

ENTREVISTA

MEMÓRIA DOCENTE



TRINCHEIRA DE RETAGUARDA:

— UMA ENTREVISTA COM INÁ CAMARGO COSTA

— *MAGMA* REVISTA¹

(ARYANNA DOS SANTOS OLIVEIRA, DANIEL ESSENINE TAKAMATSU ARANTES, GUILHERME CALIENDO MARCHESAN, NATASHA BELFORT PALMEIRA, THIAGO DOS SANTOS MARTINIUK)

R eferência obrigatória não apenas para os estudos literários, como também para o pensamento crítico atual, Iná Camargo Costa discorre, nesta entrevista, sobre temas diversos – formação universitária, prática docente, ensaios e livros, engajamento político e cultural –, mas principalmente sobre teatro.

O leitor poderá acompanhar aqui o depoimento da entrevistada, cujo olho clínico emerge a todo momento, esclarecendo questões das mais variadas a partir de ângulos nem sempre convencionais. É notável igualmente a gama de autores que surge a cada resposta da “discípula ortodoxa de Antonio Candido, Anatol Rosenfeld e Roberto Schwarz” – autores, é prudente lembrar, mobilizados sempre em direção à análise dialética e (por que não?) engajada. Professora do DTLLC entre 1989 e 2003, Iná gentilmente nos recebeu em sua casa e concedeu a entrevista a seguir. Em tempos difíceis, nada melhor do que a oportunidade de acompanhar um depoimento como o de Iná para nos trazer certo alento e, quem sabe, aguçar o nosso senso crítico.

[1] Entrevista produzida e realizada pelos alunos do Programa de Pós-Graduação do DTLLC, com o apoio do Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal | Crédito das imagens: Aryanna Oliveira

Magma – Gostaríamos de começar nossa entrevista comentando sua trajetória. Como foram os anos da graduação, a passagem da Letras para a Filosofia?

Iná – Quando, em 1973, terminei o curso de Letras em Botucatu, me considerava despreparada para lecionar Língua Portuguesa, que era minha meta profissional, e tinha muita curiosidade de saber de onde vinham todas aquelas teorias que estudáramos, como o estruturalismo, a abordagem científica dos fenômenos da língua e um tremendo entulho que passava por teoria literária. A conclusão lógica da avaliação do curso de Letras era simples: fazer outra graduação, mas agora em Filosofia, pois é lá que se estuda Lógica, Estética, História do Pensamento etc. E sabia disso porque estudara Filosofia nos três anos do curso Clássico. Como a graduação em Letras foi um pouco pior do que a da USP, não preciso entrar em detalhes. Mas a graduação em Filosofia foi fundamental, pois lá eu achei tudo o que estava procurando e coisas que nem imaginava. Por exemplo: a primeira disciplina que cursei já me pôs em contato com a obra de Descartes e me abriu todo o horizonte do Iluminismo. No segundo ano, comecei a estudar Hume e Kant, que viraram paixões definitivas. Também no segundo ano comecei a ler Hegel pela *Estética*, e ele passou a ser meu filósofo máximo. Ao mesmo tempo, comecei a estudar Lógica e também descobri um universo que nem imaginava existir, como o cálculo proposicional e todo o debate desenvolvido no campo da Filosofia da Ciência. Por causa dessa disciplina, até hoje acompanho o noticiário sobre ciência, com especial interesse pelos campos da Paleoantropologia, da Astronomia e da Astrofísica. E depois de ler as obras do campo da Lógica, de Aristóteles a Alfred Tarski e Bertrand Russell, acabei encontrando maneiras mais decentes de ensinar Língua Portuguesa para meus alunos de quinta a oitava série.

Magma – Duas figuras importantes em seu trabalho, Antonio Candido e Roberto Schwarz, também migraram de outras disciplinas para as Letras. A compartimentação do conhecimento na universidade, entretanto, é cada vez mais generalizada. Quais são, do seu ponto de vista, as consequências imediatas desse processo na produção crítica e na formação dos jovens universitários?

Iná – É bom notar que o caminho deles foi oposto ao meu: eles vieram para as Letras, enquanto eu comecei e acabei aqui, mas eu mesma fui vítima da compartimentação do conhecimento e tentei remediar a meu modo. A Filosofia foi minha pós-graduação no duplo sentido. Sem exagero, posso dizer que comecei a pós-graduação em Filosofia em 1975 e terminei em 1993. Foram quase vinte anos! Quanto à compartimentação do conhecimento, há uma dialética que precisa ser bem compreendida. Diante do desenvolvimento de todas as áreas,

em escala astronômica e sem nenhum exagero, a especialização é inevitável. Sem falar no inacreditável rebaixamento do Ensino Fundamental, talvez ela não precisasse se impor já nos tempos do Ensino Médio (Humanas, Exatas, Biológicas), com aprofundamento no Superior. Num mundo ideal, o Ensino Fundamental alfabetizaria de verdade e o Médio ofereceria a todos os estudantes a possibilidade de conhecer o chamado “estado da arte” em todas as áreas, independentemente do gosto de cada um, de modo a não termos analfabetos científicos no campo das Humanas nem analfabetos culturais no campo das Exatas. A superespecialização é apenas mais uma etapa dos inúmeros processos de mutilação a que são submetidas as novas gerações. Por isso, falar em “formação” dos jovens universitários já é exagero. Eu diria que eles são metodicamente deformados, e, com isso, são muito reduzidas as suas chances de desenvolver o espírito crítico (com o qual todo mundo nasce; Hegel chama de espírito de contradição e eu costumo chamar de espírito de porco). As consequências são as que estamos vendo. Em sua manifestação mais recente, gente com nível universitário encampando o terraplanismo e outras incontáveis aberrações. Nem é bom falar!

Magma – Como funcionava o grupo de estudos coordenado pela Otília Arantes, o CEAC (Centro de Estudos de Arte Contemporânea)? O que vocês liam?

