante da realidade brasileira, e no caso do Oficina de um teatro revolucionária, que rompeu com estruturas e renovou o movimento teatral nacional. Para tanto, a autora começa por perguntar-se o que define um teatro revolucionário (isso depende de um vínculo direto com partido ou organização política? Expressar um conteúdo político basta para uma peça ser considerada revolucionária?) e expor a polêmica entre Piscator, que defende um teatro de atuação mais direta, com objetivo político-social em um contexto de agitação, e Brecht, que com seu teatro épico propõe outra dinâmica para a relação entre política e teatro, mais distanciada e racional. Enquanto Piscator propõe politizar e incitar o público à ação através da comoção e da exaltação, com o uso de heróis positivos, e defende a

subordinação de qualquer ideal estético ao objetivo político, Brecht defende outro ponto de vista, afirmando que a arte proletária deve ser tão arte quanto qualquer outra: mais arte que proletária. Brecht se coloca a necessidade de um teatro da consciência, da problematização e da crítica, e não da ação e da resposta pronta.

Após este primeiro momento, Goldfeder apresentará uma análise comparativa das peças considerando diversos pontos: a questão do discurso didático, o tratamento do discurso político, o herói-positivo, apologia e crítica quanto à questão da liberdade nacional, o julgamento sobre os intelectuais, a questão nacional, a concepção de “povo”. Nos deteremos neste percurso, expondo a leitura de Goldfeder para *O rei da vela* neste capítulo da sua dissertação. Como já apresentamos em linhas gerais sua leitura sobre *Arena conta Tiradentes* em outro texto, nos limitaremos aqui a apontar alguns contrastes que a autora enfatiza. Os demais capítulos do trabalho são compostos por uma exposição sobre a trajetória do Arena, com análise especialmente minuciosa de *Eles não usam black-tie*, mas também comentários sobre *A mandrágora* e *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, e sobre a trajetória do Oficina, com análises mais detidas de *Os pequenos burgueses*, *Roda Viva* e *Na Selva das Cidades*. Com isto, Goldfeder pretendeu apresentar momentos fundamentais das trajetórias dos grupos dentro do seu recorte, a questão do engajamento no teatro.

Goldfeder afirma que *O rei da vela* se monta com construções políticas subjacentes, satíricas, a partir da atuação de personagens esquemas, tipos que se expõem com clareza, através de um discurso direto, que não se esconde ideologicamente e se torna caricato. Não há discurso intermediário, explicativo. Para a autora, a peça se desenvolve em dois planos de tensões: um episódico, entre Abelardo I e Abelardo II, marcado pela temática da sucessão, e outro que é social – burguesia/proletariado, burguesia agrária/burguesia industrial, burguesia nacional/imperialismo. O primeiro ato apresenta uma pintura social e política, o segundo apresenta uma pintura moral e o terceiro explicita a problemática da sucessão. A função didática do texto estaria subordinada à sátira como recurso para reflexão e denúncia, com uma proposta de desvendar o que há por baixo das aparências. Goldfeder enfatiza a distância desse procedimento e o que ocorre em *Arena conta Tiradentes*:

Está aí, a nosso ver, uma distinção fundamental entre as propostas do Arena e do Oficina neste ano de 1967. Enquanto o primeiro se pautava por uma tentativa de um teatro que se propunha a um didatismo, ou seja, apontar as falhas, os defeitos, mas ao mesmo tempo indicar a possibilidade de “dias melhores” - a crítica em si já visava corrigir erros anteriores (o problema da organização, o problema dos maus revolucionários, o problema do descolamento entre grupo intelectual e o povo), o

Oficina tinha como pauta a denúncia das classes dominantes, ou seja, centrar a crítica na burguesia, sem ter a preocupação de aventar a alternativa de mudança. A radicalidade estética, a nosso ver, é que pressuporá a radicalização política. Ela não se traduz de forma explícita como no texto do Teatro de Arena. Se existe uma proposta para alteração da situação vigente, a mesma está impregnando o texto, e mais ainda o próprio espetáculo dirigido por José Celso, porém sem se destacar e formar um discurso à parte (GOLDFEDER, 1977, p. 32 – 33).

Quanto ao discurso político, Goldfeder (1977) afirma que o seu aparecimento não se dá por conta da própria temática, não se tratando de uma discussão política em torno do político, mas sim um discurso que se torna político na medida em que é uma denúncia, que se coloca ideologicamente de forma direta: “Oswald de Andrade em O REI DA VELA utiliza-se largamente da sátira, e nesta sátira o autor visa atingir a classe burguesa, a classe detentora do poder econômico, social e político” (p. 35). O discurso explícito permite que os personagens critiquem a si mesmos.

A questão do herói, que em *Arena conta Tiradentes* é central no intuito didático e em geral é um ponto importante de debate no que se refere ao teatro revolucionário<sup>35</sup>, em *O rei da vela* não tem vez. Não se encontra na peça nenhum personagem que possa ser classificado como “positivo”, estando a tônica do espetáculo na crítica aguda à sociedade, denunciando e criticando os poderes constituídos de forma irônica a partir de uma concepção pessimista de nosso subdesenvolvimento. Não há ali exemplo a ser seguido, até porque o que encontramos são estereótipos ridicularizados ao extremo.

A crítica aos intelectuais, que em *Arena conta Tiradentes* é uma tônica importante, em *O Rei da Vela* se delimita em um tipo mais específico de intelectual, o que se abstém de um engajamento político. Esta crítica é feita a partir da figura de Pinote, que procura se colocar como neutro. O intelectual é acusado de superficialidade e alienação, sendo omissos frente à realidade. No que se refere à questão nacional, tema forte em *Tiradentes*, *O Rei da Vela*, na medida em que tem como ponto focal de crítica a burguesia nacional, se coloca de forma também crítica em relação ao nacionalismo ufanista, apontando o quanto interesses de classe podem passar por interesses da nação como totalidade.

Procuramos com esse texto retomar, em breves exposições com intenção de síntese, as polêmicas e debates estéticos e ideológicos que *O Rei da vela* despertou e que endossam sua

---

<sup>35</sup> Enquanto alguns pensadores e teóricos defendem a necessidade do herói positivo para criar e mostrar um produto perfeito da nova sociedade, garantindo a eficácia política do espetáculo, outros, sendo o mais notável Brecht, questionam esta posição e advogam que um personagem “negativo” instiga mais do que um personagem “positivo”, já que é apresentado criticamente. Além disso, a identificação com o herói por parte da plateia pode despertar o desejo de igualar-se a ele, mas dificilmente há condições concretas para tanto.

importância no cenário cultural brasileiro da época e na história cultural de nosso país. Por conta disso, cremos que a montagem do Oficina não pode deixar de ser considerada em um trabalho que se propõe a analisar *Arena conta Tiradentes*, montagem do mesmo ano. Parte das análises sobre as peças supõe a outra como polo de contraste. Esse contraste parece ter acentuado a noção de didatismo em relação à peça do Arena, que quando comparada com a espinafração geral e irrestrita oswaldiana tende a parecer ainda mais esquemática e fechada. Se por um lado há alguma verdade nessa impressão, por outro nos parece que as inovações estéticas que *Tiradentes* apresenta ficaram em segundo plano, fixando-se uma noção, a nosso ver equivocada, de que o Arena neste período preocupava-se quase que unicamente com a mensagem política de suas peças, enquanto a inovação estética teatral estava à cargo do Oficina.

