sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v24i2p10-34

Dossiê

De Machado a Vianinha: empenho na consolidação do teatro nacional

From Machado to Vianinha: commitment to consolidating national theater

De Machado a Vianinha: compromiso de consolidación del teatro nacional

Rafael Litvin Villas Bôas

Rafael Litvin Villas Bôas
Professor Doutor Associado III do Campus de Planaltina e do PPG em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. O artigo é um desdobramento do primeiro capítulo da pesquisa de doutorado "Teatro Político e Questão Agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo" defendida em 2009, orientada por Hermenegildo Bastos no PPG-Literatura da UnB. Coordenador do grupo de pesquisa Terra em Cena e integrante da coordenação da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal.

Resumo

O artigo analisa, de forma comparada, as providências de Machado de Assis para a consolidação do sistema literário nacional e as providências de Vianinha, em conjunto com Augusto Boal e outros, para a formação do sistema teatral brasileiro. O processo de construção e consolidação do sistema teatral brasileiro é analisado pelos pontos de vista histórico e estético, com ênfase na produção dramatúrgica do período, que supera dialeticamente os limites do Realismo Dramático com o Realismo Crítico, mediante forte influência de Bertolt Brecht. A pesquisa demonstra como atuaram com destacado empenho na consolidação de tradições artísticas brasileiras, marcadas pela expressão crítica da realidade local e pelo contraponto com a norma cosmopolita. Uma das principais evidências do argumento é o ensaio de Vianinha "Momento do teatro brasileiro" (1958).

Palavras-chave: Formação, Sistema literário, Sistema teatral, Teatro brasileiro, Realismo.

Abstract

This study compares the measures by Machado de Assis to consolidate the national literary system and the measures by Vianinha, Augusto Boal, and others to form the Brazilian theatrical system. This research analyzes the process of construction and consolidation of the Brazilian theatrical system from historical and aesthetic points of view, stressing the dramatic production of the period, which dialectically overcomes the limits of dramatic realism by critical realism via the strong influence of Bertolt Brecht. This research shows how they acted with outstanding commitment to consolidating Brazilian artistic traditions and its critical expression of local reality and the counterpoint with the cosmopolitan norm. One of the main pieces of evidence for the argument is Vianinha's essay *Moment of Brazilian Theater* (1958).

Keywords: Formation, Literary system, Theatrical system, Brazilian theater, Realism.

Resumen

Este artículo realiza un análisis comparado de las medidas tomadas por Machado de Assis para consolidar el sistema literario nacional y las medidas tomadas por Vianinha, junto con Augusto Boal y otros, para constituir un sistema teatral brasileño. Se analiza el proceso de construcción y consolidación del sistema teatral brasileño desde los puntos de vista histórico y estético, con énfasis en la producción dramática del período, que supera dialécticamente los límites del realismo dramático con el realismo crítico, mediante la fuerte influencia de Bertolt Brecht. Esta investigación demuestra cómo actuaron con destacado compromiso para consolidar las tradiciones artísticas brasileñas marcadas por la expresión crítica de la realidad local y el contrapunto con la norma cosmopolita. Una de las principales evidencias del argumento es el ensayo *Momento del Teatro Brasileño* (1958).

Palabras clave: Formación, Sistema literario, Sistema teatral, Teatro brasileño, Realismo.

O teatro em busca de uma nação ou uma nação em busca de um teatro?

A reflexão de Machado de Assis: "Não só o teatro é um meio de propaganda, como também o meio mais eficaz, mais firme, mais insinuante", presente em uma crítica teatral publicada em *O Espelho*, em 2 de outubro de 1859, se lida descolada de seu contexto e destacada do texto em que se insere, pode dar a falsa impressão de que Machado de Assis foi pioneiro, no Brasil, da divulgação da filosofia marxista-leninista, cuja doutrina da propaganda e agitação cumpre um papel estratégico[1].

A despeito de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) e Vladimir Ilitch Ulianov Lênin (1870-1924) serem relativamente contemporâneos, a recepção brasileira do comunismo é posterior – o Partido Comunista Brasileiro (PCB) é criado em 1922 –, o que desencoraja a hipótese da ligação direta de Machado com uma tradição radical de teatro em progresso[2], que toma impulso em meados das décadas de 1910 e 1920, após sua morte, portanto, e que teve Erwin Piscator (1893-1966) e Bertolt Brecht (1898-1956), na Alemanha da primeira metade do século XX, e, posteriormente, Vianinha (1936-1974), Guarnieri (1934-2006) e Boal (1931-2009), no Brasil da década de 1960, como alguns de seus principais expoentes.

Contudo, nada nos autoriza a descartar por completo a hipótese de que haja determinada ligação entre o sentido de propaganda presente no texto de Machado e nos textos de Vianinha, que, por sua vez, herda o legado da experiência soviética, pelo fato de atuar como militante do PCB. A ligação, entretanto, não é da ordem da simetria do engajamento, isto é, pode haver uma espécie de articulação por vias tortas, cujo fio da meada seria o empenho na consolidação do teatro nacional.

Tanto Machado quanto Vianinha foram homens de letras que protagonizaram, cada qual em seu tempo, o empenho pela consolidação de uma

1 O texto *Que fazer?* de Lênin, emblemático para o debate sobre agitação e propaganda, foi publicado pela primeira vez em 1902.

2 Entretanto, cabe ressaltar que, em algumas crônicas, como na de 11 de maio de 1888, Machado faz menção ao socialismo e aos socialistas (Assis, 1990, p. 56-59), o que indica o conhecimento do escritor da existência dessa doutrina.

tradição artística brasileira marcada pela expressão crítica da realidade local e pela assimilação crítica da norma cosmopolita.

Machado de Assis trabalhou em jornais como crítico teatral, redigiu importantes ensaios e artigos sobre a produção artística nacional, escreveu peças, poemas, crônicas e contos, e consagrou-se como romancista. Além disso, no âmbito institucional, foi fundador da Academia Brasileira de Letras, providência aparentemente ambígua, na medida em que parece imitar, à moda ilustrada, as correlatas academias europeias, ao mesmo tempo em que, como faca de dois gumes, se tratava de providência para garantir a acumulação interna da tradição literária local.

Embora Vianinha seja mais conhecido como um dos principais dramaturgos do teatro brasileiro, caracterizou-se também pela militância política e pelo ativismo cultural, foi o principal estimulador da criação e do desenvolvimento dos Centros Populares de Cultura (CPCs), escreveu ensaios de intervenção e trabalhou como ator, de teatro e cinema, além de ter encerrado a carreira escrevendo roteiros para séries e programas de televisão. Todavia, como o fio da meada não correrá pela trilha autobiográfica, e sim pela comparação do senso de nacionalidade que ambos procuraram cobrar ao teatro feito no Brasil, retornemos às críticas de Machado.