Iná – Não posso falar sobre o modo como se formou o grupo, pois era ainda aluna de graduação e, quando fui convidada a integrá-lo, o grupo já existia. O objeto da pesquisa seria a produção artística da década de 1960. Como eu tinha total interesse pelo teatro do período, assumi sem pensar duas vezes a coordenação da área de teatro. As demais áreas eram cinema, música, literatura, artes plásticas e arquitetura. Não lembro mais a frequência com que nos encontrávamos, mas havia no mínimo reuniões mensais. As pautas se alternavam entre seminários sobre textos a respeito do período, exposição de materiais da pesquisa – os setores se revezavam –, entrevistas com convidados, inclusive objetos da pesquisa, como foi o caso de Mário Pedrosa, um dos nossos mais importantes críticos de arte nos anos 1950 e 1960, para ficar só num exemplo. Havia também, pelo menos entre nós do grupo de teatro, reuniões paralelas nas quais ampliávamos os estudos sobre a própria história do teatro brasileiro e, em decorrência, sobre o teatro ocidental, tendo em vista a importância dos alemães, franceses e americanos na cena brasileira. Foi nessa pesquisa, por exemplo, que descobri Anatol Rosenfeld, para não ir mais longe. E, por falar em descoberta, foi nos seminários gerais que li pela primeira vez um texto de Roberto Schwarz. Foi “Cultura e política, 1964-1969”, que lemos em francês, pois fora publicado na revista *Temps Modernes*, e acho que o autor ainda estava no exílio.



Sobre o que líamos, acho que já falei o suficiente. Passemos à questão mais relevante, do meu ponto de vista. Tudo o que fizemos no CEAC foi em caráter totalmente voluntário. Ninguém tinha bolsa de coisa nenhuma nem havia, nas agências de fomento, rubrica para pesquisas como a que estávamos fazendo (é bom lembrar que a ditadura ainda resistia, mesmo cambaleante). A certa altura, a Otilia conseguiu um financiamento, mas era apenas para a aquisição de materiais de infraestrutura. A área de teatro, por exemplo, conseguiu adquirir gravador e fitas para as entrevistas programadas...

Magma – E quais foram os autores que mais influenciaram sua formação e seu trabalho de pesquisa?

Iná – Em primeiríssimo lugar, Antonio Candido, que descobri ainda no curso Clássico em 1968, com aquela coleção *Presença da literatura brasileira*, que ele organizou com o professor Aderaldo Castello. Durante o curso de Letras em Botucatu, os professores de Literatura Brasileira não usavam seus livros como bibliografia, mas eu dei um jeito de ler, principalmente a *Formação da literatura brasileira*, por conta própria. Também tratei de ler outras coisas, como algumas obras de Lukács, tudo por minha conta. É claro que nos trabalhos eu tratava de não os citar na bibliografia, para não me queimar. Não se esqueçam de que os anos entre 1970 e 1973 foram os mais aterrorizantes da ditadura, por isso chamados anos de chumbo. Eu tive professores abertamente favoráveis a ela e havia terrorismo aberto na faculdade. Quando passei para a Filosofia, tomei contato com uma série de autores que se tornaram referência obrigatória, sobretudo os lidos nas disciplinas de Estética. Para não entrar numa ampla enumeração, Arnold Hauser (*História social da literatura e da arte*), Erich Auerbach (*Mimesis*), Hegel, que já referi, Peter Szondi (*Teoria do drama moderno*), todos os integrantes da Escola de Frankfurt, mas especialmente Adorno e Benjamin, além dos autores que li em paralelo: Marx, Engels, Plekhanov, Lenin, Trotsky, Brecht etc. Por último, Otilia e Paulo Arantes e depois Roberto Schwarz, que, junto com Anatol Rosenfeld, definiu para sempre a minha pesquisa da vida inteira sobre a experiência dos brasileiros com o teatro.

Magma – Em 1989, você ingressou no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Poderia compartilhar algumas lembranças a respeito de sua atividade docente?

Iná – Como tinha acabado de defender o mestrado e estava começando o doutorado, dediquei os primeiros anos às disciplinas de Introdução aos Estudos Literários I e II. E já criticava o uso esquizofrênico que o Departamento fazia (e desconfio que continua fazendo) da teoria dos gêneros literários, que são três.

Eu vivia me perguntando e aos colegas quando criaríamos IEL III para tratar do gênero dramático. De qualquer modo, como IEL I tratava do gênero lírico e IEL II tratava do épico, e os professores tinham liberdade para definir os autores a serem analisados, eu radicalizava as pistas do Anatol Rosenfeld: no primeiro semestre, incluía poetas como Maiakovski, Carlos Drummond de Andrade, Mário e Oswald de Andrade, que transitam do lírico para o épico, e, no segundo, dava preferência a narrativas que transitavam pelos três gêneros. Não sei quanto aos alunos, mas eu me divertia muito! No plano da exposição das inúmeras teorias (análise do poema e análise da narrativa), eu costumava avisar aos alunos que, no caso dos adversários, não economizaria em objeções. Um dos meus autores favoritos para esse trabalho era o Terry Eagleton. E também avisava todo mundo logo no primeiro dia de aula que eu era discípula ortodoxa de Antonio Candido, Anatol Rosenfeld e Roberto Schwarz, mestres que sempre pautaram os meus critérios de análise. Depois que defendi o doutorado, comecei a dar aulas de pós-graduação e Teoria Literária na graduação. Só então tive oportunidade de trabalhar em sala de aula com temas diretamente vinculados à minha pesquisa. Mas, mesmo nesse caso, acho que dei pelo menos dois cursos de pós relacionados a romance. Isso não era um problema para mim, justamente porque aprendi com Anatol Rosenfeld que o mais produtivo é transitar pelos gêneros.