#### **4.4 Contraste com cinema: *O Desafio e Terra em Transe***

Uma tônica praticamente incontornável da produção cultural da segunda metade da década de 1960, marcada pela experiência do Golpe, é a questão do engajamento. Para além das obras que de diferentes formas procuraram provocar e instigar a tomada de posição por parte do público, há um recorte possível mais específico que se refere a obras que apresentam entre seus personagens intelectuais vivendo dilemas éticos sobre se engajar politicamente. Esta questão aparece, por exemplo, em alguns romances do período, especialmente em *Quarup* (1967), de Antônio Callado, e *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony, mas também em *O senhor embaixador* (1965) e *O prisioneiro* (1967), de Erico Verissimo, levando em conta, porém, que estes romances não estão ambientados propriamente no Brasil, e em *Tenda dos Milagres* (1969), de Jorge Amado, em chave, contudo, meio satírica e avacalhada. Na produção cinematográfica, a questão também é fundamental, especialmente nos filmes *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, obra muito marcante para esta geração. A questão se torna mais interessante, penso, se considerarmos que o teatro, por outro lado, neste mesmo momento está produzindo obras que incentivam o engajamento sem muita reflexão autocrítica, de forma relativamente congratulatória e deixando em segundo plano o revés sofrido pelas forças progressistas em 1964 (Iná Camargo Costa chama esta produção de “dramaturgia na contramão”, e refere como



seus maiores exemplos produções do Grupo Opinião e do Teatro de Arena). Talvez isso se relacione com um provável caráter mais imediatista dos gêneros públicos, em que o contato com a audiência é mais quente e direto (caberia investigar como a questão aparece na canção popular também). Por outro lado, a forma épica, que está em jogo no romance e no cinema, apresenta um horizonte mais vasto de análise por conta da distância narrativa, o que pode de fato colaborar para um movimento mais reflexivo.

Estes comentários estabelecendo aproximações e afastamentos dos filmes com a produção literária e teatral partem de duas questões pontuais, uma relativamente anedótica, mas que dá uma ideia do contexto em que essas obras foram geradas, e uma interna a um dos filmes. A aproximação com os romances parte do episódio dos oito do Glória, no qual oito intelectuais, entre eles Glauber Rocha, Antonio Callado e Carlos Heitor Cony, foram presos por protestar e denunciar o golpe militar por ocasião de uma conferência da Organização dos Estados Americanos – OEA, que só poderia ser realizada em países democráticos, mas foi marcada no Brasil antes do golpe e mantida mesmo depois, como um esforço diplomático do governo Castello Branco para obter a benção internacional ao golpe militar. Os intelectuais envolvidos passaram cerca de um mês na prisão e foi na mesma cela que *Terra em Transe*, *Pessach* e *Quarup*, obras canônicas sobre os dilemas do engajamento do intelectual, foram esboçadas. Já a aproximação com o teatro do período, especialmente o que Iná Camargo Costa chama de “dramaturgia na contramão”, surge do próprio filme *O Desafio*, no qual duas cenas são emblemáticas nesse sentido: em uma delas, o protagonista assiste ao *Show Opinião*, e seu semblante sério, preocupado e até mesmo melancólico contrasta fortemente com a expectativa de união congratulatória do espetáculo; na outra, a cena final do filme, temos como trilha sonora a música-tema de *Arena conta Zumbi* enquanto acompanhamos o protagonista descendo uma escadaria, se deparando com uma criança pobre (ao fundo ouvimos “Eu sei que é preciso vencer/ Eu sei que é preciso lutar/ Eu sei que é preciso morrer/ Eu sei que é preciso matar/ É um tempo de guerra/ É um tempo sem sol”), refletindo e terminando a descida virando à esquerda. Além disso, é importante levar em conta que o ator que interpreta o protagonista de *O Desafio* é Oduvaldo Vianna Filho, Vianinha, que é um dos autores do *Show Opinião*.

O Cinema Novo surge nos anos 1950 e em seu horizonte está um Brasil passando por um processo acelerado e eufórico de desenvolvimento econômico e com expectativas de integração social das camadas mais pobres da população, tudo perpassado por um

nacionalismo esperançoso da inclusão do Brasil como nação importante no cenário internacional. A produção cultural deste período, dos anos 1950 até meados dos anos 1960, dialoga fortemente com esse quadro e parte importante da questão passa pela valorização de figuras populares e heróis nacionais, o que pode ser observado na literatura (vide exemplos bastante díspares, como *Gabriela, cravo e canela*, 1958, de Jorge Amado; *O tempo e o vento*, 1949 - 1961, de Érico Veríssimo; e *Romanceiro da Inconfidência*, 1953, de Cecília Meirelles), no teatro (*Auto da Compadecida*, 1955, de Ariano Suassuna; *O pagador de promessas*, 1960, de Dias Gomes; *Eles não usam black-tie*, 1958, de Gianfrancesco Guarnieri) e também no cinema. Em 1963 e 1964, serão lançados os três filmes que marcam com força a intervenção cinemanovista neste cenário: *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha e *Os Fuzis*, de Ruy Guerra. A partir de figuras e temas populares, esses filmes apresentam uma intervenção crítica sobre a realidade brasileira, e geraram grande impacto, inclusive internacional, tanto pelo tratamento das temáticas como pelas inovações técnicas que apresentaram. Depois do Golpe de 1964, nos primeiros anos de ditadura civil-militar, o enfoque se modifica e a tônica das produções do Cinema Novo se volta para o espaço urbano e para a classe média. Bernardet, por exemplo, defende que estas produções se voltam para uma conscientização de sua classe por parte dos cineastas, trazendo vários destes filmes às telas questões éticas de engajamento e comprometimento da classe média urbana (PINTO, 2013). São filmes deste período *O Desafio* (1965), de Paulo César Sarraceni, *São Paulo S/A* (1965), de Luis Sérgio Person, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, *A Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor, *Anuska, manequim e mulher* (1968), de Ramalho Jr., *Bebel, garota propaganda* (1968), de Maurice Capovilla, *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl, *Fome de Amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos.

