

UNESP
Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus Araraquara

MARIA CAROLINE TROVO

TEATRO ÉPICO NO BRASIL: SOBRE A ATUALIDADE DE BRECHT

Araraquara/SP

2012

MARIA CAROLINE TROVO

TEATRO ÉPICO NO BRASIL: SOBRE A ATUALIDADE DE BRECHT

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, campus de Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor(a) em Ciências Sociais.

Linha de Pesquisa: Cultura, Democracia e Pensamento Social

Orientadora: Prof. Dra. Eliana Maria de Melo Souza

Araraquara/SP

2012

Trovo, Maria Caroline

Teatro Épico no Brasil: sobre a atualidade de Brecht/Maria Caroline Trovo – 2012

191 f., 30 cm.

Tese (Doutorado em Ciências Sociais) –Universidade Estadual Paulista,
Faculdade de Ciências e Letras, campus Araraquara.

Orientadora: Prof. Dra. Eliana Maria de Melo Souza

1. Ciências Sociais. 2. Teatro Épico. 3. Companhia do Latão. I. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, a Prof. Dra. Eliana Maria de Melo Souza, pelos ensinamentos e pela confiança depositada em mim ao longo dos últimos anos.

Agradeço, também, aos membros do Grupo de Estudos Cultura e Política nos anos 1970 pelas intensas discussões teóricas que muito ajudaram este trabalho.

À Prof. Dra. Renata Soares Junqueira e ao Prof. Dr. Alexandre Mate, pelas contribuições dadas em minha banca de qualificação.

Ao Conselho de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa de estudos no período de abril de 2008 a março de 2012.

*Aos meus pais, ausentes
mas presentes
A Marcelo Fernando,
de adjetivos infintos*

RESUMO

O final da década de 1950 marca o início do percurso que levou ao desenvolvimento do teatro épico de Bertolt Brecht no Brasil. No ano de 1958, a primeira encenação profissional do dramaturgo alemão e o sucesso da apresentação de *Eles não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro de Arena, levaram à criação do Seminário de Dramaturgia do Arena, aos estudos da obra de Brecht e à apropriação dos procedimentos artísticos brechtianos. Por sua vez, os Centros Populares de Cultura (CPC), criados em 1962 e extintos pelas forças militares em 1964, foram fortemente influenciados pela teoria e prática teatral brechtiana. O direcionamento da cena teatral brasileira ao teatro épico coadunou-se com o movimento ascensional das massas do início dos anos 1960 e à perspectiva de transformação social via revolução socialista. O golpe militar de 1964, no entanto, que interrompeu a mobilização política do início da década e pôs em refluxo a agitação cultural, teria retirado a perspectiva empírica de transformação que embasava o teatro épico de Brecht e tornado-o obsoleto. Portanto, nos anos 1990, no contexto de retomada do teatro político, coloca-se a questão da atualidade de Brecht, da potência crítica de suas técnicas artísticas, como o efeito de distanciamento. O presente trabalho, nesse sentido, analisa a peça *Ópera dos Vivos. Estudo Teatral em Quatro Atos*, da Companhia do Latão, grupo teatral paulistano que se propõe a efetivação de um teatro épico brechtiano, como ponto de partida da discussão da atualidade do dramaturgo na sociedade brasileira contemporânea.

Palavras-chave: atualidade; Bertolt Brecht; teatro épico; Companhia do Latão.

ABSTRACT

The end of the 1950s marks the beginning of the path that led to the development of the Bertolt Brecht epic theater in Brazil. In 1958, the first professional staging of the German dramatist and success submitting *They do not Wear Black-tie*, by Gianfrancesco Guarnieri, at the Arena Theatre, led to the creation of the Dramatic Arena Workshop, to the studies Brecht's work and the appropriation of Brechtian artistic procedures. On the other hand, the Popular Culture Centers (CPC), created in 1962 and abolished by the military in 1964, were strongly influenced by Brechtian theater theory and practice. The direction of the Brazilian theater scene to the epic theater conformed to the ascension movement of the masses in early 1960s and the prospect of social change through socialist revolution. The military coup in 1964, however, interrupted the political mobilization in the decade beginning and put in reflux cultural agitation, it would have removed the empirical perspective transformation that based the Brecht epic theater and became obsolete. Therefore, in the 1990s, in the context of renewed political theater, there is the issue of Brecht relevance, the critical power of his artistic techniques, such as distancing effect. This research, in this sense, examines the Living Opera play. The Theatrical Study in Four Acts, the Latão Company, São Paulo theater group proposes to establish a Brechtian epic theater, as the starting point of the discussion of today's playwright in contemporary Brazilian society.

Keywords: present, Bertolt Brecht, epic theater; Latão Company.

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1. Teatro Épico nos anos 1960	
1. O Teatro de Arena.....	16
1.1 Os Centros Populares de Cultura	
Origem Histórica.....	23
A busca pelo povo.....	26
2. Disputas estéticas e políticas no pós-1964. O Teatro Oficina.....	34
2.1 O Teatro de Arena e o Grupo Opinião.....	43
2.2 O Partido Comunista Brasileiro.....	46
2.3 O Nacional e o Popular.....	52
Capítulo 2. Retomada do Teatro Político	
2. Os anos 1990 e a Companhia do Latão.....	63
2.1 O pós-moderno na cultura.....	69
2.2 Companhia do Latão. Origem e Definição Programática.....	75
<i>Os Altos e Baixos da Atualidade de Brecht</i>	77
2.3 De Pesquisa em Teatro Dialético à Diálogos de Aprendizagem.....	87
Capítulo 3. A Ópera dos Vivos, da Companhia do Latão	
3. Ópera dos Vivos: “como evidenciar o procedimento pós-moderno”?.....	98
Ato I. Sociedade Mortuária.....	99
Ato II. Tempo Morto.....	113
Ato III. Privilégio dos Mortos.....	116
Ato IV. Morrer de Pé.....	120
Anexo I – Ficha técnica.....	132

Capítulo 4. Teatro Épico no Caleidoscópio Histórico

4.	Bertolt Brecht: breve excuro biográfico.....	133
4.1	A Teoria dos Gêneros.....	135
4.2	A crise do drama.....	139
4.3	Influências Teatrais.....	147
4.4	Teatro de Brecht.....	165
	Considerações Finais.....	178
	Bibliografia.....	180

INTRODUÇÃO

A história do teatro épico no Brasil tem início no final da década de 1950. Em 1958, temos a primeira encenação profissional do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956), com a apresentação de *A alma boa de Setsuan* no Teatro Maria Della Costa, e a estreia de *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro de Arena. A partir de então, teve início o processo de desenvolvimento do teatro épico brasileiro. A obra de Guarnieri, na qual o épico se anunciou na temática eleita pelo autor, fez deslanchar o percurso do teatro épico brechtiano, levando à criação do Seminário de Dramaturgia do Arena, aos estudos da obra de Brecht e à incorporação dos procedimentos artísticos do teatro épico.

O movimento ascensional das massas em meados dos anos 1960, ao qual a cena teatral brasileira se vinculou, como demonstra a trajetória do Teatro de Arena e, especialmente, a dos Centros Populares de Cultura, levou ao desenvolvimento do teatro épico. O presente trabalho tem como escopo, portanto, uma concepção histórica da forma estética, pela qual esta emerge dos processos sociais e estabelece uma relação dialética com o conteúdo. Nesse sentido, como destaca Iná Camargo Costa (1996), na obra de Guarnieri se anunciou o desenvolvimento do teatro épico no Brasil. A tensão entre a forma dramática e o conteúdo, de natureza épica, em *Eles não usam Black-tie*, desfaz-se com a evolução da forma épica, da qual são depoentes as peças *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e *A Mais-Valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho.

A expectativa de transformação social, via revolução socialista, considerada iminente, ilusoriamente ou não, em meados da década de 1960, colocava em relevo, portanto, a pertinência do teatro épico, cuja ênfase reside na dimensão transformável da vida. O advento da ditadura civil-militar em 1964, no entanto, que interrompeu a agitação política e cultural do início dos anos 1960, teria, assim, desarticulado as condições sociais favoráveis ao teatro épico brechtiano e, com isto, tornado-o obsoleto. Este trabalho se insere nesse debate, buscando discutir a atualidade de Brecht na sociedade brasileira contemporânea por meio da análise da peça *Ópera dos Vivos. Estudo Teatral em Quatro Atos*, do grupo teatral paulistano Companhia do Latão.

Além disso, com o Ato Institucional n.5, de 13 de dezembro de 1968, a regressão da movimentação política da cena teatral brasileira se intensificou, chegando ao fim o ciclo inaugurado em 1958. Assim, no primeiro capítulo apresenta-se o percurso do teatro épico no Brasil da década de 1960 e a discussão do nacional-popular na cultura, o qual mediou, todavia, a incorporação do teatro épico brechtiano e remete-se, como elucidado neste capítulo, à política cultural do Partido Comunista Brasileiro.

O segundo capítulo aborda a origem e a trajetória da Companhia do Latão, criada em 1997. No final da década de 1990, temos um movimento de retomada do teatro político e o surgimento de inúmeros grupos de teatro como reação à mercantilização cultural. A chamada Lei Rouanet (Lei Federal n. 8.313 de 23 de dezembro de 1991), que entrega a cultura ao mercado capitalista, deu ensejo à organização do Movimento Arte Contra a Barbárie, o qual conseguiu articular a aprovação da Lei de Fomento (Lei n.13.279 de 08 de janeiro de 2002). A década de 1990 representa, em suma, um momento crucial de

organização e politização da cena teatral brasileira, a despeito das contradições em que insere, como veremos, a prática dos grupos teatrais.

A escolha da Companhia do Latão como objeto de estudo, todavia, se dá na medida em que esta tem o teatro épico brechtiano como modelo, cuja atualidade na sociedade brasileira contemporânea o trabalho busca investigar. Não obstante, além da contraposição à mercantilização da cultura, o grupo teatral Companhia do Latão opõe-se à tendência cultural pós-moderna ativada pelo sistema capitalista, tal como compreendida pelo crítico Fredric Jameson (1996), ou seja, como uma cultura marcada pela crise da historicidade e pela desconexão entre sujeito e objeto.

No contexto dos anos 1990, de abandono da efervescência política e cultural de meados da década de 1960 e da relativa ausência de projetos coletivos de transformação social, a questão acerca da atualidade do teatro épico brechtiano se coloca. A palestra proferida por Roberto Schwarz, em 1997, na qual o crítico esmiuçou as causas que comprovariam a perda da atualidade de Brecht, delineando questão, tornou-se referência fundamental da prática da Companhia do Latão. Todavia, a tese defendida nestas páginas é a da atualidade de Brecht mediante a contraposição ao procedimento pós-moderno e a reativação dos nexos entre sujeito e objeto. O segundo capítulo constrói, portanto, o campo de forças onde se situa a discussão da atualidade de Brecht no Brasil e introduz a *Ópera dos Vivos. Estudo Teatral em Quatro Atos*, da Companhia do Latão.

O capítulo seguinte, portanto, tem a *Ópera dos Vivos* como tema. A peça trata, por meio das diferentes formas estéticas eleitas, dos últimos cinquenta anos da história brasileira, tendo início com a representação, no ato

I, do teatro realizado pelos Centros Populares de Cultura (CPC) da Une, criados em 1962 e extintos em 1964 pelas forças militares. Apesar da curta existência, os Centros Populares de Cultura, fortemente influenciados pelo teatro épico brechtiano, são emblemáticos do teatro de agitação e propaganda brasileiro. No ato II, a *Ópera dos Vivos* trata da linguagem alegórica do Cinema Novo. A obra *Terra em Transe* (1967), do cineasta Glauber Rocha, inspirou uma interpretação do Brasil no contexto social anterior à ditadura civil-militar de 1964, destacando as forças sociais que sinalizavam a emergência do golpe. No ato III, a peça trata da música popular, que no período posterior a 1964 aglutinou o debate estético no país, ao mesmo tempo em que já adentrava o processo de mercantilização. Por último, a Companhia do Latão se debruçou sobre a televisão, forma estética predominante na contemporaneidade. Como demonstra o ato IV da peça, o qual apresenta os bastidores de uma rede de televisão durante a filmagem de uma história de amor entre uma estudante e um delegado, durante os anos da ditadura civil-militar, a televisão realiza uma decantação do passado histórico-social brasileiro, ocultando o processo revolucionário propriamente dito.

Todavia, a interação entre os atos elucida a ruptura de tal processo, posto que o momento anterior a 1964, do qual trata o ato I, contrapõe-se à sociedade contemporânea e denota a mercantilização da cultura e o esvaziamento da dimensão política. O olhar que a peça lança sobre o presente busca recuperar, assim, os debates da década de 1960, mostrando a permanência das questões políticas e sociais na atualidade. Como se afirma na peça, “[...] os mortos desta luta estão vivos”. A utilização do teatro épico brechtiano como modelo pela Companhia do Latão permite a construção de

uma dramaturgia materialista, capaz de resgatar, no presente, os ecos das vozes do passado e de sublinhar a dimensão transformável da vida, oculta pela cultura pós-moderna. Em suma, o grupo teatral paulistano representa a realidade como passível de transformação e, assim, revela a atualidade do teatro épico brechtiano.

O quarto capítulo aborda, por seu turno, a teoria dos gêneros literários (o lírico, o épico e o dramático), demonstrando suas características fundamentais, tal como expostas por Anatol Rosenfeld (2010). Além disso, apresenta a historicização do conceito de forma introduzida por Hegel, no bojo da qual se insere a teoria da crise do drama de Peter Szondi, essencial ao propósito deste trabalho. O autor parte, assim, da relação dialética entre forma e conteúdo e analisa a crise do drama a partir da tensão produzida pela inserção, a partir do final do século XIX, de elementos épicos na forma dramática. Dessa forma, o quarto capítulo percorre os antecedentes históricos do teatro épico brechtiano, dentre eles o naturalismo e o expressionismo, movimentos culturais com os quais Brecht travou contato e incorporou dialeticamente na elaboração de sua teoria do teatro épico.

Reconstruídos os pressupostos históricos de sua gênese, o quarto capítulo deslinda o teatro de Brecht, apresentando os preceitos nos quais se ancora, fundamentalmente o efeito de distanciamento. O *gestus*, a relação com a ciência e a concepção do trabalho do ator, dentre outros aspectos, são elucidados no contexto do projeto brechtiano de alteração da função social do teatro e de sua conversão, de mera diversão, em instrumento de conhecimento. Em seguida, a participação de Brecht no debate sobre o expressionismo é revista, pois aclara determinadas características de seu

pensamento. Na década de 1930, a polêmica, protagonizada por Brecht e pelo filósofo e crítico marxista Georg Lukács, dividiu a esquerda a respeito da constituição de uma frente de luta contra o nazifascismo e constitui episódio fundamental da história da modernidade estética, do qual alguns dos principais aspectos são abordados neste capítulo.

A apresentação do teatro épico de Brecht é, todavia, realizada no sentido de demonstrar o engendramento do novo e conexão entre sujeito e objeto como inerente a ele. A ênfase no transformável que o caracteriza, a qual, no período dos anos 1960 no Brasil, ganhou empiricidade na constituição do socialismo, não pode, contudo, ser reduzida à ela. Portanto, a discussão da atualidade de Brecht deve, antes de tudo, situá-lo nas constelações em que se insere, no sentido de extrair delas os parâmetros a partir dos quais deve ser realizada.

O mapeamento das coordenadas da cultura contemporânea, nesse sentido, é fundamental para a questão que perpassa este trabalho. A proposta da Companhia de Latão de realização de um teatro épico brechtiano na sociedade brasileira hodierna, portanto, deve ser situada no contexto de predomínio da tendência cultural pós-moderna, no bojo da qual se insere a discussão da atualidade de Brecht. A *Ópera dos Vivos*, por sua vez, constitui o âmago para o qual convergem as questões que este trabalho mobiliza.

Capítulo 1

Teatro Épico nos anos 1960

1. O Teatro de Arena

A história do teatro épico no Brasil nos remete, como demonstra a pesquisadora Iná Camargo Costa (1996), à década de 1950. Em agosto de 1958, temos a primeira encenação profissional do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956), com a apresentação de *A alma boa de Setsuan*, pela Companhia Maria Della Costa (COSTA, 1996, p.23)¹. Além disso, o Teatro de Arena, fundado em 1953 e situado na Rua Teodoro Baima, n. 94, em São Paulo², estreou a peça *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri,

¹ Em 1945, tivemos a encenação de *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, por um grupo de refugiados alemães em São Paulo, no Salão de Festas da Associação dos Profissionais de Imprensa de São Paulo (Apisp). Anos depois, Alfredo Mesquita dirigiu um grupo de alunos em *A Exceção e a Regra*, sendo 1951 o ano mais provável de tal encenação.

² Como veremos no capítulo 2, a Companhia do Latão, grupo teatral paulistano com origem nos anos 1990, ocupou o espaço do Teatro de Arena com o projeto Pesquisa em Teatro Dialético e com o projeto Diálogos de Aprendizagem. Trata-se da tentativa de reativação da dimensão

em 22 de fevereiro de 1958 (Ibid., p.21), a qual deu início ao percurso que levou ao interesse pelo teatro épico brechtiano.

Ao longo dos anos 1950, o Teatro de Arena viu-se às voltas de sérias dificuldades econômicas. Quando o diretor Renato José Pécora, um dos fundadores do grupo, já pensava em fechar as portas da companhia, decidiu-se pela montagem da peça *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Invertendo totalmente as expectativas do grupo, a peça deu novo vigor ao Teatro de Arena. Nas palavras de Guarnieri:

[...] quando o Arena entrou naquela fase ruim, naquela crise, que parecia que o barco ia afundar mesmo, o Zé Renato resolveu como canto de cisne montar o *Eles Não Usam Black-Tie*. Ele dizia: 'Vamos montar o *Black-Tie*, porque já que vai acabar mesmo, vamos acabar com uma peça nacional. Podemos fazer um espetáculo razoável'. E a primeira semana foi aquele estado, o pessoal se entendeu, houve uma inter-relação danada entre os atores, e todos passaram a confiar no espetáculo e na peça. Agora, a reação do público foi surpreendente. A gente não esperava, não. Ninguém esperava. Foi um negócio bonito, magnífico. Não digo isso só de um lado pessoal, por ter participado. (GUARNIERI, apud COSTA, 1996, p.20)

Assim, com o grande afluxo de público, *Eles Não Usam Black-Tie*, sob direção de Augusto Boal, manteve-se em cartaz por mais de um ano e tirou o Teatro de Arena das proximidades da dissolução. A peça de Guarnieri, além disso, despertou ainda, como afirmam a autora Iná Camargo Costa (Ibid., p.21) e o crítico Sábado Magaldi (2003, p. 57), o vivo interesse pela dramaturgia nacional. Não se trata, contudo, de afirmar que, antes de 1958, os autores brasileiros não haviam estreado na dramaturgia local. De acordo com Iná Camargo Costa (1996), estes eram presença ao menos regular nos palcos brasileiros, apesar do predomínio do repertório estrangeiro. Isto sugere, portanto, que a peça, cujo sucesso animou o interesse pela dramaturgia nacional, teve como peculiaridade a introdução de “[...] uma importante

política da arte, voltada à emancipação social, que caracterizou o Teatro de Arena e os Centros Populares de Cultura.

mudança de foco [...] pela primeira vez, o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo” (COSTA, 1996, p.21). Pelo tema e pelos problemas que aborda, *Eles não usam Black-Tie* conseguiu tocar nas experiências políticas e sociais que o público vivenciava em seu cotidiano, despertando grande interesse. Depois da peça de Guarnieri, o teatro brasileiro passa a seguir em outra direção – direção esta que, ainda que crivada por percalços de todos os tipos, será a do teatro épico.

Todavia, ainda que o percurso do teatro épico no Brasil se inicie com *Eles não usam Black-Tie*, esta não pode ser considerada como tal. Dadas suas características formais, a peça de Guarnieri constitui um drama, não obstante o tema escolhido por Guarnieri – a greve – exigir, de acordo com Iná Camargo Costa (1996), o gênero épico. A divisão em atos, assim como a utilização do diálogo, em detrimento do recurso da narração, como demonstram Peter Szondi (2001) e Anatol Rosenfeld (2010), são procedimentos formais típicos do drama. Este tem a caracterização subjetiva das personagens como elemento central. O embate entre as subjetividades distintas constitui o núcleo central de onde provém a ação propriamente dita da peça dramática. A ação dramática é, portanto, resultado de tal embate. No teatro épico, pelo contrário, há como subsídio a tese de que as ações que determinam sobremaneira a vida do indivíduo não se encontram nas mãos dele, de modo que a caracterização subjetiva das personagens não apresenta funcionalidade. Consequentemente, o diálogo também deixa de ser constituinte do teatro épico, posto que os acontecimentos realmente importantes não dependem das personagens ali apresentadas, ou seja, não são decididos na esfera das relações intersubjetivas. Com isto, pode ser detectada na obra de Guarnieri uma relação

de tensão entre forma e conteúdo - tal como nas obras situadas no processo que Peter Szondi denomina “crise do drama”, caracterizado pela inserção, no drama, de características do gênero épico³. Tal inserção, na peça de Guarnieri, se anuncia na temática. A respeito da tensão entre forma e conteúdo em *Eles não usam Black-tie*, Iná Camargo Costa (Ibid., p.35-6) afirma:

[...] Por enquanto nos limitamos a mostrar os mais evidentes problemas criados pela forma utilizada por Guarnieri. [...] [Guarnieri] não viu nenhum inconveniente em fixar a sua cena na casa [...] Com essa opção técnica, o dramaturgo foi forçado a confiar ao diálogo todas as funções, tanto as épicas quanto as dramáticas [...] Todas as ações importantes se deram fora da cena e ficaram relegadas à condição de relato por que, apesar de seu assunto, o dramaturgo resolveu escrever um drama. Para se ter uma ideia da gravidade dessa escolha, limitemo-nos a apenas três episódios: a assembleia, o piquete e a libertação de Otávio. Enquanto a assembleia acontecia, ficamos confinados a uma prosaica festinha de noivado; em vez do piquete, acompanhamos Romana em seus problemas e afazeres domésticos; e, finalmente, enquanto Romana foi lutar pela liberdade do companheiro na Delegacia de Ordem Política e Social [...] ficamos ouvindo as desculpas que Tião tinha a apresentar a seu compreensivo cunhado.

A proposição da autora acerca da tensão entre forma e conteúdo na obra de Guarnieri é, todavia, questionada por Sábato Magaldi (2003). Segundo ele, um determinado conteúdo não pode, em si mesmo, ser considerado dramático ou épico. O tema da greve poderia, desse modo, ser tratado de forma dramática. Não haveria, portanto, segundo Magaldi, tensão entre a forma dramática e o conteúdo selecionado por Guarnieri, como preconiza Iná Camargo Costa (1996). As “falhas” de *Eles não usam black-tie* são imputadas pelo autor à imaturidade do dramaturgo, que estreava em 1958. Posto que não desenvolve tal afirmação, podemos indagar se tais “falhas” seriam os elementos épicos da obra de Guarnieri, como a narração, por exemplo. Além disso, o autor não leva em consideração que se encontra vedada à forma dramática a possibilidade de

³ No capítulo 4, voltaremos à questão das características formais dos gêneros épico e dramático e à crise do drama na tentativa de encontrar os antecedentes históricos do teatro épico de Brecht.

representar os dilemas da vida da classe trabalhadora, pois estes são oriundos das condições sociais em que está inserida e, deste modo, não podem ser tratados pelo drama, onde o diálogo se constitui como o *locus* dos embates intersubjetivos, a partir dos quais se origina a ação⁴. A opção pelo diálogo, como demonstra Iná Camargo Costa (1996), faz com que os acontecimentos referentes à greve fiquem de fora da cena, chegando ao espectador apenas na condição de relato.

Não obstante as críticas que podem ser feitas à peça de Guarnieri, *Black-tie* foi responsável por fazer deslanchar o processo que levaria o teatro brasileiro ao interesse pelo teatro épico. Após o sucesso daquela que foi concebida como a peça derradeira do grupo, o Teatro de Arena criou o *Seminário de Dramaturgia do Arena*, o qual teve como objetivo realizar pesquisas sintonizadas com o tema e as discussões levantadas por *Black-tie*, além de preparar e revelar autores capazes de trabalhar com elas. Dessa forma, o grupo, composto por Guarnieri, Francisco de Assis, Oduvaldo Vianna Filho, Vera Gertel, Nelson Xavier, Milton Gonçalves e Flávio Migliaccio, dentre outros, seguiram Augusto Boal em sua busca por “[...] uma dramaturgia mais eficaz tecnicamente e mais realista no seu conteúdo e, principalmente, mais autenticamente brasileira em sua forma” (XAVIER, N., 2012). Com isto, o grupo foi levado aos estudos teóricos da obra de Brecht e à familiarização com os procedimentos artísticos brechtianos. Os estudos do Seminário de Dramaturgia levaram à produção de *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal. Considerada por Iná Camargo Costa (1996, 1999) o primeiro exemplar do

⁴ De acordo com Szondi (2001), o drama tem origem no Renascimento e sinaliza a derrocada da visão de mundo medieval, atribuindo ao sujeito a capacidade de determinação da realidade. Assim, o drama centra-se na unidade entre sujeito e objeto, tendo como princípio, portanto, sujeitos que se autodeterminam. A crise do drama e a emergência do épico reflete, neste sentido, a separação entre sujeito e objeto e a crise do princípio da autodeterminação.

teatro épico brasileiro, *Revolução na América do Sul* marca também o aprofundamento da perspectiva nacionalista, que caracterizou o Teatro de Arena desde *Eles não usam Black-tie*. Segundo o diretor e crítico teatral Yan Michalski (1985), até 1958 o grupo não apresentou um posicionamento estético e político que o diferenciasse do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), companhia teatral criada em 1948 pelo industrial Franco Zampari. Concebido em termos puramente empresariais, o TBC pautava-se, além disso, como afirma Michalski (1985), pela reprodução de repertório estrangeiro, mantendo-se alheio à realidade nacional. Todavia, o TBC foi responsável pela profissionalização do teatro brasileiro, com a manutenção de elenco estável. Neste sentido, o Teatro de Arena deu continuidade ao “modelo TBC”, tanto pela manutenção de elenco como pelo repertório. De acordo com Michalski (1985), inicialmente o grupo diferenciou-se apenas pela forma arena do espaço cênico e pela diminuição dos custos da produção. A partir da segunda metade da década de 1950, porém

[...] não dava mais para viver de costas para a realidade brasileira. A euforia nacionalista desencadeada pelo governo JK, a mobilização de amplas faixas da população para a discussão dos grandes problemas nacionais, as reivindicações de melhores condições de vida para as camadas mais sacrificadas da população, endossadas e veiculadas pelos estudantes e por outros setores da classe média [...] todo este clima que se respirava na época tornou vulnerável o caráter cosmopolita e alienado dos problemas políticos e sociais que o teatro insistia em cultivar. (MICHALSKI, 1985, p.13)

O autor relaciona, desse modo, o êxito de *Eles não usam Black-tie* à saturação do modelo de teatro empreendido pelo TBC, marcado pelo fechamento às questões nacionais. Com isto, Michalski conecta a prática do Teatro de Arena, a partir de 1958, com a ascensão das massas de meados da década de 1960. O contexto de efervescência social do período anterior ao golpe civil-militar de 1964, que interrompeu as expectativas de transformação social, foi

acompanhado pela intensa mobilização política do teatro brasileiro, como demonstram a trajetória do Teatro de Arena e dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE). Nesse sentido, a cena teatral brasileira se colocou na direção do teatro não-dramático e do interesse pelo teatro épico brechtiano. Como salienta ainda Maria Silvia Betti (2010b), o teatro de Brecht “[...] é fundamental principalmente nos momentos de arrancada, no sentido dramaturgicamente e cênico, de uma dramaturgia política que lide com as condições históricas e sociais”.

A peça *Revolução na América do Sul* (1960), caracteriza-se, assim, pela apropriação dos procedimentos teatrais brechtianos. O diretor Augusto Boal “[...] enveredou tranquilamente pelas experiências dramaturgicas do teatro épico” (COSTA, 1998, p. 184), seguindo no caminho aberto pela peça de Guarnieri. Todavia, deve-se salientar que, se *Revolução na América do Sul* não alcançou o êxito de público de *Eles não usam Black-tie*, a crítica, por seu turno, também “[...] não dispunha de categorias que lhe permitissem analisá-la em sentido forte” (Ibid., p.60), posto que estava acostumada com teatro tido como “sério”. *Revolução na América do Sul* aproxima-se do teatro de revista, apresentando fortes traços burlescos e de sátira social e afastando-se radicalmente, portanto, dos padrões do gênero dramático que perpassam, de acordo com Iná Camargo Costa (1996), a crítica brasileira.

Ainda que tenha se aproveitado do assunto inserido por *Black-tie*, Augusto Boal não colocou em cena um proletariado consciente de sua classe. Seu José da Silva, personagem central de *Revolução na América do Sul*, representa um proletariado explorado, alienado e manipulado. O que se dá é que o autor, segundo Iná Camargo Costa (1996), preferiu colocar em cena a

contrarrevolução que estava em processo no início dos anos 1960 no Brasil, assim como a condição de espectador do povo brasileiro diante de tal processo, sua desorganização de classe. A autora vislumbra em *Revolução* uma “[...] caricatura do programa ‘revolucionário’ do PCB, então em vigor, que permitia apoiar um general ‘democrata’ para presidente” (Ibid, p.64). Em suma, Iná Camargo Costa vê em *Revolução na América do Sul* uma crítica à “política de alianças” adotada pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) no período anterior ao golpe de 1964. Como veremos mais adiante, a propósito da política cultural do PCB, a intelectualidade de esquerda defrontou-se, no pós-1964, com o debate a respeito das condições que possibilitaram o golpe – debate este que levou à crítica da política conciliatória do Partido.

O início dos anos 1960 no Brasil trouxe, portanto, o interesse pelo teatro épico de Bertolt Brecht. Além disto, nestes mesmos anos o Teatro de Arena iniciou a busca por uma dramaturgia nacional-popular, interessada em retratar temas de interesse das camadas marginalizadas da sociedade. Com *Revolução na América do Sul*, o Teatro de Arena deu ensejo a uma proposta que se tornaria marcante em grande parte da dramaturgia nacional, qual seja, o nacional-popular. Já presente no Teatro de Arena desde a época de *Eles não usam Black-tie*, o nacional-popular torna-se, todavia, mais palpável. Com isto, podemos inferir que, no Brasil, a apropriação da obra de Brecht foi mediada pela proposta nacional-popular dos anos 1960 e 1970.

O interesse pela criação de um teatro distante do modelo do teatro de classe média e afastado do povo seria responsável pela própria fragmentação do Teatro de Arena. Em 1961, os CPC's tiveram origem a partir de uma fragmentação interna do grupo paulistano. Oduvaldo Vianna Filho, membro do

Seminário de Dramaturgia e também ator (tendo inclusive participado de *Black-tie*), incomodado com a contradição entre o público que o teatro épico exigia – os trabalhadores – e aquele que o Teatro de Arena alcançava – a classe média intelectualizada, principalmente estudantes – desligou-se do grupo. A partir desse momento, sua prática teatral está vinculada ao nascimento dos CPCs.

1.1 Os Centros Populares de Cultura

Origem histórica

Os Centros Populares de Cultura tiveram origem, de acordo com Carlos Estevam Martins (1980), a partir de uma querela dentro do Teatro de Arena a respeito do público que frequentava as peças do grupo. Segundo o autor, tal querela ocorreu durante uma temporada de *Eles Não Usam Black-tie* e *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianninha, no Rio de Janeiro, em 1961. As divergências entre Vianna Filho, de um lado, e Renato José Pécora e Augusto Boal, de outro, tornam-se mais acentuadas, levando ao afastamento de Vianninha do Teatro de Arena.⁵ Permanecendo no Rio de Janeiro, Vianninha escreveu *A Mais-Valia vai acabar, seu Edgar*, na qual teve início, como afirma Iná Camargo Costa (1996), uma forma de produção coletiva que estaria presente em toda a trajetória dos CPCs. Após três meses de ensaios abertos, nos quais se discutia com o público os rumos da peça, *A Mais-Valia vai acabar, seu Edgar*, dirigida por Francisco de Assis, estreou em 1961. O objetivo de Vianninha era elaborar uma peça didática a respeito da exploração capitalista, fundamentando-se na teoria clássica do marxismo. No entanto, faltava à

⁵ A discussão a respeito do público que o teatro deveria atingir era mediada pela questão a respeito do modelo administrativo que o grupo deveria adotar. Zé Renato adotava o modelo empresarial, enquanto Vianna Filho apostava no modelo da cooperativa como mais adequado para se atingir as massas.

Vianninha e à Francisco de Assis uma explicação da dinâmica das relações de trabalho capitalista que fosse, ao mesmo tempo, didática e cientificamente exata. Com isto, recorreram a Carlos Estevam Martins, sociólogo do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), o qual ajudou a dupla dissidente do Teatro de Arena na elaboração da peça. Segundo Martins (1980, p.77):

[...] A ideia central da peça era esta: quatro operários trabalhavam juntos em uma unidade fabril qualquer, um deles tem um ataque cardíaco e agonizante faz um pedido a seus três colegas: que saíssem pelo mundo para descobrir aquilo que ele havia tentado descobrir a vida inteira – de onde vinha o lucro. Cada um dos companheiros fez um caminho diferente, mas só o terceiro acaba descobrindo de onde vem o lucro, ou seja, a produção da mais-valia.

A Mais-Valia vai acabar, seu Edgar demonstra o amadurecimento de Vianna Filho como dramaturgo atento à forma épica. Utilizando elementos do repertório épico, a peça representa, de acordo com Iná Camargo Costa (1996; 1998) e Maria Silvia Betti (2010b), um momento essencial do teatro épico brasileiro, pois se encontra, como veremos, na origem dos Centros Populares de Cultura, onde “[...] praticamente tudo o que de mais fundamental se fez teve no teatro brechtiano a sua raiz” (BETTI, 2010b). Recorrendo à parábola, Vianninha criou uma feira imaginária para, pela voz do personagem D4 (“Desgraçado 4”), explicar didaticamente o conceito de mais-valia. Após descobrir de “onde vem o lucro”, como um amigo pediu, D4 retorna para contar aos demais a sua descoberta. O personagem D4 pede ao companheiro que imagine uma feira, na qual poderia comprar apenas os produtos que usa no cotidiano. Na entrada, um porteiro fornece tickets que equivalem a tempos de trabalho (30min, 1h, 8h e assim por diante). Desse modo, o companheiro de D4 percebe, estarrecido, que usa para viver apenas o equivalente a 3 ou 4h de trabalho. O restante dos tickets, que ele é obrigado a devolver ao porteiro na saída, é embolsado pelo capitalista.

A Mais-Valia vai acabar, seu Edgar foi inicialmente montada no Teatro da Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, que à época funcionava em um antigo prédio, colonial e avarandado. Como a peça era muito divertida, e muito boas as músicas de Carlos Lyra, feitas para a peça, *A Mais-Valia* criou um público cativo de pessoas que todas as noites voltavam e ficavam conversando entre si. Carlos Estevam Martins e Vianninha perceberam que aquele público era composto por pessoas “[...] bem dotadas para as artes, em uma perspectiva nova e entusiasmada, e que senão houvesse alguma organização que canalizasse aquele potencial, tudo se perderia com o fim da temporada” (MARTINS, 1980, p.77). E foi assim que tiveram a ideia de montar um curso de filosofia para aglutinar aquelas pessoas e chamaram José Américo Motta Pessanha para ministrar a primeira aula. O público atraído foi tamanho que o espaço da Faculdade de Arquitetura já não o comportava. O próximo passo foi procurar a União Nacional dos Estudantes (UNE), que cedeu um pequeno auditório para prosseguirem com o curso. O CPC nasce, assim, como um órgão cultural ligado à Une, que estimula e promove as reuniões do grupo.

Os debates ao longo do curso de filosofia levaram ao aprofundamento da ideia de trabalharem em algo efetivamente novo em termos de cultura, que operasse como real canal de comunicação com o povo. Cabe aqui salientar a forte influência que o Movimento de Cultura Popular (MCP) exerceu nesse momento inicial da concepção do CPC. Voltado à alfabetização de crianças e adultos - tendo inclusive a participação de Paulo Freire – e à difusão cultural, o trabalho do MCP, criado pela prefeitura de Recife em 1960, era “[...] rico em termos de comunicação real com a vida cotidiana da população” (Ibid., p.78).

Em suma, o CPC nasce vinculado à tentativa de comunicação direta com o povo, inspirando-se nas propostas do MCP.

Dada a grande variedade de interesses dos integrantes, foram criados os departamentos de teatro, de música, artes plásticas e, posteriormente, o de arquitetura e de alfabetização de adultos. A partir disto, o CPC carioca, algo como um CPC-mãe, passou a viajar o país com as chamadas Une – volantes, que tiveram início no primeiro semestre de 1962. Grupos de dirigentes da entidade saíam em caravana percorrendo centros universitários de todo o país na tentativa de levar adiante suas propostas de intervenção dos estudantes sobre os problemas nacionais. Segundo afirma Marcelo Ridenti (2000), a repercussão das Une-volantes e o sucesso que obtiveram seriam inconcebíveis sem as apresentações teatrais do CPC, que assim travou contato direto com a massa estudantil – contato este bem mais fácil de ser realizado do que aquele com os trabalhadores, como veremos - e estimulou a criação de novos CPCs, inclusive em sindicatos. Foi fundado um departamento de Relações Externas, com o lema “Crescei-vos e Multiplicai-vos”, encarregado exclusivamente de semear novos CPCs pelo Brasil.

A busca pelo povo

Dentre os departamentos do CPC, o de teatro, dirigido por Vianninha, foi o de maior proeminência. No contexto de forte mobilização política que foi a primeira metade dos anos 1960, a possibilidade que abre de realização de um trabalho coletivo e voltado à conscientização das massas tornam o teatro uma arte privilegiada. Assim, o CPC como um todo - mas especialmente o departamento de teatro – pretendia levar a cabo a antiga ideia de mudar de

público e ir ao encontro do povo. Apesar das experiências decepcionantes que tal empreitada proporcionou, o CPC, se não conseguiu plenitude em seu objetivo, guarda também experiências altamente produtivas em seu contato com o povo. Dentre as experiências amargas, Carlos Estevam Martins (1980) cita a presença ativa da polícia na periferia, o qual dificultava muito a prática do grupo. No entanto, dificuldade ainda maior foi a “[...] ausência do operário nos locais onde supúnhamos que ele deveria estar [...] montamos muitos espetáculos em sindicatos mas não aparecia ninguém para assisti-los” (Ibid., p.78). E foi assim que o grupo foi levado à experiência do Teatro de Rua, a qual rapidamente tornou o CPC conhecido. João das Neves e Carlos Vereza, seus idealizadores, iam às ruas e “[...] com os recursos que o local oferecia, montavam cinco, seis pequenos esquetes por dia, subindo em árvores, subindo em postes, na Central do Brasil, em portas de fábrica, etc” (Ibid., p.78). O público se aglomerava para assistir e, devido ao sucesso de tal iniciativa, tomou forma a ideia de criar uma espécie de teatro móvel, uma carreta equipada com todos os equipamentos necessários que locomovia os atores e que, ao mesmo tempo, servia de palco. Passou, assim, a funcionar o Teatro de Rua. Além deste, o teatro camponês se inclui também entre as experiências produtivas do CPC. Como afirma Martins (1980), o ator Joel Barcelos, que liderava uma equipe que se locomovia pelo Rio de Janeiro, ao se deparar com o fracasso das apresentações na área rural, acabou por encontrar uma solução bastante criativa para o problema. Rejeitando os textos prontos, que pouco se comunicavam com a realidade do camponês, Barcelos teve a ideia de realizar uma pesquisa de campo prévia, chegando ao local da apresentação com

alguns dias de antecedência e elaborando peças que incorporassem os tipos locais e dissessem respeito aos problemas ali vivenciados.

Em 1962, Carlos Estevam Martins, que se tornou o primeiro presidente do CPC, redigiu o “Manifesto do CPC”, texto de caráter programático a respeito da relação entre arte e povo e arte e política. Sem desconsiderar as divergências no interior do órgão⁶, as quais nos desautorizam a tomar o Manifesto como elemento sintetizador da política cultural do CPC, trata-se de um documento de vital importância para a reconstrução do debate sobre a cultura no Brasil do início da década de 1960. Desta forma, deteremos-nos brevemente nas proposições contidas no documento. Este distingue três tipos de arte, sendo elas a “arte do povo”, a “arte popular” e a “arte popular revolucionária”.

A “arte do povo” seria a arte das sociedades tidas como atrasadas, florescendo essencialmente no meio rural ou áreas urbanas que ainda não atingiram o capitalismo industrial e as formas de vida que o acompanham. Sua principal característica seria a não-diferenciação entre artista e consumidor, posto que “[...] o nível da elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada” (MARTINS, 1979, p.72). A arte do povo seria, assim, uma forma de arte anterior à diferenciação entre produtor e receptor da obra e que meramente atende às necessidades de diversão e ornamento do grupo que a produziu.

A “arte popular”, de acordo com Martins (1979), caracteriza-se pela predominância nos centros urbanos e pela diferenciação entre aquele que

⁶ Como exemplo, temos o afastamento do departamento de Cinema das proposições do sociólogo e sua gradual aproximação ao Cinema Novo, como demonstra Miliandre Garcia (2004).

produz e aquele que *recebe* as obras, constituindo estes, portanto, estratos diferenciados e mediados pelo mercado. É mais elaborada do que arte do povo, mas sua inserção na lógica do mercado impossibilitaria, segundo Martins (1979), o enfrentamento dos problemas humanos fundamentais, de modo que acaba se resumindo em “escape” aos problemas cotidianos do público, que permanece no estado em que se encontra, ao invés de despertar para uma nova consciência e visão de mundo. Isto posto, vemos que a definição de arte popular de Martins (1979) aproxima-se muito da chamada cultura de massas, à qual o Manifesto faz poucas alusões, sendo esta uma das críticas que se pode fazer a ele. Não obstante, tal silenciamento pode ser proveniente do caráter então incipiente da indústria cultural brasileira no início dos anos 1960.

A “arte popular revolucionária”, por sua vez, seria aquela onde o autor situa a prática do CPC. Segundo ele, esta trava uma busca pela essência do povo, a qual, nas atuais condições históricas, seria a sua condição de classe potencialmente revolucionária. A arte popular revolucionária buscaria, assim, dotar o povo dos meios de que necessita para operar a transformação da realidade, ou seja, pretende levá-lo à compreensão da realidade em que vive e ao entendimento de seu papel no “mapa da objetividade”, ou seja, na estrutura de classes capitalista. Afirma Martins (Ibid., p.73):

[...] podemos bem avaliar enquanto atuamos como artistas a importância que têm as armas culturais nas vitórias do povo e o valor que adquirem as ideias quando penetram na consciência das massas e se transformam em potência material.

Todavia, a arte popular revolucionária seria acessível ao artista apenas quando este se confronta com os antagonismos sociais e com a posse do poder pela classe dominante. Tal reconhecimento qualificaria a arte como popular, e isto

na medida em que ela se colocaria ao lado do povo na luta pela superação de sua condição de classe oprimida.