Magma – Voltando ao CEAC, você disse que se encarregou de estudar o teatro. Foi ali que começou o interesse pelas artes cênicas?

Iná – É o contrário: eu já tinha interesse pelas artes cênicas desde criança, porque na minha cidade havia um grupo de teatro amador que eu adorava e muito cedo passei a integrar a ala infantojuvenil. Lá interpretei várias peças como atriz. Mais tarde, já em Botucatu, fiquei amiga de integrantes dos grupos de teatro que atuavam na escola, mas, como fazia dois cursos ao mesmo tempo (Normal e Clássico) e não gostava de decorar textos, só assistia aos ensaios de vez em quando. E participava com muita animação dos festivais, ajudando no que podia: fazia sonoplastia, assistência de direção, o que precisasse, pois adorava a agitação e as pessoas que participavam. Nessa fase, conversávamos e líamos muito sobre o que estava acontecendo no teatro em São Paulo e no Rio e nunca perdíamos nenhuma apresentação de teatro (de verdade, pois o nosso era de brincadeira) que acontecesse na cidade. Abreviando bastante, é esse conjunto de experiências que explica minha disposição para pesquisar o teatro da década de 1960 quando começou a pesquisa do CEAC.

Magma – Quando e como foi o seu primeiro contato com a obra de Bertolt Brecht? As afinidades se deram em razão da militância política ou o inverso?

Iná – A primeira peça de Brecht que li foi *Terror e miséria no terceiro Reich*, acho que entre 1969 e 1971. A peça era atual naquele momento da nossa luta contra a ditadura e continua atual agora. Os demais textos, tanto a dramaturgia quanto os teóricos, passei a ler depois que me mudei para São Paulo, em 1974, conforme ia encontrando os livros. Mas a descoberta de Brecht aconteceu antes de me envolver com a militância política no sentido próprio, pois eu participei de modo desorganizado da luta contra a ditadura desde 1968. A militância organizada veio depois e é claro que ajudou a entender melhor a relação da obra dele com a história política e cultural da República de Weimar. Também é claro que foi no âmbito da militância trotskista que li tudo o que pude sobre a História da Revolução Russa, a começar pela obra-prima de Trotsky com esse mesmo nome. Registremos ainda que foi no âmbito da militância política que li os principais textos críticos (de Lenin, sobretudo) a respeito dos descaminhos da social-democracia alemã, que começou pelo revisionismo da obra de Marx e culminou no assassinato da revolução alemã e, junto com esta, no assassinato de Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht. Com essas referências, não fica difícil identificar os temas mais diretamente políticos em peças de Brecht como *A exceção e a regra*, *A decisão*, *Quanto custa o ferro?*, *Dansen*, *A mãe*, *A Santa Joana dos matadouros*, *Os fuzis da senhora Carrar* etc.

Magma – De onde veio o tema de pesquisa do mestrado?

Iná – Diretamente da pesquisa do CEAC. Dias Gomes foi um dos dramaturgos mais atuantes no teatro convencional ao longo dos anos 1960. Sua peça da retomada (pois ele estava voltando ao teatro e à dramaturgia depois de um longo período de trabalho em rádio) foi *O pagador de promessas*, encenada pelo TBC [Teatro Brasileiro de Comédia] estatizado. As demais peças produziram muito barulho no enfrentamento com a ditadura e a censura, mas pouco se falava neles naqueles anos de 1977, 1978. Como ele integra de maneira muito relevante o repertório do teatro brasileiro da década de 1960, achei que valia a pena analisar os seus textos com base nas categorias expostas por Peter Szondi e introduzidas no Brasil por Anatol Rosenfeld em seus preciosos livros *O teatro épico* e *Teatro alemão*. Isso por um lado. Por outro, estava interessada em relacionar a experiência estética (texto e espetáculo) com a pauta da aliança de classes tal como proposta pelo PCB [Partido Comunista Brasileiro] (que Dias Gomes integrava) através da senha “nacional-popular”. Minha hipótese (trotskista) era a de que em alguma medida aquele programa tinha determinado, assim como na nossa vida política (o golpe de 1964), alguns dos mais inglórios tropeços do dramaturgo, e foi isso o que tentei demonstrar através das análises dos textos.

Magma – Seu ensaio “A comédia desclassificada de Martins Pena” retoma aqui-

lo que Vilma Arêas descobriu ser o grande mérito da obra de nosso primeiro comediógrafo: a recusa do drama à maneira da moderna escola parisiense em nome daquela que ficaria conhecida mais tarde como comédia de costumes. Quais são as razões para tal recusa?

Iná – Esta é só a premissa inicial do ensaio. O tema e as análises, bem como o debate com os resultados do trabalho da Vilma, provêm do ensaio de Antonio Candido “Dialética da malandragem”. O tema já estava enunciado na *Formação* e depois foi desenvolvido nesse ensaio, que Roberto Schwarz definiu como um marco da análise dialética do texto literário no Brasil. Como Antonio Candido estabeleceu uma relação esclarecedora entre Manuel Antônio de Almeida e Martins Pena, eu tratei de examinar a obra de Martins Pena com base no ensaio dele e na teoria schwarziana das ideias fora do lugar, desde logo procurando as contradições de toda ordem nos textos dele e entre eles e a tradição crítica. Esta, a começar por José de Alencar, incluindo Machado de Assis e culminando em Bárbara Heliódora, foi incapaz de reconhecer os verdadeiros méritos das comédias do Pena (como eles diziam). Aqui é que entra o poderoso e iluminador trabalho da Vilma: ela mostrou como Martins Pena era melhor e mais interessante do que até então se pensava. O resto ficou por conta da minha adesão irrestrita à teoria brechtiana, de modo que propus a leitura daquelas peças, a começar pelo *Juiz de paz na roça*, não mais pela divisão dos gêneros dramáticos entre comédia, drama, farsa etc., com direito a hierarquias e desclassificações de toda ordem, mas pelos critérios do teatro épico, que permitem ver numa mesma peça todas essas coisas, tudo ao mesmo tempo, e qual a relação entre forma e conteúdo que elas estabelecem entre si.