[...] a série de balanços críticos das ilusões do intelectual, de que *Terra em Transe* é a obra-prima, está longe de assumir a linha da fácil comunicação. *O Desafio*, produção-relâmpago no calor da hora, mergulha no clima reflexivo, penoso, da fossa do jornalista e de sua amante burguesa, e documenta das manifestações da esquerda festiva; *Fome de Amor* é o filme exigente, alusivo, o confinamento numa ilha a servir de metáfora para a derrota; silencia, torna surdo o revolucionário depois da queda, cerca-o de figuras grotescas. Em *O Bravo Guerreiro*, Gustavo Dahl – já naquele momento, teórico da conquista de mercado – assume sem concessão a via autoral num filme asceta, rigoroso, a fala política no centro da encenação, a intriga reduzida a discursos e conchavos, o confinamento do intelectual-político a se materializar no espaço visível na tela, que é um espaço de falas, até a derrota e o suicídio (XAVIER, 2001, p. 67 – 68).

É comum encontrarmos classificações da produção cinemanovista em torno de três

trindades, como se vê em *História do cinema brasileiro*, de Fernão Ramos. Uma primeira fase (1962 – 1964) incluiria *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964), filmes que se passam em cenário sertanejo, sendo entendido o sertão como o espaço onde se encontra uma nacionalidade pura a ser resgatada, e apresentam forte empenho em conscientizar o público. A segunda trindade compreende o período entre 1965 e 1968, sendo composta pelos filmes *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968). Essa segunda fase é perpassada pela questão do Golpe de 1964 e o centro das narrativas filmicas está em jovens de classe média urbana, atormentados pela conjuntura repressiva e a necessidade de engajamento político. A terceira trindade é produzida no período pós-1968, depois do AI-5, portanto, e apresenta alegorias para representar o Brasil. São filmes desta fase *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1969), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969) e *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1969) (PINTO, 2013). Discordando em parte da definição do protagonista de *O Bravo Guerreiro* como um intelectual-político, gostaria de comentar aqui um recorte mais específico destas produções, *O Desafio* e *Terra em Transe*, filmes em que se apresenta propriamente o intelectual (um jornalista e aspirante a escritor e um poeta) em dilema de engajamento militante, voz esta, na leitura de Ismail Xavier (2001), “sobrepota à do profissional de cinema” (p. 62). Interessa aqui analisar que tipo de autocrítica se constrói nessas narrativas filmicas, qual a avaliação possível de ler sobre o período histórico anterior, quais os rumos de ação apontados nestas obras.

Os cineastas ligados ao Cinema Novo (Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Domingos de Oliveira, etc.) fazem parte de uma geração muito marcada pelo golpe militar, já que sua produção se ligava fortemente ao quadro nacional-desenvolvimentista do pré-64 e seu parâmetros tiveram que ser revistos a partir daí. *O Desafio* inaugura este momento de revisão de posição:

*O desafio* realiza uma representação da geração de 1964 tanto no âmbito da diegese – as personagens que compõem a trama são tipos exemplares desse estrato demográfico – quanto em sua narrativa, cujos traços estilísticos carregam as marcas das opções estéticas realizadas pelos membros da geração. O filme possui fotografia em p&b e som precário, registro da falta de recursos enfrentada pelos cineastas e transformada em uma “assinatura” cinemanovista, o que fica bem caracterizado pela fórmula “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (de paternidade duvidosa, mas rapidamente adotada pelos cineastas como slogan). Porém, é menos pela “câmera na mão” – recurso de fato presente na narrativa – e mais pela “ideia na cabeça” que *O desafio* pode ser considerado um “retrato” da geração: trata-se de um filme que

defende teses, que procura – através dos recursos narrativos – convencer/conscientizar o público (PINTO, 2011, p. 140).

*O Desafio* foi filmado em apenas 14 dias, em maio de 1965, pouco mais de um ano depois do golpe. O filme ficou retido pela censura durante oito meses, sem qualquer pronunciamento, o que despertou a imaginação do público e da crítica, e estreou em 1966, com alguns cortes na banda sonora, sendo que as imagens nesses casos permaneceram, mudas. Apresentando um jovem intelectual (jornalista e aspirante a escritor) de esquerda em uma situação de angústia e dilema, o que aponta para um caráter parcialmente confessional inclusive, Saraceni definiu *O Desafio* como um “filme-guerrilha”, em que tudo se destina a denunciar a situação política do país (CARVALHO, 2010). Marcelo, o protagonista do filme, é apontado como um *alter-ego* de Saraceni em alguns estudos (considerando mesmo algumas questões da vida privada do diretor), mas creio que tem mais rendimento analítico ler Marcelo como uma espécie de porta-voz de todo um grupo de artistas e intelectuais que viviam naquele momento o choque do golpe militar, vendo suas expectativas políticas, intelectuais e estéticas serem bruscamente interrompidas. Saraceni afirma que o roteiro foi apenas a base do filme, composto em grande medida por improvisações, principalmente de Vianinha, sendo esse recurso uma tentativa de dar máxima voz às impressões dos artistas e intelectuais daquela geração (PINTO, 2013).

Os conflitos de Marcelo são apresentados no filme principalmente através de suas relações com outros personagens, que reagem de maneiras diversas à nova situação política. Carlos, um jovem fotógrafo que é colega de redação de Marcelo e com quem planejava escrever um livro, reconhece o fracasso de um programa político de esquerda para o país, mas é otimista, acreditando que é possível um processo de amadurecimento para o futuro a partir deste revés. Nestor, um escritor (nunca publicado) mais velho, também colega de redação, apresenta uma visão cínica e niilista, descrente de qualquer tipo de engajamento. Ada, a namorada (ou amante, já que casada) burguesa de Marcelo, é uma mulher rica e sofisticada, interessada em artes e cultura, sensível às causas sociais e políticas, que se diz cansada da vida vazia de sua classe. Apesar de lamentar o golpe militar, Ada dá maior importância às questões pessoais e não compreende a desolação de Marcelo, já que eles têm um ao outro, e isso seria mais fundamental à felicidade de ambos, na sua visão, do que o colapso da revolução popular que se acreditava que viria e que foi interrompida. O discurso de Ada parece refletir uma visão de classe da qual ela tenta se desvencilhar, mas não consegue, como,

por exemplo, em uma cena na qual ela afirma que Marcelo está exagerando os efeitos da *revolução*, referindo-se ao Golpe de 1964. É a partir do contraste, estabelecido essencialmente através de diálogos, entre estas diferentes posições políticas e leituras de conjuntura e as de Marcelo que vão se construindo os dilemas e a trajetória do protagonista na trama, que acabará por recusar tanto o conformismo de Carlos quanto o ceticismo de Nestor, bem como reconhecerá a impossibilidade de conciliar seus interesses com os de Ada. Seria esta uma metáfora das alianças de classes em que se teve esperanças no pré-64, em uma leitura (auto-)crítica?

