

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

Priscila Saemi Matsunaga

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

primatsunaga@gmail.com

Recebido em: 13 de março de 2017.

Aprovado em: 12 de maio de 2017.

O leitor poderá verificar em *A hora do teatro épico no Brasil*, em nova edição pela Expressão Popular, a caracterização dos recuos do teatro épico-moderno impostos pelo golpe civil-militar de 1964. Na nova edição, a autora, no prefácio, esclarece divergências e indica textos que contribuem para sua compreensão publicados em *Sinta o drama*. O livro reúne artigos inéditos ou divulgados em outras publicações, e, segundo Iná Camargo Costa, fazem parte do conjunto de *A hora do teatro épico no Brasil* os textos “A produção tardia do teatro moderno no Brasil” e “A resistência da crítica ao teatro épico”. Acrescento que “Teatro e revolução nos anos 60”, publicado originalmente na *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, em 1996, resume o argumento de *A hora do teatro épico no Brasil*. Pelo problema desenvolvido em ambos, somados a outras publicações (*Nem uma lágrima* e *Panorama do Rio Vermelho*), é preciso dizer que interessados no debate rigoroso sobre teoria teatral são convidados a pensar as implicações das escolhas estéticas e sua repercussão crítica por meio de exposições densas fundamentadas em um conjunto argumentativo que escapa à prática corriqueira tanto da crítica teatral especializada quanto da prática universitária.

A hora do teatro épico no Brasil constitui leitura necessária para pesquisa em teatro épico brechtiano e para qualquer interessado em teatro brasileiro. Há uma outra história a ser contada para a compreensão da dramaturgia brasileira, em especial sobre sua modernização. Sérgio de Carvalho Santos, na tese de doutorado *O drama impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e*

Mario de Andrade (2003), pressupõe que aquilo que a historiografia compreende como um tipo de modernização do teatro brasileiro corresponde a seu processo de aburguesamento. A modernização da dramaturgia de que trata Iná percorre exatamente o movimento inverso: em *Eles não usam black-tie* e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, o interesse em novos assuntos evidencia a ideologia da forma do drama. O teatro épico brasileiro, com *Revolução na América do Sul*, nasce da disposição de *artistas* em teatralizar as lutas sociais em compasso com a ampliação de atividades formativas, iniciando sua “desmercantilização e politização”, conforme Rafael Villas Bôas, que assina a orelha do livro. O golpe de 1964, como garantia do avanço capitalista, irá *redirecionar* o moderno teatro, promovendo a emergência de montagens como *O rei da vela* e *Roda viva. A performance* nesses dois casos se afirma como chave explicativa para a reordenação mercadológica do épico. Pelo breve comentário, é preciso pensar o teatro moderno em chave épica para além dos recursos estéticos, refutando a compreensão de que se trata meramente de um “fato cultural”.

Numa visão ampliada, o estudo de Iná se contrapõe a duas narrativas: a da revisão dos próprios fomentadores do *agitprop* brasileiro, que questionaram um suposto radicalismo e voluntarismo da fase anterior ao golpe de 1964, principalmente em Oduvaldo Vianna Filho; e a da crítica especializada, contrapondo-se a Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, dando lugar aos críticos Alberto D’Averssa e Delmiro Gonçalves. Iná também inverte os juízos de *Teatro e política: arena, oficina e opinião*, de Edécio Mostaço, estudo publicado em 1982 que recebeu nova edição em 2016 pela Annablume, demonstrando como a vertente vanguardista se consolida na mesma medida da derrota do moderno teatro político.

O livro é dividido em quatro capítulos: “Rumo a um teatro não dramático”; “Na hora do teatro épico”; “A força de inércia do teatro épico”; “Adeus às armas”.

A análise de *Eles não usam black-tie*, em “Rumo a um teatro não dramático”, prepara o terreno crítico e principalmente teórico sobre a forma dramática.

A força do material (a forma) repousa também nessa sua capacidade de reduzir o conteúdo à experiência social nela sedimentada (a ascensão da burguesia), mesmo que o conteúdo expresse um novo ator disputando espaço na cena histórica e cultural, portanto, uma nova experiência em contradição com a antiga, sedimentada na forma (p. 38).

Assim, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, encenada pelo Teatro de Arena em 1958, ao ser elaborado como um drama, deixou de fora as principais cenas que caracterizariam seu tema – a organização de uma greve –, confinando os personagens no espaço doméstico e *narrando* os acontecimentos que tinham relação com assunto: a assembleia, o piquete, a prisão de *Otávio*. O público/leitor acompanha diálogos que tentam presentificar o assunto e que naufragam diante do poder dramático do conflito entre pai e filho (*Tião*), que decide furar a greve. A apresentação de Iná esclarece, nem sempre com as referências – por isso a indicação da leitura de *A produção tardia do teatro moderno no Brasil* –, que as formas são expressão ideológica, assim como os critérios de análise.