Por outro lado, minha hipótese é que, assim como Manuel Antônio de Almeida, Martins Pena deve ter desconfiado de que, com a classe dominante e o Estado que tínhamos (e em larga medida ainda temos), não daria para escrever drama sério, para valer, como queriam os nossos parisienses aqui desterrados (para falar como Paulo Emílio). Primeiro porque nossa classe dominante é covarde, violenta, corrupta, criminoso, incivil, arbitraria etc. (em poucas palavras, é o homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda), e por isso mesmo não produz a substância social fundamental para termos protagonistas de dramas. No teatro e na literatura brasileiros, um herói dramático é essencialmente falso. Mas os lacaios da burguesia, como o juiz de paz na roça e o sargento de milícias, candidatíssimos a integrar as piores camadas da classe dominante, dão farto material para todo tipo de comédia, farsa, chanchada etc. Rir dessa gente é ato político. Como demonstrou Roberto Schwarz, foi preciso esperar pelo Brás Cubas de Machado de Assis para nossa literatura acertar a mão com os delicados instrumentos exigidos para o tratamento literário a sério da nossa classe



dominante. E este sério dependeu em larga medida das armas da comédia.

Magma – A isso você acrescenta que “havia um abismo entre as exigências formais do drama (dados os seus pressupostos sociais) e a matéria social com que candidatos a dramaturgo no Brasil podiam trabalhar”. A impossibilidade de se fazer drama no Brasil – e em outros contextos – sem uma flagrante contradição entre forma e conteúdo reaparece em diferentes momentos de sua obra. Você poderia nos explicar os motivos dessa impossibilidade?

Iná – Troquemos em mais miúdos o que já ficou dito. Para escrever dramas com verdade histórica e estética, é preciso que haja na sociedade uma burguesia que pegue em armas para destruir o antigo regime, como aconteceu primeiro na Inglaterra e depois nos Estados Unidos e na França. É dessa burguesia que surgem os temas relevantes para o drama, tal como definido e defendido por Diderot. (Eu tratei deste assunto por extenso no ensaio que dá nome ao livro *Sinta o drama*). Pois bem: por razões que nossos melhores historiadores, a começar por Sérgio Buarque de Holanda, Fernando Novais e Emília Viotti, explicam, o Brasil nunca teve uma burguesia assim. Nossas classes dominantes (inclusive burgueses aristocratizados, vide os “barões” disto e daquilo) nunca assumiram o prosclênio para defender os valores que dão fundamento ao drama, como liberdade, estado de direito e cidadania. Elas preferem violência, arbítrio, privilégio e exclusão. Com os valores dessa classe dominante, um drama no Brasil só pode ser mais falso que nota de quinze, pois os do drama não correspondem a nenhuma experiência social reconhecível por aqui. Que verdade pode ter um personagem que fala (discorre) sobre liberdade e tem escravos? Para mostrar essa contradição como contradição o candidato a dramaturgo precisará recorrer à comédia, para desmascarar o discurso e a pose, como fez Martins Pena. Por isso pode-se dizer que é um acerto – seja em Martins Pena, seja em momentos posteriores da cena teatral brasileira – preterir a forma dramática ao fazer teatro sobre a matéria brasileira.

Magma – No mesmo ensaio fica claro que os parâmetros do drama, que por um “estelionato semântico” e de classe passa a ser entendido como sinônimo de teatro, orientavam a crítica daquele momento – e continuariam a fazê-lo durante muito tempo. De que maneira o paradigma dramático contribuiu para atrasar a chegada do chamado “teatro moderno” ao Brasil?

Iná – O paradigma dramático impediu a crítica e a história do teatro de reconhecerem como legítimos os feitos do teatro moderno no Brasil o tempo todo. Martins Pena já é teatro moderno e, no entanto, os contemporâneos achavam que era teatro medieval português requentado. Artur Azevedo já é teatro mo-

derno e assim por diante. Para não fazer uma enumeração infinita, basta ver como, se bobear até hoje, não existem estudos decentes sobre as peças de Mário e Oswald de Andrade ou as de Joracy Camargo. Aliás, eu é que pergunto: vocês conhecem algum estudo, qualquer, mesmo completamente errado, sobre o teatro de Joracy Camargo? Se conhecerem, me passem a referência, pois eu gostaria de ler.

Magma – Uma das qualidades do seu “espírito desabusado”, como escreveu o Roberto Schwarz em prefácio ao seu livro sobre o teatro épico, é o olho para as mudanças na história de nosso teatro em que as intenções dão no seu contrário. Poderia nos dar alguns exemplos disso?

Iná – O livro *A hora do teatro épico no Brasil* tem diversos, para bem e para mal. Acho que a peça *Eles não usam black-tie* é um exemplo para mal, pois, independentemente do seu valor histórico, que é imenso, para os adeptos do teatro épico é uma tristeza que a greve e suas determinações mais imediatas não tenham entrado em cena, justamente porque, com a clara intenção de tratar dela, Guarnieri ficou preso a diversas convenções dramáticas, a começar pelo confinamento da cena à casa dos trabalhadores – o espaço da vida privada e do drama por excelência. O outro exemplo, também do mesmo livro, é *Roda viva*: o texto, no plano da intenção, apontava para um caminho (o do veterano do CPC [Centro de Cultura Popular] absorvido e canibalizado pela indústria cultural), e o espetáculo passou de trator por cima dessa determinação, transformando o público de classe média em culpado pela ditadura e pelas misérias promovidas pela indústria cultural! Um exemplo de intenção que deu no seu contrário, para bem, foi a peça do Vianinha, *Brasil, versão brasileira*. Vianinha queria conchamar a classe trabalhadora (e os estudantes) para a unidade na luta sob a bandeira da conciliação de classes do PCB. No entanto, a peça mostra que a classe dominante não estava nem um pouco disposta a conciliar e que seu braço armado já estava assassinando trabalhadores organizados.