A referência constante a outras mídias/artes, especialmente a canção popular, é importante na construção da narrativa fílmica, tanto no sentido de apontar o engajamento comum em diversos meios na época (cinema, música, teatro, literatura) quanto no sentido estratégico de garantir a presença de discursos críticos a partir de outros conteúdos que não somente as falas do filme, minimizando assim possíveis problemas com a censura (CARVALHO, 2010). Em geral, as músicas que servem de trilha sonora ao filme enfatizam e reforçam sentidos construídos nos demais âmbitos da narrativa, como, por exemplo, as músicas de protesto que acompanham Marcelo e as músicas sentimentais que acompanham Ada. Uma cena importante nesse sentido da construção/reforço de significados através da referências a outras artes e mídias se passa no quarto de Marcelo, onde podemos observar uma série de obras que dão índices da condição de intelectual de esquerda do personagem: uma reprodução de *Guernica*, de Picasso; um cartaz de *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha; o livro *A invasão da América Latina*, de John Gerassi (CARVALHO, 2006). O cartaz de *Deus e o diabo* reforça toda uma ligação de Marcelo com a geração que alimentou sonhos revolucionários no pré-64, o que se demonstra especialmente quando o protagonista diz, frente a imagem de Corisco, “Racionalmente não era possível, mas eu acreditei, no fundo eu acreditava” - o que aponta já alguma autocrítica sobre os enganos daquela geração. Creio que o diálogo mais significativo entre artes está na cena em que Marcelo assiste ao *Show Opinião* e vemos Zé Kéti cantar *Notícia de Jornal* e Maria Bethânia cantar *Carcará*. Como comentado anteriormente nesse texto, a expressão facial de Marcelo denuncia uma espécie de ceticismo com este tipo de protesto.

(...) o filme tem um de seus melhores momentos na apresentação do espetáculo *Opinião*, de inegável qualidade artística, e que representou por uns tempos uma ilusão de reação à nova situação, e de comunicação com o grande público para transmitir-lhe a insatisfação que se deve sentir diante da situação brasileira. Marcelo contempla o espetáculo sem reação, nada que indique aprovação ou rejeição, e sua

impassibilidade coloca em dúvida toda uma linha de ação que foi e é a de uma esquerda que se convencionou chamar de festiva (BERNARDET, 1978, p. 124 apud CARVALHO, 2006, p. 83).

Marcelo vai assim gradativamente revendo suas posições: “Não basta criticar a sociedade. É preciso mudar!”. A cena final, na qual o personagem desce uma escadaria tendo como trilha sonora a música-tema de *Arena conta Zumbi*, “Eu vivo num tempo de guerra”, e termina o caminho virando à esquerda, pode ser lida como um apontamento do caminho da guerrilha: “Eu sei que é preciso morrer/ Eu sei que é preciso matar!”. O final de *Terra em Transe* também permite uma leitura deste tipo, mas o filme é mais complexo e sua análise exige mais mediação.

*Terra em Transe* foi lançado em 1967, após ter sido censurado por ter sido considerado subversivo e irreverente com a igreja, sendo liberado com a condição de que o padre interpretado por Jofre Soares recebesse um nome. Considerando o andamento do filme, o motivo da censura soa totalmente disparatado. O filme fez enorme sucesso e foi muito premiado, e há teses na Sorbonne que apontam *Terra em Transe*, ao lado de *Prima della Rivoluzione* (1964), de Bernardo Bertolucci, e *La chinoise* (1967), de Jean-Luc Godard, como obras que motivaram os protestos do Maio de 1968. No Brasil, o filme foi uma influência fundamental para o movimento tropicalista, como atesta, por exemplo, o depoimento de Caetano Veloso via *Verdade Tropical*, suas memórias, ainda que seja importante marcar o quanto a leitura tropicalista de Caetano prescinde de problematizações que a obra de Glauber exige. Voltaremos a este ponto adiante.

*Terra em Transe* é construído em *flashback*, iniciando com a agonia do protagonista, o poeta Paulo Martins, à beira da morte, e remontando sua trajetória, inclusive com diversos momentos de narração do próprio Paulo. O filme começa com uma panorâmica do mar, ao fundo uma música de matriz afro. Em seguida nos é apresentada a renúncia de Vieira, governador progressista a quem Paulo se uniu. Vemos Paulo incitando Vieira à resistência armada, que este recusa (“Já disse, o sangue das massas é sagrado”). Vieira começa a ditar para Sara seu discurso de renúncia, enquanto Paulo, revoltado, circunda ambos: “Está vendo, Sara, quem era o nosso líder? O nosso grande líder!”. Há um corte para Paulo e Sara em um carro, Paulo afirmando que sempre dizia que Vieira era um fraco (essa constatação tem grande relevância no decorrer da construção de Paulo). O discurso oscila em torno da autocrítica e do messianismo: “Gente como nós, burgueses, fracos! Mas eu assumo os riscos, eu assumo os

riscos [...] A minha loucura é a minha consciência, minha consciência está aqui, no momento da verdade, na hora da decisão, na luta mesmo na certeza da morte!”. Sara interrompe dizendo, brechtianamente, “Não precisamos de heróis!”, ao que Paulo responde “Precisamos resistir, resistir, e eu preciso cantar!”, investindo com o carro contra uma barreira policial. Paulo é alvejado com um tiro e segue-se sua agonia: “Não é mais possível esta festa de medalhas, este feliz aparato de glórias, esta esperança dourada nos planaltos, não é mais possível esta marcha de bandeiras com guerra e Cristo na mesma posição... Ah, assim não é possível... A ingenuidade da fé, a impotência da fé...”. Corta a cena do carro para uma tomada de Paulo em uma duna de areia, empunhando uma arma, sobreposto à sua imagem um poema de Mário Faustino:

não consegui firmar o nobre pacto  
entre o cosmo sangrento e a alma pura  
.....  
.....  
gladiador defunto, mas intacto  
(tanta violência, mas tanta ternura)