A apresentação da primeira encenação profissional de uma peça brechtiana, *A alma boa de Setsuan*, pelo Teatro Maria Della Costa, também em 1958, compõe o primeiro capítulo. “A cena brasileira passara por duas experiências decisivas para que aqui também se começasse a experimentar o teatro épico” (p. 40). Ao abordar *A alma boa de Setsuan*, a autora apresenta a resistência da crítica teatral especializada ao teatro épico, em especial em Décio de Almeida Prado. É interessante notar que essa linha de força, o debate direto com a crítica teatral, em suas nuances e seus julgamentos, permite que observemos os projetos de modernização dos próprios críticos através de seus critérios de avaliação. Suas lacunas e observações “enviesadas” são possíveis achados para a crítica interessada no teatro épico.

“Na hora do teatro épico” apresenta *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Viana Filho.

Possivelmente *Revolução na América do Sul* não tinha recebido até a primeira publicação do livro, em 1996, tratamento crítico mais acabado, embora a autora não despreze intuições e análises anteriores, como de Claudia de Arruda Campos, em *Zumbi, Tiradentes*. Ao identificar que *José da Silva* em *Revolução* funciona como *compère*, conforme convencionado no teatro de revista, no caso espectador, portanto, dos

mecanismos de contrarrevolução, a autora percebe que *Revolução* é uma das primeiras iniciativas de teatro épico no Brasil que articula procedimentos de um passado teatral (revista) que animou em outro contexto o próprio teatro de Brecht. Já em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* há o avanço na crítica quanto aos padrões de percepção a partir de uma problema estético-político. No diálogo interno entre as obras até aqui mencionadas, *Black-tie* forneceu um assunto novo (greve, trabalhadores), que foi aproveitado em *Revolução* sem a heroicização, em que trabalhador é tratado sem drama nem comédia. *A Mais-valia* avança em relação a *Revolução* por formalizar um conceito marxista retomando criticamente uma cena da peça de Boal (cena da feira):

Na economia geral da Revolução, esta cena determina (sempre negativamente) o personagem segundo a esfera do consumo, assim como a anterior determinara segundo a esfera da produção. E através da situação da feira – como se sabe, imagem recorrente no discurso conservador para ilustrar a ideia de livre mercado que se procura vender – Vianinha estabeleceu um interessante diálogo crítico com a peça de Boal, à qual já fizera restrições em diferentes oportunidades. Se a feira podia ser utilizada segundo a visão comum para mostrar como os trabalhadores são excluídos da esfera do consumo (até dos alimentos), com um pouco mais de elaboração artística, acompanhada do necessário aprofundamento teórico, talvez pudesse ser aproveitada para uma demonstração teatral do conceito de mais-valia. Como experimento, uma tentativa *a priori* válida, independente dos seus resultados – que, em caso de fracasso, poderiam ser criticados, assim como fez Vianinha com Boal. Naquela fase de *Aufklaerung* popular (tomando de empréstimo a expressão de Roberto Schwarz), era uma questão *artística* tão relevante quanto a que em outro contexto motivou Brecht a usar a Bolsa de Valores para escrever sua Santa Joana dos Matadouros (p. 82).

No traçado há o aprendizado através da experimentação do Teatro de Arena e seus integrantes (Oduvaldo Viana Filho escreve *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* no Centro Popular de Cultura quando se afasta do Teatro de Arena, em 1961. Ainda no segundo capítulo, Iná trata brevemente de *Brasil, versão brasileira* e *Os Azeredos mais os*

Benevides, que atestam o amadurecimento do dramaturgo) com a forma dramática e sua limitação ideológica que se faz força produtiva para os artistas da década de 1960.

O processo será interrompido pelo golpe de 1964, quando entrarão novos atores reivindicando a vanguarda estética-política, caso do Teatro Oficina. Mas antes de passar à análise das encenações de José Celso Martinez Corrêa, Iná analisa, em “A força de inércia do teatro épico”, *Show Opinião* (1964) e *Arena conta Zumbi* (1965). *Opinião e Zumbi* configuraram um período no qual as peças não incorporaram o significado do golpe de 1964. Nesse capítulo, *Arena conta Zumbi*, peça que teve uma grande repercussão à época, resultou para a autora numa obra estética e politicamente falsa.

No interior da concepção épica mais geral (arquitetônica) da peça os dramaturgos distribuíram os recursos disponíveis sem refletir sobre o seu peso: os do drama para os quilombolas e os do teatro épico para seus inimigos. Os pressupostos dessa operação desastrosa encontram-se na mencionada ideia de identificar as lutas democráticas pré-golpe com Palmares, e sua execução foi facilitada pela leitura emocional do livro de João Felício dos Santos. Dispondo de material literário semipronto, Boal e Guarnieri trançaram dramaticamente os fios da saga palmarina sem perceber que com isso desperdiçavam o material da pesquisa histórica encontrado em Edison Carneiro. Assim só mostraram os quilombos em sua luta defensiva e descuidaram das retaliações, dos diferentes tipos de ataque (aos engenhos, para libertar escravos, às povoações mais próximos, para a obtenção de armas e munições) e das diferentes táticas adotadas ao longo da luta. E mais grave, perderam a oportunidade única de mostrar que Zumbi, longe de ser um posto militar (como se deduziu a partir dos inúmeros relatórios militares sobre a sua morte) ou uma entidade (que teimava em reaparecer depois de “morta”), nada mais era do que um guerreiro, chefe de uma das fortificações, que rompeu com Ganga-Zumba por ter este acreditado num dos tratados de paz com os brancos, depondo as armas e entregando-se à sua “proteção”. Não é o caso, entretanto, de lamentar o fato de os dramaturgos terem empobrecido o complexo lado palmarino da história, mas de entender as razões por que