O argumento de Machado, que precede a afirmação destacada no início, compara o teatro com a imprensa e a tribuna como canal de iniciação e meio de proclamação e educação pública. Em crítica anterior, de 25 de setembro de 1859, Machado (Assis, 1944, p. 10) afirma: "O teatro é para o povo o que o Coro era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização". Caberia ao teatro, portanto, a função edificante de, por meio da supremacia da ideia, diante do meio inculto, colaborar para o ajuste entre o modelo e a realidade:

> Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente. Assim os desvios de uma sociedade de transição lá vão passando e à arte moderna toca corrigi-la de todo. (Assis, 1944, p. 10)

A perspectiva é ilustrada, e o teatro é posicionado na vanguarda dos meios de educação e moralização das massas. Contudo, como o fundamento do argumento ascende às origens do liberalismo, cujo marco é a Revolução Francesa (1789), há passagens em que o legado republicano assume contornos radicais, pela crítica direta aos privilégios das "castas superiores".

> Quando se procura iniciar uma verdade busca-se um desses respiradouros e lança-se o pomo às multidões ignorantes. No país em que o jornal, a tribuna e o teatro tiverem um desenvolvimento conveniente – as caligens cairão aos olhos das massas; morrerá o privilégio, obra da noite e da sombra; e as castas superiores da sociedade ou rasgarão os seus pergaminhos ou cairão abraçadas com eles, como em sudários.
>
> E assim, sempre assim: a palavra escrita na imprensa, a palavra falada na tribuna, ou a palavra dramatizada no teatro, produziu sempre uma transformação. É o grande *fiat* de todos os tempos. (Assis, 1944, p. 18)

Machado aponta ainda uma vantagem do teatro em relação à imprensa e à tribuna. Segundo ele, no teatro, a verdade aparece nua, sem demonstração, sem análise, enquanto, nas outras duas esferas, a verdade é discutida, analisada. O viés da racionalidade, da lógica ficaria para a tribuna e a imprensa, enquanto o teatro seria a linguagem encarregada de uma espécie de demonstração sensível da verdade: "De um lado a narração falada ou cifrada, de outro a narração estampada, a sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática" (Assis, 1944, p. 19). Daí a aposta de que o teatro seria o meio mais eficaz e insinuante de propaganda. Na sequência da afirmação, o autor afirma taxativo: "É justamente o que não temos" (Assis, 1944, p. 19).

As razões dessa ausência são explicadas nas mesmas críticas de 1859 aqui tomadas como objeto de análise. Na crítica de 25 de setembro de 1859, Machado reclama da falta de iniciativa para o deslanche da dramaturgia nacional, apesar da existência de condições favoráveis: "Não há iniciativa, isto é, não há mão poderosa que abra uma direção aos espíritos; há terreno, não há semente; há rebanho, não há pastor; há planetas, mas não há outro sistema" (Assis, 1944, p. 8). Existiriam, portanto, segundo o crítico, elementos importantes para a formação de um sistema teatral nacional: a matéria local a ser figurada dramaturgicamente (terreno) e a tradição de auditório (rebanho) a

garantir um público e um círculo de escritores (planetas), ainda que modesto, na falta de um dramaturgo capaz de dar o salto de qualidade esperado.

Décio de Almeida Prado (1955, p. 249) afirma, no ensaio "A evolução da literatura dramática no Brasil", que:

> o teatro brasileiro, como atividade contínua, alicerçada nos três elementos contínuos da vida teatral – atores, autores e público estáveis – só começa, de fato, com a Independência. Não nos faltam, é certo, desde os primeiros séculos, espetáculos teatrais. Mas são manifestações isoladas, esporádicas, insuficientes para afirmar a existência de um verdadeiro teatro.

Entretanto, quase quatro décadas após a Independência, Machado diagnostica o caráter incipiente da atividade teatral no país, desprovida de acúmulo interno, dependente e vulnerável às influências estrangeiras:

> As massas que necessitam de verdades, não as encontrarão no teatro destinado à reprodução material e improdutiva de concepções deslocadas da nossa civilização – e que trazem em si o cunho de sociedades afastadas.
>
> Insisto pois na asserção: o teatro não existe entre nós: as exceções são esforços isolados que não atuam, como disse já, sobre a sociedade em geral. Não há um teatro nem poeta dramático […]. (Prado, 1955, p. 19)

A influência externa, tida como nefasta, é também inevitável como modelo fundante da linguagem no Brasil, e o diferencial ficaria por conta de a capacidade da linguagem captar a peculiaridade da matéria social local, diversa da cosmopolita, e, nem por isso menor, pelo contrário, até mais promissora devido a seu caráter nascente. A título de exemplo da adoção do modelo estrangeiro como norma, cabe ressaltar comentário de Machado sobre o desajuste histórico entre adereços e personagens da companhia do teatro São Januário: "A primeira regra em arte dramática é a harmonia; o deslocamento é sempre uma decadência, uma destruição" (Prado, 1955, p. 19).

É interessante notar que, um século após as formulações de Machado, Vianinha manifesta, no artigo "Momento do teatro brasileiro", de outubro de 1958, a intuição de que o rumo a seguir na ainda incipiente construção do

teatro brasileiro era a perseguição dos vestígios de nossa particularidade, enquanto país:

> Muitos erros ainda. Muita coisa pra aprender, mas, acima de tudo, uma profunda humildade e um profundo amor por aquilo que é nosso, por aquilo que toca nossa gente, única maneira de fazer teatro e de fazer arte – partir daquilo que existe, que é visível, partir daquilo que compõe o homem no mundo em que vivemos. (Vianna Filho, 1983, p. 24)

Depreende-se daí certo senso de realismo calcado na concretude da especificidade local, que, ao mesmo tempo em que sugere lucidez nas providências para minorar o vigor das influências externas, vai se manifestar também como obstáculo a ser superado, tendo em vista as limitações dramáticas dessa concepção de Realismo.

O desajuste funcional do Realismo no teatro brasileiro do século XIX

No Brasil do século XIX, de maioria iletrada, a despeito das ambições cosmopolitas, a recepção do Realismo, como estilo de época, foi mediada por certo desajuste funcional, expresso por meio da função moralizante e civilizadora com a qual os dramaturgos se viram empenhados, conforme notamos no exemplo das posições críticas de Machado de Assis. Segundo Décio de Almeida Prado (1955, p. 262), a filosofia seria: "Se a realidade é imoral, corrija-se a realidade". Com prejuízo da verossimilhança, o empenho em prol da construção da nação ofuscou a percepção da realidade, entendida de acordo com as premissas europeias do Realismo, como representação de um ideal de verdade objetiva, "da vida como ela é".

Ao analisar o drama *Mãe* (1862), de José de Alencar, Prado (1955) avalia que é possível entender a falsidade psicológica e social que move o protagonista, aparentemente branco, estudante de medicina, ao exultar de felicidade quando descobre que a escrava que lhe serve desde pequeno é sua própria mãe, se compreendermos que as premissas da peça se norteiam pelo seguinte ângulo: "os preconceitos são injustos, logo não existem" (Prado, 1955, p. 262). Segundo o crítico, o Realismo teatral, "pelo menos tal como foi

entendido entre nós, é o inverso do que viria a ser o Naturalismo: é otimista, espiritualista, comprazendo-se em descrever sentimentos elevados, em reconhecer no homem as melhores qualidades" (Prado, 1955, p. 262).