O terceiro tipo de arte definido por Martins dá, portanto, a medida da relação entre arte e política no Manifesto. Segundo ele, as condições históricas daquele período faziam com que, fora da arte política, não existisse arte popular. O caráter popular da arte a colocaria diretamente ligada à condição do povo de classe dominada, de forma que o popular poderia manifestar-se apenas segundo uma perspectiva política de busca por emancipação, por libertação do estado de dominação. A concepção de povo expressa no Manifesto do CPC se afasta, assim, do que o autor entende como sendo a visão dos folcloristas – dentre eles, Mário de Andrade - os quais Martins (1979) critica. Segundo ele, enquanto o artista popular revolucionário concebe as pessoas do povo como os agentes da transformação social, para tais grupos o povo se assemelha a “[...] um pássaro ou uma flor, se reduz a a um objeto estético cujo potencial de beleza, de força primitiva e de virtudes bíblicas ainda não foi devidamente explorado pela arte erudita” (Ibid., p.73).

A relação estabelecida por Martins entre forma e conteúdo na arte popular revolucionária é responsável por grande parte das dissidências internas ao órgão. De acordo com o autor, as questões relativas ao conteúdo deveriam ter prioridade àquelas relativas à forma. Ou seja, a execução de uma obra formalmente perfeita não deve ser objetivo do artista popular, na medida em que poderia impossibilitar, segundo ele, o entendimento da obra pelo povo. O refinamento da forma estética seria acessível apenas ao próprio artista e à minoria privilegiada da sociedade, a qual ele “supõe” estar no seu nível. Como a apropriação da obra pelo público não constitui uma preocupação para tal

artista, podemos dizer, portanto, que este tem como objetivo antes *expressar-se* do que *comunicar-se*. Por seu turno, afirma Martins (1979), o artista popular revolucionário deve esmerar-se na busca por uma linguagem que permita a comunicação com o povo e recorrer, para tal, à arte do povo e à arte popular, formas de arte nas quais já se encontra desenvolvida a sua linguagem.

A primazia do conteúdo sobre a forma é defendida por Martins (Ibid., p.75) nos seguintes termos:

[...] Suas relações [do povo] com a arte são predominantemente extra-formais; trata-se de um público que reage diretamente ao que se lhe diz, um público em que é nula a capacidade de se desfazer das preocupações práticas com sua existência, de abstrair os motivos, as esperanças e os acontecimentos que configuram os quadros de sua vida material. Em uma palavra, lidamos com um público artisticamente inculto, inserido a tal ponto em seu contexto imediato que lhe está vedado participar da problemática específica da arte.

A obra popular revolucionária, objetivo da prática do CPC, seria então regida pelo que o autor denomina *princípio da comunicabilidade*, entendido como o elemento que une, na obra, tanto sua popularidade quanto seu caráter popular propriamente dito. Como o público ao qual se destina – o povo em sentido estrito – é alheio às questões formais, a obra popular deve ater-se especialmente à transmissão de conteúdo do qual o povo possa se servir. Martins (1979) não chega a afirmar que as preocupações formais não devem fazer parte das preocupações do artista popular, posto que deve haver nele a tentativa de depuração dos elementos da linguagem e de criação de uma forma estética compatível com o conteúdo que deseja transmitir. Todavia, o artista popular, pertencente a “[...] um estrato cultural distinto e superior ao do seu público” (Ibid., p.76) não deve se deixar seduzir pelas questões relativas à forma e permitir que estas entrem em choque com o princípio da comunicabilidade. A relação entre forma e conteúdo seria, assim, uma relação

em que a forma é condicionada e se torna elemento a serviço do conteúdo. Porém, tal condicionamento não é tido pelo Manifesto como pura redução estética, mas como resultado da opção por princípios estéticos e ideológicos distintos.

A questão da forma e do conteúdo na obra constitui ponto de reflexão de toda a parcela da intelectualidade que se propõe a pensar a relação entre arte e política. Deste modo, é de suma importância dar atenção a ela e à forma que assumiu nos debates sobre cultura nos anos 1960 no Brasil. Não obstante o caráter programático, o documento redigido por Martins não deve ser tomado como denotativo do caráter homogêneo do grupo. A principal divergência ocasionada por ele diz respeito justamente à forma e ao conteúdo na obra, às amarras colocadas por ele ao processo de criação artística.

As proposições de Martins encontraram vozes dissonantes principalmente no departamento de teatro e no de cinema do CPC. Este último - composto por nomes como Carlos Diegues e Leon Hirszman -, recusando submeter-se à manipulação da forma em favor do conteúdo, aproximou-se gradualmente do Cinema Novo. Helena Ignez, esposa de Glauber Rocha, era atriz e participou de várias peças do CPC, mas o cineasta, como afirma Martins (1980, p.81), “[...] não conseguiu se ligar a gente [...] não podia aceitar aquela camisa de força, uma atividade que, se tivesse algum mérito, seria educacional e político e nunca artístico”. Já em 1978 lidando com a onda crítica que atingiria o CPC com grande força na década de 1980, Martins reafirma a tese do Manifesto de que os artistas deveriam baixar o nível de sofisticação da arte.

Contudo, Oduvaldo Vianna Filho foi a grande figura oponente ao discurso de Martins. Em escritos de 1962 e 1963, Vianninha posicionou-se

contrário às teses do Manifesto do CPC, em favor da liberdade de criação do artista, ainda que, num primeiro momento, aceite o esquema por ele proposto. Segundo ele, o baixo nível artístico da obra poderia atrofiar a capacidade do povo de apreensão do real. Tal concepção coloca, assim, a prática de Vianninha em uma encruzilhada. Como então fazer arte revolucionária, uma arte que se comunique com o povo, sem espontaneamente subjugar-se ao empobrecimento estético? Segundo Garcia (2004), Vianninha resolve a questão abandonando o dilema e, por assim dizer, situando arte e política em esferas separadas: “[...] para que haja mensagem, não é possível fazer arte” (VIANNA FILHO apud GARCIA, 2004).

O documento de 1962, no entanto, não trata da relação entre as massas estudantis e o CPC. De acordo com Garcia (2004), a capacidade de mobilização dos estudantes constituiu um produto real da produção artística do CPC, ainda que o Manifesto tenda a vê-lo como um “desvio” do projeto original do órgão. Como afirma Garcia (2004):

[...] Uma das formas possíveis para analisar a integração entre os artistas, os intelectuais e as massas, nos anos 60, seria compreender a produção artístico-cultural financiada ou vinculada ao CPC como uma espécie de educação política e estética voltada primeiramente para a constituição de uma intelectualidade engajada.

Dessa forma, a conscientização da classe média e a formação de quadros pode, assim, ser vista como resultado da prática do CPC, como demonstra o *Relatório do Centro Popular de Cultura – atuação para e com os grupos sociais* (1963) e o artigo *Cultura Posta em Questão* (1963), de Ferreira Gullar, o qual, após um brevíssimo período de interinidade de Carlos Diegues - que se tornou presidente devido a um acordo político para amenizar as disputas entre Martins e Vianninha - sucedeu o sociólogo na presidência do CPC. A conscientização

das camadas médias urbanas seria a primeira etapa de um processo voltado ao povo não apenas como recebedor da cultura, mas também como criador da cultura e de condições materiais que permitam a sua elaboração. Mais uma vez, o Manifesto do CPC desponta como um documento histórico de grande importância para a discussão da relação entre cultura e política no Brasil dos anos 1960, ainda que aquém da heterogeneidade contida nas posturas práticas e teóricas do integrantes do grupo. Nesse sentido, as críticas que recaíram sobre o CPC e todo o conjunto da esquerda nos anos 1980, especialmente o PCB – no caso deste, o revisionismo iniciou-se no pós-1964 - tenderam a tomar as teses de Martins como reflexo do órgão, sem considerar o conjunto de textos produzidos no período anterior ao golpe e, assim, diminuindo a melhor experiência brasileira em termos de teatro de agitação popular. Como frisa Michalski (1985), em 31 março de 1964 o auditório da Une estava sendo reformado para a estreia de *Os Azeredo mais os Benevides*, de Oduvaldo Vianna Filho. Com o golpe civil-militar, no entanto, em 01 de abril de 1964, o prédio foi cercado e incendiado pelas forças militares. De acordo com Betti (2010b), a partir deste momento, que levou à extinção do CPC, se inicia o movimento de refluxo do teatro épico brasileiro, cujas perspectivas

[...] ficaram situadas num território extremamente adverso, que é o do teatro de estrutura empresarial, com público de classe média, pagante. E isto atrelado a um projeto que naquele momento era interpretado como de resistência ao conjunto de circunstâncias históricas que havia se instaurado: uma resistência ilusoriamente interpretada como uma forma de intervenção.

A instauração da ditadura civil-militar suspendeu o processo democrático em curso em meados da década de 1960, ao qual a cena teatral brasileira se coadunou. No período posterior ao golpe de 1964, a reorganização da cena teatral brasileira deu origem a posicionamentos estético-políticos distintos,

como passaremos a ver. Além disso, todavia, o Ato Institucional n.05, de 13 de dezembro de 1968, colocou a produção cultural sob o jugo da censura, levando à asfixia a agitação política e popular que caracterizou a cena teatral do início dos anos 1960.

2. Disputas estéticas e políticas nos anos pós-golpe. O Teatro Oficina

O Teatro Oficina teve origem em 1958, em São Paulo, como um grupo de teatro de estudantes da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP). A profissionalização, como ressalva Labaki (2002, p.19) ocorreu em 16 de agosto de 1961, com a apresentação – e também primeira direção profissional de José Celso Martinez Corrêa, fundador do grupo - de *A Vida Impressa em Dólar*, do norte-americano Clifford Odets. A peça inaugurou a casa de espetáculos Oficina, na rua Jaceguai n. 520, espaço que atualmente abriga as atividades do grupo. De acordo com Iná Camargo Costa (1996, p.141), até 1966 o repertório do Teatro Oficina foi predominantemente composto por obras consagradas internacionalmente, tais como *Quatro num Quarto* (1962), de Valentin Katáiev, *Pequenos Burgueses* (1963) e *Os Inimigos* (1966), de Máximo Gorki, e *Andorra* (1964), de Max Frisch. Neste sentido, a autora destaca o atraso estético do Teatro Oficina em relação ao Teatro de Arena, no qual tal repertório foi predominante até em 1958, quando *Eles não Usam Black-tie* levou à mudança de rumos e à valorização da dramaturgia nacional. Além disso, todavia, o repertório do Teatro Oficina, associado ao caráter de grande produção das apresentações e ao público visado pelo grupo, demonstraria, segundo a autora, a relação de afinidade existente, até 1966 -

quando apresentou *Os Inimigos* - do grupo com o TBC. Em 31 de maio de 1966, como declara Labaki (2002, p. 79), um incêndio destruiu o prédio do Teatro de Oficina, reinagurado em 29 de setembro de 1967 com *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, peça com a qual o grupo alcançou proeminência no cenário artístico-cultural da época, cuja cena dividiria com o Teatro de Arena e com o Grupo Opinião, do Rio de Janeiro, formado por Oduvaldo Vianna Filho, João das Neves, Armando Costa, Ferreira Gullar, Paulo Pontes e Augusto Boal, responsável pela direção do *Show Opinião*⁷, de dezembro de 1964.

O Teatro Oficina sobreviveu não apenas ao golpe civil-militar, que extinguiu o CPC, como ainda ao Ato Institucional n.5, de 13 de dezembro de 1968, que levou o Teatro de Arena à dispersão. A resposta que o grupo deu ao golpe teria sido, porém, segundo Roberto Schwarz (1978), uma resposta radical, mas não política. A avaliação do autor a respeito do Teatro Oficina é, assim como a de Iná Camargo Costa (1996), bastante crítica. Para Schwarz (1978), no contexto histórico em que a esquerda se debatia na tentativa de entender o golpe militar, o Teatro Oficina teria optado por tripudiar a esquerda e o público frequentador de teatro, burguês, aos quais responsabilizava pela conjuntura do país. Afinal, de acordo com Schwarz (1978), José Celso Martinez Corrêa considerava que “[...] se a pequena burguesia alinhou com a direita ou não resistiu, enquanto a grande se aliava ao imperialismo, todo consentimento entre palco e plateia é um erro ideológico e estético” (SCHWARZ, 1978, p.85). Em suma, para Schwarz (1978), o Teatro Oficina assumiu a hostilidade como princípio, rompendo com o clima de simpatia entre palco e público existente no Teatro de Arena. Nesse sentido, a estratégia do choque, do *épater la*

⁷ Mais adiante, retornaremos a questão da formação do Grupo Opinião no contexto pós-golpe.

bourgeoisie, apresentou-se como elemento de alta funcionalidade para o Teatro Oficina. Ao dispensar as mediações e tratar todos os setores da burguesia e da intelectualidade como “culpados”, o Teatro Oficina teria realizado uma crítica de ordem extremamente radical, porém não política, na medida em que a crítica à postura política dos envolvidos cedeu lugar ao ataque às “[...] ideias e imagens usuais da classe média, seus instintos e sua pessoa física” (Ibid., p.86). O radicalismo de José Celso Martinez Corrêa seria assim, segundo Schwarz (1978), de ordem moral e não política. No contexto de endurecimento político da década de 1960, tal radicalismo, ao invés de produtivo à esquerda, seria um retrocesso.

Ainda que “[...] ambíguo até a raiz do cabelo” (Ibid., p.85), o Teatro Oficina representou uma posição totalmente nova no cenário do teatro brasileiro, afastando-se e criticando a proposta nacional-popular. Afirma José Celso Martinez Corrêa (1998, p.97):

[...] O teatro não pode ser um instrumento de educação popular, de transformação de mentalidades na base do bom meninismo. A única possibilidade é exatamente pela deseducação provocar o espectador, provocar sua inteligência recalçada, seu sentido de beleza atrofiado, seu sentido de ação protegido por mil e um esquemas teóricos abstratos e que somente levam à ineficácia.

Em última instância, a recusa às coordenadas culturais da época e a opção por operar em um espaço de outra ordem, ao mesmo tempo radical e anárquico, poderia representar o ideal da arte pela arte, o não-engajamento da obra e do artista. Em suma, uma opção estético-política diversa. Há que se considerar, contudo, que no Brasil dos anos 1960 - no qual, de modo mais acentuado do que em regimes democráticos, não existe neutralidade política e toda postura é uma postura política - a opção por tais princípios estéticos tende a não ficar impune e a operar, independentemente da vontade do artista, na contramão

dos interesses da esquerda. Não se trata de afirmar, todavia, que o Teatro Oficina realiza uma aposta na autonomia da arte, pois este não é o horizonte da prática de José Celso Martinez Corrêa, mas de problematizar as opções estéticas do grupo em pleno contexto da ditadura civil-militar brasileira.

Apesar de compartilharmos a crítica de Schwarz a respeito do Teatro Oficina, devemos salientar, todavia, que esta é norteadada por uma concepção restrita de política. O autor não envereda pelos caminhos que conduzem à identificação entre tomada de postura e filiação partidária, identificação esta que aniquilaria toda a influência do filósofo da Escola de Frankfurt, Theodor W. Adorno, no pensamento de Schwarz. Porém, a análise que realiza do Teatro Oficina e a afirmação de que a crítica deste seria moral, mas não política, pauta-se pelo sentido de que a recusa às tendências dogmáticas e ideológicas da sociedade deve se dar pela criação de um contra-discurso, formado com as mesmas armas de que dispõe o inimigo. Em outras palavras, o *locus* de realização do debate estaria definido. Nesse sentido, o ataque à consciência moral da burguesia, marcante no teatro realizado por José Celso Martinez Corrêa, envolveria um conceito mais amplo de política e, ao mesmo tempo, de crítica da ideologia, crítica esta que ultrapassa os limites do racional propriamente dito.

Afastada tanto do tropicalismo quanto da proposta nacional-popular, Iná Camargo Costa (1996) avalia o Teatro Oficina como expressão da derrota da esquerda e do refluxo do “agit-prop” brasileiro. Segundo a autora, no pós-1964, o Teatro Arena e o Grupo Opinião - para onde migraram os dissidentes do CPC - renegaram a experiência anterior e as próprias conquistas estéticas e políticas, transformando-as em meros recursos cênicos. De acordo com ela,

este teria sido o caso do teatro épico, transformado em *estilo* após o golpe⁸, como demonstram *Arena conta Zumbi* (1965), *Arena conta Tiradentes* (1966) e o *Show Opinião* (1967). Nesse processo, segundo a autora, as conquistas do teatro brasileiro converteram-se em pastiches, em simulacros daquilo que foram. Após o golpe de 1964, “[...] nossos jovens artistas de esquerda renovaram a proeza de transformar a luta (passada) em mercadoria a ser consumida como seu sucedâneo (no presente)” (COSTA, 1996, p.112). Em suma, para a autora, no período de 1964 a 1968, no qual a ditadura conviveu com a efervescência na produção cultural, tivemos o abandono ou o desenraizamento histórico das proposições anteriores, de modo que um grupo que nunca se havia colocado as questões que permeavam a prática dos grupos no pré-1964 pôde colocar-se na vanguarda.

Enquanto a avaliação de Iná Camargo Costa (1996) localiza o Teatro Oficina no “túmulos” do teatro épico, Labaki (2002) concebe o teatro de José Celso Martinez Corrêa como intimamente ligado àquele do dramaturgo alemão e, assim, corrobora indiretamente a tese da autora. A apropriação de Brecht pelo Teatro Oficina nada teria a ver com o teatro criado pelo dramaturgo, pois suas técnicas seriam utilizadas com propósitos cênicos, voltadas à teatralidade explícita, mas desvinculadas dos efeitos sociais que Brecht tinha em vista.

Não obstante, de acordo com Luis Carlos Maciel (2002) a apropriação de Brecht pelo Teatro Oficina é mediada pelo conceito de *gestus*, entendido como

[...] qualquer elemento de exteriorização física (cacoetes, posturas, maneiras de falar, etc) que o ator pode usar para projetar a

⁸ Mais adiante, quando avaliarmos o percurso do teatro épico no Brasil, retornaremos à esta questão. Por ora, contudo, interessa-nos apenas a crítica da autora ao Teatro Oficina.

personagem –sem que necessariamente se limite a um gesto realista [...] um signo da condição social da personagem (MACIEL apud LABAKI, 2002, p.33)

O gestus brechtiano seria, deste modo, tido pelo grupo como signo da necessidade de se operar o corpo como elemento central da desestruturação da psique e da sociedade burguesa, posto que esta teria no controle do corpo a sua forma de dominação. Apoiando Brecht em William Reich, que postula a correspondência entre as estruturas sociais e as subjetivas, o Teatro Oficina adquire cunho altamente sexuado e profanador. Em 1968, o Teatro Oficina estreou a peça *Galileu Galilei* e, posteriormente, *Na Selva das Cidades*, ambas de Brecht. Segundo Labaki (2002), tais peças foram perpassadas de elementos irracionais e existenciais totalmente estranhos ao teatro racional de Brecht. Intenções à parte, há que se pensar se o que o Teatro Oficina de fato alcança com a aposta na desestruturação via corpo não é a reincidência no *choque*, tal como enunciado por Schwarz (1978).

Na defesa de José Celso Martinez Corrêa mobiliza-se também Magaldi (2003), cuja avaliação do Teatro Oficina se realiza sob o prisma do experimentalismo do grupo. A associação rejeitada por Iná Camargo Costa e por Schwarz de teatro épico, Stanislavski e Grotowski – para ficarmos apenas nestes – é bem quista por Magaldi e valorizada como tentativa de exploração cênica e de conquista de novas linguagens - ainda que chegue a problematizar a possibilidade de união de sistemas tão distintos quanto os de Brecht e Stanislavski. Contestando as considerações de Iná Camargo Costa, Magaldi (2003) questiona o papel atribuído por ela à *Roda Viva* (1968) no cenário do teatro brasileiro, qual seja, o de ter aberto o caminho para o teatro de vanguarda no Brasil. Magaldi critica a montagem do Teatro Oficina nos seguintes termos, que vale a pena vermos:

[...] O diretor José Celso alterou, de fato, toda a delicadeza do diálogo, transformando todo o espetáculo em agressão, desde os palavrões alinhados gratuitamente até o elenco se sentar no colo do público e o desfile de signos provocativos para o sexo. Sinceramente, ressalvado o talento dos intérpretes, o conjunto me parecia uma algazarra de adolescentes mal-educados. (MAGALDI, S. 2003, p. 296)

Vemos que Magaldi, assim como Iná Camargo Costa (1996) e Roberto Schwarz (1978), coloca em questão o princípio da agressão assumido pelo Teatro Oficina. Não obstante, não extrai disto maiores consequências, apenas localizando a peça de 1968 entre as realizações menores do grupo, aquém de *Galileu Galilei* e *Na Selva das Cidades*. Iná Camargo Costa (1996), por sua vez, afirma que o texto de Chico Buarque representa uma tentativa de reflexão a respeito da condição do artista perante o universo das relações de trabalho capitalistas. Por sua vez, a montagem de José Celso Martinez Corrêa, ao invés de enfatizar os méritos do texto de Chico Buarque, teria exacerbado o aspecto moralista da peça e acrescentado a agressão. Identificando o sistema “que compra” o artista e sua obra à plateia e acentuando o aspecto subjetivo do “artista que se vende”, José Celso Martinez Corrêa teria transformado o texto crítico de Chico Buarque em material a serviço do princípio da agressividade, sobre o qual se fundamenta sua prática teatral. Destarte, *Roda Viva* representa, para Iná Camargo Costa (1996), a consagração do processo iniciado em *Arena conta Zumbi* (1965), *Arena Conta Tiradentes* (1966) e retomado em *O Rei da Vela* (1967), qual seja, o processo de consagração do teatro vanguardista e derrocada do teatro político. Tal processo é evidenciado, além disso, por Michalski (1985). Segundo o autor, a encenação de *O Rei da Vela*, texto escrito por Oswald de Andrade entre 1933 e 1937 representou um marco decisivo da

[...] tendência de reação anárquica às pressões a que a nação se achava submetida [...] o anárquico texto [...] o seu espírito de

corrosivo, a sua linguagem debochada, as sugestões nele contidas de um espetáculo assumidamente caótico e agressivo – tudo isso estava a anos-luz dos cânones de comportamento teatral das décadas anteriores [...] já é possível perceber uma clara afinidade entre O Rei da Vela do Oficina e as características do movimento tropicalista que iniciava então sua caminhada (MICHALSKI, 1985, p.28-30)

Apesar das objeções feitas ao Teatro Oficina, deve-se salientar ainda uma de suas características marcantes, sendo esta a busca por atualização permanente, que levam o grupo a um esforço contínuo de pesquisa e de renovação - esforço este que, se o torna alvo de críticas, posto que o resultado por vezes aproxima-se do quimérico, também deve ser valorizado como uma fuga do canônico. O experimentalismo característico do grupo liderado por José Celso Martinez Corrêa é sobremaneira visível em sua parceria, entre o final dos anos 1960 e o início dos anos 1970, com os diretores-criadores do Living Theater, Judith Malina e Julian Beck. Fundado em Nova York em 1947, o grupo caracteriza-se, como afirma Malina (2008) pela mistura entre “[...] anarquia, liberdade e experimentalismo”. Fundado por ela e o marido Julian Beck, o Living Theater integrou o movimento pacifista de contestação da participação americana na Guerra do Vietnã e contestou todas as formas de autoritarismo e privação da liberdade individual. Após o Teatro Oficina ser atacado em 1968, quando o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiu o teatro onde estava sendo apresentada *Roda Viva*, espancando membros do grupo e destruindo o cenário e o equipamento técnico, o diretor viajou para Paris, onde travou contato com o casal, que convidou a vir ao Brasil. Afirma

Malina:

[...] Na época, quando nós estávamos trabalhando como uma pequena organização de apoio ativo em Paris, Zé Celso veio até nós e nos contou sobre a situação do Oficina e todas as pressões que caíram sobre eles. E muito pouca coisa era possível na época; talvez nada pudesse ser feito. Eles foram brutalizados, suas vidas estavam em perigo, os atores estavam na prisão, teatros estavam fechados e, sendo um homem aventureiro, Zé Celso disse: "Se o Living Theater

pudesse vir, poderia ser muito importante para nós". E, então, tendo muito poucos pertences, nós fizemos as malas e fomos para o Brasil. (MALINA apud LIGIERO,2012)

A fala de Malina demonstra a consciência a respeito das dificuldades que seriam encontradas no país - dificuldades estas que a levariam, a respeito do trabalho realizado com o Teatro Oficina no Brasil, a afirmar que “[...] foi um desastre. O país vivia numa ditadura militar e não era possível fazer um teatro livre, verdadeiramente radical e experimental no Brasil daquele tempo” (MALINA, 2008). A prisão do casal pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), em Ouro Preto – onde o grupo havia se estabelecido -, seguida da expulsão do país, demonstra a agressividade do regime ditatorial brasileiro e as condições em que se encontravam os artistas naqueles anos. A experiência no Brasil motivou a reflexão do grupo sobre o sadomasoquismo político - manifesto, por exemplo, na prática da tortura física que o grupo presenciou no país – e rendeu a performance “Sete Meditações sobre o Sadomasoquismo Político”.

Distante de possuir um método, o Living Theater e seu propósito de reinvenção constante influenciaram José Celso Martinez Corrêa, principalmente na questão da libertação corporal, aspecto fundamental tanto no experimentalismo do Teatro Oficina quanto no do Living Theater, ainda que ambos mantivessem convicções específicas a respeito de sua prática teatral. A parceria com Living Theater, no entanto, demonstra o forte empreendedorismo artístico-cultural que guiava o Teatro Oficina e que animava sua tentativa de resistência cultural ao regime inaugurado em 1964.

2.1 O Teatro de Arena e o Grupo Opinião

A produção cultural do Teatro de Arena e do recém-criado Grupo Opinião, no Rio de Janeiro, no contexto posterior a 1964, caracteriza-se, de acordo com Schwarz (1978) pela não-incorporação da derrota da esquerda. O Opinião, grupo que aglutinou artistas das mais diversas áreas, muitos deles oriundos do CPC, tomou a música como arte privilegiada de intervenção e apresentou, em dezembro de 1964, o *Show Opinião*, assinado por Armando Costa, Paulo Pontes e Vianninha. O *Show*, que mesclou canções com episódios narrativos, prontamente foi tomado como “[...] quartel-general da resistência ao golpe” (COSTA, 1996, p.101), não obstante as poucas referências à derrota vivenciada pela esquerda. O golpe teria sido tratado pelo grupo como um desvio de percurso, um acidente, por assim dizer, sem maiores indagações a respeito das condições que o possibilitaram. Desta forma, O Opinião – assim como o Teatro de Arena – teria sido incapaz de responder política e esteticamente aos problemas do momento.

O Opinião buscou tirar das sombras a música brasileira, ofuscada pela estrangeira, despejada pelo mercado. Para tanto, foi buscar matéria-prima nos lugares desprezados pelo então incipiente mercado musical brasileiro. Desse modo, afirma Ridenti (2000), o grupo seria herdeiro do movimento nacional-popular iniciado no pré-1964 e opor-se-ia, assim, ao Teatro Oficina. Tal busca pela cultura brasileira e pelo povo levou à “descoberta” de Cartola, Edu Lobo e Clementina de Jesus, que nasceram para o Brasil mediante incorporação pelo mercado. A emergência da música de protesto deu-se, portanto, às bordas do mercado que rapidamente a incorporou. Trata-se, de acordo com Iná Camargo Costa (1996), do fenômeno da mercantilização da vida política, semelhante àquele apontado por Walter Benjamin na década de 1930 na Alemanha. As

manifestações culturais da vida nordestina, as vicissitudes da vida no morro, assim como os signos da luta passada, tomados como a continuidade dela, passaram a integrar a lógica capitalista. Após o sucesso do *Show Opinião*, cujo disco foi sucesso de vendas, o Opinião montou a peça *Liberdade, Liberdade*, escrita por Millôr Fernandes e estrelada por Paulo Autran e Tereza Raquel, “[...] dois nomes do teatro, respeitados, prestigiados, e que nada tinham a ver com política” (GULLAR apud RIDENTI, 2000, p. 127) Logo após, foi a vez de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* de Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho. Com a saída deste no início dos anos 1970, quando em virtude de um tumor no pulmão afastou-se do grupo, o Opinião perdeu muito de sua identidade e começou a converter-se em um teatro tradicional. Dada tal crise de identidade, os problemas financeiros pelos quais passava e, além e sobretudo, do AI-5, resolveu-se pela venda do Opinião.

As peças *Arena conta Zumbi* (1965), e *Arena conta Tiradentes* (1966), são também apontadas por Iná Camargo Costa (1996) como anunciativas da mercantilização da vida cultural. A respeito de *Arena conta Tiradentes*, do Teatro de Arena, afirma a autora:

[...] No Brasil, com Brecht aconteceu o mesmo que com outros produtos importados: foi reduzido a um material como outro qualquer que se guarda no almoxarifado, podendo a qualquer momento ser posto em circulação, e a serviço de não importa que assunto (COSTA, 1996, p.137-38)

Todavia, Schwarz (1978) é pioneiro no apontamento dos limites estético-políticos do Teatro de Arena, questionando o clima de efusão entre palco e público e tomando-o como sintoma da não incorporação do golpe como um momento histórico de ruptura. Tal relação de cumplicidade teria sido, de acordo com Schwarz (1978), em grande parte viabilizada pelo ascendente movimento estudantil, o qual se fortificaria nos anos seguintes e que, naquele momento,

encontrou no Teatro de Arena um centro contestatário do novo regime. A conversão do teatro épico em estilo também é apontada por Schwarz (1978) e foi demonstrada, inclusive, por Augusto Boal, que chegou a afirmar que o teatro deveria operar tanto com o distanciamento brechtiano quanto com a identificação do sistema Stanislavski. Schwarz (1978) apontou em *Tiradentes* a convivência dos dois sistemas, utilizados no sentido de produzir, por um lado, uma imagem crítica das classes dominantes e, de outro, a edificação do herói. Aos inimigos de *Tiradentes* caberia, então, o distanciamento brechtiano e, a ele, a promoção da identificação stanislavskiana, gerando-se assim um resultado estético questionável. Vejamos o autor:

[...] os abastados calculam politicamente, tem noção de seus interesses materiais, sua capacidade epigramática é formidável e sua presença em cena é bom teatro; já o mártir corre desvairadamente em pós a liberdade, é desinteressado, um verdadeiro idealista cansativo, com rendimento teatral menor (SCHWARZ, 1978, p. 84)

A opção de tratar *Tiradentes* como herói, utilizando o recurso da identificação e não o do distanciamento brechtiano demonstraria, assim - além da rejeição da experiência estética anterior, que exigiria o tratamento épico na peça como um todo -, um aspecto fundamental da política do Teatro de Arena naquele momento. A autocrítica estava vedada, a indagação e o distanciamento da política anterior não estavam na pauta do dia, dado que, por si mesmo, demonstra o prosseguimento nela. O tratamento épico, portanto, não poderia ser utilizado no caso do herói, posto que a consciência da esquerda não estava preparada para tal. Já bastante conhecido no país, Brecht passou a ser uma referência cada vez mais constante no repertório brasileiro - o próprio Teatro de Arena apresentou, em 1967, *O Círculo de Giz Caucásico*, do dramaturgo alemão. Não obstante, de acordo com Iná Camargo Costa (1996), esse período encerra o processo iniciado anos antes com *Eles Não Usam Black-tie*. As

condições histórico-sociais do teatro épico brasileiro haviam sido deixadas para trás, *pari passu* a transformação do arsenal brechtiano em recurso estilístico.

Apesar das objeções políticas e estéticas que podem ser feitas à prática do Teatro de Arena e à do Grupo Opinião - sem deixar de lado, todavia, o Teatro Oficina -, o período de 1964 a 1968 foi de intensa agitação política e cultural – período este que seria encerrado pelo Ato Institucional-5. Considerados subversivos pela ditadura civil- militar, membros dos grupos foram por vezes perseguidos e alvos do Inquérito Policial Militar (IPM), que tinha como objetivo a intimidação e a dispersão da esquerda no front cultural. A partir de 1968 houve o refluxo histórico do período de efervescência cultural no qual a esquerda foi hegemônica. O AI-5 levou à interrupção as divergências estéticas e fez com que, no início dos anos 1970, o PCB encarasse a questão cultural de maneira diversa, já incorporando as experiências históricas recentes.

2.2. O Partido Comunista Brasileiro

O Partido Comunista Brasileiro foi uma presença forte, quase hegemônica, na curta duração do CPC, que teve sua carreira finda em 1964 com o golpe militar. O clima de efervescência política, de luta por transformação social, que se supunha iminente, contagiava todos aqueles comprometidos com projetos estético-políticos. Além do PCB, no entanto, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), igualmente extinto após o golpe, também exerceu forte influência no CPC. O nacional-desenvolvimentismo do Instituto implicava no desenvolvimento da *consciência nacional* e assim inspirava os cepecistas na busca pelo *povo*. Segundo o

ISEB, a constituição da nacionalidade era como que a outra face da superação do subdesenvolvimento, posto que a alienação cultural, marcada pelo consumo da cultura estrangeira, deveria ceder lugar à uma cultura eminentemente nacional, que refletisse sobre a realidade brasileira e os problemas vivenciados pelo povo. Tanto no plano econômico quanto no cultural, buscava-se o desenvolvimento da autonomia perante o estrangeiro. As teses isebianas, portanto, iam ao encontro do desejo dos artistas do CPC de uma cultura que valorizasse o elemento local, que assim muito se inspiraram nos professores do ISEB. Deixando de lado a relação com o CPC, devemos, contudo, considerar que a valorização do nacional pelo Partido constituiu consequência direta da política geral adotada no pré-golpe e reassumida logo depois. O forte antiimperialismo e a aposta na necessidade de alianças com a burguesia nacional caracterizaram a estratégia dos comunistas da década de 1960. De acordo com Schwarz (1978), a razão disto é a distinção, pelo Partido, de dois setores diferentes na classe dominante brasileira. Um deles – a burguesia industrial – seria progressista e nacionalista, enquanto o outro, representado pelo setor agrário, seria conservador e antinacionalista. Tal oposição não era fruto da imaginação dos comunistas, mas foi sobrevalorizada pelo Partido, que assim enfatizava a necessidade de união com o setor progressista da sociedade em detrimento da promoção da luta de classes e da organização da classe operária. Apenas depois de vencido o setor reacionário da burguesia entraria em pauta a efetiva transição para o socialismo. O caráter conciliatório da política, marcado pelo nacionalismo antiimperialista, deu assim os contornos da estratégia adotada pelo PCB.

No plano cultural, a política de alianças do PCB implicava a necessidade de criação de uma arte não-alienada, autenticamente nacional e que refletisse os problemas do povo. No pré-1964, as discussões sobre o nacional e o popular na cultura - que no período posterior ao golpe se fizeram presentes de modo ainda mais acentuado – encontravam-se na ordem do dia. Todavia, antes de passarmos às discussões sobre o nacional e o popular, bem como sobre o populismo na cultura brasileira, devemos nos reportar ao fim da década de 1950, quando o Partido iniciou, de acordo com Celso Frederico (2007), estudioso das interfaces entre marxismo e cultura no Brasil, o processo de desestalinização que marcaria a política cultural assumida pelos comunistas em fins da década de 1960. Além disto, tal processo estaria, como veremos, à guisa de uma brevíssima história do comunismo no Brasil, no eixo da cisão ocorrida no interior do Partido nos anos 1960.

De acordo com Sales (2007), em 1958 o Partido Comunista Brasileiro aprovou a “Declaração de Março”, documento concebido sob o impacto do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUs) realizado em 1956. A “Declaração de Março” é assim denotativa, segundo o autor, do momento de reformulação teórica que então se iniciava no PCB e que seria referendada no V Congresso do partido, de 1960. A “Declaração de Março”, assim como o V Congresso, tratou dos crimes cometidos por Joseph Stálin, secretário-geral do PCUs até sua morte, em 1953. No XX Congresso do PCUs, Nikita Kruchev, sucessor de Stálin como secretário-geral do Partido Soviético, criticou duramente a política stalinista, denunciando a violência, a perseguição e toda a gama de crimes de Stálin e seus colaboradores. No último dia do Congresso, Nikita Kruchev apresentou o “Relatório Secreto”, no qual criticou o

culto da personalidade de Stálin e denunciou os assassinatos e prisões de contrarrevolucionários ordenados pelo chefe do Partido. Primeiramente apresentado ao PCUs, o Relatório foi posteriormente lido aos dirigentes dos partidos comunistas estrangeiros, sendo que alguns deles – como o partido comunista da França e o da Itália – optaram por ocultar, como afirma Sales (2007), as revelações do Relatório da integralidade de seus partidos. Não obstante, o XX Congresso causou forte impacto no comunismo internacional. Além das denúncias, os vários partidos comunistas tiveram que lidar com as mudanças impressas por Kruchev na política soviética, como a aproximação com os Estados Unidos, até então considerado o principal inimigo do regime comunista, a ser combatido em primeira instância. A política da coexistência pacífica adotada por Kruchev compõe assim, ao lado da reabilitação dos presos políticos e do fechamento de campos de trabalho forçados, o processo de desestalinização iniciado em 1958.

Destarte, o Partido Comunista Brasileiro aprovou a “Declaração de Março” de 1958, documento que, ainda que reafirme o propósito antiimperialista e o caráter nacional e democrático da revolução socialista - que deveria ser feita, preferencialmente, pelo caminho pacífico - , além de tentar corrigir o sectarismo dos comunistas, trouxe também, de acordo com Celso Frederico (2007), algo até então inédito na história do PCB: o reconhecimento do processo contraditório de desenvolvimento do país, realizado sob a lógica da dominação imperialista. Segundo o autor, a luta pela democratização da sociedade brasileira – com ênfase em reformas de base, em especial a reforma agrária - atrelada à questão nacional, assumiu posição de destaque na política do Partido, cujas ressonâncias no âmbito da produção cultural são encontradas

nos CPCs, no ISEB, no Cinema Novo e na bossa nova – em suma, nas manifestações artísticas e intelectuais interessadas no encontro do nacional e do popular na cultura brasileira.

O processo de desestalinização que então se iniciara deu origem, de acordo com Sales (2007), à grupos descontentes com os “novos rumos” do PCB expressos na Declaração. Em defesa da ortodoxia partidária teriam se mobilizado, dentre outros, João Amazonas e Maurício Grabois, nomes que mais tarde, em 1962, comporiam o PC do B (Partido Comunista do Brasil). Expulsos do PCB como representantes do dogmatismo e sectarismo da política stalinista, um grupo de militantes convocou uma Confederação Nacional Extraordinária e elegeu um Comitê Central, aprovou novos estatutos e reivindicou a posição de legítimo partido comunista brasileiro, alegando que o PCB, ao reformular-se e renegar as diretrizes stalinistas, além de retirar de seu estatuto as referências ao marxismo-leninismo, acabou se afastando dos ideais revolucionários que deveriam norteá-lo.

Além dos debates provocados pelas denúncias de Kruchev, que criou a polarização entre stalinistas e anti-stalinistas no interior do PCB, a oposição entre aqueles que propunham a luta armada como caminho para a revolução e os defensores da via pacífica costuma ser também apontada como uma das causas que levaram ao desmembramento do PCB. Sales (2007) defende, contudo, que tal oposição não teve peso tal que levasse à cisão do Partido. Segundo ele, o PC do B, cuja origem data de 1962, sequer fez opção explícita pela luta armada antes do golpe de 1964. No *Manifesto-Programa* do PC do B, documento de 1962, não há a defesa aberta da violência revolucionária, como no documento *O Golpe de 64 e seus ensinamentos*. No *Manifesto*, a defesa da

luta armada deu-se, de maneira tangencial, nos seguintes termos: “[...] as massas populares terão que recorrer a todas as formas de luta que se fizerem necessárias para conseguir seus propósitos”⁹ – formas estas que englobavam, por exemplo, as campanhas contra João Goulart, governo do qual o PC do B foi opositor enérgico¹⁰. Além disto, Sales (2007) ressalta que houve sempre no interior do PC do B a existência de uma corrente que enfatizava a ação revolucionária ligada às massas – ou seja, a política da frente única sob a direção da classe operária - e outra que apoiava o enfrentamento armado direto como condição *sine qua non* da revolução brasileira. Tal dualismo seria resolvido a favor da luta armada no documento *Guerra Popular – caminho da luta armada no Brasil*, após a eclosão do Ato Institucional-5 de 1968.

Dessa forma, a cisão ocorrida no interior do PCB deve antes ser reportada, segundo o historiador, às disputas de poder dentro da estrutura partidária, acirradas no contexto das discussões alavancadas pelas denúncias do XX Congresso do PCUs. O núcleo mais forte optou por resolver as tensões mediante a expulsão dos descontentes, os quais se organizaram em um novo partido, que manteve a tradição de resolver as tensões pela expulsão dos opositoristas. Com isto, vemos que Sales (2007) localiza o nascimento do PC do B, assim como o do Partido Comunista do Brasil – Ala Vermelha (PC do B-AV) e o do Partido Comunista Revolucionário (PCR), partidos que tiveram origem de dois grupos de militantes expulsos do PC do B, na política intrapartidária de disputa pelo poder, e não em desavenças ou incompatibilidades de ordem ideológica. Nesse sentido, convém salientarmos

⁹ Manifesto-Programa do PC do B apud SALES, 2007, p.79.

¹⁰ Após a subida dos militares no poder, contudo, o PC do B revisa sua posição acerca do governo João Goulart. Antes do golpe, o partido não diferenciava Goulart dos generais que planejavam o golpe.

que, da mesma forma que o PCB, o PC do B manteve a aposta na revolução democrático-burguesa de caráter antiimperialista e antilatifundiário, realizada com a união com os setores avançados da sociedade – ainda que esta apareça de modo mais incisivo no documento de 1964 do que no de 1962. A defesa da ortodoxia stalinista no plano ideológico, por sua vez, compunha, de acordo com Sales (2007), uma retórica mais radical, em comparação com o PCB, mas na prática o PC do B pouco se diferenciava dele.

Em suma, a política cultural assumida pelos dois partidos comunistas em disputa no Brasil dos anos da ditadura civil-militar não se diferenciava substancialmente. A ênfase na necessidade de uma cultura nacional e popular marcou a política cultural dos partidos no período anterior e no posterior ao golpe. Da mesma forma, a aposta na revolução democrático-burguesa é mantida, posto que o PCB, e igualmente seu irmão tido como mais radical, atribuíram o acontecimento de abril de 1964 a um “desvio” do bloco democrático de João Goulart. Com isso, o Partido procurou refazer a política de alianças nas novas condições que então se apresentaram. A pertinência da questão nacional é, assim, mantida, ainda que, nesse contexto, o nacional tenha também sido considerado sob o viés do populismo, como obscurantismo ideológico.

2.3. O Nacional e o Popular

O conceito de nacional-popular nos remete diretamente à teoria de Antonio Gramsci, não obstante o autor ter sido incorporado e amplamente discutido pelos intelectuais comunistas apenas a partir da primeira metade dos

anos 1970. Assim, a busca pelo nacional e pelo popular - em suma, o conjunto de questões que nortearam tanto as manifestações artísticas quanto o Partido propriamente dito - se por um lado apresentava afinidades ideológicas, por outro não era concebida à luz do conceito gramsciano. Gramsci passou a integrar o referencial teórico dos comunistas brasileiros de maneira substancial apenas nos anos 1970, quando a cultura foi reconhecida como campo específico da luta pela transformação da sociedade brasileira. O pensador húngaro Georg Lukács, por seu turno, de acordo com Celso Frederico (2007, p.355), era conhecido pelos intelectuais comunistas desde o início dos anos 1960, mas foi apenas a partir de 1964 que sua obra passou a ser divulgada amplamente.

