

TEATRO DE ARENA E TEATRO OFICINA -

O POLÍTICO E O REVOLUCIONÁRIO

Sonia Goldfeder

Dissertação de Mestrado defendida no Conjunto de Política do Departamento de Ciências Sociais do IFCH - Universidade Estadual de Campinas, em Setembro de 1977.

3567t

1614/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA (1977)

AGRADECEMOS A

Gianfrancesco Guarnieri, Fernando Peixoto, Ety Fraser, Francisco Martins, Silvio Zilber e Tereza Bastos

Pelos depoimentos e documentação fornecidos.

Bibliotecárias da Escola de Comunicações da USP.

Pela presteza e eficiência com que nos auxiliaram na organização do material de pesquisa.

Prof. Luís Orlandi, ao IFCH - UNICAMP e Prof. Norma de Abreu Telles

Pelas contribuições dadas.

Odete Crochik, Walcir Carrasco, Célia Goldfeder e Miriam Goldfeder

Pela colaboração na fase final do trabalho.

AGRADECEMOS ESPECIALMENTE A

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP

Pela bolsa concedida durante a pesquisa e o período de redação de nossa tese.

Prof. Dr. Michel Debrun, do Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência da UNICAMP, nosso orientador,

Pelas ricas sugestões e atenção demonstrada durante a elaboração desta tese.

Prof. Dr. Haqira Osakabe, do Departamento de Linguística - IFCH da UNICAMP

Pela dedicação e rigor com que acompanhou desde o princípio, este nosso trabalho.

"On comprend donc que le théâtre, dans la mesure même où il demeure enfermé dans son langage, où il reste en corrélation avec lui, doit rompre avec l'actualité, que son objet n'est pas de résoudre des conflits sociaux ou psychologiques, de servir de champ de bataille à des passions morales, mais d'exprimer objectivement des vérités secrètes, de faire venir au jour par des gestes actifs cette part de vérité enfouie sous les formes dans leurs rencontres avec le Devenir."

Antonin Artaud

A meus pais, Jayme e Rachel

Aos Colegas do Mestrado

Í N D I C E

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I	
'Tiradentes' e 'O Rei da Vela'	
O Primeiro Confronto	21
CAPÍTULO II	
A Trajetória do ARENA	81
CAPÍTULO III	
A Trajetória do OFICINA	152
CONCLUSÃO	226
BIBLIOGRAFIA	235

INTRODUÇÃO

TEATRO POLÍTICO E TEATRO REVOLUCIONÁRIO

Quando nos propomos a debater questões em torno do teatro contemporâneo 'engajado', aquele teatro que se integra às lutas políticas, sociais e muitas vezes culturais, um problema fundamental se coloca: que laços unem arte e revolução?

'Dar uma função à arte sem que diminua seu valor enquanto tal, atender a um público sem que se atenua sua força revolucionária, tais são alguns dos sonhos acariciados pelos criadores - os artistas - conscientes. Porém, os criadores se encontram singularmente divididos: a arte 'pura' se sacraliza ao mesmo tempo que, a mercê dos modismos, se organiza uma difusão industrial de sua imagem; a arte comprometida se situa na praça pública, como consciência do mundo e enquanto tal, atua como ratificador ideológico. Como sair deste duplo atoleiro?'¹

Copferman não poderia ter expressado de forma mais clara a problemática. Como resolver este impasse que atravessa a arte contemporânea neste momento?

O debate que propomos em nosso trabalho emerge dele. Como poderemos configurar o verdadeiro teatro revolucionário? A sua função enquanto tal se agregaria a uma filiação direta a um partido ou alguma organização política? Um teatro que expressa conteúdos políticos, proletários por assim dizer, é por si só um teatro revolucionário? Ou o valor revolucionário de uma obra teatral deve ser definido pela sua força negadora de antigos valores, e sua capacidade para transcender o universo estabelecido, com uma forma que lhe

1 - COPFERMAN, Emile - Um Teatro Revolucionário, in Teatros y Política - Buenos Aires, De la Flor, 1969, pág. 9.

seja própria?

Acreditamos que, para uma primeira tentativa de elucidação (parcial, é claro) destas questões, devemos nos remeter à polêmica instaurada entre Piscator (o criador do que hoje compreendemos por 'teatro político') e Bertold Brecht.

Piscator surge na Alemanha, na década de 20, com a proposta de fazer uma arte direta, fundada num objetivo político-social, que se oporia aos excessos subjetivistas e metafísicos de seus contemporâneos.

Orientava-se neste sentido, para um teatro que visava expor os temas e as soluções mais urgentes para a classe operária, dentro de um contexto de exaltação e agitação, contexto este que justamente o levava a tomar decisões dentro do terreno da luta de classes. A sua preocupação é preciso dizer, não era tanto a de somente expor os problemas, mas sim apresentá-los com sua solução, juntamente com sua ordem e indicação de combate². Não há em Piscator, como veremos em Brecht, a tentativa de permitir uma atitude reflexiva, deixar o espectador livre em suas decisões, dar-lhe unicamente os instrumentos para que possa optar de modo crítico e racional. Piscator preconiza a politização das massas. A esta proposta se agregava o fato dele se utilizar largamente da figura do herói positivo, não mais o herói do romantismo, mas agora o herói cotidiano, o herói decisivo, o proletariado. Em face disto, Piscator acaba por dispor uma relação com a platéia que se pautava muito mais na tentativa de 'comover' o público, do que convencê-lo, pôr em jogo sua paixão revolucionária, mas não sua capacidade racional.

2 - Cf. POSADA, Francisco na obra Lukács, Brecht e a Situação Atual do Realismo Socialista, RJ, Civilização Brasileira, 1970, pág. 83.

Frente a estas proposições, Brecht irá instaurar o seu conceito de 'teatro épico', que criará uma alternativa para o que até então se compreendia como função política do teatro.

Assim se expressa o dramaturgo e teórico alemão:

'O teatro de Piscator procura não o domínio do teatro pela política, mas o domínio da política pelo teatro.'³

Brecht, sem tirar-lhe os méritos, pois considerava a experiência piscatoriana o esforço mais radical para dotar o teatro de uma característica didática, e considerando-se mesmo um discípulo de Piscator, acaba por colocar em questão alguns dos seus princípios fundamentais.

É uma das suas críticas mais radicais se centra na problemática da especificidade da prática teatral e da impossibilidade do abandono do nível artístico de uma obra em detrimento de sua proposta política. Para Piscator deveria haver a subordinação de qualquer objetivo artístico à meta revolucionária: acentuação e propagação conscientes da doutrina da luta de classes⁴. Brecht o contesta.

'Acima de tudo para Brecht a participação do artista na luta pelo socialismo não implica no abandono do nível artístico, da prática artística como diferente de outras práticas (teórica, ideológica ou política) e isto ele expressou de modo um tanto seco nas seguintes palavras: 'Uma arte proletária é tão arte como qualquer outra: mais arte que proletária'.⁵

3 - Idem, pp. 88-89.

4 - Idem, p. 81.

5 - Idem, p. 91.

Embora Piscator houvesse rompido com as estruturas dramáticas vigentes, propondo um teatro que desse informações, instruções, esclarecimento, conhecimento, dados úteis, aproximando-se assim das propostas brechtianas, e mesmo tendo-se valido não somente de livretos especiais, mas também de uma série de recursos (projeções, fitas, cenários giratórios, cartazes, etc.) para alcançar os chamados 'efeitos épicos', o seu teatro acaba por se pautar mais na sua finalidade do que na sua configuração enquanto uma manifestação simbólica específica do processo histórico.

Isto leva Brecht a postular: 'Tende-se atualmente a considerar revolucionária a tentativa piscatoriana de renovação teatral'. Indaga a seguir: Em que consiste este caráter revolucionário? Nestas implicações de esclarecimento político? Nestes efeitos agitacionais?⁶ Para ele estas diretivas não superam a tese do teatro como 'instituição moral'. Brecht propaga sim a necessidade de buscár-se a significação social do teatro.

Nesta perspectiva, tentaremos levantar algumas problemáticas que nós auxiliarão na busca de uma noção a mais aproximada possível de 'teatro revolucionário'. Partiremos, é claro, de Brecht, através da reflexão que alguns autores contemporâneos fazem de suas propostas teóricas e mais incisivamente, das suas próprias obras teatrais.

A primeira questão que se põe diz respeito à noção de teatro enquanto uma proposta à reflexão.

6 - Idem, pág. 88.

Roland Barthes, numa entrevista à revista 'Tel Quel' nos fornece subsídios para este ponto do debate:

'No momento mesmo em que ligava este teatro da significação a um pensamento político, Brecht, se o podemos dizer, afirmava o sentido mas não o completava. Certamente, seu teatro é mais francamente ideológico do que muitos outros: toma posição quanto à natureza, ao trabalho, ao racismo, ao fascismo, à história, à guerra, à alienação; entretanto, é um teatro da consciência, não da ação; do problema, não da resposta; como toda linguagem literária, serve para formular, não para fazer, (...)'⁷ (grifos nossos).

Somos concordes com a posição brechtiana, que o teatro realmente para ter sua função artística e social frente à realidade, deve em primeira instância, estabelecer com a platéia uma tarefa em comum, qual seja, a de uma tomada de consciência progressiva deste com relação à cena. Bernard Dort classifica esta relação de 'jogo de identificação distanciada': a sala, através do que a cena lhe devolve, começa a observar-se, a interrogar-se, a compreender-se.⁸

Esta proposta à reflexão concretizar-se-á, se o espetáculo encenado não se munir de uma pedagogia dogmática, ou seja, uma pedagogia que se proponha a ensinar determinados comportamentos ou regras morais, mas sim de uma pedagogia aberta, que vise colocar o espectador em condições de adoção de comportamentos justos, porém através de um processo de descondicionamento e destruição de 'ideologias'.⁹

7 - Citado por ECO, Umberto in Obra Aberta - Forma e Indeterminação das poéticas contemporâneas, SP, Perspectiva, 1971, 2a.ed., p. 27.

8 - Pedagogia y forma épica en el teatro de Brecht, in Teatros y Política, op. cit., pág. 68.

9 - Idem, op. cit., pág. 69.

A questão da pedagogia aberta nos remete desta feita a uma outra, referente à problemática da forma de exposição das situações. Em primeiro lugar é preciso dizer que se o teatro realmente procura levar a uma reflexão, torna-se imprescindível que o real que ele traz refigurado, apareça na sua maneira a mais exata possível. Em outras palavras, não se trata de simplificar a realidade, mas sim mostrá-la em sua imperfeição, em sua complexidade, causal, social e psicológica; ela deve ser mostrada enquanto um produto contraditório, implicada com sua verdadeira configuração, sua verdadeira existência. Sabemos que muitas peças, com o afã de se deter na situação imediata e na tentativa de denúncia, acabam por se afogar numa visão humanitária e idealista e apresentam um produto perfeito da sociedade. Na realidade, um teatro que se proponha a ser uma denúncia aguda das contradições sociais, deve apresentar a imagem de um mundo a ser criticado e não um mundo a ser 'copiado'. Barthes situa assim esta questão:

'(...) o papel do sistema, aqui, não é transmitir uma mensagem positiva (...) mas fazer compreender que o mundo é um objeto que deve ser decifrado (...)'¹⁰

Trata-se, portanto, de apresentar ao espectador um teatro que não traga conclusões, nem verdades válidas para todos, mas sim que suscite questionamentos, uma reflexão acerca de si mesmo e da realidade que lhe está sendo exposta; que lhe provoque dúvidas, antes de respostas.

Para que isso se concretize, tor-

10 - Citado por ECO, Umberto - op. cit.

na-se necessário que se atente para o tratamento dado aos personagens. Numerosas peças, que pretendem ter um eco político imediato e circunstancial a algum acontecimento, acabam por criar heróis positivos, personagens lineares, síntese de um rol de qualidades que no limite lhes conferem um caráter modelar. Esta forma de apresentar o personagem acaba por criar no espectador um desejo de igualá-lo; porém, a própria impossibilidade de que tal fato se concretize, torna-a um fenômeno 'sem efeito' porque produz perspectivas idealizadas e inalcançáveis¹¹. Desta feita, a tentativa 'revolucionária' de se criar heróis exemplares termina por trair-se a si mesma.

Por outro lado, um personagem negativo pode ser muito mais estimulante e provocar, desta forma, uma ação reflexiva, à medida que é representado criticamente¹² (negativo no limite, poderíamos assim dizer). De qualquer forma, qualquer personagem que realmente se configure como verdadeiramente teatral, não se apresenta enquanto uma construção linear (que irá provocar a sua 'idealidade'); ele nunca é uno, ou seja, compõe-se sempre de comportamentos contraditórios; revela-se como um elemento diverso, mais complexo do que uma visão simplista possa nos demonstrar; não se atrela à um dualismo maniqueísta e esquemático, do bem e do mal. Pelo contrário, incorpora a contradição de vítima e cúmplice, que lhe conferirá seu significado profundo, provocando assim uma ação reflexiva da platéia (voltaremos à esta discussão no interior de nosso trabalho).

Não se trata, portanto, de recriar

11 - Cf. POSADA, Francisco, op. cit., pág. 191.

12 - Idem, pág. 192.

no palco uma realidade obscurecida por imagens ideais do mundo e do homem. Um teatro que vise estimular mudanças na sociedade deve mostrar uma condição, seja social, seja política, ou mesmo psicológica, segundo a sua existência concreta, complexa, imperfeita: o indivíduo que nela se insere portanto se apresentará fracionado, descontínuo e assim, verdadeiro, passível ele também de uma intervenção crítica.

Atreladas a estas questões, temos a de imprescindibilidade de um teatro 'revolucionário' incorporar novas formas de representação teatral.

Brecht discute o problema de forma bastante clara em seus estudos teóricos, e o que se torna relevante, o traduz para suas obras dramáticas; questiona não só os velhos conteúdos veiculados pelas encenações, como também a maneira de colocá-los em cena.

'Tratava-se de substituir a ordem das relações tradicionais entre a cena, a sala e o mundo, por um novo sistema e não fazer como se nada houvesse mudado, e proclamar, da cena, uma verdade que não pode ser recebida por ninguém. Para mostrar algo diferente é necessário, antes de tudo, mostrá-lo de forma diferente'¹³.

O modelo épico instaurado por Brecht institui uma nova forma dramática ao teatro, não só a nível da dramaturgia como também da representação teatral. Sua contribuição, porém, não se detém aí. A discussão que instaura à respeito da 'forma' no discurso cênico, prossegue, inclusive, para defender-se das a-

13 - DORT, Bernard - art. citado, pág. 61.

cusações de 'formalistismo', que recebia da crítica¹⁴.

Para ele, o trabalho de se relacionar forma e conteúdo é basicamente uma tarefa de concordância, sem a qual caminha-se para uma ausência de sentido nas manifestações artísticas. A forma, portanto, não é algo externo a elas.

'Na arte, a forma representa um grande papel. Ela não é tudo, porém é muito, até o ponto de que seu menosprezo aniquila a obra. Não é algo externo, algo que o artista empreste ao conteúdo. Está tão ligada ao conteúdo que, às vezes, inclusive se apresenta ao artista com este caráter. Ao construir uma obra de arte, muitas vezes, surgem elementos formais ligados com o próprio material, e inclusive antes deste.'¹⁵

Brecht faz esta distinção entre forma e conteúdo por uma questão meramente explicativa; na realidade, eles se encontram imbricados no processo único de elaboração da obra. O papel da forma para ele é decisivo.

'Seria uma vulgar insensatez não se dar nenhum peso à forma e ao seu desenvolvimento na arte. Sem introduzir inovações de tipo formal, a arte não pode alcançar novas áreas de público, novos temas, novos pontos de vista.'¹⁶

Brecht realiza a defesa da renovação formal, agregada à noção do novo realismo que formula para o teatro. Não é o realismo visto sob a ótica de

14 - Cf. POSADA, Francisco - op. cit.

15 - BRECHT, Bertold, citado por Francisco Posada, op. cit.

16 - Idem.

concepções já cristalizadas, mas aquele que vise 'mostrar a realidade viva aos homens vivos, a fim de que a dominem'.¹⁷ Para tanto, o autor acredita na necessidade de aplicação, de todos os meios, velhos e novos, provados ou não provados, procedentes da arte ou de outros campos.

Este espírito de constante invenção estética, que Brecht preconiza de forma irrestrita ao teatro, pode ser inserido nas discussões mais recentes acerca da questão das estruturas formativas. Umberto Eco faz referências teóricas substanciais para este debate:

'(...) Não se pode julgar ou descrever uma situação qualquer em termos de uma linguagem que não seja expressão dessa mesma situação, pois a linguagem reflete um conjunto de relações e coloca um sistema de implicações sucessivas (...)'¹⁸.

Para Eco a reformulação dos sistemas formais é uma necessidade que se coloca a toda e qualquer manifestação artística contemporânea. A arte pede uma contínua remanipulação da linguagem estabilizada e adquirida, das formas de ordená-la, já gastas pela tradição, em razão de uma nova maneira de se definir o universo. O autor propaga a imperatividade do rompimento das formas ordenadas de refigurá-lo, à medida que a ordenação já não pertence mais ao nosso universo; falar do homem de hoje através do modo como ele se estrutura, é a grande tarefa a que a arte deve estar atenta.

17 - Idem

18 - *Obra aberta ...*, op. cit., pág. 257.

Eco salienta:

'No momento em que o artista percebe que o sistema comunicativo é estranho à situação histórica de que quer falar, deve compenetrar-se de que é impossível expressar a situação através da exemplificação de um assunto histórico e de que somente poderá expressá-la através da adoção e invenção de estruturas formais capazes de estabelecer-se como modelo dessa situação.'¹⁹

Na verdade, se as relações humanas se encontram distorcidas, postas em crise, a linguagem artística deve absorvê-la, e não coordenar-se na direção de uma ordem que disfarce estes 'fragmentos de dissociação', e que, ao transmitir uma situação de desordem e perturbação nos comunique uma impressão de ordem. Nesta perspectiva compreendemos que a discussão em torno do teatro 'revolucionário' nos remete diretamente à questão da função da arte de 'vanguarda' e de suas possibilidades diante de uma situação a ser 'descrita'.

A vanguarda, para Eco, é a 'arte que, para dominar o mundo, nele penetra a fim de absorver, em seu interior, as condições da crise, usando para descrevê-lo a mesma linguagem alienada com que esse mundo se exprime; levando-o porém a uma condição de clareza, ostentando-o como forma do discurso, ela o despoja de sua qualidade de condição alienante, e nos torna capazes de desmistificá-lo.'²⁰

Não cabe, neste momento, em nosso entender, uma discussão exaustiva em torno da ques-

19 - Idem, pág. 258.

20 - Idem, pág. 266.

tão da 'vanguarda artística' embora acreditemos que este tema suscite polêmicas, tais como a acusação da vanguarda gerar 'modismos', ou mesmo de servir a formas 'autoritárias' de poder, que devem ser aprofundadas. Acreditamos que qualquer obra de arte, que realmente seja de vanguarda, que vise destruir uma ordem antiga e instaurar uma nova maneira de se estruturar a visão de universo existente, se insere de forma concreta à realidade; portanto, está intensamente imbricada na luta por uma mudança nas formas de encarar o mundo, se coadunando assim com o modo verdadeiro na qual ele se expressa.

Em outras palavras, defendemos a posição de que se a manifestação artística estiver implicada não na recolocação de um ordenação social já falsa, já em decadência, mas sim em denunciar a crise desta maneira de refigurar o real (e portanto a crise deste real), propiciando novas linguagens que se coadunem com o verdadeiro processo de transformação social, esta arte será, a nosso ver, 'revolucionária'.

Frente a todos os postulados que sucintamente procuramos alinhar, tentaremos refletir a marcha dos Grupos ARENA e OFICINA no teatro paulista, e verificarmos, dentro dos limites do 'político' e do 'revolucionário', o papel por eles desempenhado no processo artístico e histórico no qual se inseriram. Antes, porém, nos deteremos na questão das condições de analisabilidade das manifestações simbólicas, ou seja, na discussão do método a se adquirir para chegar-se, da forma a mais adequada possível, à elas.

AUTONOMIA E ESPECIFICIDADE DA

MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA

Ao nos defrontarmos com um objeto de análise que se configura enquanto uma manifestação simbólica de um determinado contexto social, algumas dúvidas se colocam. Se fizermos um estudo a partir de sua conformação interna, estaríamos correndo o risco de reduzir a problemática da arte a um discurso estéril sobre as estruturas formais, obscurecendo suas relações com a História, a sua situação concreta, enfim, os valores que mais nos preocupam? E se, por outro lado, partirmos exatamente das referências históricas, externas, de forma apriorística, não estaríamos arriscando chegar a um resultado improvisado e falho?

Diante desta situação de impasse, Umberto Eco mais uma vez nos servirá de referência teórica. Eco parte, fundamentalmente, do suposto que nenhuma obra de arte se relaciona com o contexto histórico de forma acessória ou casual. Estas relações participam, segundo ele, de sua constituição, de tal maneira que seria arriscado reduzir as manifestações artísticas a um mero 'jogo abstrato de estruturas comunicativas e equilíbrios relacionais, em que significados, referências históricas, eficácia pragmática entrem exclusivamente como elementos da relação, siglas entre siglas, incógnitas de uma equação'²¹. E que diante deste fato (embora sua posição cause polêmicas e insatisfações), não vê outro caminho senão, a partir destas estruturas comunicativas, estabelecer o primeiro passo indispensável para toda pesquisa que pretenda, em seguida, pô-las em relação ao 'background' da obra enquanto fato inserido na história.

21 - *Obra Aberta...*, op. cit.

Desta forma, o autor rejeita a possibilidade do primeiro risco ao qual nos referíamos acima, pois não acredita nesta possível 'neutralidade' das estruturas internas de uma obra; com isto não está procurando compartimentar a arte num universo isolado. O que Eco quer nos mostrar é que, somente um mergulho nas estruturas internas de uma obra possibilitará o encontro da história na qual ela nasceu; relações imediatistas com o processo da qual ela decorre poderá sim trazer conclusões precipitadas e equívocas.

Na verdade, a obra deve ser vista como algo além de seu mundo ideológico originário; somente assim se tornará um modo de julgá-lo e de representá-lo, fazendo-o compreensível, mostrando suas possibilidades, de forma diversa do discurso 'doutrinador'. Portanto, ao nos determos nas manifestações simbólicas de uma sociedade estaremos, não a ocultando, mas antes, buscando uma abertura para o seu acesso; indagarmos de uma obra de arte, tendo, em primeira instância, como objetivo, suas leis específicas, não elimina a possibilidade de elaborarmos os sistemas ideológicos mais amplos dos quais elas, de uma forma ou de outra, decorrem.

Toda manifestação cultural brota de um contexto sócio-econômico, e dificilmente seria compreendida se não houvesse da parte do estudioso, uma tentativa de estabelecer conexões entre os dois. Uma obra de arte, porém, não nasce de uma aproximação imediata com o contexto histórico: o seu projeto é mais complexo, preso a uma rede de influências, que lhe conferem a sua especificidade e autonomia²². Portanto, se o caminho escolhido for o da indagação histórica a priori, para em seguida procedermos ao exame do fenômeno

22 - Cf. ECO, Umberto, op. cit.

artístico, estaremos correndo o sério perigo de obter uma análise somente aproximada, que nos distanciaria dos mais significativos aspectos do objeto em questão.

Como o período que propusemo-nos a estudar é contemporâneo - somos ao mesmo tempo os analistas e seu próprio produto - o problema se torna mais intrincado. Muitas vezes, pelo envolvimento direto com o processo histórico, procuramos estabelecer relações por demais imediatistas, que acabam por obscurecê-lo; a realidade, porém, é mais rica e mais sutil do que a nossa compreensão pode fazer aflorar. Assim, uma tentativa de circunscrever a análise ao fenômeno que se configura como nossa temática de estudo, longe de ocultar a realidade, a torna, a nosso ver, passível de um entendimento mais profundo.

A crise do sistema populista (um dos períodos nos quais nos concentramos) assiste a um recrudescimento da ideologia nacionalista, agora revestida das mais diferentes conformações e aglutinando os mais diversos interesses: desde um nacionalismo do tipo isebiano, mais de centro, atrelado aos interesses do Estado, que no período João Goulart acaba insistindo no caráter nacional-popular do sistema e que recebe o apoio do Partido Comunista; até aquele ligado ao grupo Brizola-Arraes, que assume um posicionamento pequeno-burguês mais radical, acentuando o caráter de massa da luta, o enfrentamento mais radical. À esquerda destes setores, começam a se rearticular novas forças sociais, compondo aqueles movimentos chamados de massa: a Confederação Geral dos Trabalhadores (CGT), as Ligas Camponesas, o Movimento Estudantil dirigido pela UNE e OBES, organizações revolucionárias marxistas: POLOP, PC do B, ala marxista da Ação Popular (integrada por setores médios), que iniciam um movimento de

oposição, de crítica frente ao governo Goulart; agregado a estas, os setores militares de baixo oficialato (sargentos) surgem com reivindicações de classe e reivindicações políticas, numa tentativa já de organização autônoma²³.

Após o movimento político-militar de 1964, que fundamentalmente liquida com os movimentos de massa, defrontamo-nos com a permanência de uma hegemonia cultural de esquerda. Assiste-se gradativamente, neste período, a uma radicalização dos grupos de esquerda, agora restritos aos setores médios da sociedade, fundamentalmente o movimento estudantil e as primeiras tentativas de luta armada no país²⁴.

Nesta conjuntura, que sofre, como vimos, redefinições, irá se situar os movimentos do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, de São Paulo. Na sua primeira fase, como mostraremos adiante, estes grupos irão trazer para o teatro a euforia nacionalista, numa tentativa de indicar um caminho nacional para o nosso teatro; como também, já numa segunda fase (pós 1964) um mais outro menos, o Arena e o Oficina acompanharão a radicalização sentida nos outros setores de participação política direta.

Porém, o que gostaríamos de deixar claro (e esperamos consegui-lo através deste trabalho) é que, embora estas manifestações artísticas refletissem o universo sócio-político e ideológico no qual estavam inseridas, os seus projetos devem ser encarados em sua especificidade, enquanto manifestações

23 - Para este período recomendamos a leitura da obra Política e Revolução Social no Brasil, RJ, Civilização Brasileira, 1965, que contém artigos dos principais sociólogos e cientistas políticos nacionais acerca da conjuntura do período (ver Bibliografia).

24 - Para este período recomendamos a leitura do artigo de Roberto Swartz.

relativamente autônomas de um setor social dado. Em outras palavras: os repertórios destes dois grupos devem ser tratados, a nosso ver, enquanto um modo próprio de representação e julgamento da realidade; o seu significado deve ser buscado no interior de suas estruturas, nas inter-relações que estabelecem entre o conteúdo e a forma utilizada para expressá-lo, na proposta pragmática de relação com o seu público, na ideologia que traz refigurada.

Somente partindo desses pressupostos é que acreditamos poder alcançar os reais significados destas duas propostas artísticas, que significaram, em nosso entender, a tomada de posição mais radical já assumida pelo teatro brasileiro, e nesta perspectiva, nos aprofundarmos na compreensão do contexto sócio-político e ideológico do qual foram fruto.

O MÉTODO DE TRABALHO

Gostaríamos de esclarecer alguns pontos antes de penetrarmos na análise propriamente dita, em relação à metodologia empregada no estudo do repertório dos grupos Arena e Oficina, no período circunscrito aos anos 58-69.

Nosso procedimento primeiro recaiu no privilegiamento de momentos chaves dentro da trajetória destes movimentos teatrais; tivemos como critério seja os instantes de definição de novos objetivos, seja

'Remarques sur la culture et la politique au Brésil - 1964-1969', in Temps Modernes.

os instantes de amadurecimento ou redefinição de suas propostas.

Nesta perspectiva, em relação ao ARENA, os espetáculos destacados foram: 'Eles Não Usam Black-Tie', de Gianfrancesco Guarnieri, que marca o início da marcha de nacionalização de nosso teatro, em 1958; 'A Mandrágora', de Maquiavel, montagem exemplo para a compreensão da etapa de reformulação do grupo no ano de 1963; 'Arena Conta Tiradentes', de Boal e Guarnieri, instante de amadurecimento de sua nova proposta de teatro didático, intentada a partir de 1965; como última encenação, privilegiamos 'A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa', uma das peças da 1ª Feira Paulista de Opinião, que encerra o percurso significativo do grupo, em 1968. Alguns textos foram também utilizados, porém como referência secundária: 'A Semente' e 'Animália', ambos de Guarnieri.

Para o acompanhamento do percurso do Oficina, partimos da montagem de 'Pequenos Burgueses', de Górkki, no ano de 1963, momento em que o grupo começa a adquirir autonomia em relação ao Arena e a definir suas propostas de forma clara e explícita; 'O Rei da Vela', de Oswald de Andrade, espetáculo que revoluciona não somente o projeto do grupo, mas a própria configuração de teatro então vigente, foi a nossa segunda referência cronológica; 'Roda Viva', de Chico Buarque, montada em 1968, embora não incorpore o repertório do Oficina propriamente dito, foi por nós considerada como parte integrante de seu projeto²⁵; 'Na Selva das Cidades', de Brecht, a nosso ver, a manifestação mais radical das suas propostas estético-ideológicas em sua fase profissional, encerra a análise do trabalho deste grupo. Destacamos que o espetá-

25 - O histórico do grupo, parte integrante do Capítulo III, situa de forma mais precisa a questão.

culo 'Os Inimigos', de Górkki, também serviu-nos de referência secundária.

Esclarecemos ainda que, neste estudo, além dos textos dos espetáculos, serviu-nos de material de consulta os programas dos espetáculos, depoimentos prestados na época das encenações e mesmo a posteriori, depoimentos orais por nós coletados, como também artigos da crítica especializada.

O trabalho estruturou-se, tendo como primeira fase de abordagem o cotejo de duas montagens, as mais significativas de seus repertórios, segundo nosso ponto de vista, ambos de 1967: 'Arena Conta Tiradentes' e 'O Rei da Vela'; nesta análise, selecionamos algumas questões que passamos a considerar como questões 'paradigmas'. A partir desta seleção, remetemos estas questões-paradigmas ao repertório de cada um dos movimentos, acompanhando a evolução das mesmas ao longo de sua marcha pela cena paulista.

Como conclusão procuramos fazer o confronto do Arena e do Oficina, tendo como preocupação central a discussão em torno do papel político e/ou revolucionário desempenhado pelos mesmos no panorama artístico nacional.

'TIRADENTES' E 'O REI DA VELA'

O PRIMEIRO CONFRONTO

Para que tenhamos bem claras as propostas que os grupos ARENA e OFICINA assumem na sua trajetória dentro do teatro paulista torna-se necessária acompanhá-la com base em alguns parâmetros definidos em torno de duas questões centrais: a relação que estes grupos estabeleciam entre o teatro e a realidade e a forma eleita para a atuação nessa realidade.

Para tanto elegemos dois textos dos mais significativos, a nosso ver, dentro da produção destes grupos: O REI DA VELA, de Oswald de Andrade, montagem do Teatro Oficina e ARENA CONTA TIRADENTES, de Boal e Guarnieri, montagem do Teatro de Arena, que nos servirão de modelo de captação das principais problemáticas em torno das quais estes dois grupos se debatiam. A escolha se deve ao fato de considerarmos as duas montagens como momentos de maturação das propostas estéticas e ideológicas tanto do Arena quanto do Oficina: o primeiro atinge a forma melhor estruturada de sua proposição em termos de um teatro político, didático, como veremos, o seu grande objetivo enquanto arte participante da realidade brasileira; o segundo, configura-se como o espetáculo que representou a ruptura e renovação mais profunda já sofrida pelo processo de desenvolvimento do movimento teatral, a nível nacional. A análise a qual nos propomos visa não só desvendar os temas mais fundamentais, como também estabelecer um estudo comparativo das duas montagens, que praticamente contemporâneas (ambas encenações são do ano de 1967) definem claramente os pontos de aproximação e distanciamento do Oficina e do Arena.

A QUESTÃO DO DISCURSO DIDÁTICO

A escolha primeira desta problemática se deve ao fato de a nosso ver ela conduzir toda a proposta do ARENA CONTA TIRADENTES e a partir daí determinar todas as motivações estético/político/ideológicas do restante do texto. Como esta proposta é extremamente marcante em todo o processo percorrido pelo ARENA e por determinar seu posicionamento frente à realidade e a forma de atuação no real, partiremos daí para nosso trabalho de análise. Ao mesmo tempo, servirá como um ponto chave de relação deste grupo com o outro em questão, o Teatro OFICINA.⁽¹⁾

Podemos dizer que, em termos genéricos, o texto TIRADENTES⁽²⁾ se compõe de três níveis que se intercalam e se inter-relacionam: o da exposição da situação, o de crítica e o de convocação à mudança. Nestes três níveis a recorrência ao didático é central. Tentemos deixar isto mais claro. ARENA CONTA TIRADENTES não nos apresenta uma estrutura linear, isto é, um desenvolvimento contínuo de episódios que desenca-dearão o desfecho da estória. Temos por assim dizer uma colagem de acontecimentos intercalados por intervenções do Coro e do Coringa em forma de comentário acerca da História/estória, como também por cenas de julgamento de Tiradentes. Há portanto no texto três planos: o da história/estória, o do julgamento e o do comentário, que se interseccionam. O que é importante

(1) Gostaríamos de ressaltar que afora o discurso do texto propriamente dito, levaremos em conta em nossa análise, o material que nos é fornecido pela crítica especializada do período, bem como depoimento dos participantes do processo, que vão nos auxiliar, na medida do possível, é claro, a reconstrução da montagem dos textos.

(2) Utilizaremos para nosso estudo o texto ARENA CONTA TIRADENTES,

é que afóra a continuidade a nível temporal, o que move o desenrolar das cenas é exactamente o esclarecimento, e explicação que uma fará da outra, ou seja: o comentário sobrevém para anunciar o episódio, que tem como fecho um outro comentário; quando necessário são intercaladas cenas do julgamento de Tiradentes que vêm clarificar ainda mais a situação apresentada.

Desta forma, por exemplo, se estrutura o primeiro episódio do texto, que tem como objetivo retratar a situação sócio-política-econômica da colônia, através da Província das Gerais.

Temos referidos no plano da História/estória:

- situação de escravidão
- ausência de apoio de qualquer nação estrangeira
- corrupção do governo local
- denúncia da exploração do povo
- primeiras sementes da revolta - consciência de alguns com relação à situação vigente
- troca de governo
- anúncio da derrama

Temos referidos no plano do comentário:

- anseio pela liberdade
- necessidade da revolta
- visão do 'operariado' acerca da exploração a que estava submetido o povo
- denúncia da escravização a que estava submetida a colônia

Temos referidos no plano do julgamento:

- leitura da condenação

- interrogatório a respeito do aliciamento de novas pessoas para a Conjura.

O texto se inicia pelo Comentário via Coro, cujo conteúdo trata da validade de se lutar pela liberdade; segue-lhe uma cena do julgamento de Tiradentes, mais precisamente a leitura da condenação. A partir de então o Coringa anuncia o início da estória/História, seguida da explicação da proposta do Teatro de ARENA, ou seja, uma rápida retrospectiva do que haviam feito até então como direcionamento de seu teatro e o que pretendem com TIRADENTES.

É preciso frisar que o Coro intervém de várias formas: ora para corroborar o que é dito pelo personagem ou pelo Coringa, ora comentando criticamente o que é dito pelos personagens que representam o lado oposto aos ideais propostos pelos autores. Cabe ao Coro o anúncio do acirramento das tensões à nível político, quando dando voz a alguns personagens, didaticamente expõe o aprofundamento dos conflitos. O seu discurso é sempre crítico-didático. Muitas vezes mesmo com uma função episódica (descrição de uma situação por exemplo), o seu discurso não deixa de trazer uma reflexão.

Procederemos agora a uma exemplificação, para que fique claro o papel fundamental que o Coro e o Coringa desempenham neste texto. TIRADENTES inicia-se com a canção 'Dez vidas eu tivesse' (poema de Cecília Meirelles) que praticamente focaliza o fulcro central - a discussão da liberdade e da subjugação ao inimigo estrangeiro - que percorrerá o texto.

'Dez vidas eu tivesse
Dez vidas eu daria,
Dez vidas prisioneiras

Furioso eu trocaria,
 Pelo bem da liberdade
 Nem que fosse por um dia,¹
 (...)

'Mais vale erguer a espada
 Desafiando a morte
 Do que sofrer a sorte
 De sua terra alugada.'
 (...)⁽³⁾

A temática central, em relação ao conteúdo político a ser veiculado pelo texto é explicitada logo de início: anuncia-se de partida uma situação crítica, ou seja, uma situação de ausência de liberdade e de subjugação a uma nação estrangeira. O discurso político não é sutilmente emitido, nem aparece velado por outro tipo de discurso - ele é, portanto, direto (a isto voltaremos mais adiante). Desta forma, cumpre-se desde o princípio a proposta didática: será ela mesma o eixo condutor do texto. Em outras palavras: o texto sofrerá seu desdobramento, antes em função de uma necessidade de explicitação das idéias propostas - há uma incidência de explicações e reexplicações - do que pelo próprio desenvolver da trama episódica. O episódico é, portanto, a nosso ver, secundário, sendo usado como móvel, como meio para se atingir determinado fim, o didático; é inclusive transfigurado, modificado (não há intenção plena, cremos, de fidelidade absoluta à História), em função de transmitir determinadas mensagens dos autores. A composição/exemplo do personagem herói Tiradentes e a presença/ausência do povo são, a nosso ver, as temáticas políticas fundamentais que ARENA CONTA TIRADENTES propõe; são inseridas no episódio da Conjuração Mineira, na tentativa de se explicitar a proposta política do grupo, ou seja, aquilo que concebiam como forma de atuação na realidade. Estes

(3) Página 58.

problemas serão objeto de estudo mais adiante.

Como exemplificações da persistência do didático citaremos um trecho do primeiro episódio de *Tiradentes*. Trata-se de um depoimento - carta do personagem Joaquim José da Maya.