A quebra abrupta de continuidade da importação de formas de representação estéticas do teatro que, de acordo com a dinâmica europeia, deveria passar do Realismo para o Naturalismo foi "desviada" para a importação de gêneros de espetáculos considerados mais vulgares – o *vaudeville*, a revista, o café-concerto, a mágica e a opereta –; é mais um capítulo do descompasso estrutural entre formas estéticas estrangeiras e matéria social local. Afinal, como incorporar ao pé da letra o espírito naturalista de objetividade e imparcialidade, que introduz na literatura inclusive os aspectos bestiais e repulsivos da vida, dando preferência às camadas mais baixas da sociedade (Prado, 1955) diante das lentes empenhadas do nacionalismo? Sem falar no fato de que, nos países do centro, foi com o Naturalismo que os proletários entraram em cena como personagens e protagonistas – dado que não encontraria paralelo corrente no Brasil escravagista.

Nessa viravolta, Machado de Assis – que conseguira, por meio de sua literatura, imprimir ao Realismo uma dimensão crítica muito além do significado de Realismo como estilo de época – reagiu, em 1873, de forma preconceituosa a esses gêneros de espetáculo e ao gosto do público:

> Hoje, que o gosto do público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor severas obras de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o cancã, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? (Assis apud Prado, 1955, p. 264)

A expectativa dos homens de letras do período em relação ao meio – de que o teatro deveria cumprir um papel formativo, no sentido de moralizar e civilizar a população inculta – deve-se provavelmente ao caráter de evento social coletivo do ato teatral, que proporcionava o encontro das pessoas e a discussão posterior das peças, nos salões. Além disso, como naquela época, e até hoje, a leitura não era um hábito no Brasil, a expectativa de divulgar e fixar a moral dominante foi investida no espetáculo teatral.

Na ausência de formação, a tradição da comédia de costumes

De acordo com Décio de Almeida Prado (1955, p. 255), em reflexão sobre a evolução da literatura dramática no Brasil, a única tradição que teria vingado em nosso teatro foi a comédia popular:

> Martins Pena não chegou a dedicar ao teatro dez anos de vida – a tuberculose não lhe deixou tanto tempo. Foi o suficiente, todavia, para que legasse ao nosso teatro a sua única tradição possuidora de alguma vitalidade, – a tradição cômica popular. Os tipos que descreveu, o matuto ingênuo, o estrangeiro esperto e embromador, a velha ranzinza, o malandro simpático, ficaram para sempre nos nossos palcos.

Paulo Arantes, comentando a avaliação de Prado, reflete que, a despeito de não ter se dado uma formação propriamente, se instalou no Brasil uma tradição, por onde nosso teatro sempre recomeça:

> Toda vez que se exaure o arremedo anterior, "renasce a nossa comédia, inocente de tudo o que se passa no resto do mundo". Como se uma falha recorrente de formação assegurasse o funcionamento em continuidade de um filão teatral que pelo menos não ofendia o sentimento de verossimilhança do público – como diria, no seu tempo, um José Veríssimo, vexado pelo espetáculo de uma sociedade incoerente e canhestra e que portanto não se prestava, sem evidente impressão de artificialidade, à estilização elevada do drama moderno. Em suma, no que se refere aos momentos decisivos da formação desequilibrada numa sociedade mal acabada como a nossa, a frágil linha de continuidade lhe vem da tradição cômica popular, cuja vitalidade no entanto é da ordem da repetição, uma espécie de baixo contínuo que antes embaraça do que facilita uma "evolução" perseguida com tanto afinco. Daí a marcha realmente forçada rumo ao gosto moderno, como costuma salientar o próprio Décio de Almeida Prado, lembrando, por exemplo, da nossa vanguarda de boca para fora, obrigada a afetar apreço pela atualidade internacional, porém se entregando, não sem nenhum remorso, à graça rudimentar das chanchadas nacionais: é que, tendo o nosso teatro crescido no ritmo sincopado que se assinalou, passamos abruptamente demais da comediazinha de costumes para o grande teatro de problemas. (Arantes, 1995, p. 143)

A análise que Vianinha faz de sua peça de estreia é emblemática a partir do paradoxo apontado por Arantes. Já envolto pelo ambiente do teatro em busca da expressão do homem brasileiro, reverberação estética da doutrina nacional desenvolvimentista[3], Vianinha tece autocrítica sem complacência ao seu primeiro texto dramatúrgico, *Bilbao, Via Copacabana*, sem deixar de reconhecer, contudo, a filiação estética da obra e seu ponto de partida no universo da dramaturgia – de fato, indício de novo recomeço da nossa marcada tradição:

> Comédia de costumes, talvez. Apesar de não conhecer bem o que se define neste termo. Há qüiproquó – há a santa ingenuidade. Há o reconhecimento posterior. São os truques da comédia. É teatro e mais nada. Neste sentido qualquer aproximação naturalista, mesmo realista, me parece perigosa. Seu vigor está na teatralidade – nos efeitos – nas pausas – na quebra de ritmo constante – na farta informação para reconhecimento dos personagens – no padrão nítido em que elas são construídas – a irreverência de Rainha – a ingenuidade de João – a grandiloqüência de porta de barbearia de Pablo – a dignidade da inglesa. Estanques. Enxutos. Sem nuances, sem fundos psicológicos. Sem contrários. Sem dramas. […] *Bilbao, Via Copacabana* nada traz ao pensamento moderno, ao questionário filosófico e social que o homem se propõe. Ela brinca. Então é brincar. E qualquer tentativa em contrário encerraria sua incipiente carreira. Antes de *Bilbao, Via Copacabana*, Oduvaldo Vianna Pai e Martins Pena andaram dando lição, cada um no que mais dominava, de diálogos, de ritmo e de situação cômica. (Vianna Filho, 1981, p. 30)

A nosso ver, a complexidade da obra é maior do que o dramaturgo sugere. Para além de mero exercício cênico, Vianinha estreia recuperando características épicas da comédia popular, daí a ausência de preceitos do drama que o autor reclama em sua peça: falta de nuances, de fundos psicológicos,

3 A etapa nacional-desenvolvimentista marca um momento econômico e político da história brasileira em que a oligarquia rural brasileira passa a dividir o poder com a burguesia industrial, a partir da década de 1930, e após a Segunda Guerra Mundial, este modelo se intensifica com o processo de substituição de importações, com o desenvolvimento do parque industrial brasileiro. Trata-se do processo de modernização do desenvolvimento brasileiro, que teve nas artes momentos expressivos em diversas linguagens, com artistas empenhados em retratar o Brasil por meio do reconhecimento de suas matrizes formativas, de sua população, da representação de sua força de trabalho, período em que o personagem brasileiro surge menos como promessa edificante da nova nação dos trópicos, mas como expressão fraturada das contradições do subdesenvolvimento, como legado histórico de um país ex-colônia que até poucas décadas era escravocrata.