Magma – Embora o TBC seja considerado o “bastião da cena burguesa”, Candido lembra que muitos de seus diretores eram “homens de esquerda”. Ele diz: “Criam-se as coisas com um certo intuito – e, no entanto, brota ao lado uma plantinha incômoda que não estava prevista”. A crise do TBC também tem a ver com a contradição entre o modelo empresarial e o programa político de alguns integrantes?

Iná – Até onde pude perceber, não foi esse o caso, pois o mais radical, Ruggero Jacobbi, foi rapidamente descartado do TBC justamente por seu, digamos, “esquerdismo excessivo”. Franco Zampari não encarou uma montagem da *Ópera*

de três vinténs nem disfarçada na peça de John Gay! Por outro lado, se examinarmos o repertório dos anos áureos da companhia, veremos que foi encenada uma série de peças da esquerda norte-americana e mundial. Apenas ninguém chamava a atenção para o fato, em parte porque o próprio mercado mundial das artes cênicas prestigiava todos aqueles autores. A crise do TBC, que o levou à estatização, foi uma crise normal no capitalismo: o aparecimento da concorrência (Maria Della Costa à frente) e a disputa de um público reduzido acabaram provocando a famosa “queda da taxa de lucro” da empresa, que não soube ou não descobriu meios de a resolver.

Magma – Há algum momento na história do teatro brasileiro em que a contradição entre forma e conteúdo encontra uma resolução?

Iná – Há muitos e posso me lembrar de pelo menos dois casos: *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho. Mas há outros e seria necessário um estudo da história do teatro brasileiro que se pautasse pelo critério da relação entre forma e conteúdo. Conforme Adorno já avisou, o desafio é identificar as inúmeras relações possíveis entre forma e conteúdo (lembrando sempre que forma já é conteúdo sedimentado) e avaliar as obras em função dos resultados da análise. Com apoio em Lukács, Peter Szondi avança mais um pouco ao desenvolver a dialética de conteúdo, temática e formas, na qual a operação de tematizar seria uma instância mediadora entre conteúdo e forma.

Magma – Quando o Brecht das peças didáticas começa a ser lido pelos dramaturgos brasileiros?

Iná – Já nos anos 1950. Há uma crítica do Décio de Almeida Prado sobre uma montagem da peça *A exceção e a regra* pela Escola de Arte Dramática. Isso indica que as peças já estavam disponíveis, pelo menos em francês, que foi a língua oficial do nosso teatro até bem avançados os anos 1960. Por um tempo ela conviveu com o inglês, que agora deve ser a língua hegemônica. A outra razão para essa afirmativa é a notícia de que o tradutor de *A alma boa de Set-suan*, produzida por Maria Della Costa em 1958, usou uma tradução francesa. Para explorar um pouco o cômico dessa situação, poderíamos dizer que nosso primeiro Brecht no circuito comercial tinha sotaque francês...

Magma – Em *Nem uma lágrima*, você estabelece uma diferença de fundo importante entre o *agitprop* alemão e o soviético, quando afirma que “uma coisa



é fazer *agitprop* tendo uma revolução como pressuposto (e o apoio do Partido e do Estado) [como no caso soviético] e outra, muito diferente, é fazê-lo tendo a revolução como ponto de chegada (estratégia), o que no fim das contas não aconteceu [caso alemão]”.

Iná – O *agitprop* já surgiu com este nome a partir da organização do Exército Vermelho e tinha à disposição toda a infraestrutura do Estado soviético ao longo dos anos da guerra civil, que só acabou em 1921. É por isso que em nenhum país o *agitprop* alcançou o mesmo desenvolvimento, em todos os sentidos possíveis. Basta pensar que na Alemanha, sendo uma atividade do Partido Comunista (KPD), de 1926 em diante, principalmente em Berlim, os grupos de *agitprop* começam a ser atacados pelas gangues nazistas de Goebbels, que inclusive se apropriavam das peças e, invertendo o sinal, também as apresentavam. Isso para começo de conversa. O outro ponto é o que vocês destacaram: enquanto na União Soviética o *agitprop* apresentava e discutia temas pautados pelo programa político que estava sendo implantado, na Alemanha a discussão tinha que ser sobre a luta para fazer a revolução. Detalhe histórico importantíssimo: na Alemanha a revolução foi derrotada duas vezes. A primeira, da qual até o Brecht participou, em 1918/1919, e a segunda, em 1923, quando o KPD recuou na hora em que teria que avançar. Não tenho notícia de que o *agitprop* alemão tenha tratado desse assunto.

Magma – E no caso brasileiro? Queremos ouvir um pouco sobre o experimentalismo do CPC.

Iná – Para começar, o CPC discutia questões que o mercado teatral ignorava solenemente, a começar pelos problemas da educação e da universidade em particular – este é o assunto do *Auto dos 99%*, por exemplo. Em segundo lugar, havia a experiência do trabalho coletivo, que já começava pela elaboração dos textos. Acho que o *Auto* tem bem uma meia dúzia de autores. Ninguém perdia tempo com discussões sobre qualidade do trabalho do ator e outros fetichismos do teatro comercial, e muito menos com as regras dos gêneros teatrais: misturavam drama, comédia, paródia, o que aparecesse. Também não faziam distinção entre peça declamada e peça musical. Misturavam tudo e assim por diante. Tudo isso é experimentalismo, o mesmo dos *agitpropistas* soviéticos e alemães, pois numa situação assim não há receitas nem modelos a seguir.