De acordo com Chauí (2006), o conceito gramsciano de nacional-popular teve origem nos anos 1930 como uma tentativa de resistência à hegemonia fascista. O *nacional-popular* forma então com o conceito de *hegemonia* a barreira que o autor pretende construir contra o fascismo italiano, donde extraímos o caráter histórico do conceito, posto que fruto de uma determinada configuração histórica e, conseqüentemente, segundo Chauí (2006), a dificuldade de se transpô-lo para outros contextos. Segundo a filósofa, pesquisadora da tendência nacional-popular na cultura brasileira e estudiosa de Gramsci, frequentemente as tentativas de apropriação do nacional-popular tem como resultado “[...] exatamente o contrário do que pretendia Gramsci, ou seja, o nacionalismo populista ou o populismo nacionalista” (CHAUÍ, 2006, p.25). Para a autora, isso ocorre devido a determinadas formas de articulação dos termos *nacional* e *popular*, formas estas que tendem a subjugar o popular no nacional.

Na teoria gramsciana, o nacional não se distancia do popular, mas, pelo contrário, é tido como popular. Significa a possibilidade de resgatar o passado histórico-cultural das classes dominadas, sua memória não trabalhada ou manipulada pela classe hegemônica, a qual se pretende detentora do discurso único e verdadeiro da e sobre a realidade social. O resgate de tal passado histórico implica na reelaboração dos dados no sentido contra-hegemônico, ou seja, na construção de uma cultura que incorpora a visão dos dominados. Nesse sentido, o nacional gramsciano, longe de remeter a uma unidade harmônica, apresenta um expressivo corte de classe. A construção de uma cultura nacional-popular apresentava-se, assim, como alternativa ao fascismo italiano, representando a cristalização da contra-hegemonia.

Posto que a definição gramsciana de nacional nos encaminhe à de popular, o popular propriamente dito nos leva igualmente, pelo corte de classe que implica, à concepção de nacional. De acordo com Chauí (1989, p.88), para Gramsci

[...] o popular na cultura significa [...] a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelos intelectuais, pelos artistas e pelo povo coincidem.

O popular na cultura é a expressão da consciência das classes dominadas, consciência esta que é a própria tradição histórica e cultural a ser resgatada e que Gramsci define como nacional. A expressão do popular pode ser realizada tanto por intelectuais saídos do povo quanto por aqueles que se identificam com ele e “[...] sentem suas necessidades, aspirações e sentimentos difusos” (GRAMSCI apud COUTINHO, 2005, p.51), estes últimos caracterizando o que Gramsci define como *intelectual orgânico*.

Todavia, o popular em Gramsci não se limita a apontar para a memória e a expressão do povo enquanto classe, ou para a capacidade do artista de

expressar os sentimentos populares. O termo possui sentido multifacetado. Segundo Chauí (1989, p.88), por vezes o popular refere-se, na teoria gramsciana, à expressão de sentimentos e anseios universais, supra-divisão social do trabalho, ou seja, sentimentos típicos da natureza humana e que todos os indivíduos reconhecem. Pode também significar a capacidade do artista de captar na consciência popular instantes de revelação que alterem sua própria visão de mundo e o faça compartilhar os interesses do povo, de modo que abandone a posição paternalista e efetivamente conecte sua sensibilidade artística a ele. Contudo, sob qualquer perspectiva, no popular em Gramsci temos que a interpretação da realidade pelo intelectual e pelo povo coincide, ambos reconhecem-se na obra. A relação entre ambos deve constituir-se como uma relação mediada pela afinidade de experiências e interesses, fruto da saída do intelectual da sombra do poder da classe dominante. Disso podemos extrair que a cultura nacional-popular, tal como a concebe o autor, implica na identificação, na proximidade entre intelectual e povo. Nesse ponto, convém ressaltarmos que Gramsci não promove a distinção entre intelectual e artista. Para ele, há o intelectual político, cujo papel é “[...] estar atento a todos os detalhes da vida social, a todas as diferenças e contradições e não deve possuir nenhuma imagem fixada a priori” (Ibid., p.89). Em contrapartida, o intelectual artista “[...] deve fixar imagens, generalizar, descrever e narrar o que é e o que existe, situando-se em um registro temporal diferente [...] que visa o que deve ser e existir, isto é, o futuro” (Ibid., p.89). Diferentemente do intelectual político, a prática do intelectual artista possui forte dimensão pedagógica, de encaminhamento a uma realidade social distinta da existente.

De acordo com Gramsci, a não existência de uma cultura nacional-popular na Itália tem como principal causa justamente o afastamento entre os intelectuais e o povo. Tal afastamento teria levado ao predomínio do gosto por intelectuais estrangeiros – os quais, apesar de estrangeiros, comunicam mais à realidade do povo italiano do que o próprio intelectual italiano, constituído como uma casta distante dele e de suas experiências histórico-sociais. O fato de o povo italiano apresentar interesse pela literatura estrangeira demonstra, segundo Gramsci, um potencial não utilizado de atividade intelectual que poderia ser posto a serviço da reelaboração do passado histórico italiano, ou seja, a serviço da contra-hegemonia fascista.

A resposta nacional-popular elaborada por Gramsci como alternativa ao fascismo é bastante conhecida e foi expressa no livro *Maquiavel. A Política e o Estado Moderno*, de 1949. De acordo com Chauí (2006, p.21), o autor promove uma interpretação da obra de Maquiavel contrária à leitura fascista, do príncipe como o condutor supremo da nação, ao mesmo tempo em que reativa a tradição humanista do Renascimento italiano. Dito de outro modo, o príncipe moderno - o partido comunista - teria a tarefa suprema de conduzir a sociedade à emancipação. Gramsci promove, assim, uma leitura republicana da obra do pensador florentino, na qual o “novo príncipe” conduziria a sociedade ao comunismo. Considerando que o sistema teórico de Maquiavel teria se colocado a favor da política autoritária dos grupos dominantes, Gramsci substitui a figura do príncipe como um indivíduo pela do partido político enquanto organismo moderno de intervenção coletiva. Dessa forma, vemos que Gramsci dota também o partido da capacidade de estabelecer os nexos entre a cultura moderna, científica e intelectualizada - pensada por ele dentro

do horizonte socialista e representada pelo próprio partido – e a cultura popular. Ao partido caberia a função de promover a junção de ambas e a constituição delas no nacional-popular. Em última instância, trata-se, *pari passu*, da criação dos nexos entre os intelectuais e povo-nação.

A despeito da riqueza argumentativa da obra de Gramsci, o que nos é importante destacar aqui é o *procedimento* gramsciano. O autor foi buscar no passado histórico italiano o material que reelaboraria no sentido da contra-hegemonia fascista e realizou o corte de classes ao caracterizar o partido como o novo condutor da sociedade. A operação realizada por Gramsci é, neste sentido, exímia demonstração do esforço do autor de constituição do nacional-popular na cultura italiana.

No Brasil, a recepção da obra de Gramsci, segundo Carlos Nelson Coutinho (1988), foi fortemente prejudicada pelo AI-5. Ex-militante do Partido Comunista Brasileiro e um dos tradutores dos *Cadernos do Cárcere* em fins da década de 1960, Coutinho enfatiza que a incorporação tardia da obra do italiano à produção intelectual brasileira deveu-se à predominância do marxismo-leninismo. Segundo ele, tal predominância teria sido responsável pela fixação do modelo interpretativo que concebia o país como atrasado e semi-feudal - cuja superação das contradições internas deveria, como vimos, assumir um caráter antiimperialista e democrático-burguês – e consequentemente pela barragem à novos sistemas teóricos. Dessa forma, além do processo de abertura democrática, Coutinho (1988) localiza no declínio acentuado do marxismo-leninismo a causa do florescimento dos estudos de Gramsci no país. Assim, o processo de desestalinização e de abandono gradual do marxismo-leninismo iniciado, segundo Sales (2007), no

final dos anos 1950, com a Declaração de Março, teria encontrado seu momento final na segunda metade dos anos 1970, quando tivemos, de acordo com Coutinho (1988), a expansão dos estudos gramscianos entre nós.

A especificidade do desenvolvimento social brasileiro acarretou uma série de consequências à vida cultural do país. O país passou pelo processo de modernização capitalista sem ter de realizar a revolução democrático-burguesa que se supunha necessária para tal. A condição de dependência do país frente aos países capitalistas avançados não impossibilitou, assim, a transformação capitalista, a qual foi realizada mediante acordos entre as camadas sociais dominantes e sem a participação popular. Realizada “pelo alto”, de maneira elitista e antipopular, a modernização brasileira é demonstrativa do fortalecimento do Estado, responsável pela condução do processo de modernização brasileira, perante a sociedade civil. Afirma Coutinho (Ibid., p.113)

[...] o Estado brasileiro teve historicamente o papel [...] de substituir as classes sociais em sua função de protagonistas do processo de transformação e o de dirigir politicamente as próprias classes economicamente dominantes.

Alheada dos processos histórico-sociais, sem ter de organizar-se, a sociedade civil torna-se debilitada e opaca perante o Estado ampliado. Tal enfraquecimento da sociedade civil gera, por sua vez, a fragilidade da vida cultural, considerando-se que um dos papéis fundamentais da cultura é “[...] expressar a consciência social das classes em choque e [...] organizar a hegemonia ideológica de uma classe ou bloco de classes sobre o conjunto de seus aliados reais ou potenciais” (COUTINHO, 2005, p.44). Assim, o modo como foram conduzidos os processos sociais no Brasil teria gerado uma cultura ornamental, sem relação com a organização ideológica das camadas sociais.

Com isso, estaria dado o desvinculamento entre os intelectuais e as classes sociais, desvinculamento este que, se não é absoluto, posto que os grupos populares buscam formas de organização ideológica, ao menos tende a constituir-se como tal. Segundo Coutinho (Ibid., p.45-6)

[...] Temos assim um 'desequilíbrio' na vida cultural: enquanto as classes dominantes encontram com relativa facilidade os seus representantes ideológicos ou os seus 'intelectuais orgânicos' [...] as camadas populares são frequentemente 'decapitadas' e lutam com grandes dificuldades para dar uma figura sistemática à sua autoconsciência ideológica.

A cultura brasileira possuiria, assim, a tendência à situar-se numa zona próxima ao poder ao qual legitima, caracterizando o que Coutinho (2005) denomina – na esteira de Lukács - como *cultura intimista*. Aversa ao enfrentamento das contradições sociais, a cultura intimista tende, mesmo que o artista não tenha consciência disso, à conservação do existente, cujos fundamentos ela não põe em questão.

Apesar de tendente à hegemonia, a cultura intimista não constitui a única tendência da cultura brasileira. Coutinho (2005) apresenta o nacional-popular como alternativa ao intimismo, ao caráter ornamental da cultura brasileira. Assim, o autor assume o afastamento entre intelectuais e povoação como o primeiro obstáculo a ser superado no sentido da constituição de uma cultura fecunda, não isenta da força vital da autoconsciência social. Tal processo, interrompido pelo regime inaugurado em 1964, não implicou, contudo, na hegemonia irresoluta do intimismo na cultura, posto que o nacional-popular manteve-se vivo mesmo após o AI-5. Apesar de ter representado um duro golpe à luta pela constituição do nacional-popular, Coutinho (2005) salienta a outra face desse mesmo processo. Segundo ele, a modernização capitalista levada à cabo pelo regime militar teria sido

responsável por uma rachadura em um dos pressupostos do intimismo na cultura. Com a emergência da indústria cultural, altera-se a configuração social da cultura e as relações que a envolvem tornam-se cada vez mais complexas. Assim, com a entrada do capitalismo no universo da cultura e a nítida conversão do trabalho intelectual em trabalho assalariado, o intelectual pode compreender sua condição de expropriado dos meios de produção e situar-se ao lado das classes sociais marginalizadas. A produção cultural realizada em tais condições seria caracterizada, assim, como efetivamente nacional-popular.

Como tendência cultural, o nacional-popular, longe de significar homogeneidade, tem na pluralidade uma de suas características mais fundamentais, de acordo com a concepção de Coutinho (2005). Segundo o autor, o que identifica o nacional-popular não é o conteúdo ou a posição ideológica, mas sim o *realismo crítico como método*, tal como o concebe Lukács. A teoria do realismo crítico do autor deu-se sob a égide da tentativa de criação uma Frente Popular de luta contra o nazifascismo. Segundo ele, o realismo crítico constitui-se como a corrente artística capaz de fazer frente ao nazifascismo justamente por apresentar caráter popular, ou seja, capaz de tratar das experiências da vida do povo, o qual, por sua vez, nelas reconhece sua própria história. O que o define, segundo Lukács, é a relação com a herança cultural – relação esta baseada em um movimento duplo de aproveitamento e superação. O fechamento ao passado histórico implicaria na impossibilidade de entendimento das forças atuantes na realidade social – algo que aconteceria com as vanguardas artísticas rejeitadas por Lukács. Assim, o realismo crítico, dada sua relação com a herança cultural - a qual o dota de um caráter popular, posto que em conexão com as experiências sociais e culturais

do povo - possuiria também a capacidade de antecipação da realidade histórica e, dessa forma, a possibilidade de superação dos entraves históricos.

A respeito do realismo crítico como método, não podemos deixar de tratar da *tipicidade*. De partida, deve-se entender que o típico não se refere a um tipo médio, comum, a bem dizer, um estereótipo. De acordo com Celso Frederico (1997, p.50), a tipicidade, para Lukács, refere-se à construção de personagens que, “[...] além de sua ineliminável singularidade, concentram tendências universais próprias do ser humano postas num determinado momento histórico”. Ou seja, trata-se da junção entre o singular e o universal, a fim de se alcançar a representação das tendências do processo histórico em um determinado contexto. Em outras palavras, trata-se do entendimento das tendências sociais atuantes, mas ocultas à primeira vista.

Além da tipicidade, Lukács apresenta o método narrativo como fundamental no processo de figuração artística do social. Segundo ele, apenas o método narrativo consegue distanciamento da realidade objetiva e, com isso, emergir da imediaticidade aparentemente caótica da realidade. A narração implica uma espécie de ordenamento hierárquico do real, diferentemente do método descritivo. O primeiro, pela distância que implica, consegue separar o “essencial” do meramente “acidental” e, assim, chegar às reais tendências do desenvolvimento histórico. Por sua vez, o método descritivo não promoveria nenhuma espécie de ordenamento, consistindo em uma expressão da impotência do pensamento perante a reificação do mundo, sua submissão à realidade tal como ela se apresenta à primeira vista. Dessa forma, as vanguardas artísticas apresentariam uma concepção de história que descarta a relação com o passado histórico, concebendo-a apenas como uma sucessão

de rupturas e discontinuidades. Tal concepção não é, segundo Lukács, adequada para figurar uma verdadeira luta ideológica contra o fascismo, e isto na medida em que veta a si mesma a possibilidade de entendimento das forças subterrâneas atuantes na realidade e de antecipação dos desenvolvimentos posteriores.

A acepção de Coutinho (2005) do realismo crítico como instância unificadora do nacional-popular na cultura denota o entrecruzamento da teoria luckcasiana e do conceito gramsciano na política cultural do PCB. No fim da década de 1960, estarecido com o AI-5, o Partido decidiu enfrentar a questão cultural e convocou um grupo de intelectuais a redigir “[...] um extenso relatório sobre a situação da cultura brasileira, para servir de subsídio a um projeto de resolução sobre política cultural” (FREDERICO, 2007, p.349). Entre tais intelectuais, estavam Nelson Werneck Sodré e Carlos Nelson Coutinho, autor fortemente imbuído da influência luckcasiana. A ideia do Partido era apresentar o relatório no VII Congresso do Partido, previsto para 1969, mas cancelado devido à forte repressão cultural do período. Assim, a afirmação de Coutinho (2005) de que o nacional-popular se afasta tanto do cosmopolitismo alienado – ou seja, da aceitação plena e absoluta da cultura vinda de fora – quanto do nacionalismo cultural – entendido como a consagração, entre ingênua e ideológica, do elemento local em oposição à cultura estrangeira – , caracterizando-se pela capacidade de distinção entre “[...] o válido e o não-válido no seio do patrimônio cultural” (Ibid., p.53), é correlata da teoria luckacsiana do realismo crítico como método que separa as tendências sociais a serem cultivadas daquelas que se opõem ao desenvolvimento social, ou seja, como método baseado na conservação e na superação de elementos do

passado histórico. Dito de outro modo, na concepção de Coutinho (2005) do nacional-popular e, pode-se dizer do Partido Comunista Brasileiro, está em jogo a relação com a herança cultural, com a qual a tendência nacional-popular se encontra interconectada, tendo-se em vista que o conceito gramsciano implica na reelaboração do passado histórico, sua revisitação e reconstrução no sentido da construção de uma nova hegemonia. O diálogo com a herança cultural se destaca, assim, tanto no realismo crítico luckacsiano quanto no nacional-popular de Gramsci.

A teoria de Lukács foi, portanto, uma presença marcante na política cultural dos comunistas brasileiros. As ideias do pensador húngaro, que desde 1928, com a obra *Teses de Blum*, vinha defendendo a estratégia dos fronts populares, adaptavam-se bem às necessidades do Partido, o qual, como vimos, apostava no estabelecimento de alianças com setores da burguesia e implicava na “[...] transposição da política de *frente única* no trabalho com intelectuais e artistas” (FREDERICO, 2007, p.356). Em termos locais, a consequência, na esfera cultural, da política luckacsiana assumida pelo Partido foi a aposta na construção da cultura nacional-popular, correlata da luta antiimperialista. Assim, enquanto o conceito concebido por Gramsci visava a resistência à cultura fascista mediante a reelaboração do passado histórico no sentido da contra-hegemonia, operando um preciso corte de classe, posto que toma para si a expressão da consciência das classes dominadas, a versão brasileira do nacional-popular é avessa à cisão classista, pois se deu à sombra da política de alianças que norteava o Partido Comunista. Na teoria gramsciana, o nacional não remete a uma unidade harmônica, mas, pelo contrário, coloca a contradição em primeiro plano, diferentemente da política

conciliatória do Partido Comunista, a qual apaziguou a luta de classes e a necessidade de organização da classe operária.

Capítulo 2 **Retomada do Teatro Político**

2. Os anos 1990 e a Companhia do Latão

A discussão da atualidade do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) na sociedade brasileira contemporânea, a qual será mediada pela análise da peça *Ópera dos Vivos. Estudo Teatral em Quatro Atos*, do grupo teatral paulistano Companhia do Latão, exige que situemos o nascimento do grupo no contexto histórico em que se insere e conheçamos sua trajetória. Além disso, como ficará claro no transcorrer deste capítulo, a compreensão da configuração atual da cultura brasileira nos levará à delimitação do próprio critério de análise da atualidade de Brecht.

Em meados da década de 1990, tem início um contundente processo de politização da prática teatral brasileira. A produção artística, principalmente na cidade de São Paulo, passou a organizar-se em torno da exigência de tomada de posição diante dos processos histórico-sociais e, na mesma medida, a estimular os debates públicos. A temática social que, paulatinamente, se desenha no horizonte de inúmeros grupos de teatro, promoveu o estabelecimento da busca por formas estéticas mais adequadas à temática social e o fortalecimento do experimentalismo artístico, fundamentado na pesquisa teatral. Esse movimento do teatro brasileiro levou ao desenvolvimento do chamado teatro de grupo, cuja principal característica, como demonstra

Sérgio de Carvalho¹¹ (2009) é constituir-se como uma forma coletiva de produção teatral, na qual cada membro do grupo participa de todas as etapas de produção e pode reconhecer-se no resultado final do processo de criação. Em suma, no teatro de grupo a coletividade subjaz a criação estética, representando a tentativa de promover a derrocada das relações de trabalho artístico alienadas, marcadas pela máxima especialização e pautadas pela lógica mercantil.

O movimento de politização teatral iniciado na década de 1990 no Brasil deu-se como uma reação ao ferrenho processo de mercantilização da cultura que se inicia, como vimos, na segunda metade dos anos 1960 e exacerba-se, como demonstra Carvalho (2009, p. 158) na década de 1980. Nos anos 1990, têm origem inúmeros grupos de teatro coletivo cuja emergência deve, portanto, ser lida no contexto de uma reação negativa a esse processo. Dentre estes grupos, encontra-se a Companhia do Latão, de 1997, grupo que analisaremos cuidadosamente¹².

No final da década de 1990, o descontentamento com a mercantilização, em especial com a Lei Federal n.8.313 de 23 de dezembro de 1991, também conhecida como Lei Rouanet, levou um conjunto de grupos e artistas da cidade de São Paulo à redação de um manifesto chamado Arte Contra a Barbárie¹³. Criada por Sérgio Paulo Rouanet, secretário da cultura do governo do presidente Fernando Collor de Melo, a Lei Rouanet estabelece uma política de incentivos fiscais à cultura, pela qual pessoas físicas e jurídicas podem deduzir

¹¹ Além de pesquisador de teatro, Sérgio de Carvalho é também, como veremos mais adiante, diretor e dramaturgo da Companhia do Latão.

¹² Além dela, a emergência do Foliás D'Arte, em 1990, do Teatro da Vertigem, em 1991, do Parlapatões, Patifes e Paspalhões, em 1991, da Companhia Kiwi, em 1996, da Companhia São Jorge de Variedades, em 1998 e da Companhia do Feijão, em 1998, dentre inúmeros outros grupos, pode ser lida na mesma perspectiva. De acordo com Iná Camargo Costa (2010), trata-se de mais de uma centena de grupos na cidade de São Paulo.

¹³ Ver CRUZ (2010), CARVALHO (2009) e ARANTES (2007).

do imposto de renda os valores aplicados em incentivos culturais. Em outras palavras, a Lei Rouanet entrega ao mercado, para o qual a cultura restringe-se ao “mero comércio do entretenimento”, as decisões sobre cultura. O Movimento Arte Contra a Barbárie conseguiu articular politicamente diversos grupos teatrais e alcançou a aprovação da chamada Lei de Fomento ao Teatro, a Lei n.13.279 de 08 de janeiro de 2002. Redigida por alguns membros dos grupos, a Lei de Fomento foi encaminhada e aprovada pela Câmara dos Vereadores da cidade de São Paulo. Apesar dos limites e contradições em que tal conquista situa o teatro político¹⁴, o Movimento Arte Contra a Barbárie denota um momento fundamental da história do teatro brasileiro contemporâneo, pois representa a politização e organização dos grupos teatrais interessados em contrapor-se à mercantilização da cultura nos anos 1990. Como afirma Paulo Eduardo Arantes, filósofo e pensador interessado em entender a retomada do teatro de grupo paulistano, tais grupos conseguiram deslocar “[...] o foco do produto para o processo, obrigando a lei a reconhecer que o trabalho teatral não se reduz a uma linha de montagem de eventos e espetáculos” (ARANTES, 2007). Assim, após a aprovação da Lei de Fomento, os grupos teatrais puderam se desenvolver e aumentar sua atividade cênica. A criação do jornal *O Sarrafo*, em 2002, aglutinou a produção crítica destes grupos e intensificou os debates no âmbito da organização política da cena teatral paulistana¹⁵.

¹⁴ A Lei de Fomento, obtida mediante a mobilização do Movimento Arte Contra a Barbárie, propiciou o desenvolvimento do teatro de grupo paulistano, mas representa igualmente, dada a vinculação ao Estado burguês na qual implica, o afastamento de uma perspectiva política de ordem radical, eminentemente revolucionária. Ao mesmo tempo, leva ao desenvolvimento de perspectivas –de ordem econômica – que afastam os grupos do experimentalismo.

¹⁵ Todavia, de acordo com Iná Camargo Costa (2010, p.06), a despeito das propostas estéticas avançadas, a maioria destes grupos não se caracteriza por um posicionamento anticapitalista, ainda que, segundo a autora, “[...] quando surgir um movimento suficientemente poderoso para produzir a verdadeira guinada à esquerda, é certo que boa parte desses grupos vai aderir a ele”.

No contexto de efervescência do teatro de grupo paulistano, a escolha da Companhia do Latão como presente objeto de análise dá-se na medida em que, neste quadro de resistência à mercantilização cultural, ela se propõe a efetivação de um teatro épico-dialético, tendo o teatro épico do dramaturgo alemão Bertolt Brecht como método de análise da sociedade brasileira e cuja fecundidade iremos analisar aqui, especialmente por meio da análise da peça *Ópera dos Vivos. Estudo Teatral em Quatro Atos*. Como se pretende demonstrar, a Companhia do Latão utiliza Brecht em contraposição à dominante cultural pós-moderna, cujos princípios veremos mais adiante.

A apropriação do teatro épico de Brecht pela Companhia do Latão não se dá em termos puramente técnicos, da mera utilização do instrumental do teatro épico - como o efeito de distanciamento e o *gestus* – mas diz respeito ao método brechtiano de representação da realidade como contraditória e transformável. Tal método - sobre o qual ainda retornaremos - não deve, porém, ser compreendido como

[...] uma simples compilação de fatos, reflexões, convicções, pressupostos e congêneres [...] trata-se, entretanto, de um “método” igualmente sagaz e bem-sucedido no sentido de escapar a todas as objeções convincentemente feitas pela filosofia moderna [...] contra as reificações da metodologia. (JAMESON, 1999, p. 15)

Iná Camargo Costa, uma das principais teóricas do teatro épico brasileiro, afirma que a totalidade dos coletivos teatrais trabalha, desde a segunda metade dos anos 1960, com o teatro épico de Bertolt Brecht. Trata-se, todavia, de uma apropriação meramente técnica, ou seja, desvinculada do *efeito* que tem em vista o de distanciamento brechtiano¹⁶. De acordo com ela:

[...] todos trabalham com as mais variadas formas de teatro épico, mesmo os que se dizem anti-brechtianos, grotowskianos, etc. E como adoto o conceito em seu sentido mais amplo, que é o formal, acho

¹⁶ No capítulo 04, ao tratarmos do teatro épico de Brecht, o efeito de distanciamento será devidamente retomado.

perfeitamente possível demonstrar que até mesmo os adeptos do “pós-moderno” e do chamado “teatro pós-dramático” trabalham com os recursos do teatro épico [...] Trata-se de um fenômeno mundial que no Brasil começou a se manifestar na segunda metade da década de 1960: *todos* trabalham com formas de teatro épico em graus variados, desde pelo menos o fim da Segunda Guerra. (COSTA, 2010, p. 06)

A autora aponta ainda o processo de regressão das conquistas estético-políticas do teatro épico brasileiro e de transformação do arsenal brechtiano em recurso estilístico, ocorrido na segunda metade da década de 1960. O início de tal processo estaria, segundo ela, historicamente sinalizado na peça *Arena Conta Tiradentes* (1966), do Teatro de Arena. Desde então, os recursos do teatro épico, especialmente o efeito de distanciamento, integram o conjunto da cena teatral brasileira. Não obstante, tal apropriação não representa uma busca pela metodologia brechtiana mais profunda de análise da realidade histórico-social brasileira, constituindo muitas vezes, de acordo com autora, uma incorporação tecnicista dos recursos do teatro épico.

A década de 1960 no Brasil foi um período de grande agitação política e artística. O projeto de constituição de uma cultura nacional-popular – como vimos no capítulo anterior - mobilizou grande parte da intelectualidade de esquerda no país e promoveu uma politização teatral inédita na história do país. O Teatro de Arena, fundado em 1953, o Teatro Oficina, de 1958 e o Centro Popular de Cultura (CPC) da Une, de 1962, e diretores e dramaturgos como Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieiri, Francisco de Assis e Oduvaldo Vianna Filho estiveram à frente deste processo de movimentação política da cena teatral, marcado pelo experimentalismo e pela intensa pesquisa teatral. No início dos anos 1960, o teatro épico constituiu referência do Teatro de Arena e do CPC, onde foi mediado pelo projeto de constituição da cultura nacional-popular. Todavia, este processo de movimentação política da cena

teatral, vinculado a um projeto de emancipação coletiva, iniciou seu processo de regressão em 1964, com a instalação da ditadura civil-militar e a extinção do CPC. Tal processo de regressão da movimentação política da cena teatral brasileira acirra-se com o Ato Institucional n.5, de 13 de dezembro de 1968. Todavia, apesar da forte repressão cultural do período e a despeito da mercantilização cultural ascendente, na década de 1970 alguns grupos de teatro coletivo ainda surgem no país¹⁷. Em São Paulo, podemos destacar o Teatro União e Olho Vivo (1970), o Teatro do Ornitorrinco (1977), o Pessoal do Vitor (1975) e o Grupo Mambembe (1976). Além destes, temos ainda o surgimento do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, no Rio de Janeiro (1974), do Grupo Imbuça, em Sergipe (1977), do Piolim, no Pará (1970), do Teatro Ventoforte, também no Rio de Janeiro (1974), do Ói Nós Aqui Traveiz, no Rio Grande do Sul (1978), ainda hoje em atividade, e do Engenho Teatral, no Rio de Janeiro (1979). No começo dos anos 1980, grande parte destes coletivos teatrais ainda estão em atividade e, no transcorrer da década, novos grupos vão surgindo no cenário, dando continuidade ao experimentalismo e à pesquisa de novas linguagens, não obstante a regressão da temática de ordem político-social que caracteriza a cena teatral dos anos 1960 e 1970. Segundo Carvalho (2009), o final da década de 1980 - salvo algumas exceções, como, de acordo com ele, o Teatro União e Olho Vivo – é marcado pela forte despolitização dos artistas. Além disso, nas palavras do autor:

[...] A internacionalização do capital financeirizado [...] foi contemporânea de uma onda de importação cultural nos países periféricos: por aqui foram copiados os modelos dos grandes encenadores artistas plásticos, aqueles praticantes das chamadas tendências pós-dramáticas [...] enfim, baseadas numa recusa a

¹⁷ A respeito dos grupos que se formam nas décadas de 1970 e 1980 no Brasil, ver RODRIGUES, E. S. *Teatro nos anos 80: uma década vazia?* Disponível em <http://www.portalabrace.org>. Acesso em 02 de setembro de 2012.

qualquer conteúdo social manifesto ou em formalizações baseadas em narrativas críticas. (CARVALHO, 2009, p.158)

O início dos anos 1990 apresenta, portanto, um quadro generalizado de mercantilização cultural e de predomínio, na cena teatral, das tendências culturais pós-dramáticas. De acordo com Maria Silvia Betti, pesquisadora do teatro norte-americano e contemporâneo – e autora de importantes estudos da obra de Oduvaldo Vianna Filho, uma das figuras emblemáticas do teatro político dos anos 1960 no Brasil– o pós-dramático constitui a extensão, ao teatro, da estética pós-moderna. Para além da contraposição à mercantilização – que caracteriza, como vimos, a retomada do teatro de grupo nos anos 1990 - a Companhia do Latão opõe-se, em termos anticapitalistas, ao esvaziamento da dimensão política e à dominante pós-moderna.

2.1 O pós-moderno na cultura

Ainda que alguns destes grupos de teatro coletivo possam ser caracterizados como indícios de resistência cultural, a tendência cultural hegemônica em fins da década de 1980 é a pós-moderna, entendida no sentido em que o crítico norte-americano Fredric Jameson a define na obra *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. De acordo com a concepção do autor, o termo “pós-modernismo” designa o estado da cultura no estágio atual do desenvolvimento do sistema capitalista – estágio este no qual o modo de produção industrial passa a ser aplicado à produção dos bens culturais. Desta forma, a cultura perde a esfera de semi-autonomia em relação à produção material da vida da qual era dotada em períodos anteriores do desenvolvimento do capital e de onde extraía sua força crítica. Em outras palavras, a indústria cultural, tal como a concebe Theodor Adorno e Max

Horkheimer na obra *Dialética do Esclarecimento*, de 1947, constitui o fenômeno fundamental deste estágio do desenvolvimento do capitalismo.

Segundo o teórico e crítico literário marxista Fredric Jameson, a produção cultural pós-moderna tem a aparência de “[...] uma mera enumeração empírica, caótica e heterogênea” (JAMESON, 1996, p.27). Ela denota, assim, a fragmentação do sujeito, expressa na crise da capacidade de representação hierárquica da realidade alavancada pela indústria cultural, a qual promove a atrofia das estruturas cognitivas do sujeito. Em contrapartida, o esquematismo do mundo que lhe oferece em troca retira as tensões e contradições que lhe são intrínsecas. Nas palavras de Adorno e Horkheimer:

[...] A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. [...] Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado ao esquematismo da produção. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.117)

O declínio das estruturas cognitivas do sujeito na contemporaneidade pode assim ser verificado na própria cultura pós-moderna. Segundo Jameson (1996) esta padece de *falta de profundidade*, de um tipo de superficialidade que se apega ao imediatismo, à aparência caótica da realidade, sem que haja um “[...] modo de completar o gesto hermenêutico e reintegrar essa miscelânea ao contexto vivido mais amplo” (JAMESON, 1996, p.35). Neste sentido, a cultura pós-moderna, ao rejeitar a metamorfose artística do mundo circundante, ou seja, ao se recusar à projeção de um novo mundo, torna-se vazia de *utopia*. De acordo com Jameson (1996), a ausência de utopia é um dos pilares da cultura pós-moderna que mantém, desta forma, uma relação de conciliação com o mundo.

No mapeamento que promove da cultura pós-moderna, Jameson (1996) diagnostica ainda um fenômeno que denomina de *esmaecimento dos afetos*. Trata-se do declínio da subjetividade, das manifestações de individualidade, de estilo pessoal no sentido do modernismo estético, onde designava as particularidades da subjetividade criadora da obra. Este declínio da subjetividade na cultura contemporânea está intimamente ligado à própria essência da cultura pós-moderna. O esmaecimento dos afetos leva, segundo Jameson, à impossibilidade de criação artística e, conseqüentemente, à “[...] canibalização aleatória de todos os estilos do passado, um jogo aleatório de ilusões estilísticas” (Ibid, p.35). A “criação artística”, na atualidade, não passaria de imitação de estilos mortos, da sobreposição leviana de estilos. Neste sentido, a cultura pós-moderna configura o que Jameson denomina *cultura do simulacro*, na qual o passado é trazido para o presente de forma fantasmática, como cópia daquilo que ele foi. Em outras palavras, o passado é consumido como imagem neutralizada de si mesmo. Nas produções “pós-modernas”, os estilos do modernismo são sobrepostos, constituindo uma espécie de “[...] jogo aleatório dos significantes” (COSTA; CEVASCO, 1996, p.07). Concomitantemente, o passado potencialmente revolucionário do contexto anterior é consumido como o que foi “típico” de uma época. Enfim, na cultura pós-moderna, os sonhos utópicos das gerações passadas são convertidos em mercadorias.

A cultura do simulacro engendra a prática do *pastiche*, a qual é melhor compreendida por meio da contraposição com a paródia. O *pastiche* constitui - assim como a paródia - o imitar de outras linguagens, o apropriar-se dos estilos artísticos existentes. No entanto, enquanto na paródia tal imitação pretende

significar que, além da linguagem imitada, há uma “superior”, o pastiche se reduz à mera apropriação dos estilos, sem a pretensão de eleger um determinado como o melhor deles. Assim, segundo Jameson, a paródia constitui um desvio momentâneo do que é considerado norma – com o intuito de voltar a ela com mais força - enquanto o pastiche representa o próprio eclipse dela, ou seja, a ausência de qualquer valoração dos estilos, os quais ele iguala na condição de meros simulacros.

A análise de Jameson da cultura pós-moderna denota o processo mais amplo de *crise da historicidade* no atual período do desenvolvimento do sistema capitalista. A “canibalização” do passado histórico instaura, a bem dizer, um eterno presente, constituído por blocos de realidades descontínuas, fragmentos aleatórios do passado. Tais fragmentos, antes localizados no tempo (e no espaço), ou seja, sincronicamente localizados, passam a conviver – por meio da relação da cultura do simulacro com o passado – em um mesmo tempo (o presente), que incessantemente se reproduz. Na cultura do simulacro, todos os fenômenos estão eternamente disponíveis, ainda que como “[...] imagens pop e simulacros daquela história que continua para sempre fora do nosso alcance” (Ibid, p.52).

Betti (2010) analisa a obra *Teatro Pós-Dramático*, do autor alemão Hans-Thies Lehmann, um dos mais reconhecidos estudiosos da estética teatral contemporânea. A teoria do teatro pós-dramático constitui a extensão da estética pós-moderna ao teatro, realizando o elogio da fragmentação. No Brasil, afirma a autora, a teoria do pós-dramático rapidamente tornou-se hegemônica, constituindo a principal referência de vários grupos de teatro coletivo. Desta forma, conhecer suas principais características é fundamental

no sentido de analisarmos o contexto no qual se insere a tentativa da Companhia do Latão de utilizar o teatro épico-dialético brechtiano em contraposição à cultura pós-moderna.

A tese do autor de *Teatro Pós-Dramático*, de acordo com Betti (2010, p.16) é a de que “[...] o teatro que fragmenta, ou seja, o teatro da descontinuidade seria um teatro capaz de um nível de objetivação mais eficazmente político que o teatro político anteriormente caracterizado como tal”. Em outras palavras, o crítico alemão “assume” a fragmentação, rejeitando o exercício reflexivo e o estabelecimento de nexos racionais entre os fenômenos. O autor substitui o político entendido como tal por noções como o Pudor, o Sublime, o Obsceno, dentre outras em cuja defesa recorre aos mais variados sistemas conceituais. O hibridismo teórico que a autora detecta em *Teatro Pós-Dramático* subjaz inclusive a valoração que o autor realiza do teatro épico de Brecht. Segundo Betti (Ibid, p.17), Lehmann

[...] desenvolve uma série de raciocínios e argumentações com sentido sempre de relativizar e atenuar o conteúdo político e ao mesmo tempo de esboçar, no olhar que constrói sobre Brecht, o que seria um desbastamento de camadas até que chegue ao que chama de “o outro Brecht”. Propõe que a gente se debruce sobre o trabalho de Brecht por uma via que não a marxista, e vê aí o que chama de um outro Brecht [...] ele mobiliza um outro território analítico e conceitual e praticamente despe o teatro épico de todos os argumentos políticos que possa encontrar.

Na teoria do teatro épico, o *gestus* integra a *atitude criadora de contradições* presente no teatro de Brecht. Trata-se da tentativa de trazer para o primeiro plano as contradições das personagens, a defasagem entre ato e discurso própria da retórica ideológica, mediante a justaposição crítica de passado e presente. O *gestus*, conforme atesta o filósofo alemão Walter Benjamin, importante interlocutor de Brecht, tem como efeito a interrupção da ação, sua retirada do contexto em que se encontra. A interrupção do fluxo da

ação coloca o gestus em destaque, chamando a atenção do público para ele. Como efeito, temos que os gestus podem ser confrontados e, deste modo, denotarem a contradição. A citação do gestus interrompe a cena, na medida em que promove a recuperação do passado e sua contraposição com o presente. Em tal processo, a ação – o acontecimento propriamente dito – aparece como resultado da atitude da personagem e uma dentre suas alternativas de ação.

O materialismo histórico dialético constitui, assim, uma das principais bases do teatro épico, o modelo de sua dialética aplicada à cena. Brecht aprendeu com Karl Marx a necessidade de desnaturalizar os fenômenos, de dissolver sua aparente naturalidade. A ênfase no caráter transformável da realidade é o fio condutor do teatro épico brechtiano. A dimensão política, de interferência ativa e consciente no mundo é, assim, intrínseca ao teatro brechtiano. A proximidade do socialismo histórico ajuda a compor tal dimensão, fornecendo-lhe materialidade e perspectiva empírica. Não obstante, o caráter político do teatro brechtiano não se limita à relação com o socialismo, residindo antes na dialética que estabelece entre o homem e a realidade circundante e, deste modo, na ênfase em seu caráter transitório e mutável.

Voltando à teoria de Lehmann, verificamos um terreno conceitual bastante diverso. O gestus brechtiano é compreendido por ele não como uma tentativa de promover a reflexão crítica do espectador, de levá-lo a compreensão dos fenômenos em uma perspectiva ampla. Em suma, como busca por uma visão de conjunto da realidade social – algo que o gestus brechtiano realiza ao confrontar elementos do passado e do presente e, assim extraí-los de sua existência puramente imediata. O gestus conecta, rejeita a

fragmentação e a aparência caótica da realidade, havendo nele um esforço reflexivo e racional. Lehmann retira do *gestus* justamente este caráter, vendo-o como elemento que opera no sentido da fragmentação e da descontinuidade da ação. O *gestus* inicia seu efeito na fragmentação, na interrupção da ação – a qual, todavia, é reintegrada em uma perspectiva abrangente, em uma compreensão dela que mobiliza uma visão de conjunto.

A concepção de Lehmann do *gestus* brechtiano fundamenta, assim, o “outro Brecht” que o autor busca encontrar, o Brecht “pós-moderno”, da fragmentação. Trata-se de uma operação que retira do teatro épico brechtiano sua dimensão política propriamente dita, qual seja, a relação dialética entre sujeito e objeto – e isto na medida em que rejeita a noção de totalidade. A dimensão política que Lehmann defende no teatro pós-dramático refere-se à uma alteração na percepção que o sujeito estabelece com os veículos da mídia. A imagem que chega ao espectador como algo externo, desconectado de sua experiência física – tomando-se o caso da televisão, por exemplo – cede lugar, no teatro pós-dramático, à uma busca pela reconexão com a experiência corpórea do espectador, cuja dimensão afetiva deve ser trazida à tona. Afirma o autor: “[...] A realidade própria das tensões corporais, livre de sentido, toma o lugar da tensão dramática. O corpo parece desencadear energias até então desconhecidas ou secretas” (LEHMANN, 2007, p. 339-40). Para Lehmann, os sentidos devem ser estimulados, não o exercício análítico e racional. O problema central da teoria do pós-dramático encontra-se, assim, na ausência de representação ativa do mundo, de organização de conhecimento sobre ele e na impossibilidade de intervenção consciente.

No contexto do processo de politização da cena teatral que teve início na década de 1990 no Brasil, a teoria do pós-dramático de Lehmann ainda não havia se constituído como referência nos debates da estética política contemporânea. Publicada no Brasil em 2007, a obra de Lehmann foi rapidamente absorvida, de modo que sua teoria do pós-dramático é referência fundamental. Na década de 1990, no contexto de predomínio da cultura pós-moderna, surge a discussão a respeito da atualidade de Brecht. Tal discussão, ao mesmo tempo em que integra um esforço legítimo de análise dialética da obra de Brecht - posto que nada seria mais antibrechtiano do que a conversão de seu teatro em fórmula a ser seguida acriticamente – deve também ser lida, de acordo com o crítico José Antonio Pasta Júnior (1997, p.20), no quadro mais geral ao qual pertence, o do “[...] desmantelamento sistemático da consciência crítica” no contexto da cultura contemporânea. Segundo o autor, “[...] um dos acordes menores, mas não o menos importante, nessa orquestração barulhenta e muda, é a difamação de Brecht” (Ibid., p. 20).

2.2 Companhia do Latão. Origem e Definição Programática

O grupo teatral Companhia do Latão teve origem na cidade de São Paulo no ano de 1996. Apenas em 1997, no entanto, na abertura do projeto Pesquisa em Teatro Dialético, no espaço do antigo Teatro de Arena, situado na Rua Teodoro Baima n. 94, na cidade de São Paulo, o grupo adotou publicamente a denominação Companhia do Latão, nome inspirado na obra *A Compra do Latão [1939-1955]*, de Bertolt Brecht. Foi criada por Sérgio de Carvalho, dramaturgo e professor de Dramaturgia e Crítica na Escola de

Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) em parceria com o dramaturgo Márcio Marciano. Residente desde 2006 em João Pessoa, Márcio Marciano fundou na capital paraibana o Coletivo de Teatro Alfenin, onde manteve a perspectiva histórica e a inspiração no teatro épico de Brecht.