'(...) Eu sou brasileiro e bem sabeis que minha infeliz Pátria geme sob a escravidão mais afrontosa e que se torna cada dia mais insuportável pois os bárbaros estrangeiros nada poupam a fim de nos tornarem mais infelizes, temerosos de que possamos seguir o exemplo de vossa Independência...' (carta de Maya a Thomaz Jefferson)⁽⁴⁾

O texto em si já se apresenta preenchido de significados, explicações e críticas; a seleção de uma carta/depoimento já implica na tentativa de esclarecimento de uma situação delimitada; o próprio discurso já traz uma carga crítica explícita, carregada de adjetivação, que vem reforçar o seu caráter de denúncia. Este depoimento é imediatamente seguido de uma intervenção do Coro, que vem ratificar esta denúncia, ou seja, vem trazer um reforço ao conteúdo explicitado anteriormente.

'Eu sou brasileiro mas não tenho o meu lugar' (...)

'Esta Pátria não é minha, é de quem não vive lá' (...)⁽⁵⁾

Em seguida, propõe uma saída para a situação. É importante frisar aqui que, em *ARENA CONTA TIRADENTES* dificilmente o problema é somente levantado, ou se-

(4) Boal, A. e Guarnieri, G. - Op. cit., p. 61.

(5) Boal, A. e Guarnieri, G. - Op. cit., p. 61.

ja, arma-se unicamente a crítica. A convocação para a alteração da situação vigente faz-se sempre presente.

(...) 'Quem aceita a tirania
Bem merece a condição
Não basta viver somente
É preciso dizer não.' (...) (6)

Prossegue o discurso/depoimento de Maya solicitando apoio a Jefferson, que responde:

(...) 'O povo brasileiro pode contar com todo o nosso apoio moral, mas não com os nossos navios. E quando o povo brasileiro por si só já tiver conseguido a libertação, poderá contar com os nossos oficiais para adestrar o seu exército. Em troca, o Brasil deverá tão somente comprar o nosso bacalhau.' (...) (7)

Este texto, também depoimento, não somente cumpre a função didática de completar a idéia da problemática 'auxílio externo' que se inicia mais acima, mas também já visa expor uma denúncia do avanço 'imperialista' (no caso, norte-americano) dos países 'fortes' em relação à colônia brasileira.

Teríamos um sem número de exemplos a apontar dentro de TIRADENTES que nos confirmariam a hipótese da sua centralização na proposta didática; dito de melhor forma, o simples acompanhar do desenvolvimento do texto nos demonstra a intenção de esclarecimento, de explicação. A cada episódio, como já apontamos, cabem 3 planos que se interseccionam e se confundem:

(6) Boal, A. e Guarnieri, G. - Op. cit., p. 61.

(7) Boal, A. e Guarnieri, G. - Op. cit., p. 61.

- o de exposição da situação
- o de crítica
- o de convocação para mudança.

Desta feita, a própria disposição estética do texto vem configurar a proposta dos autores, no sentido de um texto que trabalhe a favor da denúncia e alternativa de melhora.

É necessário frisar neste momento que, a nosso ver, ARENA CONTA TIRADENTES apresenta a forma melhor acabada que os autores Boal e Guarnieri atingiram no processo de criação de uma dramaturgia nacional. A tentativa de nacionalizar a proposta brechtiana, isto é, adaptar para as condições e perspectivas brasileiras o teatro épico recriado pelo autor alemão se configura plenamente em Tiradentes. O sistema Coringa de interpretação e encenação, já formulado quando da montagem de Arena Conta Zumbi, vem confirmar a introdução desta concepção teatral no Arena. Com ela pretendeu-se propor uma sistemática permanente de se fazer teatro, no que se refere à estrutura de texto e estrutura de elenco⁽⁸⁾ que incluísse todas as formas (estilos e gêneros) teatrais. O que vem nos interessar, no momento, é que o estilo de interpretação adotado se aproximava por demais às propostas brechtianas: o chamado efeito de distanciamento, ou seja, 'levar o espectador a considerar os acontecimentos com olhos de investigador e crítico' é largamente utilizado.⁽⁹⁾ Para Brecht, o personagem é o reflexo da ação dramática, que se desenvolve por meio de contradições objetivas ou objetivas-subjetivas; o seu teatro épico aparece com a missão de articular o comportamento individual dentro dos processos, e não simplesmente de unir o homem à sociedade em que se move.

(8) Boal, Augusto - 'A necessidade do Coringa' in ARENA CONTA TIRADENTES, Op. cit., p.

(9) Brecht, Bertold - 'Écrits sur le théâtre,' citado por Bernard Dort no

Desta feita, Augusto Boal trouxe para o Arena algumas facetas do teatro pedagógico, sendo o estilo de interpretação uma delas. As outras, a nosso ver, a introdução da música, do narrador, a tipologia de discurso adotada, de caráter explicativo, reafirmam a tentativa de didatização do teatro.

Agora vejamos como esta mesma questão do didatismo pode ser observada na encenação levada a cabo no mesmo ano pelo Teatro Oficina, O REI DA VELA, de Oswald de Andrade. Em primeiro lugar, é preciso observar que as colocações políticas subjacentes a esta obra são extremamente satíricas.

Utiliza-se de personagens esquemas, tipos, que se expõem claramente. Em outras palavras, o seu discurso é direto, não se esconde ideologicamente, é cruel até atingir o caricato. É importante lembrar que em O REI DA VELA não aparece o discurso intermediário, explicativo, reflexivo, tal como em ARENA CONTRA TIRADENTES. Estruturalmente, os autores de ambas optaram por caminhos bastante díspares; a organização pedagógica de TIRADENTES não aparece em nenhum momento no texto de Oswald. O texto apresenta como estrutura básica um desenvolvimento de tensões, que se configuram em dois planos. Um, o plano da tensão episódica: tensão entre Abelardo I e Abelardo II. O outro, o plano da tensão social: conflito burguesia/proletariado, burguesia agrária/burguesia industrial, burguesia nacional/imperialismo. O conflito no plano episódico é marcado principalmente pela problemática da sucessão: ascensão de um personagem, Abelardo II e decadência de outro, Abelardo I, permeado por um personagem central de sustentáculo, de permanência: Heloísa. O primeiro

ato compõe-se de uma pintura social e política. O segundo ato se apresenta como uma pintura moral, centrada na classe dominante, que complementa a pintura social. No terceiro ato explicita-se a problemática da sucessão; fica posta a inversão de papéis - Abelardo II assume não só o papel de Abelardo I, como também a sua personalidade. Ocorre a morte de Abelardo I. Heloísa permanece ao lado de Abelardo II.

O autor opta pela sátira como recurso para que se cumpra a 'função didática' do texto, ou seja, a função de refletir acerca da realidade que vivencia, uma reflexão que ao mesmo tempo é uma denúncia da situação social/política e econômica na qual se insere. E é ao se colocar frente à situação que o leitor e o público se situam. A proposta, a nosso ver, se resume em desvendar o que há por baixo das aparências, levando este desvendamento até às últimas consequências: colocando de forma direta a realidade na qual se vive. A sátira, portanto, é incisiva, radical.

Citaremos aqui um trecho do terceiro ato de O REI DA VELA⁽¹⁰⁾ que vem tipificar o discurso irônico do texto. Trata-se de um diálogo entre Abelardo I e Abelardo II no momento em que o segundo está prestes a suceder o primeiro.

(...) 'Abelardo II - Que dinheiro?

Abelardo I - O nosso. O que sacou às dez horas precisas da manhã. O dinheiro de Abelardo. O que troca de dono individual, mas não sai da

(10) Utilizaremos a versão de O REI DA VELA publicada em Andrade, Oswald de - OBRAS COMPLETAS - 8 - Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

classe. O que através da herança e o roubo, se conserva nas mãos fechadas dos ricos ... Eu te conheço e te identifico, homem recalçado do Brasil! Produto do clima, da economia escrava e da moral desumana, que fez milhões de onanistas desesperados e de pederastas... Para manter o imperialismo e a família reacionária... Amanhã, quando entrares na posse de tua fortuna, defenderás também a sagrada instituição da família, a virgindade e o pudor, para que o dinheiro permaneça através dos filhos legítimos, numa classe só.' (...)⁽¹¹⁾

O cerne do texto oswaldiano é a crítica aguda à sociedade em que vive; não o faz porém recorrendo ao discurso explicativo; a reflexão se dá de um jato, no momento mesmo do episódico. A função do discurso é pedagógica somente à medida que denuncia, explicita uma situação de crise.

Está aí, a nosso ver, uma distinção fundamental entre as propostas do Arena e do Oficina neste ano de 1967. Enquanto o primeiro se pautava por uma tentativa de um teatro que se propunha a um didatismo, ou seja, apontar as falhas, os defeitos, mas ao mesmo tempo evocar a possibilidade de 'dias melhores' - a crítica em si já visava corrigir erros anteriores (o problema da organização, o problema dos maus revolucionários, o problema do descolamento entre grupo intelectual e o povo), o Oficina tinha como pauta a denúncia das classes dominantes, ou seja, centrar a crítica na burguesia, sem ter a preocupação de aventar a alternativa de mudança. A radicalidade estética, a nosso ver, é que

(11) Andrade, Oswald de - Op. cit., p.

pressuporá a radicalização política. Ela não se traduz de forma explícita como no texto do teatro de Arena. Se existe uma proposta para alteração da situação vigente, a mesma está impregnando o texto, e mais ainda o próprio espetáculo dirigido por José Celso, porém sem se destacar e formar um discurso à parte.

O IMPLÍCITO E O EXPLÍCITO:

O TRATAMENTO DO DISCURSO POLÍTICO

Afora a grande analogia histórica - trazer um tema do passado para um referencial presente, conjuntural podemos assim dizer, ARENA CONTA TIRADENTES se posiciona como um texto que tem como objeto de crítica o político: seja através da crítica aos poderes constituídos, seja a crítica às concepções políticas, seja a crítica às organizações políticas. O discurso episódico, ou seja, o discurso ligado à trama do texto, serve de suporte ao discurso político ou crítico. O texto na sua totalidade corroboraria esta nossa idéia. Citaremos um trecho do primeiro episódio somente para exemplificar. Trata-se de uma cena realista (a primeira aparição de Tiradentes no plano episódico), uma conversa entre Tiradentes e Mônica, uma pilata⁽¹²⁾.

(...) 'Tiradentes - Todo poder vem do povo e em nome do povo vai ser exercido!

Mônica - E o povo lá tem cabeça prá essas coisas ?

(12) As pilatas eram costureiras - prostitutas, fato bastante comum no período colonial, segundo explicação dada pelos autores no próprio texto.

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

Mônica - Ouve só, Deolinda! Quando eu digo que louco se trata a pau, não é à toa! Cadê povo prá essas coisas, seu Alferes?! Cada um quer fazer sua fortuninha sozinho. E prá mim tá certo! E a rainha também tá. Pensá nos outros a troco de que?

Tiradentes - Eta! Que dá vontade de abrir sua cabeça a ferro prá você entender! Numa República, tudo é de todos. Então a gente pensa também nos outros porque os outros somos nós! (...) ⁽¹³⁾

O discurso episódico (da trama propriamente dita) aparece sempre como deflagrador do crítico/didático. Ele vem portanto como suporte, ele dá as condições para o aparecimento do discurso político propriamente dito; conseqüentemente, o último aparece sempre de forma explícita, isto é, clarificado. Não é um discurso pseudo-social que, inserido no conjunto se tornará político (como veremos no caso de O REI DA VELA). A política é a própria discussão e o discurso que suporta essa discussão é político em si, de forma explícita. O conteúdo deste político, o qual chamaremos ideologia, deixando bastante claro que adotamos como conceito de ideologia a formulação proposta por Eliseo Veron ⁽¹⁴⁾ que será

(13) BOAL, A. e GUARNIERI, G. - Op. cit., pp. 71-72.

(14) 'ideologias são sistemas gerais que cumprem uma função central ao reforçar as formas de pensamento associadas à 'consciência de classe', não sendo ela uma classe especial de mensagens, mas sim um dos níveis de significação, um dos níveis de organização das mensagens'. VERON, Eliseo - Lenguaje e Comunicación Social, Buenos Aires, Nueva Vison, 1971.

objeto de análise posterior.

Em O REI DA VELA a problemática do discurso político se coloca de forma díspare. Não é a própria temática que irá permitir o seu aparecimento; não se trata de uma discussão política em torno do político. O discurso do primeiro ato do espetáculo é o que poderemos denominar um discurso pseudo-social que se transforma no terceiro ato num discurso pseudo-anarquista. Ele se torna político à medida que é uma denúncia, uma denúncia que se coloca de forma direta, que não se esconde ideologicamente e nesta perspectiva irá cumprir a sua função, por assim dizer, 'didática'. Oswald de Andrade em O REI DA VELA utiliza-se largamente da sátira, e nesta sátira o autor visa atingir a classe burguesa, a classe detentora do poder econômico, social e político. A sátira porém é social, a crítica à burguesia, o desvendamento de sua ideologia dá-se via quadro social; e é exatamente nesta proporção que o texto é político, pois entendemos que toda crítica real, procedente, que desvende as relações de dominação, feita através de qualquer manifestação desta sociedade, se torna uma crítica política. O discurso de O REI DA VELA é explícito, à medida que se auto-revela, expõe sua ideologia, sua visão de mundo de forma clara, explicita a crítica socialmente; daí a possibilidade de o considerarmos um texto político. O próprio recurso à criação de personagens estereotipados, tipificados e pouco dramáticos permite ao autor caricaturar, deixar que os mesmos se esclareçam pelo seu próprio discurso; a crítica à burguesia é feita por ela mesma, o discurso é aberto.

Exemplificaremos com um diálogo entre Abelardo I e Heloísa no primeiro ato, onde se explicita a união do capitalismo nascente com a aristocracia arruinada.

(...) 'Heloísa - Ora uma ilha brasileira! ... Estou quase não querendo.

Abelardo I - Um cais ... Onde você atracou ... Depois de tocar em muitas terras ... ver muitas paisagens ...

Heloísa - O meu porto seguro ...

Abelardo I - Um porto saneado ... Com armazéns ... guindastes ... E uma multidão de trabalhadores para nos dar a nota ...

Heloísa - Em troca da minha liberdade. Chegamos ao casamento ... Que você no começo dizia ser a mais imoral das instituições humanas.

Abelardo I - E a mais útil à nossa classe... A que defende a herança ...

Heloísa - Enfim ... aqui estou ... negociada. Como uma mercadoria valiosa ... Não nego o meu ser real educado nos pensionatos milionários da Suíça, nos salões atapetados de São Paulo... vivendo entre ressacas e preguiças, aventuras ... não pôde suportar por mais de dois anos a ronda da miséria ... E a admiração que você provocou em mim, com seu ar calculado e frio e sua espantosa vitória no meio da derrocada geral ... O conhecimento que tive de seu cinismo e de sua indiferença diante dos sofrimentos humanos...

Abelardo I - Conheço uma só coisa, a realidade. E por isso subjugo você que é sonho puro...

(...)⁽¹⁵⁾

O discurso explícito, acrescido da configuração estereotipada dos personagens, assim, permite que os mesmos se auto-critiquem de forma inequívoca e desta

(15) Andrade, Oswald de - Op. cit., p. 81.

forma cumpram a função política de explicitação da realidade.

TIRADENTES, ABELARDO (S) E

A QUESTAO DO 'HERÓI-POSITIVO'

Primeiramente gostaríamos de colocar que o herói é o elemento do drama que é didaticamente compacto; ele apresenta um rol de qualidades exemplares. Em TIRADENTES o herói é utilizado, a nosso ver, como um recurso didático, ou seja, como um meio estilístico de se apresentar uma proposta de um 'revolucionário ideal'. A heroização do personagem Tiradentes se dá através de vários aspectos: em primeiro lugar, porque ele aparece como o indivíduo que sintetiza, que responde aos ideais populares, que transcende sua própria individualidade em favor de ideais mais amplos.

Citaremos alguns trechos de seu discurso para exemplificar esta faceta do heroísmo de Tiradentes:

'Todo poder vem do povo e em nome do povo vai ser exercido' (16).

Em alguns diálogos contrapõem-se as idéias de alguns conjurados em relação à participação popular, para ressaltar a posição de Tiradentes. A conversa se passa durante o terceiro episódio, entre F. Paula, Domingos Paula e F. Silvério.

(16) - Boal, A., Guarnieri, G. - Op. cit., p. 71.

(...) 'Francisco - Eu não estou entrando na conversa-
ção. Mas, a meu ver, se querem uma opinião
técnica, mil homens não bastam! Mil homens
bastariam se todo o povo apoiasse.

Tiradentes - Então, mil homens bastarão! Só
nos falta quem comece.

Domingos - É melhor ter cuidado! Precisamos
ter a força de conduzir o povo antes que ele nos
conduza. De que vale lutar contra a opressão e
cair na anarquia!?

Tiradentes - Por que anarquia? A tropa do e-
xército também é povo. Se se teme o povo em
armas desorganizado, que se organize o povo
armado!

Domingos - Mas pode ser que nem sempre o po-
vo armado obedeça a vontade de seu chefe!

Tiradentes - Enquanto a vontade do chefe for a
vontade de todos, Vossa Mercê não terá o que
temer. E nós aqui estamos falando em nome do
povo.

Domingos - Não sei, não.

Tiradentes - Como, não sei não?

Silvério - O senhor Domingos tem razão. Por-
que, em relação ao povo ninguém pode ser to-
talmente a favor, nem totalmente contra. O po-
vo, como aliás muitas outras coisas, têm o seu
lado bom e o seu lado mau. Ao mesmo tempo é
útil e perigoso.' (...) (17)

Estes trechos vêm demonstrar que Tiradentes
não só portava os ideais populares, organizava o movimen-
to para o povo, como contava com a adesão e auxílio po-
pular para a efetivação da revolta.

(17) - Boal, A., Guarnieri, G. - Op. cit., p. 107.

Nesta perspectiva, o herói aparece como um recurso didático, ou seja, como portador de uma série de quesitos necessários para se levar a cabo uma ação realmente revolucionária: feita para e pelo povo. Ao mesmo tempo se denuncia a distância dos demais conjuras em relação aos anseios populares e ao povo mesmo. É pela comparação e portanto destaque da figura de Tiradentes que se afirma a univocidade de sua posição e sua 'positividade'.

Colada a esta idéia vem a da lucidez, visão objetiva da realidade, que é outorgada a Tiradentes, também em oposição à excessiva 'intelectualização', ao oportunismo e individualismo dos demais conjuras. Transcreveremos a cena de discussão a respeito da participação de Francisco de Paula, comandante dos Dragões de Minas, no terceiro episódio:

(...) 'Francisco - Bem, agora vou entrar na conversa. Pelo que vejo, todos precisam de mim. Sou a segunda pessoa em importância em toda a Capitania (...) Portanto se é verdade que as tropas do Rio estão dispostas a marchar sobre Minas; se é verdade que os homens sob o comando do Pe. Carlos de Toledo são capazes de convencer e dominar as tropas de S. João Del-Rei; se é verdade que em toda a volta de Vila Rica - em Serro Frio, Tijuco e Rio Verde - podem-se levantar homens que cerquem a cidade e se disponham a obedecer ao meu comando; se é verdade que os padres são capazes de exortarem os seus fiéis a seguirem minha palavra; se é verdade que Barbacena pode ser preso sem que eu o faça; se tudo isto é verdade e isto tudo for feito, então eu serei um homem entre vós!

Domingos - Bravos, Tenente-Coronel!

Alvarenga - Sabia que o nosso comandante não faltaria!

Carlos de Toledo - Essas palavras acabam de proclamar a República no Brasil!

Alvarenga - Salve nosso comandante Francisco de Paula!

Todos - Salve.

Tiradentes - Um momento, senhores! Se tudo isso for verdade, se tudo isso for feito e se tudo isso for necessário para a adesão de nosso querido Tenente Coronel, não será necessária a adesão de nosso querido Tenente Coronel!

Francisco - Isto vem provar que o muito do que foi dito, não é verdade!

Tiradentes - O que eu disse, reafirmo. O Rio se levanta mas não antes que o senhor o faça! E mesmo que se levantasse primeiro, Barbacena ordenaria imediatamente que o senhor marchasse contra eles. E o senhor teria de obedecer antes de poder decidir. E mesmo que desobedecesse seria o segundo, porque as tropas do Rio já teriam chefe. Nós queremos que o nosso chefe seja o primeiro! E os dois grandes heróis da independência de nossa Pátria serão o Tenente Coronel Francisco de Paula, Comandante Supremo das Forças Regulares e o Coronel Alvarenga que comandará o povo rebelado! (...)⁽¹⁸⁾

Desta forma, os autores de TIRADENTES vão arrolando uma série de qualidades, de dados 'positivos' que enobrecem e acrescentam à figura do Inconfidente o caráter heróico pretendido.

Por exemplo, incorporam ao personagem uma série de qualidades morais, tais como coragem, altruísmo, honestidade, que reforçam, com valores que são caros à platéia que assiste ao espetáculo, a imagem positiva de

(18) Boal, A., Guarnieri, G. - Op. cit., p. 113.

Tiradentes.

Vejamos alguns trechos do texto. Continuando o diálogo acima citado, temos:

(...) 'Alvarenga - Há um terceiro - Tiradentes - que com seu ardor nos mantém animados! E que terá a tarefa principal de esclarecer o povo para que ele nos apoie!

Tiradentes - Para mim, senhores, só exijo que me seja dada a missão de maior perigo e risco!

(...)⁽¹⁹⁾

Num outro trecho do texto, este do segundo episódio, também reserva-se à Tiradentes uma lucidez e uma disposição para levar à prática seus ideais revolucionários, e o princípio da não contradição - lutar por aquilo que acredita. Diálogo extraído do encontro entre José Alvares Maciel e Tiradentes.

(...) 'Maciel - Pena que o Visconde seja um homem digno...

Tiradentes - Não tem importância. No princípio todos os governos são bons. Depois, se enopam de riquezas e deixam o povo na miséria.

Maciel - Culpado é quem nos humilha.

Tiradentes - Culpado é quem suporta humilhação sem se revoltar... (...)⁽²⁰⁾

A nosso ver, o quadro vem a se completar através de um aspecto que dará a conotação final e fundamental do heroísmo de Tiradentes - o princípio da não traição, em contraposição aos demais inconfidentes, (Silvério é a síntese de seus defeitos) que negam suas posições em favor da defesa de suas individualidades. A de-

(19) Boal, A., Guarnieri, G. - Op. cit., p.p. 114-115.

(20) Boal, A., Guarnieri, G. - Op. cit., p. 82.

claração de culpa de Tiradentes conjuga as qualidades morais e intelectuais de um indivíduo que luta por alguma causa justa.

(...) 'Tiradentes:

- Excelência! Já agora nada mais retifico. Até agora neguei, não por querer encobrir minha culpa, mas por não querer perder ninguém. Porém, à vista das fortíssimas instâncias com que me vejo atacado e já sabendo os juízes tudo quanto sabem, até mesmo meus pensamentos mais íntimos, não posso continuar negando, pois se o fizesse, seria faltando clara e conscientemente à verdade. Por isso, resolvo dizê-la, ingênua e livremente, como ela é. É verdade que se premeditava o levante. É verdade que me encontrei com Maciel no Rio e lhe disse que o Brasil não necessitava de domínio estrangeiro. É verdade que a todos falava de um Motim e sedição contra a Coroa Portuguesa. É verdade que o povo sofre e que induzi muita gente a combater em Vila Rica. É verdade que o povo ignora que se pode libertar a si mesmo e que induzi muita gente a que armasse o povo para que se libertasse. É verdade que eu queria para mim a ação de maior risco e é verdade que se existissem mais brasileiros como eu o Brasil seria uma Nação florente. É verdade que eu desejava meu país livre, Independente, Republicano. É verdade que eu confiei demais, e é verdade que abandonei aqueles para quem outros diziam querer a liberdade. E é verdade que só os abandonados arriscam, que só os abandonados assumem e só com eles eu devia tratar. É verdade que eu tenho culpa e só eu tenho culpa. E é verdade que eu estou só.'

(...)(21)

(21) Boal, A., Guarnieri, G. - Op. cit., pp. 157-158.

Nesta declaração de culpa fica não só ratificado o caráter moral de Tiradentes, como o discurso se reveste de um caráter nitidamente político (embora posto de forma quase poética), onde se faz destacar, a nosso ver, a sua ligação, mesmo que no plano dos ideais, com o povo. E aonde a auto-condenação se dá exatamente por aceitar ter permitido a ausência do povo no levante. Não se trata somente de assumir os acertos, mas também os erros. E aí se completa a idealização de Tiradentes no texto/espetáculo.

A questão do herói positivo é fundamental quando se discute o que consideramos o 'teatro revolucionário' (ver parte I deste trabalho). Determinadas concepções advogam a necessidade de se criar e se mostrar um produto perfeito da sociedade para que o espetáculo tenha sua eficácia política e portanto revolucionária. Bertold Brecht é um dos autores que melhor situam o problema, preocupado com a reformulação do teatro de sua época, impingindo novos rumos ao realismo socialista, que até o momento havia sido apenas uma adaptação dos cânones do realismo e naturalismo. Tentaremos retomar a discussão já iniciada na primeira parte deste trabalho, tendo como referência dois autores que debatem o tema em torno das colocações teóricas e práticas de Brecht: Emile Copfermann⁽²²⁾ e Francisco Posada⁽²³⁾.

Francisco Posada discutindo as posições brechtianas nos coloca que o autor não se coloca a priori contra o conceito de herói positivo em geral; para tanto bastaríamos recordar 'A Mãe' e 'Os Fuzis da Senhora Carrar'. Mas que Brecht não concorda com a simplificação de personagens ou mesmo de situações que acabassem em uma defesa beata da nova sociedade (é claro que

(22) Copfermann, E. - Um Teatro Revolucionário - Op. cit.

(23) Posada, Francisco - Lukács, Brecht e a sit. atual do real. - Op. cit.

está criticando a arte socialista de então), promovendo desta forma uma arte edificante e aveludada, que se oporia à arte que ele estaria criando. Brecht via remanescentes de antigas tradições ideológicas que remontam inclusive à época feudal, na criação de 'heróis positivos'; para ele um personagem 'negativo' é mais estimulante que o 'positivo', porque ele é representado 'criticamente' (24). O autor alemão diz a respeito do herói positivo: 'uma simples identificação com o herói pode criar no espectador o desejo de igualá-lo, mas é difícil que ele possa dispor os meios de fazê-lo' (25). Posada complementa, colocando que a criação de heróis positivos não é socialista ou revolucionária em si mesma; inclusive pode se tornar um fenômeno contra-producente.

Já Emile Copfermann discorda que em 'Mãe Coragem' e 'Os Fuzis da Sra. Carrar' haja um herói positivo. Para ele, Brecht constrói um herói heróico, em cujo comportamento não entra nenhuma idéia de sacrifício (26); sua atuação é 'natural' à medida que age instintivamente (o autor se refere à personagem Catalina de Mãe Coragem), sem nenhuma elaboração racional.

Estas colocações se fazem necessárias, a nosso ver, à medida que a inserção de um personagem heróico 'positivo' por Boal e Guarnieri obedece a um posicionamento dos mesmos não somente em relação ao teatro mas à sua própria formulação enquanto ação política propriamente dita. A construção do herói é intencional. Assim Boal se expressa num artigo que prefacia a edição citada de Tiradentes:

(24) Cf. Posada, Francisco - Op. cit.

(25) Cf. Posada, Francisco - Op. cit.

(26) Cf. Copfermann, E. - Op. cit.

'Brecht cantou: 'Feliz o povo que não tem heróis'. Concordo. Porém nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de heróis. Precisamos de Tiradentes.' (27)

É bastante evidente que este posicionamento, antes de ser estético, é ideológico, isto é, vem como reflexo da sua visão de mundo de sua época, e mais ainda, das formas de atuação que pressupunha para alteração da realidade na qual estava submerso.

O autor coloca neste artigo que não é mito senso comum, vazio, que as classes dominantes difundiram de Tiradentes que pretende ressalvar, mas a luta revolucionária que o personagem historicamente pretendeu levar avante:

'O mito está mistificado. Não é o mito que deve ser destruído, é a mistificação. Não é o herói que deve ser enfraquecido; é a sua luta que deve ser magnificada.' (28)

Desta forma, Boal e Guarnieri pretenderam reformular uma visão tradicional de um 'herói nacional', transformando a sua positividade. Tiradentes, no texto, é um herói positivo; ele aponta para 'dias melhores', cria uma imagem, um modelo ideal a ser seguido. E desta forma o personagem cumpre sua função didática. mas, a nosso ver, ao pretenderem exaltar a luta de Tiradentes, acabam condensando-a por demais no próprio indivíduo personalizado o que, consequentemente, magnifica o personagem e não a sua ação. Por último, em torno de Tiradentes é criada uma idéia de sacrifício, que termina reforçando, embora sob prismas diversos dos de domínio público, a idéia do mito e sua necessidade.

(27) Quixotes e Heróis, in Arena Conta Tiradentes, op. cit.

(28) Quixotes e Heróis, in Arena Conta Tiradentes, op. cit.

Gostaríamos aqui de fazer uma ressalva. De forma alguma temos a intenção de criticar em termos estruturais a inserção do herói no espetáculo ARENA CONTRA TIRADENTES, que esteticamente representa um dos momentos de maior amadurecimento da dramaturgia do grupo. A presença do herói complementa exemplarmente a estrutura de TIRADENTES, reforçando sua intenção didática e ordenando, de forma bem acabada o texto/espetáculo. Gostaríamos somente de levantar uma questão que é a da eficiência, inclusive didática, da criação de heróis, da glorificação de indivíduos, enfim, como forma de esclarecimento, de explicitação das relações sociais e mais ainda, como explicitação de formas (fórmulas) ideais de luta.

Tentaremos observar agora como a problemática, a nosso ver fundamental, do herói, se manifesta no espetáculo O REI DA VELA.

Em primeiro lugar, temos a dizer que neste texto de Oswald de Andrade não se constata nenhum personagem que possamos assim denominar 'positivo'. Trata-se, é claro, de uma crítica aguda à sociedade, e o autor, longe de enaltecer qualquer indivíduo, procura denunciar e criticar os poderes constituídos, de uma forma altamente irônica, mas não destituída de sentido político. Possuído de um 'espírito antropofágico' concernente ainda à primeira fase do Modernismo (década de 20), Oswald de Andrade procura traçar um retrato da sociedade brasileira na década de 30, conservando uma concepção 'anárquica' da década anterior, extremamente carregada de humor, mas já introduzindo a consciência pessimista de nosso subdesenvolvimento, numa preocupação clara com os problemas sociais.

Desta feita, ao criar seus personagens, o faz de forma tal que, longe de condensarem um rol de qualidades, condensam um rol de defeitos, de imperfeições. Oswald não cria nenhum personagem positivo, nenhum exemplo a ser seguido. Cria estereótipos, ridicularizando-os ao extremo; usa a ironia como arma de questionamento dos valores sociais e humanos da sociedade brasileira; através do anedótico o texto atinge o político.

Abelardo I surge caracterizado em primeiro lugar como o burguês na sua forma mais estereotipada. Desvenda-se assim, diretamente, o ato exploratório, dominador, da burguesia. Como exemplo citaremos uma cena do primeiro ato, passada entre Abelardo I e O Cliente (devedor de juros de um capital emprestado ao primeiro):

(...) 'Abelardo I - Mas, enfim, o que é que o senhor me propõe?

O Cliente - Uma pequena redução no capital.

Abelardo I - No capital! O senhor está maluco! Reduzir o capital?! Nunca!

O Cliente - Mas eu já paguei mais do dobro do que levei daqui ...

Abelardo I - Me diga uma coisa, seu Pitanga. Fui eu que fui procurá-lo para assinar este papagaio? Foi o meu automóvel que parou diante do seu casebre para pedir que aceitasse o meu dinheiro? Com que direito o senhor me propõe uma redução no capital que lhe emprestei?

O Cliente - Eu já paguei duas vezes ...

Abelardo I - Suma-se daqui. Saia ou chamo a polícia. É só dar o sinal de crime neste aparelho. A polícia ainda existe ...

O Cliente - Para defender os capitalistas! E os seus crimes!

Abelardo I - Para defender o meu dinheiro. Será executado hoje mesmo. Abelardo! Dê ordens para executá-lo! Rua. Vamos. Fuzile-o. É o sistema da casa.'

(...)⁽²⁹⁾

Com extrema ironia, Oswald constrói o protagonista de O REI DA VELA como uma caricatura provida de um grau de desumanidade acentuada; radicaliza ao extremo para que se releve a crítica à burguesia. Faz valer, através de um discurso que se explicita, a todo instante, a burguesia se auto-desvendando. A crítica é feita através de seu próprio discurso. Desta feita, no segundo ato, assim 'se explica' Abelardo, enquanto classe determinante do processo político:

(...) 'Abelardo I - De fato, a minha vida enroscou na sua, Heloísa. Num momento grave, em que é preciso lutar e vencer. Sem piedade, de uma maneira fascista mesmo.

Heloísa - Você disse que isso não seria possível.

Abelardo I - Tenho estudado melhor. Somos parte de um todo ameaçado - o mundo capitalista. Se os banqueiros imperialistas quiserem ...

Você sabe, há um momento em que a burguesia abandona a sua velha máscara liberal. Declara-se cansada de carregar nos ombros os ideais de justiça da humanidade, as conquistas da civilização e outras besteiras! Organiza-se como classe. Policialmente. Esse momento já soou na Itália e implanta-se pouco a pouco nos países onde o proletariado é fraco ou dividido...

(...)⁽³⁰⁾

(29) Andrade, Oswald de - Op. cit., p. 67.

(30) Andrade, Oswald de - Op. cit., p. 107.

O recurso à sátira permite a Oswald de Andrade a revelação incisiva da posição da classe burguesa e seus poderes coercitivos. A imagem portanto da burguesia, através de seu personagem-tipo é cada vez mais desmistificada, cada vez mais clarificada, ressaltando-se sempre o seu lado 'imperfeito'.

A figura de Heloísa, símbolo da ordem dominante, a que sempre permanece, sofre um tratamento cuidadoso no texto, que visa também veicular a imagem de uma classe que defende qualquer interesse, se este lhe favorece a posição enquanto tal. Ela representa a aristocracia decadente que não mede esforços para se manter enquanto classe dominante, pelo menos aparentemente. Retomando um diálogo do texto já mencionado neste trabalho, novamente citamos:

(...) 'Heloísa - Enfim ... aqui estou ... negociada. Como uma mercadoria valiosa ... Não nego, o meu ser mal educado nos pensionatos milionários da Suíça, nos salões atapetados de São Paulo ... vivendo entre ressacas e preguiças, aventuras ... não pôde suportar por mais de dois anos a ronda da miséria ... '(...)⁽³¹⁾

Esta imagem que é dada do poder dominante, Heloísa a reforça no princípio do terceiro ato, quando é declarada a falência de Abelardo I:

(...) 'Heloísa - Que desgraça, meu bem! Que pena, que pena!
Abelardo I - Prefiro ser fraco ... Heloísa.
Você sabe porque nós íamos casar. Não era

(31) Andrade, Oswald de - Op. cit., p. 81.

decerto para fazer um ménage de folhinha...

Heloísa - Que pena! Meu Deus!

Abelardo I - Terás que procurar outro corretor... Você sabe... Nós casávamos para você pertencer mais à vontade ao Americano. Mas eu já não sirvo para esta operação imperialista. O teu corpo não vale nada nas mãos de um corretor arreventado que irá para a cadeia amanhã... Ou será assassinado pelos depositantes. Essa falência vai me desmascarar... (...) ⁽³²⁾

No final do ato reforça-se a imagem de Heloísa enquanto elemento de permanência, 'que troca de dono mas não sai da classe'. Heloísa resta ao lado da classe dominante, casando-se com o sucessor de Abelardo I, Abelardo II.

Abelardo II, o último componente do triângulo principal de O REI DA VELA, também é trabalhado no sentido de um desvendamento de seu real papel social. Ele aparece, no primeiro ato, como 'domador de feras' (clientes) de Abelardo I, ao mesmo tempo que socialista e candidato à sucessão do I. Vejamos um diálogo bastante significativo do primeiro ato, entre Abelardo I e Abelardo II, quando não só se apontam a tensão episódica entre os dois, como também já se faz transparecer a crítica ao socialismo 'burguês':

(...) 'Abelardo I - Diga-me uma coisa, seu Abelardo, você é socialista?

Abelardo II - Sou o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro.

Abelardo I - E o que é que você quer?

Abelardo II - Sucedê-lo nesta mesa.

Abelardo I - Pelo que vejo o socialismo nos

(32) Andrade, Oswald de - Op. cit., p. III.

países atrasados começa logo assim... Entrando num acordo com a propriedade...

Abelardo II - De fato ... Estamos num país semi-colonial...

Abelardo I - Onde a gente pode ter idéias, mas não é de ferro.

Abelardo II - Sim. Sem quebrar a tradição.
(...)⁽³³⁾

A contradição do personagem Abelardo II (socialista e candidato a sucessor de Abelardo I) é manifesta de forma aguda, logo no princípio do texto. Os personagens não se escondem para serem posteriormente revelados no drama, no episódio. Ou seja, enquanto personagens tipificados, destituídos de uma ação dramática linear, não nos surpreendem, mas pelo contrário, agudizam as contradições de forma clara, explícita.

Abelardo II provoca a destruição de Abelardo I, sua falência, e o sucede, toma-lhe o posto, impondo a permanência da classe.

Oswald de Andrade não é apocalíptico em seu posicionamento político, mas sim anárquico, a ponto de dispor de seus personagens de forma a mais livre possível. Desta feita, o protagonista Abelardo I, faz uma auto-crítica bastante incisiva no terceiro ato, porém deixa bem claro: não está se redimindo: a burguesia não se redime.

(...)'Abelardo I - ... somos uma barricada de Abelardos! Um cai, o outro o substitui, enquanto houver imperialismo e diferença de classes!⁽³⁴⁾

(33) Andrade, Oswald de - Op. cit., p. 72.

(34) Andrade, Oswald de - Op. cit., p. 117.

Oswald não postula saídas para a situação. Os três personagens principais: Abelardo I, Abelardo II e Heloísa são visceralmente desvendados e denunciados no transcorrer do texto. O autor está longe de propor alternativas para a sociedade que retrata; é incisivo nas suas críticas, e o mais importante, é que inova extremamente a forma de fazê-las. Daí a revolução que provocou, o seu vanguardismo enquanto projeto estético e ideológico.

No momento gostaríamos de estabelecer um cotejo com o Arena exatamente no que concerne à problemática anteriormente explicitada, qual seja, a do herói enquanto meio de apresentar a alternativa positiva para a alteração da sociedade.