Magma – A contradição entre conteúdo popular e público burguês é um problema próprio da arte engajada. A crítica de João das Neves à encenação de *Revolução na América do Sul* num teatrinho de Copacabana – e que levaria a uma das experiências mais radicais do teatro brasileiro com a criação do CPC

em 1962 – é um exemplo patente desse desacordo na história de nosso teatro.

Iná – Em termos. No caso do CPC, essa contradição desapareceu, pois ou eles faziam teatro para os próprios estudantes universitários, o que já não era pouca coisa, ou buscavam, como o próprio João das Neves já vinha fazendo, o público popular ou mesmo os trabalhadores. Nem a imprensa da época tomou conhecimento do que eles faziam, salvo raríssimas exceções. E depois da verdadeira revolução na nossa cena levada a efeito pelo pessoal do Arena, do CPC e do Opinião, o público burguês caiu fora e deixou o teatro para a classe média. Assim, não há mais contradição entre teatro, engajado ou não, e público. Todo mundo é pequeno-burguês! Em alguns casos, os grupos ainda hoje procuram os trabalhadores, sobretudo por meio dos sindicatos. Posso dar como exemplo a temporada dos Arlequins de Guarulhos no sindicato dos bancários no ano passado. Como disse o Carlos Estevam sobre o CPC, nesse caso são pequeno-burgueses procurando dialogar com os trabalhadores, o que não pode ser considerado má ideia. O público burguês está a anos-luz de distância dessas coisas.

Magma – Ao retomar a “palavra de ordem brechtiana de narrar o mundo como transformável”, o teatro de grupo, que começou a surgir no final dos anos 1980 em São Paulo, não pôde escapar a essa contradição. E, no entanto, o cenário político-cultural era bem diferente daquele dos anos 1960...

Iná – Como disse, a contradição real entre palco e plateia desapareceu. Como costuma dizer meu amigo Luiz Carlos Moreira, do Engenho Teatral, há muito tempo que o teatro que nos interessa é feito e visto no Brasil pelos mesmos estratos sociais: é “nóis e nóis”. Para não ser injusta com a pergunta, talvez deva dizer que a contradição foi subjetivada. Isto é: a maior parte do público, tão pequeno-burguês quanto os grupos, tem expectativas estéticas ideologicamente determinadas pelos valores burgueses, enquanto os grupos (nem todos, bem entendido) tentam apresentar experimentos inspirados em valores variadamente críticos e muito mais avançados. Isso explicaria a quantidade industrial de mal-entendidos, narizes torcidos e assim por diante.

Magma – E em parte o teatro de grupo retomava os questionamentos sobre o modo de produção colocados em pauta pelo CPC.

Iná – Em parte muito reduzida, eu diria. A maioria dos grupos, a menos que eu não tenha entendido nada do que aconteceu nos últimos vinte anos, só queria um dinheirinho do Estado para ter condições materiais de fazer os seus trabalhos. O modo de produção continuou sendo o mesmo que define qualquer empreendimento pequeno-burguês – com todo mundo tendo que se virar para

pagar as contas –, persistiram as divisões de trabalho e assim por diante. E todos, talvez com uma ou outra exceção, como é o caso do Engenho e do teatro de rua, também trabalharam de olho na bilheteria. Isto é: não questionaram a condição de mercadoria do produto final, que foi o ponto de partida do CPC. Querem uma prova? Basta observar a corrida dos grupos aos projetos e palcos do SESC.

Magma – O espetáculo *A ópera dos vivos*, do Latão, percorre em seus vários quadros o itinerário do teatro épico no Brasil exposto em seu livro, itinerário que foi interrompido em 1964. Gostaríamos que você falasse um pouco, a partir do trabalho do Latão, desse capítulo da história do teatro em que, como disse o Roberto Schwarz, “o teatro, em parte, reagiu, em parte se ajustou, e em parte se ajustou reagindo”. O que significa isso?

Iná – Não dá para falar sobre o espetáculo do Latão, que exigiria um espaço enorme, a começar pelo balanço das experiências revolucionárias do pré-64. Basta pensar que, para o latifúndio, a simples luta pelo direito à alfabetização aparecia como ação subversiva e o espetáculo começou por esta questão. Como tratei dos modos como o teatro se comportou no pós-64 por extenso no livro, acho que posso me limitar aos exemplos. A parte que reagiu está cifrada em espetáculos como o *Show Opinião* e *Arena conta Zumbi*. A parte que se ajustou não me interessa, pois se refere ao pessoal que retomou, com as devidas adaptações, os métodos e pautas do TBC e continua em vigor no teatro hegemônico até hoje: importação de peças e modas, produção de espetáculos caríssimos, de preferência sem problemas com a censura, que era ferocíssima, e assim por diante. Numa palavra: seguiu no compasso do mercado. E a parte que se ajustou reagindo são as diversas manifestações da grife “Tropicalismo”. *O rei da vela* é o melhor exemplo disso no teatro.

Magma – Apesar da hegemonia da cultura mercadológica nos anos 1980, houve um processo de politização que aproximou grupos teatrais e movimentos sociais. Já que sua militância como intelectual contribuiu diretamente para esse capítulo da história de nosso teatro, gostaríamos que você nos contasse alguns momentos decisivos.

Iná – Não exageremos! A própria existência da Cooperativa Paulista de Teatro é expressão da continuidade da luta dos produtores por melhores condições de trabalho e vem dos anos 1970. Meu trabalho se desenvolveu em paralelo a essa luta, da qual não participei por razões profissionais, uma vez que a minha praia eram os movimentos docentes, tanto na rede pública quanto, depois, na universidade. O máximo que pude fazer, desde que surgiu o movimento *Arte contra a barbárie*, foi estimular alguns dos grupos a fazer intercâmbio com os

movimentos sociais, especialmente o MST. Os grupos que se envolveram com os movimentos sociais seguiram a lógica dos trabalhos e das regiões onde atuavam. Para dar só um exemplo: a Brava Companhia surgiu na zona sul de São Paulo em luta por um espaço junto com diversos outros movimentos sociais e se formou na militância do Reinaldo Maia, que por sua vez integrava o grupo Folias. Eu só conheci aqueles meninos muito tempo depois, quando eles já compartilhavam o espaço do Jardim Santo Antônio.