A Companhia do Latão tem como primeiro trabalho a peça *Ensaio para Danton*, uma adaptação do texto do dramaturgo alemão Georg Büchner, *A Morte de Danton* (1835). Sua estreia foi em 18 de outubro de 1996 no Teatro Cacilda Becker, fundado no final da década de 1980. Segundo o diretor Sérgio de Carvalho, a obra inaugural da Companhia do Latão, que ganhou nova versão em 1999, não era ainda uma peça brechtiana, mas “[...] ao mesmo tempo ela tinha a consciência de que era preciso, de certo modo, pensar criticamente sobre os materiais” (CARVALHO, 2007). Já se anunciava, assim, a inspiração no teatro épico-dialético de Brecht. A leitura, na entrada na peça, de um trecho extraído de *Pequeno Órgano para o Teatro*, no qual Brecht discute a possibilidade de se encenar *Hamlet* no transcorrer da Segunda Guerra Mundial, possibilidade esta que se fundamenta na premissa de se colocar a estória que se conta em perspectiva histórica, dá indícios desta inspiração que viria a ganhar forma, tal como enuncia Carvalho: “[...] eu sinto que ali, no começo do espetáculo, tinha um anúncio do que viria a ser o projeto do Latão na sequência, nos espetáculos seguintes” (Ibid.). A própria escolha do texto de Büchner, autor interessado na representação dos processos histórico-sociais, além de afeito à experimentação formal, sinaliza para o que já existia no grupo como tendência.

Após duas temporadas em São Paulo e da apresentação da peça no I Festival Recife do Teatro Nacional, de 1997, Sérgio de Carvalho e Márcio

Marciano reuniram uma equipe interessada em participar do projeto Pesquisa em Teatro Dialético, a ser realizado no antigo Teatro de Arena, então Teatro de Arena Eugênio Kusnet. O projeto Pesquisa em Teatro Dialético teve como objetivo o estudo da obra de Bertolt Brecht como modelo teórico para o desenvolvimento do teatro épico no Brasil e teve abertura oficial em 03 de julho de 1997, com a leitura dramática de *A Santa Joana dos Matadouros*, peça de Brecht de 1932, traduzida por Roberto Schwarz. Após o ato, o crítico literário Roberto Schwarz proferiu a palestra que se tornou emblemática para a história do grupo e passou a constituir referência aos trabalhos seguintes da Companhia. A fala do crítico, que minuciava as causas que demonstrariam a perda de atualidade do teatro épico brechtiano, será agora alvo de nossa atenção.

Os Altos e Baixos da Atualidade de Brecht, de Roberto Schwarz

Em 1999, a palestra de Roberto Schwarz foi publicada no volume Sequências Brasileiras, com o título de *Altos e Baixos da Atualidade de Brecht*. Desde o início de sua trajetória a Companhia do Latão tem, assim, o crítico Roberto Schwarz como um de seus principais interlocutores, fundamentando-se amplamente em seus escritos, tal como veremos a propósito da *Ópera dos Vivos*.

Schwarz (1999) destaca a relação de parentesco entre os procedimentos estéticos brechtianos e a teoria marxista da desnaturalização. O caráter histórico, não-natural, das relações humanas, deveria ser trazido à tona pelo conjunto de técnicas do teatro épico, o qual tem o materialismo histórico

de Marx como uma de suas principais influências¹⁸. Todavia, o autor aponta a existência do que seria um desajuste essencial – ou, em suas palavras, uma *insuficiência objetiva* - entre a estética teatral de Brecht e as sociedades contemporâneas, a começar pelo próprio contexto dos anos 1920 e 1930, no qual se desenvolveu. Desse modo, Schwarz (1999, p.117) questiona a efetividade do efeito de distanciamento, afirmando:

[...] A sangrenta desorientação, o arbítrio planejado e a desordem induzida não são habituais, familiares ou simples, e nesse sentido os conselhos contrários a sua aceitação inocente chovem no molhado. Ou por outra, será mesmo verdade que a sociedade a caminho do fascismo, caracterizada pelo caos, complô, ação direta, manipulação, etc, pareceria *natural*?

Assim, Schwarz (1999) coloca em questão o pressuposto do efeito de distanciamento brechtiano, qual seja, a existência de um véu de naturalidade nos fenômenos histórico-sociais, a ser desfeito pelo distanciamento. Além disso, o autor questiona a relação estabelecida entre a compreensão da historicidade dos fenômenos e a transformação social: “[...] E reside mesmo aí, nessa ilusão de naturalidade, o bloqueio que aprisiona os explorados em sua condição, fechando-lhes a saída em direção a uma sociedade mais justa?” (Ibid., p.117). Na sociedade brasileira do contexto anterior ao golpe civil-militar de 1964, haveria assim, segundo ele, a crença de que, compreendido o caráter histórico e essencialmente transformável das relações sociais, a mudança de tais relações se tornaria imediata. Acrescenta o autor: “[...] Passado o tempo, essa facilidade, para não dizer credulidade, parece desconcertante por sua vez” (Ibid., p.116). Em suma, tais desajustes apontam, segundo o autor, para a desatualização da estética brechtiana – posto que a conexão entre

¹⁸ No capítulo 04, voltaremos à questão das influências incorporadas por Brecht na elaboração de sua teoria teatral.

conscientização e transformação social, por ela pressuposta, teria se mostrado errônea.

No entanto, de acordo com Schwarz (1999), o golpe civil-militar de 1964 teria alterado a esfera de ação do efeito de distanciamento - recolocando, não obstante, a premissa da desnaturalização. Nas palavras do autor:

[...] Com perdão do esquematismo, imaginemos que até 64-68 a desnaturalização brechtiana funcionasse como uma palavra de ordem oportuna, sob encomenda para remover o verniz de eternidade que protegia, além do palco, o latifúndio e o Imperialismo. Em seguida, com o surto industrial dos anos do 'milagre' e com o surgimento de uma classe operária moderna, o momento parecia favorável ao componente anticapitalista daquela palavra de ordem. Contudo, a dimensão extra-nacional pesou mais, como aliás era esperado, e a nota dominante do período foi dada pela falência e derrota do campo socialista, esvaziando o ponto de fuga da concepção brechtiana, que é prático. Nova vira-volta agora, nos anos 90, quando a ideologia oficial coincide com o ponto de vista [...] segundo o qual 'as regras da economia global são como a lei da gravidade', uma nova natureza que beneficia a todos que não a desrespeitam. Diante disso, a veracidade e o bem-achado do programa distanciador têm tudo para ressurgir em um novo patamar. (Ibid., p.131-32)

Em outras palavras, Schwarz (1999) afirma que no contexto anterior ao golpe, o efeito de distanciamento e a desnaturalização por ele almejada tinham função prática, pois o socialismo contrapunha-se, como alternativa histórica, ao domínio do latifúndio e do imperialismo, retirando destes a pretensão de naturalidade e eternidade. Desta forma, na ausência das perspectivas socialistas, no período pós-1964, a estética brechtiana perde, segundo o autor, seu posicionamento prático, o espaço a partir do qual realizava a crítica do sistema capitalista. Ao mesmo tempo, todavia, a naturalização se recoloca, pois com a supressão das alternativas socialistas, perde-se o critério de relativização do sistema capitalista, cujas leis se tornam pragmaticamente inquestionáveis. Com isso, o capitalismo alcançaria novo patamar de naturalização, reiterando a necessidade do distanciamento e da desnaturalização.

Todavia, a incompatibilidade entre a linguagem brechtiana e a sociedade brasileira demonstra, segundo o autor, um importante aspecto do desajuste entre ambos. Em suas palavras:

[...] a linguagem nua dos interesses e das contradições de classe, que imprime nitidez *sui generis* à literatura brechtiana, não tem equivalente no imaginário social brasileiro, pautado pelas relações de favor e pelas saídas da malandragem. A inteligência de vida que está sedimentada em nossa fala popular tem sentido crítico específico, diferente da gíria proletária berlinense, educada e afiada pelo enfrentamento de classe. (Ibid., 120-1)

Assim, o autor sugere que a especificidade da sociedade brasileira, sua diferença em relação a Alemanha, caracterizada pela divisão em classes sociais e pelo enfrentamento entre elas, constitui outro aspecto do descompasso entre o teatro brechtiano e as condições sociais brasileiras. Contudo, de acordo com o autor, residiria na ideia de distanciamento o desajuste mais fundamental entre os pressupostos estéticos de Brecht e a realidade nacional dos anos 1950, quando o teatro brechtiano entrou para a cena teatral brasileira. Como argumenta Schwarz (1999), o distanciamento brechtiano buscava desnudar a lógica da sociedade e promover o desenvolvimento da consciência de classe. Por seu turno, a política desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek de Oliveira, presidente do Brasil de 1956 a 1961, possuía uma dimensão nacionalista que se contrapunha diretamente aos objetivos do efeito de distanciamento, exigindo a identificação com uma ideia de totalidade na qual não tem lugar a divisão social em classes.

Schwarz (1999) ressalta, todavia, que no período anterior ao golpe civil-militar de 1964, o teatro brechtiano adequou-se ao processo de democratização então vigente. A ascensão da classe trabalhadora e os conflitos da sociedade capitalista “[...] tornavam caduco o quadro estreito do

drama burguês e levavam a jovem dramaturgia a reinventar a roda, isto é, a lógica do teatro narrativo” (Ibid., p.122). Desta forma, o teatro brechtiano modernizou a cena teatral brasileira, elevando suas expectativas políticas e artísticas. Ainda que os artistas dos anos 1960 tenham encontrado, como assevera Schwarz (1999) dificuldades em lidar com o experimentalismo, assim como com a aprendizagem das técnicas brechtianas - como o próprio efeito de distanciamento – o processo de democratização daqueles anos “[...] abria um canal decisivo entre a experimentação artística e a transformação do mundo contemporâneo” (Ibid., p. 122) e dotava, assim, os espetáculos do Teatro de Arena, dos Centros Populares de Cultura, do Teatro Oficina e do Teatro da Universidade de São Paulo (Tusp), de dimensão histórica e extra-estética de grande envergadura. Com o golpe de 1964, porém, o processo democrático é suspenso e a mobilização política da cena teatral entra em refluxo – ainda que, como frisa a autora Iná Camargo Costa (2010), mesmo durante os anos da ditadura não tenha desaparecido o interesse do teatro brasileiro pela estética brechtiana. O argumento decisivo de Schwarz (1999), no entanto, é que na década de 1980, quando “[...] a abertura política deu espaço à retomada das posições anteriores [...] *estas já não convenciam*. Devido a ditadura, o debate político ficara na geladeira enquanto o mundo e o país mudavam”¹⁹. (Ibid., p.125). A questão central para o autor, portanto, ao analisar a atualidade brechtiana, é a saída do socialismo do horizonte – saída esta que retiraria da obra de Brecht sua credibilidade e sua perspectiva prática. Apesar de afirmar

¹⁹ No ensaio *Nunca Fomos Tão Engajados*, Schwarz analisa o engajamento do intelectual no Brasil e concebe que, após o golpe civil-militar de 1964, este teria se tornado um anacronismo, posto que o desenvolvimento do país teria desfeito as condições sociais assimétricas em que o engajamento fazia sentido. Diante de “sindicatos poderosos” da década de 1970, por exemplo, o engajamento equivaleria, segundo o autor, ao “[...] alucinado apoio do mosquito ao elefante” (SCHWARZ, 1999, p.175)

que “[...] o ensinamento que se busca do antiilusionismo dele [Brecht] é mais da ordem da pergunta que da resposta” (Ibid., p.131), a ênfase decisiva de Schwarz (1999) é sobre a perda do socialismo como elemento de oposição ao capitalismo. Além disso, o autor considera a derrocada do socialismo real e o “absolutismo stalinista” como elementos que desautorizam a perspectiva de superação, intrínseca à estética brechtiana, segundo ele, do sistema capitalista pelo socialismo²⁰.

Concomitantemente, a ditadura civil-militar brasileira, que interrompeu o processo de transformação social dos anos 1960, não foi, por sua vez, estática e avessa à mudança, tendo conduzido um processo de modernização da sociedade brasileira. Nas palavras do autor:

[...] Além do salto dado pela indústria e por sua internacionalização, que mudavam muito as coisas, houve nos anos do “milagre econômico” uma considerável liberação dos costumes sexuais, a relativa rotinização do uso de drogas, a incorporação de uma parte dos pobres ao consumo de massas, por precário que fosse, bem como o grande avanço da mercantilização na área da cultura, com a correspondente dessacralização dessa última. A ditadura foi antipopular, mas não tradicionalista. (Ibid., p.128)

Tal faceta da ditadura civil-militar brasileira esfacela, segundo Schwarz (1999), o argumento da esquerda, segundo o qual ela seria a promotora histórica exclusiva da transformação social, enquanto a direita - contrária à mudança e adepta da manutenção do *status quo* - manteria a sociedade aferrada ao passado. Na sociedade brasileira, todavia, foi o sistema capitalista que tornou efetiva uma parcela das expectativas da esquerda. Mediante o avanço do

²⁰ Tal desatualização da obra de Brecht está expressa, de acordo com Schwarz (1999), na peça *A Santa Joana dos Matadouros*. Segundo o autor, a peça é estruturada de modo que a fala do dirigente comunista, que explica os mecanismos de exploração do capitalismo, ilumine a situação e ofereça perspectiva de superação. No entanto, segundo Schwarz (1999, p.134), suas palavras não dispõem de tal força, não reverberam atualmente como Brecht esperaria “[...] como se a composição estivesse pedindo algo a seu material que ele não podia dar”. Além disso, o autor considera que a figura do revolucionário na peça é tornada suspeita pelo stalinismo, cujos percalços desautorizam a identificação do revolucionário com a premissa de superação libertária do sistema capitalista.

sistema capitalista, aliado ao processo de recuo histórico do socialismo, o distanciamento brechtiano, voltado à historicização e, *pari passu*, à desmistificação do discurso burguês, torna-se, segundo o autor, um gesto inócuo. De acordo com ele, a estética de Brecht visava trazer à tona os objetivos de ordem econômica ocultos no discurso da burguesia, seu interesse particularista, de *classe*. Todavia, para Schwarz (1999) tal ocultamento deixou de existir, estando já presente na própria retórica da burguesia, posto que o sistema capitalista tornou-se de tal maneira hegemônico que se auto-justifica, tornando-se, nas palavras do autor, o “equivalente da razão”. Segundo ele, “[...] a abundância de mercadorias passou a ser a ideologia e a justificação suficiente da sociedade capitalista, acatada também pela classe operária” (Ibid., p.145). Desta forma, a aposta brechtiana no desvelamento da mola econômica dos processos sociais perde, segundo Schwarz (1999), sua eficácia. A incorporação do efeito de distanciamento brechtiano pelo repertório midiático seria, da mesma forma, sintomática do esvaziamento da potencialidade crítica da técnica brechtiana²¹ e da capacidade do sistema capitalista de se revitalizar a partir do que antes fundamentava sua crítica. Acrescenta Schwarz (Ibid., p.130-1):

[...] como se observa na abertura de qualquer noticiário de TV, também o foco brechtiano na infra-estrutura material da ideologia – na inclusão didática dos bastidores na cena de primeiro plano – trocou de sentido, funcionando como um apoio à autoridade do capital, e não como crítica. [...] O próprio materialismo da auto-referência brechtiana parece comportar utilizações apologéticas. Depois de haver sido um chamado à emancipação, a insistência no caráter social e não-natural da engrenagem que nos condiciona passou a funcionar, paradoxalmente, em parte talvez por uma questão de tamanho, como um dissuasivo.

²¹ Como exemplo, Schwarz cita os comerciais da marca Bombril, protagonizados pelo ator Carlos Moreno, onde o ator dirige-se diretamente ao espectador, sem interpretar um personagem, visando didaticamente persuadi-lo a adquirir o produto. Assim, ao invés de realizar o distanciamento, tal utilização do distanciamento tende justamente ao oposto, ou seja, a criar uma relação de solidariedade entre o ator e o espectador.

Na medida em que enfatiza a relação da estética brechtiana com o socialismo como ponto de fuga da sociedade capitalista, a atualidade de Brecht residiria apenas, para Schwarz (1999) no que sua obra apresenta de figuração do desastre, na demonstração da não-superação das questões sociais. Em outras palavras, o teatro de Brecht - esvaziado de atualidade no tocante às saídas revolucionárias – encontraria ainda, segundo o autor, alguma vitalidade na representação dos impasses: “[...] a vizinhança escarninha do presente segue nos interrogando, não porque proponha uma volta atrás ou uma solução, mas pela evidência de fraude que proporciona” (Ibid., p. 148).

A associação estabelecida por Schwarz (1999), no entanto, entre o teatro brechtiano e o socialismo, é questionada por Carvalho (2009). De acordo com o diretor da Companhia do Latão, a dimensão extra-estética é inerente ao teatro de Brecht, o qual aponta para a constituição do novo. No Brasil dos anos 1960, devido à proximidade histórica do socialismo, este aliou-se à tal dimensão. A prática do Teatro de Arena e a dos Centros Populares de Cultura (CPC) da Une – abatidos pelo golpe civil-militar de 1964, que pôs em recuo a mobilização política do teatro - não podem, portanto, ser desvinculadas da perspectiva de transformação social. Todavia, a ênfase no transformável, inerente à estética brechtiana, não pode ser reduzida às perspectivas de revolução socialista. Segundo o autor: “[...] Brecht recusava qualquer noção estática de comunismo, entendendo sua prática e conceito como um movimento” (CARVALHO, 2009, p.45).

Carvalho (2009) aponta a relação de parentesco entre a leitura schwarziana da obra de Brecht e o pensamento de Theodor Adorno, cuja teoria da arte autônoma condena o engajamento. De acordo com o filósofo, a arte

não deve expor mensagens políticas, mas romper com a percepção predominante do mundo. A arte autônoma teria caráter político, assim, na medida em que rompe radicalmente com o mundo, recusando as coordenadas vigentes da realidade²². Em suma, a teoria adorniana da arte autônoma possui uma dimensão negativa, posto que se realiza na recusa ao dado. A visão de Schwarz (1999), segundo a qual a atualidade de Brecht residiria não na ênfase no transformável e no engendramento de algo novo, mas no que esta apresenta de figuração do “desastre em permanência” em que vivemos, filia-se, em certa medida, à concepção adorniana da arte. No pensamento de Adorno, assim como no de Schwarz (1999), há a valorização da dimensão negativa da arte. A ressonância do pensamento adorniano na visão de Schwarz da obra de Brecht dá-se a ver, além disso, na relação por ele estabelecida entre esta e o socialismo. Como afirma Iná Camargo Costa (1998, p.226), a interpretação de Adorno da peça *A Santa Joana dos Matadouros* denota uma “[...] convicção arraigada a respeito da subserviência de Brecht ao Partido Comunista, o que não era verdade nem nos anos 20 nem nos anos de exílio”. No ensaio *Engagement*, de 1962, Adorno atribui à Brecht a realização de uma apologia do socialismo, a qual, segundo ele, contaminaria a estética brechtiana. De acordo com Iná Camargo Costa (Ibid., p.227), todavia, a visão de Adorno subtrai-se de considerar, a propósito da peça de 1932, “[...] a presença quase insignificante do partido em relação ao conjunto”. Para a autora, ao invés de glorificar o Partido, como acredita Adorno, Brecht

[...] afirma a necessidade de uma direção – partidária, por certo – consequente para a luta revolucionária contra os inimigos do gênero

²² Ver FRANCO, R. B. *A relação entre teoria e práxis segundo Adorno*. In: Revista Perspectiva. São Paulo, 2000. Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br>. Acesso em 05 de setembro de 2012.

humano. Ao mesmo tempo demonstra que, com um partido como aquele, suas táticas, ações irresponsáveis diante de inimigo tão poderoso e aquele nível de organização [...] o que se tem no horizonte (não só da peça) são massacres como o encenado aqui. (Ibid., p.228)

Em suma, segundo a autora, Adorno subordina a aposta brechtiana na necessidade de transformação social ao Estado soviético. A visão de Schwarz da obra de Brecht - a qual, como vimos, caracteriza-se pela ênfase na relação desta com o socialismo - pode, assim, ser tomada como uma derivação das ideias adornianas expressas em *Engagement*.

Carvalho (2009) detecta ainda na visão schwarziana uma concepção deturpada do efeito de distanciamento brechtiano. A avaliação de Schwarz (1999) a respeito da técnica do dramaturgo alemão no repertório midiático denuncia uma visão que a considera como uma técnica, destituída do *efeito* específico que tem vista. Nas palavras de Carvalho (2009, p.44-5):

[...] nossos primeiros exercícios e leituras de Brecht nos indicavam que não se pode considerar o distanciamento como uma técnica – puramente formal – sendo antes um efeito que se realiza na percepção crítica social gerada pela representação. Tempos depois confirmei essa ideia ao descobrir que Brecht já previa em seus escritos um uso ‘puramente técnico’ da prática distanciadora [...] No teatro épico-dialético, por outro lado, o efeito de distanciamento se dá na relação historicizante estabelecida pelo trabalho dialético que ocorre no trânsito crítico e vivo entre palco e platéia, trabalho desapassivador, que gera uma disposição à atitude reflexiva conjunta ao desfrute estético da forma representacional. O efeito não se completa sem que a imagem cênica ofereça consigo uma possibilidade de indagação sobre sua perecibilidade, sua transformação histórica, ou sobre a causalidade social do acontecimento mostrado ou sugerido pela cena.

Neste sentido, o argumento de Schwarz não atinge o que o distanciamento brechtiano possui de *efeito* propriamente dito, sendo este a historicização e a representação da realidade como contraditória e transformável.

Pasta Júnior (1997) coloca a questão da atualidade de Brecht em termos bastante diversos dos apresentados por Schwarz. Segundo ele, a pergunta pela atualidade de Brecht é uma exigência colocada por sua própria obra,

marcadamente auto-crítica. Para Pasta Júnior (1997, p.21), seria intrínseco à obra de Brecht o ato de se colocar em questão: “[...] é a própria obra que se adianta e liminarmente nos põe a questão de sua vigência crítica. [...] Esse gesto é exclusivo da obra de Brecht; ele o singulariza”. Tal gesto seria, para o autor, vislumbrado no próprio efeito de distanciamento, o qual, mais do que distanciar comportamentos e elementos internos à peça, incide sobre a peça como um todo, distanciando-a e, assim, a colocando em confronto com o tempo, na medida em que leva à comparação entre esta e a vida. Em suma, segundo o autor, Brecht programou sua obra para não ser fetichizada e aceita acriticamente, levando a pergunta pela atualidade à própria constituição de sua obra. Nesta medida, afirma Pasta Júnior (1997), desconsiderar tal faceta da obra brechtiana leva à sua descaracterização, ao “falseamento de seu estatuto”. Segundo o autor, a pergunta pela atualidade de Brecht é, portanto, uma pergunta *brechtiana*: “[...] Virtualidades da contradição: a superação autêntica da obra de Brecht passa necessariamente por ela mesma – o que é ainda um modo de permanecer” (Ibid., p.22).

2.3 De Pesquisa em Teatro Dialético à Diálogos de Aprendizagem

O projeto Pesquisa em Teatro Dialético – o qual, como vimos, teve abertura com a leitura dramática de *A Santa Joana dos Matadouros*, seguida pela palestra de Schwarz - debruçou-se inicialmente sobre o estudo de *Compra do Latão [1939-1955]*, conjunto de escritos teóricos de Brecht. A ideia que motivou o grupo era entender em que residia a especificidade da metodologia brechtiana para poder utilizá-la no tratamento da realidade social

brasileira. Dessa intenção, teve origem o experimento cênico *Ensaio sobre o Latão*, do ano de 1997. Para entendermos a metáfora do latão, vejamos um trecho da primeira cena da peça:

[...] Meu interesse, senhores, se compara ao de um comerciante [...] Imaginem um comerciante de latão, que um dia vai visitar uma banda de música... Ele vai lá não para comprar um instrumento, mas o latão. O instrumento é feito de lata, mas há muito pouca possibilidade do instrumentista querer vendê-lo pelo preço do quilo do latão. Eu, assim como esse comerciante, estou em busca da matéria dos acontecimentos que se produzem entre os homens. (COMPANHIA DO LATÃO, 2007)

O *Ensaio sobre o Latão* constitui-se, assim, como uma peça eminentemente teórica, na qual se anunciou a busca pela concretude das relações sociais entre as pessoas e pela “[...] matéria mesma que compõe o mosaico de forças contraditórias a que chamamos realidade” (Ibid.). A partir de *A Santa Joana dos Matadouros*, a inspiração brechtiana da Companhia do Latão, existente desde os tempos da primeira encenação de *Ensaio para Danton*, tornou-se mais concreta, constituindo-se assim como a abertura programática do grupo que então se definia artística e politicamente.

A ocupação do antigo Teatro de Arena, espaço historicamente importante e simbólico da dimensão política vibrante da produção cultural dos anos 1960, denota uma característica importante do novo ciclo de movimentação política do teatro que se inicia em 1990. Trata-se de uma relação diversificada com o espaço físico da cidade, relação esta que assume conotações variadas. No caso da Companhia do Latão, a ocupação do antigo Teatro de Arena, no centro da cidade de São Paulo, expressa a tentativa de reativação simbólica da produção cultural dos anos 1960 e, ao mesmo tempo, a busca pelas camadas sociais marginalizadas. No caso do Teatro da Vertigem, grupo paulistano com origem também nos anos 1990 e que tem como fundador Antônio de Araújo, professor da Escola de Comunicações e

Artes da Universidade de São Paulo, temos a própria transformação da cidade em palco, na busca pela re-significação de espaços públicos. Comparando a produção cultural dos anos 1960 e 1990, Arantes (2007) afirma:

[...] A Fábrica, fracionada pelas cadeias produtivas globais, saiu de cena e, com ela, a consciência de classe de uma multidão de indivíduos entregues ao deus-dará de uma exploração para a qual ainda não se tem nome. [...] Pensando na deambulação perene desses novos condenados da terra, também me parece claro que o novo chão de fábrica seja o território conflagrado da cidade, daí a relação orgânica do teatro de grupo com o espaço urbano, vivido agora em regime de urgência.

Tendo se constituído como um referencial político e simbólico para o teatro de grupo dos anos 1960 e 1970, a Fábrica perde, como aponta Arantes (2007), sua referencialidade no contexto atual do capitalismo. A classe operária, antes aglutinada na Fábrica, dispersa-se pelo espaço urbano. O teatro de grupo dos anos 1990 no Brasil tem, assim, o espaço da cidade como referencial devido à percepção deste como palco dos conflitos, como o espaço dos indivíduos entregues à exploração do sistema capitalista.

Além da inscrição orgânica no espaço urbano, o vínculo com a universidade constitui ainda, segundo Arantes (2007), característica fundamental da revigoração do teatro de grupo nos anos 1990. Em tal contexto, a discussão teórica acompanha a prática cultural. Além da presença constante de professores universitários em ciclos de debates promovidos por grupos, grande parte dos artistas do teatro de grupo de São Paulo são formados em cursos de artes ou ciências humanas, como destacam Arantes (2007) e de Carvalho (2009). Todavia, não se trata de conceber a retomada do teatro de grupo paulistano como produzido pela universidade, mas de reconhecer que o interesse pela pesquisa de linguagem e a insatisfação com a mercantilização deve muito a

[...] atores, diretores e dramaturgos saídos da universidade, intelectualizados e politizados a ponto de já não se sentirem muito à vontade no seu meio de origem, com o qual entretanto nem sempre rompem (ARANTES, 2007).

De acordo com Arantes (2007), enquanto a universidade respondeu passivamente à mercantilização, sendo integrada pelo mercado, ao qual se acomodou, o teatro de grupo teria canalizado as inquietações dos que buscam resistir à aniquilação do pensamento. Desta forma, afirma o autor, há total desencontro entre a universidade e o teatro de grupo dos anos 1990 no Brasil, cuja retomada não deve, assim, ser atribuída à universidade.

Desde *Ensaio sobre o Latão*, fruto do projeto Pesquisa em Teatro Dialético, Brecht passou a ser utilizado de forma “[...] indireta, antes como um modelo para a escrita de uma dramaturgia própria sobre a realidade do capitalismo atual no Brasil”²³ – com exceção da opção pela encenação de *O Círculo de Giz Caucasiano*, em 2006, pela ocasião dos cinquenta anos da morte do dramaturgo alemão. Nos anos seguintes, esta busca seguiu seu caminho nas peças *A Santa Joana dos Matadouros* (1998), *O Nome do Sujeito* (1998), *A Comédia do Trabalho* (2000), *Auto dos Bons Tratos* (2002), *O Mercado do Gozo* (2003), *Visões Siamesas* (2004), *Ensaio para Danton* (2004, releitura da peça de 1996), *Equívocos Colecionados* (2004), *O Círculo de Giz Caucasiano* (2006), *Ópera dos Vivos* (2010) e *O Patrão Cordial* (2012), sendo esta inspirada na peça *O Senhor Puntila e o seu criado Matti*, peça de Brecht de 1940. Com exceção de *A Santa Joana dos Matadouros*, *O Círculo de Giz Caucasiano* e *O Patrão Cordial*, tratam-se de peças autorais da Companhia do Latão, constituídas a partir de uma dramaturgia em processo sobre a qual deveremos nos deter.

²³ Site Oficial da Companhia: www.companhiadolatao.com.br. Acesso em 02 de setembro de 2012.

Embora sejam assinados pelo dramaturgo Sérgio de Carvalho, em parceria com Márcio Marciano, cujo trabalho com a Companhia do Latão vem desde *Ensaio para Danton* (1996), e ocasionalmente pela atriz e dramaturga Helena Albergaria, os textos do grupo teatral paulistano são constituídos com base em processos colaborativos. De acordo com o autor, o processo colaborativo coincide com a criação coletiva, sendo ambas formas de trabalho nas quais a questão decisiva é o fato de que “[...] o material dramaturgicamente, as personagens e o conjunto das relações ficcionais e estéticas surgem na sala de ensaio, com base nas improvisações dos atores e nos debates do grupo” (CARVALHO, 2009, p. 67). Assim, dada a rede de relações produtivas que estabelecem, tanto a criação coletiva quanto o processo colaborativo, como processos artesanais de produção teatral, constituem-se como formas de trabalho desalienantes, nas quais a coletividade participa do processo de criação artística.

Todavia, como aponta a pesquisadora Silvia Fernandes (2002), apesar de semelhantes, a criação coletiva e o processo colaborativo não são formas de trabalho idênticas. Na criação coletiva, temos a ausência de especializações rígidas e o princípio do “todo mundo faz tudo”, no qual se dividem entre os integrantes as funções práticas e artísticas que envolvem a criação. Além disso, segundo a autora, nos grupos que trabalham com a criação coletiva, não costuma haver um responsável pela dramaturgia. Criado coletivamente na sala de ensaio, o material não é organizado pelo dramaturgo, pois mantém-se a premissa de que o resultado final deve trazer as marcas individuais dos colaboradores. Não há, assim, a busca pela síntese de tais contribuições. No processo colaborativo, por sua vez, o dramaturgo organiza o

material produzido coletivamente. Além de ser um dos principais responsáveis pela seleção do material a ser trabalhado, o dramaturgo é responsável por “amarrar” as proposições da equipe de trabalho²⁴.

No grupo teatral Companhia do Latão, o processo criativo divide-se, assim, em duas etapas, sendo elas o momento de criação de material, de improvisação do conjunto de atores na sala de ensaio, e a escrita dramática propriamente dita, na qual há a crítica e a reinvenção do material gerado pelos atores. Sem a realização consequente dessa segunda etapa, o resultado final pode, segundo Carvalho (2009), converter-se numa colcha de retalhos, na mera justaposição aleatória de discursos sem conexão entre si. No processo de geração de materiais, o conjunto de atores dá a sua interpretação do material teórico escolhido (livros, entrevistas, conversas, jornais, imagens da rua, etc). Nesta etapa, a improvisação, a fala aberta sobre os materiais, constitui a principal forma pela qual o diretor tem acesso à multiplicidade de vozes que estão ali dispostas e com as quais trabalhará no processo de escrita, geralmente em momento posterior e fora da sala de ensaio. Não obstante, de acordo com o dramaturgo, a improvisação será tanto mais produtiva quanto mais houver consciência de onde se pretende chegar. Não que o vislumbre do resultado final seja condição da produtividade da improvisação, mas “[...] em algum nível o projeto poético (mais ou menos realista, mais ou menos subjetivo, mais ou menos performático etc) condiciona o trabalho técnico” (Ibid., p. 71). Acrescenta o autor:

²⁴ Para uma diferenciação bastante detalhada entre criação coletiva e processo colaborativo, ver NICOLETE, A. *Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramático*. In: Revista Eletrônica Sala Preta v.2. n.1, 2002. Disponível em <http://www.revistasalapreta.com.br>. Acesso em 09 de setembro de 2012.

[...] Ao escrever palavra para gestos criados em improvisos é preciso considerar o vínculo entre aquela forma de ação física e o estilo ou forma do texto em relação com o universo poético do todo. Dito de outra forma: sem avaliar se a ênfase poética do improviso está no plano do palco ou no plano da ficção, sem compreender o efeito perceptivo e crítico gerado pelo material, a equipe pode passar muito tempo falando línguas diferentes.

Assim, a consciência metodológica prévia, proporcionada pela definição de um projeto, leva o método da improvisação à plena produtividade, sem que se corra o risco de desperdício de energia criativa. Além disto, como afirma o autor, a existência desta concepção dramatúrgica guiará o processo de criação e garantirá que o texto ao qual dará origem distancie-se dos equívocos nos quais costumam incorrer os processos colaborativos. Estes seriam, de acordo com Carvalho (2009), a justaposição de discursos distintos, fracamente alinhavados pelo roteiro, e a existência de uma espécie de naturalismo, ou seja, da apresentação pura e simples das personagens, tais como elas são interpretadas pelos atores, sem que estes se encontrem conectados com a realidade que os circunda.

A propósito do processo colaborativo na Companhia do Latão, Carvalho (Ibid., p.72) explica:

[...] nós praticamos uma espécie de improviso que busca o detalhamento realista da cena com base em sua exposição dialética. Eu não diria que é um procedimento puramente stanislavskiano porque a ênfase na intersubjetividade é substituída pela compreensão das relações mais gerais da história. Mas sempre procuramos gerar a forma épico-dialética (na linha do método Brecht) a partir da compreensão realista das contradições mais fundamentais, que são subjetivas e objetivas ao mesmo tempo, pessoais e macro-históricas. [...] A dramaturgia nas peças do Latão lida com limites em que a subjetividade é condicionada por imposições extra-individuais. Utilizamos, assim, uma prática improvisacional que combina Stanislavski e Brecht numa versão própria, que exige do ator uma atitude de intérprete realista e de narrador simultaneamente. Ela nos serve a representar cenas em que os homens aparecem coisificados, sem que o fatalismo se instaure, abertas a uma exposição das causalidades. É preciso do ator, portanto, no teatro épico-dialético, um tipo de transito entre um realismo detalhado do ponto de vista psicofísico e uma compreensão narrativa das determinações sociais e econômicas do caso. E mais do que isso, a interação dialética entre todos os elementos. Isso só se faz com um aprendizado conjunto e

gradual das contradições objetivas que se manifestam nas contradições subjetivas.

Em outras palavras, o projeto da Companhia do Latão, tal como expresso no *Ensaio sobre o Latão*, visa colocar em relevo - tanto no texto quanto na ação física propriamente dita do ator, no seu gestus - a essência da rede de relações sociais que se estabelecem entre os sujeitos, ou seja, a contradição social propriamente dita. Esta não se elucida sem a conexão entre a dimensão subjetiva e a objetiva, extra-individual, e sem a existência de uma narrativa que distancie, tanto do ator quanto do espectador, aquilo que representa. Desse modo, o processo colaborativo em si mesmo, assim como a improvisação e o trabalho do ator com o corpo, são direcionados no sentido da efetivação do projeto almejado pelo grupo. Este, no caso da Companhia do Latão, não se realiza sem um trabalho coletivo bem-sucedido, pelo qual cada ator tenha a possibilidade de representar seu papel de maneira desalienada e capaz de traduzir, em cada cena, o projeto estético do grupo.

A ênfase na coletividade, todavia, não deve ser compreendida como uma busca pela homogeneidade. Esta não constitui o objetivo do trabalho de grupo e sequer se apresenta como seu pressuposto. Em suma, o trabalho coletivo não tem como condição a inexistência de subjetividades autônomas, de concepções teórico-práticas idênticas, mas, pelo contrário, faz parte do trabalho coletivo bem-sucedido o saber operar produtivamente com as diferenças. Trata-se de rejeitar, de um lado, a colcha de retalhos das contribuições individuais e, de outro, o embotamento da subjetividades no processo de escrita dramaturgica. Fora da sala de ensaio, na vivência que a existência de um grupo de teatro requer, podem também se manifestar dissonâncias políticas entre os artistas. Tais dissonâncias, desde que não

apontem para extremos opostos, não subjagam o sentido de coletividade. No caso da Companhia do Latão, pode ser notada uma tensão entre a visão do dramaturgo Sérgio de Carvalho e do ator Ney Piacentini, membro antigo do grupo e defensor das políticas culturais estatais. Presidente da Cooperativa Paulista de Teatro, à qual a Companhia do Latão é filiada, Piacentini se encontra atualmente à frente do Movimento 27 de março. Trata-se de um movimento que tem como objetivo a luta pela ampliação dos recursos públicos destinados à cultura, visando a criação de “[...] uma política pública para a cultura com vários programas que dêem conta da diversidade da produção cultural brasileira”²⁵. Assim, apesar de constituir, de acordo com Iná Camargo Costa (2010), um fórum de discussão com perspectiva política mais radical e consciente do papel do Estado na sociedade burguesa, o Movimento 27 de março mantém-se nas mesmas diretrizes do Arte Contra a Barbárie, movimento do qual Sérgio de Carvalho, ao lado da autora Iná Camargo Costa, é um dos maiores críticos²⁶. De acordo com o dramaturgo, a melhoria nas condições de trabalho dos grupos alavancada pelo fomento gera a profissionalização e tem como consequência, deste modo, a entrada no universo mercantil. Em outras palavras, o fomento produz a expectativa de que o fazer artístico seja rentável, vendável no mercado cultural. A saída da condição de semi-amadorismo induziria, portanto, ao abandono do experimentalismo estético e à ossificação das formas já experimentadas,

²⁵ Site da Cooperativa Paulista de Teatro: www.cooperativadeteatro.com.br. Acesso em 30 de setembro de 2012.

²⁶ Ao longo de sua trajetória, a Companhia do Latão foi várias vezes contemplada com financiamento público. A crítica de Sérgio de Carvalho não deve, pois, ser tomada como uma condenação do fomento, mas como reflexão crítica de um processo contraditório. A propósito da profissionalização no grupo, o dramaturgo afirma que o semi-amadorismo sempre se manteve e que os artistas não têm a prática teatral como fonte exclusiva de renda, dedicando-se à carreiras paralelas. Dessa forma, a perspectiva da rentabilidade não se constitui como fator determinante da produção artística.

seguras de serem oferecidas ao mercado. Assim, para o dramaturgo, a Lei de Fomento, a qual nasceu no contexto de uma reação à mercantilização cultural, teria dado ensejo à tendência de ela própria desenvolver-se no universo dos grupos de teatro paulistanos. Na esfera extra-estética, tanto quanto no processo dramaturgico, a dimensão coletiva do trabalho teatral não deve ser tomada como aposta na homogeneidade, como renúncia às dissonâncias internas, pois – no caso da Companhia do Latão – o trabalho coletivo é inseparável do projeto estético de representação das contradições.

A busca do grupo pela representação dos processos sociais, pela compreensão do mundo como criação humana e, com isto, passível de transformação, vai de encontro à tendência estética vigente na atualidade. Trata-se, em suma, da contraposição ao teatro pós-dramático, caracterizado – como vimos com Betti (2010) pelo esvaziamento da dimensão política. A empreitada do grupo pela representação da realidade social passa, portanto, pela reativação dos nexos entre o sujeito e a realidade circundante. O método brechtiano, que tem na relação entre teoria e prática a sua fundamentação, demonstra-se assim, para a Companhia do Latão, como o método capaz de fornecer referencial para a construção de imagens inteligíveis do mundo, que escapem da tendência ao obscurantismo. O *Ensaio sobre o Latão*, cujo material foi extraído de cenas cotidianas da cidade, registradas pelos membros do grupo, deve, assim, ser visto como a experiência inaugural da Companhia no sentido da utilização de Brecht na compreensão da realidade brasileira. Trata-se, portanto, da compreensão desta como constructo social, de sua representação como histórica e transformável. Desse modo, é em *Ensaio sobre*

o *Latão* que começou a se definir a metodologia brechtiana que veio a amadurecer nas produções seguintes do grupo.

Em 1998, além de dar continuidade às apresentações de *Ensaio sobre o Latão*, a Companhia do Latão deu início à publicação da Revista *Vintém*. Atualmente em seu oitavo número (da edição 0 à edição de número 7), a revista foi concebida como um espaço de discussão crítica sobre o teatro desenvolvido pela Companhia, bem como de divulgação dos resultados de suas pesquisas em teatro dialético. Além disso, a revista abriga ainda ensaios de teóricos interlocutores do grupo e tem, como perspectiva geral, integrar as discussões a respeito da função social da arte na atualidade. Em 2000, além de estrear *A Comédia do Trabalho*, o grupo realizou o documentário *Olhares em Trabalho*, o qual marca sua entrada nos procedimentos audiovisuais que integrariam sua carreira a partir de então. Em seguida, a Companhia do Latão apresentou *Auto dos Bons Tratos* (2002), *O Mercado do Gozo* (2003), *Visões Siamesas* (2004), *Ensaio para Danton* (2004) e *Equívocos Colecionados* (2004).

Em 2006, em virtude dos cinquenta anos da morte do dramaturgo alemão, a Companhia do Latão estreou *O Círculo de Giz Caucasiano*, de Brecht. A opção de voltar a representar o dramaturgo marca, além disso, o início do *Projeto Companhia do Latão 10 anos: memória, estúdio, pesquisa*. Com financiamento da Lei Municipal de Fomento ao Teatro, de 2002, o projeto teve como objetivo “[...] reunir, organizar e divulgar a produção teatral do grupo, além de estabelecer as bases para a renovação de sua pesquisa artística”²⁷. Além do financiamento municipal, a Companhia do Latão obteve apoio do

²⁷ Site oficial da Companhia do Latão: www.companhiadolatao.com.br. Acesso em 28 de setembro de 2012.

Programa Petrobrás Cultural. Com isso, foram publicados os volumes *Companhia do Latão 07 peças*, *Introdução ao Teatro Dialético*. *Experimentos da Companhia do Latão e Atuação Crítica – Entrevistas da Vintém e Outras Conversas*. Além das publicações, tem-se se a criação do Núcleo de Cinema e Vídeo da Companhia, com a produção de seis documentários e dois experimentos ficcionais, reunidos do DVD *Experimentos Videográficos do Latão*, lançado em 2009. Em 2008, o grupo teatral paulistano foi um dos vencedores do Prêmio Myriam Muniz da Funarte – Fundação Nacional de Artes - com o *Projeto Intercâmbios Críticos da Companhia do Latão*.