Paulo diz que está morrendo, que todos vão dizer que ele sempre foi um louco, um romântico, um anarquista, e depois de alguns segundos de silêncio ele introduz o *flashback* que nos apresentará a trajetória do seu engajamento e os meandros políticos do golpe que abre o filme: “Onde estava dois, três, quatro anos? Onde? Com Dom Porfírio Díaz, navegando nas manhãs, o meu deus da juventude, Dom Porfírio Díaz...”. Díaz nos é apresentado em uma cena ritualística, na praia, com uma bandeira negra e empunhando uma cruz, acompanhado de um homem vestido com roupas que remetem, salvo engano, ao século XVI, encontrando um índio e fincando a bandeira negra na terra. Somos em seguida levados ao palácio de Díaz, onde ele pronuncia um discurso empolado, permeado de ideias de grandes valores, mas vazio de significados, puramente retórico (completa-se o quadro com *O Guarani* tocando ao fundo). Paulo nos informa, através de *voice over*, que Díaz acaba de ser eleito senador e a cena ganha relevo realista, com Paulo, Díaz e Sílvia, amante de Paulo e protegida de Díaz, no palácio comemorando a vitória. *Terra em Transe* opera através da sobreposição de cenas alegóricas/simbólicas/ritualísticas e cenas realistas, o que reforça uma leitura possível de que o filme como um todo se trata de um delírio do poeta à beira da morte, lembrando sua história. Por outro lado, nota-se que não é o olhar de Paulo que monta o filme, de forma que a narração não é de todo sua. Ismail Xavier, em “*Terra em Transe: alegoria e agonia*”, chama a

atenção para a clivagem interior/exterior, que aparece logo no poema-epitáfio de Mário Faustino (“entre o cosmo sangrento e a alma pura”) e é fundamental na estrutura do filme, marcando contradições entre a ação do poeta e sua convulsão interior. Para analisar o movimento, Xavier se vale do conceito de *subjetiva indireta livre*, apresentado por Pasolini em artigo intitulado “Cinema de Poesia”, no qual o cineasta aponta em Godard, Antonioni, Bertolucci e Glauber Rocha de *Deus e o Diabo* (já que o artigo é de 1965) uma contaminação entre visão de mundo de personagem e autor, que, sendo análogas, são dificilmente separáveis. Ismail Xavier adota o conceito com a ressalva de que não assume como autor a outra voz, mas sim como instância narrativa imanente ao filme, um dispositivo interno.

Procurando um princípio formal que governe o trabalho da narração de Terra em Transe, deve-se reconhecer que a montagem que expõe o fluxo subjetivo do poeta produz interpolações que parecem vir de outra fonte de dados que, tal como descrito, revela uma curiosa interpenetração com o seu delírio. A rigorosa organização do *flashback* ao longo do filme reforça a presença de uma instância externa que atua por trás da consciência agonizante, instância que se vale da mediação do poeta na recapitulação, mas se reserva o direito de operar, quando interessa, por conta própria (como nesta instância da coroação). Parcialmente identificadas, as duas mediações – Paulo e a instância exterior – interagem de modo a impedir que se diga com precisão quando e onde começam ou terminam os movimentos da subjetividade do protagonista ou os comentários “externos” (aqui se encaixam os desmascaramentos, os *flashes* reveladores) (XAVIER, 1993, p. 38-39).

Ismail Xavier parte da cena final, com a instância da coroação, para estabelecer sua linha de análise. No final do filme, somos reapresentados ao momento da morte de Paulo, mas desta vez em ritmo acelerado e com cenas entremeadas com uma coroação de Díaz, que com a renúncia de Vieira ganha o jogo golpista. Essas cenas tem uma estrutura onírica que é consolidada pela fantasia de Paulo invadindo a cena e assassinando Díaz, dado subjetivo que passa pelos desejos do poeta, mas creio que ao mesmo tempo há um elemento que aponta para a intervenção de outra instância, exterior, que organiza: o momento em que Paulo pega a coroa e faz menção a colocá-la em sua própria cabeça, em uma espécie de desmascaramento da ambição do poeta ao poder e à força, questão aludida constantemente em seu discurso ao longo do filme.

Gostaria de comentar mais duas cenas que creio que colaboram para pensar esta interpolação de instâncias na construção do filme. A primeira é a cena na qual um grupo de agricultores se recusa a sair das terras nas quais vivem há anos (e estão sendo reclamadas pelo proprietário legal) e Paulo manda um agricultor calar a boca, em uma cena agressiva e autoritária (“Cala a boca, você e sua gente não sabem de nada!”). A cena propriamente é



seguida por uma cena de Paulo contando o episódio à Sara, em um jogo que vai desmascarando o personagem. Paulo acusa o camponês de covarde e servil em um momento em que o que se mostra é um ato coletivo de resistência. Seria possível a leitura de que Paulo está procurando o acirramento de posições através da provocação, mas a montagem da cena, que nos mostra Paulo dizendo, alcoolizado, à Sara que desejava *provar* que o camponês era servil, aponta em outra direção. O discurso gira em torno de indicar o quanto aquela gente é fraca (note-se que os discursos de Paulo apontam constantemente para essa questão da *força*, que ele admira imensamente e enxerga em Díaz, mas não em Vieira ou em líderes populares). A cena seguinte nos mostra que o camponês foi assassinado em uma emboscada, e a população culpa Vieira e Paulo pelo ocorrido. Vieira se recusa a romper com os coronéis que encomendaram o assassinato do camponês, já que eles financiaram sua campanha, e decide pela repressão policial aos camponeses. Paulo resolve então se desligar de Vieira, depois de sugerir o rompimento que este recusa. Penso que a leitura do episódio como uma estratégia (mal sucedida) de Paulo para levar ao acirramento de posições se sustentaria somente se não houvesse no meio de tudo a cena em que ele revela à Sara todo seu nojo daqueles camponeses, que considera covardes, e admite que queria mesmo provar isso.

A outra cena está no trecho “Encontro de um líder com o povo”, um grande circo orquestrado por Paulo em torno de Vieira, que não sabe bem como agir. Sara acusa Paulo de ter lançado Vieira no abismo e Paulo responde que todos estão caminhando para o abismo. Ela replica que a culpa não é do povo e pede que Jerônimo, um sindicalista, fale. Este diz que acha que está tudo errado, mas não sabe o que fazer e que o melhor seria aguardar as ordens do presidente; neste momento, Paulo tapa sua boca e diz, olhando para a câmera: “Estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado! Já pensaram um Jerônimo no poder?”. O carnaval todo recomeça, mas um camponês interrompe e diz que Jerônimo pode fazer a política do povo, mas não é o povo: “o povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar!”. Aos gritos de “extremista!”, colocam uma corda no pescoço e uma arma na boca do homem e ele é assassinado. Paulo é acusado de irresponsabilidade política e anarquismo. Novamente nos deparamos com uma cena em que Paulo estabelece uma dinâmica de provocação e agressão com populares que acaba em tragédia. Esta cena interessa particularmente por conta do impacto que teve no movimento tropicalista, via depoimento póstumo de Caetano Veloso em seu *Verdade Tropical*.

então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. [...]