"sem dramas". Por meio da exploração satírica da contradição entre a ânsia de cosmopolitismo da classe média ascendente e a inanição permanente do meio, desnuda-se a dinâmica dialética do local e universal, ou da relação entre centro e periferia, tema caro às peças de Martins Pena e à parte da literatura brasileira. Prevalece, na posição de Vianinha sobre a peça, o preconceito, forjado havia décadas, de que a forma da comédia não é adequada para lidar com temas sérios. Do outro lado estaria o teatro de problemas. A fragilidade da posição dual será confirmada nas peças seguintes do ciclo do teatro político brasileiro, na medida em que as questões estruturais dos impasses do país são formalizadas pelas formas da comédia.

O principal fator do reconhecimento rebaixado da crítica da época para as comédias de Pena era a expectativa por um teatro bem ajustado ao modelo dramático, quando as comédias de Martins Pena pendiam muito mais para a esfera épica. É essa tradição reconhecida de forma resignada pela crítica oficial que a dramaturgia do ciclo de 1955 a 1964 saberá aproveitar e dela extrair o acento épico que definirá a eleição dos temas, personagens e formas das peças. É, portanto, a persistente tradição da comédia de costumes, que não encorpou ao ponto de carimbarmos a formação do sistema teatral brasileiro ao molde do literário, que funcionará como alavanca para a elaboração de peças como *Revolução na América do Sul, A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, entre outras. Preocupado com a consolidação do teatro nacional, um dos méritos de Vianinha foi reconhecer e tornar visível essa linha evolutiva.

No ensaio "Teatro ao Sul", Gilda de Mello e Souza reflete sobre o fato de o teatro ter sido a linguagem, juntamente com o cinema, em detrimento da literatura, que melhor expressou a crise da elite cafeeira paulista: "o teatro se antecipava no Sul aos estudos sociais, encarregando-se da tarefa realizada no Norte pelo romance" (Souza, 1980, p. 109). Para explicar a questão, a ensaísta elenca argumentos sociais e estéticos. A urbanização acelerada do processo de modernização do Sul se diferenciou, em ritmo e forma, do modo como ocorreu no Norte.

> No Norte, a relativa morosidade do processo permitiu que se formasse à margem do naufrágio uma classe de remanescentes disponíveis que,

> tendo perdido os privilégios, vieram a público tentando recriar na arte o mundo perdido. O "testemunho da realidade" foi dado, assim, pelos membros mais seriamente atingidos pela crise e tivemos o grupo admirável de "romancistas da memória", de que José Lins do Rego foi o expoente mais alto.
>
> [No Sul] A decadência de todo um setor da sociedade era compensada pelo desenvolvimento de outro e a perda de prestígio do fazendeiro se cruzava com a ascensão econômica e social do imigrante. Presenciava-se, sem fôlego, uma substituição simétrica de estilos de vida e não o lento desaparecimento de um mundo cuja agonia se pudesse acompanhar com lucidez. (Souza, 1980, p. 110)

No teatro, a expressão da consciência do subdesenvolvimento começa a tomar corpo com *A moratória* (1955), de Jorge Andrade, que formaliza esteticamente o processo de modernização conservadora ocorrido com a substituição do posto de comando entre as classes dominantes na década de 1930. E, num curto espaço de tempo, essa linha evolutiva assume contornos radicais, com peças como *Revolução na América do Sul* e *Brasil versão brasileira,* em que se pode notar a manifestação da consciência catastrófica do atraso, conforme os termos descritos por Antonio Candido no ensaio "Literatura e subdesenvolvimento" (1989).

Consideração sobre a recepção do teatro de Bertolt Brecht no Brasil: do Realismo Dramático ao Realismo Crítico

As experiências de barbárie da primeira e segunda guerra, que, em última instância, indicam o atestado de falência da universalidade do projeto burguês, são elementos constituintes da teoria teatral brechtiana. A formulação dos procedimentos de distanciamento se liga a uma tentativa de crítica à naturalização da barbárie, em chave negativa, antissistêmica. Essa perspectiva não encontrava paralelo no Brasil, ainda empenhado na construção de seu projeto de nação, vítima distante e, em certa medida, beneficiado pela hecatombe das duas grandes guerras mundiais. O crítico Roberto Schwarz atentou para os desajustes da recepção positiva de procedimentos forjados em contexto e com sentido oposto:

> Conforme um descompasso análogo entre as respectivas ordens do dia, o nosso zé-ninguém precisava ainda se transformar em cidadão respeitável, com nome próprio; ao passo que para Brecht a superação do mundo capitalista, assim como a disciplina da guerra de classes, dependiam da lógica do coletivo e da crítica a mitologia burguesa do indivíduo avulso. Em suma, as constelações históricas não eram iguais, embora a questão de fundo – a crise na dominação do capital – fosse a mesma, assegurando o denominador comum. (Schwarz, 1999a, p. 121)

O modo como o procedimento do distanciamento foi apropriado pelo teatro brasileiro ilustra o desajuste, pois, ao invés de proporcionar a visão distanciada e, por isso, crítica da realidade, o recurso funcionou, em parte, a serviço da identificação mistificadora que a dimensão nacionalista do desenvolvimentismo requeria. Avaliando o papel de Vianinha na recepção brasileira da influência brechtiana, Betti (2005, p. 98) ressalta que "Vianinha iniciou sua trajetória de dramaturgo numa época em que a burguesia nacional precisava, ainda, cultivar as aparências de que a forma como exercia o poder ligava-se indissociavelmente à idéia de progresso social".

No ensaio "O caráter popular da arte e arte realista", escrito em 1938, Brecht aborda detalhadamente os conceitos de "popular" e "realismo", e comenta as experiências de agitação e propaganda desenvolvidas em parceria com operários. Segundo o autor, ser realista significa a implicação das seguintes providências: apresentar o sistema de causalidade social; escrever do ponto de vista da classe que propõe as soluções mais amplas para as dificuldades mais urgentes em que se encontra a sociedade humana; destacar, em qualquer processo, os seus pontos de desenvolvimento; ser concreto e possibilitar a abstração.

> Não devemos deduzir o conceito de realismo a partir de determinadas obras já existentes, mas sim utilizar livremente todos os meios, velhos ou novos, de eficácia "comprovada" ou não, vindos da arte ou de outras fontes, para colocar nas mãos dos homens uma realidade viva que possam transformar. Devemos ter o cuidado de não qualificar apenas de realista uma forma historicamente determinada do romance, pertencente a uma época, a de Balzac ou de Tolstoi, estabelecendo assim, para a definição de realismo, critérios exclusivamente formais, literários. Não falaremos então de uma forma realista de escrever apenas nos casos em que, por exemplo, "tudo" se ofereça aos nossos sentidos, exista um

> "clima" e o desenvolvimento da fábula conduza a que os personagens mostrem a sua interioridade. O nosso conceito do que é realista deve ser amplo e político, livre em matéria de estética e desligado de toda a espécie de convenções. (Brecht, 1967, p. 118)

No teatro brasileiro, talvez possamos afirmar, se definirmos como pressuposto para o recorte da história do teatro moderno no Brasil o ponto de vista dos trabalhadores, que a busca por essa proposta de forma realista começa com *Eles não usam black-tie* (1958), de Guarnieri, peça em que problemas de trabalhadores são trazidos a primeiro plano, chocando-se com a forma dramática da obra, incapaz de representar questões de ordem coletiva, como a greve, deixada sempre de fora de cena.