Em 28 julho de 2007, a Companhia do Latão inaugurou o Estúdio do Latão, com a apresentação de vídeos produzidos pelo grupo, seguidos pelo debate com os pesquisadores José Antonio Pasta Júnior e Iná Camargo Costa. Localizado na Rua Harmonia n.931, bairro Vila Madalena, na cidade de São Paulo, o espaço, além de ser utilizado como palco de inúmeras atividades, dentre as quais oficinas e ciclos de debates com a presença de professores universitários brasileiros e do exterior, passou a abrigar as pesquisas, os ensaios e os experimentos do grupo. Nele, o grupo iniciou, ainda em 2007, um projeto de pesquisa teatral e audiovisual intitulado *Ópera dos Vivos*, o qual daria origem à peça *Ópera dos Vivos. Estudo Teatral em Quatro Atos*, de 2010. A primeira edição do Jornal de Artes Traulito veio se juntar à estreia da *Ópera dos Vivos*, sendo voltado a pensar a relação entre “[...] arte e política do ponto de vista da mercantilização dos processos culturais”²⁸. Assim, a causa do descontentamento que deu origem à retomada do teatro de grupo os anos

²⁸ Jornal Traulito n.03, 2010.

1990 tornou-se, como veremos no capítulo seguinte, o próprio tema da *Ópera dos Vivos*.

Em 2012, a Companhia do Latão voltou a ocupar – quinze anos depois de Pesquisa em Teatro Dialético - o Teatro de Arena Eugênio Kusnet, com o projeto Diálogos de Aprendizagem²⁹. Em agosto deste ano, o grupo estreou a peça *O Patrão Cordial, inspirada em O Senhor Puntilla e seu criado Matti*, de Brecht. Após o encerramento das apresentações da peça, a Companhia do Latão reestreiou a *Ópera dos Vivos* no Teatro de Arena, espaço cuja memória histórica a peça retoma, na tentativa de resgatar, como veremos, o contexto sócio-político dos anos anteriores ao golpe de 1964 e as expectativas de transformação social radical.

Capítulo 3 **A *Ópera dos Vivos* da Companhia do Latão**

3. *Ópera dos Vivos*: “como evidenciar o procedimento pós-moderno”?³⁰

A *Ópera dos Vivos* estreou na cidade do Rio de Janeiro em 2010, no Centro Cultural Banco do Brasil. Em janeiro do ano seguinte, iniciaram-se as apresentações em São Paulo, no teatro do Serviço Social do Comércio (Sesc), unidade Belenzinho. Trata-se de uma obra concebida nos termos da alteração da função social do teatro, do modo como a concebe Brecht³¹. A peça é resultado de um longo período de pesquisa coletiva que teve como tema, em um primeiro momento, o teatro brasileiro do século XVIII, período em que foram frequentes as apresentações de teatro de fantoches. Na segunda metade do

²⁹ O projeto Diálogos de Aprendizagem foi contemplado pelo Edital de Ocupação dos Espaços da Funarte – Fundação Nacional das Artes – de São Paulo, cujo resultado foi divulgado em 30 de abril de 2012.

³⁰ Frase extraída do prospecto da peça em questão.

³¹ No capítulo 04, retomaremos o tema da refuncionalização do teatro e da reforma da ópera.

século XVIII tiveram origem as chamadas Casas de Ópera – ou Casas de Comédia, nas quais eram encenados textos de autores estrangeiros. A pesquisa da Companhia do Latão, cuja ênfase residia na condição do artista nesse período histórico brasileiro, mostrou o desajuste entre as formas estéticas que eram privilegiadas e a experiência social brasileira. O título *Ópera dos Vivos* nasceu, assim, como “[...] uma alusão aos espetáculos feitos por atores de carne e osso, em contraste com o teatro de bonecos que predominava no Rio de Janeiro colonial”³². Posteriormente, tal pesquisa foi abandonada e o grupo se voltou para a atualidade, refletindo sobre a condição do artista no universo da indústria cultural. Tal olhar, contudo, direcionou o grupo aos estudos da produção artística dos anos 1960. Assim, foi tomando forma o projeto final de *Ópera dos Vivos* de “[...] discutir as formas da indústria cultural brasileira a partir do embate com seu passado”³³. Em 2010, a divisão em quatro atos - cada um dos quais apresentando uma linguagem estética diferente - já estava definida. A peça constitui, assim, um trabalho teatral metalinguístico, que se debruça sobre o teatro (Ato I), o cinema (Ato II), a música (Ato III) e a televisão (Ato IV).

O Ato I trata do teatro realizado pelos Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), extintos em 1964. O primeiro ato é referente, portanto, ao contexto anterior ao golpe civil-militar de 1964, enquanto os demais tratam do período posterior. O Ato II se apropria da linguagem do Cinema Novo, apresentando *Tempo Morto – Um filme sobre o golpe*, inspirado em *Terra em Transe*, de 1967, do diretor Glauber Rocha. O Ato III, *Privilégio dos Mortos*, apresenta uma reunião de artistas em um show

³² Site oficial da Companhia do Latão: <http://www.companhiadolatao.com.br/blog>. Acesso em 02 de setembro de 2012.

³³ Idem.

em homenagem à cantora de protesto Miranda, que acorda depois de um período de três anos em coma e se depara com a mercantilização cultural. O terceiro ato lida, portanto, com o movimento cultural tropicalista, que se manifestou fortemente na música no período posterior ao golpe militar de 1964. Por fim, o Ato IV, *Morrer de Pé*, retrata o cotidiano de uma emissora de televisão, onde o contexto da ditadura civil-militar brasileira serve de pano de fundo para a filmagem de um caso de amor entre uma estudante e um delegado.

Ato I. Sociedade Mortuária. Uma peça camponesa

O Ato I de *Ópera dos Vivos* elegeu o teatro como linguagem artística. Trata-se de uma representação, em arena, do teatro realizado pelos Centros Populares de Cultura (CPCs), extintos em 1964 com a instauração da ditadura civil-militar brasileira. O Ato I objetiva, portanto, a representação de uma arte política, vinculada ao projeto de emancipação coletiva do início da década de 1960, em contraposição à arte mercantilizada da atualidade. Deste modo, na *Ópera dos Vivos*, o Ato I é contraposto ao Ato IV (*Morrer de Pé*), que trata do esvaziamento da dimensão política da arte. A primeira intervenção da Narradora, na cena inicial do Ato I, diz: “[...] O teatro está em obras. Os atores encenam uma peça sobre conflitos no campo. Estudam o tema da arte do passado à procura do próprio tempo”³⁴

Sociedade Mortuária apresenta o tema das Ligas Camponesas, surgidas no Nordeste brasileiro na segunda metade da década de 1950. Em meio ao

³⁴ Todas as citações de *Ópera dos Vivos* foram extraídas de material não publicado fornecido pela Companhia do Latão.

processo de avanço da exploração dos latifúndios canavieiros, como o da cobrança do “cambão” (dia semanal de trabalho gratuito e obrigatório a ser dado ao proprietário da terra) as Ligas Camponesas surgiram como um movimento popular de luta contra a exploração no campo, tendo se constituído como um tema recorrente nas encenações dos CPCs. As Ligas nasceram a partir das sociedades mortuárias, grupos de camponeses que se ajudavam na realização dos funerais. As prioridades eram, assim, de ordem assistencialista, visando sobretudo atender às necessidades médicas, jurídicas - frente aos excessos da exploração – e também auxiliar nas despesas de ordem funerária, tal como demonstra o Ato I. A paulatina organização, no entanto, aliada à influência do Partido Comunista Brasileiro, aproximou as Ligas Camponesas da pauta da Reforma Agrária e deu início à reação do setor latifundiário, com perseguição aos associados e criminalização das Ligas.

Sociedade Mortuária conta a história de uma família camponesa que, por ocasião da morte do pai, o carpinteiro Mestre José, deparou-se com a dificuldade de realização de um enterro digno. Com o palco quase vazio – apenas dois cavaletes segurando uma estrutura de madeira do lado direito - a cena I (O Velório do Mestre Carpinteiro) mostra o Morto, de pé, no centro da cena, enquanto uma Menina o veste para o ritual funébre. Trata-se de uma cena épica radicalmente distanciada, posto que sublinha a teatralidade e afasta a dramaticidade. De pé, o Morto obedece aos comandos da moça que o veste: “[...] Um braço. O outro”, solicita ela. Dessa cena, participam também Dona Odete, a viúva, seu filho Marivaldo e Dona Élia. Enquanto a Menina cerra as pálpebras de Mestre José, entra em cena Aristeu. Filho do carpinteiro, Aristeu chega anunciando o fracasso da tentativa de conseguir de Capitão Quirino,

dono do latifúndio canavieiro onde trabalha a família, algumas tábuas para a realização do enterro. Nesse momento, com a contradição ainda velada, a recusa não se dá de maneira direta. O Capitão Quirino, o Quiró, sequer recebeu Aristeu, passando-se por doente para fugir às escusas da família. Assim, o Capitão assume a figura do patrão cordial e nega-se à recusa direta - ainda que, no decorrer da peça, perante a necessidade de defender sua propriedade, não hesite pegar em armas. Desse modo, Sociedade Mortuária enseja um processo de construção cênica da contradição, posto que esta passa a ser frontalmente nomeada. O tema da contradição, de partida anunciado na figura do carpinteiro que, tendo trabalhado a madeira durante a vida, não dispõe de algumas tábuas com as quais possa ser enterrado, perpassa todo o Ato I, de modo que podemos dizer que esta constitui seu tema mais fundamental.

Na sequência da entrada de Aristeu, chega um Funcionário da prefeitura oferecendo o empréstimo de um caixão, ao qual Dona Odete retruca: “[...] a cova não é lugar para dar e tomar de volta. Pode levar seu caixão embora”. A entrada do Funcionário serve, assim, para mostrar que os camponeses não podem esperar ter suas necessidades básicas garantidas pelos poderes da esfera pública. Esta aparece novamente na cena XVI, já claramente mostrada como subordinada à classe dominante, quando o Capitão dispara: “[...] Quando o sol aparecer de vez, chama o delegado e fala para ele dar um jeito nesses corpos”.

Os irmãos Aristeu e Marivaldo são personagens diametralmente opostas, representando posturas antagônicas perante as questões que vão se colocando à família. A tensão entre ambos pode ser percebida logo na primeira

cena, quando Marivaldo, diferentemente do irmão, demonstra não acreditar na enfermidade do Capitão. Ao longo do Ato I, esta tensão cresce de modo tal que acaba exigindo do público um posicionamento, também sugerido pelo fato de personagens tão distintas serem irmãos. Deste modo, tende a se manifestar a empatia com a personagem Marivaldo, sempre desconfiado e crítico, na contramão de seu irmão Aristeu, passivo e avesso à mudanças. Tal uso da empatia pode, todavia, ser compreendido como um indício de que a peça como um todo busca reativar a perspectiva crítica e a postura diante do mundo manifesta por Marivaldo, personagem que será retomada no Ato IV³⁵. Dona Odete, a mãe, alinha-se ao lado de Marivaldo após a morte do marido, enquanto a peça fornece, por outro lado, indícios de afinidade entre Aristeu e o pai, sobre o qual se diz que era um homem pacífico e que “[...] não gostava de ajuntamento”.

A cena I introduz ainda a Professora, personagem sem nome próprio como forma de destacar sua função na peça, essencialmente pedagógica. A Professora alfabetiza os camponeses com o método da pedagogia crítica do educador Paulo Freire, voltando a alfabetização ao desenvolvimento da consciência crítica. Portanto, a dimensão pedagógica da Professora refere-se à própria apreensão da realidade social. Com isto, é também a Professora a personagem que introduz a Sociedade Mortuária, no final da cena I, sugerindo à viúva que busque a ajuda dela para a realização do funeral.

A cena II (Na Varanda da Casa Grande, o Capitão Quiró bebe o morto) traz o encontro entre o Capitão e os irmãos Marivaldo e Aristeu. Enquanto trabalham na marcenaria, Quiró entra, aparentando ligeira embriaguez e

³⁵ Marivaldo aparecerá em uma projeção de vídeo no Ato IV. Todavia, a imagem na tela mostra João das Neves, integrante do Centro Popular de Cultura, onde realizava teatro de rua, como o camponês Marivaldo.

segurando uma garrafa de cachaça e dois copos. O Capitão anuncia a Aristeu: “[...] Essa semana não tem cambão. Vocês não precisam trabalhar no próximo sábado. Resguardo. Pelo luto. Vamos beber o morto. Hoje eu quero oferecer um trago a vocês”. Após lamentar a morte do velho carpinteiro e passar a responsabilidade da negação das tábuas ao encarregado, o ator salta para fora do papel e afirma, voltado para o público: “[...] Me esforço para ser cordial”. O efeito do distanciamento brechtiano revela, assim, a mentira do comportamento do Capitão e o verdadeiro caráter de sua relação com os camponeses. O embate verbal entre o Capitão e Marivaldo, por meio de ditados populares, inicia-se como uma forma velada de demonstração da contradição, para em seguida iluminá-la frontalmente (Marivaldo - “Quem é feio, volta pelo caminho que veio”. Capitão – “Maluco não fica velho”. Marivaldo – “Quem de moço não varia, de velho se endemonia”. Capitão – “Boca calada é remédio”. Marivaldo – “Boca dura é poder”). Ao perceber a insubordinação de Marivaldo, uma insubordinação que começa – como denota o ditado “boca dura é poder” – justamente pela boca, pela sua insistência em dar nome às coisas, à sua própria condição de explorado, o Capitão encerra o diálogo-pilhagem abruptamente, tomando o copo de suas mãos e vociferando: “[...] Vai para casa, rapaz!”.

A personagem Filho do Capitão chega também na cena II, abordando o pai a respeito dos custos da cerca e do trabalho do Agrimensor, engenheiro contratado para a medição das terras. Percebendo a movimentação dos camponeses, o Filho do Capitão esforça-se para defender a propriedade. Para tanto, quer medir as terras e delimitá-las com cercas. O Filho do Capitão expressa uma consciência maior da dinâmica do sistema capitalista e

demonstra noções da economia mundial. O Capitão Quirino, por sua vez, mostra-se reticente com a ideia da colocação de cercas, achando-as desnecessárias. Afirma: “[...] E desde quando minhas terras precisam de cercas? Eu bato o olho e já sei onde dão”. Já seu Filho enxerga mais longe, adianta-se aos problemas e prefere, em suas palavras, manter “[...] a lei do nosso lado”. Na cena X, intitulada O Capitão e a Agrimensura. Outra imagem do Trabalho, vemos a medição das terras pelo Engenheiro Agrimensor. Justificando a necessidade das cercas ao pai, o Filho exclama: “[...] Deram agora para repetir que tem muita terra para pouco dono, já tem até doutor advogado andando por aí”. A fala do Filho do Capitão, na cena X, faz referência direta à Francisco Julião Arruda de Paula (1915-1999), advogado pernambucano nascido no município de Bom Jardim. Líder da Liga Camponesa do Engenho da Galileia, Francisco Julião aglutinou o movimento das Ligas em torno de sua figura. A cena X simboliza como a ciência burguesa (o engenheiro e seus instrumentos tecnológicos), tema introduzido na cena II, se converte num instrumento de dominação nas mãos da classe dominante. Assim, enquanto o Filho busca respaldo na ciência, o Capitão – embora não impeça o trabalho do Agrimensor – proclama: “[...] Você quer conhecer a ciência da bala? Vocês estão me apequenando?!”.

Na cena III (A Cena da Professora), a Professora entra segurando flores e as coloca em um vaso. Senta-se em um banco, inicialmente de costas para o público, para o qual depois se vira, e inicia uma reflexão sobre a relação entre trabalho e cultura. O vaso representa o trabalho do homem sobre a natureza, e as flores dentro ele, a cultura. Referindo-se ao trabalho de alfabetização que realiza, a Professora afirma que a cultura, assim como o trabalho, precisa

pertencer a todos. O sentido latente da fala da Professora é que a cultura pode dar ensejo à modificação do trabalho, pois a partir da alfabetização os camponeses iniciam a reivindicação de direitos, saindo do estado de passividade absoluta. Diz ela aos alunos que se aproximam, dentre eles a Grávida: “[...] O seu trabalho não é a pena que você paga por ser homem, mas um modo de amar, de ajudar o mundo a ser melhor”. A Grávida então responde: “Senhora [...] Para isso nós precisamos aprender a confrontar aqueles que se dizem donos do nosso trabalho. Isso a senhora pode ensinar?”. Nesse momento, a Professora volta-se para o público e narra: “[...] Eu olhei para ela e assustada pensei: o que eu devo aprender?”. Deste modo, vemos que a Professora, personagem que representa a dimensão pedagógica, não está, todavia, acima dessa dimensão, também passando por um processo de aprendizagem.

Na cena IV (Reunião da Sociedade Mortuária), os atores seguram guardas-chuvas e usam capas de plástico. À beira de um açude e debaixo de chuva, ocorre a reunião da Sociedade, o que representa a dificuldade dos camponeses se reunirem: “[...] porque outro lugar não havia que não desse na vista”. Mais de cem trabalhadores participam da reunião, informa o Narrador. Antes do início da reunião, os camponeses assinam – alguns escrevendo o nome, outros ainda carimbando o dedo – um abaixo-assinado pela construção de uma escola. Iniciada a reunião, discutem a criação de uma sede para a Sociedade Mortuária. Dona Odete agradece pelo caixão do marido e Marivaldo afirma: “[...] Gostei daqui, é uma gente que fala, conversa, é vida”. Na discussão que se segue, a peça introduz, de maneira latente, o tema da reforma agrária. Os camponeses debatem sobre onde localizar a sede da

Sociedade e decidem-se pelo engenho do Capitão Quirino, o Engenho Bom Jardim, pois nele as terras nada produziam. O Capitão é chamado de “morcego”, pois vive apenas da exploração do trabalho dos camponeses. Percebendo a discussão de temas que iam além da assistência aos funerais, Aristeu recua, dizendo: “[...] Eu ouvi conversa de direito. Aqui não era para cuidar de gente morta?”. O camponês Vitorino, recém-alfabetizado, responde: “[...] Ninguém aqui está contra os patrões”. E Abdias completa: “[...] Tanto que vamos convidar o Capitão Quirino para ser presidente de honra da nossa associação”. O diálogo de Aristeu com os camponeses, ainda que mostre que o tema da reforma agrária não havia ainda adquirido consistência, denota o processo de organização dos trabalhadores, ainda que inicialmente em torno da reivindicação de direitos democráticos.

A cena V (A chegada de uma voluntária dos Corpos da Paz) mostra a chegada das norte-americanas Ann e Alice em um jeep. Ann se despede, e a atriz que interpreta Alice explica, com sotaque norte-americano, sua personagem: “[...] Eu represento uma voluntária dos Corpos da Paz”. Em suma, a cena V mostra a interferência dos Estados Unidos no território brasileiro, interferência que se remete à Guerra-Fria e à tentativa de impedir o avanço do comunismo. A ideia era a de levar ajuda humanitária aos pobres da América do Sul, antes que Cuba e Moscou o fizessem. O catolicismo coaduna-se com o discurso anti-comunista na personagem Alice, a qual precisa provar à Assembleia dos Coronéis (cena VIII) seu conhecimento da Bíblia para convencê-los de que não é comunista.

Na cena VI (Concerto do Telhado da Casa), Marivaldo e Aristeu colocam telhas no telhado da casa, enquanto a Professora e Dona Élia conversam com

Dona Odete e a convidam para a leitura do jornal, na casa de Vitorino. A mãe recusa, mas estimula Marivaldo, apoiada por Aristeu, a participar da reunião. Em seguida, na cena VII (A Festa da Sociedade Mortuária), temos a representação - com os atores segurando as pontas de um pano e interpretando bonecos - do teatro de mamulengos, forma de arte recuperada no Ato I por ser uma forma de arte popular na cultura nordestina. Na sequência, vemos a festa da Sociedade Mortuária. A Professora, Marivaldo e Vitorino penduram a faixa da Sociedade - que agora mudou o nome para Associação dos Lavradores de Bom Jardim - enquanto Aristeu conserta a cruz à frente. Os camponeses reconstituem o momento em que Capitão Quirino foi convidado para ser presidente da Associação e aceitou o convite, ainda que hesitando. Abdias representa o Capitão e Marivaldo o provoca, derrubando seu chapéu. O Padre entra e apresenta Alice aos camponeses, que distribui chiclete aos presentes. Enquanto os camponeses conversam sobre a estrangeira, Vitorino entra, exaltado. Conta que o Filho do Capitão está desconfiado e pediu para conhecer o advogado da Associação. Mostrando preocupação, diz à Professora:

[...] Eu sei que a senhora é comunista e confia na sua organização. Eu sei que a senhora está com a gente e corre o mesmo risco, mas a senhora sabe que é uma coisa nova, para nós e para vocês.

A cena termina com Marivaldo entregando um copo de cachaça para Vitorino. A imagem congela e iniciam-se acordes da música Trabalho Morto, inspirada na obra *O Capital*, de Karl Marx: “[...] O capital é trabalho morto/Que só se reanima/Sugando o trabalho vivo/À maneira de um vampiro/Que sangra da veia seu tempo/Tanto mais o morto é vivo/Quanto mais trabalho suga”.

A cena VIII (Assembleia dos Coronéis na Casa Grande) mostra uma reunião na varanda da casa do Capitão Quirino. Os Coronéis Aqüino e

Saturnino, juntamente com o Capitão, seu Filho e Dona Esther, observam Alice ao longe e desconfiam dela, apesar de norte-americana. Coronel Aqüino, que acredita que a missionária esteja envolvida com a organização dos trabalhadores, proclama: “[...] comunista não tem pátria”. Menos desconfiada que Aqüino, Dona Esther diz: “[...] Não vê que é uma sereia, tem até olho azul”. E então intervém Coronel Saturnino, que olhando para Capitão Quirino, afirma: “[...] Pode ser de vidro, eles têm técnica para tudo. Construíram foguete espacial, não botaram uma cadela no céu?!”. Aqüino refere-se à cadela Laika, que em 1957, no contexto da corrida espacial da Guerra-Fria, foi colocada em órbita na nave soviética Sputnik II. Delirante, Quirino pega uma arma e começa a olhar para o céu, procurando a cadela. O Capitão aponta a arma para cima e ouvem-se tiros. A luz cai e se forma um quadro com todos olhando para o céu. A imagem que se cria nesse final de cena sublinha o gesto do Capitão, materializando seu pavor da ameaça de comunismo no sertão. Deste modo, vemos que a peça mobiliza o conceito brechtiano de gestus, definido como o gesto que permite conclusões sobre as condições sociais em que se encontram as personagens³⁶. Além disso, o congelamento da cena no momento em que aponta a arma para o céu, tentando matar uma cadela, promove o estranhamento dessa ação - que se torna, além de cômica, episódica e exemplar da conduta da personagem.

A cena IX (Procura do Barro) inicia-se com os primeiros versos de *Sol em Pernambuco*, música de Martin Eikmeier a partir do poema homônimo de João Cabral de Melo Neto. A letra da música tem a função de explicar os acontecimentos seguintes: “O sol em Pernambuco/Leva dois sóis/Sol de dois

³⁶ No capítulo 04, o gestus brechtiano será retomado.

canos de tiros repetidos/O primeiro dos dois/O fuzil de fogo/Incendeia a terra/Tiro de inimigo/Tiro de inimigo/O segundo dos dois/Um fuzil de luz/Revela real a terra/Tiro de inimigo”. Na sequência da cena, temos a representação de um velório, com o qual se revela a existência de conflito armado no campo. Depois de se despedirem do morto, as personagens seguem para o açude. Com os atores parados ali, Marivaldo recorda que naquelas águas eram jogados os escravos. O comentário, naquela situação, entra em constelação com a morte violenta do camponês. A referência ao passado (a ordem escravocrata), ilumina o presente, de modo que se destaca, pela analogia que se estabelece, a violência das relações entre o campesinato e os donos das terras. Ao mesmo tempo, o presente deixa de ser puro presente e se instala no fluxo da história brasileira, marcada pela desigualdade social.

Na cena X (O Capitão e a Agrimensura. Outra Imagem do Trabalho), além do mencionado emprego da ciência como dominação, Capitão Quirino interroga Aristeu a respeito da escola. Temos então o seguinte diálogo: Capitão – “O que eles andam ensinando por lá?” Aristeu – “A ler, ora, o valor da letra”. Capitão – “O valor! A divisão da terra, não é, que tudo seja de todos”. Aristeu – “A ler e a escrever é o que a professora pratica”. Capitão – “Que maravilha, b+a= Ba! Cuba! Como é bom dia lá, Aristeu? É bom dia ou buenos dias?”. Assim como na cena da cadela, aqui também o riso distancia a ação do Capitão Quirino, levando o público a avaliar sua conduta. Em seguida, Quirino mostra perplexidade diante do Agrimensur - por este ser mulato e ter diploma - e exclama: “O que está acontecendo com esse país?”. Introduzindo a separação extrema entre o ator branco e a personagem, a cena torna-se distanciada, de maneira que o preconceito racial é enfaticamente mostrado.

Na cena XI (Advertência), Dona Odete e a Professora estão de costas para o público e Aristeu entra, seguindo na direção delas. Marivaldo vem logo atrás do irmão, que então anuncia as ordens do Capitão: “[...] Não pisa mais nesta terra quem for visto em reunião. Não põe mais o pé na escola quem for visto dando voz em reunião”. Aristeu pede a Marivaldo que fique longe da escola e que diga à mãe para fazer o mesmo. Depois do pedido, Marivaldo pega um boneco de barro, mostrando-o ao público e diz: “[...] É o homenzinho. Ele tem a testa grande e a razão cristalina, porque adora dizer não”³⁷. A cena marca, portanto, um momento de decisão, em que se coloca aos sujeitos a necessidade de escolha entre recuar ou não na ação política. A partir daí, as regras do jogo político já estão definidas e a contradição é nomeada. Diante de tal contexto, a cordialidade cede espaço à violência física, com mortes, destelhamento de casas e lavouras arrasadas. O processo cênico de construção da contradição, assim, se consolida.

A cena XII (Visão de Babalu no Rádio) mostra o delírio do Capitão Quirino. Dentro de um caixão, um camponês canta *Babalu*, música da cantora cubana Margarita Lecuona (1910-1981). Novamente, entra em questão o medo do Capitão, que se debate diante da perspectiva da divisão das terras. Balbucia Quirino: “[...] Esta terra é minha. Saiam da minha terra. Saiam. Estou sedento”. Enquanto isso, os atores montam o cenário da cena XIII (O Destelhamento da Casa de Marivaldo e Aristeu). Nela, são narrados dois episódios expressivos da reação dos proprietários de terras. Estão no palco Dona Élia, Dona Odete, Aristeu, Marivaldo e a Professora, segurando uma lousa onde desenha uma casa e coloca a legenda “casa”. Aristeu começa a contar (referindo-se a si

³⁷ A personagem está citando a peça de Brecht *Aquele que Diz Sim, Aquele que diz Não* (1929-1930).

mesmo na terceira pessoa) que encontrou a Professora parada, diante da cabeça decepada de uma cabra, da qual costumava tirar leite para dar às crianças antes da aula. Marivaldo acrescenta: “[...] Não gritava, olhava meio tonta para os lados. Pegou o pedaço de bicho nas mãos. Começou a andar, de um lado para o outro, como se procurasse escondê-lo”. Em seguida, Dona Odete inicia a narração do destelhamento da casa, contando que jagunços em um caminhão chegaram e arrasaram com a casa e a lavoura. Diz Marivaldo: “[...] Quebraram meus bonecos de barro”. Como vimos na cena XI, a personagem brinca com bonecos que constrói com barro, algo que constitui uma alegoria da ação política. Marivaldo é o sujeito que constrói e manipula pequenos-homenzinhos, colocando-os para agir. A alegoria se completa quando os jagunços quebram os bonecos, projetando a tentativa dos donos das terras de barrar a ação política. A cena termina com Aristeu indagando: “[...] Será que vale a pena?”

Na cena XIV (A Reunião Camponesa), os trabalhadores do campo reúnem-se, em assembleia clandestina, para discutir a posição a ser tomada. Uma atriz enfatiza: “[...] É preciso representar a dificuldade de estarmos juntos” e Abdias pondera, indagando-se se os camponeses têm mesmo força para lutar por propriedade. Nesse ponto, com a questão da reforma agrária no horizonte, a Narradora novamente intervém: “[...] Ensaivamos discutindo a diferença entre a nossa situação e a dos artistas dos anos 1960; retomávamos um tema que foi deles nos perguntando até que ponto ainda é nosso”. A discussão se encaminha para a decisão de permanecerem na luta e Dona Odete lê para os presentes uma carta, escrita pelas mulheres na escola. O último trecho diz:

[...] Aprendemos no último ano uma coisa que já sabíamos. Que somos explorados. Mas só aprendemos o que já sabíamos, quando dissermos a palavra em voz alta. Explorados. Agora o que nós queremos saber dos aqui presentes, é quem vai estar conosco na hora sem volta. Que ergam os braços.

Odete ergue a mão e os demais a seguem. Perante uma situação política do jaez daquela em que se encontram os camponeses, deslinda-se - como vemos na cena XIV - o sentido de coletividade, o imperativo da ação coletiva propriamente dita. O ato I conduz, assim, uma pedagogia processual da luta política. No final da cena XIV, a Narradora intervém com citação de Francisco Julião, conclamando à luta política.

Na cena XV (Aristeu e Marivaldo do lado de fora), vemos os irmãos parados em frente ao local onde ocorre a reunião da Associação. Aristeu pergunta pela mãe e Marivaldo responde que está participando da reunião, ao que o primeiro diz: “[...] Você não entende. Isso aí é um movimento, é Liga Camponesa mesmo [...] Eles querem agora a terra, daqui a pouco é a revolução”. A fala de Aristeu tangencia a relação das Ligas Camponesas com Cuba. No início da década de 1960, as Ligas foram fortemente influenciadas pela Revolução Cubana, tendo Francisco Julião viajado ao país em 1960 e em 1961³⁸. Tal relação levou à um processo de radicalização da pauta das Ligas, que passaram a defender a necessidade de uma genuína revolução socialista no país e incorporaram a tática da guerrilha, como demonstra a personagem Marivaldo. Este rouba uma carabina da casa de Capitão Quirino, mostra-a ao irmão e diz: “[...] Eu vou encostar na cara do anjo caído que guarda ele”. Na cena XVI (No Pátio da Casa Grande. Tiroteio Final), enquanto Alice e o Filho do Capitão conversam na varanda da casa, à noite, Aristeu chega, segurando

³⁸ Com a instalação da ditadura civil-militar em 1964, Francisco Julião foi mandado à prisão. Solto no ano seguinte, foi coagido ao exílio.

um lampião. Demonstrando as relações sociais de favor que perpassam a estrutura social brasileira, Aristeu pede para falar com o Capitão, pois busca deste permissão para permanecer nas terras. Marivaldo aparece, mostrando a carabina, e ordena que chamem o Capitão. O Filho o ameaça, mandando largar a arma. Aristeu pede ao irmão que vá embora e Marivaldo recua, mas decide voltar. Ouvem-se dois tiros e os irmãos, calmamente, se deitam no chão. Nesse momento, o Narrador explica: “[...] Quando ele chega no meio do pátio, o Filho do Capitão dispara duas vezes. Os irmãos caem no chão”. Marivaldo não foi atingido e se faz de morto, conduta que justifica com o ditado “quem tem vida puxa por ela”, pronunciado enquanto ainda está no chão. Enquanto Alice chora, o Capitão aparece e ordena: “[...] Quando o sol aparecer de vez, chama o delegado e fala para ele dar um jeito nesses corpos”. A cena se encerra com Marivaldo puxando o irmão agonizante no escuro.

A cena XVII (Imagem do Grupo de Trabalhadores e Narrativa Final) encerra o ato I. Todos os atores estão em cena e uma cerca está sendo derrubada. A Narradora explica:

[...] No tempo em que a acumulação de riqueza conheceu seus limites nas zonas mais atrasadas do país, a burguesia do Nordeste, sob influxo do capitalismo mundial, expulsou os camponeses de suas terras, e aumentou seu sobre-trabalho na tentativa desesperada de elevar a taxa de lucro. Foi nesse contexto que a ordem agrária entrou em colapso, e aquele semi-campesinato se tornou o principal ator político da história da luta de classes no país, com o nome de Ligas Camponesas.

A Companhia do Latão dedica o ato I da *Ópera dos Vivos* à memória do teatro de Oduvaldo Vianna Filho, criador do Centro Popular de Cultura (CPC) da Une. Entre 1962 e 1963, o dramaturgo, cuja peça *A Mais-Valia vai acabar, seu Edgar* (1961), é considerada por Iná Camargo Costa (1996) e Maria Silvia Betti

(2010b) um dos principais exemplares do teatro épico brasileiro, escreveu peças que trataram da questão da terra, como o latifúndio e a reforma agrária.

Ato II. Tempo Morto –um filme sobre o golpe

O filme apresentado como ato II em *Ópera dos Vivos* inspira-se em *Terra em Transe*, de Glauber Rocha³⁹. Trata-se, todavia, da apropriação de uma linguagem estética - e não uma imitação, uma reinterpretação da obra de 1967. Assim como *Terra em Transe*, *Tempo Morto*, película em preto e branco, representa os percalços da esquerda, sua ilusão de confraternização com a burguesia nacional. No filme de Glauber Rocha, Paulo Martins (personagem de Jardel Filho) é um poeta e jornalista engajado, que apoia a candidatura de Felipe Vieira (José Lewgoy), acreditando que este cumprirá suas promessas políticas, no país fictício de Eldorado. Em *Tempo Morto*, vemos Júlia Drummond, a atriz de teatro político (a Professora do ato anterior), que participa de filmes e busca, acompanhada do diretor, o apoio financeiro de Paulo Funis, banqueiro “progressista” do país Cabedal. Levado pela atração amorosa que sente por Júlia, Funis financia arte anticapitalista – sem, todavia, qualquer compartilhamento ideológico, como podemos ver no diálogo que tem com a atriz: Funis - “Não consigo entender porque representar pessoas humildes”. Júlia – “Os camponeses não são humildes”. Funis – “Eu quis dizer simples”. Júlia – “Eles são pobres”. Funis – “Porque fazer uma personagem de outro mundo? Com problemas que não são seus?”.

³⁹ Realizaremos, no que diz respeito ao Ato II (assim como ao Ato III), uma apreciação geral e não um resumo detalhado - tal como realizado no ato I, de ordem mais fundamental aos objetivos do presente trabalho por tratar do período anterior ao golpe militar de 1964.

Ao mesmo tempo em que financia cinema politizado, Funis se envolve na fundação de uma televisão, em parceria com investidores estrangeiros. Além da ambiguidade da esquerda e sua confraternização com a burguesia, *Tempo Morto* busca mostrar a proximidade que se estabelece entre a política e o mercado. A atriz aparece ora discursando para o povo em praça pública, ora negociando financiamento com o banqueiro. A questão não é a luta de classes e as possibilidades da arte política, como vemos no Ato I, mas a dimensão mercantilizada da arte. Trata-se, assim, de uma interpretação alegórica do Brasil da década de 1960, à maneira de *Terra em Transe*. Em *Tempo Morto*, temos imagens que alegorizam as forças sociais atuantes no Brasil dos anos 1960. No país fictício Cabedal, vemos indícios do processo de modernização conservadora iniciado pela ditadura civil-militar brasileira. Paulo Funis é o banqueiro que financia a entrada do país no capitalismo tardio, financiando a fundação de uma rede de televisão. Tal processo de modernização capitalista convive com os problemas sociais, com a estrutura social pautada pela desigualdade, como demonstra o discurso político de Júlia, onde a atriz reproduz a fala da Narradora da cena XIV do Ato I – a qual, por sua vez, utiliza palavras de Francisco Julião. Trata-se, todavia, de imagem alegórica da regressão da dimensão política propriamente dita, *pari passu* à mercantilização – ou, ainda, a mercantilização da pauta aparentemente política, tornada vendável e submetida à dimensão produtiva. O diálogo do Cineasta com Paulo Funis delimita tal questão: Cineasta – “[...] A violência de classe, a fome como marca poética. Nossa marca poética! Com a sua ajuda, em três meses está na tela.” Paulo Funis: “[...] Você acha que essa forma da imagem atinge o grande público?” Cineasta – “[...] Isso é um épico terceiro mundista. Vai ser um

sucesso, tem todos os conflitos aí. Investimento sem erro. Bilheteria garantida”. Constituindo-se como imagem alegórica, o ato II de *Ópera dos Vivos* não promove uma reconstituição histórica, não demonstra como antagônicas as forças sociais em ação naquele contexto— tal como mostra o nome *Tempo Morto*, que sinaliza a paralisia da história de um tempo não movido pela contradição - assim como ocorre na obra de Glauber Rocha, onde a imagem de Eldorado nos remete a uma alegoria da nação brasileira, caracterizada por contradições indissolúveis⁴⁰.

O sufocamento da política e a derrocada do projeto de emancipação coletiva que animava o Ato I – e que servia de horizonte para uma possível superação do sistema capitalista – manifesta-se na própria alteração da relação entre o espectador e a cena, mediada pelo sistema capitalista. O espaço da arena cede lugar à configuração espacial da sala de cinema, onde a recepção individual predomina sobre a dimensão coletiva do público. Desloca-se, assim, a ênfase do coletivo para o individual. *Tempo Morto* retrata a arte como inscrita no mundo do trabalho, sua conversão em mercadoria pela dinâmica do sistema capitalista. A entrada de Cabedal/Brasil no universo do capitalismo tardio, representado pela fundação da televisão, inaugura, por assim dizer, um tempo morto, onde a historicidade entra em crise e ofusca a memória das vítimas. Como afirma Benjamin (1981, p. 156): “[...] Captar no pretérito a centelha da esperança só é dado ao historiador que estiver convicto do seguinte: se o inimigo vencer, nem mesmo os mortos estarão a salvo dele.” A frase de Benjamin, que se opunha à historiografia tradicional, contrapõe-se, assim, ao procedimento pós-moderno, que recicla o passado e retira dele a

⁴⁰ Endossamos aqui a visão de Roberto Schwarz a respeito da imagem alegórica expressa no ensaio *Cultura e Política. 1964-1969*.

memória das vítimas, em postura inversa à da história à contrapelo do filósofo alemão.

O ato II de *Ópera dos Vivos*, portanto, ao mesmo tempo em que expressa a imbricação entre cultura e mercado – relação ausente no Ato I – anuncia também a germinação da tendência cultural pós-moderna, na qual a relação entre as esferas da cultura e do mercado alcança um estágio mais avançado no fenômeno da indústria cultural, pelo qual a produção cultural é acoplada aos meios de produção capitalistas.

Ato III – Privilégio dos Mortos

O terceiro ato de *Ópera dos Vivos* apresenta um show narrativo em homenagem à cantora Miranda, recém-acordada de um período de três anos em coma. Seus amigos se incorporaram ao aparelho produtivo e Miranda depara-se com o show business. Na abertura do show, o cantor e compositor Bebelo, egresso da canção de protesto, anuncia à plateia, com forte sotaque nordestino, que a música que esta ouvirá é “[...] muito diferente das canções de protesto que eu e Miranda fizemos juntos, em nossa fase esperançosa”. Bebelo demonstra, assim, consciência da transição realizada, representando, de acordo com Carvalho (2011) “[...] o intelectual da adesão lúcida, que frui o gozo da contradição”, pois, como canta a personagem, “[...] os mitos caíram”. Bebelo divide o palco com o grupo *Os Intactos*, composto por Mani, Luís Flávio e Cao. Com muito brilho, tecido sintético e portando instrumentos musicais tecnológicos, *Os Intactos* – diferentemente de Bebelo - já nasceram no aparelho cultural. Sua presença, no palco, constitui uma caricatura do

tropicalismo, tal como caracterizado por Schwarz (1978). Como podemos concluir da narração de Bebelo, o ato III de *Ópera dos Vivos* endossa a visão do autor a respeito do movimento. De acordo com Schwarz (1978), o tropicalismo representa o processo de modernização conservadora materializado pelo regime civil-militar brasileiro – processo este que promoveu a conjugação de elementos arcaicos e modernos no bojo da sociedade brasileira. Nas palavras do autor: “[...] para obter seu efeito artístico e crítico o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contrarrevolução cristalizou” (SCHWARZ, 1978, p.76). Além disso, o movimento tropicalista transformaria o atraso do país em coisa absurda, aberrante, na medida em que o liga ao novo e leva à sua reprodução:

[...] A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano, é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial – música eletrônica, montagem eisensteiniana, cores e montagem do pop, prosa de *Finnegans Wake*, cena ao mesmo tempo crua e alegória, atacando fisicamente a plateia. É nesta diferença interna que está o brilho peculiar, a marca de registro da imagem tropicalista [...] A sua ligação ao novo se faz através, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extingüir. (Ibid, p.74-6)

O terceiro ato III promove, por assim dizer, a representação cênica e caricatural da tese de Schwarz, como demonstram as palavras de Bebelo à plateia:

[...] Um dia, durante o coma de Miranda, fui visitá-la e percebi que [...] a velocidade da máquina fazia escorrer uma água e era preciso uma faxineira que limpasse o chão [...] no meio do movimento, o arcaico e o moderno! Cheguei no estúdio para gravar, e foi a Cao que me disse...

Narrando, a cantora intervém:

[...] Sabe os fantasmas que você vê por trás das paredes envidraçadas? É o espírito do subdesenvolvimento! Fuja! Seja real! Agora a revolução é voltar os olhos para dentro de nossos corações, individualmente sujos. A única chance do subdesenvolvido é negociar o espetáculo de sua miséria.

Privilégio dos Mortos, portanto, dá prosseguimento ao princípio constitutivo da peça, ou seja, o processo de mercantilização cultural, já acrescentando agora, todavia, a questão do artista no interior do aparelho cultural capitalista.

A influência do ensaio *Cultura e Política. 1964-1969*, de Schwarz, na *Ópera dos Vivos*, faz-se presente ainda na comparação interna que se estabelece entre o método Paulo Freire (ato I) e o tropicalismo (ato III). Ambos trabalham com o material arcaico da sociedade, mas a diferença crucial é que o método do educador aponta para a superação de tal arcaísmo. No tropicalismo, pelo contrário, a conjunção entre arcaico e moderno é construída, como dito, nos termos de uma situação indissolúvel, pela qual, portanto, o elemento arcaico se mantém. Dito de outro modo, o tropicalismo representaria o abandono do projeto de emancipação que embasava o método Paulo Freire e a prática dos Centros Populares de Cultura (CPC) da Une. Por trás da aparência de ultramoderno, o conformismo e a aceitação dos termos da modernização conservadora subjazem o movimento tropicalista. Deste modo, a questão decisiva do ato III é que, no lugar da superação do sistema capitalista, entra em cena a identificação cínica, e aparentemente transgressiva, com o mundo da mercadoria.