Magma – Quais eram as propostas do manifesto *Arte contra barbárie*?

Iná – Identificando a barbárie com o mercado, o Manifesto anunciava que lutaria por políticas públicas para a cultura. Mas mesmo fazendo inúmeras denúncias, o movimento nem ao menos combateu a Lei Rouanet e demais leis de renúncia fiscal. Pelo contrário, inúmeros grupos asseguraram a sua sobrevivência pelos mesmos mecanismos legais que, pelo visto, só criticavam no discurso.

Magma – Gostaríamos que você falasse também do impasse da Lei do Fomento, que, como você disse em entrevista para a *Traulito*, configurou a vitória social-democrata no âmbito das artes.

Iná – O impasse já estava dado na própria formulação da lei. Ela acatava, por exemplo, as regras da Lei de Responsabilidade Fiscal sob o argumento de que, do contrário, nem seria aprovada. Por outro lado, sua continuidade dependia da presença, no poder executivo, de simpatizantes de programas de inspiração social-democrata. A primeira demonstração de que a lei levaria a impasses aconteceu com a eleição de José Serra para a prefeitura de São Paulo, que por um triz não a revogou. Simplificando bastante: se não posso me opor à luta de quem quer que seja pela participação no fundo público, também não posso me omitir diante da responsabilidade de, como uma Cassandra, avisar que os limites dessa luta são muito estreitos. O faro de quem estudou um pouco da trajetória da social-democracia mundial e dos seus programas de aliança de classes responde pelo resto.

Magma – Levando em conta a coincidência entre público e alvo da condenação do teatro engajado, qual balanço você faz sobre os resultados estéticos e políticos dos grupos que você acompanhou desde o início?

Iná – Vocês querem que eu escreva outro livro, além do que fiz por encomenda da Cooperativa para comemorar os cinco anos da Lei de Fomento e se chama justamente *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura*? Não dá mais para mim! O máximo que posso fazer é recomendar a



vocês que vejam espetáculos recentes do Engenho, Latão, Feijão, Bartolomeu, Antropofágica, Estudo de Cena, entre outros. Quem sabe vocês mesmos não farão esse balanço? Comecei a me afastar de tudo em 2012, quando fiz 60 anos e passei a me dedicar mais às leituras e trabalhos do que chamo “trincheira de retaguarda” (aprendi a expressão vendo filmes sobre a Primeira Guerra Mundial). Esse trabalho consiste em conversar sobre os projetos, dar pistas para desenvolvimento de propostas, por aí. Mas na maioria dos casos nem dá para ver os resultados.

Magma – Temos a impressão de que a pesquisa sobre o teatro americano é um capítulo menos conhecido de sua obra. Você poderia nos contar as motivações e a importância desse trabalho?

Iná – A importância será decidida pela história das pesquisas sobre teatro americano aqui no Brasil. Não tenho como avaliar isso. Quanto às motivações, também nesse caso estamos falando de desdobramento da pesquisa do CEAC. A descoberta de que o TBC encenou uma quantidade enorme de dramaturgos americanos de esquerda, a começar pela peça *The Time of your Life*, de William Saroyan, que no Brasil ficou com o título *Nick Bar*, a pergunta óbvia tinha que ser: teria o teatro americano contemporâneo (anos 1950) uma história de esquerda que não conhecemos por aqui? Não precisei pesquisar muito para descobrir o verdadeiro oceano esquerdista que ocupou a melhor cena dos Estados Unidos desde mais ou menos 1910. O resto e os resultados parciais da pesquisa estão nesse livro.

Magma – Agora um assunto que causa dor de cabeça nos detratores do teatro dialético: poderia nos falar da atualidade de Brecht?

Iná – Desde que os grupos de teatro, agora do Oiapoque ao Chuí, se envolveram com as peças e a teoria de Brecht, a sua atualidade vem sendo reiterada nos últimos vinte anos. Poderíamos começar pela peça *Ensaio sobre o latão*, de 1998, seguida de *A santa Joana dos matadouros*, e terminar com o trabalho do Bartolomeu, recém-estreado no SESC Bom Retiro, *Terror e miséria no terceiro milênio*, passando pelo *Happy End* do Folias, de 2002. Poderíamos ainda passar pelo espetáculo *O capital*, dos Arlequins, em cartaz desde o ano passado [2018], que vi pela primeira vez na festa do bicentenário de Marx. Esse espetáculo seria impossível sem o aprendizado dos Arlequins com Brecht. O que faz a atualidade de Brecht é o fato de que a história não avançou em relação aos problemas centrais da sociabilidade no capitalismo de que ele tratou. Em alguns casos, como se vê no espetáculo do Bartolomeu, agora as coisas estão muito piores.

Magma – Muita gente trabalhando atualmente com Brecht parece esquecer que os recursos formais não são fruto do acaso – e que a dialética do título das obras não é mera retórica. Temos hoje em dia uma espetacularização, para fins mercadológicos, de peças críticas como *A Ópera dos três vinténs*. Pensamos, por exemplo, na montagem recente de Robert Wilson, que esvazia o conteúdo político da obra. Gostaríamos que falasse um pouco da apropriação do teatro brechtiano por parte daqueles que decretaram o fim da luta de classes e dizem fazer um teatro político.