Cabe aqui nos reportarmos novamente à questão do tratamento dado aos personagens em ambos os textos. Quanto ao O REI DA VELA, podemos observar que Oswald critica com a mesma agudeza todos os personagens; revela de todos, a essência e desta forma, ao final do texto, coloca-os num mesmo plano; sofrem, portanto, uma nivelção. Em Tiradentes, Boal e Guarnieri visam exatamente o destaque claro de um personagem - o herói/positivo - e sua contraposição em relação aos demais, os quais passam por uma crítica. Assim cria-se a dicotomia indivíduo bom/ indivíduo mau, através da própria forma de se conceber estruturalmente os personagens, reforçando com isto a proposta global do texto/espetáculo, qual seja, de crítica e convocação à alteração da sociedade.

Como vimos, a crítica à sociedade burguesa de forma alguma deixa de partilhar a proposta de Arena Conta Tiradentes; ela se faz presente, de forma um tanto diversa (a discussão se dá basicamente a nível da questão do poder político), mas também aguda e incisiva. Porém, o que nos importa por ora, é que os autores

Boal e Guarnieri não optaram, em momento algum, por uma visão anárquica da sociedade; eles apontam para a sociedade que virá e as formas para conseguí-la: a presença do herói positivo está diretamente vinculada a esta proposta política que se torna estética, à medida que impõe uma estrutura ao texto e ao espetáculo; determina e é determinada por uma concepção específica de 'teatro revolucionário' que acredita na necessidade não só da crítica e denúncia das contradições da sociedade, mas na necessidade de se apresentar soluções alternativas. Por outro lado, a perfeita compatibilidade das propostas do espetáculo encenado pelo Oficina com os ideais veiculados por Oswald de Andrade nos faz acreditar na aceitação por parte dos primeiros do projeto estético e ideológico do texto de O REI DA VELA, que sofrem inclusive uma maior radicalização na própria encenação. Sua proposição procura compreender o teatro revolucionário como aquele que visa denunciar as 'imperfeições' da sociedade e desta forma realizar o seu 'ato político'.

Se, num esquema maniqueísta⁽³⁵⁾, o Arena procura sempre mostrar o mal em contraposição ao bem, o Oficina tem como preocupação denunciar o mal. Nesta perspectiva, notamos a ausência de qualquer personagem ou situação positiva em O REI DA VELA; a própria encenação visava exatamente exacerbar ao limite esta proposta 'antropofágica': destruir os velhos mitos nacionais, levando ao extremo as metáforas do texto, trazendo-as ao cenário, aos figurinos, à música, aos acessórios. Com isto não queremos dizer que o texto/espe-

(35) Assumido pelo próprio grupo ARENA segundo declarações fornecidas à autora por Gianfrancesco Guarnieri em junho de 1977 e pelas próprias declarações de Augusto Boal em artigos da época.

táculo porte uma mensagem pessimista; é a própria radicalidade da concepção do espetáculo que traz implícita a proposta ao 'dia que virá'.

Tentaremos agora verificar como alguns elementos ligados diretamente ao projeto ideológico dos grupos (mas que, como veremos, estarão diretamente imbricados ao projeto estético) se farão presentes em ambos os textos. Gostaríamos de salientar que esta tentativa de leitura torna-se relevante para nós neste momento, porque temos a intenção de fazer ressaltar, ou seja, levantar alguns temas que em 1967 eram tão presentes enquanto objeto de discussão, tanto a nível do próprio Teatro, quanto do debate político que se travava em outros setores, mais ou menos organizados, de nossa sociedade. Verificaremos, desta forma, o porquê da incidência destas temáticas, as suas variações e sua relação com a conjuntura dentro da qual a sociedade vivia. Voltamos a frisar que a escolha deste ano como ponto de referência, embora não seja aleatória, visa somente estabelecer um marco que nos permitirá acompanhar a trajetória de ambos os grupos; verificaremos as permanências e as transformações sofridas antes e depois deste período e, desta feita, tentaremos traçar um histórico de um agir e pensar estético/político de dois grupos significativos (à medida que se impuseram como centros irradiadores de idéias e também à medida que não estavam isolados de outros setores da classe média) num período de crises sucessivas na conjuntura nacional. De fato, destacando o conteúdo ideológico que estes grupos pretendiam veicular através de sua forma artística, o teatro, estaremos refletindo sobre as formas de defensiva e ofensiva que a sociedade brasileira foi obrigada a criar em momentos nos quais a liberdade de pensamento e ação sofreram um lento e progressivo afunilamento.

Neste sentido, procuraremos levantar as principais problemáticas político/ideológicas em torno das quais o Arena e o Oficina trabalhavam suas propostas estéticas, com o intuito de localizarmos as preocupações fundamentais que nos conturbados anos pós-64 rodeavam os grupos de pequena burguesia que ainda tentavam responder ao regime que se impusera.

A LIBERDADE NACIONAL: APOLOGIA E CRÍTICA

Em ARENA CONTÁ TIRADENTES o fulcro que praticamente acompanha todo o texto/espetáculo é a questão da privação da liberdade em nosso país. Embora, é claro, Boal e Guarnieri se utilizem de um fato histórico passado, a analogia se faz clara e evidente: trata-se de denunciar uma situação presente que era exatamente a da perda do direito à livre ação e expressão imposta a partir de 1964.

O espetáculo inicia com um poema de Cecília Meirelles, já citado neste trabalho, e que aponta para duas questões fundamentais: a da ausência de liberdade e a presença de um domínio estrangeiro.

É importante neste momento lembrarmos que estas duas problemáticas serão centrais no ano 1967, não só para o teatro, como também para alguns movimentos paralelos, sendo o mais expressivo o movimento estudantil, que se pautará, neste período, na denúncia do imperialismo americano. A palavra de ordem 'abaixo o imperialismo' será uma constante nos movimentos estudantis e intelectuais dos anos pré e pós-64.

Voltando a Tiradentes, vemos que a preocupação durante todo o texto - a própria escolha do tema se justifica por aí - e principalmente durante o primeiro episódio, é de denunciar a usurpação indevida de nosso país por mãos estrangeiras, a corrupção do governo local, etc. Enfim, traçar um panorama da situação sócio-

política econômica na qual se encontrava a Colônia; localizar os 'culpados' pela situação também é uma preocupação que pauta o texto; a causa apontada é exatamente a do domínio português, inescrupuloso, apropriador, etc., que reduz o povo a uma situação de miséria absoluta.

Já em O REI DA VELA a preocupação primordial não é a de se denunciar a ausência de liberdade (que no período em que foi escrito o texto também se fazia sentir de forma bastante evidenciada) mas sim acusar a burguesia nacional de compactuar conscientemente com a infiltração do capital estrangeiro, cooperando de todas as formas para a plena realização de sua expansão e domínio. O objeto central da crítica não é o 'avanço imperialista', mas sim a forma de aceitação deste avanço por parte dos grupos industriais financeiros nacionais. Não se trata pois de discutir o avanço estrangeiro em si, mas como os detentores do poder econômico local se comportam frente a ele. Não se trata, portanto, de denunciar o imperialismo, mas sim a burguesia nacional que lhe é concorde.

Desta feita, o personagem símbolo do capital estrangeiro - o Americano - aparece marginalmente: a preocupação é o desvendamento interno e, portanto, os personagens do REI DA VELA significativos fazem parte da população interna do país. Parece ser este o fulcro central do espetáculo do Oficina: desmascarar a nossa classe dominante e seu constante interesse nas alianças, seja com o capital estrangeiro, seja com o próprio setor, que acaba de superar (a aristocracia cafeeira), como forma de sua manutenção enquanto 'classe'.

Não queremos com isso concluir que o Arena não se preocupa também com TIRADENTES em denunciar a classe dominante local; somente que, por contingência

do próprio referencial histórico, ela não fica totalmente definida, e daí a crítica se aguçar em torno do poder econômico estrangeiro, visto via poder político local. Explicita-se uma tensão interna e externa, os daqui e os de fora, mas não se apontam os setores nacionais decisivos; ou seja, eles inexistem no drama, inexistem no episódico. Portanto, o Arena, neste aspecto, deixa aberta uma questão.

OS INTELECTUAIS EM JULGAMENTO

É necessário destacarmos que o tratamento dado à questão se coloca de forma diversa para o Arena e o Oficina. A grosso modo podemos dizer que enquanto o primeiro centraliza a decisão em torno do político intelectual, o segundo o faz em torno do intelectual político. Procederemos à análise isolando as duas propostas para clarificarmos melhor nossa idéia.

Em ARENA CONTA TIRADENTES a crítica aos intelectuais se baseia nas seguintes problemáticas: na superficialidade de suas propostas, no individualismo de seus posicionamentos e no seu descolamento em relação ao povo.

Os políticos intelectuais se personalizam em Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antonio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Os autores constroem estes personagens de forma bastante estereotipada, para que a crítica seja mais direta. Uma das questões nas quais ela se baseia por exemplo, são as preocupações supérfluas nas quais o grupo se pauta, abandonando questões fundamentais, ligadas, no caso, à própria praticidade do 'levante'. Há no texto uma longa discussão entre Cláudio, Gonzaga

e o Cônego Luís Vieira que exatamente trata de perfazer esta crítica. Dela destacaremos um trecho.

- (...) 'Gonzaga - Entre meu caro e prezado cônego Luís Vieira, de cá um abraço!
 Cláudio - Chegou na hora exata, cônego. Estávamos em meio à maior disputa!
 Cônego - Qual a rima que está em discussão!?
 Gonzaga - Coisa bem mais importante que rima. Discutíamos a mudança de Capital!
 Cônego - Que capital?
 Gonzaga - Da nossa. Porque se vai haver uma Universidade, não será justo só para Vila Rica um duplo privilégio!
 Cônego - Perdoe, mas eu não entendo. Que Universidade?
 Cláudio - A nossa, cônego. Discutíamos a libertação!
 Cônego - Perigosas falas!
 Cláudio - Mas muito faladas; segundo Alvarenga, a coisa está por dias!' (...)

Desta forma prossegue a discussão, tendo quase como interlocutor crítico o personagem do Cônego Luís Vieira. Introduz-se ainda um outro personagem - Bárbara, mulher de Alvarenga - que terá a função de 'consciência crítica' da situação.

- (...) 'Bárbara - Senhores, café!
 Alvarenga - Bárbara bela! Este café chega num momento histórico. Acabamos de encontrar o dístico para a bandeira da liberdade. 'Libertas quae sera tamem'! Que tal?
 Bárbara - Bonito. Vocês gastaram tanto tempo fazendo o dístico que agora só ficou faltando fazer a independência. Se tivessem gasto o mesmo tempo fazendo a Independência, agora só faltaria o dístico.

Cônego - Heliadora, a Bárbara!

Alvarenga - Não te preocupes, meu anjo. A coisa já está adiantada. As revoluções começam sempre pela cabeça. Depois é que os braços se movem!

Bárbara - Se não se perde a cabeça antes!

Gonzaga - Hellás, D. Bárbara está sinistra!

Bárbara - Eu só espero que da mesma maneira com que vocês concluíram tão bem a etapa intelectual da sedição, a braçal tenha o mesmo êxito!

Gonzaga - Esta não depende de nós.

Bárbara - Enquanto vocês ficarem aí sentados, claro que não! (...) ³⁶

A personagem Bárbara cumpre no texto uma função didática, porque ela traz a reflexão sobre a situação exposta. Desta forma, a crítica não deixará nenhuma questão em aberto; insiste-se na excessiva 'teoricidade dos grupos políticos/intelectuais, em contraste com a sua restrita visão da realidade concreta e das tarefas a serem cumpridas na ação sobre esta realidade. A contra-figura destes políticos intelectuais mais uma vez será Tiradentes, detentor de uma visão lúcida, objetiva e realista da situação - o político verdadeiro. Num diálogo já citado neste trabalho, quando discutíamos a questão do herói no texto, havíamos apontado para a crítica do desligamento dos grupos políticos 'revolucionários' em relação ao povo, um desligamento inclusive deliberado, centrado na concepção estereotipada criada em torno do mesmo.

Transcreveremos aqui a continuidade do diálogo, para comprovar nossas observações.

(36) Boal, A., Guarnieri, G. - Op. cit., p. 110.

(...) 'Silvério - O senhor Domingos tem razão. Porque, em relação ao povo, ninguém pode ser totalmente a favor, nem totalmente contra. O povo, como aliás muitas outras coisas, tem o seu lado bom e o seu lado mau. Ao mesmo tempo é útil e perigoso.

Alvarenga - Eu tenho uma solução! O número de escravos é maior do que o de homens livres. Se nós garantirmos a liberdade a todos os escravos, teremos batalhões a nosso lado! Bem organizados, eles serão um povo que não é povo, na acepção mais perigosa do termo.

Domingos - Isto é bom! Serão batalhões de gente agradecida e obrigada.

Silvério - Mas o que é isso! O que é isso! Não é hora para brincadeiras! Então se decreta assim, sem mais nem menos, a libertação dos escravos?!

Tiradentes - Por que está tão abespinhado, Coronel Silvério?

Silvério - E não é prá estar? (...) Cabeça fria, senhores! Quem é que vai minerar, quem é que vai trabalhar na lavoura? Essa revolução é nossa ou é dos escravos?!' (...) ⁽³⁷⁾.

Creemos que em certos momentos os autores acabam por recorrer a um discurso esquemático, utilizando-se de alguns jargões como 'Final a revolução é nossa ou é dos escravos?!', que beiram uma certa superficialidade no tratamento da questão, que não se concretiza, felizmente, devido ao cuidado, à minuciosidade com a qual a problemática é trabalhada.

Gostaríamos de destacar ainda que, curiosamente, a crítica mais objetivada à intelectualidade nos é transmitida pelo personagem Silvério dos Reis, precisamente, o primeiro delator do movimento. Vejamos como

(37) Boal, A., Guarnieri, G. - Op. cit., p. 108.

isto se coloca. A questão se insere no início do segundo ato, quando o tema central de debate é o da traição, que sofre em TIRADENTES um tratamento político, relacionado diretamente com o problema da convicção ideológica.

Nossa dúvida surge exatamente no desenvolvimento do debate, quando a crítica mais aberta ao excessivo intelectualismo do movimento, aos objetivos extremamente individualistas de seus participantes, a acusação ao papel amorfo e dúbio dos intelectuais é feita exatamente pelo personagem/traidor da rebelião. Isto nos causa certa estranheza, porque em certa medida, transformar o personagem mais 'negativo' do texto em sua própria consciência crítica, acaba por torná-lo contraditório, o que iria causar certa confusão ao público. Vejamos alguns trechos do texto.

(...). 'Silvério ... mas vamos falar com franqueza: já pensou direito em quem está metido nessa rebelião? Um bandinho de intelectuais que só sabe falar. Porque a liberdade ... a cultura ... a coisa pública ... o exemplo do norte ... na hora do arroxó quero ver. O outro lá, comandante das tropas, o que quer mesmo é posição, seja na República, na Monarquia, no comunismo primitivo; o que ele quer é estar por cima. Olha velho, dessa junta, a maioria está trepada no muro: conforme o balanço eles pulam prá um lado.' (...)⁽³⁸⁾

Neste momento, cabe, a nosso ver, um pequeno reparo no texto, porque sob nosso ponto de vista, cai-se em uma certa contradição. Embora acreditemos na necessidade de se levar em conta que TIRADENTES não exige um rigor nem tampouco uma precisão histórica, por ser uma elaboração do nível literário, algumas incoerências podem torná-lo absurdo. Silvério en-

(38) Boal, A., Guarnieri, G. - Op. cit., p. 125.

quanto personagem teatral, é preciso sublinhar isto, torna-se contraditório em alguns momentos, por força de uma imposição feita pelos autores, que acabam por resvalar uma mensagem, fundamental, via um personagem 'errado'. Isto, a nosso ver, lança um véu de dubiedade ao personagem e conseqüentemente ao texto.

A crítica formulada pelo Arena aos grupos político/intelectuais se fecha em torno da questão de seu comportamento ético-político. Os autores retratam o personagem Alvarenga, antes de sua prisão, com intenções de delatar a conjura, acabando durante o interrogatório, por delatar a sua própria mulher; o personagem Gonzaga se omite e renega suas idéias. A omissão e incoerência, a fraqueza diante do perigo, a infidelidade à causa, formam uma série de atributos negativos que terminam por formular a contrapartida ao rol de qualidades das quais é dotado o personagem Tiradentes. Portanto, constrói-se uma série de contra-idealidades que não deixam por sua vez de cumprir sua função didática enquanto modelos a serem negados.

De sua parte o Oficina, através de Oswald de Andrade, opta por criticar um tipo específico de intelectual, aquele que se propõe a um liberalismo, desprovido de uma proposta política propriamente dita. Não é como em TIRADENTES, onde se faz a crítica ao político intelectual; aqui se discute o intelectual que se abstém de um engajamento político. PINOTE é o personagem que vem tipificar a proposta crítica oswaldiana: trata-se do intelectual que advoga uma posição de deliberada 'neutralidade' frente à sociedade. Transcreveremos alguns trechos de seu discurso.

(...) 'Abelardo I - Mas qual é a sua cor política nestes agitados dias de debate social?

Pinote - Eu tenho uma posição intermediária, neutra... Não me meto.

Abelardo I - Neutra! É incompreensível! É inadmissível! Ninguém é neutro no mundo atual. Ou se serve os de baixo...

Pinote - Mas com que roupa?

Abelardo I - Sirva então francamente os de cima. Mas não é só com biografias neutras ...

Precisamos de lacaios...

Pinote - É! Mas dizem por aí que a Revolução Social está próxima. Em todo o mundo. Se a coisa virar?

Abelardo I - Será fuzilado com todas as honras. É preferível morrer como inimigo do que como adesista. (...) (39)

A crítica feita aos intelectuais é na verdade muito mais direta em O REI DA VELA. O esquematismo radical da análise é pertinente à medida que Pinote é um personagem/estereótipo e como os demais personagens do texto, traz em seu discurso a sua própria crítica.

Transcreveremos outro trecho do texto para que nossa idéia fique melhor explicitada.

(...) 'Abelardo I - É um revoltado?

Pinote - Absolutamente não! Fui no colégio. Hoje sou quase um conservador! O que me falta é convicção.

Abelardo I - Tem veleidades sociais... quero dizer, bolchevistas?...

Pinote - Não senhor! Olhe, tenho até nojo de gente baixa... gente de trabalho... não vai comigo!

Abelardo I - Muito bem!

Pinote - Gente que cheira mal... (40)

(39) Andrade, Oswald de - Op. cit., p. 80.

(40) Andrade, Oswald de - Op. cit., p. 78.

A questão da relação do intelectual com o povo, que também é discutida em TIRADENTES, é vista aqui neste texto sob outra perspectiva. Também se incide sobre a noção 'caricaturada' de povo, porém com uma carga de ironia fortemente acentuada. A sátira prevalece sob uma análise mais depurada, que se pretende atingir em TIRADENTES, o que acaba por ampliar o alcance da crítica feita pelo Arena.

Prosseguindo o diálogo entre Pinote e Abelardo I temos a questão da crítica ao aristocratismo do primeiro.

- (...) 'Abelardo I - ... Mas afinal, qual é o gênero literário que cultivas, meu amigo?
- Pinote - Os grandes homens! Pretendo fazer como Ludwig. Escrever as grandes vidas! Não há mais nobre missão sobre o planeta! Os heróis da época.
- Heloísa - Então os seus livros podem ser lidos por moças...
- Pinote - Decerto! Eu quero ser um Delly social! Entenderam?
- Abelardo I - Perfeitamente! Uma literatura benéficante. Iludindo as coitadinhas sobre a vida. Transferindo as soluções da existência para as soluções 'no livro' ou 'no teatro'. Freud...'
- (...)⁽⁴¹⁾

Acusa-se o intelectual de permanecer voltado para a superficialidade, num projeto ilusório e omissos frente à realidade. No limite, a crítica incide sobre a sua posição moderadora que o leva, necessariamente, a defender privilégios da classe dominante.

Embora possamos apontar vários traços comuns

(41) Andrade, Oswald de - Op. cit., p. 79.

nas críticas feitas pelo Arena e o Oficina são necessárias algumas distinções. Em primeiro lugar, como já foi mencionado, as análises incidem sobre dois sujeitos relativamente diversos. O Arena procura discutir o político-intelectual, que engajado numa luta de caráter libertário, tem como limite a visão 'excessivamente' intelectualizada do processo e um individualismo enquanto 'classe privilegiada'. O Oficina critica um determinado tipo de intelectual, que nem sequer se propõe a uma tomada de posição contestatória frente a uma sociedade que lhe retira os próprios direitos. Acreditamos que, embora recorrendo em certos momentos a um discurso esquemático, o Arena, com TIRADENTES, termina por realizar uma crítica mais abrangente, primeiramente pela própria escolha do objeto da crítica. De outro lado, por não ficar somente no estereótipo (como acontece em O REI DA VELA), consegue apontar com maior agudeza as contradições dos personagens: o seu discurso é mais interessante, mais nuançado e aprofunda a questão da posição do intelectual numa sociedade em busca de uma reestruturação.

Oswald, por focar um determinado tipo de intelectual, inclusive bastante localizado no contexto cultural da década de 30 (não é representativo de todos os intelectuais da época), acaba por reduzir a análise. Torna mais limitada e em termos globais, mais esquemática, a crítica.

A QUESTAO NACIONAL

Nos reportaremos agora às formas político-ideológicas encontradas pelo ARENA e pelo OFICINA para conceber o projeto da nação brasileira. Estamos nos referindo ao problema da permanência / ausência ou reformulação da ideologia nacionalista nas

Propostas de ambos os grupos.

A 'questão nacional' em TIRADENTES se centraliza em torno da luta de libertação; trata-se da necessidade de afirmação da nação em confronto com uma situação de subjugação a uma potência estrangeira. A ênfase maior não é dada à exaltação pura e simples dos valores nacionais, como por exemplo a apologia de nossa cultura, nossa gente, bastante presente nos idos de 58/59. Trata-se agora de inserir a nação num projeto terceiro-mundista. Como veremos nas conclusões de nosso trabalho, ocorre um avanço na concepção do projeto nacional para a superação dos impasses pelos quais passava a sociedade brasileira; abandona-se em parte a idéia de 'se voltar às raízes' para se pensar sob uma perspectiva mais ampliada. De qualquer forma, a exaltação à categoria 'povo' permanece, embora sofrendo algumas reformulações, como pretendemos demonstrar mais adiante.

O anti-imperialismo, aparece revestido em TIRADENTES, de uma atitude anti-colonialista, na concepção original do termo: um colonialismo ainda não disfarçado. A analogia é clara, num momento político em que se denunciava a penetração e domínio do capital estrangeiro e, em decorrência, uma ingerência indireta das nações imperialistas nas tensões políticas.

Por sua vez, o Oficina opta por focar a 'questão nacional' através do nacionalismo 'antropofágico', a destruição dos valores burgueses decadentes, a desmistificação dos valores nacionais, o desrecalque localista. O REI DA VELA, um texto de transição do movimento modernista, escrito num período em que passava-se por uma nova reformulação dos padrões literários e culturais (1933), permite ao Oficina estabelecer a própria crítica ao nacionalismo 'ufanista'.

Interessa-nos, portanto, neste momento, caracterizar de forma precisa o tipo de nacionalismo que impregnava a proposta ideológica do grupo.

O REI DA VELA trata da crítica à exaltação dos valores nacionais, falsos por si só, na medida em que seus portadores, a burguesia, foram os primeiros a consentirem com a penetração e domínio de uma potência estrangeira. Acusa-se portanto a glorificação que se faz em torno de um falso critério de nacionalidade, que visa exatamente confundir os interesses de uma classe em nome dos interesses da nação enquanto totalidade. Uma questão extremamente atualizada para o ano de 1967, embora já tivesse sido apontada em 1933, por Oswald de Andrade. Desta feita o Oficina opta por uma via que não deixa de ser nacionalista: faz ressaltar o falso ufanismo, pretendendo com isso, no limite, denunciar a ausência de uma verdadeira consciência crítica nacional. O segundo ato do espetáculo, que se passa no Rio de Janeiro, o 'cartão de visitas' nacional, tipifica de forma clara o que tentamos expor acima. Nada melhor do que as palavras de José Celso Martinez Correa para exprimir isto.

'O segundo ato é o ato da Frente Única Sexual passado numa Guanabara. Utopia da farra brasileira, uma Guanabara de talão pintado 'made in the States', verde e amarela. É o ato de 'como vive', como é o ócio do burguês brasileiro. O ócio utilizado para os conchavos. A burguesia rural paulista decadente, os caipiras trágicos, personagens de Jorge de Andrade e Tennessee Williams vão para conchavar com a nova classe, com os reis da vela e tudo sob os auspícios do americano. A única forma de interpretar esta falsa ação, essa maneira de viver 'pop' e irreal é o teatro de revista, a praça Tiradentes. Assim como São Paulo é a capital de como opera

a burguesia progressista, na comédia da seriedade da vida do business mau brasileiro (...), o Rio ao contrário, é a representação, a farsa de revista de como vive o burguês, a representação de uma falsa alegria, da vitalidade que na época começava na Urca e hoje se enfossa na bossa de Ipanema. (42)

Observamos pois que em 1967, no campo da manifestação teatral, havia duas posições bastante demarcadas em torno da questão do encaminhamento de um projeto político nacional: de um lado, o teatro de Arena, expondo claramente os rumos que compreendia como viáveis para a superação da crise político-social nacional, ou seja, a luta por uma emancipação política que estivesse apoiada num amplo consenso popular. O Oficina, de outro lado, sem explicitar claramente a sua proposta alternativa para a sociedade brasileira, deixa-a apontada, na medida em que, criticando radicalmente os valores e a posição da classe dominante traduz na sua própria encenação, extremamente revolucionária, a radicalização que visualizava para o plano sócio-político.

A CONCEPÇÃO DA CATEGORIA 'POVO'

No que concerne ao espetáculo TIRADENTES, como já foi apontado anteriormente, uma das críticas fundamentais que o texto procura veicular é exatamente

(42) CORREA, J. C. M. - O REI DA VELA - Manifesto do Oficina, setembro de 1967, incluído no Programa do Espetáculo.

a da ausência da participação popular nos movimentos sociais nacionais, visto através do episódio da Inconfidência Mineira, analogia às então atuais tentativas de organização política fora dos limites impostos pelo Estado.

Como já foi referido neste trabalho, estabelece uma crítica à vanguarda político-intelectual pelo seu distanciamento progressivo, estabelecido deliberadamente, em relação aos ideais e perspectivas populares; aponta para a posição 'aristocrática', elitista, deste grupo que não se desvincula de sua 'posição de classe' e desta forma acaba por 'ausentar' o povo das propostas reformuladoras da sociedade. Acreditamos que os textos já transcritos anteriormente esclarecem de algum modo esta questão.

Curiosamente, como já foi aventado aqui uma vez, será também o personagem Silvério quem denunci-ará, de forma mais estruturada, a ausência da participação popular na tentativa de levante. Reportamo-nos ao texto para melhor esclarecer a questão.

(...) 'Coringa - Então você não acredita mesmo neste levante?

Silvério - Condições havia, mas agora não. Povo, que é o que resolve mesmo nestas horas, não se pode contar com ele. O povo não se reúne na casa do Ouvidor Gonzaga e muito menos na do Tenente-Coronel. E graças a Deus não vai mesmo. Já imaginou este povaréu de mazombos tomando conta disso? Virgem Nossa Senhora, não quero nem pensar. Pois não estavam falando em libertar os escravos? Com o tempo eles vão acabar falando em Reforma Agrária...' (...) (43)

(43) Boal, A., Guarnieri, G. - Op. cit., p. 125.

A nosso ver, porém, a colocação mais incisiva com relação à temática povo, e que discute de forma aberta a sua participação no movimento social, se faz através das intervenções do Coro, do Coringa e do personagem Tiradentes, cujo discurso vem sempre mesclado por um tom episódico e um tom explicativo. A primeira intervenção, no plano do episódico, de Tiradentes é clara.

(...) 'Todo poder vem do povo e em nome do povo vai ser exercido.' (...) (44)

Sempre presente, ao lado da proposta da necessidade de sua inclusão no movimento, a exaltação romântica do povo como categoria portadora de um sofrimento quase fatalista, porém munida de coragem, bravura, etc.

É bastante significativa a intervenção do Coro no final do segundo episódio.

(...) 'Coringa - Tá ficando bom?
 Coro - Tá!
 Coringa - Tá ficando bom?
 Coro - Tá!
 O pessoal tá começando a engrossar!
 O pessoal tá começando a engrossar!
 Coringa - Responda, minha gente,
 E o povo aonde é que está?
 Coro - Está sofrendo calado
 Sofrendo a trabalhar
 Extraíndo tesouro
 Prás burras entulhar.
 Coro - Da Rainha Maria
 Que quer se fartar.
 Coringa - E diga minha gente,
 Ninguém quer protestar?

(44) Boal, A., Guarnieri, G. - Op. cit., p. 71.

Coro 1 - O protesto é valente
 Prá quem quiser escutar!
 Coro 2 - Trabalho só pára
 Quando é pra lutá!
 Soldado que chega
 E quer nos roubá!
 Fizemos garimpo
 Pro ouro extrair,
 O ouro que fique
 Aqui sem sair!
 Coro 1 - Garimpeiro é?
 Coro 2 - Operário lutador!
 Coro 1 - Garimpeiro é?
 Coro 2 - Mineiro brigador!
 Coro 1 e 2 - Quem fizer Independência
 O Garimpo vá chamar
 Pois são mil bocas douradas
 Que num grito vão apoiar! (...) (45)

Neste trecho, duas problemáticas se destacam: primeiramente, a do caráter sofredor do povo, um sofrimento 'calado'. Ao lado de uma denúncia de exploração a que o povo está submetido, resvala uma atitude de comiseração em relação ao mesmo. A idéia de povo se junta a de 'coitado'. Em segundo lugar, destaca-se o seu caráter heróico: seu protesto é valente, o operário é lutador, o mineiro é brigador. Portanto, é exaltado enquanto um elemento, que a priori, é portador de condições ideais para uma luta revolucionária.

Prosseguindo o texto, didaticamente, é dada a explicação do porque deste povo não se manifestar.

(...) 'Coringa - Mas digam lá, companheiros dessas Minas. Que é que há com o povo que não se manifesta?

(45) Boal, A., Guarnieri, G. - Op. cit., p. 99.

Garimpeiro - E eu sei lá? Quem entende? O pessoal só fica aí reclamando, falando. Na hora do p'rá valê, cadê? Ninguém faz nada. Isso é que falta, ó ... Tutano! Tutano é que não tem!

(...)

Coringa - Mas se alguém organizasse a resistência, o povo ia junto?

Garimpeiro - Ah, isso é mais do que certo. Estourou o fuzelê, nós tá. O difícil é estourá.

Coringa - É mas agora, parece que vai! (...)⁽⁴⁶⁾

Retoma-se a colocação. O povo é bravo e corajoso por si só, o que falta é liderança, 'alguém que organizasse a resistência'.

A nosso ver, persiste neste texto a idealização das condições reais das classes trabalhadoras do período histórico focado (respeitemos a analogia - do período de encenação do texto também) ou seja, acredita-se num estado quase ideal de disponibilidade para a luta, acusando-se somente as lideranças de não conseguirem captar estas 'condições quase perfeitas'. Na verdade, a crítica às lideranças (nunca muito bem definidas) é bastante típica desta fase pós/64, quando se intenta uma análise do fracasso das tentativas de organização de movimentos populares no pré/64.

Como decorrência desta colocação, o texto aponta para o fato de que a Inconfidência, apesar das condições dadas, isto é, da pré-disposição do povo em aderir ao levante, se fez à margem dele. Este trecho clarifica a questão:

(...) 'Coro 1 é 2 ... Quem quiser independência
O garimpo vá chamar

(46) Boal, A., Guarnieri, G. - Op. cit., p. 100.

Pois são mil bocas douradas
 Que num grito vão apoiar!
 Coringa - Mas ninguém foi já chamar! (...)⁽⁴⁷⁾

Repete-se a idéia de ausência deliberada do apoio popular, numa clara transposição para as organizações políticas da década de 60, que sempre se restringiram (embora teoricamente não se propusessem a isso) a uma cúpula vanguardista.

Neste momento, gostaríamos de ressaltar que talvez o episódio Inconfidência não seja na realidade o melhor exemplo para se tentar a analogia histórica referente ao aspecto acima descrito, na medida em que nunca ficou configurado como um movimento que objetivasse beneficiar as classes menos favorecidas. No entanto, como a pretensão dos autores não foi realmente a de fidelidade histórica, cremos que cabe a grosso modo, a atualização da crítica.

O NOVO DIA

Colada à idéia da discussão da 'participação do povo', põe-se a questão do 'novo dia'; porém, de forma diversa da produção musical do período⁽⁴⁸⁾, este novo dia não é anunciado ao lado de uma espera passiva, nem sequer de uma proposta consoladora, mas junto a uma proposta de protesto e de luta.

Repetindo o texto já referido: 'O protesto é valente, prá quem quiser escutá.' / 'Trabalho só pára, Quando é prá lutá' - os autores visam mostrar o desafio à situação constituída, numa demonstração da existência de condições para a sua superação.

(47) Boal, A., Guarnieri, G. - Op. cit., p. 101.

(48) É importante, para tanto, consultar o artigo de Walnice Nogueira Galvão - MPB - Uma análise ideológica, revista Aparte nº 2 - maio/junho 1968, Publicação do TUSP.

No final do primeiro tempo de TIRADENTES há o que podemos chamar uma proposta revolucionária didática, que complementaria os textos anteriores no que se refere à participação popular no levante.

(...) 'Coro - Já estou preparado
Sei bem que fazer:
O povo está armado,
Liberdade ou morrer.

Alvarenga - Meus trezentos pé rapados
Vão logo se juntar
Aos escravos de Silvério
Já armados pra lutar.

(...)
Tiradentes - Já com homens bem treinados
Ao Palácio vou chegando
Dando fim ao cativoiro
Vida nova vou levando.

(...)
Coro - O povo aqui nesta praça
Com vontade decidida,
Resolve ter liberdade.
E por ela dá sua vida.
O povo aqui nesta praça
O poder vai destroçando
Dando fim ao cativoiro,
Vida nova vai criando.'

(...)⁽⁴⁹⁾

O NOVO DIA é precedido, como vemos, de uma destruição do poder vigente; impõe-se ao povo uma ação concreta, que irá incidir numa situação de 'libertação'. O que não se esclarece é exatamente a quem esta libertação iria favorecer; em outras palavras, a que grupo ou classe o processo de libertação, tal como é posto historicamente, serviria.

(49) Boal, A., Guarnieri, G. - Op. cit., pp. 120-121.

Boal, no prefácio de TIRADENTES⁽⁵⁰⁾, declara que a Inconfidência não teve características de uma revolução popular; para mostrar o povo, diz o autor, melhor seria o relato de O Conselheiro, Os Alfaiates, e outros. Trata-se pois de uma revolução de cunho burguês, cremos nós. Mas que burguesia? A nosso ver, falta no texto especificar e em nome de qual grupo nacional, classe ou fração de classe, a Inconfidência teria sido feita. Se, no caso, nem sequer o povo foi convocado⁽⁵¹⁾, por que toda esta ovação, este entusiasmo em prol da participação popular, se os frutos da independência não seriam por eles desfrutados? Na verdade, a quem interessava este novo dia? Parece-nos que isto não fica claro no conteúdo veiculado pelo texto. Desta forma, quando se insere o personagem povo na estrutura do texto, somos levados a levantar algumas questões.

(...) 'Espanto que espanta a gente
 Tanta gente a se espantar
 Que o povo tem sete fôlegos
 E mais sete tem prá dar!
 Quanto mais cai, mais levanta
 Mil vezes já foi ao chão
 Mas de pé lá está o povo
 Na hora da decisão! (...) ⁽⁵²⁾

(50) Boal, A - Tiradentes, questões preliminares in ARENA CONTA TIRADENTES, Op. cit., p. 146.

(51) 'E se é verdade que muitas revoluções burguesas foram feitas pelo povo, também é verdade que, nesta, o povo estava ausente, e mais que ausente, foi afastado' - Texto de explicação 4 in ARENA CONTA TIRADENTES, Op. cit., p. 126.

(52) Boal, A., Guarnieri, G. - Op. cit., p. 163.

Nossa crítica vai em direção ao fato do espetáculo terminar exatamente com um personagem que não compõe o plano episódico de forma efetiva - o povo. Os autores optam, como solução, por sintetizá-lo, enquanto ideal de existência, no personagem Tiradentes, unificando, portanto, sua figura com a imagem do povo de forma genérica. Esta música entra exatamente no momento em que Tiradentes é enforcado, logo, é ele a referência direta. Tiradentes/povo é enaltecido, ao fim do drama, numa alusão objetiva a uma ação política que não caberia de forma lógica no desenvolvimento do espetáculo.

Quanto à inserção do herói, nossa posição já foi, esperamos, suficientemente esclarecida. Quando nos deparamos, porém, com a exaltação final ao povo, temos a apontar uma não organicidade do término do espetáculo, com a estrutura geral do texto; o final, no limite, acaba por compor uma questão à parte na totalidade da proposta de TIRADENTES.

Mas, tudo isto não deixa de ser um reforço às propostas didáticas básicas do espetáculo: uma revolução necessita de heróis, e uma revolução não pode ser feita 'à margem do povo', embora Tiradentes não tenha sido na realidade um herói e nem a Inconfidência uma tentativa de revolução popular.

Agora, confrontando a questão do tratamento ao sujeito 'povo' em TIRADENTES e em O REI DA VELA, teremos uma grande disparidade a apontar.

No texto de Oswald de Andrade, a classe dita 'oprimida' aparece de duas formas, sendo necessário esclarecer que ela não é central na discussão levada a vante pelo autor.

De um lado, representada pela classe média 'pauperizada': o pequeno funcionário, o pequeno comer-

ciante, o pequeno industrial, que sofre as consequências da revolução de 1930. Tratados de forma extremamente grotesca, estereotipados, eles são personalizados pelos 'clientes' do escritório de usura de Abelardo I - aparecem enjaulados como 'feras', sob o comando do chicote de Abelardo II. Uma cena, a do primeiro ato, entre Abelardo I e o Cliente definem sua situação de classe. O Cliente entra em cena com uma corda no pescoço, metafórica e grotescamente sugerindo a sua condição econômica-social. E assim se define:

'Eu sou um covarde. O senhor abusa de um fraco, de um covarde!' (53)

Oswald utiliza-se somente desta única cena para demonstrar sua tese; sua preocupação, antes de mostrar a situação miserável desta classe média, é denunciar através dela, o caráter exploratório de Abelardo I que, no espetáculo, é a figura síntese do capital financeiro (é usurário) e do capital industrial (é o Rei da Vela). O próprio personagem assim se explica, num discurso meta-teatral, depois da saída do Cliente:

(...) 'Abelardo I - Não faça entrar mais ninguém hoje, Abelardo.