Apesar da mercantilização cultural que expressa, *Privilégio dos Mortos* é ainda ultrapassado pela perspectiva de uma cultura política e não-mercantil, de modo que há a contraposição de horizontes distintos. Tal contraposição manifesta-se na personagem Bebelo que, antigo cantor de protesto, figura o processo de mercantilização. Além do compositor, o personagem Perene, um ator desempregado na plateia, entra em atrito com os cantores e se constitui

como elemento de contraposição à mercantilização. Em suma, há resistência ideológica e o passado ainda está na memória, mesmo que sem poder agregador forte. O passado sobrevive em subjetividades isoladas, incapazes de sobrepôr-se ao mercado. A personagem Miranda é quase uma imagem espectral, um fantasma que, ao acordar, não sabe onde está: a cantora está entre dois mundos. Vestida em tecido de algodão claro, sua presença e olhar inquisitivo se contrapõem à estridência performática de *Os Intactos*. O espectro do passado aparece ainda, em *Privilégio dos Mortos*, na evocação de Júlia por Miranda. A ausência da atriz, assassinada pela ditadura civil-militar, leva, desse modo, à uma interação crucial entre os atos. Seu desaparecimento sinaliza a regressão da dimensão política e o incipiente processo de mercantilização cultural. A “Canção de Júlia”, que integra o ato III, gera imagens que demonstram o esvaziamento político da cultura e que entram em atrito com o discurso de Bebelo e de Cao, a performer: “[...] Tomba agora na calçada/ Júlia/ Sou eu/Espancada e arrastada/Eu corro atrás/Eu perco a vista/Seu corpo, meu corpo/Seu corpo, meu corpo”. Miranda, personagem em trânsito, é convidada por Bebelo ao conformismo, a esquecer o protesto e integrar-se à mercantilização: “[...] Miranda, que essa sua volta seja numa condição mais concreta, mais lúcida, mais eletrônica e industrialmente real”.

No ato IV, a contraposição entre passado e presente assume a forma mais explícita de uma luta pelo não-esquecimento. O ator Perene, ex-ator de teatro político e desempregado no ato III, já funcionário de uma emissora de televisão no último ato, insiste em falar do passado com a personagem Anita, filha de Júlia e assistente da emissora. Perene é o sujeito que se recusa a morrer. A relação entre passado e presente, entre mortos e vivos, percorre toda

a peça. Além disso, como veremos a propósito do ato IV, a memória da ditadura é apagada, com o período dos anos 1960 sendo tratado como pano de fundo histórico de um drama. Todavia, para além da mercantilização, é a emergência da tendência cultural pós-moderna que está no cerne do processo de esquecimento histórico e de ocultamento da dimensão transformável da vida, a qual a peça busca reativar pela interação dialética estabelecida entre os atos.

Ato IV – Morrer de Pé

O último ato de *Ópera dos Vivos* mostra o cotidiano de uma emissora de televisão - a TV Todo, a “[...] maior emissora do país”. Enquanto os atos anteriores tratam de formas estéticas e conteúdos relacionados ao passado, o último centra-se na contemporaneidade. No início do ato, temos uma narração. A atriz sobe na cama colocada sobre o palco e anuncia: “[...] Ato final da *Ópera dos Vivos*. Um teatro de nômades, de gente em trânsito para gente que vagueia, feito para um tempo que é dinheiro”. A fala da atriz indica as relações de trabalho alienadas que caracterizam a produção cultural contemporânea, submetida à lógica do sistema capitalista. A imbricação entre cultura e mercado atinge, assim, grau mais elevado, posto que a obra já é concebida em termos mercadológicos, sendo feita para o mercado, onde “tempo é dinheiro”. Na cena I (Chegada ao Trabalho), o narrador exclama: “[...] Inicia-se a jornada de trabalho na maior emissora do país, a TV Todo”. Na sequência, os atores ocupam o palco segundo a determinação de suas respectivas funções, de modo a destacar o formalismo e a alienação do trabalho. A fala do narrador

estabelece ainda um paralelo entre a produção cultural e a cozinha industrial da emissora, dada a predeterminação e a hierarquização das tarefas. Tal paralelo incide, assim, sobre a própria condição do ator- e, por extensão, do trabalho artístico - comparado à matéria morta: “[...] Abram-se as portas de uma grande geladeira frigorífica”, exclama o narrador da cena I.

A cena II (À Espera do ator Perene) mostra um estúdio onde a equipe aguarda um ator para a gravação do episódio final de uma série de televisão que trata do amor entre um delegado e uma estudante nos anos 1960. O Diretor pergunta: “[...] Estamos por quem?” e a assistente Anita, filha de Júlia Drummond, explica que não conseguiu falar com Perene, o ator por quem se espera. Dora Helena, atriz que interpreta a jovem Marcela, interpela o contra-regra Nenén, pedindo comprimidos. Dora Helena é viciada em calmantes: “[...] Hoje em dia, sem um remedinho ninguém sai da cama”, diz ela, caracterizando um fenômeno sintomático da fragmentação da vida na sociedade contemporânea. Em conversa com o Diretor, a atriz sintetiza o aniquilamento da dimensão política característico da cultura pós-moderna. Afirma Dora Helena:

[...] Nós estamos adorando esse processo de época. Eu falo em nome de toda a equipe. É uma coragem tocar nesse assunto, você tem a habilidade de falar de política sem falar de política, a gente está falando sem estar falando [...] Esse trabalho vai calar a boca de quem disse que você não sabia fazer televisão.

Preocupada com o atraso do ator, a Moça da cozinha - Lélia dos Santos - personagem vivaz que demonstra insatisfação com suas condições de trabalho, pede à assistente para sair mais cedo do trabalho, pois “[...] hoje é carnaval e meu bloco sai pelo bairro”. Nesse momento, entra Perene, parecendo ligeiramente transtornado. Do lado oposto do palco, Dora Helena proclama: “[...] Quem é vivo sempre aparece”. O coloquialismo da frase, no

entanto, encobre uma referência à morte de Júlia. Diferentemente dela, Perene – também formado no teatro político - sobreviveu à ditadura e foi levado a encarar o aparelho cultural capitalista.

A cena III (Na Cozinha) dá prosseguimento ao paralelismo entre a cozinha e a televisão. Voltado para uma tela, de costas para o público, um ator narra:

[...] Oh grande tela, mostrai-nos agora seu movimento contínuo. Pois só a vitória universal da produção e reprodução é a garantia de que nada neste mundo surgirá que não seja capaz de se adaptar. Que se veja o fogo aceso da cozinha operária. As painéis fumegando, a matéria prima das carnes e plantas à espera da transmutação.

Do lado oposto da tela, a Moça da cozinha, manuseando uma faca, completa: “[...] Carne, peixe, frango, tanto faz. O conteúdo não importa. Igual novela”. Em seguida, entram Dona Morita (cozinheira-chefe) e o Moço da cozinha e inicia-se uma discussão, na qual a Moça da cozinha é acusada de ter desobedecido ordens. Dona Morita ameaça: “[...] só vai sair daqui quando tiver refogado, desfiado e colocado tudo na geladeira lá de baixo [...] Para quem não quer trabalhar tem uma fila aí fora.” Com postura resignada, o Moço da cozinha diz à companheira Lélia: “[...] Enquanto não aprender a se adaptar, a vida vai ser dura com você. Nunca ouviu falar de karatê? Se o sujeito não se dobra como a vara de bambu, ele quebra a espinha”.

A cena IV (Ensaio do Musical Jardim das Finanças) mostra o trabalho de outro estúdio, onde ocorrem os ensaios de um programa infantil, o Jardim das Finanças. Um ator vestido de peixe (Homem-Peixe) e outro de estrela (Homem-Estrela) estão sentados no chão, junto com a Cantora, que entoia a seguinte canção:

[...] Você é um aventureiro, nos mares do mercado
Enfrente a tempestade ou fim
Arrie suas veias, se atire ao tempo escuro

Não tema oscilações ruins
 No aço ou no petróleo, na química elétrica
 Pratique aquisições hostis
 Para fora a velha carga, deslize até a praia
 Nenhum peixinho vai te ver cair
 Nenhum peixinho vai mais rir de ti

A música de Jardim das Finanças trata as leis do mercado como análogas às leis naturais e, desse modo, naturaliza o sistema capitalista. Em outras palavras, a gravação do programa infantil coaduna-se ao processo de crise da história na cultura contemporânea. Conversando com a Cantora, diz o diretor: “[...] Você entendeu a proposta? É cultivar nas crianças o espírito empresarial”, ao que a Cantora responde: “[...] eu me sinto contribuindo, é como se nós tivéssemos uma responsabilidade moral: preparar os homenzinhos para a realidade do mercado de capitais”.

Na cena V (O Ator se recusa a morrer), a equipe anterior se prepara para gravar a cena final. Repassando suas falas, Dora Helena balbucia: “[...] Deixa ela em paz. Minha irmã está viva”. Em seguida, narrando para o público, anuncia a atriz:

[...] Os outros que falem mal da arte. Eu devo tudo a ela. Seria uma suburbana agressiva sem as atrizes que imitei, sem os livrinhos com nome de mulher da minha avó. A arte me salvou. O que nós somos? Modelos. As pessoas precisam ter para quem olhar.

A fala de Dora Helena revela o caráter da arte na sociedade contemporânea, mostrando-a como essencialmente catártica e afirmativa da vida. A arte deixa de ser crítica da vida social e assume papel na reprodução desta, como indica o narrador da cena I. Interpretada por Helena Albergaria, atriz e colaboradora dramaturgicista da Companhia do Latão, a fala de Dora Helena conecta-se às avessas com a cena III do Ato I. Na Cena de Professora, a fala de Júlia Drummond (a Professora) também interpretada por Helena Albergaria, mostra a cultura como emancipatória, pela qual se podia principiar a reversão das

relações sociais em que estavam imersos os camponeses. A oposição entre a narração de Dora Helena e da Professora sublinha de maneira decisiva, portanto, a paulatina perda da dimensão política e crítica da arte e a ascensão da mercantilização.

Em seguida, entra o ator Perene, maquiado e usando uma cabeleira postiça. Dora Helena corre até ele, o abraça e diz: “[...] Perene querido, você vai morrer hoje. Nossa última cena juntos. Vai sentir saudades?”. Indiferente, Perene aborda o Diretor: “[...] Andei pensando sobre a personagem. Poderíamos conversar?”. Diante do pedido do ator, o Diretor responde: “[...] Claro, vamos sim, me lembra” e continua:

[...] Olha Perene, eu quero que você entre no quarto dela, completamente transtornado. Essa é a cena da revelação Perene. É o momento em que o espectador vai descobrir que este homem acostumado a lidar com guerrilheiros é capaz de mudar por amor. E tomado pelo arrependimento, ele confessa que participou do interrogatório da irmã dela e que viu a menina morrer.

Iniciada a gravação, o delegado confessa à Marcela, personagem de Dora Helena: “[...] Tua irmã! Eu prendi, interroguei, depois dos choques eu carreguei o corpo quando caiu”. A estudante retruca: “[...] É mentira. Você não é um monstro [...] Deixa ela em paz. Minha irmã está viva”. E Perene, rejeitando as instruções do Diretor e apontando a arma para Marcela, anuncia: “[...] Eu preciso te matar. Eu vou até o fim”. O Diretor grita “Corta!” e complementa: “[...] Desculpa Perene, mas é só você puxar a arma e colocar na sua cabeça”. O ator argumenta: “[...] Este homem é um carniceiro, acostumado com o sofrimento dos outros. Não sente remorsos, não se mataria [...] Eu não vou morrer”. Nesse momento, entra uma mulher enrolada em uma toalha e diz: “[...] Dá licença. Aqui é o teste do Salada de Fruta?”. A cena V encerra-se com o grito do Diretor: “[...] Cinco minutos de intervalo!”. A cena V é, assim, um

momento crucial do ato IV, pois nela desembocam e se elucidam questões essenciais dos atos anteriores. A personagem Perene, cuja fala resgata novamente a atriz Júlia e sua condição de assassinada pela ditadura civil-militar brasileira, demonstra também as atuais condições do trabalho artístico. Na emissora de televisão, o trabalho coletivo do ato I não tem espaço; há apenas a divisão do trabalho. O ator não é levado a pensar sobre a personagem, mas apenas a memorizar as falas. Como Anita recorda à Perene na cena VII: “[...] O roteirista é pago para escrever as falas. E os atores são pagos para dizê-las”.

Na cena VI (Imagem do Camponês Marivaldo e Formigas), o Captador e o Câmera portam seus instrumentos de trabalho. O primeiro mostra-se atento, buscando ouvir sons pelo espaço. Na sequência, ouve-se uma voz que anuncia:

[...] O diretor do segundo maior fundo de aquisições de empresas do mundo declarou esta semana que o país é considerado o mercado do futuro na nova economia global e precisa fazer parte da rota internacional de investimentos.

O Câmera pergunta ao Captador o que ele está ouvindo e obtém a seguinte resposta: “[...] Dificil dizer, mas tem uns ruídos também”. A mesma voz então exclama: “[...] Mais um ônibus queimado na favela Bom Jardim. É o quinto esta semana. A polícia cerca a área. Os moradores se revoltam contra a violência da polícia”. Como podemos notar, a cena VI caracteriza o procedimento dos jornais de televisão, mostrando a rapidez e a desconexão das notícias. Além disso, a referência à favela nos remete à Fazenda Bom Jardim do ato I, latifúndio que vivia da exploração dos camponeses. Em outras palavras, a peça aponta a permanência dos “mortos” na sociedade contemporânea. Em seguida, temos a projeção de imagens de João das

Neves, integrante do Centro Popular de Cultura (CPC) da Une, onde trabalhava com Teatro de Rua, representando o camponês Marivaldo do primeiro ato.

Novamente uma voz se manifesta:

[...] Foi encontrado vagando na fronteira do Chile, o trabalhador rural brasileiro Marivaldo dos Santos, natural de Bom Jardim, Pernambuco. Dado como desaparecido há dois anos, ele declarou que sua intenção era voltar a pé para Havana, segundo ele 'uma cidade que fala, conversa, é vida'

A transição de uma personagem entre os atos da peça tem como função a remissão ao passado. A interpretação de Marivaldo por João das Neves, portanto, significa a tentativa de recuperação da dimensão política da arte e o apontamento de que, assim como aqueles da peça, os “mortos” do processo social brasileiro também continuam vivos.

Na cena VII (No Estúdio: o caso do Ator), Perene se justifica: “[...] Eu conheci gente como esse delegado. Eles não se arrependem, não se humaniza um torturador [...] Vocês não sabem o que foi a ditadura”. O Diretor retruca:

[...] Sei. Foi uma guerra. Mas isso não importa Perene. É uma história de amor, sobre pessoas, não sobre ideias. O torturador é mostrado da mesma forma que os guerrilheiros. A gente tem que ver que a extrema esquerda e a extrema direita são duas pontas de uma mesma ferradura.

Perene propõe ao Diretor que filmem um final diferente. Como Dora Helena saiu para tomar um remédio, Perene dirige-se a Anita, como se esta fosse Marcela: “[...] Vai, eu imploro, me mata. Antes que eu precise acabar com você. Não tem coragem, sua burra? Quer saber os detalhes do que eu fiz com sua irmã?”. A filha de Júlia Drummond exalta-se:

[...] Pára! Por que você não morre de uma vez? Nós estamos trabalhando há três meses nesse roteiro. Está bem escrito, bem produzido, com as tensões certas. O conteúdo não importa. A ditadura é pano de fundo, tanto faz.

Diante da recusa do Diretor em mudar o final da cena, Perene deixa o estúdio. Encontrando-se com a Assistente, o ator fala de sua mãe, Júlia. Anita

reclama: “[...] Eu estou francamente cansada dessa conversa, ditadura, repressão, tortura”. A personagem, filha de uma atriz assassinada pelo regime civil-militar brasileiro, manifesta o desejo de não querer lidar com as questões do passado, recusando-se a discutir a dimensão política que envolve a morte da mãe. O esvaziamento crítico e político da cultura na atualidade é demonstrado pela utilização da forma dramática, posto que a ditadura é tratada em termos de relações intersubjetivas, do conflito amoroso entre o delegado e a estudante.

Na cena IX (Cozinha e Canção do Cavalinho), a Cantora do Jardim das Finanças, com uma espingarda nas mãos, pergunta ao diretor: “[...] Deixa ver se eu entendi...Você quer que eu ensine às crianças como responder às consequências da crise econômica?”. Em seguida, inicia-se a Canção do Cavalinho:

[...] Se o seu negócio vai mal das pernas
É melhor não hesitar
Passe para a frente, não se apegue
É melhor não hesitar
Se o cavalinho quebrou a perna
É melhor sacrificar.
Bom, bom, bom, bom

Neste momento, o Diretor pergunta pelo cavalo e o Adestrador responde: “[...] Seu Oscar, estou com uma pequena dificuldade!”. O cavalo (dois atores fantasiados) recusa a deitar-se e fazer-se de morto. Então, o Adestrador decide dopá-lo, aplica-lhe uma injeção e grita: “[...] Agora filma que é só uma vez!”. Recusando-se a obedecer, o cavalo prefere, de maneira simbólica, morrer de pé. Em outras palavras, trata-se de uma alegoria da decisão a ser tomada por Perene na cena seguinte.

Na cena seguinte (A Decisão), a Figurante da cena do suicídio do delegado está impaciente com o atraso da filmagem, pois quer participar do

desfile de carnaval. O Diretor pergunta à Anita, referindo-se a Perene: “[...] O que deu nele?” e ela responde: “[...] De repente, se lembrou dos mortos”. O coro intervém: “[...] É difícil mudar uma história” e, em seguida, ouvem-se passos. É o Dr. Lamaso, o produtor que, de terno e chapéu, passeia pelas ameias do teatro acompanhado de sua secretária. Vê-se apenas sua silhueta, sem ser possível distinguir seu rosto. Perene diz à Anita: “[...] O Lamaso, produtor, fez teatro comigo e sua mãe. Ela dizia dele: “[...] ‘Esse tem senso de adequação’. Será que ela se orgulharia de mim e de você aqui?”. E Anita responde: “[...] Ela se orgulharia de eu pagar as minhas contas”. Logo depois, Perene anuncia: “[...] Eu vou morrer. Chama o Diretor. “[...] Eu vou fazer a cena. Quero pedir desculpas a todos por não saber onde estou” e Anita grita: “[...] Ele vai morrer, ele vai morrer! Vamos gravar”. Entusiasmado, o Diretor diz: “[...] Ele disse sim? Sim!”. Quando a equipe se prepara para a filmagem, percebem a ausência de Carlota, a Figurante, que foi embora para não perder o desfile de carnaval.

Na cena XI (Carlota sumiu), Anita afirma: “[...] Eu preciso de uma negra. Onde tem negros na emissora?” e o Captador de Som responde: “Na Cozinha”. Lélia dos Santos, a Moça do Cozinha, é chamada a atuar como figurante. Narrando, o Captador de Som dirige-se ao público: “[...] Porque morava distante, cara limpa, pele escura, foi trazida da cozinha. Saberá um gosto novo: o trabalho de outra classe. O serviço do artista”. Na cena seguinte (Conseguimos uma negra!), a Moça da Cozinha está preparada para a filmagem, onde será uma empregada que testemunha o suicídio do delegado, mas reclama que a roupa que é feia. “[...] Eu não quero aparecer deste jeito!”.

E completa: “[...] Tenho trinta quilos de carne para temperar. Eu vou embora!”; em seguida, sai correndo do estúdio.

Na cena XIII (Morrer de Pé), o Moço da Cozinha, usando uniforme feminino, ocupa o lugar da empregada. Dora Helena e Perene estão posicionados e, na cena escura, ouve-se o tiro. Iniciam-se projeções de imagens de um ônibus pegando fogo e de Marivaldo, vagando à beira de uma estrada. Narrando, a Moça da Cozinha intervém: “[...] A Moça da Cozinha, numa rua vazia, a espera de um ônibus que não vem, relembra uma cantiga de sua avó” e inicia-se a canção: “Mesmo sem vento, o remo empurra/Contra a Maré/A Maré/Canoa boa/A onda cruza/Contra a maré/A maré”.

A partir do ato I de *Ópera dos Vivos*, inicia-se um processo de paulatino esvaziamento da dimensão política da arte, processo este que culmina no ato IV, onde o caráter mercantil da cultura é predominante. Na década de 1970, com a consolidação da indústria cultural brasileira, a televisão transformou-se em elemento central da cultura. Nesse sentido, o último ato a toma como tema para revelar o procedimento pós-moderno, pelo qual o significado político da ditadura-civil militar é esvaziado. No contexto de predomínio da tendência cultural pós-moderna, o passado, como vimos, retorna como simulacro, como cópia neutralizada daquilo que foi. Dessa forma, os atos I e IV iluminam-se reciprocamente, dando relevo à mercantilização da cultura e ao esvaziamento de sua dimensão política. Além disso, a relação de interação que se estabelece entre os dois atos destaca o que a cultura pós-moderna oculta, ou seja, o contexto sócio-político efervescente e as expectativas de transformação social interrompidas pela ditadura civil-militar. Nesse sentido, o mote central de

Ópera dos Vivos é o resgate dessa dimensão subjugada pela tendência cultural pós-moderna, resgate do qual decorre a insistência da peça, de partida anunciada nos nomes dos atos, em falar dos “mortos”. A peça justapõe dois níveis que, no entanto, se conjugam. Os mortos são os desaparecidos políticos da ditadura civil-militar brasileira, os torturados e assassinados pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) - órgão do regime encarregado da repressão política - tal como mostra a peça. Para além disso, todavia, os mortos aos quais se refere a peça representam os excluídos da sociedade brasileira, as camadas sociais cujas expectativas de transformação social foram interrompidas pelo regime de 1964. Como se anuncia na peça, “[...] os mortos dessa luta estão vivos”. Em outras palavras, trata-se de dar existência aos sujeitos históricos do passado, de mostrar que os problemas sociais persistem e que as questões do passado ainda são nossas. Devemos reconhecer, portanto, que a *Ópera dos Vivos* dialoga com a filosofia da história de Walter Benjamin, filósofo da primeira geração da Escola de Frankfurt e eminente interlocutor de Brecht. A historiografia tradicional constitui, de acordo com o filósofo, a história dos vencedores, a qual soterra a memória dos vencidos. A recuperação da história dos oprimidos constitui-se, assim, como prerrogativa do historiador comprometido com uma visão não-progressista da história, penteada à contrapelo, como afirma o filósofo na Tese VII de *Teses sobre a Filosofia da História*. Trata-se, desse modo, de uma história contada do ponto de vista dos “vencidos”, fundada na rememoração de sua história. De acordo com Benjamin, a história deve articular o presente com o passado histórico, de modo a encontrar, no primeiro, os ecos das vozes do passado⁴¹.

⁴¹ O Movimento dos Sem-Terra (MST), movimento brasileiro de luta social pela reforma agrária, com o qual a Companhia do Latão estabelece diálogo crítico, seria assim herdeiro direto das

Referindo-se ao historiador materialista dialético, afirma Benjamin (1991, p.163):

[...] Ele aprende a constelação que a sua própria época formou com uma bem fundamentada época anterior. Assim, ele fundamenta uma concepção de presente como um 'momento presente' em que se inserem estilhaços do tempo messiânico.

A recuperação do passado histórico que *Ópera dos Vivos* empreende contrapõe-se, portanto, à cultura pós-moderna – a qual oculta a história dos vencidos e a possibilidade de modificação social. Além disso, a cultura pós-moderna engendra a incapacidade de representação ativa da realidade e a perda dos nexos entre sujeito e objeto – e isso na medida em que a realidade deixa de ser percebida como uma construção social. No contexto de crise da historicidade, o pensamento reflexivo e crítico se esfacela, perde-se a possibilidade de transformação consciente do mundo e a utopia propriamente dita. Dessa forma, a historicização buscada pela peça deve ser lida como uma tentativa, mediada pela recuperação dos dilemas sociais e políticos do início da década de 1960, de enfatizar a dimensão transformável da vida, de projetar uma práxis exterior à cena. Como afirma Jameson (1999), se essa foi importante no passado porque estava na ordem do dia, atualmente ela é importante justamente por não estar.

A teatro épico brechtiano fornece à Companhia do Latão o modelo de uma dialética aplicada à cena, de modo que se reativa a dimensão da vida desativada pela tendência cultural pós-moderna. A atualidade de Brecht dá-se, portanto, na medida em que se opõe aos entraves históricos, gerados pelo próprio sistema capitalista, que obstaculizam a emergência de uma práxis política favorável às classes populares. A teoria e a prática teatral brechtiana

representam, assim, modelos para as forças sociais empenhadas na mudança. Como atesta Pasta Júnior (1997), o próprio contexto de aniquilamento da consciência crítica – e, conseqüentemente, da tendência à manutenção da ordem social vigente - leva à difamação da obra de Brecht, marcada pelo exercício da reflexão e pelo posicionamento crítico. Todavia, a ênfase no transformável e a recuperação da historicidade não dispensa a necessidade de existência de amplas bases sociais, fundamentais à realização de uma práxis social efetiva. Dessa forma, a *Ópera dos Vivos* enseja também a construção dos sujeitos históricos, buscando reativar a consciência de classe na sociedade contemporânea. Trocando em miúdos, a peça utiliza o teatro épico-dialético de Brecht como forma de contraposição à cultura pós-moderna e às forças sociais conservadoras.

Anexo I - Ficha técnica

Ato I

Atores da Companhia do Latão

Adriana Mendonça (Dona Odete/Voluntária Ann), Ana Petta (Alice, a americana/Mulher que veste o Morto/Mamulengo da moça), Carlos Escher (Vitorino/Agrimensor/Visão de Babalu/Carregador), Carlota Joaquina (Dona Élia), Helena Albergaria (Professora/Dona Esther/Narradora), Ney Piacentini (Capitão Quirino/Camponês Abdias/Mamulengo do Capitão), Renan Bovida (Marivaldo/Coronel Saturnino), Rodrigo Bolzan (Aristeu/Coronel Aquino/Narrador) e Rogério Bandeira (Filho do Capitão/Padre/Camponês Marcelino/Funcionário da prefeitura/Cego/Mamulengo do administrador).

Ato II

Atores da Companhia do Latão

Adriana Mendonça (cantora Miranda, amiga de Júlia Drummond), Ana Petta (Bárbara, militante de direita), Carlos Escher (cantor de Babalu), Carlota Joaquina (Sambista), Helena Albergaria (Júlia Drummond), Ney Piacentini (Governador Magano), Renan Bovida (Cineasta), Rodrigo Bolzan (Paulo Funis, o banqueiro) e Rogério Bandeira (Ribeiro, o magnata da imprensa) e atores convidados.

Ato III

Atores da Companhia do Latão

Adriana Mendonça (Miranda), Ana Petta (militante na plateia), Carlos Escher (baterista de *Os Intactos*), Carlota Joaquina (Lot, percussionista de *Os Intactos*), Helena Albergaria (Cao, cantora e performer de *Os Intactos*), Ney Piacentini (ator desempregado na plateia), Renan Bovida (Bebelo, um compositor), Rodrigo Bolzan (Luis Flávio, baixista de *Os Intactos*) e Rogério Bandeira (Produtor Musical).

Ato IV

Atores da Companhia do Latão

Adriana Mendonça (cantora do Jardim das Finanças/Dona Morita/Maquiadora), Ana Petta (Anita, a assistente), Carlos Escher (Nenén, o contra-regra/Moço da cozinha/Figurante), Helena Albergaria (Dora Helena, a atriz/Júlia), Ney Piacentini (Perene, o ator), Renan Bovida (Captador de Áudio/Adestrador/Homem-Estrela), Rodrigo Bolzan (Câmera/Homem-Peixe), Rogério Bandeira (Diretor/Voz de Oscar), Naloana Lima (Moça da Cozinha), Roberta Carbone (Moça de toalha) e participação especial em vídeo de João das Neves, como o camponês Marivaldo (ato I) na velhice.

Capítulo 4

Teatro Épico no Caleidoscópio Histórico

4. Bertolt Brecht: breve excuro biográfico

Eugen Berthold Friederich Brecht nasceu em 10 de fevereiro de 1898 na cidade de Augsburg, Alemanha. Filho de Berthold Brecht, diretor de uma fábrica de papel e católico conservador, e de Sophie Brezing, de origem protestante, Brecht foi criado na religião da mãe. No seio de uma família pequeno-burguesa, recebeu educação tradicional e ingressou no curso de Medicina da Universidade de Munique. Durante a Primeira Guerra Mundial, de 1914 a 1918, foi recrutado, ainda estudante, como enfermeiro em um hospital de campanha em Augsburg, para onde seguiu no início de 1918. Tendo observado de perto as consequências do imperialismo, estágio no qual então se encontrava o desenvolvimento do sistema capitalista, toda a obra de Brecht gira em torno de temas como a guerra e a luta contra o capital. Terminada a guerra, Brecht participou do processo revolucionário que se instalou na Alemanha, sendo eleito deputado dos trabalhadores da área de saúde na República dos Conselhos de Munique, massacrada após a proclamação da República de Weimar (1918-1933). As experiências destes anos marcaram profundamente a trajetória artística e intelectual do dramaturgo, cuja obra constitui uma lúcida crítica ao sistema capitalista e seus processos sociais desumanizantes.

Durante a década de 1920, Bertolt Brecht tomou contato com tendências estéticas e personalidades que incorporou na construção de sua teoria. Com

Paula Banholzer, seu amor de juventude, tornou-se pai de Frank Banholzer. Em 1922, nasceu também Hanne Marianne Brecht, fruto do relacionamento do dramaturgo com a cantora de óperas Marianne Zoff, sua primeira esposa. Em 1924, mudou-se para Berlim, onde conviveu com o dramaturgo Arnolt Bronnen e passou a assinar seu nome como ele, transformando Berthold em Bertolt, além de deixar de lado Eugen e Friederich, “[...] por estarem impregnados de lembranças patrióticas” (PEIXOTO, 1979, p.18). No mesmo ano, Brecht conheceu a atriz Hèlene Weigel, com quem se casou em 1928, um ano após divorciar-se de Mariane Zoff. Apesar das inúmeras amantes que Brecht teve, Weigel manteve-se ao seu lado, como companheira e parceira de trabalho por toda a vida. Atuou em muitas de suas peças e era considerada pelo dramaturgo como modelo de interpretação épica. Tiveram dois filhos: Stefan Brecht e Barbara Brecht-Schall.

Em 1933, com a ascensão de Adolf Hilter ao poder e a instauração do terror na Alemanha, Brecht e sua família foram obrigados a fugir e se estabeleceram, primeiramente, em Praga. Após temporadas em Viena, Zurique, Dinamarca, Finlândia, França e União Soviética, seguiram para os Estados Unidos em 1941. Em Hollywood, encontravam-se algumas destacadas personalidades da cultura alemã, dentre elas Lion Feuchtwanger, Hans Eisler, Fritz Lang e Heinrich e Thomas Mann. Brecht estabeleceu novas amizades, como Aldous Huxley, Charles Laughton e Charles Chaplin, as quais não o impediram, todavia, de sentir-se desconfortável em território americano, onde o sistema capitalista se impunha com violência e dava as cartas na produção cultural⁴². Além disso, como afirma Frederic Ewen em seu estudo

⁴² Todavia, por força das circunstâncias, Brecht teve que se integrar à indústria cultural norte-americana. Escreveu alguns roteiros para o cinema, como o de *Os Carrascos Também Morrem*

biográfico, Brecht nunca conseguiu, provavelmente por nunca ter tentado com afinco, dominar a língua inglesa. Considerado perigoso pelo governo norte-americano, apesar de nunca ter se envolvido em atividades políticas, Brecht foi espionado e intimado, em 1947, a comparecer diante da Comissão sobre Atividades Antiamericanas. Conseguiu a absolvição e, no dia seguinte, abandonou os Estados Unidos, partindo para curta temporada na Suíça. Brecht retornou para a Alemanha no ano seguinte, após quinze anos de exílio. Em 22 de outubro de 1948, estabeleceu-se na Berlim oriental, onde foi recebido com um banquete oferecido pela Liga Cultural, que colocou um teatro à sua disposição. Após meses de ensaios, estreou *Mãe Coragem e seus Filhos*, com Weigel como protagonista. Após mais uma breve temporada na Suíça, Brecht retornou novamente a Berlim.

Em novembro de 1949, o Ministério da Educação Popular autorizou Brecht e Weigel a fundarem uma companhia de teatro, o Berliner Ensemble. Inicialmente convidado por outros teatros alemães, o Berliner ganhou espaço próprio em 1954. Administrado por Weigel, o Berliner, que passou a atrair muitos jovens artistas, girava em torno da figura de Brecht e mobilizava o conjunto do constructo prático e teórico do dramaturgo, fundamentando-se numa atitude histórica e, em sentido amplo, política. Bem próximo dali, residia Brecht, na Chausseestrasse 125, em frente ao cemitério das Doroteias, para onde dava a vista de sua mesa de trabalho. Em 14 de agosto de 1956, Brecht sofreu uma parada cardíaca e faleceu em sua casa. Seu túmulo, no cemitério que todos os dias avistava, fica em frente ao de Hegel, ao qual deve muito da dialética que aplicaria à cena e sobre o qual chegou a declarar: “[...] nunca

(1943), para o diretor Fritz Lang, com o qual se desentendeu pelo diretor ter alterado o roteiro original.

encontrei um homem sem humor que tenha compreendido a dialética hegeliana” (BRECHT apud PEIXOTO, 1979, p.17).

4.1 A Teoria dos Gêneros

A classificação das obras literárias em gêneros foi apresentada pela primeira vez, como afirma o crítico Anatol Rosenfeld (2010), pelo filósofo grego Platão (427 a 347 a.C). No 3º livro da *República*, escrita em forma de diálogos, Sócrates (469 a 399 a.C), de quem Platão foi discípulo, afirma que as obras se dividem em três tipos. No entanto, é Aristóteles (384 a 322 a.C) que, no 3º capítulo da *Poética*, classificou os gêneros literários de acordo com sua forma e conteúdo. Todavia, de acordo com Rosenfeld (2010), a divisão em gêneros, os quais não existem em forma pura na multiplicidade das manifestações artísticas, não deve ser concebida como um conjunto de regras às quais a criação artística deve se submeter. Segundo o autor, a classificação dos gêneros é indispensável por possibilitar a organização e a comparação das obras. Além disso, tal classificação, aceita desde os gregos da Antiguidade, nos é importante por definir os pressupostos com os quais Brecht se deparou desde o início de sua trajetória artística. Na obra *O Teatro Épico*, Rosenfeld explica as características fundamentais dos três gêneros literários, sendo eles o lírico, o épico e o dramático, os quais veremos aqui sumariamente.

O gênero lírico caracteriza-se pelo predomínio da subjetividade. Em versos, uma voz – o Eu-lírico – exprime emoções e reflexões sobre experiências íntimas. O lírico não narra acontecimentos, mas exprime estados de alma. Em suma, o gênero lírico retira seu conteúdo da dimensão de

interioridade e subjetividade do Eu que se manifesta. Este, assim como outras personagens, quando presentes, é apenas vagamente definido. A definição clara, a descrição do Eu que se expressa requeriria, em alguma medida, o recurso da narração, a qual pertence ao gênero épico. No gênero lírico, além disso, o mundo objetivo é subjugado pela dimensão subjetiva, tornando-se expressão do estado de alma da voz que se manifesta. Como manifestação da subjetividade, o gênero lírico puro se manifesta no presente, pois a referência ao pretérito, a sua recordação, levaria ao uso da narração.

No gênero épico, a objetividade é predominante. O mundo externo ao narrador existe de modo independente dele, e não como pretexto para a figuração da subjetividade. Ao invés de exprimir os próprios sentimentos, o narrador descreve as emoções e os acontecimentos que ocorreram às personagens -ou à si mesmo em tempos passados. Ainda que o gênero épico possa utilizar o diálogo, trata-se da reconstituição, pelo narrador, de uma conversa entre outras pessoas e ocorrida anteriormente. Em outras palavras, trata-se do narrador contando uma estória, cujo final ele conhece por esta ter se desenrolado no passado. Mesmo quando narra algo ocorrido a ele mesmo, ao contar a estória o narrador conhece o desfecho do caso, não se identificando consigo próprio no momento da ocorrência dos fatos. O gênero épico mantém, assim, a postura distanciada do narrador, posto que a ação se desenrola no pretérito. Por isso, quando o teatro emprega o gênero épico, a ação mescla a representação dos eventos com as intervenções do narrador. Diferentemente das personagens ali expostas, este conhece o desenrolar dos acontecimentos.

O gênero dramático, cujas características retomaremos ao tratar de sua crise, encontra-se, de acordo com Rosenfeld (2010), no pólo oposto ao lírico, no qual a objetividade é subjugada pelo Eu-lírico. Nas palavras do autor, o drama

[...] É agora o mundo que se apresenta como se estivesse autônomo, absoluto (não relativizado a um sujeito), emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, quer épico, quer lírico [...] Neste último o sujeito é tudo, no dramático o objeto é tudo. (ROSENFELD, 2010, p.27-8)

Assim, a ação dramática é decidida no mundo objetivo, no embate entre indivíduos distintos, claramente definidos. A contraposição das vontades destes indivíduos dá ensejo, assim, à ação. Desta forma, o diálogo é constitutivo do drama, o campo onde se criam e se expressam os embates intersubjetivos que dão ensejo à ação. Esta se desenvolve no momento presente, dispensando a mediação do narrador, figura ausente no gênero dramático. Deste modo, o drama exige que se estabeleça uma relação de causalidade entre as ações, de modo que engendrem-se e expliquem umas às outras. Há, assim, a exigência de ordem nas ações, diferentemente do épico – no qual, de acordo com o arbítrio do narrador, pode-se principiar pelo meio ou pelo fim da estória. Quando a ação, no gênero dramático, não é gerada pela ação anterior, ligando-se organicamente à ela, revela-se o princípio da montagem, ou seja, da interferência externa característica do épico.

Além da relação orgânica entre as ações (a unidade da ação), o drama puro caracteriza-se ainda pela unidade de tempo e espaço. Posto que apresenta uma ação que ocorre no presente, o gênero dramático não permite saltos no tempo, bem como no espaço, que tende a manter-se o mesmo durante a peça. Como afirma Rosenfeld (2010, p.33): “[...] Dispersão em

espaço e tempo – suspendendo a rigorosa sucessão, continuidade, causalidade e unidade – faz pressupor o narrador que monta as cenas”. Assim, o caráter primário da ação dramática, ou seja, sua representação direta, no momento mesmo em que ocorre, implica ainda – além da ausência do narrador – na invisibilidade do espectador. Diferentemente da narração épica, que pressupõe e interpela o ouvinte, no gênero dramático sua presença é ignorada, pois a ação se desenvolve no presente e os atores se transmutam nas personagens. Disto decorre, portanto, a necessidade de uma representação que ignore a presença do espectador.

Todavia, como afirma o autor Peter Szondi, nascido na Hungria e professor de Literatura Comparada da Universidade de Berlim, onde se estabeleceu após a Segunda Guerra Mundial, a classificação das obras literárias em gêneros, tal como concebidos por Aristóteles, considera a forma como elemento atemporal. Deste modo, apenas o conteúdo seria condicionado historicamente. De acordo com tal concepção, portanto, caberia ao artista selecionar o conteúdo adequado à forma, tida como eterna. Todavia, tal concepção entre forma e conteúdo, como salienta Szondi (2001), é retomada por Hegel (1770-1831) em *Ciência da Lógica*. O filósofo alemão postula, de acordo com Szondi (2001), uma relação de identidade de forma e conteúdo, pois a própria forma seria conteúdo e este, por sua vez, “[...] nada mais é do que a conversão da forma em conteúdo” (2001, p.24). Desta maneira, Hegel historiciza a forma e, assim, concebe os gêneros como manifestações artísticas determinadas historicamente. Tal transformação levou, de acordo com Szondi (2001), ao desenvolvimento de obras pautadas por uma estética histórica, como *A Teoria do Romance*, de G. Lukács, *Origem do Drama Barroco Alemão*,

de Walter Benjamin e *Filosofia da Nova Música*, de T. Adorno. Tratam-se, em suma, de teorias marcadas pela concepção da forma como conteúdo (não mais como arquétipo a-histórico), de modo que o enunciado da forma, sua historicidade propriamente dita, pode, assim, entrar em contradição com o conteúdo.

Em *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*, Szondi parte da relação dialética entre forma e conteúdo e analisa a crise do drama a partir da tensão entre a forma dramática e a introdução de novos conteúdos sociais. De acordo com o autor, o processo histórico, iniciado no final do século XIX, de crise do drama, leva ao surgimento do épico. Este “[...] designa um traço estrutural comum da epopéia, do conto, do romance e de outros gêneros, ou seja, a presença do que se tem denominado o ‘sujeito da forma épica’ ou o ‘eu-épico’” (Ibid., p.27). A obra de Szondi será alvo de nossa atenção, portanto, na medida em que nos leva aos antecedentes históricos do teatro épico de Brecht.

4.2 A crise do drama

No final do século XIX tem início, de acordo com Szondi (2001), o processo de crise interna dos princípios formais do drama e o surgimento de traços épicos em seu interior. A obra de Ibsen (1828-1906), autor de *Casa de Bonecas*, *O Pato Selvagem* e *Solness*, dentre outras, assim como as obras de Anton Tchêkhov (1860-1904), August Strindberg (1849-1912), Maurice Maeterlinck (1862-1949) e Gerhart Hauptmann (1862-1946), seriam denotativas desse processo.

A análise que Szondi realiza de *João Gabriel Borkmann*⁴³, peça de Ibsen de 1896, explicita a crise do drama. João Gabriel Borkmann e sua esposa Gunhild vivem sem se encontrar, em uma mesma casa, há oito anos. Mantêm-se isolados um do outro. Ela vive na parte de baixo da casa e ele, no grande salão de gala de cima. A dona da casa é Ella, irmã de Gunhild e cunhada de Borkmann. Ex-funcionário de um banco, Borkmann passou cinco anos preso e, ao sair, foi morar na casa comprada por Ella, dona da única fortuna não destruída por ele. Em uma noite de inverno, os três personagens se encontram. Pelo diálogo das personagens, sabemos que João Gabriel era apaixonado por Ella, mas dela desiste em nome de Hinkel, advogado do banco e também apaixonado por Ella. No entanto, Hinkel é rejeitado e culpa Borkmann, do qual se vinga, denunciando-o e levando-o à prisão. Nesse período, Ella cria Erhald, filho de Borkmann com sua irmã Gunhild. Após anos, Gunhild retoma seu filho Erhald. Estando doente, Ella pretende tomar Erhald novamente para si e passar com ele seus últimos meses de vida. Por fim, quem morre é Borkmann e Erhald abandona a mãe e a tia em nome da mulher que ama.

Na peça de Ibsen, o diálogo, ao invés de dar ensejo à ação – posto que se constitui como o *locus* central dos embates intersubjetivos, o campo onde são tomadas as decisões que produzem as ações – tem como função revelar os acontecimentos passados e os motivos que levaram a eles. Em Ibsen, o presente é subordinado ao passado, onde se realizou a ação propriamente dita. Assim, o espectador não tem acesso direto aos fatores condicionantes da cena a que assiste, chegando à eles de maneira indireta. Em outras palavras, com Ibsen o teatro começa a narrar.

⁴³ A respeito da crise do drama, ver comentário crítico de outras peças de Ibsen em COSTA, I. C. *Nem uma Lágrima. Teatro Épico em Perspectiva Dialética*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

De igual modo, a obra do russo Tchékhov exemplifica a crise dos princípios constitutivos do drama. Na peça *Três Irmãs* (1900), as personagens recusam-se à ação e à comunicação intersubjetiva e, assim, colocam em xeque duas características fundamentais da forma dramática. Na obra, as irmãs Prosorov (Olga, Masha e Irina) e seu irmão Andrei moram há onze anos em uma cidade do oeste da Rússia, para onde foram juntamente com o pai, após sair de Moscou. A peça tem início um ano após a morte do patriarca e encontramos as personagens consumidas pela expectativa de retorno a Moscou. A lembrança da antiga vida na capital, aliada à completa insatisfação com o presente, levam à recusa da vida em favor da nostalgia e da rememoração. Com isso, a cena se torna isenta de tensão e desconectada da esfera da ação propriamente dita, posto que esta se dá fora dela.