Uma cena em particular chocava esse grupo de espectadores [intelectuais e artistas de esquerda]: durante uma manifestação popular – um comício – o poeta, que está entre os que discursam, chama para perto de si um dos que o ouvem, operário sindicalizado, e, para mostrar quão despreparado ele está para lutar por seus direitos, tapa-lhe violentamente a boca com a mão, gritando para os demais assistentes e para nós, na sala do cinema: "Isto é o Povo! Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!". Em seguida, um homem miserável, representante da pobreza desorganizada, surge dentre a multidão tentando tomar a palavra e é calado com um cano de revólver enfiado na sua boca por um segurança do candidato. Essa imagem é reiterada em longos close-ups destacados do ritmo narrativo e desse modo se transforma num emblema.

Vivi essa cena - e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar - como o núcleo de um grande acontecimento cujo nome breve que hoje lhe posso dar não me ocorreria com tanta facilidade então (e por isso eu buscava mil maneiras de dizê-lo para mim mesmo e para os outros): a **morte do populismo**. Sem dúvida, os demagogos populistas eram suntuosamente ridicularizados no filme: ali eles eram vistos segurando crucifixos e bandeiras em carro aberto contra o céu do Aterro do Flamengo, exibindo suas mansões de ostentoso mau gosto, participando das solenidades eclesiásticas e carnavalescas que tocam o coração do populacho etc.; mas **era a própria fé nas forças populares - e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo - o que aqui era descartado como arma política ou valor ético em si**. Essa hecatombe, eu estava preparado para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhe as conseqüências. Nada do que veio a se chamar de "tropicalismo" teria tido lugar sem esse momento traumático (VELOSO, 1997, p. 99-105, grifos nossos).

Chama a atenção a leitura de Caetano para o filme de Glauber. Enquanto o filme opera por sobreposição de elementos contraditórios, inclusive com momentos de revelações do protagonista, o que problematiza seu discurso, Caetano enxerga algo de congratulatório e libertador na derrocada do populismo (que, aliás, identifica sem mediações como postura tanto de Díaz quanto de Vieira), perdendo, aparentemente, muito da dimensão de luto que o filme carrega pela experiência malograda e tudo quanto aos desmascaramentos de Paulo. Salvo engano, há algo de autocrítica do intelectual incapaz de se aproximar do povo, via formação e referências (o discurso de Paulo sobre a fraqueza, a covardia, a servilidade do povo, se aproxima muito da imagem de Díaz, seu deus da juventude). Difícil definir o que é mais desolador: o projeto elitista de Porfirio Díaz? A fragilidade do projeto populista de Vieira? O povo, "um imbecil, um analfabeto, um despolitizado"? Ou o intelectual, atormentado pela necessidade de engajar-se mas tendendo a laivos agressivos contra os populares e identificação com a elite política? O quadro é de desencanto generalizado.

Nos mesmos anos em que são lançados os dois filmes que comentamos aqui, o teatro também está procurando elaborar a experiência do Golpe de 1964, em chave muito diferente.

As duas peças do Teatro de Arena que estudamos aqui, *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), são especialmente significativas neste sentido. Ambas as obras têm como assunto movimentos libertários derrotados no período colonial, utilizados em analogia com os acontecimentos de 1964 em uma tentativa de análise da derrota sofrida pelas esquerdas. O tom geral aqui também é de incitação à resistência (inclusive armada), mas é difícil uma leitura que aponte autocrítica, como acontece em algum grau nos filmes *O Desafio* e *Terra em Transe*. Mesmo em *Tiradentes*, em que há um questionamento à postura dos intelectuais, a leitura de autocrítica não se sustenta, já que a identificação está toda colocada sobre o protagonista Tiradentes, de forma que os intelectuais são os outros e não se trata de rever a própria postura, mas de apontar a covardia dos aliados e seguir em frente na resistência. Conforme o quadro que temos em mente, o cinema provavelmente foi o meio que apresentou as reflexões mais negativas e críticas em relação às ilusões de proximidade dos intelectuais com as classes populares, à experiência da derrota das forças progressistas e aos dilemas de atuação no pós-64. Sem se identificar com uma forma de arte pedagógica, especialmente no que se refere a Glauber Rocha, possivelmente o mais mordaz nos cinemanovistas, a produção cinematográfica daquele momento se propõe a reflexões dolorosas sobre o peso da derrota.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O golpe de 1964 teve enorme impacto na esquerda e nos nacionalistas. A perplexidade era generalizada. Primava a interpretação de que havia grande descompasso entre a marcha da história e a consciência popular. Havia a crise de consciência perante esse novo quadro de impasse, bem como a frustração e a sensação de isolamento político. O debate intelectual no período subsequente foi instigado pela procura de novas perspectivas culturais e políticas diante do novo cenário nacional. Em parte, essa abertura de debate pode explicar o florescimento cultural e artístico que vigorou de 1964 a 1968. Por outro lado, o regime militar não se ocupou de início com artistas e intelectuais, mantendo o foco na dissolução de organizações populares e na perseguição de parlamentares, políticos e sindicalistas. De início, isolados das classes populares e fazendo arte somente para a classe média consumidora de cultura, os artistas não representavam perigo. Segundo Napolitano (2001), “A cultura passou a ser supervalorizada, até porque, bem ou mal, era um dos únicos espaços de atuação da esquerda politicamente derrotada” (p. 49).

De 1968 em diante, com o acirramento da repressão, o teatro nacional recorre cada vez com mais força aos apelos em favor da guerrilha: Feira Paulista de Opinião (na qual Boal apresenta uma peça sobre Che Guevara, *A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa*), *Os fuzis*, *Agamenon*. Entre 1969 e 1971, os principais grupos teatrais do período, Arena, Oficina e Opinião, se desarticularam. Um dos últimos trabalhos do Teatro de Arena, em 1970, foram as montagens de teatro-jornal, uma forma teatral que envolve também o público em sua produção, inspirada em grupos de *agit-prop* que Boal assistira nos Estados Unidos (MOSTAÇO, 1982). A partir de seu exílio em 1971, Boal passou a elaborar uma sistematização de técnicas e práticas cênico-pedagógicas que se propõem a gerar a mobilização política do público, que ficaram conhecidas como Teatro do Oprimido. Mas esse é um trabalho que só pode continuar fora do Brasil, que viria a conhecer os seus anos de chumbo naqueles tempos.