Com os trabalhos do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena[4], a antinomia estética presente naquela peça começa a se resolver, nas produções seguintes, rumo a uma dramaturgia épica. *Chapetuba Futebol Clube,* de Vianinha, foi a peça encenada posteriormente pelo Arena e, de acordo com Maria Sílvia Betti (2005, p. 75), esse trabalho permitiu ao dramaturgo "refletir sobre as contradições da forma dramática trabalhada, levantando questões que seriam decisivas no sentido de conduzi-lo na direção do épico". De acordo com Betti, a peça dava continuidade à novidade de *Eles não usam black-tie* (1958) de colocar no centro do palco problemas proletários e aprofundar a pesquisa pela formalização estética do que se convencionou chamar de "realidade nacional". Ao discutir e reescrever a peça sucessivas vezes, segundo Betti, o autor pôde perceber que:

> com as ferramentas dramatúrgicas disponíveis até então (o realismo cênico, a caracterização de personagens com base na psicologia individual e a construção de um conflito apoiado nos dilemas do indivíduo) não seria possível ir além daquilo que ele próprio fizera no processo de criação do texto. (Betti, 2005, p. 91)

4 O Seminário de Dramaturgia aconteceu entre os anos de 1958 e 1961, segundo Autran (2015, p. 9): "cumpriu um papel inovador como meio de modificação do ofício do dramaturgo, coletivizando as práticas no mesmo movimento em que une de maneira radical a teoria e a prática. É isso o que lhes permitiu levar a cabo um projeto de reflexão sobre teatro brasileiro que exigiu tomada de partido em relação não só aos conteúdos políticos mas também à forma como esses conteúdos seriam trabalhados no palco".

Com *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (1961), Vianinha supera o limite do realismo calcado na forma dramática de representação da realidade. De acordo com Iná Camargo Costa (1996, p. 90): "Por suas ousadias, *Mais-valia* estabeleceu um desafio aos dramaturgos brasileiros, definindo talvez um padrão não-realista de 'pesquisa de realidade' (como eles costumavam dizer) dificilmente ultrapassável".

Apesar da primeira encenação de uma peça de Brecht no Brasil ter acontecido em 1958, com a Companhia Maria Della Costa encenando *A alma boa de Setsuan*, Décio de Almeida Prado é enfático ao afirmar que a influência brechtiana no Brasil tem início com *Revolução na América no Sul* (1960), de Augusto Boal:

> A inflexão anti-realista que *Revolução na América do Sul* imprimiu ao Arena marcava o início da influência de Brecht no Brasil. [...] Brecht afastava-se do realismo, enquanto processo artístico, para analisar mais a fundo a própria realidade. O chamado alienamento era efetivamente um modo diverso de aproximação. Ele dava alguns passos para trás, e sugeria aos atores e ao público que fizessem o mesmo, para enxergar o mecanismo social e não os indivíduos. (Prado, 1996, p. 70)

Como vimos, a referida influência já estava presente desde o Seminário de Dramaturgia, e interessa notar que seu aprofundamento ocorreu em processo de desenvolvimento desigual e combinado. Para ficarmos com o caso de Vianinha, a peça *Quatro quadras de terra* (1963) é posterior a *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*; entretanto, significa um recuo em termos formais, pois, apesar de a matéria exigir tratamento épico, o conflito agrário do país é abordado em chave dramática. Ao mesmo tempo, *Quatro quadras de terra* é uma espécie de providência formativa para a peça seguinte do dramaturgo sobre o mesmo tema, *Os Azeredo mais os Benevides* (1963), em que são incorporados diversos recursos épicos.

De acordo com depoimento de Fernando Peixoto, podemos notar como a recepção do teatro épico funcionou como contraponto, em maior ou menor escala, à concepção do Realismo entendida nos moldes dramáticos:

> O que buscávamos era um confronto mais próximo, mais direto e mais transformador da realidade. Mas o realismo em forma de trabalho nos

> fazia cair só dentro do indivíduo. As situações ficavam em nível interno, não se sabia muito bem como se sair delas. Foi mais ou menos nesse momento que Brecht apareceu. Dentro do Oficina entrou questionando a continuidade de um processo do realismo, do método de trabalho e da concepção do espetáculo teatral, começando a minar aquilo que tinha sido nosso objetivo central, que era o processo de identificação. (Peixoto apud Bader, 1987, p. 234)

Nos momentos em que a formalização de uma experiência local deu a ver criticamente aspectos da "realidade brasileira" não evidentes nas esferas da percepção política e social, como a demarcação da estratégia da contrarrevolução em andamento na peça *Revolução na América do Sul*, ou a crítica à política da aliança de classes entre operariado e burguesia nacional nas peças *Brasil, versão brasileira* e *Os Azeredo mais os Benevides*, ambas de Vianinha, podemos dizer que a recepção do teatro brechtiano deixou o aspecto positivo, e atingiu dimensões de crítica negativa.

Em *O método Brecht* (1999, p. 39), Fredric Jameson diagnostica a recepção do legado de Brecht no Terceiro Mundo, nos idos dos anos 1960:

> Quanto ao Terceiro Mundo, finalmente, os aspectos camponeses do teatro brechtiano, que abriram vasto campo para a bufoneria chapliniana, para a mímica, a dança e todo tipo de encenação e performance pré-realista e pré-burguesa, asseguraram a Brecht a posição histórica de um catalisador e de um modelo adequado para a emergência de muitos teatros "não-ocidentais" do Brasil à Turquia, das Filipinas à África. Três tipos de necessidades foram, assim, atendidas: a da inovação teatral e teórica em um período particularmente ávido de tais novas teorias e modos de encenação, após a guerra; a de um novo tipo de literatura e de política *agitprop* após a estéril produção de formas jdanovistas em alguns países, bem como uma renovação das tradições ricas e múltiplas da arte de vanguarda que precederam a consolidação do poder de Stálin; e, finalmente, a das possibilidades a serem exploradas pelos povos descolonizados experimentando novas vozes, para os quais o exilado e itinerante Brecht foi não-eurocêntrico a ponto de tratar seu próprio país como se fosse de terceiro mundo.

Costa (1996) mostra como, após o golpe de 1964, o teatro épico passa progressivamente de força produtiva para mercadoria, uma vez que os vínculos entre artistas e estudantes com camponeses e operários são rompidos, e

os procedimentos passam a ser usados para evocar a defesa da liberdade, de um ponto de vista específico, numa forma que transita ambiguamente do épico para o dramático.