Abelardo II - A jaula está cheia ... Seu Abelardo!

Abelardo I - Mas esta cena basta para nos identificar perante o público. Não preciso mais falar com nenhum dos meus clientes. São todos iguais. Sobretudo não me traga pais que não podem comprar sapatos para os filhos...'

(...)(54)

(53) Andrade, O. - Op. cit., p. 67.

(54) Andrade, O. - Op. cit., p. 68.

A alusão à revolução social, a ameaça que aparece como a única forma de acabar com o 'cadáver gangrenado', surge na parábola do cachorro Jujuba (terceiro ato):

'Mascote de um quartel, depois expulso porque levava outros cachorros para comer com ele, Jujuba recusa-se a voltar ao quartel, apesar de defendido pelos soldados: escolhe permanecer na rua com os outros cachorros. A cidadela precisa ser tomada por fora. Jujuba é um cachorro passivo, não morde, mas a mensagem fundamental da peça é que a estagnação pode e deve cessar.'⁽⁵⁵⁾

Assim se expressa Abelardo I:

(...) 'Abelardo I - Nunca mais voltou ao quartel. Morreu batido e esfomeado como os outros, na rua, solidário com a sua classe! Solidário com a sua fome! Os soldados ergueram um monumento ao Jujuba no pátio do quartel. Compreenderam o que não trai. Eram seus irmãos. Os soldados são da classe do Jujuba. Um dia também deixarão atropeladamente os quartéis. Será a revolução social... Os que dormem nas soleiras das portas se levantarão e virão aqui procurar o usurário Abelardo! E hão de encontrá-lo...'
(...)⁽⁵⁶⁾

Oswald de Andrade aponta para a revolução, para um novo dia, como vimos. Mas não o faz de maneira laudatória - não vê a sociedade de forma estanque; prevê a mudança, e as consequências que a classe dominante sofrerá. A perspectiva, portanto, é sempre

(55) Peixoto, Fernando - De como se alimenta e se preserva um cadáver gangrenado, incluído no Programa do espetáculo O REI DA VELA, set/67.

(56) Andrade, O. - Op. cit., p. 119.

a do poder, a alusão ao povo é feita de forma objetiva. Não se percebe, como em TIRADENTES, a tentativa de se proclamar uma 'fórmula' para ultrapassar o 'status quo'; somente uma breve alusão à possibilidade da revolução, que, num momento agonizante, Abelardo I aventa, como vingança para o seu sucessor, Abelardo II.

(...) 'Abelardo I - O cálculo frio é a nossa honra. O sistema da casa! Não morro como um convertido. Se sarasse ia de novo lutar pela nota (...) Se vejo com simpatia, neste momento de minha vida que se esgota, a massa que sairá um dia das catacumbas das fábricas ... é porque ela me vingará ... de você ...' (...)⁽⁵⁷⁾

O personagem aponta para a sociedade comunista porque acredita no seu poder corrosivo, destrutivo, não por opção ideológica. A burguesia jamais abdica de seu posto; esta é, talvez, a lição que Oswald pretende extrair deste texto. Uma fração dela pode, por um momento ou outro ver-se destronada. A classe entretanto permanece, fiel ao seu propósito, enquanto tal. A configuração estrutural do texto confirma o conteúdo ideológico explicitado: a sucessão é personalizada. Abelardo II toma o lugar de Abelardo I - a estrutura permanece: Heloísa, seu personagem símbolo, troca automaticamente de dono.

Com isto, não queremos absolutamente dizer que Oswald nos propõe uma visão 'cíclica' do mundo, somente quer deixar claro que as grandes alterações não ocorrerão no seio da classe dominante, sobre a qual, ele e o Teatro Oficina, centralizam sua irônica e radical crítica. Não se trata, portanto, de louvar as classes oprimidas, mas de denunciar a classe opressora. Um ponto

(57) Andrade, O. - Op. cit., p. 118.

fundamental que distancia os projetos estéticos e ideológicos do Arena e do Oficina, já bastante claro neste nosso primeiro cotejo da produção destes dois grupos.

A TRAJETÓRIA DO ARENA

A próxima etapa de nosso trabalho vai procurar exatamente acompanhar o projeto estético e ideológico dos grupos Arena e Oficina; traçaremos a trajetória dos mesmos, tendo como pontos de referência os espetáculos encenados e como problemáticas a destacar, aquelas anteriormente levantadas quando da análise comparativa de ARENA CONTRA TIRADENTES e O REI DA VELA.

Gostaríamos de acrescentar, nesta parte do estudo, que traçaremos isoladamente os quadros de ambos os grupos, para ao final tentarmos um cotejo. Não nos deteremos em todos os espetáculos com o mesmo rigor, mas sim, como já foi apontado na Introdução, procederemos a uma seleção de alguns espetáculos que consideramos momentos-chaves para a compreensão das propostas globais dos grupos.

Desta feita, iniciaremos nossa análise pela produção do Teatro de Arena, o grupo impulsionador das mudanças radicais pelas quais passou o nosso teatro a partir de 1958. Um breve apanhado histórico se faz necessário, para que possamos ter em mente o desenvolvimento de seu trabalho; ressaltamos que nosso objetivo não é o de reconstruir a história do grupo em si, mas de seus espetáculos. Em outras palavras, faremos um rápido panorama das encenações, localizando aquelas que privilegiaremos em nossa análise.

Nosso estudo se fará a partir do ano de 1958, quando o Arena encena ELES NAO USAM BLACK-TIE, de G. Guarnieri, anunciando uma nova fase do teatro paulista e até podemos dizer, nacional, que viria provocar uma ruptura ao que se fazia então nos palcos. Tratava-se de uma tentativa de nacionalizar por inteiro o nosso teatro: modo de encenar, modo de representar, de dirigir e o que se torna neste momento relevante, criar uma dramaturgia nacional,

que se voltasse para os problemas imediatos vividos pela sociedade brasileira.

Em fevereiro de 1958 é encenado ELES NAO USAM BLACK-TIE, cuja temática central incide sobre um drama vivido num morro, numa favela carioca, envolvendo problemas tanto a nível do conflito na vida familiar, quanto conflitos em relação à vida política propriamente dita: a participação do proletário na luta por melhores condições de vida. Esta peça fica em cartaz até o ano de 1959. Neste mesmo ano estréia CHAPETUBA FUTEBOL CLUBE, de Oduvaldo Vianna Filho, que focaliza o drama de um clube de 2ª. divisão do interior; é ainda um texto de crítica social, um drama realista, que objetiva denunciar a corrupção, o suborno existente dentro do esporte. A interpretação e direção caminha na mesma linha de ELES NAO USAM BLACK TIE. Ainda neste ano é encenado GENTE COMO A GENTE, de Roberto Freire.

O próximo espetáculo encenado pelo Arena foi A FARSA DA ESPOSA PERFEITA, de Edi Lima (abril de 1959), um texto que se volta para uma linha regionalista, com um conteúdo extremamente superficial, cujos conflitos centrais giram em torno da oposição entre marido/mulher e amante.

A crítica especializada sente-se demasiadamente decepcionada frente ao espetáculo, acusando-o inclusive de escamotear a verdadeira meta, que é o de travar contacto com problemas sociais.

Neste momento, o movimento começa a perder terreno em sua proposta inicial. Segundo declarações de um dos seus principais componentes, Gianfrancesco Guarnieri, já se delineava um desnível entre a produção real de textos, incentivados pelo Seminário de Dramaturgia instituído pelo Arena e

as coordenadas teóricas e práticas que os seus componentes haviam se proposto a levar adiante em seu projeto estético e ideológico¹. Em 1960, em produção conjunta com o Teatro Oficina, é encenado FOGO FRIO, de Benedito Rui Barbosa, que coloca em pauta a problemática do proletário rural.

No mesmo ano montam REVOLUÇÃO NA AMÉRICA DO SUL, de Augusto Boal; tratava-se de uma sátira política à demagogia, à corrupção e à politicagem, focalizando principalmente o período eleitoral, com seus conchavos e acordos velados entre políticos². Boal, o autor, declara que, embora em sua peça preocupou-se em defender o operário, gostaria de vê-la analisada segundo outros critérios; através dela não pretendeu escrever uma peça positiva, com um tipo de mensagem política explicitada; o texto tentou ser um pouco de tudo. O personagem principal - José da Silva, um operário, é focalizado, segundo Boal, somente em seus aspectos negativos - 'eu quis apenas fotografar o desastre'. Em relação à forma, o autor destaca que ela apresenta certa anarquia na seleção de seus elementos: a grande variedade de cenas e cenários é pré-determinada e embora a peça não seja em nenhum momento realista, foi a realidade o ponto de partida³.

Este espetáculo cria uma polêmica, dividindo a crítica teatral da época. Alguns críticos advogam o seu vanguardismo, o seu revolucionarismo dentro do próprio teatro da época, outros exigem uma maior e mais profunda intervenção na realidade, acusando-a de uma fragilidade enquanto obra teatral e de uma 'festividade' enquanto proposta ideológica.

1 - Depoimento a nós prestado pelo autor-ator em junho/1977.

2 - ULTIMA HORA, 19.04.60, declarações de Oduvaldo Vianna Filho e José Renato.

3 - Prefácio à edição Revolução na América do Sul - Massao Ohno, SP.

O próximo espetáculo do ano de 1961 será PINTADO DE ALEGRE, de Flávio Migliacio, considerado o ponto mais fraco do Seminário de Dramaturgia. É ainda uma tentativa de retratar a realidade nacional, numa denúncia da situação de degradação em que se encontrava o homem brasileiro.

Segundo o crítico Miroel Silveira⁴ há uma apresentação exageradamente grotesca dos seres humanos desgraçados pela miséria e injustiça social; uma falsificação primária das ações e pessoas, um espetáculo que 'ao invés de promover no espectador a revolta contra o sistema, ao contrário, nele cria o riso gratuito, a cumplicidade na permanência de tão pitoresca miséria nacional'.

Em fevereiro de 1962 estréia OS FUZIS DA SENHORA CARRAR, de Bertold Brecht, encerrando desta forma o movimento de nacionalização da dramaturgia. OS FUZIS não inaugura uma nova fase, que na verdade só terá início com a chamada 'nacionalização dos clássicos'. A problemática fundamental discutida nesta peça é a da neutralidade: a necessidade, frente a uma situação de crise, de se optar por um posicionamento em relação ao sistema dentro do qual se vive, sob pena de estar compactuando com todas as injustiças cometidas por este mesmo sistema; trata-se de um texto de cunho político evidente. Em setembro de 1962 inicia-se a assim denominada fase de 'nacionalização dos clássicos'. A primeira montagem foi A MANDRÁGORA de Maquiavel.

A MANDRÁGORA, em nossa versão, foi feita não como peça acadêmica, mas como esquema político usado até hoje para se tomar o poder. O poder, na fá-

4 - DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 19.02.1961.

bula, era simbolizado por Lucrecia, a jovem esposa guardada a sete chaves, mas mesmo assim acessível a quem a queira e por ela lute - sempre que se lute tendo em vista o fim que se deseja e não a moral dos meios que se usou', afirma Boal⁵.

Em seguida, encenam O NOVIÇO, que sofre críticas enquanto um espetáculo bem feito, mas somente engraçado. Segue-se uma adaptação feita por Boal, Guarnieri e Paulo José de O MELHOR JUIZ, O REI, de Lope da Vega, dividindo a crítica, que fala no sentido histórico do texto, profundamente alterado, e na falta de sensibilidade que transformou em paródia uma comédia de tamanha dignidade⁶. A peça, na realidade sofrera uma alteração profunda em seu terceiro ato, numa tentativa de adaptá-la aos objetivos sociais do momento, para a fábula não se transformar num texto reacionário, o que provocou então protestos de alguns críticos mais 'conservadores'.

A próxima montagem, O FILHO DO CAO, é segundo o autor Gianfrancesco Guarnieri, a primeira peça que lhe foi encomendada⁷. Guarnieri, na época, declarava: 'não me propus a defender soluções, apontar medidas. Meu intuito foi somente o de apresentar uma realidade de forma crítica, através da escolha do material, da narrativa e da concatenação de cenas. Talvez um painel; painel do atraso, primitivismo, em que vivem amplas camadas de camponeses' ... História de credices, onde o demo tem papel de destaque, onde os homens se movem querendo organizar um mundo que não entendem, submetendo-se ao sobrenatural, objeto de um poder desconhecido'⁸. Este espetáculo também suscita polêmicas

5 - Boal, A. - As etapas do Teatro de Arena, in ARENA CONTA TIRADENTES, op. cit.

6 - O ESTADO DE SAO PAULO, 11.10.63.

7 - Entrevista concedida em junho de 1977.

8 - FOLHA DE SAO PAULO, 22.01.64.

entre os críticos teatrais, alguns tecendo grandes elogios⁹ e colocando o texto como um dos pontos altos da dramaturgia nacional e outros¹⁰ se perguntando aonde Guarnieri quis chegar com sua peça.

O golpe de 1964 provoca a retirada de cartaz do espetáculo. O Arena retorna em setembro com O TARTUFO, de Molière, prosseguindo sua fase de 'nacionalizar os clássicos'. O espetáculo é bastante elogiado pela crítica, que ressalta a reinterpretação moderna, rejuvenescedora e descontraída, de Molière dada pela encenação dirigida por Augusto Boal.

O objetivo do Arena nesta fase foi tratar os clássicos sob a ótica de nosso tempo e lugar: 'pensávamos naqueles a quem nos queríamos dirigir e pensávamos nas inter-relações humanas e sociais das personagens, válidas em outras épocas e na nossa. Claro que chegávamos a um 'estilo' porém nunca aprioristicamente'¹¹.

Com o TARTUFO encerra-se mais uma fase do Arena. A auto-crítica feita à posteriori por Boal, conclui que durante este período, reduzia-se em demasia a proposta à síntese das universalidades¹².

A nosso ver, tornava-se realmente necessária a tentativa de uma resposta aos acontecimentos de março de 1964, que haviam imposto sensíveis restrições à produção artística e cultural, seja através de manifestações de censura, seja

9 - Oliveira R. Neto - A GAZETA, 31.1.64 e 3.2.64, Helena Silveira, ULTIMA HORA, 24.1.64.

10 - O ESTADO DE SAO PAULO, 23.1.64, coluna Teatro-Estréia.

11 - Boal, A. - Etapas do Teatro de Arena de São Paulo, art. cit.

12 - Com relação à fase anterior, denominada A FOTOGRAFIA, relativa aos

através da prisão de elementos da intelectualidade.

A nova fase do Arena se auto-denominou 'Fase dos Musicais'. Esta etapa tem um grande mérito que é o de introduzir a música de protesto no espetáculo teatral. ARENA CONTA ZUMBI foi o primeiro espetáculo desta série em São Paulo, no ano de 1965 (em dezembro de 1964 estreava no Rio em co-produção com o grupo Opinião desta cidade o espetáculo Opinião, ao qual nos referiremos mais tarde). ZUMBI era um espetáculo que propunha quebrar algumas convenções teatrais que, segundo Boal, vinham obstaculizando o desenvolvimento estético do teatro¹³. A proposta da encenação era abordar um tema histórico - o Quilombo dos Palmares, sob uma ótica contemporânea. Já que no momento era impossível tratar a realidade imediata, a solução encontrada foi exatamente a da analogia histórica¹⁴. A crítica também se divide em relação a este espetáculo: tecem-se elogios a ZUMBI enquanto realização teatral, enquanto projeto estético, mas coloca-se em dúvida a eficiência do maniqueísmo (assumido pelos autores) que o conteúdo do texto explicitava.

Seguem-se outros musicais: ARENA CANTA BAHIA, de Augusto Boal, com o então novo grupo de músicos e cantores baianos: Maria Betânia, Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Pitti e Tom Zé. Em seguida, TEMPO DE GERRA e A CRIAÇÃO DO MUNDO SEGUNDO ARY TOLEDO.

textos nacionais, o dramaturgo/encenador coloca que o grupo havia se exaurido na análise das singularidades. 'Era necessário tentar a síntese', conclui Boal.

13 - As fases do Teatro de Arena, artigo citado.

14 - Depoimento de G. Guarnieri já referido.

Os musicais sofrem uma interrupção com a montagem de O INSPETOR GERAL, de Gogol. ARENA CONTA TIRADENTES, musical montado pelo grupo de teatro em 1967 representa um aprimoramento nas novas propostas formais já caracterizadas por ARENA CONTA ZUMBI. Em seguida, já em 1968, é apresentado o Show Sérgio Ricardo na Praça do Povo, de A. Boal. Ainda em 1968, a nosso entender, se realiza o último espetáculo significativo do movimento de teatro de Arena em São Paulo - A PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIAO, cuja idéia fundamental era interpretar o nosso movimento social. 'Nós, dramaturgos, compositores, poetas, caricaturistas, fotógrafos, devemos ser simultaneamente testemunhas e parte integrante desta realidade. Seremos testemunhas na medida em que observamos a realidade e parte na medida em que formos observados. Esta é a idéia da Primeira Feira Paulista de Opinião'¹⁵. Assim se expressou Augusto Boal no período da encenação do espetáculo. Este compunha-se de 6 pequenas peças: O LÍDER, de Lauro Cesar Muniz, É TUA A HISTÓRIA CONTADA, de Bráulio Pedrosa, ANIMALIA, de G. Guarnieri, A RECEITA, de Jorge de Andrade, VERDE QUE TE QUERO VERDE, de Plínio Marcos e A LUA MUITO PEQUENA E A CAMINHADA PERIGOSA, de Augusto Boal. Entre cada uma delas intercalavam-se músicas compostas para o espetáculo por Caetano Veloso (Enquanto seu lobo não vem), Gilberto Gil (Miserere), Sérgio Ricardo (Espiral) e outros. O tema central do espetáculo circunscrevia-se a: O que pensa você do Brasil de hoje?

15 - O que pensa você da arte de esquerda - artigo que faz parte do Programa do Espetáculo da PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIAO.

O Arena, na realidade, encerrará suas atividades em São Paulo, sob o comando de Augusto Boal em 1970, com a montagem de ARTURO UI de Bertold Brecht.

BLACK-TIE E A FOTOGRAFIA

Como já apontamos na Introdução, o texto selecionado como a primeira referência do repertório do Arena será ELES NAO USAM BLACK-TIE, de Gianfrancesco Guarnieri¹⁶.

BLACK-TIE é uma peça que segue uma estética realista; assim, deparamo-nos com um discurso que numa primeira instância pode ser considerado fundamentalmente episódico: a linearidade do texto exige que o episódico se sobreponha ao político, na medida em que o primeiro conduzirá a ação dramática. Voltaremos a este ponto mais adiante.

O teatro é visto neste momento pelo Arena, como o 'fotógrafo' da realidade. Seu objetivo: trazer para o palco os problemas que estavam sendo enfrentados pela sociedade brasileira, através de um enfoque do cotidiano. BLACK-TIE retrata a vida num contexto social específico: um morro carioca, cujos habitantes são representantes de um setor da classe mais explorada da sociedade, o proletariado urbano. Desta feita, teremos como personagens centrais do drama, os operários. E como pano de fundo, uma favela. Neste panorama irá se desenvolver a discussão em torno dos verdadeiros valores do proletariado, a nosso enten-

16 - A versão utilizada para a análise foi a publicada pela Coletânea Teatral Caderno nº 54, Edição da SBAT, 1959.

der, o fulcro central do texto, no tocante ao seu projeto ideológico; formalmente, esta proposta será veiculada através de situações vivenciais, realistas, dos personagens.

Em ARENA CONTA TIRADENTES havíamos observado que a dramaticidade obtinha um papel secundário na ação, ou seja, o espetáculo era orientado basicamente em torno de uma proposta didática que se incompatibilizaria com um privilegiamento do dramático. Em ELES NAO USAM BLACK-TIE a dramaticidade é fundamental.

Guarnieri explica o surgimento do texto pela necessidade que sentia de falar sobre sua gente, 'gente que se aboleta em favelas tristes, dando com amores, sentimentos e anseios seus sambas e suas lutas, características fundamentais do povo brasileiro'¹⁷.

A preocupação, em primeira instância, é nitidamente social: focalizar o dia a dia de um grupo 'representante' das classes menos favorecidas da sociedade. Mas, na verdade, o drama social é acompanhado de acontecimentos políticos, que irão agir sobre o drama, alterando-o.

A recorrência ao discurso político, portanto, torna-se indireta. O próprio 'acontecimento' político não faz parte do plano episódico: ele é referido, enquanto uma ação que se desenvolve externamente. No entanto será fundamental, pois através dele se definirão os comportamentos dos principais personagens do drama.

17 - DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 7.6.1958.

Ao iniciarmos a análise de ELES NAO USAM BLACK-TIE é preciso destacar que, partiremos de um suposto fundamental, derivado do cotejo inicial que enfocou o texto ARENA CONTRA TIRADENTES, qual seja, o de que, até aquele momento, o Arena havia tratado a realidade através de uma relação de 'idealização'. Em outras palavras, a refiguração do real, nos espetáculos encenados pelo grupo, se fez sob uma perspectiva idealizada, na medida em que uma parcela da sociedade, a parcela oprimida, havia sido composta de forma abstrata, portadora de uma postura que não correspondia à sua verdadeira.

A nosso ver, somente apoiados nesta questão, que abrangerá todo o estudo do discurso do Arena é que poderemos rever as problemáticas apontadas no Capítulo anterior.

Desta feita, o estudo do discurso de ELES NAO USAM BLACK-TIE se fará a partir do pressuposto que ele traduz, a nível formal e contêudístico, uma visão idealizada das classes oprimidas.

A questão do discurso didático, primeira temática a ser verificada, só poderá, portanto, ser compreendida, se fizermos, paralelamente, a análise da refiguração do real no texto.

O primeiro ponto a ser debatido, se refere à própria escolha e concepção do espaço no qual irá se desenrolar a ação.

O morro, quase um personagem, é visto como o local onde as relações se estabelecem de forma ideal: lá se concentram os verdadeiros e autênticos valores humanos do indivíduo em oposição à cidade, local já impregnado pelo 'ideário burguês' que

no limite tornaria falsos estes princípios. Ressalta-se o caráter solidário de seus habitantes: a solidariedade como forma de união, de preservação. O morro caracteriza desta maneira o proletariado, dando-lhe sua verdadeira feição, reforçando os seus reais interesses.

É visto, portanto, sob a perspectiva de um lugar idealizado, positivo; os personagens que ali se movem são dotados, de modo inerente, de uma gama de sentimentos elevados.

A música-tema do espetáculo traz este discurso:

'Nosso amor é mais gostoso,
Nossa saudade dura mais
Nosso abraço mais apertado
Nós não usa as 'Bleque-Tais'

Minhas juras são mais juras
Meus carinhos mais carinhoso
Tuas mão são mãos mais puras,
Teu jeito é mais jeitoso...
Nós se gosta muito mais,
Nós não usa as bleque-tais...'(p. 4)

É através da diferenciação que os sentimentos dos habitantes do morro são ressaltados. Diferenciados, assim, são enaltecidos enquanto portadores de valores mais puros. A conotação aqui é moral; a visão é idealizada; a sua humanidade é exaltada, no limite, enquanto manifestação de uma posição de classe.

A cidade, pelo contrário, é o polo negativo - lá os verdadeiros anseios proletários são desviados, são corrompidos pelo contato com a visão de mundo pequeno-burguesa, que postula desejos de as-

censão social, ressalta as necessidades individuais, egoístas, etc. O exemplo deste desvio é dado pelo personagem 'Tião', filho de operários e criado na cidade, impregnado de valores 'não proletários', carregado de posições individualistas, que no limite, o fazem agir contra os interesses de seu grupo, furando uma greve. Torna-se desta feita um 'traidor de sua classe'.

O próprio personagem Tião, em seu discurso, esclarece sua caracterização:

(...)

'Quem quizé que se arrebente de fazer greve a vida toda por mixaria. Eu não sou disso. Quero casá e vivê feliz com minha mulher... Se a turma quizé, pode dá o desprezo... Nesse mundo, o negócio é dinheiro, meu velho... Sem dinheiro, até o amor acaba! Pois eu vou sê feliz, vou tê amô, e vou tê dinheiro... Nem que prá isso eu tenha de puxá saco de meio mundo...' (p. 19)

O conflito cidade-morro fica ainda reforçado, quando ao final da peça, Tião, que havia furado a greve, é obrigado a deixar o morro, e Maria, sua noiva, grávida, recusa-se a acompanhá-lo. Transcreveremos um trecho do diálogo dos dois.

(...)

'Maria - Deixa o morro, não! Nós vamo sê infeliz! A nossa gente é essa! Você se sujou! compreende!

Tião - É que eu quero bem! ... Mas não foi por covardia!

Maria - Foi... foi... foi... foi... por covardia... foi!

...

- Maria - Medo, medo, medo da vida... você teve! ... preferiu brigá com todo mundo, preferiu o desprezo... Porque teve medo! ... Você num acreditá em nada, só em você... Você é um... um convencido!
- Tião - Dengosinha... Não é tão ruim a gente deixá o morro. Já é grande coisa! Você também quer deixá o morro. Depois a turma esquece, aí tudo fica diferente! ...
- Maria - Eu quero deixá o morro com todo mundo: D. Romana, mamãe, Chiquinho, Terezinha, Ziza, Flora... Todo mundo... até o cruzeiro lá do alto... o cruzeiro lá do alto... Você não pode deixá sua gente! Teu mundo é esse, não é outro! ... Você vai sê infeliz!
- Tião - Maria, não tem outro jeito! Eu venho buscar você!
- Maria - Não pode, não pode... Tá tudo errado, tudo errado... porque?... Tá tudo errado... Ninguém entende ninguém!
- Tião - Maria, você precisa me entender, você precisa me ajudá! ... vem comigo ! ...
- Maria - Não vou ... não vou...
- Tião - Foi por você! ...' (...) (pág. 31).

A realidade é, portanto, dividida entre o morro, espaço onde as normas sociais são as mais justas, os critérios humanos mais 'puros', os princípios ético-morais mais autênticos e a cidade, onde campeiam relações injustas, interesses em lugar de sentimentos.

Inicia-se, sob este enfoque, o cumprimento da proposta didática do autor, que é a de esclarecer o espaço social a onde se desenrola o drama. Ressalta-se o caráter solidário de seus habitantes, a solidariedade como forma de união, de preservação. O morro caracteriza desta forma o proletariado,

dando-lhe sua função verdadeira, reforçando-lhe seus reais interesses.

Neste cenário, Guarnieri irá situar seus personagens, que irão desenvolvendo o esquema maniqueísta, enquadrando-se enquanto o bom e o mau, o autêntico e o falso proletário, o habitante integrado ao morro e aquele que se sente deslocado, etc.

É importante lembrar que os desvios são sempre vistos como exceção. A positividade regula a grande parte dos personagens do drama, positividade esta que atinge seu limite no tratamento dado a Otávio, líder operário, síntese-modelar do proletário nacional. Voltaremos adiante a ele.

Elegeremos a figura de D. Romana, como exemplificação de como se estruturam os personagens em ELES NAO USAM BLACK-TIE. Ela comporá tipificadamente o papel de esposa e mãe; embora pertencente à classe proletária, não será a consciência política que ela porte (ou não) a medida de sua positividade, mas sim a pureza dos seus sentimentos, a justeza de sua ação.

D. Romana é extremamente honesta. Não admite, por exemplo, que seu filho cometa o menor roubo no armazém onde trabalha. Reproduziremos o diálogo entre ela e seu filho Chiquinho:

(...)

Chiquinho - Mãe... a senhora podia me arrumá uns trocado?

Romana - Prá quê?

Chiquinho - Prá ir ao cinema com Tézinha...

Terezinha - Tem filme de Oscarito...

Romana - E teu ordenado?

Chiquinho - Cabô.

- Romana - Então vai ao cinema prô mês, prá prendê não esbanjá!
- Chiquinho - Esbanjei não... Seu Álvaro é que descontou uns troços que sumiram do armazém.
- Romana - Tú anda roubando as coisas do Álvaro, seu safado?
- Terezinha - Cruz-credo, D. Romana, rouba não!
- Chiquinho - Rubei nada mãe!
- Romana - Eu vou conversá com ele. Mas fica sabendo, se tú tirou um feijãozinho que for tú vai apañhá tanto que nem sei!" (...) (pág. 15)

Não acha justo aumentar o preço da roupa que lava para fora. Ao dialogar com a personagem Terezinha, ela expõe suas idéias:

(...)

- Romana - Tú já tomou café?
- Terezinha - Já sim.
- Romana - Bem, tóca a trabalhá!
- Terezinha - Muita roupa?
- Romana - Um montão. E tudo prá entregá amanhã!
- Terezinha - A tia também tá dando duro. Ela aumentô os preço...
- Romana - Vai me descurpá, mas assim já é exploração! Ainda se fosse um serviço bem feito!... Mas nem passá eia sabe!
- Terezinha - É que ela tá meia doente. Já não tem vontade..
- Romana - Vontade eu também não tenho. Mas um pouco de capricho não custa!" (...) (pág. 23)

Ao mesmo tempo, quando seu marido é preso por questões políticas, mesmo sem ter a compreensão real do que se passa, corre a defendê-lo, 'armando uma revolução na polícia'. A sua coragem pode ser sintetizada em seu diálogo com Braúlio, o operário que vem avisá-la da prisão de seu marido, e no comentário de Otávio e Braúlio, após Otávio ter sido solto:

(...)

Bráulio - Otávio ficou entusiasmado e começou a fazê comício na porta da fábrica. Foi em cana! Prenderam ele como agitadô!

Romana - Otávio foi preso? Aquele quatro de espadas nunca me enganou!

...

Romana - ... Eu vou até lá...

Bráulio - Não vale a pena D. Romana. Tá uma turma tratando de soltá ele! ...

Romana - Que turma! Eu sô muié dele, num sô? Eu vou lá! Meu marido preso, quem é que cuida disso aqui? Eu vou lá!' (pág. 27).

(...)

Maria - Mas tá tudo bem?

Otávio - Só uns tapinha!

Bráulio - Também, D. Romana fez revolução na polícia!

Otávio - Eta velha barulhenta, quase que fica também.

Romana - E não é prá gritá? Prendê o home da gente, assim, à toa?' (...) (pág. 29).

A personagem D. Romana tipifica a forma com que Guarnieri elabora as figuras do drama. Não se trata somente de objetivar os personagens em torno da questão da 'consciência de classe', mas também em torno de seu lado vivencial, humano.

D. Romana é uma pessoa 'ideal', porque contém a síntese dos valores humanos positivos: bondade, compreensão, honestidade, coragem, responsabilidade, etc. E isto porque ela se insere num universo que lhe propicia estas condições; o universo proletário.

A refiguração do real, que é vista, portanto, através de uma perspectiva idealizada, organiza a mensagem didática do texto. Seleciona-se na realidade concreta os elementos que, romanticamente,

tornam 'positivos' a vida e os indivíduos, e a partir daí, procede-se a uma generalização destas positivities ao objeto do tratamento dramático. Desta forma, o morro passa a ser um lugar 'perfeito', onde se reproduzem as melhores formas de entrosamento humano; as relações internas ao 'espaço proletário' fornecerão um modelo para as relações sociais mais amplas. A cidade necessariamente, com seu conforto, suas oportunidades, cria ilusões desvirtuantes. No limite, a proposta acaba por ser a de um incentivo à vida dentro da favela; a miséria, a fome, os sacrifícios são compensados pela ausência de corrupção dos valores humanos. O indivíduo que mora no morro é bom em si. Os desvios não são causados pelas contradições internas do sujeito ou de seu grupo, mas por interferência de visões de mundo 'estranhas' ao universo proletário. Contrói-se desta feita uma imagem positiva desta universo, idealizando-se a sua configuração real, mais complexa e mais contraditória.

Esta simplificação dualista a que é reduzida a realidade reforça a função didática do texto; o discurso não é didático em si; a concepção de mundo veiculada é que irá contribuir, equivocadamente, é necessário sublinhar, para o desvendamento das contradições sociais.

O DISCURSO POLÍTICO

Primeiramente é preciso colocar que o discurso político não se configurará, como em TIRADENTES, com uma autonomia sobre o episódico; ele virá sim, em função dele. Em outras palavras: o discurso político, embora surja no texto de forma clara, explícita, será introduzido pelo discurso episódico/social.

Ele se configura de diferentes formas. Algumas vezes, quando se discute alguma questão ou acontecimento político. Transcreveremos um diálogo entre Otávio, o pai operário e Tião, seu filho, também operário, quando debatem uma greve.

(...)

Tião - Tem uma nota sobre greve na primeira página!...

Otávio - Se até as oito horas da noite não derem o aumento, greve geral na metalúrgica!

Tião - Ninguém tem peito, pai!

Otávio - Como não tem peito? tá esquecido do ano passado?

Tião - Eu não tava lá.

Otávio - Mas eu estava! Deram o aumento ou não deram?

Tião - Deram parte do aumento, parte! E mesmo assim porque todas as categorias aderiram! Mas aguentá o tronco sozinho, ninguém.

Otávio - Espera só a Assembléia de hoje e vai ver se tem peito ou não! Eu tinha avisado, hein! O ano passado entramos em acordo com o patrão e foi o que se viu. Agora, aprenderam.

Tião - E por que entraram em acordo?

Otávio - Porque parte da comissão amoleceu...

Tião - Tá vendo, tá aí! Se, em greve de conjunto metade da turma amoleceu...

Otávio - Metade da turma não senhor! Metade da comissão.

Tião - E então?

Otávio - E então, o que? Eram pelegos. A turma topava mas tinha meia dúzia deles que era pelegos. A turma topava, os pelego deram prá trás. '(pág. 9).

Aparece, outras vezes, quando em torno do acontecimento episódico se discute a questão do comportamento político, envolvendo o problema da 'consciência operária'. Reproduziremos um diálogo no qual Bráulio, um operário, discute com Tião,

após o último ter furado a greve na fábrica:

(...)

Tião - Cada um resolve seus galhos como pode! O meu, eu resolvi desse jeito.

Bráulio - Traindo seus companheiros! Se todo o mundo pensasse assim, adeus aumento! meu velho!

Tião - Eu não podia arriscá!

Bráulio - Arriscá o que?

Tião - Meu emprego. A gente precisa viver!

Bráulio - O que é que tu arriscava não arriscava nada!

Tião - Como não? Se eu perco esse emprego como é que eu fico?

Bráulio - Não fica muito pior, não. Arriscá salário mínimo é o mesmo que não arriscá nada. E depois, todo mundo tem seus galhos prá quebrá, ninguém ia aguentá muito tempo. Tu quis agi sozinho, meu velho não adianta...

Tião - Greve é defesa de um direito. Eu não quis defender meu direito, e chega!

Bráulio - Tu te sujou, Tião! Agora vai sê pior!...

(...) (pág. 27).

De qualquer forma, não é o discurso político o discurso dominante. Ele aparece imbricado ao discurso episódico-social, explicitando-se em certos momentos-chaves e em certos personagens-chaves: em Bráulio, o operário consciente, de forma mais incisiva e em Otávio, o operário-modelo, que analisaremos a seguir.

OTÁVIO, AGILEU E O HERÓI-POSITIVO

Ao introduzir o estudo do tratamento do personagem Otávio, nossa intenção não é somente a de ressaltar o caráter político de seu discurso, mas é o de principalmente nos determos na questão do personagem 'heróico' em ELES NAO USAM BLACK-TIE.

Em ARENA CONTA TIRADENTES ob-

servamos que a presença do herói se faz de forma deliberada, a partir da própria escolha do episódio central do drama; ele contém em si uma imagem 'heróica', que sofrerá uma recuperação e refiguração no texto. Na peça ELES NAO USAM BLACK-TIE (como também em A SEMENTE), o personagem heróico/positivo é construído, servindo-lhe de suporte a figura de um operário cuja ação será encarada como modelar.

Otávio é o personagem selecionado para compor o 'tipo-ideal' em ELES NAO USAM BLACK-TIE. Operário, líder político, é dotado tanto de valores que vêm reforçar o seu comportamento enquanto militante, quanto de valores que vêm reforçar seu comportamento enquanto ser humano.

O seu discurso dominante é o político, explícito.

A sua primeira aparição já lhe aponta as características básicas do personagem. Na cena, ele entra em seu barraco e encontra seu filho Tião e a noiva Maria.

(...)

Tião - Que farra, hein pai?

Otávio - Ah, que farra! ... Farra vão vê eles na fábrica. Sai o aumento nem que seja a tiro! ... Querendo podem aproveitá o guarda-chuva, tá furado mais serve... Eu acho graça desses caras, contariam a lei em uma porção de coisas. Na hora de pagá o aumento querem se apoiá na lei. Vai se preparando, Tião. Num deu duas semanas e vai estourá uma bruta greve que eles vão vê se paga ou não... Se não pagá, greve... Assim é que é...

Tião - O senhor parece que tem gosto em prepará greve, pai.

Otávio - E tenho, tenho mesmo! Tu pensa o que? Não tem outro jeito, não! E preciso mostrá prá eles que nós tamo organizado. Ou tu pensa que o negócio se resolve só com comissão. Com comissão eles não diminui o lucro deles nem de um tostão! Operário que se dane. Barriga cheia deles é o que importa... (Apontando a garrafa) Não vão querê um golinho?' (...) (pp. 4-5).

Otávio comporta-se desta forma enquanto um operário dotado de consciência de classe, um indivíduo que possui um grau relativo de conhecimento acerca da realidade política que o cerca; demonstra um posicionamento firmado frente a ela e uma idéia clara da forma de atuação que lhe cabe. É antes de tudo, um militante. Concomitantemente, o autor procura dar-lhe uma característica humana, que lhe denotam simplicidade, despreendimento: 'querendo pode aproveitá o guarda-chuva' - o discurso episódico se faz presente para 'amenizar', tirar o peso exageradamente 'político' do personagem.