Mostaço (1982) enfatiza que em 1968 as tendências de trabalho que o Arena e o Oficina vinham demonstrando se radicalizam. O Oficina, com a montagem de *Roda Viva*, leva ao extremo sua disposição de provocar o público até o limite, buscando desnudá-lo. O Arena,

com o empenho da I Feira Paulista de Opinião, aprofunda seu apelo à luta armada, recorrendo àquele que já referimos como referência máxima do imaginário revolucionário em voga na época, Che Guevara. É nesta ocasião também que a polêmica entre certa esquerda propositiva e confiante na possibilidade de resistência (da qual Boal é uma figura emblemática) e a posição tropicalista niilista e irônica (com a qual o Oficina dialoga de perto) se acirra. Podemos conferir o clima no programa da Feira, por exemplo, no qual Boal critica o tropicalismo como neo-romântico, inarticulado, tímido e gentil, homeopático. Também é interessante conferir as entrevistas com Boal e Zé Celso que constam no primeiro número da revista *aParte*, publicação do TUSP - Teatro dos Universitários de São Paulo, publicada em 1968. Sob o título “Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje”, as entrevistas com os dois diretores apresentam contraste forte e eloquente. Boal nega com veemência o fracasso da ideologia anterior ao golpe, defendendo que o teatro de vanguarda de fato não poderia derrotar tanques golpistas, mas mesmo com repressão houve resistência do “teatro mais esclarecido” nos primeiros anos de ditadura. O discurso dos anos 1950 e 1960 segue vivo: “[O teatro] Deve ir às ruas, não para fazer média com a TV e o cinema, mas para encontrar o povo, que deve ser o destinatário de toda arte” (p. 19). Zé Celso, por sua vez, critica o público do teatro e a mistificação que se fez dele: “O teatro tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar este público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria do seu pequeno privilégio feito às custas de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque e de toda a miséria de um povo” (p. 20). Ele não acredita em um teatro racionalista, que se propõe a ensinar algo.

De toda forma, como já comentamos, os principais grupos teatrais do período, Arena e Oficina, se desarticularam no início dos anos 1970, e Décio de Almeida Prado enfatiza que o fim destes grupos encerra um ciclo histórico do teatro brasileiro em que havia companhias-padrão que referenciavam a produção teatral, entrando o teatro nacional, a partir de então, em uma fase mais difusa. Mostaço defende que entre 69 e 74 o teatro se depara com uma espécie de vazio cultural, em que o teatro feito pela “geração AI-5” se apresenta com base em temas como uso de drogas, desarticulação do discurso e toda uma série de “modismos psicanalíticos”, nas palavras do autor. Não nos cabe aqui tratar desse quadro, do qual só gostaríamos de dar notícia breve, sendo possível conferir em detalhe nos últimos capítulos do livro que viemos referindo de Mostaço e também, em outra linha, de teatro militante independente, na dissertação de Silvana Garcia (1990), que também citamos anteriormente.

Uma questão que não concerne propriamente ao recorte dessa pesquisa, mas não pode ser ignorada, tendo sido inclusive apontada através de Marcelo Ridenti (2010) na introdução deste trabalho, é a coincidência entre a gradativa derrocada de um projeto de produção cultural voltado à ideia da revolução e o rápido crescimento da indústria cultural no país. Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves (1982) enfatizam o quanto o tropicalismo fez elaborações interessantes a partir destes dilemas, que foram objeto de conflito constante com a militância de esquerda. Roberto Schwarz também trata dessa questão no ensaio “Cultura e Política”, apontando as ambiguidades do movimento tropicalista e o quanto, ao mesmo tempo, suas provocações à esquerda apontam questões importantes do processo histórico.

O ano de 1968, além de ser importante no acirramento da ditadura no país, também trouxe consigo movimentações nos países centrais que influenciaram nossa produção cultural, principalmente o Maio de 68. Ainda que a repressão política estabelecida desde 1964 tenha obtido êxito em desarticular os movimentos populares, setores estudantis e intelectuais de classe média mantiveram certa margem de atuação nesses primeiros anos de regime e se deparam no momento das mobilizações de 1968 pelo mundo com o acirramento do autoritarismo no país. No debate interno das esquerdas, esta é a hora forte de emergência dos grupos de luta armada, em geral dissidências do Partido Comunista, que era contrário a esta estratégia. Com a promulgação do Ato Institucional n. 5 em dezembro de 1968, as esquerdas se deparam definitivamente com um novo quadro.

Isoladas em 64 do movimento popular e novamente derrotadas em 68 com o “segundo golpe”, as esquerdas chegavam a um ponto de impasse. A recusa da “política de massas” proposta pelo PCB a partir de 67 – tida como reformista – deixava para os grupos que cresceram na trajetória da radicalização estudantil o caminho dilacerante da luta armada (HOLLANDA; GONÇALVES, 1982, p. 77).

O Arena parece já estar apontando com força esse caminho nas peças que são analisadas nessa dissertação. Criticamos anteriormente a leitura de Mostaço sobre a ideologia presente em *Tiradentes*, quando o autor aponta que o realismo socialista prevalece nas opções estéticas do Arena, sem explicar no entanto como o grupo defende a luta armada apesar do alinhamento com os comunistas. Precisamos enfatizar, porém, o quanto o crítico acertou no apontamento de que a peça tem como mensagem principal a necessidade de afastar-se das cúpulas e tornar-se cada um herói<sup>36</sup>, concentrando em Tiradentes, guerreiro voluntarista e

<sup>36</sup> “O racha de 67, de onde surge a ALN e suas táticas que preconizava, pela via cubana, a luta armada como

disposto a entregar sua vida na resistência, a função protagônica que leva à identificação. Iná Camargo Costa, por outro lado, deixou pesar muito em sua análise a crítica ao fato de que o Arena parece endossar a tese de que houve falta de resistência em 1964, perdendo de vista que a mensagem principal da peça não reside aí: se é verdade que a peça acusa intelectuais (e talvez possa estender a acusação a partidos e instituições) de não terem se articulado com o povo é principalmente para enfatizar a opção pela luta, o chamamento às armas, apelando inclusive ao *deus ex machina* do povo sempre presente e disposto, ainda que excluído – apelo que, se não aparece claramente no enredo, é enfatizado nas canções.

Como procuramos esclarecer em nossa análise da peça, o grande dilema (que se mostra estético e ideológico) é a posição do herói, que acaba rebaixada pela consciência limitada, e a insistência na causa condenada: na fala do Coringa fica a mensagem de que a revolução seria possível, mas o que vemos de fato se desenrolar é um herói correndo cegamente em direção a uma luta perdida que levará à sua morte. É uma mensagem cheia de ambiguidades. Enriquece o quadro levar em conta que o Arena força ainda mais a linha em direção ao martírio e ao sacrifício em peça que se segue com o Sistema Coringa, *A lua pequena e a caminhada perigosa*, na qual o herói é a grande figura da guerrilha latino-americana, Che Guevara, que, aliás, foi assassinado neste mesmo 1967. Também tem algum interesse lembrar as relações entre Boal e Marighella, tendo o primeiro sido uma espécie de “pombo-correio” do segundo em terras europeias, como podemos conferir na biografia escrita por Mário Magalhães.