Iná – Pelo que entendi, as pessoas que fazem isso eliminam tanto a luta de classes quanto o teatro político. Mas confesso que não acompanho mais essas conversas, que acontecem desde antes de Brecht nascer. Tratei das raízes do fenômeno no ensaio “Teatro na luta de classes”, que está no livro *Nem uma lágrima*. Trata-se de uma expressão da luta de classes como outra qualquer: sempre que o inimigo avança, ele produz todo tipo de obscurantismo, a co-



meçar pela separação entre arte e política, com direito a veto, pela censura, aos temas da política. Quanto à apropriação do teatro, vida e obra de Brecht para fins conservadores, isso já aconteceu até mesmo na International Brecht Society, no início do milênio, quando um certo John Fuegi integrou a sua direção e passou a escrever livros e ensaios para difamar o dramaturgo, usando a instituição para se promover e promover sua ideologia reacionária. Felizmente, parece que o fenômeno entrou em baixa nos últimos anos, e os militantes da causa brechtiana retomaram a linha de frente. Mas, como disse, nem ao menos tenho lido o *Anuário Brecht (Brecht Yearbook)*, que aquela sociedade publica. Tem até na internet, mas não posso mais ficar muito tempo ao computador. Quanto a eliminar a luta de classes e ainda assim fazer teatro político, é verdade! O que fica subentendido é que o político agora é conservador.

Magma – Qual é o enigma (inclusive teórico-filosófico) por detrás do sucesso do pós-dramático na cena atual?



Iná – Também já respondi por extenso no livro *Nem uma lágrima*. Em poucas palavras: as sucessivas vitórias da classe dominante no plano da realidade produzem diversas formas de apologética e todo o pós-modernismo é expressão disso, como demonstrou o Fredric Jameson naquele livro sobre o pós-moderno como a lógica cultural do capitalismo tardio. Se for o caso de acrescentar alguns ingredientes históricos e teóricos, basta lembrar que os “papas” do pós-moderno são todos franceses que entraram na moda depois da derrota do movimento de 1968: Foucault, Derrida, Baudrillard e por aí vai. No plano teórico mais forte, são todos discípulos declarados de Heidegger, o filósofo que queria elevar o programa do nazismo à condição de filosofia e, em completa afinidade com Hitler, que declarou guerra de morte ao marxismo no livro *Mein Kampf*, assumiu por escrito a tarefa de destruir a dialética. Derrida só troca o verbo destruir por desconstruir. Foucault se declara heideggeriano no livro *As palavras e as coisas*. Não estou fazendo, portanto, nenhuma denúncia.

Magma – Para finalizarmos a entrevista, gostaríamos que você nos falasse um pouco sobre o momento posterior à aposentadoria, sobre sua experiência como assessora da Coordenação de Cultura do MST.

Iná – Um dos integrantes da Brigada Nacional Patativa do Assaré me procurou em 2004 para fazer um seminário sobre Brecht e o teatro épico. Claro que eu fui, muito surpresa com o interesse, pois não sabia nada das atividades culturais do movimento. E fiquei absolutamente espantada com a história que eles já tinham, da qual não tinha nenhuma notícia. Assim começou uma relação que já dura quinze anos, na qual procurei e procuro contribuir com os trabalhos que eles desenvolvem no plano da produção cultural que é vastíssima, sempre com prioridade para a intervenção teatral. Se o MST não me eliminou do seu quadro de assessores até agora, deve ser porque de alguma forma o meu trabalho continua sendo útil. Em poucas palavras, eu ajudo no que sei fazer: seminários, palestras, redação e revisão de textos e, mais recentemente, organização de livros para a editora Expressão Popular, que inclusive publicou a segunda edição de *A hora do teatro épico no Brasil* e o livro *Nem uma lágrima*. Mas posso dizer sem vacilar que acho que aprendi muito mais com eles do que eles comigo, sobretudo o modo de encaminhar debates, que é uma impressionante lição de camaradagem e de troca de experiências – coisa inimaginável na academia. Vou contar só um *causo* para vocês. Numa palestra que fiz na Escola Florestan Fernandes, a certa altura um militante me interrompeu e pediu para trocar em miúdos alguma proposição. Isso é normal, pois eu sempre pedia que me interrompessem, inclusive em sala de aula. Prefiro ser interrompida e depois retomar o fio da meada a deixar passar algum mal-entendido. No intervalo

(que eu sempre preciso fazer para fumar), um amigo que me acompanhara para a palestra me contou ter ouvido o militante que me interrompeu falar para o companheiro ao lado: "Essa história está complicada até para mim, que estou entendendo alguma coisa; vou pedir para explicar melhor porque sei de gente que não está entendendo nada". Vocês têm notícia de um nível assim de preocupação com o coletivo? ■

ARYANNA DOS SANTOS OLIVEIRA – Mestranda do Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, desenvolvendo pesquisa sobre o motivo da viagem na travessia de Riobaldo, enquanto um herói problemático do sertão, em *Grande sertão: veredas*. Contato: aryanna.oliveira@usp.br

DANIEL ESSENINE TAKAMATSU ARANTES – Doutorando do Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, desenvolvendo pesquisa sobre os artigos de Antonio Candido editados nos anos 1940. Contato: daniel.essenine@usp.br

GUILHERME CALIENDO MARCHESAN – Mestrando do Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, desenvolvendo pesquisa sobre o teatro de Henrik Ibsen. Contato: guilherme.marchesan@usp.br

NATASHA BELFORT PALMEIRA – Doutoranda do Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP e do Departamento de Literatura Francesa e Comparada da Universidade Sorbonne Nouvelle, desenvolvendo pesquisa sobre a figuração da ociosidade em Machado de Assis e Gustave Flaubert. Contato: natashabp@usp.br

THIAGO DOS SANTOS MARTINIUK – Doutorando do Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, desenvolvendo pesquisa a partir da obra literária e crítica de Paulo Emílio Salles Gomes. Contato: thid.santos@gmail.com