Momento decisivo: Arena como marco zero e CPC como limite

Providência inevitável para todo processo de pesquisa interessado na trajetória histórica e estética do teatro brasileiro é se deparar com os estudos do crítico Décio de Almeida Prado. Como vimos, é por meio de alguns de seus textos que somos informados que, de modo diverso do que ocorrera com a formação do sistema literário brasileiro, no caso da linguagem teatral, a única tradição que vingou nestas terras, de modo recorrente, embora inconstante, foi a comédia de costumes. Todavia, notamos, nos estudos do autor, a constatação de que, se nos meados do século XX ainda não podíamos dizer que tivéssemos adentrado na seara do teatro moderno, nosso teatro acumulara condições promissoras para um salto de qualidade em sua linha evolutiva, e o momento era de expectativa com a consolidação de um processo de amadurecimento crítico.

No livro *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, publicado originalmente em 1956, o crítico Décio de Almeida Prado pondera que as condições para o surgimento de um dramaturgo de grande porte no Brasil já estavam dadas, em termos de avanço nas áreas de encenação, interpretação e cenografia, faltando apenas o salto rumo à revolução literária:

> Em relação aos autores nacionais, cometo a heresia de pensar que, considerados em bloco, alguma coisa ainda os separa do nível já alcançado pelos nossos melhores atores, cenógrafos e encenadores, fato, entretanto, perfeitamente normal: no teatro, a revolução literária, sendo a mais profunda, é sempre a última a se fazer. O teatro, como o cinema, não depende só de inspiração mas de um conhecimento técnico que não se adquire sem uma certa íntima convivência. Para se escrever bom teatro, é necessário nascer e crescer dentro do bom teatro, recebendo as primeiras lições e as primeiras influências na idade em que se deve recebê-las: na adolescência. A esse respeito, estamos talvez em situação idêntica à dos Estados Unidos, nas vésperas do aparecimento de Eugene O'Neill. O instrumento já existe: precisa surgir quem saiba

> manejá-lo com técnica e originalidade. Então existirá, na verdade, um teatro brasileiro. (Prado, 2001, p. 21)

Noutros termos, a constatação contundente de Prado é de que, ainda em 1955, não se podia falar na existência de um teatro propriamente brasileiro. Em outro texto do autor, escrito em 1955, *A evolução da literatura dramática* – considerado por Paulo Arantes como um texto emblemático para a reflexão sobre o papel do teatro no sistema da cultura brasileira –, o crítico destaca na historiografia o diagnóstico pessimista recorrente e aponta para a possibilidade otimista com a nova geração. Diante do valor de releitura historiográfica do argumento, consideramos pertinente destacá-lo na íntegra, a despeito de sua extensão:

> Ao chegarmos ao presente, correndo os olhos uma última vez pela história do nosso teatro, a derradeira impressão, infelizmente, é de melancolia e frustração. Tivemos no passado, não há dúvida, obras teatrais de algum mérito; mas nada que se possa comparar, nem de longe, em quantidade e qualidade, ao nosso conto, romance e poesia. Eis o que cada época não cessa de proclamar, por intermédio de suas vozes mais representativas. Basta apurar o ouvido para perceber esse coro de lamentações, esse queixume coletivo, erguendo-se monotonamente, geração após geração. No Romantismo, é Álvares de Azevedo: "É uma miséria o estado de nosso teatro: é uma miséria ver que só temos João Caetano e a Ludovina. A representação de uma boa concepção dramática é impossível". Trinta anos mais tarde, José de Alencar: "Se algum dia o historiador de nossa nascente literatura, assinalando a decadência do teatro brasileiro, lembrar-se de atribuí-la aos autores dramáticos, este livro protestará contra a acusação. A representação do Jesuíta é a nossa plena justificação. Ela veio provar que o afastamento dos autores dramáticos não é um egoísmo, mas um banimento. O charlatanismo expulsou a arte do templo". Ou Machado de Assis: "Se o teatro, como tablado, degenerou entre nós, o teatro como literatura é uma fantasia do espírito. Não se argumente com meia dúzia de tentativas, que constituem apenas uma exceção; o poeta dramático não é ainda aqui um sacerdote, mas um crente de momento que tirou simplesmente o chapéu ao passar pela porta do templo. Orou e foi caminho". No começo do século, Sílvio Romero: "Uma das afirmativas mais constantes da crítica brasileira, infelizmente em grande parte exata, é a da não existência entre nós de uma verdadeira literatura dramática". No Modernismo, Antônio de Alcântara Machado: "Diante do teatro universal, o brasileiro forma um contraste

> que põe tristeza na gente. Tão grande ele é. O estudo daquele só cabe num livro bem gordo e pede tempo, tempo. O estudo das tendências do nosso é impossível. O teatro brasileiro não tem tendências. Não tem nada. Não está provado que existe".
>
> Lendo tais palavras, em face de tanto desalento, não podemos esconder um sorriso de superioridade, esse leve sorriso que os netos costumam destinar aos pais e avós. Talvez não tenhamos também melhor sorte. Mas a verdade é que contamos com outras possibilidades de sucesso. Há toda uma geração, apta, técnica e esteticamente, a elevar o espetáculo a alturas jamais alcançadas no Brasil. Mesmo as peças, nosso ponto mais fraco – vivemos ainda hoje de traduções – já começam a crescer em número, a ensaiar maiores vôos. O teatro espalha-se aos poucos pelo país inteiro, firma-se em Recife, com Waldemar de Oliveira e Hermilo Borba Filho; em São Paulo, com Alfredo Mesquita e o "Teatro Brasileiro de Comédia"; ganha novas platéias, com as peças infantis de Luca Benedetti; conquista camadas sociais e raciais ainda inexploradas, com o "Teatro Experimental do Negro", de Abdias Nascimento. Mais 'dez anos, mais vinte anos – e quem sabe já não constitua exceção dentro da nossa literatura e do panorama universal.
>
> Enquanto isso não acontece, enquanto essa Cinderela, essa irmã tradicionalmente mais pobre entre as outras artes, não calça os miraculosos sapatinhos (que tenha chegado o momento da metamorfose mágica é uma das esperanças mais caras da atual geração), o papel dos que batalham pelo desenvolvimento do teatro no Brasil assemelha-se ainda um pouquinho ao daquelas tropas de vanguarda cuja função é encher com os corpos os leitos dos rios para que os que vêm depois possam passar impunemente. E se algum dia alcançarmos a outra margem, criando um teatro especificamente brasileiro, como forma e pensamento, embora ligado ao europeu, não cremos que ninguém se lembrará de se queixar, ou de reivindicar, a não ser com orgulho, a sua parte de sacrifícios – de sacrifícios, na verdade, voluntária e prazerosamente feitos". (Prado, 1955, p. 279)

Mais de quatro décadas depois, no prefácio de *O teatro brasileiro moderno*, Prado descreve no recorte que define como do surgimento, desenvolvimento e ápice do teatro moderno brasileiro houve uma espécie de linha evolutiva marcada pelo aparecimento de número considerável de dramaturgos de boa estatura estética, responsáveis pelo deslanche do teatro moderno no Brasil:

> […] o presente ensaio só atinge plenamente o seu foco entre 1940 e 1970, quando se dá entre nós o deslanche do teatro moderno, com o surgimento de um bom número de dramaturgos importantes. A década

> de trinta figura nele mais como introdução, que ressalta possivelmente pelo contraste a reviravolta ocorrida logo a seguir, e a década de setenta como uma espécie de epílogo, em que o impulso renovador, sobretudo entre os autores, começa a perder força e a duvidar de si mesmo. (Prado, 1996, p. 11)

Se confrontarmos os diagnósticos de Prado nos referidos textos, podemos observar que o momento decisivo, em que o crítico chamou de "deslanche do teatro moderno" no Brasil, acontece entre a segunda metade da década de 1950, contempla a produção da década de 1960 e tem seu epílogo na década de 1970.