o fizeram, nisto revelando uma curiosa combinação de paranóia e má-fé. Paranóia, porque não há outro nome para a pretensão de identificar um processo de três anos de luta declarada (da vitoriosa luta pela legalidade, que garantiu a posse de João Goulart, à derrota de 1964) a uma guerra sangrenta que levou aproximadamente cem anos para restabelecer a ordem escravocrata em Pernambuco. E má-fé, porque essa identificação forçada exigiu o rebaixamento da estatura dos palmarinos, sobretudo no aspecto militar, transformando sua organização, sua inteligência tática defensiva e ofensiva e, enfim, suas providências práticas em angelicais votos de boas intenções. A injustiça tem mão dupla porque nem mesmo as lutas do pré-64 ficaram apenas nas declarações de intenções. Mas é uma injustiça altamente reveladora da generalização apressada que estava em curso nos “balanços” elaborados após o golpe (p. 135-136).

Em “Adeus às armas”, ainda na trajetória do Teatro de Arena, a autora irá apresentar *Arena conta Tiradentes* e duas iniciativas de Zé Celso, *O rei da vela* (texto de Oswald de Andrade) e *Roda viva* (texto de Chico Buarque). Caracterizado por Yan Michalski como um período de grande insatisfação de uma juventude em busca da revolução cultural, disposta a repudiar no palco valores culturais e éticos de gerações passadas, o teatro brasileiro irá abrigar tendências internacionais baseadas em Antonin Artaud e Jerzy Grotowski.

Arena conta Tiradentes abre caminho para o recuo (auto)crítico da esquerda teatral ao caracterizar na peça o grupo dos inconfidentes como conspiradores (“ora, como qualquer iniciante de estudos em matéria política sabe, uma ‘revolução’ que exclui o povo dos seus planos chama-se conspiração – aliás sinônimo de conjura ou inconfidência”, p. 149-150) e aproximá-los à versão dos militares em relação aos revolucionários de 1964. Foi com *O rei da vela*, encenado pelo Oficina em 1967, e *Roda viva*, 1968, que as conquistas do teatro épico passaram a vigorar como mais um procedimento moderno como produto da indústria cultural. Em *O rei da vela*, para piorar, em favor de uma declarada política stanilista, que a autora identifica tanto no autor quanto no diretor.

Como as obras passaram de força produtiva a artigo de consumo é a ideia ordenadora do livro. O interesse está na *explicação* da obra com atenção às “suas formas, estilos e significados como produtos de

uma história específica” (EAGLETON, 2011, p. 14). No caso, a luta dos trabalhadores represada pelos principais órgãos e partidos políticos (PC e PTB) que se apresentaram como dirigentes em um processo que, ao contrário do que se esperava, por estar baseado na aliança de classes, inviabilizou o próprio avanço das conquistas e demandas, e ainda interdito, pois resultado das alianças do golpe de 1964, o avanço da própria luta. Com isso o “fazer-se classe” não figurou entre as peças escolhidas para tratamento pormenorizado: *Brasil, versão brasileira* e *Os Azeredo mais os Benevides*, de Vianinha, e *A lata de lixo da história*, de Roberto Schwarz. Fosse outra a ideia ordenadora da pesquisa, menos um estudo sobre a formação do *agitprop* brasileiro em um campo ideológico, o interesse confrontaria as *alianças* e os *problemas de organização* por um lado e a *heterogeneidade das massas* e a *crítica de seus interesses* por outro, com a marca do golpe.

Especificando, há duas linhas de força na análise do seu objeto: a crítica literária do teatro épico e uma historiografia das lutas sociais referente ao quadro de peças em análise, ou melhor, a influência do programa stalinista, segundo a autora, do Partido Comunista. Diante desse quadro, certamente o estudo provoca reações diversas. Como destaca Roberto Schwarz no prefácio à primeira edição, a polêmica, porém, não deve obliterar que estamos diante de um livro “de concepção refinada e incomum”. Por construir um objeto complexo, com referências ao desenvolvimento do teatro de agitação e propaganda, experiência que no Brasil se fez com “sinais trocados”, o estudo de Iná possui inteligibilidade rara.¹

Referências

COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima*: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

¹ “Posso dizer que, quando o Vianinha escreveu *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, Brecht é finalmente incorporado ao teatro brasileiro. [...] Aqui temos um nó: o que foi resultado crítico – no sentido de apontar os limites – dos experimentos de *agitprop* (teatro de Brecht), aqui no Brasil está na origem da nossa principal experiência de *agitprop*. Isso, sim, é que é ideia fora do lugar” (COSTA, 2012, p. 121-122).

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho. *O drama impossível: o teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. 2003. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.