A retidão moral é outro dos valores em torno do qual Guarnieri incide na composição da figura-ideal de Otávio, retidão esta traduzida no texto por fidelidade à sua classe. Como pai, ele procura 'transmitir' estes valores aos filhos. Vejamos um diálogo entre Otávio e seu filho Tião:

(...)

Tião - Os pelego que furaram a greve o ano passado tão bem de vida é?

Otávio - Depende do que tu chama de bem de vida. Prá mim eles estão na merda, merda moral, que é pior! Se venderam, né!

Tião - É (pausa) Eu queria casá daqui um mes, pai!

Otávio - Bom!

Tião - O senhor gosta de Maria, não é pai?

Otávio - Pode ser uma boa companheira?

Tião - Ela é diplomada, sabia?

Otávio - Tua mãe me disse... Que é que tem isso? Diploma não vale nada. Esse governo que tá aí é tudo diplomado! Analfabeta, mas honesta, real educada, falando errado mas com... com aquele (procurando) aquele treco que só a gente tem aqui dentro (bate no peito). Essa é a mulher que eu queria prá meu filho...

Tião - Além de tudo ela tem esse... treco, pai!

Otávio - Sei não. Tu parece que não tem...

Tião - Por que?

Otávio - Tu tem medo...

Tião - De que?

Otávio - Uma porção de medos... Um é de perde o emprego...' (p. 10).

O limite de sua 'honestidade' enquanto portador de uma consciência de classe realmente proletária, se manifesta no momento em que expulsa seu filho de casa por ele ter 'traído' sua gente.

(...)

Otávio - Bom, pode falá.

Tião - Papai...

Otávio - Me desculpe, mas seu pai ainda não chegou. Ele deixou um recado comigo, mandou dizê prá você que ficou muito admirado, que se enganou. E pediu prá você tomá outro rumo, porque essa não é casa de fura greve!

Tião - Eu vinha me despedir e dizer só uma coisa - não foi por covardia...

Otávio - Seu pai me falou sobre isso (...) Ele acha que você até teve peito. Furou a greve e disse prá todo mundo (...) Ele acha que você é ainda mais filho da mãe. Que você é traidô dos seus companheiros e de sua classe, mas um traidô que pensa que tá certo! Não é um traidô por covardia, um traidô por convicção!' (p. 30).

Otávio porta um discurso crítico permanente, mesmo quando a referência é meramente episódica. Em seu discurso cotidiano, a introdução do 'político' é constante.

Como exemplo temos um diálogo entre ele e sua mulher, Romana, quando tecem comentários sobre a namoradinha de seu filho, Chiquinho:

(...)

Romana - Tá louca! Tu reparou? Hoje em dia essa moçada tá tudo de cabeça virada! ...

Otávio - Que é que tu queria, vivendo assim! ... Deixa mudá de regime prá tu vê como melhora...'

Ou mesmo no brinde de noivado de Tião e Maria:

(...)

Jesuino - Um viva pros noivos!

Todos - Viva! ...

Otávio - E com cachaça mesmo (serve cálices). Aos nossos filhos. Ao futuro casamento e à libertação do Brasil!

Romana - Otávio!' (...)(p. 29).

O personagem Otávio, enquanto liderança operária, se comporta como um indivíduo modelar - fiel e coerente às aspirações e lutas de sua classe. Otávio lidera a greve, organiza os piquetes com grande sucesso, faz comícios (estas passagens não fazem parte do episódico; elas são sempre referidas, narradas). Por fim, ele é preso como agitador; a prisão, sob nosso ponto de vista, vem compor a idéia de sofrimento, de sacrifício, de redenção, que acabam por complementar a caracterização do personagem enquanto um indivíduo 'heróico'. O castigo último, injusto, arbitrário, reforça a idealização de Otávio. Quando ele é sol-

to, sua entrada em cena é antecipada com vozes e salvas. Otávio, com sua 'simplicidade', seu despojamento, não aceita os 'excessivos cuidados' que lhe são oferecidos. Vejamos seu discurso:

(...)

Romana - Senta, meu velho, senta, tu já andou demais!

Bráulio - É melhor descansar!

Otávio - Deixa disso, também não me mataram (...) Que cara de espanto é essa D. Maria? Fui em cana, só isso!

Maria - Mas tá tudo bem?

Otávio - Só uns tapinha!

Bráulio - Também, D. Romana fez revolução ca polícia!

Otávio - Eta velha barulhenta, quase que fica também.

Romana - Não é prá gritá? Prendê o home da gente, assim, à toa? (...) (p. 29).

O personagem Bráulio, negro, companheiro de Otávio, vem se ajustar a 'idealidade' do proletário. Citaremos uma discussão entre este e Tião, após o último ter 'furado a greve':

(...)

Tião - Cada um resolve seus galhos como pode! O meu, eu resolvi desse jeito.

Bráulio - Traindo seus companheiros! Se todo mundo pensasse assim, adeus aumento, meu velho!

Desta forma, Otávio é a síntese: suas qualidades morais, éticas e políticas; constróem a positividade da figura do operário; a sua coragem, despreendimento e o ato de sua prisão lhe conferem o caráter heróico.

O didatismo também incorporará a proposta da configuração 'positiva' e no limite, heróica, dos personagens de ELES NAO USAM BLACK TIE, à me-

dida que esta perspectiva de tratamento das figuras do drama está diretamente implicada com a refiguração idealizada do real.

Para clarificar esta função político/didática da 'idealização' positiva do operário, o autor traz presente no texto personagens que são a sua contra partida dramática.

Desta forma, por exemplo, o operário militante-modelo Otávio é colocado em relação ao seu contrário, seu próprio filho, para que a sua idealidade seja ressaltada. Portanto, será também a partir do confronto entre o bem e o mal (o bom e o mau) que a positividade irá se evidenciar.

Tião é um dos personagens que, enquanto operário, representa um 'desvio'. Criado na cidade, ele se deixou penetrar pela 'ideologia pequeno-burguesa' que o torna estranho ao universo de seus pais, o universo do morro, como nós já havíamos visto. Desta forma, ele decide 'furar a greve' na fábrica.

(...)'Tião - Eu tô fazendo isso consciente ... Único jeito que eu tenho é me arrumá... Não devo satisfação prá ninguém... Quem quisé que se arrebente de fazê greve a vida toda, por causa de mixaria. Eu não sou disso. Quero casá e vivê feliz com minha mulhé...
(...)' (pág. 19).

O 'desejo de ascensão na escala social' acaba por tornar-se dominante, e Tião aparece como um 'modelo negativo' de comportamento. Num

diálogo com Bráulio (parte já se encontra transcrita neste trabalho), fica esclarecida a sua atitude 'desviante', que se reforça pela convicção com que a mesma foi tomada.

(...)

Bráulio - Ah! Você já tá aqui!

Romana - Nem esperou pelo pai!

Bráulio - E nem podia esperá. Preferiu se escondê logo junto da mamãe e da noivinha!

Tião - Não te mete nisso, Bráulio!

Bráulio - Não te mede, não te mete! Assim é fácil!
Me desculpe D. Romana, mas não sei porque seu filho veste calças!

Romana - (Confusa e irritada) Pera aí, seu Bráulio. O que é que houve?

Tião - Nada, mãe. Só que eu fui um dos dezoito que furaram a greve, só isso...

Bráulio - De tu eu não esperava isso, Tião!

Tião - Bráulio, não te mete nisso eu já disse! Tu não sabe por que foi!

Bráulio - Não velho, prá isso não tem desculpa. Tu traiu a gente e isso não tem desculpa.

Maria - (Segurando a mão de Tião) Por que, Tião?

Tião - Não te preocupa, Maria. O que interessa prá gente é que eu não vou perdê o emprego. Eu entrei, furei a greve, o encarregado tomou nota do nome da gente. Deu 100 mil réis prá cada um de gratificação e disse que a gente não ia se arrependê. Prá mim é o que basta.

Romana - Desta vez, filho, tu fez besteira!' (pp.26-27).

A 'traição' cometida por Tião acaba por expulsá-lo do morro (ver diálogo já transcrito, entre ele e Otávio, seu pai): o personagem, portanto, sofre o seu 'castigo', ao mesmo tempo, a sua imagem é redimida ao final da peça, quando o seu lado sentimental é ressaltado.

(...)

Tião - (Num grande desabafo) Medo, está bem Maria, medo!... Eu tive medo sempre... a história do cinema é mentira! Eu disse porque eu quero sô alguma coisa, eu preciso sô alguma coisa! ... Não queria ficá aqui sempre, tá me entendendo... Tá me entendendo? A greve me metia medo... um medo diferente... Não medo da greve... medo de sê operário... medo de não saí nunca mais daqui. Fazê greve é sê mais operário ainda! ...

Maria - Sozinho não adianta! ... Sozinho tu não resolve nada! ... Tá tudo errado!

Tião - Maria, minha dengosa... não chora mais! ... Eu sei, tá errado... Eu entendo, mas tud também tem que me entendê! Tu tem que sabê porque eu fiz!

Maria - Não, não... Eu não saio daqui!

Tião - (Num desabafo de tudo, de ternura, amor, tudo) Minha Miss Leopoldina. Eu quero bem!... Eu queria que a gente fosse que nem nos filmes! ... Que tu risse sempre! Que sempre a gente pudesse andar no parque! Eu tenho medo que tu tenha de sê que nem todas que tão aí! ... Se matando de trabalhá em cima de um tanque!... Eu quero que minha Miss Leopoldina... Eu te quero bem! Eu quero bem a todo mundo!... Eu não sou um safado!... Mas (Gritando mais)... Pá-a de chorá! (Corre até a porta) Se você quisé eu grito prá todo mundo... que eu sou um safado! (Gritando para a rua) Eu sou um safado!... Eu trai... Porque tenho medo... Por que eu quero bem! Porque eu quero que ela sorria no parque prá mim! Porque eu quero viver! E viver não é isso que se faz aqui!

Maria - Tião! ...

Tião - Mariinha, minha dengosa (Atira-se sobre ela, abraçam-se) E agora, Maria, o que vou fazer?

Maria - Não posso deixá o morro... Deixando o morro,

O parque também ia ser diferente! Tá tudo errado! ... Reconhece!

Tião - Não posso ficá, Maria... Não posso ficá! ...

Maria - (Pára de chorar... enxuga as lágrimas) Então vai embora... Eu fico. Eu fico com Otavinho... Crescendo aqui ele não vai tê medo... E quando tu acreditá na gente... por favor... volta! (sai). ' (pp. 31-32).

O personagem 'justiçado' como um elemento que agiu contrariamente a sua classe, é recuperado porém enquanto um indivíduo que agiu impulsionado por sentimentos 'positivos'.

Esta redenção final permite que haja uma identificação do personagem com a platéia, na medida em que seu discurso vai de encontro aos valores desta; o público acaba por 'aceitar' a atitude de Tião, a sua ação cria uma ressonância pois foi impulsionada por sentimentos 'universais': amor, ternura. A figura dramática, portanto, a princípio negativa, acaba por se recompor perante uma platéia que vê nela uma correspondência.

Na verdade, então, volta-se a reforçar a idealização do operário, já que a sua positividade acaba sendo recuperada, de uma forma ou de outra, através da exaltação de seus valores humanos.

De qualquer forma, a nosso ver, é na peça A SEMENTE, também de Gianfrancesco Guarnieri, que a composição modelar positiva e heróica se realizará plenamente, através do personagem Agileu. Este representa o indivíduo que se despoja de toda e qualquer individualidade a favor de uma causa; líder operário, acaba sendo injustiçado e abandonado pelos seus próprios companheiros. Faremos uma suscinta caracterização deste personagem para reforçar o debate em torno da questão do 'herói positivo' nos textos nacionais da época.

ca. Antes de entrarmos na configuração do personagem Agileu, gostaríamos de ressaltar que em A SEMENTE¹⁸ o fio condutor da ação dramática está em mãos da questão política, qual seja a discussão da ação operária. Em alguns momentos limites é ela o próprio objeto da discussão cênica. Desta feita, o discurso político virá mais explicitado que em BLACK-TIE, embora, como neste, também apareça mesclado ao discurso episódico-social.

Retomando a questão do personagem heróico, gostaríamos de apontar para o fato de que Agileu traz constantemente um discurso crítico. Portador de um elevado grau de consciência de classe, ele mesmo introduz a crítica à liderança pequeno-burguesa imposta ao movimento operário no período (década de 60).

(...)

Agileu - Ora, não é jeito! O Partido precisa de militantes, não de serventes! De gente que só pensa pela cabeça da direção! Eu não sei se isso a gente chama de burrice, comodismo ou carreirismo, isso eu não sei. Só sei que essa atitude de beata prejudica a classe operária. Os companheiros só falam para dizê 'amém' prá direção. E nem desconfiam que também são dirigentes. Mas não. Vem o assistente, diz meia dúzia de patacoadas e está tudo na paz! Veio a palavra do céu? Pois não é nada disso! Quem tem de fazê a política da empresa somos nós mesmos. A direção tem é de coordenar, auxiliar, transmitir outras experiências. A direção está aqui para servir e não prá comandar!' (pp. 43-44).

Agregado ao seu senso crítico, Agileu incorpora uma visão bastante lúcida em relação a este comando e ao mesmo tempo em relação à prática a ser levada adiante pela classe operária.

18 - Nos utilizaremos da edição lançada pela Coleção Teatro-Massao Ohno, SP.

(...)

Assistente - Sua atitude não é de companheiro. Atitude romântica, de pequeno burguês oportunista...

Agileu - Rotula, rotula, vai rotulando. Então vocês ainda não moraram? O que o camarada aqui tem é medo de responsabilidade. Por isso freia. Um movimento na fábrica é perigoso. Pode falhá. Pode vir crítica do Comitê Central. É uma ação. Mais garantido ficá no quentinho, discutindo só, analisando artigos! Não é companheiro? Não é mais seguro, mais simples, bem mais fácil?

Assistente - O companheiro é um visionário. A massa não está preparada para uma greve política!

Agileu - Nunca estará se a gente não preparar. E é o que a gente não faz.

Assistente - E é você, que não sabe nada de política, de marxismo, de dialética, que vai comandar a revolução?

Agileu - Faço a minha tarefa. O que minha condição manda. Sou operário, esclarecido. Política, companheiro, se faz com muito suor. Política, companheiro, se faz com arrojo. Política é incompatível com sossego! E pouco me importa que sua mulher esteja doente ou que os seus filhos comam terra. Há muitas mulheres doentes e muitos filhos comendo terra. Muitos filhos mortos - e a hora é de ação. Reunam a base imediatamente! ... ' (pp. 45-46).

Associado às suas características enquanto um indivíduo 'positivo', temos o arrolamento de uma série de qualidades ético-morais, que reforçam e complementam a positividade de Agileu.

Assim é o seu comportamento numa

discussão dos operários com o gerente da fábrica, num momento em que Agileu vive em situação de clandestinidade.

(...)

Agileu - (Surgindo em meio aos Operários) O senhor que é tão hábil, poderia me explicar por que a direção deixou o filho do Américo, que era menor e não especializado, tomar conta de uma máquina que só pode ser manejada por operários experientes, poderia me explicar?

Gerente - Eu me recuso a falar com o senhor! Esse homem é um agitador procurado pela polícia!

Agileu - Estou no meio de meus companheiros e eles me garantem a palavra! Não se iludam, minha gente... Esse hominho com canudo de bacharel se recusa a falar comigo porque tem medo. Ele sabe que eu sei. Eu sei que ele é o responsável indireto por duas mortes. Eu sei que ele é capacho da direção, advogadozinho de capitalista, moral hipotecada a longo prazo! Diz ele que sentiu a morte do Américo, que lamenta a do Toniquinho. Sentiram sim, lamentam sim, mas é a indenização que terão de pagar!' (p. 84).

O seu senso humanitário, a sua solidariedade, se explicita na sua relação com João, jovem operário que perde sua mulher, grávida, numa passeata que é reprimida pela polícia.

(...)

João - Você, velho, você! Você que eu quase chamei de pai. Sempre falando em luta! Grita mais velho diabo! Te disse, te chorei que minha mulher precisava de mim. Te chorei que não era minha hora de lutar por nada. Só por meu filho, eu disse! Minha vida, só por meu filho! E dizia com vergonha de olhar prá você! E meu filho deu a vida e

minha mulher a dela! Seguindo você, seu louco, sujo! Assassino! (Salta sobre ele com uma faca).

Jofre - Cuidado, Agileu!

Agileu - (Que já o dominou, segurando-lhe o braço). Calma, meu rapaz... meu companheiro... calma, minha criança. Não diz mais assim. Era prá nosso bem, de todos... Não fala mais isso! Minha criança, a luta é dura! As vezes a gente enfraquece mesmo e tende a largar tudo, como uma cachoeira imensa que leva a gente... Minha criança... juro, se eu pudesse arrancava e passava prá mim todo esse sofrimento... e se fosse de fato solução ou alívio para a tua dor, que é nossa, minha, do mundo, eu deixaria que... há! Estou ficando velho, companheiro! Não, não cheguem perto dele...' (pp. 100-101).

Agileu renuncia a sua individualidade recusando-se a ter filhos, pois a sua presença criaria impecilhos à sua atividade política e colocaria em risco a própria criança. Assim dialoga com Rosa, sua mulher:

(...)

Rosa - Quero um filho, um filho meu, teu!...

Agileu - Por favor, Rosa!

Rosa - Agileu, vou embora hoje. Fico com alguma conhecida e depois me arranjo... Consigo trabalho prá você... Estou te pedindo, Agileu!

Agileu - Mas olha em que situação você me coloca!

Rosa - Pensa uma vez em mim. Olha a situação em que você me deixou... Não tenho nada, eu. Você é frio, de gelo!

Agileu - Mas pára com essa lenda! Sou de fogo! Sou de fogo!... A gente não pode se deixar levar, a gente tem de agir de cabeça fria! Há uma realidade e não se pode fugir dela!

Rosa - Agileu, único pedido que te faço!

Agileu - Jeito imbecil de querer felicidade!

Rosa - Você não pode me negá, não tem o direito!

Agileu - Rosa, deixa de sentimentalismo estúpido. Prá que te serve uma criança? Sozinhos já lutamos com dificuldade... Sou eu quem digo, deixa de pensá em você, pensa na criança! ' (pp. 113-114).

Finalmente, mesmo isolado pelos companheiros, acusado injustamente de traição, por uma manobra da polícia, permanece fiel aos seus objetivos e a sua classe. Assim expressa-se num desabafo final, cena passada em meio a catadores de lixo.

(...) Agileu - (Repentinamente cruza os braços atrás da nuca, em desespero) Não, não, minha gente! Tenham paciência, mas temos muito que conversar! Então, não está vendo, infeliz, que esse solzinho não é gostoso coisa nenhuma? (ouve-se o coro de operários, em crescendo, no refrão: 'Queremos pão, feijão com arroz') Do que adianta ficá aqui sem se mexê, catando comida. Pois chega de resignação. Há tanta coisa que pode ser feita. Vocês desistiram de viver? Há tanta coisa, gente, mas tanta, que pode ser feita. Temos dois braços e uma cabeça e somos os donos do mundo. Será justo ficar aqui esperando o sol, enquanto há tanto para criar?! Chega disso! Vamos sacudir a desgraça que ela não existe. Existe é coisa injusta... E acabou doença, desânimo e tudo o mais. Vida nova, um mundo novo que o homem pode fazer... ' (pp. 116-117).

O sacrifício do isolamento vem lhe conferir o caráter heróico, que se associa ao rol de qualidades e lhe complementam a sua positividade.

A NOÇÃO DE POVO

Temos que reafirmar aqui o que já foi exposto: o povo, não abstratamente, mas representado pelo operário, é o próprio sujeito do drama; em torno dele giram as questões fundamentais debatidas no texto. Esta escolha já implica, a priori, na relevância dada à discussão das classes oprimidas: elas são trazidas ao palco como 'representantes' da realidade, que é vista, portanto, a partir de sua ótica.

Nesta perspectiva podemos observar que o cotidiano operário é refigurado de forma 'positiva': o morro, seu espaço típico, é visto como o lugar onde se concentram os verdadeiros laços humanos, as relações mais solidárias; os seus habitantes (com exceção de alguns tipos 'desvios') são portadores de uma carga de pureza, de sentimentos nobres, ingênuos, etc. Ao povo é delegado, portanto, uma sensibilidade 'incomum', uma integridade ético-moral invejável, uma transparência nas atitudes, etc. A formulação dos personagens é presa à concepção romântica revolucionária, que exatamente formula uma poética que propõe a produção do tipo positivo¹⁹.

Seleciona-se na realidade os elementos que romanticamente tornam positivos a vida e os indivíduos e generaliza-se para a totalidade do real e do humano o que está sendo objeto de tratamento dramático.

O que pode ser considerado 'não-regular' é encarado não como consequência das contradições internas à classe, mas de interferências estranhas ao universo operário (Tião é um exemplo).

19 - Para um estudo mais detalhado da concepção do 'tipo positivo' ver Umberto Eco - As personagens, in Apocalípticos e Integrados.

O povo brasileiro não é visto, portanto, em sua complexidade, mas sim através de uma visão linear que lhe confere a sua 'integridade'. A intenção de exaltação é clara: é fornecida ao público uma perspectiva pessoal, sentimental e afetiva, através da construção da 'imagem positiva' do operário.

O 'DIA QUE VIRÁ'

O 'dia que virá' não aparece explicitamente no texto; quanto a esta questão, podemos dizer que é apontada a necessidade de mudança, inserindo-se o proletário neste processo.

Otávio diz:

'Deixa mudá de regime prá tu vê como melhora' (p. 7).

'Dando um duro danado a gente se convenceu que melhorá só com muita luta' (p. 8).

'Ao futuro casamento e à libertação do Brasil' (p. 12).

A alteração da sociedade é proposta de forma esquemática; simplificada; a mudança do regime, melhorar só com muita luta e a libertação do Brasil são as referências mais diretas que encontramos no texto para traduzir a concepção de 'alteração da sociedade' que o autor veicula através de seus personagens.

As formas de atuação no real aparecem por um lado referidas diretamente; a greve como forma de luta específica é evidenciada. Porém, não se trata de relevá-la como o modo de alteração estrutural da sociedade.

De qualquer forma, em termos

globais, não é esta a proposta substantiva do texto de Guarnieri, que a nosso entender, se pauta na exaltação das classes oprimidas. O que não fica clarificado em ELES NAO USAM BLACK-TIE é se através desta exaltação, é delegado ao povo brasileiro o papel de sujeito da História.

O NACIONALISMO

O projeto nacionalista deste texto se, por um lado, deve ser encarado ainda dentro da proposta da exaltação das classes populares; por outro, deve ser incluído na proposta maior que é a de nacionalização de nosso teatro.

Como já nos referimos em nossa Introdução, se, o Arena produzia nesta primeira fase alguns traços de um nacionalismo mais radical, tais como o relacionamento do popular com o nacional, a exaltação deste popular em torno de uma visão mistificadora do povo, etc.; por outro lado, traduz em um discurso que lhe é próprio, um projeto independente que lhe confere um certo grau de autonomia frente às outras manifestações e movimentos políticos do período.

Enquanto uma proposta nacional para a cultura, ELES NAO USAM BLACK-TIE é em si, uma bandeira de luta, no momento em que inaugura uma tradição de teatro político no país, voltado para as temáticas internas, levantando questões concernentes ao processo sócio-político brasileiro. Esta especificidade irá conferir um caráter nacionalista ao movimento do Arena.

A FASE DOS 'CLASSICOS'

Dentro do estudo da fase de nacionalização dos clássicos, nosso método de análise sofrerá uma reformulação. Acreditamos que para este período, um exame rigoroso dos textos encenados não nos

traria os elementos suficientes para a compreensão da continuidade do projeto do Arena. Parece-nos que é exatamente na proposta de encenação, na qual o próprio grupo se pauta com mais incisão, é que encontraríamos os elementos que explicariam, de forma mais categórica, a reformulação do grupo.

Por imposição da configuração de nosso objeto de estudo, ficamos restritos a uma recuperação parcial da 'mise en scène' dos textos encenados. Este material nos será fornecido pela crítica especializada e por depoimento dos participantes dos espetáculos.

Em vista disso, seremos suscintos em nossa abordagem, intentando uma breve análise do significado desta mudança para o grupo.

Na verdade, ela não aparece no bojo de uma proposta deliberada de solução para o encaminhamento do teatro nacional, ou seja, como uma resposta imediata aos problemas que a sociedade apresentava. Tratava-se de uma medida de emergência para que o Arena não sucumbisse frente à ausência de uma produção de textos nacionais, por aquele período já em fase de esgotamento, como também frente a uma cisão havida no grupo, que implica na saída de Oduvaldo Viana Filho, Flávio Migliaccio, Nelson Xavier. Permanecem na direção do grupo Boal, Guarnieri e Paulo José.

Segundo declarações de Guarnieri, a montagem dos clássicos veio a reboque de um conhecimento dos trabalhos de teatro popular realizados na França por Planchon e Jean Villar. 'Pegar os clássicos e montar à nossa moda' - Guarnieri assim traduz a posição inicial do grupo, que absolutamente não significava um tratamento superficial do texto, mas uma preocupação com o trabalho teatral, propriamente di-

to.

Parece-nos que nesta fase o projeto estético do grupo se sobrepõe ao seu projeto ideológico - tratava-se de superar um tipo esquemático de encenação dos textos clássicos, e modernizá-los, adaptando-os às condições nacionais de interpretação e direção. A MANDRÁGORA, o primeiro espetáculo da fase, recebe grandes elogios da crítica, que já percebe uma mudança na própria concepção de teatro do Arena: 'Boal evitou o perigo de um tom didático e esquematizado, destinado a por em relevo o conteúdo social da peça'²⁰.

No período da encenação de O TARTUFO, de Molière, Décio de Almeida Prado,²¹ criticando o espetáculo, coloca que Boal, ao utilizar um texto clássico que provavelmente não oferecia uma visão de mundo que lhe fosse totalmente afim, procura rejuvenescer o texto, recusando o estilo verbal de tantos atores franceses; coloca os intérpretes se apresentando de corpo inteiro, poucos acessórios em cena; os atores sentam-se no chão; há uma liberdade de maneiras quase nacional; enfim, elogia o não academicismo do diretor ao encenar um texto clássico de Molière.

As próprias palavras de Boal, na ocasião da estréia de A MANDRÁGORA, no Rio, nos definem o horizonte da fase de nacionalização dos clássicos:

'A MANDRÁGORA não pode ser analisada separadamente, devendo ser estudada como uma das peças de nosso novo repertório, que inclui O,

20 - JORNAL DO BRASIL, 8.3.63, interino.

21 - O ESTADO DE SAO PAULO, 22.9.64.

MELHOR JUIZ, O REI, CORIOLANO, de Shakespeare, A CELESTINA, de Rojas, etc. Trata-se de utilizar textos dos grandes autores do passado, porém não de uma maneira arqueológica, mas sim modernizando o texto e adaptando-o às nossas próprias condições e idéias²².

Necessário se torna enquadrar esta fase no conjunto dos trabalhos do Arena. Poderíamos classificá-la como um recuo, diante das proposições iniciais do grupo de se fazer um teatro de cunho eminentemente e explicitamente político? Se o fizéssemos, estaríamos encobrendo o grande avanço estético que o Arena conseguiu dar nesta fase: um amadurecimento nas formas de interpretar. Os personagens são construídos a partir das relações que mantêm entre si e não à partir de uma discutível essência; enfatiza-se desta forma a interpretação social em oposição a uma interpretação psicológica dos personagens²³. Abandona-se a relevância exagerada dada ao conteúdo ideológico a ser explicitado.

Nesta perspectiva acreditamos ter havido uma alteração qualitativa no modo de encarar a função do teatro: incorpora-se a visão do 'artístico' enquanto forma, ao trabalho que até então havia sido calcado no projeto ideológico, com tentativas muitas vezes frustradas de se criar uma estética eminentemente nacional. A encenação dos clássicos não deixava, por outro lado, de cumprir sua função social; somente que agora, a sátira, embora nem sempre com uma apreciação tão aguda, passa a ser o móvel da crítica.

22 - JORNAL DO BRASIL, 15.3.63. Nota: a escolha do repertório, posteriormente, sofre algumas alterações.

23 - BOAL, A. - Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro visto da perspectiva do Arena, in ARENA CONTA TIRADENTES, op. cit.

tica social.

A MANDRÁGORA, de Maquiavel, discute enquanto conceito, o problema do poder, que é simbolizado por Lucrécia²⁴. Induzida a um adultério, que levava como justificativa a ausência de filhos legítimos com seu marido, messer Nícia, assim se expressa Lucrécia a seu novo amante Calímaco:

(...)

'Já que a tua astúcia, a tolice de meu marido, a ingenuidade de minha mãe e a maldade do meu confessor me levaram a fazer aquilo que, sozinha, nunca faria, quero julgar que tudo provenha de uma disposição do céu, que assim determinasse, e não me sinto suficiente para recusar o que o céu quer que eu aceite. Portanto, eu te tomo por senhor, patrono e guia; é meu pai, meu defensor e quero que sejas todo o meu bem. E aquilo que meu marido quis por uma noite, entendo que o tenha sempre.'²⁵

A Igreja também sofre sua crítica na figura do Frei Timóteo, cujos preceitos religiosos abandona sem qualquer escrúpulo em favor de 'préstimos financeiros' a sua igreja. Transcreveremos o diálogo do frei com Lucrécia, quando o primeiro a convence a aceitar o ato do adultério.

(...)

'Frei Timóteo - Sede bem-vindas! Sei o que desejais ouvir de mim, porque messer Nícia já me falou. E, na verdade, consultei os li-

24 - BOAL, A. - Elogio Fúnebre..., op. cit.

25 - MAQUIAVEL, N. - A MANDRÁGORA, in Teatro Vivo, Ed. Abril Cultural, SP, 1976.

vros, estudando a questão, durante mais de duas horas; e, após longas pesquisas, encontrei muita coisa que, no particular e no geral, se ajusta ao nosso caso.

Lucrécia - Falais a sério, padre, ou gracejais?

(...)

Frei Timóteo - Acredito-vos, senhora, mas não quero que digais mais isso. Há muitas coisas que, de longe, parecem terríveis, inadmissíveis, estranhas; mas, quando delas nos acercamos, revelam-se humanas, aceitáveis, corriqueiras. Por isto se diz serem os sustos maiores que os males. E este é um dos exemplos.

Lucrécia - Deus o queira!

Frei Timóteo - Desejo voltar ao que vos dizia ainda há pouco. Quanto à consciência, deveis adotar este princípio geral, de que, onde há um bem certo e um mal incerto, nunca se deve deixar esse bem por medo daquele mal. Aqui, temos um bem certo: que vós concebereis e conquistareis uma alma para Deus Nosso Senhor. O mal incerto é que aquele que se deite convosco, após a poção, venha a morrer (...). Quanto ao ato, que seja pecado, é uma léria, porque a vontade é quem peca, e não o corpo; e a causa do pecado seria descontentar o marido, e vós o contentais; seria ter prazer nele, e vós provais desgosto. Além disso, deve-se, em todas as coisas, considerar o fim; o vosso é preencher uma vaga no paraíso, satisfazendo vosso marido. Diz a Bíblia que as filhas de Lot, julgando que tivessem ficado

sós no mundo, se uniram com o pai; e, porque sua intenção foi boa, não pecaram.' (pp. 82-83).

A sátira cumpre, desta forma, a função de crítica social, dentro é claro dos próprios limites que a sátira impõe: ela é mais popularesca e atinge um certo nível de profundidade. Em outras palavras, ela trabalha de forma clara no campo da moral, dos costumes, que em última instância, são manifestações das estruturas mais profundas da sociedade.

Sua crítica incide, portanto, nas convenções sociais e não diretamente nas relações em si. Não deixa, porém, de ser uma denúncia e acreditamos ser esta faceta que permite ao Arena prosseguir na sua trajetória, sem que haja uma ruptura nas anteriores formulações de um projeto para a arte cênica brasileira. Há, sim uma reordenação da própria função do social no teatro, dentro da perspectiva do grupo.

A quebra da convenção, por outro lado, acompanha a formulação estética, ordenando desta feita, por mais paradoxal que possa parecer, uma das melhores fases do Arena.

Portanto, não podemos considerar que a fase de nacionalização dos clássicos tornou-se inorgânica dentro do movimento do Arena. Em primeiro lugar, porque ele não abandona a proposta de realização de espetáculos que digam respeito às problemáticas sociais (embora agora já não imediatamente vinculadas à realidade nacional). Em segundo lugar, porque o grande sucesso obtido, não somente junto ao público mas também em relação ao próprio amadurecimento do grupo no campo interno do teatro: figurinos, cenários, interpretação, direção, irá permitir ao Arena um avanço e consolidação no campo do artístico.

Sabemos, porém, que o grupo acabava por retomar a perspectiva do teatro pensando a realidade imediata.

Boal assim explica a mudança desta fase para a dos musicais:

'Uma vez desenvolvida esta etapa, verificou-se sem grande esforço que, se a anterior (A FOTOGRAFIA) restringe-se além do desejável na exaustiva análise das singularidades, esta reduz-se demasiado à síntese das universalidades. Uma apresentava a existência não conceituada; outra, conceitos etéreos. Era necessário tentar a síntese'.²⁶

A nosso ver, a síntese procurada viria exatamente em direção ao reencontro do projeto de um teatro eminentemente político, tal como foi concretizado: um teatro que refletisse acerca do momento vivido, uma reflexão expressa, direta, onde a mediação do estético viesse em função do político.

A alternativa da mudança de perspectivas do Arena não vem em razão de um fracasso ou da falta de consistência da fase dos clássicos, mas sim em função de sua filiação ao projeto de um teatro engajado, que participasse diretamente da crítica às questões postas pela sociedade.

O Show Opinião, cuja direção e participação na elaboração do texto coube a Boal, foi a primeira resposta do teatro ao movimento político-militar de 1964. Recebe dos próprios autores e atores a seguinte ponderação:

26 - Boal, A. - Elogio Fúnebre..., op. cit.

'Este espetáculo tem duas intenções principais: uma é a do espetáculo propriamente dito (...), a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião; quando se alia ao povo na captação dos novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacionais.

(...)

A segunda intenção do espetáculo refere-se ao teatro brasileiro que está enlatado, atravessando a busca de saída para o problema do repertório brasileiro.

(...)

É preciso restabelecer o teatro de autoria brasileira - não somente o teatro do dramaturgo brasileiro - o espetáculo do homem brasileiro. É preciso que finalmente e definitivamente nos curvemos à nossa força e à nossa singularidade.' ²⁷

Retoma-se, portanto, nesta perspectiva, o projeto do teatro nacional crítico, reflexivo, pensando a realidade imediata e o que é importante, recolocando a discussão do povo brasileiro no palco. Em outras palavras, o povo volta a ser o protagonista dos espetáculos de teatro; é retomado o 'drama dos oprimidos', que por alguns anos parece ter sido abandonado pelo Aréna.

ZUMBI vem clarificar a proposta do retorno da temática 'povo', simbolizado pelos escravos negros do Brasil colonial. A acusação de exagerado maniqueísmo adotado pelo autor na análise do movimento de resistência negra, é o ponto central da crítica que é feita no período de sua montagem.

27 - CORREIO DA MANHA, Guanabara, 16.12.1964.

Ressurge a problemática da idealização do real: os negros são concebidos por Boal e Guarnieri como indivíduos valentes, fortes, líricos, sensuais. Os brancos arrasam, pisam, esfolam, roubam, matam. E surpreendentemente os brancos vencem²⁸.

ARENA CONTA TIRADENTES concretizou esta fase na sua forma mais acabada (verificar capítulo anterior).

A PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIAO, sob nosso ponto de vista, marca o fim desta fase de ressurgimento da dramaturgia nacional e da retomada da proposta de teatro político.

A LUA MUITO PEQUENA E A CAMINHADA PERIGOSA
A PROPOSTA DIDÁTICA E O DISCURSO POLÍTICO

Selecionamos para a análise este texto de Augusto Boal²⁹, que a nosso ver, sintetiza e radicaliza o projeto da última etapa do Arena.

A própria escolha da temática: os últimos dias de Ernesto 'Che' Guevara nas selvas bolivianas, já identifica de imediato o enfoque do texto. O discurso político sobressai imediatamente como problemática central e mais ainda, como a proposta em torno da qual se pautava o grupo.

A LUA MUITO PEQUENA é composta de uma colagem de 'objets trouvés', extraídos de

28 - O ESTADO DE SAO PAULO, 9.5.1965, crítica de Décio de Almeida Prado.

29 - Boal, A. - A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa, texto mimeografado.

jornais, depoimentos, etc.

O discurso, portanto, é explicitamente político - não se trata de uma peça realista, mas sim um arrolamento de acontecimentos, vistos através de uma narração e de diálogos/depoimentos do 'Comandante', nome que no texto leva o personagem Guevara.

A proposta didática do texto é mais explícita se a relacionarmos com TIRADENTES. Discute-se abertamente o caminho que o povo sul-americano devem seguir para resolver seus impasses político-econômico-sociais, ou seja, sua posição de subjugado e sua situação de miséria absoluta.

A escolha da temática da resistência guerrilheira na selva boliviana e a centralização da estória/história na figura do líder Guevara já em si pressupõe a disposição de se ponderar e traçar as alternativas de superação da situação vigente no país.

A seleção dos discursos (reais) que se atribuiu ao personagem 'Comandante' traduz uma escolha clara daquelas palavras que comportavam o apontamento de caminhos para a solução das questões latino-americanas.

'Em mim nada mudou; creio na luta armada como única solução para os povos que lutam pela liberdade.' (p. 1).

O diálogo entre O Comandante e Antonio Rodrigues Flores, um guerrilheiro que posteriormente irá desertar, atua como uma 'aula', uma explicitação dos motivos da luta de guerrilhas.

(...)

Antonio Rodrigues Flores - Comandante: será necessá-

ria a luta armada?

Comandante - Não há um só exemplo na história de uma classe dominante que tenha abdicado graciosamente do poder.

Antonio Rodrigues Flores - Mas nós somos tão poucos: somos apenas dezoito nas montanhas. Um povo deve se levantar contra seus opressores, mas nós somos apenas dezoito; não estaremos superestimando o nosso valor?

Comandante - Se nós fôssemos somente tantos quantos somos, seria melhor desistir. E se continuássemos, seríamos, seríamos bandoleiros. Mas nós não somos apenas nós; somos o povo inteiro. Por isso venceremos.

(...)