Comparando o processo de formação da literatura brasileira, tal qual descrito por Candido (1997), com o processo de evolução da experiência teatral brasileira, identificamos nas décadas de 1950 e 1960 o momento de estabelecimento orgânico de continuidade e amadurecimento.

A peça *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal, delimita um patamar a partir do qual o teatro brasileiro passa a incorporar técnicas, formas e temas estrangeiros em síntese com a evolução interna da matéria teatral, viabilizando a elaboração de um ponto de vista dialético sobre o impasse da formação nacional, por meio da síntese de tendências particularistas e universalistas. Segundo Costa (1996, p. 68):

> […] por ter tratado dos métodos e momentos privilegiados do processo da contra-revolução brasileira, começando pelo movimento fundamental de cooptação do inconsistente grupo autoproclamado revolucionário […], e culminando com a objetiva aliança que, estabelecida nos marcos da política institucional, é amplamente patrocinada em sua farsa eleitoral pelo imperialismo onipresente e que tem como único objetivo manter uma situação que nem sequer permite aos trabalhadores o direito à vida, para tanto lançando mão do vasto arsenal de armas teatrais criadas na milenar tradição do teatro popular, mais as lições aprendidas na teoria e na dramaturgia brechtianas, Augusto Boal deu um grande passo na revolução que, desde Guarnieri, se vinha processando na dramaturgia brasileira. Se Guarnieri introduzia um assunto novo, colocando a classe operária no centro de sua peça, com as conseqüências que vimos, Boal percebeu que, na situação histórica brasileira, por mais central que fosse o papel da classe, avançando em suas reivindicações e organização, a contra-revolução em andamento é que se colocava como protagonista.

> E, sendo esse protagonista o adversário a ser criticado, tratou-o com os recursos teatrais adequados: a farsa, a sátira e a caricatura explícita.

Costa relembra ainda a tradição do teatro brasileiro, da qual Boal soube tirar proveito, de formalizar temas de ordem política em chave farsesca, haja vista, por exemplo, as seguintes obras: *Juiz de paz na roça* (1838), de Martins Pena; *A torre em concurso* (1863), de Joaquim Manoel de Macedo; *Caiu o ministério!* (1861) e *Como se fazia um deputado* (1882) de França Júnior; *Quase ministro* (1862), de Machado de Assis; e *O Mandarim* (1883), *O Carioca* (1886) e *A República* (1889), de Artur Azevedo; entre outros.

O cotejo da experiência teatral brasileira com o processo de formação do sistema literário nacional nos permite ponderar, em chave de hipótese, com base nos estudos de Décio de Almeida Prado e Iná Camargo Costa, que o momento decisivo do que poderíamos chamar de processo formativo do teatro brasileiro ocorreu no curto ciclo da produção teatral que se engrena a partir de *Eles não usam black-tie* (1958) e finda em 1964, quando a ditadura cívico-militar desmonta a engrenagem de radicalização do aparelho teatral, que vinha se articulando a passos acelerados. A peça *Os Azeredo mais os Benevides* inauguraria o teatro do CPC no prédio da sede da União Nacional dos Estudantes, no Rio de Janeiro, que foi incendiado, e os arquivos do CPC foram destruídos. Essa obra de Vianinha encerra o ciclo de ascensão do teatro épico no Brasil como força produtiva. Além dela, peças como *Revolução na América do Sul*, *A* mais-valia *vai acabar, seu Edgar*, e *Brasil versão brasileira*, entre outras são emblemáticas do processo de amadurecimento acelerado pelo qual passou o teatro brasileiro.

Trata-se do momento em que o teatro brasileiro abandona a condição de aparelho burguês de manutenção dos padrões de representação da classe dominante e se modifica estruturalmente, desenvolvendo uma posição crítica e, em alguns casos, antissistêmica.

Assim como na formação do sistema literário, observamos a existência vigorosa de determinados pressupostos para a estruturação do sistema teatral, como, por exemplo, a presença da causalidade interna, pressuposto explicado por Candido (1989, p. 153) no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”:

> Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados às outras culturas.

Mas uma diferença relevante entre os processos formativos da literatura e do teatro é que, no caso do primeiro, se trata, conforme Candido ressalta, do mapeamento do desejo dos brasileiros de possuir sua própria literatura, desejo esse que andava no mesmo compasso do empenho da classe dominante local em construir uma nação, inspirada no modelo cosmopolita, apesar de arcar com o ônus da condição periférica do sistema, lidando de modo descompassado, porém funcional, com ideias liberais e sistema escravocrata.

No caso do argumento sobre o processo formativo do teatro, trata-se do amadurecimento de uma linguagem que ocorre no contexto em que o projeto de nação da classe dominante é colocado em xeque por uma perspectiva de transformação radical e popular da estrutura social do país, e manifesta-se à contracorrente dos critérios mercantis da produção teatral. Ou seja, refere-se a um ciclo formativo que, de modo algum, corresponde ao desejo da classe dominante brasileira de ter nesse teatro o equivalente local da produção europeia. Essa passagem ocorrera no estágio imediatamente anterior, protagonizado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e mesmo nesse caso, a dinâmica da vida teatral em país periférico não esteve isenta de contradições.

Uma segunda diferença é que o salto de qualidade resultante da acumulação interna, que sintetiza dialeticamente as tendências particularistas e universalistas, não se dá por meio de um escritor, exclusivamente, como no caso de Machado de Assis na literatura, e sim por meio de um processo coletivo de trabalho que reuniu vários dramaturgos, entre os quais Vianinha, Boal e Guarnieri, que, por sua vez, souberam aprender com o legado local de seus antecessores e digerir criticamente as influências externas, numa perspectiva dialética de síntese das tendências particulares e universais.