Na obra de Tchékhov, o diálogo igualmente se afasta de seu sentido tradicional na forma dramática. A conversa entre seus personagens arrasta-se em infindas lamentações, onde se expõem as frustrações individuais. Assim, o diálogo, na obra de Tchékhov:

[...] não tem peso algum; é, por assim dizer, a cor pálida de fundo do qual se destacam os monólogos debruados de réplicas, como manchas coloridas em que se condensa o sentido do todo. E das auto-análises resignadas, que quase todas as personagens expressam uma a uma, vive a obra, escrita em função delas. (SZONDI, 2001, p.50)

O “diálogo” em Tchékhov não é comunicação intersubjetiva, mas monólogo que mantêm as irmãs Prosorov isoladas. Diferentemente dos monólogos tradicionais, são proferidos em sociedade e não no isolamento. Assim, afirma Szondi (2001), o elemento dramático é abandonado e a obra emerge no lirismo, sem que, todavia, a forma dialógica seja abandonada. Nas

obras da crise do drama, os princípios formais do drama não são abandonados, mantendo-se em tensão com a temática.

Diferentemente de suas irmãs, Andrei recusa o diálogo, preferindo a solidão e o silêncio. Segundo Szondi (Ibid., p.51): “[...] ele só pode falar quando sabe que não será compreendido”. Tchékhov figura isso introduzindo a personagem Ferapont, um funcionário meio surdo da administração, onde Andrei trabalha como secretário: “[...] Se não fosses surdo, eu provavelmente não estaria lhe falando assim”, diz Andrei a Ferapont (TCHÉKHOV apud SZONDI, 2001, p.52). Há, assim, a supressão do entendimento que caracterizaria o diálogo. Sua fala é antes a negação do diálogo, a recusa à comunicação intersubjetiva que caracteriza o drama. A obra de Tchékhov manifesta, portanto, sinais de rupturas nos traços essenciais do drama, cuja forma ainda não é, no entanto, abandonada. Como afirma Szondi (Ibid., p.53): “[...] a retirada formal do diálogo conduz necessariamente ao épico. É por isso que o surdo de Tchékhov aponta para o futuro”.

O avanço do elemento épico no bojo da forma dramática demonstra-se ainda na obra de Strindberg. Como aponta Szondi (2001), na obra do dramaturgo sueco o embate intersubjetivo é substituído por uma dramaturgia centrada no indivíduo. Strindberg busca, assim, dotar de dramaticidade a vida psíquica, esta vida “essencialmente oculta” e avessa à forma dramática. Nas palavras de Szondi: “[...] O drama, a forma literária por excelência da abertura e franqueza dialógicas, recebe a tarefa de representar acontecimentos psíquicos ocultos” (Ibid., p.58). Na dramaturgia subjetiva, as demais personagens aparecem na medida em que cruzam o caminho da protagonista, sendo definidas sempre na perspectiva da personagem-satélite. Assim, o diálogo se

torna problemático, isento de força dramática. Além disso, enquanto no drama tradicional as cenas se dão no âmbito dos embates intersubjetivos e engendram-se, assim, umas às outras, havendo relação causal entre elas, na dramaturgia do eu o *continuum* das cenas dissolve-se em uma série de cenas isoladas, “[...] enfileiradas no fio da progressão do eu” (Ibid., p.60). Dessa forma, tal dramaturgia acaba por apresentar – no lugar da relação orgânica entre as cenas - uma estrutura épica, constituída por cenas independentes umas das outras – as quais representam, por fim, “trechos” do percurso do eu.

Na medida em que a cena deixa de ser determinada pela interação entre os sujeitos, o drama subjetivo deixa um espaço vazio entre o sujeito e o mundo – objetivo e alienado – que o cerca. A fala das personagens em Strindberg vem justamente inserir-se nesse vácuo, buscando apresentar aquilo que observa. Instala-se assim o distanciamento, traço eminentemente épico e avesso à forma dramática. O diálogo – como já dito, isento de dramaticidade – torna-se, como afirma Szondi a respeito de *A Grande Estrada*, de Strindberg, uma “[...] épica de duas vozes” (Ibid., p.60).

Szondi localiza na obra de Strindberg, assim, uma das origens da dramaturgia épica moderna. A contradição entre forma e conteúdo é conduzida a favor do elemento épico, a despeito da preservação do diálogo enquanto princípio formal dramático. Na obra do dramaturgo, aponta Szondi, a estrutura épica já se faz presente, manifesta na “[...] conversação interrompida por pausas, monólogos e preces, desesperadamente errante” (Ibid., p.69), assim como no distanciamento entre o sujeito e a realidade que o cerca. Tal distanciamento caracteriza, ainda que travestido de *dramatis persona*, o

narrador épico. Na obra do dramaturgo sueco temos, de acordo com Szondi (2001), a precipitação da temática épica em forma.

Outra face do avanço épico é dado pela obra de Maeterlinck, cujas primeiras obras datam do final da década de 1880. Tais peças se caracterizam, como sublinha Szondi, por “[...] representar dramaticamente o homem em sua impotência existencial, em seu estado de entrega a um destino imprescrutável” (Ibid., p.70). A incompatibilidade desse estado de impotência com a forma dramática salta, assim, aos olhos, posto que, no drama, os acontecimentos são provenientes das decisões tomadas na esfera das relações intersubjetivas. O fatalismo de Maeterlinck redundava, dessa maneira, na separação entre sujeito e objeto e, conseqüentemente, na reificação do homem, tornado objeto do destino que o comanda. De acordo com Szondi (2001), tal separação leva à forma épica, dado o distanciamento que introduz entre o sujeito e o mundo que o cerca. Conseqüentemente, o diálogo deixa de ser o *locus* primordial dos conflitos e se converte, como na obra *Os Cegos*, de 1890, em conversação, em mera expressão do estado de espírito do homem.

No tocante à ação, característica elementar da forma dramática – juntamente com o diálogo - na obra de Maeterlinck ela tem seu lugar tomado pela situação. Afirma Szondi (Ibid., p.70):

[...] No drama genuíno, a situação é somente o ponto de partida para a ação. Mas aqui é tirada do homem essa possibilidade por motivos temáticos. Em completa passividade, ele persiste na sua situação até avistar a morte.

Da ausência de ação e da fatalidade do destino teve origem a designação *drame statique* com a qual o dramaturgo, de origem belga, costumava qualificar suas peças.

O último dramaturgo analisado por Szondi (2001) no contexto de crise do drama é o alemão Gerhart Hauptmann. Autor de obras que buscam caracterizar personagens e condições político-econômicas, suas peças acabam possuindo uma natureza essencialmente épica. *Antes do nascer do sol* (1889), apresenta o subtítulo “drama social”, o que já demonstra a consciência do autor quanto à escolha do tema, o qual nos permite facilmente visualizar o avanço do elemento épico. A peça descreve a vida de um grupo de camponeses que, enriquecidos com a descoberta de carvão em seus campos, acabam caindo numa vida entregue aos vícios. Nesse quadro, Hauptmann seleciona uma família específica, a do proprietário de terras Krause. Afirma Szondi (Ibid., p.78): “[...] Os vícios de que são prisioneiros os privam da relação intersubjetiva, isolando-os e rebaixando-os a animais uivantes, desprovidos de fala, que vegetam na inação”. Além disso, o fator que condiciona a situação dessa família – as condições socio-econômicas que afetam todo o conjunto de camponeses - encontram-se além dela, ou seja, não constituem resultado direto da ação de seus integrantes. No drama social, os indivíduos não se autodeterminam, tal como no drama clássico. Trata-se, assim, de uma situação essencialmente épica, marcada pela ruptura da unidade entre sujeito e objeto característica do drama.

Os elementos que não fazem parte da cena, mas que, no entanto, a condicionam, são trazidos ao espectador por meio da introdução, na obra, de um forasteiro: Alfred Looth, pesquisador social e amigo de juventude de Hoffmann, genro de Krause, chega a região para estudar os mineiros. Seu olhar sobre a cena, o entendimento que tem daquilo que examina, passa a ser o do próprio espectador. Por ser estranho ao meio e estar ali para estudá-lo,

Loth consegue uma visão de conjunto de toda a situação, visão esta que acaba por trazer à tona elementos exteriores à cena, como os fatores sociais e políticos que condicionam a vida de todo o conjunto de lavradores da região. Segundo Szondi (2001), Loth exerce a função de narrador épico e tem sua origem na própria cisão entre sujeito e objeto que marca a forma épica. Em *Os Tecelões*, drama de Hauptmann de 1891, tal como demonstra a análise de Szondi, a temática social novamente entra em confronto com a forma dramática. Avançando em relação a *Antes do Nascer do Sol*, *Os Tecelões* é considerada a obra-prima da dramaturgia naturalista por dar forma ao coletivo e à luta de classes. Tido por Iná Camargo Costa (2012, p. 70) como “[...] o primeiro capítulo do teatro dos trabalhadores”, o naturalismo se insere no bojo desse processo contraditório entre forma e conteúdo iniciado no século XIX e que culmina no teatro épico de Brecht.

O avanço do épico e a crise formal do drama não podem, contudo, ser pensados de maneira isolada, alheios aos processos sociais que os fundamentam. O solo histórico que dá ensejo à paulatina constituição do teatro épico é aquele que tem início no século XIX com a Revolução Industrial. As transformações do mundo do trabalho e a ascensão do movimento operário colocam em xeque, portanto, os pressupostos do drama, forma estética burguesa por excelência, como demonstram as palavras de Szondi (2001, p. 29):

[...] O drama da época moderna surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar.

O drama burguês tem como pressuposto, assim, a existência de homens livres, capazes de ação. Em outras palavras, sujeitos capazes de autodeterminação. O sujeito do drama burguês é aquele que vive em identidade com o objeto, ou seja, aquele responsável pelo mundo que o cerca. As transformações no mundo do trabalho abalam, assim, os pressupostos formais do drama. A introdução, nos palcos, dos dilemas e da vida da classe trabalhadora, expropriada de sua força de trabalho, teria, portanto, de promover a crise do drama. O coletivo não pode ser tratado dramaticamente, posto que tira o foco das relações intersubjetivas e traz para a pauta contemporânea a luta de classes sociais.

Em suma, a vida danificada – marcada, tal como a concebem Adorno e Horkheimer (1985), pela ruptura da unidade entre sujeito e objeto, pela fragmentação e perda de autonomia - não tolera tratamento dramático. A forma épica constitui, assim, uma exigência dos novos conteúdos postos em voga pelo sistema capitalista. Sua constituição não deve ser tomada, contudo, como um processo linear e contínuo. Trata-se de um processo repleto de tensões, fincado na relação dialética entre processos sociais e formas de representação. Deste modo, o percurso que desemboca no teatro épico não deve ser tomado como um percurso teleológico em última instância, que sabe *a priori* para onde se encaminha. O processo que desemboca no teatro épico é, também, o de sua construção.

4.3 Influências Teatrais

O teatro épico de Brecht teve origem, principalmente, do naturalismo, do qual Gerhard Hauptmann foi o dramaturgo mais representativo, e do expressionismo, também chamado de dramaturgia do eu. Como vimos a propósito de *Os Tecelões*, o naturalismo tinha o elemento épico em seu bojo, assim como a dramaturgia do eu de Strindberg, cuja técnica centrada no subjetividade implicava numa sequência solta de cenas e no distanciamento entre sujeito e objeto.

O naturalismo preconiza a abordagem científico-objetiva da realidade, da qual busca uma representação fiel. A expressão “fatia da vida” sintetiza a pretensão naturalista de mimetismo perfeito. A encenação da vida real refletiu-se na predileção do naturalismo por levar à cena as camadas marginalizadas da sociedade, deixando de lado os burgueses e seus dilemas morais. Como consequência, no naturalismo a cenografia tem a função de reproduzir com exatidão o ambiente em que se desenrola a peça, dotando-a dos caracteres materiais necessários. Em suma, na dramaturgia naturalista todos os procedimentos teatrais, tais como a cenografia, a iluminação e a atuação do ator, possuem como critério a verossimilhança com o real. O naturalismo corrobora, dessa forma, o ilusionismo do espectador.

De acordo com Iná Camargo Costa (2012), o naturalismo tem origem na França pós-1848 com Émile Zola, um dos “simpatizantes” da causa operária, dentre os quais a autora aponta ainda Baudelaire e Flaubert. Referindo-se à Zola, afirma a autora:

[...] foi um dos primeiros a mostrar, logo depois da Comuna de Paris, mais precisamente em 1873, um dos caminhos que o teatro poderia seguir entre os escombros que restaram do teatro realista e similares. Sua contribuição prática foi a adaptação para a cena de seu romance *Teresa Raquin* e, no plano da crítica, foi o autor dos primeiros “manifestos” do teatro naturalista (COSTA, 2012, p.66)

Todavia, a reprodução do meio do programa naturalista acaba retratando o homem como produto desse meio. Há no naturalismo, portanto, um determinismo do homem, o qual aparece como resultado de forças que agem sobre ele. A natureza conservadora do movimento, assim, se destaca. Nas palavras de Dort (2010, p.282): “[...] Em um mundo como este não há mais lutas nem contradições. O universo naturalista é monolítico”.

Na segunda metade do século XIX, o cientificismo era a escola de pensamento dominante na França. Tal escola se caracteriza pela ênfase na empiria, aceitando como verdade científica apenas aquela que pode ser empiricamente comprovada. O cientificismo possui uma mentalidade causal, buscando o estabelecimento de relações de causa e efeito entre os eventos. Trata-se, assim, da aplicação do determinismo na explicação dos fenômenos. O teatro naturalista francês seguiu esta tendência, aplicando ao mundo social princípios semelhantes aos do cientificismo. Desta forma, a dramaturgia naturalista acaba implicando na submissão do homem ao mundo, instaurando uma espécie de “fatalismo da matéria”, como anuncia Dort (2010).

No início do século XX na Alemanha, durante os anos de juventude de Bertolt Brecht, o naturalismo já havia retrocedido enquanto tendência dominante e cedido lugar ao expressionismo, o qual foi hegemônico no teatro alemão entre os anos de 1910 e 1925. De acordo com Szondi (2001), até o final da Primeira Guerra Mundial o movimento expressionista não avançou em relação às conquistas formais de Strindberg, cuja técnica da *estação* foi a característica marcante de toda a primeira geração do expressionismo. O subjetivismo que marca a dramaturgia expressionista acaba por construir, ainda que de maneira oposta ao naturalismo, um mundo sem tensões, sem

dialética entre sujeito e objeto. A limitação ao sujeito – a qual induz, de acordo com Szondi (2001), ao próprio esvaziamento dele e na “deturpação subjetiva” do objetivo – leva, assim, a um resultado semelhante ao do naturalismo. Dort (2010, p.282-3) sintetiza a conduta expressionista:

[...] O expressionismo é o oposto desta “materialização”. Parte de um *tête-à-tête* rigoroso entre o mundo e um homem, entre o mundo e o Homem, com H maiúsculo, este homem que não é nem mesmo um ser individualizado, que se reduz a uma paixão (por exemplo, na obra de Wedekind, onde ele é erotismo). [...] este *tête-à-tête*, esta contestação entre o Homem e o Mundo, desemboca em um pesadelo místico, em uma pura literatura de fantasmas. Neste caso, também, todas as contradições desaparecem: o homem e o mundo dissolvem-se mutuamente.

Com a instauração da República de Weimar (1918-1933), temos um momento de expansão do movimento expressionista. Inicia-se a segunda geração do expressionismo, cujos principais expoentes são Georg Kaiser, Ernst Toller e Walter Hasenclever. Tal expansão se caracteriza, contudo, de acordo com Iná Camargo Costa (2012), por uma orientação mais política, em contraposição à primeira geração. Como sugere a autora, para entendermos o teatro da segunda geração expressionista, é importante termos em vista o período da história alemã que antecede a proclamação da “paz de Weimar”. Após o final da Primeira Guerra Mundial, em pleno contexto de calamidade social de grande envergadura, tem início na Alemanha uma intensa movimentação política em direção à revolução social⁴⁴. Tal processo revolucionário foi encerrado com um grande massacre, inclusive com os assassinatos de Rosa Luxemburgo (1871-1919) e do deputado socialista Karl Liebknecht (1871-1919), importantes líderes da classe trabalhadora alemã e fundadores, em 1916, da Liga Espartaquista, a qual veio, mais tarde, a

⁴⁴ Em 1918, Brecht compôs o poema *A Lenda do Soldado Morto*. O poema foi responsável pela colocação de seu nome em quinto lugar na lista dos que viriam a ser executados, caso a tentativa de golpe de Adolf Hitler em 1923 não tivesse fracassado.

constituir o Partido Comunista da Alemanha (KPD). A República de Weimar nasceu, assim, com a missão de frear o processo revolucionário alemão, cujo vórtice se encontrava em Berlim. Deste modo, a guinada política da segunda geração expressionista tem origem neste desastre político que antecede a “paz de Weimar”. A partir disto, começam a interessar aos expressionistas as determinações de classe das experiências do indivíduo – determinações a partir das quais faz sentido a crítica da sociedade burguesa. Comentando *As Massas e o Homem* (1919) de Ernst Toller, obra considerada uma das maiores do expressionismo alemão, Iná Camargo Costa (2012, p.79) afirma:

[...] Dividida em sete episódios (quadros ou estações), *As Massas e o Homem* apresenta uma novidade que indica a tendência a abandonar o campo da subjetividade, num retorno à objetividade, mas em nova chave [...] A novidade é a alternância entre os planos do sonho e a realidade: os quadros ímpares estão na realidade e os pares são pesadelos, ou sonhos muito reveladores devidamente indicados como tais.

Baal, o associial, data de 1918 e foi fortemente influenciada pelo expressionismo⁴⁵. Além disto, grande parte da produção artística do dramaturgo se localiza durante o período da República de Weimar, cujos acontecimentos marcaram sobremaneira sua produção. Os anos de Weimar são os anos de juventude do autor, onde ele vai amadurecer como artista e trilhar seu próprio caminho. Como já dissemos aqui, Brecht, então jovem estudante de Medicina, foi convocado, em 1918, como enfermeiro na cidade de Augsburg, onde nasceu e morava. A experiência da guerra foi, assim, bastante palpável para o autor, cuja personalidade, ainda em formação, foi fortemente influenciada pela vivência da guerra. O anticapitalismo de Brecht remonta ao desastre que assistiu entre 1914 e 1918, desastre provocado pela própria dinâmica do capitalismo. Terminada a guerra, Brecht deu início à sua trajetória,

⁴⁵ Antes de *Baal, o associial*, Brecht publicou, com o nome Berthold Eugen, a peça *A Bíblia*, em 1914.

participando intensamente da vida cultural e política alemã, tendo inclusive sido eleito deputado do Conselho de Trabalhadores e Soldados de Augsburg⁴⁶. Como tal, Brecht participou da República Soviética de Munique, massacrada em abril de 1919 pelos chamados *freikorps* (“corpos livres, em alemão), os esquadrões da morte que, mais tarde, vieram a constituir a base militar do Partido Nazista alemão. Brecht conseguiu escapar da morte em Augsburg e, anos mais tarde, seguiu para Berlim, onde se estabeleceu definitivamente em 1924 e travou contato com Erwin Piscator (1893-1966), importante influência da teoria teatral brechtiana. Tendo servido na guerra como soldado e familiarizado-se com o teatro de agitação e propaganda russo após o Tratado de Brest-Litosk⁴⁷, Piscator retornou a Alemanha em 1918 e organizou, em 1924, à chamada *Freie Volksbühne* (Cena Popular Livre), mantida pelo Partido Social Democrata, no poder desde a proclamação da República de Weimar.

Tendo conquistado a legalidade em 1875, O Partido Social Democrata alemão (*Sozialdemokratische Partei Deutschland-SPD*) tornou-se, no início do século XX, o maior partido da classe trabalhadora no país. Como salienta Iná Camargo Costa (Ibid., p.77): “[...] uma das formas de luta desse partido se desenvolveu no ‘front’ cultural, pois seus militantes e dirigentes sabiam muito bem o valor da *Kultur* naquele país, por eles definida como campo de luta”. Dessa maneira, o Partido criou a *Volksbühne* (Cena Popular), similar a *Freie Bühne* – ou Cena Livre, fundada por Otto Brahm (1856-1912), sob influência de Antoine, em 1889. Logo após a criação da Cena Popular, a Cena Livre

⁴⁶ Além de ter participado da tentativa de revolução, a peça *Tambores na Noite* (1920) sinaliza a filiação do autor à causa espartaquista. A peça, cujo assunto é o levante do qual participou, primeiramente intitulou-se *Spartacus*, escravo que liderou uma revolta contra o Império Romano entre 74 e 71 a.C e inspirou a denominação da Liga Espartaquista, de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht.

⁴⁷ Tratado de paz assinado em 1918 pelo governo soviético, representa a saída do país da guerra.

resolveu, após votação, vincular-se à Cena Popular. Desta fusão, nasceu a Cena Popular Livre, onde a luta cultural se dava por meio do agitprop. De acordo com Anatol Rosenfeld na obra *Teatro Alemão*, de 1968, a *Volksbühne* contava, em 1933, com mais de cem mil associados. Apesar da organização da classe trabalhadora, a conduta do Partido Social Democrata teve consequências bastante nefastas para a esquerda alemã. Em agosto de 1914, o Partido Social Democrata - com exceção de Karl Liebknecht e Otto Rühle - votou a favor da declaração de guerra da Alemanha à França, abandonando a pauta pacifista. Além disto, o SPD aprovou ainda leis de exceção que, em 1919, levaram ao massacre da revolução e ao assassinato de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, antigos membros de suas fileiras.

Apesar das contradições do Partido Social Democrata, Erwin Piscator vinculou-se a ele, trabalhando em seus espaços e dando continuidade ao teatro de agitprop alemão. Antes de avançarmos, todavia, na influência que Piscator exerceu sobre Brecht nesses anos da República de Weimar, faz-se necessário resgatarmos o naturalismo e o expressionismo e vermos os elementos que o dramaturgo aproveitou destas correntes que compõem o leque das influências que constituem, dialeticamente, o seu teatro.

Baal, o associado, escrita quando o autor tinha vinte anos, é considerada, como já mencionado aqui, expressionista. Todavia, como afirma Dort (2010), tal incursão do dramaturgo no expressionismo pode, também, ser considerada como sua despedida do movimento. A peça conta a história de vida de Baal, cantor e poeta rude e intempestivo, cujo fim é a morte solitária em uma floresta. Brecht escreveu a peça após assistir, em Munique, a peça *O Solitário*, de Hans Johst, dramaturgo expressionista que anos mais tarde se tornou um dos

autores oficiais do regime nazista. A peça de Johst é uma biografia do poeta alemão Christian Dietrich Grabbe (1801-1836), tratado como herói que morre, romanticamente, em seu embate com o mundo. A peça de Brecht é, assim, uma paródia, uma reação crítica à peça de Johst. À maneira expressionista, *Baal* é uma drama de estação; juntamente com seu amigo Ekart, Baal deambula pelas cenas, subjugando a tudo o que o cerca com seus instintos brutais. Assim, o indivíduo Baal fica em primeiro plano, isolado, por assim dizer, em sua subjetividade, em seu puro egoísmo - como já se enuncia no título, Baal é associal, existe antes de tudo enquanto instinto. Desse modo, o poeta se sobrepõe ao mundo; entre Baal e a realidade que o cerca, não existem tensões. Tal incursão de Brecht no expressionismo, todavia, já se dá como recusa, como incorporação às avessas. Explica Dort (2010, p.284):

[...] o expressionismo de Baal tem qualquer coisa de suspeito. Por um lado, é como que levado à incandescência, virulento demais para ser verdadeiro. Por outro lado, é voluntariamente “materializado”: não há mais idealismo em Baal. A solidão do poeta não é uma exaltação, como a de Grabbe de Johst; é um estado. [...] Baal é uma constatação. Brecht não reivindica a onipotência dos instintos: ele a mostra, mas revela também seu fracasso e seu lado cômico.

A obra inaugural de Brecht já nos dá, assim, indícios do vácuo que o autor encontra no expressionismo entre sujeito e objeto, entre o homem e o mundo que o cerca. Como vimos, o drama apresenta uma passagem unívoca entre sujeito e objeto, com sujeitos que se autodeterminam e, por assim dizer, constroem o mundo que os cerca. A crise do drama, por sua vez, na qual se encontram tanto o expressionismo como o naturalismo, manifesta o afastamento entre sujeito e objeto e, deste modo, o consequente avanço do elemento épico. Tal afastamento se torna, todavia, produtivo com Brecht, posto que ele contrapõe os dois termos, ou seja, estabelece uma relação de tensão e contradição entre o sujeito e a realidade que o cerca, diferentemente do que

ocorre no expressionismo e no naturalismo. No teatro de Brecht, não encontramos o fatalismo da matéria, determinante do homem – à maneira naturalista – nem a subjetividade pulsante e isolada característica do expressionismo. Em Brecht, o mundo se revela em sua relação com o homem e este, em sua relação com o mundo. Em outras palavras, Brecht aproveita o afastamento entre sujeito e objeto já presentes em ambas as correntes artísticas, mas coloca-os em relação de contraposição (o efeito de distanciamento e o *gestus*, sobre os quais retornaremos mais adiante, realizam justamente tal contraposição). Desta forma, vemos que Brecht incorpora, dialeticamente, elementos do expressionismo e do naturalismo, elaborando, a partir deles, algo novo, tal como demonstra Dort (Ibid., p.287):

[...] ele nos mostra seres situados em um lugar e em um momento particulares. [...] Ele os situa no mundo. Desvela suas relações com o conjunto da vida. Introduce entre estes fragmentos e o mundo uma tensão, uma contradição.

A contraposição entre sujeito e objeto no teatro de Brecht é, além disso, perpassada pelo espírito científico e pedagógico. A entronização do espírito científico e a busca pelo entendimento dos fenômenos sociais, a qual Brecht toma do naturalismo⁴⁸, insere-se neste espaço entre sujeito e objeto, buscando compreender as relações entre o homem e o mundo. Em suma, o teatro de Brecht visa desnaturalizar as relações entre os homens e entre estes e o mundo, tornando-as históricas e, essencialmente, transformáveis. Tal desnaturalização, que leva ao desenvolvimento da consciência crítica, passa necessariamente pelo distanciamento.

⁴⁸ Lembremos, por exemplo, do forasteiro Loth da peça *Antes do Nascer do Sol*, de Gerhard Hauptmann. A personagem em questão representa este impulso científico que, na obra de Brecht, é convertido em princípio formal e alavancado pelas técnicas brechtianas, tais como o efeito de distanciamento e o *gestus*.

O trabalho que Brecht realiza com as influências que recebe, incorporando-as sem, contudo, filiar-se a nenhum movimento artístico específico⁴⁹, demonstra-se já em sua obra de 1918. *Baal, o associal*, nasce como paródia da peça expressionista de Josht e, como tal, indica a visão crítica do dramaturgo a respeito do movimento. Segundo Dort (2010), a comicidade da peça de 1918 provém da influência de Karl Valentin (1882-1948)⁵⁰. Comediante popular, Valentin, comparado por Brecht a Charles Chaplin, apresentava esquetes em cabarés de Munique e, entre 1918 e 1919, dá-se o encontro entre ambos⁵¹. Desde o início, Brecht admira o trabalho de ator de Valentin, cuja relação distanciada com a personagem inspirou Brecht na elaboração do efeito de distanciamento. A convivência do dramaturgo com o comediante foi, portanto, fundamental na trajetória brechtiana, devendo a ele as premissas de um novo tipo de atuação. Em *A Compra do Latão (1939-1955)*, um dos mais importantes textos teóricos de Brecht, dividido por ele em “noites” onde dialogam cinco personagens (o filósofo, o ator, a atriz, o dramaturgo e o iluminador)⁵², a dívida com o *clown* de Munique é assumida. Referindo-se a si mesmo na terceira pessoa, afirma Brecht (1999, p.35):

⁴⁹ Como notou José Antonio Pasta Júnior, em *Trabalho de Brecht. Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea* (1986), a dimensão de totalidade que permeia o trabalho do autor leva-o a definir seus próprios contornos, refundindo em molde próprio tudo o que incorpora.

⁵⁰ Em 1923, Brecht dirigiu Valentin no filme *Os Mistérios de uma Barbearia*, onde o ator interpreta um aprendiz de barbeiro bastante atrapalhado e preguiçoso

⁵¹ Ver *O jovem Brecht e Karl Valentin: a cena cômica na República de Weimar*, tese de mestrado de Roseli Maria Batistella pela Universidade de Santa Catarina. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/62204413/12/Era-Brecht-um-expressionista>. Acesso em 12 de julho de 2012.

⁵² ⁵² Em *A Compra do Latão [1939-1955]*, Brecht apresenta sua teoria teatral em forma de diálogo entre cinco personagens. O filósofo - que manifesta as opiniões de Brecht - planeja alterar a função social do teatro, tornando-o um meio a serviço dos homens; o ator, por sua vez, encarna a defesa do teatro tradicional, onde quer exibir seu talento dramático; a atriz é politizada e busca um teatro educativo; o dramaturgo, que se mostra favorável ao filósofo e corrobora suas propostas e, por fim, o iluminador, que representa o próprio público que o filósofo tem em vista.

[...] Mas com quem mais aprendia era com o palhaço Valentin, que se apresentava numa cervejaria. Representava, em breves cenas, empregados renitentes, músicos de orquestra ou fotógrafos que odiavam os patrões e os ridicularizavam. O papel do patrão era feito pela sua assistente, uma cômica popular, que cingia uma barriga artificial e falava de voz grossa. Quando o homem de Augsburg encenou a sua primeira peça, que incluía uma batalha de meia hora, perguntou a Valentin o que devia fazer com os soldados.

Antes de Brecht, todavia, Erwin Piscator já realizava teatro épico. O termo “épico”, porém, não era ainda empregado, nem mesmo por seus adeptos, como algo positivo. Como afirma Iná Camargo Costa (2005), o teatro que tratava de assuntos épicos era então chamado teatro político, posto que a esquerda não havia, ainda, assumido a forma épica como a adequada aos assuntos que interessavam a ela. No

final dos anos 1920, o termo épico, embora já circulasse, não estava ainda consolidado. Não por acaso, a obra de Piscator, de 1929, intitula-se *Teatro Político*, pois “político” era o termo com o que se denominava o teatro como o que Piscator realizava. O processo de inversão de sinal do termo que era utilizado como desqualificativo pela crítica e até mesmo pelos adeptos do teatro político se inicia, de acordo com Iná Camargo Costa (2005), em 1924, por ocasião de uma intervenção do poeta Alfred Döblin (1878-1957) a respeito da peça *Bandeiras*, de Alfons Paquet, apresentada por Piscator no Deutsches Theater. A peça, que tinha “drama épico” como subtítulo e tratava das lutas da classe trabalhadora, utilizando extensamente o arsenal épico, foi desqualificada pela crítica por não apresentar características de drama. O argumento de Döblin deu-se no sentido de reconhecer que a forma dramática não podia ser critério de avaliação do teatro piscatoriano. Enquanto a crítica descartava o épico, por questões ideológicas, Döblin entende o problema e inverte o sinal,

tal como afirma Iná Camargo Costa (2012, p.87): “[...] pela primeira vez a qualificação “épico”, que até então tivera conotação negativa, passou a ser assumida como positiva”. Em torno do termo épico, trava-se, portanto, uma luta ideológica – e é com a intervenção de Döblin, de grande importância histórica para o teatro épico, que a esquerda começa a desenvolver tal consciência e a recusar os termos que a crítica burguesa impunha.

Nos anos iniciais da carreira artística de Brecht, portanto, o termo épico já circulava entre a esquerda e se encontrava no início de seu processo de consolidação. Como assistente de Piscator, Brecht toma contato, pela primeira vez, com um teatro de caráter pedagógico, com dimensão claramente popular e política. Utilizando extensamente projeções cinematográficas, cenários giratórios, esteiras rolantes, projeções de calendário e coros, dentre outros artifícios, Piscator atinge com vigor a forma dramática e revoluciona a linguagem cênica. A encenação piscatoriana solapa o caráter absoluto da cena, a tudo relativizando e colocando em perspectiva. Em suma, as modificações introduzidas por Piscator tem como objetivo a elevação da cena ao nível histórico e a visão crítica dos acontecimentos políticos. Deste modo, como assinala Fernando Peixoto (1981), com Piscator temos uma modificação do teatro enquanto instituição cultural. Como declara o diretor alemão, na obra de 1929:

[...] O que são os poderes do destino em nossa época? [...] A economia, a política e, como resultante de ambas, a sociedade, o social. [...] Portanto, quando designo como ideia fundamental para todas as ações cênicas a elevação das cenas privadas até a dimensão histórica, não posso me referir a nada mais que a elevação ao plano político, econômico e social. Através dela vinculamos o teatro a nossa vida (PISCATOR apud SZONDI, 2001, p.130)

O teatro político de Piscator se fundamenta, assim, na historicização dos acontecimentos, a qual o diretor busca obter por meio da relativização espacial

e temporal. O “palco simultâneo” por ele utilizado remete uma cena à outra, conectando as partes ao todo e dotando os acontecimentos de um caráter relativo e, em última instância, cambiável. Além disso, recursos como a utilização de filmes expõem documentalmente o passado ou, por outra, antecipam, às vistas do espectador, o futuro. Dando a conhecer o desenlace, ou contrapondo passado e presente, Piscator desfaz a tensão dramática e leva o público a dimensionar os acontecimentos em perspectiva histórica ampla⁵³.

A montagem constitui, portanto, a pedra fundamental do teatro de Piscator. A composição por meio da montagem representa a epicização da cena - em contraposição ao caráter absoluto e primário do drama, onde o fluxo da ação obedece às características espaciais e temporais bastante definidas. Em suma, a montagem permite que o diretor construa artisticamente a realidade. O teatro épico, assim, é um teatro que narra, posto que representa uma construção do eu-épico. De acordo com Szondi (2001), a utilização do filme, dadas as possibilidades por ele abertas - como a mudança de plano, o *close* e a montagem - constitui uma das faces épicas mais evidentes do teatro de Piscator. Como já apontara Benjamin (1991), a incorporação dos avanços da técnica, os quais tornaram possível o advento do cinema, constitui um dos pressupostos do teatro épico. O teatro de Piscator - que utilizava maquinaria maciça na encenação, além de recorrer aos filmes - não pode ser pensado sem tal incorporação. A utilização do cinema pelo teatro épico promove, deste modo, a atualização do aparato teatral e instaura, concomitantemente, um processo de fusão das formas artísticas. O uso do som, assim como o uso de legendas e cartazes explicativos (ou *literarização* do teatro) são denotativos de

⁵³ A respeito da utilização do filme por Piscator, Bornheim (1992, p. 125) afirma ainda que, além de complementar ou servir de comentário pedagógico, o filme concorre com as cenas, estando em condições idênticas e não subordinado a elas.

tal processo, o qual é intimamente relacionado ao caráter didático do teatro épico.

Neste sentido, Piscator foi, portanto, um dos mais importantes mestres de Brecht. Todavia, o teatro épico brechtiano radicaliza o projeto piscatoriano, levando-o mais além. Em *A Compra do Latão (1939-1955)*, Brecht (1999, p.71) realiza um acerto de contas com o mestre:

[...] Piscator fazia teatro político antes do homem de Augsburg [...] Ambos trabalhavam de preferência em colectivo. Partilhavam os seus colaboradores, por exemplo o músico Eisler e o desenhador Grosz [...]. Embora Piscator nunca tivesse escrito uma peça, e mal uma cena, o homem de Augsburg considerou-o mesmo assim o único dramaturgo capaz com exceção dele próprio. Então não provou, assim disse, que é possível fazer peças montando cenas e esboços de outros, inspirando-as e completando-as com documentos e prestações cênicas? A teoria em si do teatro não-aristotélico e a elaboração do efeito-V devemos-las ao homem de Augsburg, mas muito disso foi também utilizado por Piscator, e de maneira autónoma e original. Mas o mérito principal de Piscator é ter orientado o teatro para a política, e sem esta orientação o teatro do homem de Augsburg seria impensável.

A aprendizagem de Brecht com Piscator remete-se fundamentalmente, portanto, à encenação épica. Os recursos introduzidos no palco por Piscator convulsionam a cena, rompendo com o ilusionismo e a direcionando ao didatismo. Todavia, como salienta Dort (2010, p.390), no teatro piscatoriano há uma espécie de alargamento histórico:

[...] O que é reconstituído no palco – em virtude de técnicas as mais variadas e sem a menor suspeita de ilusionismo – é a própria totalidade do mundo. O palco é literalmente “o grande teatro do mundo.

Enquanto Piscator busca evidenciar os grandes processos históricos nos quais as experiências sociais se encontram imersas, elevando-as, como ele próprio afirma, à dimensão histórica, Brecht procura a dimensão concreta das relações entre os homens, o confronto entre o sujeito e objeto e, em suma, a contradição entre o homem e a realidade que o cerca. O teatro brechtiano busca o que é particular e concreto na ação dos homens, recusando os

grandes painéis históricos de Piscator. Dada tal insuficiência, Brecht irá desenvolver o efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*, em alemão), ou efeito-V - sobre o qual nos deteremos ainda neste capítulo. O dramaturgo alemão leva, assim, o elemento épico piscatoriano à representação propriamente dita e à composição dramática de suas peças. Como afirma, a respeito do teatro de Brecht, o crítico e diretor teatral John Willet (1967, p.144):

[...] a novidade e a força de suas peças residiam nas palavras, as quais não podiam suportar, simplesmente, uma encenação de tal maneira maciça. Sempre que usou os métodos de Piscator, usou-os em escala reduzida.

Como mostra Bornheim (1992, p. 135), em meados da década de 1920, na Alemanha, o movimento denominado Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*, em alemão) era marcante e se opunha ao expressionismo. Basicamente, tratava-se de uma reverência aos fatos, aos fenômenos objetivos da vida. O teatro de Piscator deve muito a tal movimento, o qual se constitui como um prolongamento do naturalismo. Assim como Brecht, Piscator também foi influenciado pelo movimento naturalista, onde se anunciava já a temática épica. A novidade introduzida pela Nova Objetividade, principalmente com as criações de Piscator, é a utilização das inovações técnicas como artifícios para se *mostrar* a realidade. De acordo com Bornheim (1992), ao objetivar tudo e se concentrar apenas no objeto, nos acontecimentos que devem ser mostrados, o movimento acaba por sacrificar o sujeito. Enquanto o expressionismo se limita à subjetividade, a Nova Objetividade procede de maneira inversa, acentuando a supremacia dos grandes processos econômicos e sociais frente ao sujeito. Desse modo, estaria ausente do expressionismo e da Nova Objetividade, bem como do teatro piscatoriano, a relação entre sujeito e objeto, relação esta que

constitui a suma do teatro épico brechtiano, voltado ao caráter essencialmente transformável da realidade social⁵⁴.

Inspirando a prática teatral de Piscator e, de certa forma, antecipando Brecht, temos o encenador russo Vsevolod E. Meyerhold (1874-1940). Conhecido pelo chamado “método biomecânico”, Meyerhold buscou mecanizar o corpo do ator, fazendo-o traduzir vivências psíquicas. Todavia, ao invés de tratar tais vivências como manifestações psicológicas, o encenador, como afirma Rosenfeld (2010, p.166): “[...] procurava reduzi-las a fórmulas capazes de ‘socialização’ e ‘generalização’, traduzindo concomitantemente reações individuais em comportamentos coletivos”. Apesar das diferenças, Meyerhold já demonstrava, assim, além da perspectiva coletivizante que anima o teatro de Piscator e o de Brecht, a consciência da importância do trabalho corporal do ator e da capacidade dos gestos que se realizam em cena de servir de contraponto ao texto.

Utilizando cenários rotativos, projeções filmicas e diversos recursos de ordem técnica, Meyerhold rompeu com o ilusionismo e assumiu a teatralidade. A crise do drama levou ao processo de decadência do ilusionismo e, paulatinamente, à uma nova relação entre palco e público, cuja presença deixa de ser ignorada pelo primeiro (o fim da chamada “quarta parede”). Desse modo, os procedimentos teatrais deixam de ser ocultados e passam a ser revelados, posto que a própria teatralidade se torna um valor. Como afirma Brecht, o público jamais deve esquecer que se encontra em um teatro, diante de uma representação e não de uma verdade absoluta. Deste modo, como salienta Dort (2010), desde o século XIX o teatro – ao menos o de forma épica

⁵⁴ Segundo Bornheim, a adoção do marxismo encaminhará Brecht no processo de entendimento de tal relação. Voltaremos ao assunto.

- se realiza como arte da representação teatral, da qual decorre a importância do trabalho do encenador. Segundo o autor, que analisa os fundamentos sociológicos do advento da concepção atual de encenador, o aumento do público de teatro e a mudança de sua composição, com a classe operária indo aos teatros, leva à exigência de historicização. As experiências e problemas que dizem respeito à vida do proletariado não podem ser tratados em termos de verdades eternas e absolutas. A relação entre palco e público é aberta, posto que o primeiro, afirma Dort (2010, p.10): “[...] não é mais o local onde uma verdade humanista e simbólica é mostrada como válida para todos”. A figura do encenador moderno, assim, se destaca como a do “grande criador”, da persona construtora da obra e que deixa nela sua marca pessoal. Em outras palavras, o encenador se constitui como o elemento mediador entre a obra - interpretada por ele e, assim, tornada histórica e relativa - e o público, ao qual caberá o julgamento da peça e não sua pura aceitação. Trata-se, portanto, da introdução da historicidade no âmbito da representação teatral.

O teatro épico brechtiano deve, assim, tal como o de Piscator e Meyerhold, dentre outros, ser pensado no contexto deste processo de promoção do encenador na criação artística. No trabalho de Brecht, todavia, a encenação não pode ser separada da criação dramaturgica, da escrita propriamente dita. Disto podemos concluir que suas peças se completam apenas no momento da encenação, sob pena de se perder parte de seu sentido. Diferentemente de Piscator, que submetia os textos com os quais trabalhava à encenação épica, em Brecht o elemento épico é levado à composição interna da obra, encontra-se nas próprias palavras e na contraposição destas com a dimensão física da representação. O efeito de

distanciamento e o *gestus* brechtiano realizam essa interface, por assim dizer, entre a encenação e o texto, posto que seus efeitos se realizam apenas no momento da encenação, na relação entre o palco e público.

Dentre as influências que recebe, principalmente ao longo da década de 1920, Brecht vai traçando seu próprio caminho e construindo sua teoria do teatro épico. Tais influências são, como vimos, sempre dialeticamente superadas, posto que o dramaturgo não se filia a nenhuma delas e elabora algo novo. Peixoto (1981) vai além e sugere que cada uma das influências sofridas por Brecht são incorporadas apenas na medida em que se mostram adequadas aos rumos já incutidos em sua obra. Não obstante a questão levantada pelo autor, as influências por Brecht incorporadas são sempre direcionadas em um mesmo sentido, qual seja, o da construção de um teatro à serviço do proletariado e da transformação revolucionária da sociedade. Mesmo no período anterior ao contato, ocorrido na segunda metade da década de 1920, com a teoria marxista, Brecht, ainda que não tivesse já definida sua teoria, tinha no horizonte a realização de uma práxis social. Neste sentido, as experiências oriundas da Primeira Guerra Mundial e do massacre do processo revolucionário de 1918 foram, como afirma Iná Camargo Costa (2010b) decisivas na formação e na trajetória intelectual de Brecht.