Comandante - A arte da guerra se aprende fazendo a guerra. Nenhum povo pode desejar a liberdade sem desejar a luta. A guerra pode começar agora ou mais tarde, mas que ninguém se iluda: nenhum país se libertará sem lutar. Por isso devemos nos preparar: Não será uma luta de pedras contra gases lacrimogêneos, nem será uma luta em que o povo enfurecido destruirá o poder de poucos: será longa, cruenta, em que a repressão irá buscar vítimas fáceis, bombardeando aldeias e massacrando populações camponesas. Eles nos empurram para essa luta: não há mais remédio do que nos prepararmos para ela.' (pp. 3-4).

Ao personagem Comandante não cabe somente a análise das alternativas políticas, ou seja, a explicitação da própria prática revolucionária a ser levada a cabo. Cabe-lhe, também, a denúncia da situação vigente. No diálogo com a 'velha das cabras' aparece claramente esta proposta.

(...)

Velha - O povo aqui não quer a guerra. O povo aqui quer viver em paz. Faz muito tempo, isso nós já conseguimos: nós vivemos em paz.

Comandante - Nós vivemos em paz? Há vinte anos que vivemos em paz. É verdade que as grandes potências não se estraçalharam ainda; o mundo ainda não explodiu. Mas dois terços da humanidade está subnutrida; sessenta por cento dos homens do mundo não têm sapatos; trinta por cento das crianças do mundo morrem antes de abrirem os olhos. Esta é a nossa paz miserável. Há vinte anos não temos guerra, isto é, se a gente conseguir esquecer a guerra da Coréia, do Vietnam, do Laos, de São Domingos, do Oriente Médio, do Congo, ...

Velha - Nós, aqui, vivemos em paz, no mundo eu não sei.

Comandante - Aqui, velha, o teu país, a tua cidade, estão cheios de filhas inválidas como a tua. Aqui só se possui a doença e a fome.' (pp. 5-6).

Creemos que no caso de A LUA MUITO PEQUENA, os três planos verificados em TIRADENTES - o da explicitação da situação, o de crítica e o da proposta de mudança, estão ainda mais interrelacionados e fundidos. O didatismo, que é proposicional e evidenciado, não sofre o mesmo tratamento 'brechtiano' como em TIRADENTES.

Isto quer dizer que a composição teatral não se formula com tanto cuidado e acabamento. O grande reforço didático é dado pela problemática em si: o narrador não trará um discurso crítico e explicativo tal como em TIRADENTES; o seu papel se subdividirá entre os outros atores, que exercerão uma função de Coro, que, mais do que tudo, se pautar na exaltação do Comandante. Na verdade, o texto fundamental, reflexivo e a proposta de alternativa, se evidenciará através do personagem central, o que vem conferir maior autoridade a este discurso.

Torna-se quase desnecessária a referência à problemática do discurso político em A LUA

MUITO PEQUENA. Não é outro o objetivo do autor senão deixar clara a possibilidade e mesmo a necessidade de se atuar no político através do teatro e para tanto discutir-lo explicitamente. Como em TIRADENTES, a ação política é o próprio móvel do espetáculo e mais do que em TIRADENTES, ela abarca a totalidade do texto. Portanto, o drama se prende na questão da atuação no real de forma explícita. O texto comporta a sua discussão e mesmo a tem como um dos seus fundamentais motivos.

Ainda no trecho da discussão do Comandante com Antonio Flores, destacamos este problema.

(...)

Antonio R. Flores - Comandante: porque deve ser necessariamente sangrenta a guerra?

Comandante - O povo deve se libertar. Se isto acontece com muito ou pouco sangue, não depende do povo: depende da velha sociedade.

Locutor - Uma fonte militar digna de crédito avalia que pelo menos 1.500 soldados especialmente treinados por conselheiros muito amigos perseguem os combatentes.

Antonio R. Flores - A guerra será tão menos sangrenta na medida em que nós formos mais fortes. Quem sabe o procedimento correto fosse esperar, mais tarde, quem sabe...?

Comandante - Aquele que inicia uma guerra evitável é um criminoso. Mas aquele que não inicia uma guerra inevitável é também um criminoso.' (p. 4).

Se atentarmos para o trecho já discutido anteriormente, ainda no diálogo destes dois personagens, veremos que a descrição da tática de luta estará também evidentemente presente. Principalmente porque a própria perspectiva didática, mais do que na denúncia de um regime de opressão, das contradições sociais, se centra na demonstração de viabilidade prática de sua

superação. Portanto, ultrapassando o plano da crítica aos regimes vigentes, A LUA MUITO PEQUENA visa o estudo das possibilidades da luta revolucionária: o apontar das alternativas é mais relevante do que a própria análise das causas que as moveram.

O discurso episódico, isolado, praticamente inexistente em A LUA MUITO PEQUENA. O episódico interessa enquanto ele se pauta como um acontecimento político, a história/estória somente esquematiza o desenvolvimento do político. Por exemplo, a cena final, quando são descritos os últimos momentos de vida do Comandante, prisioneiro da milícia boliviana - quer se deixar claro, pelo episódico, que o personagem (real) foi morto após sua captura. E ele surge então para que seja desmentida a versão oficial, que apresentara uma visão falseada da ocorrência real. A esta cena, Boal denomina: 'Diálogos em Busca da Verdade; em seu interior, de qualquer forma, não se abandona o discurso politicamente didático.

Dialogando com um soldado, assim se expressa o Comandante:

(...)

Comandante - Existe um povo, um povo pequeno, que está sozinho. Contra a maior força do mundo ele continua lutando. E a solidariedade do mundo progressista para com esse povo tem sido um pouco parecida à ironia amarga da plebe que gritava estimulando os gladiadores do circo romano: mas ninguém entrava na arena. Nós todos precisamos entender isto: não se trata de desejar êxitos ao agredido - trata-se de correr a mesma sorte, e acompanhá-lo na morte ou na vitória.' (p. 10).

A incitação à luta é clara; ela é mais forte, mais incisiva do que em qualquer dos espetá-

culos até então apresentados pelo Arena. A temática da guerrilha rural como alternativa para os povos latino-americanos era sobremaneira discutida na época; a morte de Guevara poria este debate ainda em maior evidência. O texto, portanto, propõe ou mesmo corrobora uma resposta, uma solução para uma alteração sócio-política. O didatismo atinge seu limite maior. Cumpre-se a função de explicitação das formas de atuação no real.

'COMANDANTE' E O PERSONAGEM HERÓICO

A construção do herói neste texto também, sob nosso entender, atinge o seu ponto extremo enquanto idealização do indivíduo.

O apelo a um personagem heróico já consagrado (guardadas as devidas proporções e alcanças) tende a aproximar A LUA MUITO PEQUENA de TIRADENTES. Não se tratava porém de se redefinir o personagem, numa tentativa de alteração da imagem já consagrada, mas de confirmar e reafirmar um mito que estava começando a despontar, reforçando desta forma sua conotação positiva. A morte de Guevara havia provocado um movimento de glorificação e incitação à resistência guerrilheira dentro de alguns setores de esquerda, principalmente nos setores estudantis. O momento fornecia o público atento à discussão desta questão, então relevante enquanto 'alternativa provável' para a superação do impasse sócio-político brasileiro. Nesta perspectiva, reforça-se a figura do líder guerrilheiro para um setor do público que já a tinha em conta como altamente positiva e heróica, e abre-se em relação a outros setores, que não comungavam com a mesma visão, a possibilidade de uma adesão.

O herói, como já vimos, antes de tudo é o indivíduo que encarnando os anseios coletivos, se despoja de todos os seus desejos e valores pessoais em favor de uma causa. Assim se expressa o Comandan-

te:

'Comandante - Que importam os perigos e sacrifícios de um homem quando está em jogo o destino da humanidade?' (p. 2).

A renúncia a sua própria vida é o ponto-limite chave da composição do personagem.

'Comandante - Nós, num pequeno ponto do mundo, cumprimos o dever que preconizamos e pomos à disposição da luta justa aquele pouco que podemos dar: nossas vidas e nossos sacrifícios.' (p. 2).

Este despreendimento é confirmado pelo Coringa:

'Coringa - Ele se caracterizou por sua valentia extraordinária, por um desprezo absoluto do perigo.'

São arroladas acima uma série de qualidades, de pré-requisitos, que conferirão ao militante as possibilidades de uma atuação correta, acrescida do fato destas qualidades sintetizarem-se num indivíduo 'modelo' que as converterá em atitudes 'heróicas'.

Desta forma, Boal prosseguirá construindo as diversas facetas, que irão conformar, no conjunto, a exemplaridade do Comandante enquanto revolucionário inserido num processo de luta aberta.

Como guerrilheiro sua coragem é exaltada como exemplo.

'Coringa - Tivemos muitas vezes que adotar medidas para protegê-lo e para impedir que se expusesse em ações de menor importância. É possí..

vel porém que ele, plenamente consciente da missão que ele próprio se indicou, da importância de sua atividade, é possível que ele próprio haja pensado - como sempre pensou - no valor relativo dos homens e no valor irrefutável dos exemplos. Essas coisas faziam parte de sua personalidade.' (pp. 2-3-).

(...)

'Comandante - Num combate tantas vezes a morte está mil vezes presente que a vitória é um mito que só um combatente de verdade pode sonhar.

Coringa - Absolutamente ninguém pode se espantar de ter sido ele um dos primeiros a caírem durante o combate - o contrário sim, teria sido um milagre.' (p. 5).

Esta listagem de comportamentos ideais irá recebendo sua complementação no correr do texto. Paralelo ao reforço da figura do personagem Comandante, irá se estabelecendo a qualificação ética modelar para um homem de ação guerrilheira.

'Coringa - Evidentemente, todos aqueles que conheceram o Comandante, sabem, e nós o sabemos, que não existia nenhuma maneira de capturá-lo vivo, a menos que ele estivesse inconsciente, que estivesse inteiramente incapaz de se mover por causa de um ferimento, que sua arma estivesse destruída, ou, enfim, que ele não tivesse nenhum outro meio de se tirar a vida a fim de não cair prisioneiro. Qualquer um que o conhecesse não pode um instante duvidar disto.' (p. 7).

A recriação dos diálogos do Comandante com as forças que o capturaram - cena esta que

leva o nome de 'Diálogos em busca da Verdade' . retratam o sentido moral, a dignidade e ao mesmo tempo a inteligência do personagem.

'Capitão - Desde março, você já matou mais de 50 soldados. Você é um criminoso.

Comandante - Desde março os soldados mataram mais de 50 operários das minas; e desde sempre mais de 50 crianças morrem de fome cada mês.' (p. 8)

O seu comportamento durante o interrogatório vem reforçar o caráter positivo do personagem.

(...)

'Coronel - Quantos vocês são? Por onde chegam as armas? Quem são os contactos? Quem é o chefe da guerrilha urbana?

Coringa - Conhecendo a sua extraordinária franqueza e o seu sentimento intransigente de honra, podemos afirmar que se ele pudesse dizer qualquer coisa em circunstâncias parecidas, ele não diria nem faria nada que pudesse dar prazer ao inimigo, mas ao contrário, e com a maior tranquilidade, ele diria e faria as coisas que mais pudessem desagradar.

Soldado - Eles discutiram muito sobre o imperialismo. Depois o comandante se levantou, e sem levantar a voz, com a sua mão direita deu uma bofetada no rosto do coronel. O coronel estava sentado numa cadeira, inclinado para frente, e o outro lhe deu uma bofetada que pegou bem na boca. Depois o coronel se levantou e saiu.' (p. 9).

A configuração da própria imagem física e psicológica do personagem, por demais explorada naquele momento histórico, também contribuiu para a formulação da figura mística do Comandante. Estas referências foram utilizadas tanto na interpretação em cena do personagem, quanto no próprio corpo do discurs-

so.

O diálogo entre o Comandante e a professora da escola onde o mesmo esteve preso confirmam o peso atribuído à composição exterior do personagem.

(...)

'Comandante - Você é a professora?

Professora - Eu tive medo de ir, tive medo de me encontrar com um sujeito bruto. Mas encontrei um homem de aspecto agradável, de olhar ao mesmo tempo doce e debochado. Eu não tive coragem de olhar diretamente nos seus olhos.' (p. 9).

(...)

Professora - Você veio de tão longe lutar no meu país?

Comandante - Eu sou revolucionário e estive em uma porção de lugares. Bolívar disse que a nossa Pátria é a América inteira.

Professora - Baixei meus olhos. Seu rosto era impetrável e penetrante... e tão tranquilo.' (p. 10).

A descrição do transporte do corpo por helicóptero (cena 7) também reafirma a imagem já largamente difundida:

(...)

'Ator - O ar agitado pelos motores do helicóptero fazia esvoaçar os amplos cabelos castanhos e os pelos da barba daquele homem morto. Uma testa larga que ia se afinando em direção a frente. Os cabelos abundantes, não exageradamente longos, o bigode juntando-se pelas extremidades da boca, com a barba que também não era longa. Os lábios semi-cerrados permitiam que se vissem os dentes que, naturais ou não, eram bons. As sobrancelhas relativamente finas junto aos olhos, mas alargando-se abundantemente à medida em

que se afastavam em direção aos parietais.

Ator - Os lábios mostram um ritus que um jornalista qualificou de cínico. 'Vendo este esgar', disse, 'não há dúvida de que se trata do comandante'.

Ator - Os soldados não conseguem ficar de costas para o corpo do comandante.' (p. 11).

Neste arrolamento de qualidades, nesta síntese/modelo de um guerrilheiro, Boal localiza o personagem Comandante. Cria não somente o indivíduo ideal solto num espaço; ele é antes de tudo um EXEMPLO A SER SEGUIDO. E esta exemplaridade não é sutilmente indicada - a concitação à luta permite-nos entrever 'a lição a ser apreendida e praticada'. O espetáculo termina com três exortações, das quais extrairemos alguns trechos significativos.

'O Comandante não quer lágrimas: urge balas concretas; o pranto em seu nome é uma grande traição. Que ninguém chore nem reze; o seu testamento não pede lágrimas nem choro; ele nos deixa seu fuzil para que lutemos com ele. Nós que somos os herdeiros do seu fuzil, não podemos chorar.' (p. 12).

'Se quisermos um modelo de homem, um modelo de homem que não pertence a este mundo, um modelo de homem que pertence ao futuro, de coração eu digo que este modelo sem nenhuma mancha em sua conduta, este modelo era ele.' (p. 13).

O texto exortativo final é de Cortázar:

'Peço o impossível, o mais imerecido: peço que seja, a voz que aqui se ouça; que seja a sua mão aquela que escreva estas linhas. Sei que é absurdo e que é impossível e por isso mesmo creio que ele escreve isto comigo porque ninguém soube melhor do que ele até que ponto o absurdo e o impossível serão um dia

a realidade dos homens, o futuro por cuja conquista ele deu a sua jovem e maravilhosa vida. Usa então a minha mão uma vez mais meu irmão;

De nada lhes valerá que te hajam cortado os dedos

De nada lhes valerá que te hajam assassinado

E escondido teu corpo com suas torpes astúcias

Toma minha mão e escreve.

Tudo quanto ainda me falte dizer e fazer, eu o direi e farei sempre contigo ao meu lado.

Só assim terá sentido continuar vivendo

Gostaríamos de, neste momento, abrir um parênteses, para nos referirmos à peça ANIMÁLIA, de Gianfrancesco Guarnieri,³⁰ cuja encenação também constava da PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO.

Nesta peça, dentre outras problemáticas, a questão 'Che Guevara' também acaba por ser inserida, numa também correlata atitude de exaltação.

Assim, temos um personagem denominado 'Hippie', esteriótipo da juventude que então iniciava no Brasil este movimento (deflagrado nos Estados Unidos). Num ato de 'auto-crítica', assim faz sua exortação à imagem de 'Che'.

(...)

'Hippie vai a um canto e traz uma fotografia de Guevara

30 - Guarnieri, G. - ANIMÁLIA, exemplar mimeografado utilizado pelos atores.

e colocá-la no altar.

Slide: Foto Guevara aumentada.

Hippie substitui a imagem de Santo por 'Che'. Senta-se diante do altar numa posição Ioga. Bebe e levanta o copo como saudando o retrato.

Hippie: Boa machão!... Ave teu impulso, ave tua consciência;

Ave tua coragem, ave teu individualismo;

Ave o romantismo perdido, ave teu sangue...

Ave meu comandante, três vezes ave.

De minha imensa covardia, levanto esta prece;

Do despudor que me dá a consciência,

Levanto esta prece...

Ave os mistérios do amor tão amplo,

Ave comandante da história;

Pecador me confesso.

Qual a sorte real dos homens, não me importa;

Ave o indivíduo que admiro por ser fulgurante-mente,

Indivíduo...

Que o tanto amor não me importa

Que a imensa fé em nós, não me importa.

Só me importa esta morte, tão linda e crua...

Ave comandante de intrincada teia,

Três vezes ave...

Não sou como tu,

E te critico,

(Exaltando-se) Do fundo do meu comodismo te critico

(Está bêbado, levanta-se e cambaleia)

Então não vês o que fizeste?

Depois do teu sangue derramado,

O que resta?

(Atira o copo no retrato)

Prá que desmistificar um processo lindo

E calmo, tépido, de tardes quentes de sol?

Não vês que encostaste a todos nós na parede?

Dividiste tudo num sim e não brutal?

Prá que dar consistência às coisas

E mostrar que de um tiro sai sangue

E que a morte é feia, triste e... necessária!
 Façamos o amor, não a guerra!
 E quizesse provar ao mundo
 Que há mais amor no ra-ta-tá
 De tua metralha do que num coral de preces?
 E eu? E eu?
 Não abduco do que conquistei....
 Queres mostrar que sou responsável pelo mundo?
 Não é do meu feitio.
 Por isso canto, grito e me dopo!
 No tonteio da marijuana,
 Protesto, berro e me afano,
 Suo, amo, amo e mais amo
 Na saudade enorme, imensa
 Do tiro que não posso, não quero dar! (pp. 18-19)

O herói-positivo configura-se desta maneira, em sua forma plena, reforçando a intenção de Boal e do Arena.

A questão do imperialismo é fundamental ao projeto ideológico de A LUA MUITO PEQUENA, à medida que ela move o plano do episódico. Em outras palavras, as problemáticas centrais ligadas ao episódio da resistência guerrilheira na América-Latina dizem respeito diretamente à concepção do subdesenvolvimento como consequência direta da política econômica dos Estados Unidos em relação aos povos americanos. Embora o debate não se concentre diretamente em torno da ação imperialista, o conflito estrutural básico indiretamente referido no texto se situa exatamente na contradição povos latinos subdesenvolvidos e potência norte-americana.

Muitas vezes as referências aparecem de maneira bastante irônica, um tanto quanto esquemáticas, como por exemplo:

A LUA MUITO PEQUENA.

Como em TIRADENTES, o Comandante se coloca não como um indivíduo isolado, mas sim um indivíduo portador dos anseios populares. Em sua primeira aparição, quando escreve uma carta a sua família, assim se coloca:

(...)

'Comandante - Aqui vai o último abraço. E se um dia eu morrer, saibam todos que medi o alcance dos meus atos, e que me considero apenas um soldado no grande exército do povo.' (p. 2).

A luta, portanto, é levada em função do povo. Não se trata de uma ação individualista, mas que traz em seu bojo interesses coletivos. Assim se expressa o Comandante, no mesmo diálogo já citado, com Antonio Rodrigues Flores, futuro desertor.

(...)

'Comandante - Nossa primeira tarefa, no início, será depois atuará também o perene exemplo do povo que luta para se libertar, do povo invencível, o exemplo dos combates que se ganham ou se perdem, mas que se travam contra o inimigo. A galvanização do espírito nacional, a preparação para tarefas mais duras, para resistência à repressão mais violenta. O ódio como fator de luta, o ódio intransigente ao inimigo que leva o guerrilheiro além das limitações naturais do ser humano. Nossos soldados têm que ser assim: um povo sem ódio não triunfa de um inimigo brutal.' (pp. 4-5).

De qualquer forma, indica-se que o povo, embora portador das condições inerentes, ainda não se fez presente. Podemos considerar que a personagem 'a velha das cabras' é posta como um exemplo da situação concreta, em termos não só de condições de vida, mas mesmo em relação ao grau de consciência dos

camponeses latino-americanos. O diálogo se dá no episódio 4 - A velha das cabras.

(...)

Comandante - Às doze e trinta aproximou-se de nós uma velha camponesa pastoreando cabras. Ela não nos deu nenhuma informação digna de fé sobre os soldados.

Velha - Eu não sei de nada. Há muito tempo que não vejo soldados. Os soldados não aparecem por aqui.

(...)

Comandante - Ela apenas nos deu informações sobre os caminhos. Fomos depois até a casa dessa velha que tem uma filha inválida. Nós lhe demos dinheiro e lhe pedimos que não contasse nada, mas não temos muita esperança de que ela cumpra sua promessa.

Velha - O povo aqui não quer a guerra. O povo aqui quer viver em paz. Faz muito tempo, isso nós já conseguimos: nós vivemos em paz.

Comandante - Nós, vivemos em paz? Há vinte anos que vivemos em paz. É verdade que as grandes potências não se estraçalharam ainda; o mundo ainda não explodiu...

(...)

Velha - Nós, aqui, vivemos em paz, no mundo eu não sei.

Comandante - Aqui, velha, o teu país, a tua cidade, estão cheios de filhas inválidas como a tua. Aqui só se possui a doença e a fome.

Velha - E a terra, o meu pedaço de terra, a minha terra.

Comandante - 'Só é minha a terra que eu rego com o meu sangue.' (pp. 5-6).

O povo é visto sob outro ângulo - o do concreto, como ainda não preparado, desprovido de qualquer grau de consciência política, e preso a seu universo particular.

A discussão, portanto, se torna clara diante do quadro apresentado; torna-se necessário fortalecer as vanguardas revolucionárias que levarão ao

povo a consciência de seu papel social e a forma de agir no processo de mudança da sociedade. A nosso ver, esta é a lição central de A LUA MUITO PEQUENA. Enaltece-se o povo enquanto potencial revolucionário: repete-se o antigo esquema: o povo é bravo, é corajoso - falta-lhe somente a liderança - esta é a mensagem de TIRADENTES, que se retoma, reestruturada, em A LUA. Esta liderança está posta agora - não é criticada, como em TIRADENTES: não é acusado o seu deslocamento em relação ao povo e nem levanta-se a questão do excessivo idealismo de seu líder. Não se trata de por em discussão as razões concretas que levaram ao fracasso das lutas guerrilheiras comandadas por Guevara; apesar de estar bem claro no texto o isolamento em que o grupo se encontrava, exorta-se a sua atuação, enquanto exemplo de coragem, bravura, despojamento.

O Comandante, portanto, sintetiza a idealidade do guerrilheiro; não se trata de mostrá-lo enquanto um personagem complexo, contraditório, mas sim enquanto figura positiva, cujo comportamento e ação são dotados de uma perfeição indiscutível. Exalta-se, portanto, o povo à medida que se exalta a sua síntese: o seu líder; a grande força do texto se depreende, porém, do enaltecimento da liderança, heróica e consequentemente vítima de seu próprio heroísmo. Vítima que se transforma em exemplo a ser seguido: o modelo é recriado, reafirmado como alternativa.

Assim, podemos esquematicamente verificar que neste ano de 1968, o Arena confirmava sua opção por um teatro que explicitamente colocasse a questão do político: na forma de representação da realidade, permanece a divisão clara - opressor/oprimido. Permanece ainda a idealização do segundo, que não é tratado nas suas reais configurações, mas sim enquanto uma vítima, submersa na inconsciência de seus verdadeiros anseios. Os opressores são identificados, enquanto personagens, nas forças repressivas, e enquanto conceitos

emitidos, no inimigo maior: os Estados Unidos.

Para tanto, a recorrência ao discurso político/didático se faz de forma direta e explícita: como em TIRADENTES, formula-se um espetáculo baseado no texto pedagógico já 'nacionalizado'. Reitera-se o sistema Coringa: somente o personagem principal é interpretado sempre pelo mesmo ator. A música, embora sem tanta insistência (a sonata a Manuel Rodrigues, de Pablo Neruda, que era a dedicatória da peça teve sua letra proibida pela Censura), também fez parte da encenação; o narrador volta a ser utilizado, também como uma função explicativa.

O discurso episódico, como já havíamos observado, cede o seu espaço quase que totalmente ao discurso político. Já em TIRADENTES, percebíamos a tentativa de subordinar o episódico ao político, mas de uma forma ou de outra, ele se constituía com uma relativa autonomia. Relativa, em si mesma, porque, como já dissemos anteriormente; o episódico virá fundido no político; relativa por outro lado, em relação aos primeiros espetáculos - o texto BLACK-TIE nos serviu de paradigma - quando o cotidiano, o drama episódico trazia a referência e melhor ainda, movia a própria existência do político - o cotidiano visto aqui como a focalização do dia-a-dia 'proletário'. Em A LUA MUITO PEQUENA o discurso é eminentemente político, seja através da escolha do próprio episódico, seja pela seleção dentro deste episódico de um material que se pautava pelo enfoque explicativo/didático, seja pela proposta clara da alternativa de superação do regime sócio/político vigente.

No que concerne à questão da inserção da figura do herói, nas encenações, temos também aqui a apontar uma evolução na construção desta personagem ideal, dentro da trajetória do Arena.

Em ELES NAO USAM BLACK-TIE,

e mais ainda em A SEMENTE, tratava-se de retirar do cotidiano o indivíduo, que à primeira vista, é 'comum' a seus pares: um homem que vive o dia-a-dia, sobressaindo-se enquanto portador de um maior grau de consciência de classe, e ainda dotados de um rol de qualidades morais, sem qualquer 'desvio' ou 'defeito' que possam contradizê-los, ou seja, romper sua linearidade/modelo. Qualquer comportamento contraditório é afastado: a positividade do personagem se configura à medida que se porta explicitamente, de forma idealizada, enquanto um personagem real. A não complexidade do sujeito - Otávio, em BLACK-TIE, Agileu, em A SEMENTE - acaba por criar uma falsa estrutura para o personagem e, conseqüentemente, um modelo irreal de existência.

Em BLACK-TIE, o personagem Tião, que seria exatamente o modelo de contra-revolucionário, acaba por provocar a fascinação da platéia, que se comove e se identifica com sua fragilidade, com o seu caráter contraditório.

A dramaticidade com a qual ele é tratado, o seu discurso extremamente sentimentalista, acaba por encontrar respaldo no público, que termina por inverter o herói do drama. Paulo Francis, no artigo 'Novos Rumos para autores'³¹, colocava que o nosso moderno realismo, embora desse relevância às condições objetivas que determinam o comportamento humano, conferia a este comportamento primazia no desenvolvimento dramático; a platéia, seria aquela que, à primeira vista, o teatro deveria atingir, denunciando ao menos seu preconceito de classe. Porém, ao invés de colocá-la em questão, acaba por fasciná-la, através da psicologia dos personagens/protagonistas. Por exemplo: o sofrido Zé do Burro, em O PAGADOR DE PROMESSAS, de Dias Gomes, ou mesmo Tião, que opta por aderir ao sistema e não enfrentar os sacrifícios da luta de classe. Identificam-se com os

31 - Revista Civilização Brasileira nº 1, ed. Civ. Brasileira, RJ, março/1965.

anti-heróis do drama e a crítica acaba por converter-se em sua contrária.

Em ZUMBI e posteriormente em TIRADENTES, a escolha do herói recai sobre um personagem cuja imagem positiva já é aceita a priori, isto, já pertence ao repertório do público; estas 'imagens' sofrem uma reelaboração que vem a reboque de uma atuação histórica - transforma-se o 'herói' do passado, inserido no conhecimento comum, em um personagem que responde às necessidades de um processo atual de atuação no real. Desta forma, como o apelo é feito a um esteriótipo já fixado na memória do público, a transformação é aceita e aplaudida e não corre-se o risco de uma 'traição' ao entendimento. O esquematismo maniqueísta, agora aprofundado, o reforço romântico ao personagem positivo, colaboram de forma definitiva para a afirmação do herói.

Em A LUA MUITO PEQUENA o personagem heróico já está configurado como tal. Trata-se somente de mais uma vez evidenciá-lo como figura mais complexa, e mais completa. Enquanto em TIRADENTES era necessário construir o personagem através de conceitos e ações que justificassem a positividade exigida pelos autores, em A LUA o Comandante já se apresenta dotado de uma série de elementos, que não somente o conotam enquanto indivíduo isolado mas também enquanto indivíduo portador de uma teoria e ação alternativa para a sociedade. Condensa-se assim no personagem/heróico o exemplo de comportamento enquanto ser humano e militante político acrescido de uma determinada concepção da estratégia de transformação social que porta.

Em relação à questão do 'dia que virá', acreditamos que em A LUA MUITO PEQUENA, a proposta se configura na sua forma mais acabada. Em outras palavras, é neste texto que se explicitará de maneira mais aberta as formas de superação da sociedade.

de atual com as quais o Arena comungava. Não se trata mais de se eleger o modelo do operário militante, como temos em BLACK TIE e A SEMENTE, onde se aponta para as formas ideais de comportamento dentro de um processo de luta reivindicatória. Já em ZUMBI e TIRADENTES exalta-se a luta que trará a liberdade, na qual o povo (na sua forma mais genérica) tem uma participação efetiva. Há uma convocação explícita.

Será em A LUA MUITO PEQUENA, porém, que esta 'chamada à ação' se tornará mais evidente. Por um lado, porque estarão mais concretizadas as formas de luta propostas como alternativa para a mudança: a exaltação do Comandante implica na aceitação da luta de guerrilhas como a fórmula mais adequada para se superar a situação de miséria e opressão dos povos subdesenvolvidos.

Por outro lado, porque não será mais a entidade abstrata 'povo' que será convocada a lutar, mas sim o próprio público agora já identificado, através do personagem/herói/símbolo, com a vanguarda revolucionária que levará avante o processo de emancipação das populações latino-americanas. Cria-se, desta feita, um compromisso palco/platéia (os estudantes eram, neste momento, a grande parte do público do Arena) através não só da atitude didática do texto, mas também pelo próprio envolvimento emocional que o espetáculo propiciava ao seu término. Enfim, selava-se 'um compromisso moral entre autor/ator/espectador (que se dissolvia, é claro, ao fim do ato criador).

Não se tratava, portanto, de uma proposta consoladora - o 'dia que virá' exigirá uma participação, direta, ativa. Não se fala em espera, mas sim em ação. É importante verificarmos que se apresentará uma diferenciação nítida com a música engajada do período, tão bem analisada no artigo de Walnice No.

gueira Galvão, 'MMPB: uma análise ideológica', já citado neste trabalho. Neste texto, a autora faz um estudo da problemática do 'dia que virá', que passa a ser o sujeito da história, ao lado da 'canção que consola'; a música passa a ter a qualidade de consolar enquanto o 'dia não vem'. O teatro não assume esta postura ideológica: permanece no homem a função de modificar a existência - somente que este homem aparecerá idealizado - os requisitos para sua atuação preescrivem um rol de qualidades que ultrapassam o indivíduo comum - a barreira à participação volta a se colocar, agora, porém, transmutada numa idealidade quase inatingível.

Diante disto, como poderemos encarar a problemática da 'questão nacional'?

ELES NAO USAM BLACK-TIE, como já pudemos observar, surge impregnado da ideologia vigente no período, porém já portando um projeto que revelava uma certa especificidade frente aos movimentos políticos e culturais de então. Exaltação das camadas populares, visão idealizada das mesmas, etc. são questões postas e já discutidas, que comportariam o enquadramento do Arena num ufanismo nacionalista tão em voga. Porém, acrescidos do fato de portarem antes de tudo um projeto para a cultura brasileira.

A luta anti-imperialista não se explicita em nenhum momento, de forma mais evidente, neste texto; a relação dominante/dominado está ainda restrita às oposições internas - como vimos, conflito patrão/empregado, cidade/morro, etc. A 'libertação do Brasil' é referida marginalmente uma só vez. Será em 1960, com a montagem de 'Revolução na América do Sul' que o conflito Estados Unidos/países subdesenvolvidos será posto em debate no teatro de Arena. 'Somos uma ilha cercada de imperialistas por todos os lados' - texto que consta do prólogo do espetáculo, já caracteriza uma

posição, podemos assim chamar, de um nacionalismo terceiro-mundista, que irá se configurar de forma mais acabada no período pós/64, quando o teatro começa a pensar a questão da luta de libertação nacional. Em TIRADENTES, esta temática se explicita enquanto discussão central do texto, como vimos no capítulo anterior; em A LUA MUITO PEQUENA caracteriza-se de forma clara e expressa enquanto projeto ideológico do grupo: traduz-se no discurso cênico as formas de atuação para superação da situação a que estavam submetidos os povos latino-americanos. O debate é aberto na sua forma mais concreta; não se trata mais de uma analogia histórica, como acontecia em TIRADENTES, mas sim de uma problemática contemporânea enfocada diretamente. Os acontecimentos em torno da ação das guerrilhas comandadas por Che Guevara eram os episódios que constavam da 'ordem do dia', ou seja, relacionavam-se com as questões que se postulavam com mais evidência no noticiário, e porque não dizer, nas discussões levadas a cabo pelos setores progressistas da sociedade. Enfim, volta-se a focalizar a realidade tal qual se configurava naquele momento, 'O que pensa você do Brasil de hoje?', permite o retorno da crítica mais direta à sociedade brasileira, e esboça uma tentativa de se reavaliar o processo artístico nacional.

A TRAJETÓRIA DO OFICINA

Da mesma forma que fizemos em relação ao Arena, iremos proceder a um arrolamento dos espetáculos encenados pelo Oficina, numa tentativa de síntese histórica, de suas encenações¹.

O grupo surge em São Paulo, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, sem vinculação direta com o Centro Acadêmico XI de Agosto. Encena em 1958 dois textos nacionais: A PONTE, de Carlos Queiróz Telles e VENTO FORTE PARA PAPAGAIO SUBIR, de José Celso Martinez Correa, ambos sob a direção de Amir Haddad.

Em 1959 estréiam A INCUBADEIRA de José Celso M. Correa, também sob a direção de Amir Haddad. Esta peça prossegue a temática de VENTO FORTE, e reflete sobre os problemas da classe média, dando ênfase às questões familiares, às contradições e laços que estabelecem-se entre a vida da cidade do interior e a grande cidade.

Este trabalho transborda os limites do público amador; apresenta-se no Arena numa segunda temporada, após o II Festival Nacional de Teatros de Estudantes, em Santos, onde ganha vários prêmios. Passam a ser vistos como um grupo ligado ao movimento do Arena.

Ainda em 1959 montam AS MOSCAS

1 - É necessário ressaltarmos que as principais referências serão extraídas do artigo de Fernando Peixoto 'O Teatro Oficina' - Formação, importância e objetivos - texto síntese de uma conferência proferida no Teatro Aliança Francesa, em maio de 1977.

de Sartre, sob a direção de Jean Luc Descaves. Ampliando os temas discutidos em A INCUBADEIRA, o texto de Sartre situava o problema existencialista e abordava a questão da liberdade.

A partir deste espetáculo, que não alcança sucesso de público, começam a surgir divergências internas no grupo, pois alguns membros propagavam a sua profissionalização imediata.

Em 1960, o Oficina volta ao Arena para apresentar, sob a direção de Augusto Boal, FOGO FRIO, de Benedito Rui Barbosa; o texto identifica-se bastante com as propostas sociais do Arena. É colocada em cena a problemática do proletário rural; os atores mergulham num trabalho minucioso dentro do realismo psicológico, trazendo ao palco as discussões das condições da sociedade, iniciando um debate acerca das condições objetivas de existência do povo brasileiro. Na verdade, este espetáculo revelava mais uma continuidade dentro do trabalho do Arena do que do Oficina.

Neste momento um problema se põe ao grupo: continuar autônomo ou anexar-se ao Arena. A discussão da profissionalização também se coloca neste instante. No mesmo ano de 1960 encenam A ENGRENAGEM, de Sartre, numa versão de Boal e José Celso, dirigida pelo primeiro. Volta-se a Sartre, desta vez evocando um questionamento sócio-político mais explícito:

As divergências continuam dentro do grupo: profissionalizar-se ou não, unir-se ao Arena ou não. Vence a primeira proposta, mas com a idéia da manutenção do vínculo ideológico com o trabalho do Arena e de Boal, não sem discordâncias.

O Oficina estréia como grupo profissional, após problemas com a Censura, em AVIDA IM-

PRESSA EM DÓLAR, de Clifford Odetts, com direção de José Celso M. Correa. A peça é uma reflexão sobre a classe média americana, que passa a ser um veículo para a análise da problemática social e existencial que pairava sobre todos. Assim José Celso se expressava no Programa do espetáculo:

'(...) A VIDA IMPRESSA EM DÓLAR diz respeito a uma situação que de fato nós estamos vivendo. A revolução industrial brasileira, ainda que tenha criado uma infra-estrutura importante para o país, e aberto novas possibilidades de emprego, fracassou junto às classes médias, ao campesinato e ao proletariado já existente. A revolução industrial se fez à custa dessas camadas assalariadas através de uma política inflacionista. (...) As esquerdas apoiavam o governo desenvolvimentista. O povo angustiado, desorientado, vivendo de salários abaixo do custo de vida, nivelados por baixo, apelou para um homem, renovou os quadros do país, mas a situação não se transformou. A situação de angústia perdura e é semelhante à d' A VIDA IMPRESSA EM DÓLAR. Em termos econômicos, as situações são diferentes (...) No entanto, é comum a situação de falta de dinheiro, de falta de liderança, de desorientação geral, de falsos valores (...) Se, de um lado, eles constituíram durante a crise as classes oprimidas americanas, é de lembrar que os Estados Unidos somente saíram da crise de 1929, com a Guerra, e, principalmente, com a proletarização dos países subdesenvolvidos, através da política de exportação de capitais; e, portanto, nós somos hoje a sua classe oprimida. Temos a vida impressa em dólar.' (...).

O espetáculo tem um significativo êxito, principalmente junto ao público estudantil.

Em 1961, em uma volta breve ao espírito do Arena; é encenado JOSÉ, DO PARTO À SEPULTURA.