Nas obras que compõem esse conjunto delimitado pelo recorte de 1958 a 1964, podemos observar uma progressão crítica do desenvolvimento teatral que tensiona os limites das fronteiras do Realismo Dramático e abre caminho

para as pesquisas em torno do Realismo Crítico. A posição de Boal no prefácio da peça *Revolução na América do Sul,* em que explica os procedimentos e opções que utilizou no processo de elaboração, é sugestiva:

> Quis escrever uma peça que não procurasse a análise de um personagem defrontado com um problema, e essa tarefa teria que se socorrer de elementos técnicos trazidos pelo cinema, pelas formas épicas e pelo circo. Tentei uma visão panorâmica incompatível com qualquer variação em torno da cena-gabinete; embora a peça não seja, em nenhum momento, realista, foi a realidade, em todos os casos, o ponto de partida. (Boal, 1986, p. 25)

Por fim, cabe ressaltar que o momento decisivo de acumulação e organização do teatro brasileiro ocorre num contexto de engajamento, em que outras linguagens artísticas operaram sínteses dialéticas em seus modos de produção, e a esfera cultural em sentido amplo se articulava com as esferas da política e da economia de maneira diversa dos períodos anteriores, conforme observa Schwarz no ensaio "Os sete fôlegos de um livro" (1999b), sobre a repercussão de *Formação da literatura brasileira* (1959), de Antonio Candido:

> Sob o signo do desenvolvimentismo, os obstáculos encontrados pela industrialização e pela reforma agrária, pelo cinema e pelo teatro, pela alfabetização de adultos e pela reforma universitária pipocavam e remetiam uns aos outros, sugerindo a noção de uma única e vasta formação nacional em curso. (Schwarz, 1999b, p. 56)

No mesmo sentido, Paulo Arantes faz referência, no ensaio "Providências de um crítico literário na periferia do Capitalismo", ao processo formativo de múltiplas dimensões que estava em jogo naquele período:

> […] O livro [Formação da Literatura Brasileira] dava também outro passo adiante, como a seu tempo veremos: aquela história de formação, que refundia de alto a baixo a interpretação de nosso passado literário, incorporava-se em termos atuais a um processo intelectual formativo de múltiplas dimensões (do teatro ao cinema, passando pela teoria social – para dar uma idéia de sua abrangência), ao qual deu enfim formulação definitiva, sem dúvida por mérito próprio do autor que primeiro compreendeu o significado do lugar central ocupado pela literatura na reconstrução mental do país […]. (Arantes, 1997, p. 22)

Porquanto, naquele contexto histórico de engajamento em prol da efetivação de um projeto popular para o país, de caráter radicalmente democrático, a providência de Antonio Candido é parte do empenho formativo de ordem mais geral, e conforme salientou Arantes (1997), o crítico literário aprendeu com o romancista (Machado de Assis) a providência de extrair aprendizado dos impasses e os avanços de seus predecessores. A observação de Schwarz – "A relação de continuidade, adensamento ou superação é constante, ao ponto de se tornar uma força produtiva deliberada, uma técnica de trabalho" (Schwarz, 1999b, p. 46) – cabe não apenas para as providências tomadas por Machado e Candido, como para a ação deliberada dos cineastas do Cinema Novo[5] e dos dramaturgos do referido ciclo do teatro político brasileiro de 1958 a 1964.

Cabe frisar, por fim, que há um pressuposto implícito no argumento sobre o momento decisivo do ciclo formativo do teatro brasileiro, que diz respeito ao recorte que delimita na trajetória de nosso teatro a entrada em cena dos trabalhadores, no âmbito do conteúdo e progressivamente na esfera formal da linguagem teatral.

Referências bibliográficas

ARANTES, P. E. Décio de Almeida Prado e o papel do teatro no sistema da cultura brasileira. **Revista Cultura Vozes**, [*s. l.*], n. 6, ano 89, v. 89, 1995.

ARANTES, P. E. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. *In*: ARANTES, O. B. F.; ARANTES, P. E. (org.). **Sentido da formação**: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 7-66.

5 No cinema, o período correspondente ao ciclo produtivo do teatro político brasileiro equivale ao momento de nascimento do movimento Cinema Novo, com a estreia dos primeiros filmes dos cineastas mais representativos do movimento: entre 1959 e 1960, Leon Hirszman produz colagens para a peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar;* em 1961, Nelson Pereira dos Santos lança *Mandacaru Vermelho*; o coletivo de cinema do CPC produz *Cinco Vezes Favela*, em 1962; Glauber produz *Barravento*; Ruy Guerra, *Os cafajestes* no mesmo ano; Nelson Pereira, *Boca de Ouro;* em 1963; Joaquim Pedro de Andrade estreia *Garrincha, a alegria do povo*; entre 1963 e 1964, são produzidos os três filmes que em conjunto serão nominados pela crítica como a trilogia da seca: *Vidas Secas* (Nelson Pereira), *Os Fuzis* (Ruy), *Deus e o Diabo na terra do Sol* (Glauber Rocha); em 1964, Leon Hirszman produz *Maioria Absoluta*; Cacá Diegues, *Ganga Zumba;* e Eduardo Coutinho roda a parte ficcional de *Cabra marcado pra morrer*, mas o processo de filmagem é interrompido pela ditadura e só é retomado e finalizado em 1984.

ASSIS, M. de. **Critica Theatral**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1944.

ASSIS, M. de. **Bons dias!** (Introdução e notas de John Gledson). 3. ed. São Paulo; Campinas: Hucitec; Editora da Unicamp, 1990.

AUTRAN, P. **Teoria e Prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena**. São Paulo: Portal, 2015.

BADER, W. **Brecht no Brasil:** experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BETTI, M. S. Revisitando Chapetuba: uma análise de Chapetuba Futebol Clube. *In*: MACIEL, D.; ANDRADE, V. (org.). **Por uma militância teatral**: estudos de dramaturgia brasileira do século XX. Campina Grande; João Pessoa: Bagagem; Ideia, 2005. p. 75-92.

BOAL, A. Revolução na América do Sul. *In*: BOAL, A. (org.). **Teatro de Augusto Boal**. São Paulo: Hucitec, 1986. p. 17-117.

BRECHT, B. O popular e o realista. *In:* BRECHT, B. (org.). **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 115-122.

CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira.** 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

COSTA, I.C. A comédia desclassificada de Martins Pena. *In*: COSTA, I.C. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

JAMESON, F. **O método Brecht**. Petrópolis: Vozes, 1999.

PRADO, D. de A. A evolução da literatura dramática. *In*: COUTINHO, A. (org.). **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1955. v. II.

PRADO, D. de A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PRADO, D. de A. **Apresentação do teatro brasileiro moderno.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SCHWARZ, R. Altos e baixos da atualidade de Brecht. *In*: SCHWARZ, R. (org.). **Seqüências brasileiras**. São Paulo: Cia das Letras, 1999a. p. 113-148.

SCHWARZ, R. Os sete fôlegos de um livro. *In*: SCHWARZ, R. (org.). **Sequências brasileiras**. São Paulo: Cia das Letras, 1999b. p. 46-58.

SOUZA, G. de M. e. Teatro ao Sul. *In*: SOUZA, G. de M. e. (org.). **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 109-116.

VIANNA FILHO, O. **Teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. Rio de Janeiro: Ilha/Muro, 1981.

VIANNA FILHO, O. **Vianinha:** teatro, televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Recebido em 02/03/2025
Aprovado em 27/05/2025
Publicado em 11/08/2025