Ao exumar um herói nacional que é vítima de uma revolução malograda e foi praticamente santificado no decorrer da nossa história e tentar apresentá-lo através de um método que se apresenta como crítico e racionalista, em diálogo direto com Brecht, o Teatro de Arena se coloca em uma posição arriscada e cria uma peça cheia de problemas interessantes. Enquanto a distância e o exame da correlação de forças apontam para impasse, a disposição voluntarista e aventureira, que na atuação do coro podemos ver claramente que não é somente do herói, se põe a elogiar a força abstrata de um povo que não foi organizado nem convocado.

O Arena teve papel central no desenvolvimento de um moderno teatro brasileiro que teve como marca forte o protagonismo de figuras populares apresentadas de forma heroica, seja em chave trágica ou até mesmo cômica. O cânone dessa tradição teatral nacional-popular

---

única saída para os povos oprimidos, encontra na montagem de Tiradentes não apenas uma analogia estética como a primeira mobilização de opinião pública a nível de sua propaganda” (MOSTAÇO, 1982, p. 94).

tem seus maiores exemplos em *O Auto da Compadecida* (1957), de Ariano Suassuna, *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, e *O pagador de promessas* (1960), de Dias Gomes. Com a mudança de conjuntura democrática para conjuntura autoritária e cortado o pouco contato existente com as classes populares, o grupo parece fazer a passagem do herói popular ao herói mítico, exumando heróis nacionais (Zumbi e Tiradentes) e latino-americanos (Guevara e Bolívar) e forçando a nota em uma disposição sacrificial, que se é verdade que já se mostrava em algumas peças anteriores do teatro brasileiro, aqui se aprofunda notavelmente. É interessante notar que a disposição suicida e sacrificial que apontamos em *Tiradentes* também é marca forte de outras obras de 1967, como os romances *Quarup* e *Pessach* e o filme *Terra em Transe*, obras que pretendemos analisar na tese de doutorado sob uma perspectiva semelhante de problema estético, ideológico e histórico.



## REFERÊNCIAS

- ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena**: uma estética de resistência. São Paulo: Boitempo editorial, 2004.
- ANDRADE, Oswald. **O Rei da Vela**. São Paulo: Globo, 2003.
- ARAÚJO, Homero Vizeu. “Heróis do povo e criaturas condenadas: a salvação nacional-desenvolvimentista em contraste com a danação cósmica e suburbana de Nelson Rodrigues”. In: **Futuro pifado na literatura brasileira**: promessas desenvolvimentistas e modernização autoritária. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014.
- BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Livraria Editora Sagarana, 1967.
- \_\_\_\_\_. **Arena conta Zumbi**. [S. l.: s. n.], 1965.
- BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. Brecht e Aristóteles. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, n. 25, 2002, p. 67-78.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Poemas 1913 – 1956**. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CARVALHO, Ângela Julita Leitão de. “O Desafio: a difícil escolha”. **O público e o privado**, n. 8, julho-dezembro de 2006.
- CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas** - O imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, Maria do Socorro. “Amor e política em um “tempo sem sol” – uma leitura de O desafio, de Paulo César Saraceni”. **O Olho da História**, Salvador, n. 15, dezembro de 2010.

CASTRO, Érica Gonçalves. Por um teatro épico e ético - a crítica teatral de Anatol Rosenfeld. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 16, n. 22, Dez /2013, p. 36-54.

CORRÊA, José Celso Martinez. "Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje". **Revista aParte** - Publicação do TUSP/Teatro dos Universitários de São Paulo. São Paulo - SP, n. 1, p. 19-26, março-abril de 1968.

\_\_\_\_\_. “O Rei da Vela: Manifesto do Oficina”. In: ANDRADE, Oswald. **O Rei da Vela**. São Paulo: Globo, 2003.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo, Paz e Terra, 1996.

DESAFIO, O. Direção de Paulo César Sarraceni. Produtora Cinematográfica Imago, Rio de Janeiro, 1965. 81 minutos, p&b. DVD.

FARIA, João Roberto. Um sólido panorama do teatro brasileiro. **REVISTA USP**, São Paulo, n.44, p. 342-346, dezembro/fevereiro 1999-2000.

FLORY, Alexandre Villibor. Apontamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 16, n. 22, Dez /2013, p. 55-83.]

FREIXO, Adriano de; MUNTEAL, Oswaldo; VENTAPANE, Jacqueline (orgs.). **O Brasil de João Goulart**: um projeto de nação. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

GARCIA, Miliandre. “A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)”. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: v. 24, n. 47, p.127-62, 2004.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GOLDFEDER, Sonia. **Teatro de Arena e Teatro Oficina** - o político e o revolucionário. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), IFCH/Unicamp, Campinas, 1977.

HOHLFELDT, Antônio. “A fermentação cultural da década brasileira de 60”. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 11, dez. 1999.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e Participação nos anos 60**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

MAGALHÃES, Mário. **Marighella** : o guerrilheiro que incendiou o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

MAGALDI, Sábado. “Arena conta Tiradentes”. In: **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São

Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. “O país desmascarado”. In: ANDRADE, Oswald. **O Rei da Vela**. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC/ DAC/ FUNARTE/ SNT, s/d.

\_\_\_\_\_. **Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MEIRELLES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

MOSTAÇO, Eldécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da Cultura de esquerda)**. São Paulo: Proposta editorial, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PACHECO, Tânia. “Teatro Alternativo em 70: a luz no final do túnel”. In: **Vinte anos de resistência: Alternativas da Cultura no Regime Militar**. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1986.

PASTA JR, José Antônio. “Apresentação”. In: SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880 – 1950)**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

PATRIOTA, Rosângela. “Arte e resistência em tempos de exceção”. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte - MG, v. 1, n. 1, p. 120-133, 2006.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. “Todos os desafios do mundo: a geração de 1964 no cinema novo”. **Tempos Históricos**, v. 15, p. 138-157, 2011.

\_\_\_\_\_. “Tudo deve falar do Golpe? Os limites da ditadura civil-militar como chave interpretativa da representação urbana nos filmes do Cinema Novo”. **Revista Contemporânea – Dossiê Regimes Autoritários e Sociedades**, n. 3, 2013.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570 – 1908**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_. **O teatro brasileiro moderno**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROSENFELD, Anatol. “Heróis e Coringas”. In: **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

\_\_\_\_\_. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969: alguns esquemas”. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

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.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880 – 1950)**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TRANSE, Terra em. Direção de Glauber Rocha. Difilm, Rio de Janeiro, 1967. 115 minutos, p&b. DVD.

TOLEDO, Caio Navarro de. “1964: o golpe contra as reformas e a democracia”. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). **O golpe e a ditadura militar**: quarenta anos depois (1964-2004). Bauru, SP: Edusc, 2004.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. “Terra em Transe: alegoria e agonia”. In: **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.