RA, de Augusto Boal, direção de Antonio Abujamra. Em 1961, encena-se, com direção de Boal, UM BONDE CHAMADO DESEJO, de Tennessee Williams; uma volta aos textos norte-americanos. Neste momento o conceito de direção começa a se reformular para o grupo; inicia-se uma pesquisa em torno da linguagem do espetáculo e do espaço teatral; Flávio Império realiza uma cenografia criativa e eloquente, renovando o espaço cênico do Oficina. Em seguida, encenam TODO ANJO É TERRÍVEL, de Katti Frings, adaptada do romance de Thomas Wolfe. Este espetáculo fez sucesso diante da crítica, mas não perante o público.

Há uma crise financeira no grupo; decidem pela montagem de QUATRO NUM QUARTO, de Kataiev, dirigida por Maurice Vaneau, que traz ao Oficina a contribuição da direção da comédia: um teatro mais leve, mais ágil, que contrapõe o antigo peso dado ao trabalho de ator.

A comédia traz um grande êxito financeiro, principalmente devido à uma campanha de popularização junto à classe média, atingindo sobretudo comerciários e bancários. Novos elementos entram para o grupo, os principais: Fernando Peixoto e Itala Nandi.

O Oficina, desta forma, consegue um tempo para escolher um repertório que altere a trajetória da companhia. Nesta época, a equipe de direção era constituída por José Celso, Renato Borghi e Ronaldo Daniel.

A escolha de PEQUENOS BURGUESES, de Máximo Gorki, passa a redefinir o projeto do Oficina em 1963. A proposta era a de fazer um espetáculo dirigido diretamente aos problemas que a sociedade brasileira travava naquele momento. A identificação do público com os personagens é grande. Depois de duas semanas de um público indeciso e pequeno, a montagem

se revela um êxito sem precedentes, firmando o nome do grupo. A 3 de abril de 1964 a peça é proibida; encontra-se uma saída econômica imediata através da montagem de TODA DONZELA TEM UM PAI QUE É UMA FERA, de Gláucio Gil. Algumas semanas depois, PEQUENOS BURGUESES, volta ao cartaz.

A próxima montagem é ANDORRA, de Max Frish, em novembro de 1964, a primeira resposta do teatro paulista à nossa situação sócio-política. Dirigida por José Celso, ANDORRA mostra a perseguição ao bode expiatório, o judeu, 'destinado historicamente por sua condição de elemento rebelde à assimilação, a ser sacrificado nas horas de tormento social'². Denuncia-se no texto a cumplicidade da população de ANDORRA, que lava as mãos frente à ocupação nazista; condena-se sua omissão frente ao inimigo - 'passado o susto, restabelecida a normalidade, todos só querem uma coisa: esquecer, enterrar o passado, recusar a conta da culpa que lhe cabe'³.

O espetáculo é realizado dentro de um despojamento cênico rigoroso, cada gesto possuía um significado, cada movimento uma idéia. A cenografia de Flávio Império é fundamental, na medida em que estabelece uma linguagem visual precisa e expressiva.

ANDORRA recebe grandes elogios da crítica:

'(...) nota-se em tudo a análise cuidadosa do pensamento de Frish. Só assim é que esta peça, de não fácil entendimento, se transmite diretamente ao público, com toda a energia de sua lógica e de seu impacto emocional...'⁴.

2 - Almeida Prado, Décio - O Estado de São Paulo, 7.11.1964.

3 - Idem.

4 - 'Crônica Israelita', São Paulo, 31.10.1964, crítica de Anatol Rosenfeld.

Este espetáculo significou, segundo Fernando Peixoto, a primeira libertação do fantasma de Stanislavsky e o primeiro passo em direção ao teatro épico. Brecht começa a ser pensado no Oficina, paralelamente à um questionamento de todo o trabalho anterior.

Em 1966, retorna-se à Gorki, com a montagem de OS INIMIGOS. Utilizava-se o texto como ponto de partida para uma pesquisa que desenvolvesse o tipo de trabalho já proposto na encenação de ANDORRA; um projeto que se situasse entre o realismo e o teatro épico; a proposta era tratar uma peça do realismo social como realista crítica. Segundo Fernando Peixoto, OS INIMIGOS trouxe uma linguagem muito avançada para a época⁵, e um fracasso enorme de público.

Ainda este ano, em maio, um incêndio destrói o Teatro Oficina; organiza-se uma Retrospectiva no Teatro Cacilda Becker, encenando A VIDA IMPRESSA EM DÓLAR, PEQUENOS BURGUESES e ANDORRA. No Rio encenam-se os dois últimos espetáculos e mais QUATRO NUM QUARTO.

Neste período, os componentes do grupo fazem uma revisão de todo seu repertório. A busca de uma resposta ao momento sócio-político-nacional recaiu na escolha da montagem de O REI DA VELA, de Oswald de Andrade. O espetáculo leva à direção de José Celso M. Correa e provoca, como já procuramos demonstrar e o faremos novamente mais adiante, uma revolução no processo cultural nacional. O REI DA VELA significou para o Oficina, o encontro com o homem brasileiro, que antes era trazido somente de forma indireta; o encontro com a classe média. Foi o primeiro momento em que o grupo parou para estudar a cultura brasileira. Em 1967, no Rio de Janeiro, José Celso dirige RODA-VIVA, que embora não tivesse sido realizado pelo Oficina, en-

5 - Trataremos desta questão no desenvolvimento do presente trabalho.

cerrava a mesma proposta, o mesmo espírito de contestação aos valores da sociedade vigente.

Em 1968, O REI DA VELA é apresentado em Paris, em plena revolta estudantil-operária, tendo sido considerado por Bernard Dort, conhecido crítico teatral e estudioso de Brecht, como superior, em termos de desmistificação dos valores burgueses, ao resultado conseguido por Kurt Weil e Brecht com a ÓPERA DOS TRES VINTÈNS. O espetáculo volta em cartaz no Brasil até ser proibido.

Ainda em 1968, depois de uma longa batalha com a censura, estréia PODER NEGRO, de Le Roy Jones, direção de Fernando Peixoto; esta peça colocava em discussão a revolta dos negros norte-americanos, o radicalismo do Poder Negro nos Estados Unidos e de forma mais abrangente, a revolta dos povos oprimidos latino-americanos.

Em dezembro de 1968, às vésperas da promulgação do AI-5, estréia GALILEU GALILEI, de Brecht, que propunha um grande momento de reflexão à plateia. Na verdade, a decisão da montagem coube a Fernando Peixoto e Renato Borghi; José Celso teria preferido prosseguir orientação cristalizada em O REI DA VELA e RODA-VIVA, não conseguindo deter-se, neste momento, numa linha de racionalismo científico. Enfim, acaba por dirigir o texto brechtiano.

Em GALILEU já se aponta uma divisão de perspectivas, como será mostrado mais adiante.

A próxima montagem - NA SELVA DAS CIDADES, também de Brecht, direção de José Celso, pode ser considerada um documento vivo de uma época. Neste espetáculo, destruiu-se o teatro fisicamente. Provavelmente o espetáculo mais rico e violento já apresentado pelo grupo.

Gostaríamos de destacar que nosso trabalho de análise se deterá neste momento do processo artístico do Oficina.

O grupo, porém, prossegue sua trajetória, já agora bastante dividido e tentando encaminhar uma proposta de 'não-institucionalização' da companhia. Enveredam pelo cinema: filmam PRATA-PELO-MARES, direção de André Faria. Em São Paulo, Fernando Peixoto permanece e dirige D. Juan, de Molière, numa adaptação sua e de Guarnieri. Chegam dois grupos para trabalhar com o Oficina: o grupo Lobo, de Buenos Aires, e o Living Theatre, de Julien Beck.

O Oficina, em 1970, organiza uma retrospectiva: Saldo para o Salto, remontando GALILEU GALILEI e D. JUAN. Viajam pelo Brasil com GALILEU, PEQUENOS BURGUESES e O REI DA VELA; a ênfase do trabalho, neste momento, é dada ao improvisado. Realizam uma experiência na Universidade de Brasília intitulada TRABALHO NOVO.

Regressando a São Paulo iniciam-se os preparativos para a montagem de GRACIAS SENOR, escrito coletivamente, um documento extraordinário, de um momento de criatividade desmedida e caótica, anárquica e contraditória. Estréiam no Rio e em seguida em São Paulo. O espetáculo é proibido e frente a novos impasses econômicos, resolvem montar um grande texto; é escolhido AS TRES IRMAS, de Tchecov, dirigida e tendo como um dos intérpretes José Celso M. Correa.

Com este espetáculo, o Oficina encerra suas atividades no Brasil.

Elegemos, para a análise das encenações do Teatro Oficina, três espetáculos que consideramos os fundamentais para a compreensão do universo estético e ideológico do grupo, a partir de sua autonomização frente às propostas do Teatro de Arena.

Primeiramente, OS PEQUENOS BURGUESES, de Maximo Gorki, encenado em 1963, sob a direção de José Celso M. Correa, a nosso ver, a montagem mais significativa desta fase, não somente devido ao êxito que causou frente ao público (mais de um ano em cartaz em São Paulo), à crítica (vários prêmios internacionais), mas porque representou uma tomada de posição tanto estética quanto ideológica e um amadurecimento artístico do grupo.

Em seguida passaremos ao estudo do espetáculo RODA VIVA, que, apesar de somente dirigida por José Celso, sem a participação do elenco do Oficina, é fundamental para a compreensão do processo desencadeado por O REI DA VELA.

NA SELVA DAS CIDADES, texto de Bertold Brecht, encerrará o ciclo de nossa análise, como também a fase do grupo, enquanto institucionalizado, ou seja, inserido na estrutura profissional do teatro paulista.

PEQUENOS BURGUESES E O DISCURSO CRÍTICO

Ao procedermos à discussão de PEQUENOS BURGUESES, devemos levar em conta, como ponto de partida, uma questão fundamental já apontada, qual seja, a da nítida diferenciação em relação ao Arena, do sujeito do drama a ser focado.

O Oficina, desde então, já possuía como preocupação primeira estabelecer a crítica à classe dominante, antes de se deter na exaltação das classes

dominadas. Desta forma se, ao procedermos à análise da produção do Arena, tínhamos como ponto de partida a questão da 'idealização do real', nos PEQUENOS BURGUESES, nossa problemática central será a questão da explicitação das contradições deste real, a partir da crítica às classes dominantes.

A peça focaliza o drama de uma família, na Rússia pré-revolucionária. Trata-se, portanto, da análise de uma 'célula social', onde prevalecem as contradições entre gerações, contradições em si ideológicas, reflexo dos conflitos sociais mais amplos. O Oficina identifica-se com esta perspectiva de crítica à sociedade, a crítica através do indivíduo, visto como um seu reflexo, e expressa, através de Gorki, a sua concepção do real.

O drama é realista e desta feita, temos um discurso episódico dominante; será ele o condutor da ação dramática. O discurso político, por outro lado, também se faz presente: ele compõe o texto de determinados personagens, principalmente aqueles que representam a crítica às ordens constituídas. O que devemos ressaltar, entretanto, é que os personagens de Gorki são dotados de alto grau de profundidade; a riqueza e os matizes com que são tratados permitem que o discurso de qualquer um deles seja, no limite, político, se compreendermos por tal um discurso que reflita as contradições do social. A linearidade com que são abordados os personagens, da fase realista da dramaturgia nacional, já anteriormente apontada, contrasta aqui, com um tratamento multifacetado, rico, extremamente 'verdadeiro e real' do sujeito do drama. Desta forma, se em primeira instância podemos destacar o discurso explicitamente político que dá suporte a determinados personagens (e assim o faremos), o discurso episódico será importante no tocante à revelação das contradições do

real. Portanto, ambos os discursos, nos serão igualmente relevantes na análise da proposta estético-ideológica dos PEQUENOS BURGUESES.

Podemos dizer, em princípio, que a força do texto é dada pela formulação dos personagens e, conseqüentemente, pela identificação que produzem em relação à platéia. A atualidade e universalidade do drama se pautam exatamente nesta semelhança de atuações e de sensibilidades que foi conscientemente explorada na preparação do espetáculo pelo Oficina⁶.

O discurso didático, se compreendido como o discurso que traz esclarecimentos acerca da realidade na qual se passa a ação dramática e que, deste modo, provoca na platéia uma reflexão acerca de si mesmo e de sua posição na sociedade, estará impregnando OS PEQUENOS BURGUESES do princípio ao fim⁷.

Alguns personagens, porém, destacam-se na medida em que portam um discurso crítico em relação à sociedade estabelecida. Pertchikin, o 'passarinheiro', representa um destes personagens. Transcreveremos um diálogo entre ele, Bessemenov, o pai de família, e Teteriev, que, como veremos mais adiante, representa a consciência crítica mais aguda do contexto em que se passa o drama.

(...)

'Pertchikin - Escreve, os velhos são uns estúpidos!

Bessemenov - Basta olhar para você!

Pertchikin - Ah, eu não conto. Eu só digo que se não

6 - Declarações de Fernando Peixoto, responsável pela remontagem do texto no Rio, JORNAL DO BRASIL, 9.6.1965.

7 - Utilizamos-nos para a análise da publicação dos PEQUENOS BURGUESES, tradução de Fernando Peixoto e José Celso Martinez Correa, Ed. Brasiliense, São Paulo, maio/1965.

houvesse velhos, não haveria estupidez no mundo...

Velho pensa como pau verde queimando, mais fumaça do que fogo!

Teteriev - Aprovado.

Bessemenov - É, é assim mesmo... Vai! Continua mentindo!

Pertchikin - Os velhos são antes de mais nada uns cabeças duras... Peguem um velho, ele vê que está enganado, não entende nada... mas admitir? Ah, não admite... Ah! o orgulho! Eu vivi, ele diz; só de calça, só de calça eu já usei umas 40... e de repente, eu não entendo mais nada, como é isso? É absurdo! E lá recomeça: sou velho, estou certo, tenho razão... mas onde a razão? Seu espírito está cansado enquanto que os jovens estão vivos, têm miolo... (p. 20)!

Pertchikin vem explicitar, de forma mais clara, o conflito que desde o princípio da peça já se torna evidente: a concepção de vida do pai de família e seus filhos, o confronto entre o velho e o novo, entre o estabelecido e a sua tentativa de superação.

Podemos dizer que neste momento a crítica atinge um dos níveis do problema: aponta-se de forma generalizada para o conflito fundamental; esta crítica irá se desdobrar no correr do texto, à medida que novos personagens entram em cena trazendo perspectivas diversas de enfoque da questão, e à proporção que cada um deles sofre um aprofundamento maior.

Desta forma, não se trata fundamentalmente de diferenciar os personagens que aparecem como reprodutores da sociedade estabelecida e aqueles que se configuram como os 'críticos' desta sociedade. Todos eles, seja que posição venham a defender, contribuem para a explicitação das contradições da sociedade em que vivem. Torna-se, portanto, dificultoso isolarmos o discurso 'didático' do não 'didático'; será o

drama episódico em seu conjunto que trará os elementos 'esclarecedores'.

Bessemenov, o pai, representa a ordem estabelecida, está sempre em situação de disputa, de ameaça. Transcreveremos um trecho de seu discurso para que comecemos a esclarecer este personagem.

(...)

'Bessemenov - Se não é nada não precisa suspirar. É assim tão desagradável ouvir seu pai falar? Não é para o nosso bem, mas para o de vocês, os jovens. Nós já tivemos o nosso tempo, e vocês agora é que têm que viver. Os nossos princípios de vida não agradam vocês? Isso nós sabemos, nós sentimos, mas vocês... Que princípio de vida inventaram vocês? Aí é que está o problema!

Tatiana - Papai, pensa um pouco: quantas vezes o senhor disse essas mesmas coisas?

Bessemenov - E vou continuar falando até o túmulo. Porque vivo preocupado. Preocupado por causa de vocês... Fiz mal. Eu devia ter pensado mais antes de mandar vocês estudarem. E agora aí está: Piotr suspenso da universidade, e você se tornando uma solteirona...

Tatiana - Eu trabalho... Eu dou aulas...

Bessemenov - Já ouvi isso. E onde está o proveito do teu trabalho? Ninguém precisa de teus 25 rublos mensais, nem você mesma. Case, viva dentro da ordem estabelecida! Aí eu mesmo pago para você cinquenta rublos por mês... ' (pp. 14-15).

O personagem Bessemenov é sempre colocado em oposição aos filhos, que em primeira instância significam a sua contrapartida ideológica. Gorki, porém, estabelece uma série de gradações em relação aos personagens sufocados pelo sistema no qual estão inseridos. Se Bessemenov é um pequeno-burguês que se esfacela porque não tem maiores

condições de impor sua visão de mundo baseada em falsos padrões, em esquemas artificiais, decadentes, seus filhos Piotr e Tatiana ainda não superaram as amarras que os prendem aos padrões de seus pais.

Piotr não superou o drama do 'querer e dever'; sua perspectiva de vida; embora não coincida à primeira vista com a de seu pai, no fundamental não vai muito além. Sua inquietação não ultrapassa as fronteiras de 'bem estar' individual. Sua contestação, portanto, permanece a nível do superficial, do subjetivo. Suspenso por dois anos da Universidade, por haver participado de movimentos estudantis, Piotr arrepende-se de sua atitude, tanto por falta de convicção real quanto pelo prejuízo pessoal que a atitude lhe causou. Vejamos um trecho de seu discurso, quase um monólogo, onde há a interferência de Teteriev, personagem que contém a crítica mais incisiva desta peça.

(...)

'Piotr - Foi o diabo que me levou a tomar parte naquelas estúpidas manifestações estudantis! Eu tinha entrado na universidade para estudar, e estava estudando... Você quer parar de tocar, por favor?... No fundo, eu não sentia que nenhum regime ia me impedir de estudar Direito Romano... Não, não sentia! Estou falando com toda a sinceridade, não sentia! Fingi que senti, mas foi por puro coleguismo!... Resultado, dois anos da minha vida jogados no lixo! É, foi uma violência, uma violência contra mim! Não é verdade? Eu pensava: termino meus estudos, vou ser advogado, vou trabalhar... Vou ler, observar... vou viver!

Teteriev - 'Para o consolo dos pais e para o proveito da Igreja e da Pátria'... no papel submisso de servo da sociedade...

Piotr - Sociedade? Se há coisa que eu detesto é isso! É a 'sociedade' que fica constantemente impondo as suas exigências aos indivíduos, mas impedindo que eles se

desenvolvam, sem obstáculos... O homem é antes de tudo um cidadão, isso me gritava a 'sociedade' pela boca de meus companheiros. Eu também sou um cidadão! Que vão para o diabo! Eu não quero... eu não sou obrigado a me submeter às exigências da sociedade. Eu sou um indivíduo!... E um indivíduo é livre... Você quer parar com o diabo desse piano? Você quer me escutar?

Teteriev - Mas eu estou acompanhando você, pequeno burguês... ex-cidadão de meia hora.' (pp.29-30).

A contradição interior de Piotr é calcada num plano bastante individual: sua revolta não é ampla; ele não acredita no papel transformador do homem; quer somente viver tranquilamente.

A oposição ao pai é meramente circunstancial, não faz parte de algum projeto de vida mais abrangente. Integra o rol de personagens tipificados como 'pequeno-burgueses', que embora se sintam oprimidos pela ordem das coisas, não conseguem aventar caminhos que ultrapassem uma mera saída pessoal.

Tatiana, sua irmã, também rejeita os velhos conceitos familiares; porém, mais vítima do que Piotr, ela, por fragilidade ou pouca convicção, não consegue qualquer solução para a superação de seu estado atual, não consegue aderir aos novos valores que despontam. Transcreveremos um trecho de seu discurso: uma discussão entre ela, Piotr e Bessemenov, em que fica clara a sua parcial lucidez, mas também a ausência de firmeza em suas idéias, o que a impede de transpor o estado de coisas em que vive.

(...)

'Tatiana - Papai, por favor... deixa isso de lado...

Piotr, vá embora... ou fique quieto! Você não está vendo? Eu estou quieta... Escutem: Eu não entendo nada. Pai, quando o senhor fala, eu sei, sinto que você fala a verdade! Sinto mesmo! Mas o caso é que

sua verdade nada tem a ver conosco... Nem comigo, nem com ele... Entendeu? Nós temos a nossa verdade. Não fique chocado. Existem duas verdades, papai!

Bessemenov - Mentira! Existe somente uma verdade, a minha verdade! Qual é a verdade de vocês? Onde está? Me mostrem!

Piotr - Não grite, pai. É, você tem razão. Mas a sua razão, a sua verdade, é estreita demais para nós. Nós crescemos e ela ficou como uma roupa apertada, nos sufoca. Nós nos sentimos mal. Os princípios em que você viveu e norteou sua vida, não têm mais nada a ver conosco.

Bessemenov - Sim, vocês, vocês. Claro, vocês são gente instruída e eu sou um imbecil um... mas vocês não...

Tatiana - Não é isso papai, não é assim... (pp. 43-44).

Em outra cena do texto, num diálogo seu com Tzvetaieva que representa, em síntese, a sua contrapartida, Tatiana se revela com maior clareza.

(...)

Tzvetaieva - Sabe, Tânia, eu não sou sentimental, mas quando eu penso no futuro, me vem uma tristeza boa... Como se no meu coração brotasse um claro e alegre dia de outono! Sabe? existem dias assim, no outono! No céu azul, um sol tranquilo, o ar parado, tudo tão nítido, um pouco de frio, não muito...

Tatiana - Tudo isso são invenções, lendas... Eu aliás admito que gente como você, Nil, Chichkin, sejam mesmo capazes de viver de ilusões... mas eu não, não posso...

Tzvetaieva - Não, espera... não é ilusão, só ilusão...

Tatiana - Não me parece que é verdade... somente que isso sou eu, aqui é uma parede... Quando eu digo 'sim', eu não digo por convicção... eu respondo, simplesmente 'sim', 'não'. Às vezes uma pessoa diz 'sim' e logo em seguida pensa: 'será? Talvez seja 'não'...

Tzvetaieva - É porque você gosta disso... talvez você tenha simplesmente medo, medo de crer... A fé cria obrigações...

Tatiana - Não sei, não... não sei... olha: faça com que eu acredite em alguma coisa... vocês obrigam todos a acreditar em vocês. Eu tenho pena dos que acreditam em vocês... Porque a vida foi sempre assim, como é agora... confusa e estreita... e vai continuar sendo sempre assim!... ' (p. 103)..

O discurso didático, desta feita, é veiculado não somente através de um discurso explicativo. Se nossa análise até o momento conseguiu ser relativamente clara, podemos perceber que o simples mostrar, revelar de forma eficiente e profunda o 'real social', sem qualquer tentativa de idealizá-lo, acaba por tornar extremamente elucidativa uma situação posta. O realismo, nos PEQUENOS BURGUESES, acaba por se tornar 'didático' pois provoca pela semelhança de situações e de reações, uma identificação na platéia; não uma identificação 'catártica', acreditamos nós, mas uma atitude reflexiva acerca de si e do contexto vivido.

O discurso político, desta feita, não é explícito. A discussão, como já dissemos, é nitidamente centrada no social.

Podemos, no entanto, fazer distinção entre o discurso de determinados personagens; alguns têm por função exatamente fazer a crítica explícita à situação apresentada. É o caso do personagem Teteriev, que assim se explica:

(...) 'Teteriev - Eu sou um bêbado, nada mais. Vocês sabem por que na nossa Rússia há tantos bêbados? Porque ser bêbado aqui é muito cômodo. Gostam dos bêbados aqui. Um renovador, um homem de idéias, corajoso, todos detestam; mas um bêbado, não; um bêbado é

sempre querido. Porque sempre é muito mais cômodo gostar da insignificância, das porcarias, do que das coisas grandes e boas...' (p. 28).

Teteriev é a consciência crítica do drama. O enfoque 'anárquico' dado ao personagem permite que seu discurso porte o julgamento mais agudo a respeito dos 'pequenos burgueses'. Transcreveremos um diálogo entre ele e Bessemenov:

(...)

'Bessemenov - Eu gosto de te ouvir raciocinar, sobretudo quando se trata da tua própria pessoa. Isso te fica bem. Quando a gente olha pra você, você mete medo. Mas quando você começa a exprimir os seus pensamentos, a gente sente onde você é fraco...

Teteriev - Você também me agrada, porque você é inteligente dentro de medidas, estúpido dentro de medidas, bom dentro de medidas, mau dentro de medidas, honesto e canalha dentro de medidas, covarde e corajoso... Você é um pequeno burguês exemplar. Você encarna muito bem a mesquinha consumada, esta força que derrota até os heróis... e que vive e triunfa. Bem, vamos beber antes da sopa, respeitável toupeira?

Nil - Você está alto outra vez?

Teteriev - É melhor beber vodca do que sangue humano... Além do mais, o sangue humano anda muito diluído e insípido. Sobrou muito pouco do sangue jovem, foi tudo chupado.' (pp. 57-58).

Como observamos, todo o discurso - seja o dos personagens que representam a ordem constituída, seja o dos personagens que se revoltam contra ela, ou do personagem que porta um julgamento lúcido acerca desta ordem - contribui para a proposta fundamental do autor: o desvendamento das contradições do real.

A QUESTÃO DO PERSONAGEM POSITIVO

Gorki não procede a um nivelamento de seus personagens, ou seja, não apresenta todos sob um mesmo crivo crítico. O

autor destaca de forma nítida os personagens que a seu ver representam o futuro: Tzvetaieva, Chichkin, Helena, Pólia e, a nosso ver, mais caracterizadamente que os demais, Nil.

Nil é colocado como um indivíduo que, em contraste com o clima de constante desânimo, frustração em que vivem Piotre e Tatiana, representa um 'sopro' para o futuro. Otimista, corajoso, lúcido, portador de uma série de qualidades que lhe concedem a 'positividade', é o filho adotivo de Bessemenov; operário, possui consciência da exploração a que está sendo submetido, mas torna a compreensão que tem da existência o próprio motivo para a superação de suas deficiências. Não se trata, é necessário apontar, de um personagem com uma nítida consciência política proletária. A sua positividade reside mais na sua postura enquanto indivíduo do que enquanto classe.

Transcreveremos um trecho de seu discurso; uma conversa entre ele e Tatiana.

(...)

'Nil - Eu gosto de estar no meio das pessoas...

Tatiana - Mas você foge das pessoas!

Nil - É, é verdade. Me desculpe a franqueza, eu tenho razões para fugir. Eu gosto de barulho, de trabalho, de gente simples, alegre. Mas vocês, vocês vivem, por acaso? Vocês ficam rastejando, não sei por que motivo. Estão sempre prontos a chorar, a gemer, a se queixar... De quem? por quê? pra quê? É completamente incompreensível!

Tatiana - Você não compreende?

Nil - Não. Quando um homem não se sente bem deitado de um lado, se vira pro outro! Mas quando ele não se sente bem na vida, só se lamenta? Vamos faça um esforço pra virar de lado!

Tatiana - Sabe, uma vez um filósofo disse que só os imbecis acham a vida simples!

Nil - Os filósofos entendem muito de bobagens... Mas eu também não me considero dotado de nenhuma luz especial! Só acho que viver entre vocês é profundamente cansativo. (...) (p. 50).

A contraposição Nil/Tatiana auxilia o autor a configurar de forma plena a 'positividade' do primeiro. Num outro diálogo, desta vez entre Nil e Piotr, mais uma vez explicita-se de forma clara o personagem que representa o 'sopro para o futuro'.

(...)

'Nil - ... Viver, mesmo sem estar apaixonado, já é uma excelente ocupação. (...) Só uma coisa que eu acho absolutamente desprovida de encanto: é que nós devemos obedecer, eu e outras pessoas, aos canalhas, aos imbecis, aos ladrões. Mas a vida não pertence inteiramente a eles! O futuro não é deles! Eles vão desaparecer como desaparece um abcesso num organismo sadio! Não existe nada na vida que não possa alterar, mudar!...

Piotr - Já ouvi mais de uma vez esses discursos, vamos ver agora que resposta a vida te prepara...

Nil - Eu vou obrigar a vida a me responder como eu quero. Não adianta tentar me fazer ter medo. Eu estou mais perto da vida que você! E sei, muito mais que você, que a vida é dura, que às vezes é repugnante, má. E que uma força desenfreada oprime o Homem. Eu sei, e isso me deixa indignado. Mas essa ordem eu não aceito! Eu sei que a vida é uma coisa séria, mas ainda não está bem organizada. Para ajudar a organizá-la eu vou ter que dar toda a minha força, toda a minha juventude.

de. Também sei que não sou nenhum herói, mas simplesmente um homem! E digo mesmo: não me importa, nós é que vamos vencer!" (pp. 114-115).

Percebemos claramente que a intenção não é a de forjar um 'herói'. Nil, embora seja um personagem portador de um rol de qualidades que lhe permitem uma convicção no futuro e de uma personalidade positiva, é posto no drama enquanto um indivíduo comum, não lhe sendo atribuído nenhum gesto heróico. Por outro lado, Gorki poupa-lhe qualquer crítica (é o único personagem que não passa pelo julgamento de Teteriev), transformando-o, deste modo, num modelo 'ideal', na própria ante-visão do futuro.

Nesta perspectiva cremos que, o autor, na clara intenção de não tornar a peça um lamento pessimista, constrói não só Nil, mas também Pólia, Helena, Tzvetiaeva, Chichkin e Pertchikin, como personagens que, ora criticando os velhos padrões éticos e sociais, ora trazendo novos padrões ou pelo menos, uma vontade de superar o estado atual das coisas, centralizam em si a possibilidade de mudança da ordem social vigente.

O NOVO DIA

Nos PEQUENOS BURGUESES, ele não virá configurado diretamente como a 'sociedade socialista futura', mas como aquela que promoverá a alteração dos padrões atuais da existência. A diferença é sutil, mas importante de ser lembrada. Em Nil está sintetizada a potência da realização de um nova sociedade.

Assim se expressa Nil, numa conversa com Tatiana:

(...)

(...)

'Nil - Eu te respeito muito, eu gosto de você... só que não gosto que você seja professora... pra quê? Você não gosta disso, isso te cansa, te irrita... Mas é uma profissão de uma importância enorme. É preciso dar valor às crianças. Qualquer coisa na vida, é preciso amar para se fazer bem... Sabe, eu gosto de trabalhar na forja. Diante da gente há uma massa vermelha, sem forma, ardente, má!... Golpear com o martelo é um gozo. Ela cospe fogo, como se quisesse queimar meus olhos... me cegar, me expulsar. Ela é viva, elástica... Mas com a força dos braços você faz dela o que quer!

Tatiana - Para isso é preciso ser forte...' (p.51).

Não se aventa, portanto, diretamente, a nova estrutura social; mas alguns pré-requisitos fundamentais para que ela surja. Nil se configura mais como portador das características sócio-humanas de transformação do velho, do que propriamente das características políticas.

Portanto, o novo dia que é indicado apresenta-se como a sociedade dos 'novos valores', da nova ética.

Nesta perspectiva, voltamos a afirmar que o fulcro central do texto pertence à crítica à sociedade constituída. Ao mesmo tempo, procura esclarecer a posição de uma certa parcela da juventude, que por sua insegurança e apego a estes mesmos valores, acaba por contribuir para a sua manutenção, embora esta atitude lhe provoque uma 'existência frustrada'. Tatiana tipifica esta postura:

(...)

'Teteriev - Compreendo... Mas, por que você? O que é que você faz aqui?

Tatiana - Porque eu não tenho nem onde, nem com que, nem pra que viver. E eu não sei por que estou tão cansada, por que sinto tanta angústia... você compreende?... uma angústia que quase chega ao horror!... Tenho só vinte e oito anos e tenho vergonha... vergonha de me sentir tão fraca... tão inexistente. Dentro de mim, está tudo vazio... Tudo secou; ardeu, ardeu como fogo; eu sinto, eu sinto isso e isso me dói. Foi acontecendo, pouco a pouco, sem eu perceber... foi crescendo... um vazio! Mas por que é que eu estou lhe dizendo tudo isso?

Teteriev - Não entendo... estou muito, muito bêbado... Não entendo nada, nada...

Tatiana - Ninguém me fala como eu quero... como eu desejaria... Eu tinha esperança que ele começasse a falar... Esperava muito tempo, em silêncio. Mas essa vida... essas brigas, essa mesquinha... essa vulgaridade... tudo me esmagou. Calmamente. Insensivelmente. Me esmagou. E eu não tenho mais forças pra viver. E ainda por cima, meu desespero é impotente... Estou começando a sentir o horror! De repente... neste momento... eu sinto o horror...'
(...) (pp. 66-67).

Neste texto percebemos que, mais do que apontar alternativas, Gorki visa explicitar da forma mais aberta e clara, a decadência e o esfacelamento dos valores burgueses. Tatiana vem representar, deste modo, o próprio medo do enfrentamento à sociedade, o excesso de apego aos privilégios pessoais, que obriga o jovem ao acomodamento às velhas estruturas, aos antigos valores.

Ao final da peça, Gorki é categórico: falando através do discurso de Teteriev, a consciência crítica do drama, assim revela o futuro de Piotr, outro representante da juventude frustrada, que, por um momento, tenta se insurgir contra seu pai e abandonar sua casa.

(...)

Teteriev - Não grita, velho... Você não pode mandar embora todos os que te atacam. Não se preocupe, seu filho volta!

Bessemenov - Como é que você sabe?

Teteriev - Não vai longe, não. Ele subiu ao andar de cima porque foi arrastado até lá... temporariamente... mas ele volta. Quando você estiver morto, vai reformar alguma coisa deste estábulo... vai mudar os móveis de lugar... e vai viver como você vive agora... tranquilo, razoável, acomodado...

(...)

Teteriev - Vai mudar os móveis de lugar, e vai viver com a consciência tranquila de que cumpriu plenamente o seu dever perante a vida e os homens... É completamente idêntico a você!

(...)

Teteriev - Completamente idêntico, covarde e bobo!

Bessemenov - Ah! fala, mas não precisa xingar! Quem te deu licença?

Teteriev - E será, com o tempo, tão avarento como você. Tão seguro de si mesmo, como você... tão mau como você... E um dia... será até infeliz como você é agora!... A vida avança, velho, e quem não avança ao lado dela, fica só! como você...' (...) (pp. 133-134).

A mensagem que encerra o texto é clara: ao lado da mudança da estrutura social-econômica e política é necessário que advenha uma mudança no homem enquanto ser ético-social. A revolução, portanto, deve ser global. O reforço à alteração dos valores, da mentalidade é primordial.

O enfoque social e humanista dado ao drama da pequena burguesia vem nos demonstrar a preocupação do Teatro Oficina neste período. A encenação apresentada visava exatamente produzir uma identificação dos personagens com a platéia; em suma, ques-

tionar os seus valores, de forma a mais aguda possível. No programa do espetáculo assim se expressava o grupo⁸:

'Nossa preocupação é a de realizar um teatro vivo, ligado diretamente à realidade nacional. Acreditamos na necessidade de um diálogo verdadeiro entre o espetáculo e o público. Seja através de um estilo realista ou de um estilo não realista, nos preocupa, fundamentalmente, a desmistificação da realidade, a análise o mais em profundidade possível de nossas contradições psicológicas, morais, econômicas, sociais e políticas.' (...)

Portanto, a escolha do texto recaiu, para o Oficina muito mais em função da crítica que ele faz à ordem estabelecida do que a proposta dos 'novos dias' que virão.

A PRESENÇA DO ELEMENTO ANÁRQUICO

O personagem Teteriev, que exerce um papel fundamental no texto, representará para o Oficina um ponto de apoio substantivo para seu espetáculo e conseqüentemente seu projeto ideológico.

Em primeiro lugar, porque pertencem a ele os momentos de maior lucidez durante o espetáculo: o desvendamento claro das contradições, a crítica incisiva à pequena burguesia e o seu próprio crédito em Nil - 'Vai, você é um homem sadio que pode ir para onde quiser. Mas eu não. Eu acompanho você do chão. Eu te encorajo com o olhar! Vai, anda!

(página 65).

Por outro lado, sua visão lúcida acrescida de uma postura de vida anárquica já antecipa coordenadas do grupo que irão se definir posteriormente, com maior densidade, em O REI DA VELA.

8 - 'Teatro Oficina, nosso repertório, nossa preocupação', inserido no Programa do espetáculo PEQUENOS BURGUESES, agosto de 1963.

Em 1971, numa terceira remontagem dos PEQUENOS BURGUESES, será o próprio diretor, José Celso Martinez Correa, quem irá interpretar Tetelev, numa clara posição de identificação total com o personagem.

Deste modo, se por um lado, podemos dizer que observamos alterações profundas e radicais a cada nova encenação do Teatro Oficina, o grupo propõe auto-reformulações constantes - podemos distinguir nitidamente elementos de permanência, que sofrem aprofundamentos no correr de seu repertório. O elemento anárquico, que sofrerá uma explosão em 1967, com a encenação do texto de Oswald de Andrade, já vinha apontado em PEQUENOS BURGUESES.

OS INIMIGOS, encenado em 1966, também portará um elemento desagregador, sintetizado no personagem Iácov, um indivíduo desajustado, com problemas de consciência, incapaz de uma opção, afogando-se no álcool, porém dotado de extrema lucidez em relação ao mundo que o cerca. Transcreveremos um trecho de seu discurso somente à título de exemplificação⁹:

(...)

Iacov - Eu tenho horror de negócios... tenho uma repugnância sem limite pelos negócios... eu sou um homem do terceiro grupo...

Smitzov - Como?

Iacov - É assim... os homens se dividem em três grupos: uns trabalham toda a vida, outros juntam dinheiro; e os do terceiro grupo se recusam a trabalhar para

9 - Górkí, Máximo - OS INIMIGOS - tradução de Fernando Peixoto e José Celso Martinez Correa, SP, Ed. Brasiliense, 1966.

ganhar o pão de cada dia, pois isso é um absurdo, e se recusam a ficar juntando dinheiro, pois isto é besteira; e para falar a verdade, muito incômodo. Pois bem! Quanto a mim, eu sou um homem do terceiro grupo. Fazem parte dele os invejosos, os vagabundos, os religiosos, os mendigos e outros parasitas deste mundo.

(...)

Iacov - Em outras palavras, eu não vivo para nada... Eu já entendi isso há muito tempo. Eu compreendi isso na escola... Desde a juventude os homens estão divididos em três grupos...' (p. 54).

A IDEALIZAÇÃO DO REAL

O tratamento do elemento 'povo' em PEQUENOS BURGUESES não se inclui no debate central da peça. Mas, embora as classes populares não sejam sequer personagens do drama, a sua referência se faz presente, fundamentalmente por intermédio dos amigos de Piotr - Chichkin, Tzvetaieva e Elena, que realizam um trabalho de conscientização junto a ele.