No final dos anos 1920, Brecht já se considera, todavia, marxista. Nas palavras de Bornheim (1992, p. 145):

[...] É evidente a satisfação do poeta por ter encontrado nas ideias marxistas um porto seguro para as ideias que já vinham se delineando; num breve texto intitulado *O único espectador de minhas peças*, provavelmente de 1927, ele começa afirmando: 'Quando li *O Capital*, de Marx, compreendi as minhas peças'.

Na teoria marxista, Brecht encontra a relação entre sujeito e objeto necessária à ênfase na transformação social. O materialismo histórico abre,

segundo Bornheim (Ibid., p.150): “[...] as portas para um processo propriamente dialético entre passividade e atividade”, em contraposição ao primado do sujeito, presente no expressionismo, e ao do objeto, tal como no naturalismo e na Nova Objetividade. Tendo rechaçado a hegemonia do sujeito logo no início de sua trajetória artística, Brecht aceitou a premissa de que as condições objetivas de existência determinam o pensamento, mas sublinha o momento da práxis, da ação política direta. O teatro épico brechtiano não tem como condição *sine qua non* a existência de possibilidades imediatas de transformação social efetiva - as quais, todavia, podem ancorar seu caráter político, sem limitá-lo a elas. O que é decisivo no teatro de Brecht, e político em sentido amplo, é a projeção da práxis, do caráter essencialmente transformável da realidade. Em suma, há a premissa de que os conhecimentos adquiridos no teatro possam ser transpostos para a realidade cotidiana do espectador.

Por outro lado, destacando a herança da filosofia de Hegel no marxismo de Brecht, Bornheim (1992) afirma que este não abandona a tese de que o objeto determina o sujeito - invertendo, assim, o primado da filosofia idealista hegeliana. O teatro épico de Brecht encontraria no materialismo, deste modo, sua justificativa mais profunda. Não obstante, como salienta o autor, no processo dialético propriamente dito, o homem toma parte ativa na constituição do objeto, abrindo-se, assim, uma dimensão de totalidade que é intrínseca ao trabalho de Brecht. De acordo com Bornheim (Ibid., p. 154), no processo dialético: “[...] a totalidade como que se abre e dá guarida tanto ao interior quanto ao exterior do indivíduo”.

Embora o leque das influências de Brecht não se esgote no ponto em que até o presente momento chegamos, acreditamos já ter delineado aquelas

que ecoaram de maneira mais decisiva no desenvolvimento de sua teoria. O teatro épico brechtiano teve origem de um amplo processo histórico, processo este pelo qual novas exigências e dificuldades se colocaram à criação artística. Trata-se de um processo que, não obstante ser anterior a Brecht, desemboca em sua obra de modo fulgurante, posto que o dramaturgo assume para si a tarefa de desenvolver uma forma estética adequada para se colocar em cena os problemas da classe operária. Como anuncia Brecht (2005, p.19): “[...] a reprodução do mundo atual tem aumentado progressivamente de dificuldade. Foi precisamente a consciência deste fato que levou alguns de nós a pôr mãos à obra em busca de novos processos”. Concomitantemente, Brecht toma consciência da necessidade, oriunda do caráter social-econômico dos problemas que afetam o proletariado, de representar o mundo como passível de transformação. Tal necessidade constitui, como passaremos a ver, o núcleo do teatro épico brechtiano. Neste processo, depararemos ainda com outras das influências acolhidas por Brecht.

4.4 Teatro de Brecht

De acordo com Bornheim (1992), a teoria do teatro épico brechtiano surge vinculada à crítica da ópera tradicional burguesa. O dramaturgo recusa o conceito de “obra de arte total” por ela expresso e aponta a necessidade de passá-la por um processo de modificação. Na ópera, encontram-se conjugados elementos como a música, a palavra e o espetáculo, e a passagem de um a outro dá-se sem cisões, de modo que se forma, assim, um todo indissolúvel. Para Brecht, essa fusão dos elementos engloba o espectador, que permanece, com isso, passivo perante a obra, levado à fruição e à empatia pelo fluxo desta totalidade em movimento. Brecht afirma (2005, p.25):

[...] Já há algum tempo se vem ambicionando a reforma da ópera. No que diz respeito ao conteúdo, a ópera deve ser atualizada; no que se refere à forma, sua elaboração deve passar a uma técnica apropriada.

A introdução de uma *radical separação dos elementos* é a técnica a que se refere Brecht. Os elementos da ópera devem ser, portanto, dotados de autonomia e independentes entre si. Com isto, o espectador deve sair do estado de hipnose e, ao invés de identificar-se com a personagem e compartilhar de sua vivência, é levado a adotar uma postura crítica. Em suma, a separação dos elementos que Brecht introduz na ópera leva ao princípio do efeito de distanciamento, da colocação em pauta dos mecanismos que regem a sociedade e do posicionamento perante eles.

Assim, no final dos anos 1920, ao concluir a ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, o dramaturgo estava já dando início a teoria do teatro épico. A respeito de sua obra, Brecht (Ibid., p.38), assinala:

[...] Por mais que Mahagonny continue a ter um caráter de iguaria – e tem-no precisamente tanto quanto convém a uma ópera – ela já tem, também, a função de modificar a sociedade. [...] A bem dizer, está ainda refestelada no velho trono da velha ópera; mas pelo menos (por distração ou por crise de consciência), já o vai minando com carunchos.

Brecht assume, portanto, o caráter “culinário” de *Mahagonny*, posto que não considera possível romper com as expectativas do público burguês. Todavia, ao longo dos primeiros anos da década de 1930, o autor deu cada vez mais ênfase ao pendor didático, procurando “[...] transformar os fatores de prazer em fatores de ensinamento e transformar determinadas instituições de estâncias de recreio em órgãos de instrução” (Ibid., p.38). Deste modo, de acordo com Bornheim (1992), a teoria da peça didática de Brecht surgiu no lugar de seu projeto inicial – a ópera. Na peça didática, o caráter recreativo cede lugar ao exercício da racionalidade, exercício este

comprometido com a dimensão didática, de aprendizagem de conteúdos. O tipo de diversão que o dramaturgo reivindica para o teatro épico possui índole totalmente diversa, vinculada ao saber científico. Segundo Brecht (Ibid., p.69):

[...] há uma forma de instrução que causa prazer, que é alegre e combativa. Não fora esta possibilidade de uma aprendizagem divertida, e o teatro, em que pese toda a sua estrutura, não seria capaz de ensinar. O teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja bom teatro, diverte.

Portanto, Brecht não procura liquidar a diversão, posto que a vincula ao prazer da aprendizagem e da descoberta. Com isto, adentramos já nos pressupostos históricos do efeito de distanciamento brechtiano. De acordo com Bornheim (1992), este só é possível considerando-se as mudanças introduzidas pela revolução burguesa. A evolução social acelerada torna a sociedade ciente de seu processo de transformação. Deste modo, ela tem aberta a possibilidade de tornar-se crítica destes processos. A estabilidade e a lentidão com que se transformavam as sociedades anteriores impedia o distanciamento perante as formas de vida. Na sociedade moderna, por sua vez, “[...] a máquina do mundo exhibe enfim suas engrenagens” (BORNHEIM, 1992, p. 248). O efeito de distanciamento de Brecht, segundo Bornheim (1992), pressupõe tal conjuntura, essa possibilidade de distanciamento interno à própria sociedade. Em seu argumento, Bornheim recorre à China, onde o efeito de distanciamento na arte cênica não é utilizado no sentido em que Brecht o caracteriza, de ênfase na transformação – a qual, segundo o autor, a cena chinesa não pode pressupor : “[...] encravado em estruturas sociais seculares [...] esse teatro poderia visar à crítica e à transformação da sociedade? A pergunta não faz muito sentido” (Ibid., p. 249). Não obstante, Brecht extraiu da arte chinesa ensinamentos a respeito da atuação do ator. Como ressalta Peixoto (1981, p.92), Brecht era fascinado pela cultura oriental, onde se

verificava, segundo ele, uma arte teatral que não manipula emoções: “[...] Palavras e atos são aceitos ou recusados pelo espectador sempre no plano da consciência: é a razão que criticamente se apropria do que é mostrado em cena”.

Outro pressuposto do efeito de distanciamento, de acordo com Bornheim (1992) é a ciência moderna. A perspectiva, essencialmente científica, do teatro épico, abarca todas as suas esferas, de modo que podemos afirmar que a ciência constitui a medula espinhal do teatro de Brecht. Na sociedade moderna, a ciência é instrumento de conhecimento e, ao mesmo tempo, de transformação e dominação do mundo. É desta perspectiva que Brecht almeja inculcar o teatro, tornando-o um instrumento que “[...] ajude o homem a dominar-se e a dominar o mundo” (BORNHEIM, 1992, p.252). O efeito de distanciamento, por sua vez, encontra-se no centro de tal processo, abrindo espaço para a realização do exercício crítico e para a transformação da realidade. O efeito de distanciamento levaria o público, assim, à uma descoberta similar à do cientista. A ciência que o dramaturgo tem em vista, como capaz de alavancar tal alteração radical da função social do teatro, é a sociologia. O cientificismo do movimento naturalista influenciou o teatro de Brecht, sem, contudo, fornecer-lhe a perspectiva, encontrada por ele na sociologia marxista, de interferência ativa no meio. Desta maneira, vemos que Brecht recusa a dicotomia entre arte e ciência. Para ele, a ciência é um instrumento a ser apreendido pela arte para que esta se torne útil e se coloque à serviço dos homens. Como Brecht (2005, p.69-70) afirma:

[...] devo confessar, por muito que fira a sensibilidade de alguns, que não me é possível subsistir como artista sem me servir da ciência [...] creio que só poderão ser cabalmente conhecidos aqueles grandes e complexos acontecimentos do mundo dos homens que, para melhor compreensão, chamarem a si todos os recursos possíveis.

Em *A Compra do Latão [1939-1955]*, Brecht estabelece a distinção entre dois tipos de teatro: o *Carroussel* e o *Planetário*, ou tipo C e tipo P. Trata-se de uma metáfora acerca da alteração da função social do teatro que o autor tem em vista, alteração esta que tem no cerne o efeito de distanciamento. A imagem do carrossel nos remete diretamente ao caráter de diversão, isenta de aprendizagem, do teatro tradicional burguês. Neste, assim como nos carrosséis, “[...] somos arrastados para um ambiente cheio de perigos, transportados por um mecanismo que cria a ilusão de nós mesmos dirigirmos nossos movimentos, e experimentamos sensações fictícias” (PEIXOTO, 1981, p.58). Por outro lado, no planetário encontramos “[...] uma instalação destinada à demonstrações astronômicas, para que se assista ao movimento dos corpos celestes, esquematicamente reproduzidos para fins didáticos” (Ibid., p.58). Em suma, no planetário encontramos uma reprodução da realidade com vistas à dimensão didática, de aprendizagem propriamente dita. De acordo com Brecht, esta constitui a principal característica do teatro épico. Como dito, tal alteração da função do teatro tira seu fundamento do efeito de distanciamento, que abre novas perspectivas de apreensão da realidade social. Esta é a experiência teatral que o filósofo de *A Compra do Latão [1939-1955]* almeja, defendendo a proposta de um teatro novo, onde a empatia - sem que se renuncie totalmente a ela, como veremos mais adiante - deixa de ser dominante e cede lugar à postura crítica.

O teatro épico brechtiano apresenta, portanto, uma alteração radical da relação entre palco e público – alteração que tem sua causa no efeito de distanciamento. Como o ator constitui o ponto intermediário entre a

personagem e o público, Brecht desenvolveu uma série de princípios gerais do que deve ser seu trabalho. Tais princípios não chegam a constituir uma teoria fechada, posto que o dramaturgo tinha a dimensão prática, sempre sujeita a alterações, como fonte a partir da qual elencava certos princípios. Ainda que o efeito de distanciamento, que se manifesta no teatro épico como um todo, não resida exclusivamente na atuação do ator, temos que considerar que a atitude crítica de que Brecht pretende imbuir o espectador depende, em larga medida, do trabalho do ator épico, que deve representar de maneira distanciada. A propósito disto, afirma o dramaturgo:

[..] distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece o óbvio, o conhecido, o natural e lançar sobre ele o espírito e a curiosidade. (BRECHT apud BORNHEIM, 1992, p. 243)

Deste modo, vemos que o ator constitui, por assim dizer, a porta de entrada das elaborações de Brecht. Cabe à ele representar de modo a levar o espectador ao estranhamento do cotidiano, ensejando um processo diametralmente oposto ao da empatia, que consiste em aproximar, tornar próximos do espectador acontecimentos especiais.

Na terceira noite de *A Compra do Latão [1939-1955]*, Brecht arrola algumas formas pelas quais se pode obter uma atuação distanciada. Em primeiro lugar, para que o público não se identifique com a personagem, o próprio ator não pode identificar-se com ela, entrando dramaticamente no papel. O ator épico deve sempre, portanto, preservar a atitude de quem *mostra* a personagem. Deste modo, ele contextualiza sua conduta e a converte em objeto da crítica do espectador, que passa a vê-la como uma dentre um leque de possibilidades. Em suma, ele a desnaturaliza e historiciza. Tal representação distanciada pode ser conseguida, por exemplo –de acordo com

Brecht – quando uma mulher representa o papel de um homem, ou vice-versa. Ao representar o sexo oposto, a interpretação vai destacar o que o ator ou atriz considera especificamente masculino ou feminino, diferentemente da situação em que o homem representa um homem e a mulher, uma mulher. Deste modo, insere-se na atuação um princípio de separação, de distanciamento propriamente dito. O mesmo efeito pode ser alcançado quando uma criança representa um adulto e revela, com isso, o caráter estranho de atitudes corriqueiras. Outro modo de se chegar a uma atuação distanciada, segundo Brecht, é a mudança de papéis, pois o ator “[...] representará o carrasco de maneira diferente ao pensar que terá de representar também a vítima” (BRECHT, 1999, p. 53). Além disso, o ator deve dizer as falas em terceira pessoa, como quem se utiliza de uma citação. A composição da personagem épica é assim, portanto, cabalmente perpassada pelo princípio do distanciamento, da separação ator-personagem. A atuação distanciada, por seu turno, atinge o público, que fica sem meios de levar-se pela empatia e tomado pelo espanto – o próprio momento do não reconhecimento, do estranhamento daquilo que vê. O efeito de distanciamento é um efeito que busca, portanto, levar o público a um estado de espanto, de desconhecimento, para introduzir um conhecimento científico - informado pela sociologia marxista – sendo este o caráter histórico e mutável das relações sociais. O desvelamento de tal caráter constitui a suma do teatro épico brechtiano.

A problemática do ator em Brecht encontra-se intimamente relacionada à questão do gesto. O caráter gestual do teatro épico é bastante reconhecido, e Benjamin (1991) chegou a concebê-lo como o elemento principal do teatro épico. Segundo o filósofo, o ator teria que tornar gestos citáveis mediante a

interrupção da ação - possibilitada, por exemplo, pela citação de acontecimentos anteriores. Segundo Bornheim (1992), todavia, o gesto brechtiano entra numa relação de contradição com a fala – sendo que, de acordo com ele, a contradição é a questão subjacente à todo o teatro épico de Brecht. À ela se relacionam o efeito de distanciamento, o problema da historicização e da postura crítica de que se pretende imbuir o espectador, assim como a perspectiva da ciência moderna, que Brecht encontra na doutrina marxista.

Ainda que o tema da contradição não seja novidade na dramaturgia, Brecht promove uma espécie de deslocamento de seu *locus*. Segundo ele, na dramaturgia aristotélica as contradições não se manifestam objetivamente, sendo transformadas em elemento subjetivo. Em outras palavras, o conflito se dá como resultado de embates intersubjetivos. Na medida em que situa a contradição na própria tessitura das relações sociais, Brecht realiza um deslocamento de vital importância, sem o qual não se realiza o teatro épico. Nesta medida, o trabalho do ator é especialmente importante, posto que terá como tarefa, por meio da contraposição dos gestos, ou entre o gesto e a fala, destacar a contradição. O ator torna-se um “coleccionador de contradições”, afirma Bornheim (1992). Além disso, Brecht não apazigua a contradição, apontando para um desfecho harmônico, posto que tal resolução arruinaria o sentido extra-estético de seu teatro.

A valorização brechtiana do gesto reflete, portanto, a ênfase do autor no social, na dimensão objetiva da vida. De acordo com Bornheim (1992, p.273): “[...] trata-se de mostrar os gestos típicos e as maneiras típicas de falar de um homem”. Agrega ainda o autor: “[...] pelo gesto, o ator inteiro se faz social. Ser,

simplesmente, não basta, porque ‘o caráter de um homem é produzido por sua função’” (BRECHT apud BORNHEIM, 1992, p. 279). Em suma, trata-se da realização de um desmonte ideológico da conduta dos homens, enfatizando-se sua dimensão social e histórica. Deste modo, trata-se, principalmente, de organizar o conteúdo gestual das relações sociais no sentido de denotar a contradição. O teatro épico brechtiano implica, por extensão, em intensa pesquisa e observação da realidade social, para que se encontre, desse modo, os gestos que elucidem o caráter contraditório das relações sociais no sistema capitalista.

No final dos anos 1920, Brecht começou a estabelecer a diferença entre gesto e *Gestus*. Apesar da terminologia brechtiana ser imprecisa, fornecendo poucos desenvolvimentos teóricos sobre tal distinção, Bornheim (1992) empenha-se em investigá-la. Em 1940, afirma o dramaturgo:

[...] A finalidade do efeito de distanciamento consiste em distanciar o *Gestus* social que subestá (unterliegend) em todos os acontecimentos. Por *Gestus* social entende-se a expressão mímica e gestual das relações sociais, nas quais os homens de uma determinada época se relacionam. (BRECHT apud BORNHEIM, 1992, p.281)

De acordo com Bornheim (1992), o que *Gestus* brechtiano faz é introduzir uma distinção entre os gestos, considerados em sua multiplicidade, e o *gestus* fundamental, o qual diz respeito às posturas mais gerais adotadas pelos indivíduos em uma sociedade. O *Gestus* apresenta grande amplitude, englobando os gestos, a mímica e a fala – dimensões estas que deverão ser trabalhadas pelo ator no sentido de denotar as condições gerais da sociedade. Em outras palavras, o *Gestus* identifica as relações dos homens entre si e indica a situação em que a sociedade se encontra. O *Gestus* se expressa, portanto, no comportamento social como um todo e deve ser nele identificado.

Assevera Brecht: “[...] palavras podem ser substituídas por outras palavras, gestos podem ser substituídos por outros gestos, sem que com isso se modifique o *Gestus*” (BRECHT apud BORNHEIM, 1992, p. 282). Desse modo, o *Gestus* possui um caráter exemplar, emblemático das relações sociais entre os homens. Com isto, podemos inferir que o gesto, quando bem escolhido pelo ator (em parceria com o encenador), transmuta-se em *Gestus*, delimitando a contradição mais profunda das relações entre os homens, a qual, no sistema capitalista, é a divisão em classes sociais antagônicas.

Em *O Método Brecht* (1999), o crítico literário norte-americano Fredric Jameson realiza uma leitura da obra do dramaturgo com vistas à reconciliação desta com a dialética. Trata-se, em suma, de uma tentativa de recuperar a dialética inerente ao pensamento brechtiano, em contraposição ao procedimento pós-moderno. A incorporação do pensamento de Brecht pelas teorias pós-modernas esvazia sua obra dos aspectos essencialmente políticos, sobrepujados por temas como gênero e corpo, dentre outros. Nesses termos, a defesa da atualidade de Brecht se dá às custas da descaracterização e da neutralização de seu pensamento. A empreitada de Jameson busca, portanto, resgatar o alcance do pensamento de Brecht, o qual se dá justamente pela utilização da dialética como método, ou Grande Método, como formula o autor⁵⁵. Desta forma, o pensamento brechtiano é capaz de operar com a totalidade, resgatando os nexos entre sujeito e objeto e, com isso, romper a barreira da fragmentação pós-moderna. Em sua obra, Jameson (1999) ressalta

⁵⁵ De acordo com Jameson, o método brechtiano não constitui um método no sentido formalista. Para o autor, o “Grande Método” de Brecht envolve uma filosofia que acentua a práxis e a emergência do novo. O Grande Método brechtiano (em última instância, a própria dialética) foi muito inspirada pelo pensamento chinês, o qual se diferencia da filosofia ocidental, segundo Jameson, por buscar conectar o conhecimento à ação – enfatizando, com isto, a dimensão da práxis e da política. Como diz Brecht em *Me-ti: o Livro das Reviravoltas*: “[...]é vantajoso não apenas simplesmente pensar de acordo com o grande Método mas também viver de acordo com o grande Método” (BRECHT apud JAMESON, 1999, p.55)

como o Gestus realiza a sobreposição de significados, mostrando como um simples gesto, em si mesmo algo banal, em determinadas circunstâncias pode gerar vastas consequências. Tal procedimento, segundo o autor, leva à introdução da alegoria:

[...] O ponto de vista teórico que o gestus requer é constituído, portanto, por muitos 'níveis' distintos e depois reassociados uns aos outros: este é precisamente o processo que é preciso identificar como alegórico" (JAMESON, 1999, p.143-4).

De acordo com Jameson (1999), portanto, o teatro de Brecht não se restringe ao mimetismo, à tentativa de imitação da realidade. A alegoria introduz uma abertura na peça, que, assim, projeta algo exterior à ela. Segundo o autor, o processo alegórico brechtiano está sempre ligado à expectativa pelo *Novum*, pelo irromper de um outro tempo. O próprio marxismo seria, portanto, representativo da emergência deste *novo* que perpassa alegoricamente o teatro brechtiano, indissolivelmente ligado ao tema da mudança. Para Jameson, a obra de Brecht se estrutura sobre a pedagogia entendida como forma, auto-referencial em si, que frisa como o *Novum* pode emergir do antigo. Para além do conteúdo, podemos dizer que a obra de Brecht – especialmente a peça didática - enseja um processo alegórico que reverbera externa e interiormente, tornando-a, na expressão de Betti (2010, p.17) uma “[...] pequena máquina de pensar”. Como afirma Jameson (1999, p.108), o teatro de Brecht é

[...] em si uma configuração que expressa o social de modo mais geral, que procura dividir e instigar contra si próprio. O teatro precisa, portanto, mesmo simbolicamente, reativar a luta de classes, e a teoria do teatro se tornará uma alegoria do próprio processo.

Deste modo, a dramaturgia brechtiana acaba apresentando afinidades com a parábola. Esta constitui uma narrativa alegórica que mantém a peça aberta, apresentando uma imagem que estabelece analogia com outra e, com

isto, remete à algo exterior a si mesma. Embora não-formalista, o método da alegorização dos processos sociais utilizado por Brecht repousa, segundo o autor, em seus procedimentos estético-formais, dentre os quais se destaca o efeito de distanciamento, ao qual se alia a perspectiva filosófica da dramaturgia brechtiana, qual seja, a da desnaturalização e da emergência do Novo.

Entre 1937 e 1939, Brecht participou de uma polêmica com os defensores do realismo socialista, principalmente com o filósofo húngaro Georg Lukács (1885-1971). Tal polêmica, que girou em torno da criação de uma Frente Popular de luta contra o nazi-fascismo, ficou conhecida como “debate sobre o expressionismo”. Trata-se de um episódio bastante elucidativo de determinadas características do pensamento de Brecht, tal como sua relação com a herança cultural burguesa, de modo que passaremos a ver seus principais aspectos.

Em 1934, o Partido Comunista soviético assumiu, por decreto oficial, a doutrina do realismo socialista, apontando a literatura burguesa do século XIX como a única capaz de expressar a consciência do proletariado. Em outras palavras, trata-se da “[...] elevação à norma das tendências posteriormente catalogadas como realismo socialista, em cuja base se encontram o drama burguês como fórmula e o drama naturalista como temática” (COSTA, 1998, p. 25). Ao mesmo tempo, as formas estéticas abertas – por extensão, épicas – eram condenadas como “decadentes” e incapazes de opor-se ao nazi-fascismo⁵⁶. Como informa Carlos Eduardo Jordão Machado (1998), em 1935 a Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários do Comitê de Vigilância

⁵⁶ De acordo com Iná Camargo Costa (1998, p.29-30), a defesa do drama e a consequente desclassificação do teatro épico na União Soviética relaciona-se com a vitória do stalinismo e a tentativa de impedir a organização da classe operária e mantê-la “[...] sob controle, desprovida de liberdade e capacidade crítica”.

dos Intelectuais anti-fascistas organizou o Congresso dos Escritores pela Defesa da Cultural (CEDC), realizado em Paris. Polemizando diretamente com os defensores do realismo do Partido, Ernst Bloch enfatizou a necessidade de se buscar apoio na cultura tradicional, sem, contudo, rejeitar a experiência das vanguardas. Em suma, não se trata de rejeição à cultura tradicional ou, pelo contrário, de sujeição à ela, mas de se buscar uma herança utilizável, de se aprender com os autores clássicos sem submeter-se a eles. Desta forma, a intervenção de Bloch constitui uma espécie de preâmbulo das discussões que, posteriormente, viriam a se realizar. Durante o Congresso, foi também estabelecida a necessidade de criação de uma revista da emigração alemã, a ser publicada em Moscou. Trata-se da revista *Das Wort*, a qual centralizou o debate sobre o expressionismo e sucedeu a realização do CEDC.

Os primeiros números da *Das Wort*, de 1937, centraram-se na discussão da adesão do poeta expressionista Gottfried Benn (1886-1956) ao regime nacional-socialista alemão. Em “O Novo Estado e os intelectuais”, discurso proferido em um programa de rádio, em 1936, Benn assumiu posição política favorável ao regime que se iniciara na Alemanha em 1933⁵⁷. No exemplar de número 06, de 1938, foram publicados os ensaios de Brecht, Lukács e Bloch, os quais discutiram a conexão entre a rejeição da herança cultural pelo movimento expressionista e o nazi-fascismo.

Diferentemente de Lukács, que mantém-se preso à herança cultural, para Brecht esta deve ser apropriada, porém superada. O dramaturgo, assim

⁵⁷ O exemplar de número 09 de 1937 também discutiu o chamado “caso Benn”, tendo trazido a intervenção, de acordo com Carlos Eduardo Jordão Machado, de Klaus Mann e Alfred Kurella (que assinava Bernhard Ziegler). Segundo o autor, Mann via o “caso Benn” como um extravio, um caso isolado de conexão do movimento expressionista com o nazi-fascismo; Kurella, por sua vez, achava que o expressionismo e o nazi-fascismo haviam nascido do mesmo espírito, qual seja, o culto da personalidade, do primitivo e do irracionalismo. Deste modo, haveria entre ambos entre o expressionismo e o nazi-fascismo uma afinidade íntima, a qual os tornaria intrinsecamente relacionados.

como Bloch, valoriza o movimento expressionista, mas sem o mesmo vigor. Opondo-se à toda análise que compartimentaliza as tendências artísticas, o realismo para Brecht não é uma questão formal, mas uma postura perante a realidade. Deste modo, segundo Machado (1998, p.151), Brecht

[...] tenta formular uma definição de realismo ampla, produtiva e inteligente, não restrita a um modelo único, voltada para as questões do homem contemporâneo, sensível portanto às novas possibilidades técnicas e expressivas das vanguardas.

Deste modo, o realismo brechtiano se constitui como um conceito essencialmente aberto, vinculado à dinâmica da realidade social. Como afirma Machado: “[...] A realidade se altera e para representá-la têm de se alterar os processos de representação” (Ibid., p.262) Com isto, Brecht pôde incorporar as possibilidades abertas pelo desenvolvimento técnico. O realismo brechtiano não é, assim, uma questão meramente estética e formal, mas “[...] uma questão política, filosófica e prática, e deve ser tratado e explicado como um problema muito vasto, em todos os níveis do humano” (Ibid., p.148).

O realismo do teatro épico brechtiano, portanto, não reifica a arte, mas a concebe primordialmente como um instrumento à serviço dos homens. Para ele, o teatro “[...] torna-se o próprio lugar do conhecimento” (DORT, 2010, p.298). Brecht manteve sempre a consciência de que o teatro não se confunde com a vida, mas a reproduz, construindo imagens da realidade. Deste modo, o teatro extrai do próprio fato de ser teatro a sua força, mobilizando uma teatralidade com a qual busca ativar no espectador, por meio do distanciamento crítico, a consciência do caráter transformável da realidade social – à qual leva, ao menos no nível das subjetividades, à instabilidade. O teatro realiza, assim, uma mediação entre o espectador e a vida, de modo a desestabilizar a relação do homem com o meio e, em última instância, instigar

a interferência sobre ele. Tal é o nó gordio do teatro épico de Brecht, o horizonte mais profundo que tem em vista. Assim, de acordo com Dort (2010, p.298), na tentativa de afastar o teatro que empreendia da possibilidade de ser tomado no sentido puramente formalista, Brecht passou a utilizar, no fim de sua vida, a expressão teatro dialético. O teatro brechtiano não pode, portanto, ser tomado fora das condições sociais nas quais se realiza, pois é na relação com elas que se completa seu sentido extra-estético.

Considerações Finais

A análise da *Ópera dos Vivos. Estudo Teatral em Quatro Atos*, da Companhia do Latão, revelou a posição sobressalente do ato I (Sociedade Mortuária). Este constitui o núcleo a partir do qual se estabelecem as comparações com os demais atos. Trata-se da trajetória da paulatina perda da dimensão política da arte e que, como tal, remete-se continuamente à seu oposto. Em outras palavras, a *Ópera dos Vivos* enaltece a prática cultural do início dos anos 1960 no Brasil, particularmente a dos Centros Populares de Cultura (CPC) da Une.

Nesse sentido, torna-se pertinente inferirmos que o grupo teatral aspira a um retorno ao didatismo que caracterizou os CPCs, nos quais a discussão sobre a relação entre forma e conteúdo, apesar de não poder ser resumida ao *Manifesto do CPC* redigido em 1962 por Carlos Estevam Martins, manteve-se eminentemente vinculada ao interesse de desenvolvimento de uma cultura pautada pelos interesses das classes populares. A *Ópera dos Vivos*, no entanto, apresenta relativa hermeticidade, afastando-se de tal modelo na medida em que sua apreciação mobiliza o conhecimento de processos sociais e históricos de grande vulto, ainda que, por outro lado, o estabelecimento de

fios condutores contínuos, constituídos por sujeitos concretos que se movem entre os atos, cujas vidas estão atreladas àqueles processos sociais, dotem a obra de acessibilidade. Desta forma, a *Ópera dos Vivos* expressa um projeto que, todavia, não se encerra nela.

No percurso deste trabalho, a peça centralizou a discussão da atualidade de Brecht na sociedade brasileira contemporânea. De acordo com a argumentação realizada, esta se comprova na recuperação que promove do passado histórico brasileiro e na demonstração da ruptura do processo revolucionário de meados dos anos 1960, em contraposição ao procedimento pós-moderno. A questão que se coloca, desta forma, é a da manutenção do atraso social, das condições sociais marcadas pela desigualdade. A referência aos “mortos”, ainda vivos, ou seja, às camadas sociais alijadas pelo desenvolvimento do sistema capitalista, perpassa a peça *Ópera dos Vivos*, a qual deu concretude à discussão que se buscou realizar.

Desta forma, todavia, o trabalho do grupo teatral foi acoplado à peça, como se esta o contivesse e resumisse. Faz-se necessário, portanto, afastarmos-nos momentaneamente de tal perspectiva, de modo a entendermos que o valor mais importante reside, não em uma obra isolada, mas no trabalho do grupo. A obra de arte não deve, pois, ser separada do trabalho que a produziu e ser tomada como um “produto”, a ser analisado ou consumido. Trata-se, em suma, de evitar a visão mercantilizada da cultura e deslocar o olhar da obra para o processo.

As relações sociais não-alienadas, onde o sujeito participa do processo de produção cultural, constituem, nesse sentido, trabalho de ordem fundamental, pois se caracteriza como um trabalho *na* cultura, que rompe de

modo imanente com o primado da mercantilização. Dito de outro modo, o trabalho artístico não-alienado reinstala a identidade entre sujeito e objeto, pela qual passa a atualidade de Brecht.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. *Crítica Cultural e Sociedade*. In: Prismas: crítica cultural e sociedade. Augustin Wernet (Trad.). São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Engagement*. In: Notas de Literatura I. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.

_____. *Sobre a Ingenuidade Épica*. In: Notas de Literatura I. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.

ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ARANTES, P. E. *Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana* (entrevista concedida a Beth Néspoli). O Estado de São Paulo: São Paulo, 2007. Disponível em <http://www.galpaodofolias.com.br>. Acesso em 18 de novembro de 2011. Não paginado.

BATISTELLA, R. M. *O jovem Brecht e Karl Valentin: a cena cômica na República de Weimar*. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/62204413/12/Era-Brecht-um-expressionista>. Acesso em 12 de julho de 2012.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *O Que é Teatro Épico?* In: Walter Benjamin. Coleção Grandes Cientistas Sociais. (org) Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *O Autor como Produtor*. In: Walter Benjamin. Coleção Grandes Cientistas Sociais. (org) Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Tentativas sobre Brecht*. Iluminaciones 3. Espanha: Taurus, 1983.

BETTI, M. S. *História e Luta Política em Ação: “7 peças” da Companhia do Latão, um coletivo contemporâneo de teatro dialético*. In: Revista UniABC v.2, n.1, 2011.

_____. *As Confusões do Pós-Dramático*. In: Jornal Traulito, n.3, 2010.

_____. *A obra de Brecht no Brasil*. In: DVD Brecht no Cinema. Disco 02. 2010b.

BOAL, A. *Que pensa você da arte de esquerda?* Disponível em <http://kuscholarworks.ku.edu/dspace/bitstream/1808/2191/1/latr.v03.n2.045-053.pdf>. Acesso em 04 de setembro de 2012.

BRECHT, B. *Writing the truth. Five difficulties*. [1935]. In: <http://grace.evergreen.edu/~arunc/texts/theater/brecht/fiveDifficulties.pdf>.

Acesso em 05 de agosto de 2010.

_____. *A Compra do Latão (1939-1955)*. Portugal: Vega, 1999.

_____. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Bertolt Brecht. Teatro Completo* (v. 01 a 12). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990

BRECHT NO CINEMA (DVD Triplo). Versátil Filmes, 2010.

BORNHEIM, G. *Brecht. A Estética do Teatro*. São Paulo: Graal, 1992.

BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega Universidade, 1993.

CANDIDO, A. *Uma Palavra Instável*. In: Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. *Radicalismos*. In: Revista Estudos Avançados. São Paulo: IEA/USP, 1990, v.04.

CARVALHO, S; MARCIANO, M. *Companhia do Latão 7 peças*. São Paulo: Cosac&Naify, 2008.

CARVALHO, S. *Introdução ao Teatro Dialético. Experimentos da Companhia do Latão*. (org). São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. *Atuação Crítica. Entrevistas da Vintém e outras conversas*. São Paulo: Expressão Popular, 2009b.

_____. *A Contribuição do Teatro para a luta de classes: a experiência da Companhia do Latão*. Entrevista Concedida a Iná Camargo Costa. In: *Revista Crítica Marxista*. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 2008.

_____. *Aspectos da Representação Brechtiana*. *Revista Vintém* n.0. São Paulo: Provo Gráfica, 1998.

_____. *A Escrita Cênica de O Paraíso Perdido*. In: *Teatro da Vertigem. Trilogia Bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.

CENTRO POPULAR DE CULTURA. Relatório. In: <http://forumeja.org.br>. Acesso em 25 de fevereiro de 2011.

COMPANHIA DO LATÃO. *Experimentos Videográficos do Latão* (DVD). Disco 1 e 2. Patrocínio Petrobrás, 2007.

CORRÊA, J. C.M. *Primeiro Ato. Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958 a 1974)*. Org. Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998.

COSTA, I. C. *Nem uma Lágrima. Teatro Épico em Perspectiva Dialética*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

_____. *Rumos Radicais* (entrevista). In: *Jornal Traulito* n.3, 2010.

_____. *Visões de Brecht*. In: DVD Brecht (disco 03). 2010b

_____. *A Contribuição do Teatro para a luta de classes: a experiência da Companhia do Latão*. In: *Revista Crítica Marxista*. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 2008.

_____. *Brecht e o Teatro Épico*. Disponível em <http://www.teatrocoletivo.com.br>. Acesso em 18 de outubro de 2012.

_____. *Aproximação e distanciamento: o interesse de Brecht por Stanislavski*. In: Revista Eletrônica Sala Preta v.2. n.1, 2002. Disponível em <http://www.revistasalapreta.com.br>. Acesso em 09 de setembro de 2012.

_____. *Sinta o drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

COSTA, I. C.; CEVASCO, M. E. *Para a crítica do jogo aleatório dos significantes* Prefácio à JAMESON, F. Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. São Paulo: Ática, 1996.

CHAUI, M. *Considerações sobre o Nacional-Popular*. In: *Cultura & Democracia*. São Paulo, Cortez, 1989.

_____. *Cidadania Cultural. O Direito à Cultura*. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2006.

COUTINHO, C. N. *As categorias de Gramsci e a realidade brasileira*. In COUTINHO, C. & NOGUEIRA, M. A. (orgs)- Gramsci e a América Latina. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

_____. *Cultura e Sociedade no Brasil*. São Paulo: DP&A Editora, 2005.

_____. *O Nacional-Popular como alternativa à cultura intimista* (2008). Disponível em <http://www.socialismo.org.br>. Acesso em 17 de outubro de 2012.

CRUZ, P. P. *O Movimento “Arte contra a Barbárie” e a relação entre Estado e Cultura para a esquerda brasileira*. Disponível em: <http://www.encontro2010.rj.anpuh.org>. Acesso em 10 de setembro de 2012.

DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DORT, B. *O teatro e a sua realidade*. São Paulo: Ed Perspectiva, 1977.

- _____. *Leitura de Brecht*. Lisboa: Forja Editora, 1980.
- EWEN, F. *Bertolt Brecht: Sua Vida, Sua Arte, Seu Tempo*. São Paulo: Globo, 1991.
- FERNANDES, S. *O Lugar da Vertigem*. In: In: Teatro da Vertigem. Trilogia Bíblica. São Paulo: Publifolha, 2002.
- FRANCO, R. B. *A relação entre teoria e prática segundo Adorno*. In: Revista Perspectiva. São Paulo, 2000. Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br>. Acesso em 05 de setembro de 2012.
- FREDERICO, C. *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.
- _____. *A Política Cultural dos Comunistas*. In: MORAES, J. Q. (org). História do Marxismo no Brasil. vol.3. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.
- GALLAS, H. *Teoria Marxista da Literatura*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- GARCIA, M. *A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)*. In: Revista Brasileira de História. vol 24, 2004 Não numerado.
- GULLAR, F. *Cultura Posta em Questão*. Disponível em: <http://forumeja.org.br>. Acesso em 25 de fevereiro de 2011.
- GRAMSCI, A. *Literatura Popular*. In: Cultura Y Literatura. Barcelona: Ediciones Península, 1972.
- JAMESON, F. *O Método Brecht*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1999.
- _____. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- LABAKI, A. *José Celso Martínez Corrêa*. São Paulo: Publifolha, 2002
- LIGIÉRO, Z. *O Living Theater no Brasil*. Disponível em <http://www.dopropriobolso.com.br>. Acesso em 17 de outubro de 2012.
- LUNN, E. *Marxism y Modernismo - un estudio historico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. México: Fondo de Cultura Economica, 1986.
- MACHADO, C. E. J. *Um Capítulo da História da Modernidade Estética: O Debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998 (em anexo: ensaios de Hans Eisler, Ernst Bloch, Georg Lukács e Bertolt Brecht)

MAGALDI, S. *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Teatro em Foco*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MALINA, J. *O Mundo deve a 68*. Entrevista concedida a Marília Martins em maio de 2008. In: <http://www.itaboraiweblit.com.br>. Acesso em 25 de março de 2011.

MANIFESTO ARTE CONTRA A BARBÁRIE. Disponível em <http://www.companhiadolatao.com.br>. Acesso em 05 de setembro de 2012.

MARCIANO, M. *Ensaio sobre o Latão. Um Quadro Histórico*. Revista Vintém n.1. São Paulo: Provo Gráfica, 1998.

MARTINS, C. E. *Anteprojeto do CPC*. In: Arte e Revista n. 1. Anos 60. São Paulo: Kairós Livraria e Ed, 1979.

_____. *História do CPC. Depoimento a Vera Cíntia Alvarez*. In: Arte e Revista n.03. São Paulo: Kairós Livraria e Ed, 1980.

MATE, A. *Sobre o Teatro Épico e o Épico brechtiano*. Disponível em <http://teatroderuaecidade.blogspot.com.br>. Acesso em 01 de agosto de 2012.

MARX, K. *O 18 Brumário e Cartas a Kugelman*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

NICOLETE, A. *Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho colaborativo*. In: Revista Eletrônica Sala Preta v.2. n.1, 2002. Disponível em <http://www.revistasalapreta.com.br>. Acesso em 09 de setembro de 2012.

PASTA JR, J. A. *Trabalho de Brecht. Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Brecht/Brasil/1997*. In: Revista Vintém n.0. São Paulo: Provo Gráfica, 1998.

PATRIOTA, R. *A Crítica de um Teatro Crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIXOTO, F. *Introdução ao Teatro Dialético*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

_____. *Brecht. Vida e Obra*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

PORTANTIERO, J. C. *O nacional-popular: Gramsci em chave latino-americana*. In: C.N. Coutinho e M.A. Nogueira (Eds.). *Gramsci e a América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

RIDENTI, M. *Brasilidade Revolucionária*. Um século de cultura e política. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

_____. *Em busca do Povo Brasileiro*. São Paulo: Ed. Record, 2000.

RODRIGUES, E. S. *Teatro nos anos 80: uma década vazia*. Disponível em <http://www.portalabrace.org>. Acesso em 02 de setembro de 2012.

ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *A Cordialidade Puntiliana* (prefácio). In: *O Sr. Puntila e seu criado Matti*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1966.

_____. *Heróis e Coringas*. In: *O Mito e o Herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAFATLE, V. *Cinismo e Falência da Crítica*. Coleção Estado de Sítio. São Paulo: Boitempo Ed., 2008.

SALES, J. R. *Partido Comunista do Brasil. Definições Ideológicas e Trajetória Política*. In: *História do Marxismo no Brasil*. Ed: Unicamp, 2007, vol 6. Partidos e Movimentos após os anos 60 (vários autores).

SCHWARZ, R. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

_____. *Cultura e Política: 1964-1969*, In: *O Pai de Família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.

_____. *Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo*. In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SZONDI, P. *Teoria do Drama Moderno*. (1880-1950). São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VILLAS BÔAS, R. L. *Teatro Político e Questão Agrária: 1955-1965: Contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. Disponível em <http://repositorio.bce.unb.br>. Acesso em 02 de outubro de 2012.

WILLET, J. *O Teatro de Brecht*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

WILLIAMS, R. *Uma Rejeição à tragédia. Brecht*. In: *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

XAVIER, I. *Alegorias do Subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, N. *Depoimento ao Serviço Nacional de Teatro (SNT)*- Rio de Janeiro, 1975. Disponível em <http://artes.com/lembrareresistir>. Acesso em 25 de setembro de 2012. Não paginado.