(...)

'Piotr - Eu não consigo entender em nome de que vocês estão brincando de ser simpáticos com gente simples...

Tzvetaieva - Não estamos brincando, nós repartimos com eles tudo o que possuímos...

Chichkin - E não é só isso, não... Simplesmente, nós temos prazer em estar ao lado deles... Eles não são artificiais... Entre eles se respira alguma coisa de puro... Saudável... E acho que não pode fazer mal aos pedantes e eruditos, como nós, nos refrescarmos um pouco...

Piotr - Simplesmente, vocês gostam de viver de ilusões... Vocês procuram os soldados com intenções muito secretas, muito engraçadas... Isso é ridículo... Vocês, me perdoem a franqueza, mas se refrescar entre os soldados, é, com o perdão da palavra...

Tzvetaieva - Não é só entre os soldados, não. Você não sabia que nós também organizamos espetáculos no depósito dos ferroviários?

Piotr - Dá na mesma. Chamar esse vaivém de uma 'causa viva'... Vocês estão convencidos que contribuem para o desenvolvimento da consciência política... Aí está a ilusão! Amanhã vem um oficial, um chefe qualquer, dá um belo murraço em tal consciência e lá se vai por água abaixo todo o trabalhinho de vocês... Se vocês aproveitassem esse tempo...' (pp. 33-34).

É feita, como vimos, uma menção em torno da pureza, da autenticidade do povo e da própria lição que os mesmos venham dar às classes dominantes, enquanto concepção de vida. Admitamos, pois, que Górkí, embora insira o problema de forma subordinada, procura transmitir uma imagem positiva, idealizada, das classes excluídas. O próprio personagem Nil, embora viva entre os pequenos-burgueses, é um operário, e desta forma acaba por integrar o contingente da 'gente simples'; a idealidade que o cerca corresponde à visão que o autor porta das classes populares. Entretanto, esta extensão deve ser observada com cautela, pois Nil, sob nosso ponto de vista, não tem a função, no texto, de representar o protótipo do operário ideal, ou mesmo, ser a síntese do que Górkí compreenderia como o povo.

Por outro lado, é bastante significativo o autor designá-lo como operário; sua ação, porém, não obedece a uma consciência de classe proletária, mas sim a um otimismo, consciente, de uma juventude que prognostica o futuro.

Em OS INIMIGOS, o texto assume um caráter nitidamente mais político. Górkí dará aqui maior relevo ao proletariado. Nil acaba por se desdobrar em vários personagens, que se conservam de qualquer modo como pano de fundo, enquanto no primeiro pla-

no é mostrada a decadência da burguesia industrial¹⁰.

Assim, frisamos mais uma vez, o cerne do debate está localizado na crítica às classes dominantes, crítica esta que sofrerá reforços à medida da própria reestruturação do projeto estético que o Oficina, de início, de forma gradual, e posteriormente, com maior violência, irá levar adiante.

O DISCURSO DA DIREÇÃO: A REVOLUÇÃO FORMAL E A NOVA RELAÇÃO PALCO / PLATÉIA

Nossa análise, deste momento em diante, passa a focalizar com mais rigor, o aspecto que a nesso entender irá definir o grande projeto estético e, conseqüentemente, ideológico, do grupo, configurado principalmente a partir da montagem de OS INIMIGOS. Ele diz respeito, fundamentalmente, a duas novas diretrizes adotadas pelo Oficina. A primeira, a da afirmação cada vez mais evidenciada do 'discurso da direção', e a segunda, que lhe é conseqüente, a da revolução formal imposta aos padrões estéticos que vigoravam no teatro até então. Somente à partir desta perspectiva é que poderemos compreender o processo de renovação desencadeado pelo grupo liderado por José Celso Martinez Correa, que vem culminar com espetáculos do tipo O REI DA VELA e RODA VIVA¹¹.

Embora em PEQUENOS BURGUESES já se evidenciasse um posicionamento marcado da direção, o realismo como estilo de interpretação e encenação havia sido a linha adotada para a sua elaboração, é na encenação de OS INIMIGOS que o Oficina pro-

10 - Para uma análise completa, ver crítica de Sábato Magaldi - OS INIMIGOS voltam ao Oficina, Jornal da Tarde, 24.1.1966.

11 - Embora não tenha sido encenada pelo Oficina, mas por seu diretor José Celso, consideramos RODA VIVA uma progressão do trabalho do grupo

jetará de forma mais direta a proposta deste 'segundo discurso'.

Esta nova concepção levanta polémicas entre os críticos, que chegam a considerar OS INIMIGOS um pretexto para o espetáculo, advogando uma definição da direção frente ao texto¹².

(...) 'Em OS INIMIGOS, apresentado no TBC, pelo contrário, reina a indecisão e nada se define: o espetáculo não se manifesta nos moldes de um rigoroso estilo naturalista psicológico-social; oferece só as formas deste estilo, mas introduzindo contemporaneamente uma crítica a estas formas que contradizem o espírito do texto: não é uma livre adaptação na qual Górkí serve de pretexto para falar diretamente a uma sociedade brasileira que se identifique com a problemática apresentada no palco como forma cênica de livre invenção. Também não é uma versão histórica do texto, enquanto esta solução resultaria comprometida pelas limitações já enunciadas.' (...)

Outros, já aceitam plenamente a nova perspectiva assumida pelo Oficina. Sábato Magaldi, assim se expressa¹³:

'O primeiro grande mérito da encenação do elenco do Oficina, estreada sábado, no TBC, foi esclarecer todos os conflitos, narrando-os com inteligência para o espectador. Ao adotar o 'distanciamento' anti-realista, o diretor José Celso M. Correa afastou-se de Stanislavski para aproximar-se de Brecht. O espetáculo, enriquecido de textos históricos e de painéis que jogam com o espaço interpretativo, atinge admirável poder de explicitação e de anti-ilusionismo. Com a bri-

e portanto a incluiremos como uma das encenações fundamentais p/análise.
12 - D'Aversa, Alberto - OS INIMIGOS - Pretexto para um espetáculo, Diário do Norte, data não localizada.
13 - Artigo citado.

lhante colaboração do cenógrafo Flávio Império, José Celso realizou talvez a montagem mais lúcida e cuidada a que assistimos nos nossos palcos.'

O que gostaríamos que ficasse esclarecido é que o grupo Oficina irá, aos poucos, impondo a sua forma singular de conceber a arte cênica, e compondo, gradativamente, o novo projeto estético e ideológico que atingirá sua forma mais acabada em O REI DA VELA.

Neste momento iremos abrir um parênteses, pois uma reformulação em nossa técnica de análise se faz necessária, frente à própria configuração que sofre nosso objeto de estudo.

O espetáculo O REI DA VELA, dirigido por José Celso M. Correa, significou, como sabemos, uma ruptura nas formas tradicionais de encenação que até então pautavam o nosso teatro e ao mesmo tempo, um avanço e radicalização no próprio desenvolvimento do trabalho do grupo Oficina.

Esta formulação incide basicamente no plano da direção:

'Em termos de espetáculo, O REI DA VELA é, principalmente, um texto sobre o texto de Oswald. Uma obra de direção. A minha maneira de sentir e interpretar, ler e reler, e recriar a obra a partir de Oswald.'¹⁴

Desta forma, nos deparamos com um plano do discurso que nos escapa concretamente e

14 - 'A Guinada de José Celso', entrevista concedida a Tite de Lemos, in Revista Civilização Brasileira, nº 2 (especial) 'Teatro e Realidade' Brasileira'.

cuja reconstrução (parcial, é claro) nos exige uma volta às críticas do período, aos depoimentos dos participantes e um esforço de nossa memória.

O problema sofre um agravamento quando surge a necessidade, imprescindível, de examinarmos o espetáculo RODA VIVA que, mais do que o anterior, possui como discurso dominante a encenação levada a cabo por José Celso.

NA SELVA DAS CIDADES, texto do jovem Brecht, montagem com a qual pretendemos encerrar nossa análise referente a este ciclo do teatro Oficina, também se coloca a mesma questão: a não prioridade do texto frente a um espetáculo que possui suas conotações autônomas e que merecem ser analisadas com igual atenção.

Diante deste quadro optamos por uma alteração, nesta parte final de nosso trabalho, na técnica de análise, para que possamos apreender, dentro dos limites do material do qual dispomos, a proposta global do grupo a partir de 1967.

Dois pontos sofrerão destaque neste momento: a revolução formal e a nova relação palco/platéia, empreendidos pelas encenações dirigidas por José Celso, a partir de O REI DA VELA.

Gostaríamos aqui de fazer uma ressalva que diz respeito a continuidade do repertório encenado pelo Oficina neste período. Após O REI DA VELA (e RODA VIVA) o grupo encena GALILEU GALILEI, uma das peças, senão a mais racionalista, de Brecht, o que talvez venha a causar estranheza pela ruptura à proposta anteriormente adotada à partir do espetáculo O REI DA VELA. Fernando Peixoto, numa palestra promovida no Teatro Aliança Francesa, em maio de 1977, explica que, a decisão da montagem do texto de Brecht

coube na realidade a ele e a Renato Borghi, então os outros dois principais componentes do grupo. José Celso preferia naquele instante ter prosseguido suas pesquisas em direção às propostas de Roda Viva. De qualquer forma, em uma das cenas do espetáculo - A Cena do Carnaval - propõe-se a continuidade do espírito de RODA VIVA: o envolvimento com o espectador, o ritual e a festa anárquica, fala-se no Homem Novo, no Mundo Novo, através de uma experiência sensorial. A direção apóia mais esta cena do que as outras; ela sofre transformações ao longo da carreira da peça; os atores, sobrepondo-se à proposta de Brecht e do espetáculo das outras cenas, descem à platéia e trazem os espectadores para o palco. Desta feita, a par da racionalidade de GALILEU GALILEI, José Celso prossegue na sua pesquisa da reformulação estética e da nova relação palco/platéia em nosso teatro¹⁵.

A RUPTURA: O REI DA VELA E RODA VIVA

Se reportarmos mais uma vez a O REI DA VELA, agora nos atendo ao projeto formal do espetáculo, poderemos observar o alcance desta proposta do Oficina.

Através da leitura de alguns críticos, pudemos observar que os antigos critérios de análise já não se adaptavam a esta montagem; com dificuldades, é preciso dizer, conseguimos extrair referências principalmente no que concerne a sua 'mise-en-scène'. Na verdade, O REI DA VELA surpreendeu a crítica especializada, que desta vez também se divide e coloca obstáculos ao 'texto da direção'. É o caso de Décio de Almeida Prado, que assim inicia sua crítica:

15 - O texto desta palestra encontra-se mimeografado sob o título 'Teatro Oficina - sua formação, importância e objetivos.'

'A sina gloriosa e melancólica de todo precursor é ser eventualmente alcançado e ultrapassado. Nunca julgaríamos, por exemplo, que a carga de sexualidade de O REI DA VELA fosse considerada algum dia insuficiente, necessitando explicitação e reforço. No entanto, é o que acaba de suceder. O ideal da encenação de José Celso M. Correa é ir sempre um pouco além do texto, ser mais Oswald de Andrade do que o próprio Oswald de Andrade. (...) A espinafração política, sexual e artística pode ser definida como o método por excelência do novo espetáculo do Teatro Oficina.' (...) ¹⁶.

Pudemos perceber claramente que o crítico questiona a validade de uma direção que crie uma linguagem particular e desta forma supere o nível puramente discursivo do texto encenado (é bastante comum no período a exigência do respeito ao autor). O que podemos observar é que, se a crítica puder ser considerada um termômetro para medir a comunicação do espetáculo, o Oficina conseguiu, em primeira instância, equalizar proposta e resultados obtidos.

José Celso assim se expressa sobre o espetáculo:

(...) 'A obra de direção é sempre, inevitavelmente, uma interpretação, uma leitura. É sempre relativamente fiel e relativamente infiel, mesmo quando se pretende seguir uma peça à risca (...). Então eu me permito, na direção, ter a mesma liberdade de Oswald quando 'leu' e interpretou o Brasil de seu tempo. Li a obra de Oswald como uma manifestação da

16 - O ESTADO DE SAO PAULO, 19.10.1967.

realidade que me circula e enxertei todo o contexto que a envolve, como eu o apreendo: cria um tipo de espetáculo, juntamente com o cenógrafo, com os atores, etc. de tal maneira que o que é dado ao público é uma 'coisa' que é a nossa interpretação, a minha, a dos atores, do cenógrafo, etc.' (...)¹⁷

José Celso, em seguida, traça um julgamento dos críticos do período, que não se conformam com a montagem que têm diante de si e se recusam optar sobre ela. A nosso entender, porém, a leitura de alguns textos desta crítica elucidam, se não a encenação em si, pelo menos o impacto que a mesma causou; fornece-nos, desta forma, elementos para que possamos captar o grau da ruptura alcançada pelo Oficina.

João Apolinário, já transcende o nível da crítica anteriormente citada, advogando para José Celso, o grande mérito do espetáculo, que superaria o próprio Oswald de Andrade:

(...) 'Novamente perguntaria se alguém (inclusive J. Celso) veria no texto de O REI DA VELA tais virtudes, se não tivesse a experiência, por exemplo de um diretor como o próprio José Celso, a ponto de levá-lo a realizar o espetáculo que vimos no novo palco do Oficina, onde os resultados como encenação me parecem distantes, mais à frente, do texto. Este não foi apenas 'criado', havendo, isto sim, uma co-criação no âmbito estrito teatral, que faz de O REI DA VELA mais uma experiência excepcionalmente lograda na cadeia que forma o passado histórico do Oficina, nestes nove anos de magnífico trabalho que deu ao teatro brasileiro.¹⁸

17 - 'A Guinada de José Celso', artigo citado.

18 - O REI DA VELA é uma Encenação Manifesto - Jornal ÚLTIMA HORA, data não localizada.

O que podemos perceber é que, por parte de alguns críticos, já desponta a possibilidade de aceitação desta nova concepção de direção que começa a penetrar o teatro paulista e que sofrerá uma evolução e aprofundamento nos anos posteriores.

Remetamo-nos novamente a José Celso:

(...) 'Ora, tudo o que está no espetáculo tem que ser lido e interpretado a partir do que está. Já foi o tempo da crítica juiz, da crítica fascista do 'bem' e do 'mal', do ritmo ou do não ritmo, do funciona e não funciona. A inovação do espetáculo (aliás este estilo não é novo no Brasil: Abujamra, Crisolli e outros já fizeram espetáculos deste tipo) está em o que interessa é o que se passa naquele momento diante dos olhos do espectador. E que está ali é um 'texto de direção'. Um texto de espetáculo que tem que ser lido pelo público. Assim, tudo entra numa esfera de significados. (...) O espetáculo fala por uma série de signos e mensagens que envia à platéia. O texto que o diretor escreve com os movimentos de cena serve não somente para contar a história, dar mais ritmo, mas para transmitir uma série de significados que terão de ser lidos.'¹⁹

Décio de Almeida Prado, em artigo já citado, é um dos críticos a quem José Celso se refere enquanto portadores de esquemas antigos de análise; ele mesmo reconhece a 'inventividade' da direção de O REI DA VELA.

(...) 'A direção de José Celso, barroca, carregada, antes analítica do que sintética, talvez com sacrifício do ritmo, da 'racourci' típica da

19 - 'A Guinada de José Celso', artigo citado.

caricatura e da escrita oswaldiana, é singularmente penetrante, inventiva, imaginosa, pícarosca quanto aos detalhes auxiliada poderosamente, nessa mesma direção, pelos cenários e figurinos de Hélió Eichbauer' (...) ²⁰

O que queremos com isto é confirmar a concretização da proposta do Oficina: lançar uma nova forma de se conceber o teatro, a proposta do sobre-discurso da direção e a integração da linguagem visual (plástica) no espetáculo teatral. Como já foi referido, a atuação do cenógrafo passa a ter um peso fundamental na concepção do espetáculo.

Voltando a José Celso, assim ele nos explica o trabalho de Hélió Eichbauer:

'O espetáculo é rico de uma das cenografias mais falantes que o nosso teatro já teve. A cenografia de Hélió Eichbauer merecia ganhar a Bienal das artes plásticas este ano. Seus figurinos, seus acessórios, falam, gritam toda uma série de sugestões importantes quanto as falas da peça.' ²¹

A crítica demonstra a efetividade de nova proposta de atuação da cenografia. Yan Michalski escreve:

(...) 'O cenário de Hélió Eichbauer - barroco, grotesco, desmedido, vulgar e grandioso ao mesmo tempo, transmitindo a impressão de uma falsa vitalidade que oculta uma decadência sem perspectivas - é um perfeito exemplo de uma colaboração criativa entre cenógrafo e diretor (...) A profusão de símbolos imediatamente decifráveis, de grande eficiência cênica, é extraordinária (...) Os figurinos, também de

20 - 'A Encenação de O REI DA VELA', artigo citado.

21 - 'A Guinada de José Celso', artigo citado.

Hélio Eichbauer, são, se possível, ainda mais inteligentes e expressivos do que o cenário. Extremamente ousados no seu tom carnavalesco e no seu espantoso mau-gosto, eles explicam exemplarmente os personagens, comentam a sua função profunda dentro do grupo humano de que o autor se serviu para a sua demonstração.²²

Na verdade, pretendemos com estes esclarecimentos a respeito da encenação de O REI DA VELA, reafirmar as problemáticas que havíamos apontado quando da análise do texto de Oswald. A encenação, embora proponha um sobre-discurso, não se autonomiza em relação a Oswald de Andrade, ao contrário, vem reforçar e inclusive tornar redundantes (no sentido positivo: esclarecer mais) as suas posições.

Convém ressaltar, também, a questão da interpretação, que sofre neste processo uma reformulação, sobre a qual o mesmo crítico Yan Michalsky assim se pronuncia:

'Um moderno estilo brasileiro de interpretação: uma fusão das técnicas brasileiras de anti-ilusionismo com nossas características nacionais de malícia grossa e avacalhada, fusão esta conseguida com um amplo aproveitamento - naturalmente devidamente estilizado e criticado - dessa nossa grande tradição cultural, a 'chanchada'.²³

Esta nova proposta se configurará de forma plena na encenação de RODA VIVA, texto de Chico Buarque de Hollanda. Mais do que outro, este espetáculo levantará polêmicas entre os críticos, o público, setores artísticos, intelectuais e estudantes.

22 - 'Considerações em torno do Rei (II)', Jornal do Brasil, RJ, 17.1.1968.

23 - Idem.

Tratava-se da experiência mais radical feita até então pelo teatro carioca e paulista, a nível profissional.

José Celso, depondo sobre RODA VIVA, afirma que a peça mostra o processo de fabricação de um ídolo de televisão, que passa por várias metamorfoses, em função do mercado concreto. Procurou quebrar o mito Chico Buarque, o da ternura, o menino dos olhos verdes, através da violência, chocando propositalmente a sensibilidade do público.

'Quem for atrás da ternura e da nostalgia, encontrará em seu lugar os olhos azuis do Chico, boiando numa poça de fígado.'²⁴

Desta forma, o diretor expressa o arrojo dado à concepção do espetáculo, cuja agressividade e originalidade veio provocar indagações a respeito do próprio processo de continuidade do fenômeno teatral nacional.

A discussão que se instaurou entre os críticos oficiais em São Paulo deve ser anotada. Nós ficaremos, a título de exemplificação, em dois críticos detentores de posições radicalmente opostas frente ao fenômeno: Alberto D'Aversa, do Diário de São Paulo e João Apolinário, da Última Hora²⁵.

24 - RODA VIVA no Teatro Galpão - O ESTADO DE SAO PAULO, SP, 17.5.68.

25 - É interessante apontar para o fato de Alberto D'Aversa, durante vários dias, a propósito da análise de RODA VIVA, escreve artigos teóricos que discutiam a questão da autonomia da obra de arte, vista sob a ótica da estética marxista. Discute Gramsci, Lukacs, Galvano Della Volpe, previamente, para então adentrar na crítica propriamente dita, numa proposta de 'alerta ao público esclarecido'.

Alberto D'Aversa assim se expressa num dos artigos:

(...) 'Com os caóticos critérios do diretor que sistematicamente confunde texto literário com texto de espetáculo, resulta difícil controlar até que ponto as propostas de Chico Buarque são respeitadas e valorizadas nesta 'recriação' de Celso Martinez Correia (...) Enfim, constatando que a sociedade burguesa está podre e que a função do artista é de romper com essa pervertida e opaca passividade do público para orientá-lo em função social e política o diretor achou que o único método válido era o de agressão direta e violenta, confiando, ingenuamente, que uma confusão pode ser debelada com uma confusão maior (...)

Neste momento, queira ou não, Zé Celso é a expressão mais luminosa e exemplar de toda a reação da classe militar e conservadora atualmente no poder' (...)²⁶

O crítico não admite se reportar a novos critérios de análise para tentar apreender o fenômeno teatral que se estrutura em RODA VIVA. Por outro lado, João Apolinário propõe-se a reformular seus parâmetros analíticos, em função de uma 'não-omissão' frente ao novo projeto que começa a se impor a partir de O REI DA VELA, passando pelo espetáculo VIÚVA PORÉM HONESTA, que tenta prosseguir a linha iniciada pelo Oficina, e finalmente, RODA VIVA.

(...) 'Deixemo-los às voltas com suas empatias e vamos ao que interessa: iniciar o ensaio de problemas estéticos que os três espetáculos colocam a quem deve julgá-los como fenômeno teatral, o que não será fácil visto que a gramática é outra e há que racionalizar tudo sem contar mais com a nomen-

clatura ensebada em que se apoiam os velhos padrões.' (...)

'RODA VIVA como VIÚVA, PORÉM HONESTA, são manifestações novas, imprevistas, sem nada a ter com os consagrados padrões de análise, visto que, retirando-lhes os respectivos textos de Chico Buarque e Nelson Rodrigues, fica-nos de pé, na plenitude de suas ambições, uma linguagem original, uma espécie de outro texto sobreposto à ossada ou à carcaça da palavra, com uma autonomia estética feita de signos, analogias, símbolos que partem para a redescoberta do teatro, numa bela experiência intelectual e oficial (sem ironia); oficial mesmo naquilo que leva ao ~~trunamesco~~ cênico, quem sabe se próximo de Artaud Le Momo; mas já para além de suas malogradas experiências.' (...)²⁷

'O que parece importar menos em RODA VIVA é a anedota do ídolo de televisão, cuja ascensão e queda se coloca como motivação, aliás demasiadamente identificável nesta realidade de 'chacrinhas' que nos cerca. O que de fato me parece importante é a forma pela qual se faz a narrativa crítica deste 'caso', usando uma linguagem cênica, plástica e simbólica, de uma agressividade que comunica nem que seja pela violência dos sentidos, toda uma denúncia que José Celso realiza dessa tema primário de nosso mundo cão.'²⁸

Nossa intenção aqui não é proceder a um exame dos textos destes dois críticos, bastante conceituados no período. O simples confronto das duas análises: o conservadorismo do primeiro e a tentativa de engajamento crítico do segundo, já nos fornecem o quadro que servia de pano de fundo para as novas pro-

27 - 'Estaremos preparados para criticar RODA VIVA', ÚLTIMA HORA, S. Paulo, 20.5.1968.

28 - 'RODA VIVA no teatro Galpão ou 'soy loco por ti Brasil' ! - ÚLTIMA HORA, São Paulo, julho/1968.

postas estéticas do Teatro Oficina e de seu diretor José Celso.

Importa atentarmos neste momento para o fato de que, se até agora, Stanislavsky e Brecht foram as grandes referências para uma teoria de interpretação e de encenação, um novo teórico irá despontar como substrato para os grupos mais avançados: Antonin Artaud, que serve de inspiração para o movimento que se inicia com O REI DA VELA.

Artaud propaga a revolta contra o teatro, a preponderância absoluta do encenador, que é colocado como encenador-autor, com poder criador bastante para suprimir a palavra. Para ele, o verdadeiro teatro seria a encenação, a linguagem espacial e dinâmica, num teatro autêntico, uma peça perturba o repouso dos sentidos, liberta o inconsciente recalcado, estimula uma espécie de revolta virtual e impõe à coletividade reunida uma atitude simultaneamente difícil e heróica.²⁹

José Celso e os grupos que lhe seguiram as propostas incorporam as idéias de Artaud, traduzindo para os palcos nacionais a ruptura por ele provocada, que havia revolucionado a concepção de teatro até então em vigor. Desta forma, instaura-se um teatro que propõe uma renovação discursiva, que supera qualquer linguagem analítica, falada e lhe acrescenta a linguagem plástica, o 'mundo' formal até então relegado à um plano secundário. E este novo equacionamento acaba por relevar o papel da direção, impondo novos critérios estéticos às encenações ligadas ao movimento de teatro 'de centro'³⁰.

29 - Le Théâtre et son double - Paris, Gallimard, 1964.

30 - Consideramos 'teatro de centro' os espetáculos cultura e economicamente acessíveis ao consumo das classes médias e altas.

Nesta perspectiva, pretendemos reconstruir, no limite do possível, as montagens que significaram rupturas no movimento teatral paulista e a partir daí tentar compreender as novas concepções do real e as novas propostas de atuação neste real. Para tanto, tentamos demonstrar a ruptura formal e conseqüentemente conteudística dos espetáculos.

Nos resta examinar a questão da relação palco/platéia neste novo movimento que se inicia com O REI DA VELA, para que possamos compreendê-lo na sua proposição global. Mais do que nunca, a realidade artística teatral a partir deste momento deverá ser encarada pelo resultado obtido através do contato do público com o universo da representação.

Esta relação nós a pretendemos examinar sob três ângulos básicos: o primeiro, a concepção de público que tinha o grupo teatralmente atuante; o segundo, a relação que mantinha concretamente com ele durante o espetáculo; o terceiro, a reação deste público.

Remetamo-nos novamente a O REI DA VELA e às declarações dadas pelo seu encenador:³¹

(...) 'Mas para este público que paga o mínimo de três cruzeiros novos (ingresso estudante) para o espetáculo, para nós que somos desta mesma classe e para ela falamos, somente a violência e principalmente a violência da arte, sim, da arte, sem o cartilismo e o pedagogismo barato, nessa situação criadora poderá talvez captar os pontos sensíveis desta platéia morta e adormecida.'

31 - 'A Guinada de José Celso', artigo citado.

(...) 'Para um público mais ou menos heterogêneo, que não reagirá como classe, mas sim como indivíduo, a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileira - do absurdo brasileiro - teatro anárquico, cruel, grosso, como a grossura da apatia em que vivemos.' (...)

Não se tratava somente, como vimos na análise do texto, de criticar a burguesia enquanto classe nos limites do palco. A crítica vinha acompanhada de uma agressividade que era dirigida diretamente ao público: a identificação, que é sugerida no texto de Oswald de Andrade, do personagem com a platéia, é referendada e reafirmada na 'mise-en-scène', compreendendo, por isto, a direção, a interpretação, a cenografia, os figurinos, a música.

A relação é de agressão ('sem o cartilhismo e o pedagogismo barato' - aqui entendemos uma crítica indireta ao trabalho desenvolvido pelo Arena neste mesmo período) e de confronto, posto que se caracteriza o público como um grupo de classe média, que está sofrendo um processo de apatia crescente e que precisa ser despertado.

(...) 'Enfim, é uma relação de luta. Luta entre atores e público. (...) A peça agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente. Isto é, chama muitas vezes o espectador de burro, recalcado e reacionário. E a nós mesmos também.' (...)³²

Mais uma vez podemos apontar uma clara influência das idéias de Artaud. Para ele, toda ação é vista como crueldade e o teatro, por sua vez, deve ser reconstruído tendo como base uma ação extrema levada além de todos os limites. E com intenção de ata-

32 - 'A Guinada de José Celso', artigo citado.

car por todos os lados a sensibilidade do espectador, que advoga um espetáculo repugnante, que ao invés de tornar o palco e o auditório dois mundos fechados, sem comunicação possível, disseminaria as suas explosões visuais e sonoras sobre a massa inteira dos espectadores.³³

O Oficina intenta, a partir de O REI DA VELA, esta nova relação com a platéia; uma relação agressiva, 'cruel' para usar a expressão de Artaud, baseada numa ação direta e imediata, questionando o espectador nos seus mais diversos níveis de atuação. A quebra da denominada 'quarta parede'³⁴ é fundamental neste novo processo de incorporação do público ao espetáculo. Embora fosse a burguesia, suas normas e valores o alvo constante da crítica, nunca o grupo havia se posicionado de forma tão categórica frente a sua platéia; da crítica verbal passa-se a uma crítica através da ação, do gesto, do símbolo visual, que atingirá seu limite na montagem de RODA VIVA, quando os atores acabam por estabelecer uma relação física com o espectador. O discurso verbal cede lugar à ação direta.

Examinaremos agora a reação do público frente ao espetáculo.

José Celso assim se expressa com relação ao O REI DA VELA³⁵:

(...) 'O público reage até não reagindo. Temos sessões silenciosas, trágicas. O público parece não entender nada. Ou então se revolta (...) Às vezes se levanta da sala e retira-se em protesto (...).

33 - Ob. cit.

34 - Assim é conceituado, em termos teatrais, o espaço que separa o palco da platéia.

35 - 'A Guinada de José Celso', artigo citado.

Um espectador teve um ataque quase histérico e chegou a chamar Oswald no peito, para levá-lo ao DOPS (...) Mas em compensação ela tem a adesão de um grande setor da platéia que se comunica com a violência do espetáculo (...) Eu sinto que a obra se comunica violentamente mesmo quando a platéia permanece silenciosa. Ela está agindo mentalmente (...) Os 50% que se comunicam com a peça valem. E para falar a verdade, são muito importantes, os outros 50% que a detestam. O interessante é justamente que ela divide o público. Sempre. O público estudantil, inclusive. O que é igualmente muito positivo. Queira-se ou não, um público dividido política e socialmente. Ela divide também o público intelectual. Une as platéias que pagam sete cruzeiros novos aos sábados, unânimes em não entender nada ou reagir violentamente contra. Mas une um público novo, sintoma de mentalidade nova, que se forma neste país.' (...)

A proposta, portanto, de obter um posicionamento da platéia, em primeira instância, se concretiza. Uma certa parcela do público se sente agredida pela violência com a qual é chamado a refletir acerca de si mesmo e de seu papel e posição na estrutura da sociedade.

É este, provavelmente, o 'sujeito do drama' de Oswald de Andrade, que no espetáculo do Oficina é provocado ao ponto de reagir violentamente em represália. Atinge-se, desta forma, um dos objetivos da encenação. O outro, a formação de um novo público se faz através da criação de uma nova concepção estético-ideológica que acaba por conseguir respaldo entre os estudantes e intelectuais. A própria reação da crítica já se torna uma medida do efeito de comunicação do espetáculo em relação à platéia. A polêmica que suscitou, inclusive criando seguidores em outros campos da arte; música, artes plásticas, veio demonstrar que, acertada ou não, a nova proposta trazida por O REI DA

DA VELA, respondia a determinadas necessidades ou mesmo anseios sócio-políticos, estético-ideológicos de uma determinada camada da própria classe média, que avançava em relação às mais tradicionais posições da cultura e arte do país.

A reação do público - no sentido mais amplo possível do termo - se radicaliza em RODA VIVA. Como é de conhecimento, neste espetáculo a platéia era sacudida pelos atores, transformando-se ela mesma num dos móveis da ação dramática.

'José Celso Martinez Correa, em sua ~~maldita~~ direção ilustrada pelos exóticos e geniais cenários e figurinos de Flávio Império, não pretendeu apenas comunicar alguma coisa ao público, mas obrigá-lo a um confronto sério e realista consigo mesmo dentro do processo social (...). Os atores assistem ao mal-jeito ao público, que vê revolvidas as suas cinzas (...). Em RODA VIVA a platéia é o centro do espetáculo, sua causa e consequência (...). Agora, José Celso nos coloca à frente de um imenso espelho onde nos vemos refletidos - e sentimos uma profunda vergonha, pois, afinal, somos o que somos, os brasileiros tranquilos que inventam Ben Silva ou Benedito Lampião (...). RODA VIVA asfixia o público que esconde o rosto, fecha os olhos, teme ser agredido (...). Por isso, em si, o espetáculo fala, fornece uma idéia visual e atual do contexto em que vivemos, da farsa que representamos, da expectativa que nos invade perante o futuro (...).

Assim se expressou o crítico Carlos Alberto examinando o novo 'papel' dado à platéia, por RODA VIVA³⁶.

36 - FOLHA DA TARDE, 20.6.1968, artigo 'Roda Viva'.

Cumpra-se o objetivo essencial enquanto projeto ideológico do espetáculo, qual seja, o de produzir uma identificação direta entre os atores e o público. Atinge-se este ponto, a nosso ver, por duas vias: uma, pela projeção do espectador em face aos personagens postos em cena; duas, pela transformação da platéia no próprio palco, quando, quebrando-se a separação entre os dois, o primeiro se torna o próprio objeto da ação dramática.

Por outro lado, reafirma-se o cerne central da temática, que tem acompanhado o grupo Oficina e o encenador José Celso, qual seja, a de se debater a questão da classe dominante. Em RODA VIVA amplia-se a discussão para o problema da massificação à qual esta classe submeteria as classes dominadas.

A resposta mais violenta à 'agressão' que sofria a platéia se deu através do ataque de um grupo para-militar de extrema-direita - o assim denominado CCC, Comando de Caça aos Comunistas - que invadiu o teatro após uma sessão do espetáculo, agredindo atores, atrizes e técnicos numa 'operação relâmpago'. Isto veio obrigar tanto o teatro onde se apresentava RODA VIVA - o Teatro Ruth Escobar, quanto o teatro onde apresentava-se O REI DA VELA - o Teatro Oficina³⁷, a arquitetarem um esquema de segurança, formado por estudantes e membros da classe teatral, com revista sistemática ao público e defesa da sala de espetáculo. A par disto, os teatros sofreram constantes ameaças de invasão através de cartas e telefonemas.

Esta ação extremamente violenta

37 - O REI DA VELA volta ao cartaz em 1968, após apresentar-se em dois festivais internacionais: a IV Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, em Florença, Itália, e o Festival Mondial des Jeunes Theatre Professionnel, em Nancy, França.

por parte de certos grupos, que não deixam de ser uma parcela do público, vem demonstrar a violência da crítica que naquele instante se processava dentro dos limites do teatro, limite este que começa a ser ultrapassado.

É imprescindível anotar aqui que não se pode medir a radicalidade e o próprio caráter transformador de RODA VIVA, tendo como parâmetro a agressão exercida sobre a platéia e a sua reação. É claro que este dado não deixa de ser um critério para estabelecermos os limites e alcance desta proposta; porém, a ele deve ser acrescido a questão do projeto estético e ideológico do espetáculo e a ruptura que provocou no processo artístico do teatro paulista e carioca (se não quisermos ir mais além), bem como a revisão das propostas não só teatrais, mas musicais, literárias, e plásticas, deflagrada após sua montagem.

Com isto não queremos dizer que RODA VIVA devesse se transformar num modelo de projeto nacional para o teatro; acreditamos que esta não era a proposta da direção do espetáculo e este ponto deve ser frisado, a nosso entender. RODA VIVA tinha uma perspectiva mais imediata - a de provocar a quebra de certos paradigmas conservadores de se empostar um texto e romper uma relação paternalista para com a platéia (processo este iniciado com O REI DA VELA). Deve ser encarada, portanto, como um momento de transição, não acabado, que carecia ele próprio de um repensar crítico. Se a montagem em pouco tempo tornou-se uma 'escola', com seguidores irrestritos, a falha não deve ser totalmente incutida a José Celso M. Correa; a falta de perspectivas que se impunha ao movimento artístico do período é que permitiu a proliferação de espetáculos 'de agressão' que acabaram por esvaziar o projeto inicial de RODA VIVA.

'NA SELVA DAS CIDADES' E A EXPLOSAO FINAL

A última etapa desta parte do trabalho será a de examinar o espetáculo NA SELVA DAS CIDADES, texto de Bertold Brecht, montado pelo Oficina em 1969 e que, a nosso ver, encerra a etapa do grupo enquanto companhia inserida no círculo empresarial do teatro paulista³⁸.

Fernando Peixoto, integrante do Oficina, expressa sua opinião a respeito do grupo e da SELVA na época de sua montagem:

(...) 'A perplexidade depois de dezembro de 1968 começa a provocar uma dissidência interna no grupo. Apesar disto, o trabalho é realizado com absoluta paixão, num vigoroso e desmedido processo de auto-conhecimento. Para alguns, este mergulho dentro de si mesmos trará a consciência do reforço de suas idéias básicas, para outros será o fechamento dentro do universo pessoal. A realidade é a mais adversa possível a um trabalho sócio-político objetivo e consequente. O misticismo e o irracionalismo tomam conta de parte do elenco. Mas NA SELVA DAS CIDADES, que destrói o próprio teatro fisicamente, é talvez o espetáculo mais rico e mais fascinante produzido pelo grupo. É, sem dúvida, a direção mais inteligente e mais sensível de José Celso M. Correa, um trabalho que nasce da crise interna, aprofunda a crise interna e dela retira seu vigor e suas raízes.' (...)³⁹

38 - No exame desta manifestação, gostaríamos de anotar que daremos novamente privilégio às críticas e aos depoimentos dos participantes do espetáculo, tendo em vista a relevância, não somente do conteúdo do texto, mas da 'mise-en-scène' proposta.

39 - 'O Teatro Oficina: formação, importância e objetivos', art. cit.

Trata-se de uma reflexão a posteriori, de um importante componente do Oficina e que nos remete a diversas questões: uma, a da influência do processo interno do grupo em seu trabalho; outra, do abandono radical de um teatro racionalista⁴⁰, através da montagem, provavelmente a mais criativa do grupo, onde a linguagem teatral sofre uma inovação das mais expressivas e autênticas:

Ao nos reportarmos ao texto de *NAS SELVAS DAS CIDADES*, a priori temos clara a impossibilidade de analisá-lo segundo os princípios a partir dos quais procedemos ao exame dos textos anteriores. A peça que, a grosso modo, podemos dizer, antecede o Teatro do Absurdo (foi escrito na década de 20), porta um enredo caótico enquanto forma, é obscuro e elíptico no seu conteúdo.

O drama se resume na luta, à primeira vista ausente de motivos, entre os dois personagens centrais, Shlink e Garga.

O malaio Shlink, negociante de madeira, cercado de uma fauna de 'gangsters' invade uma livraria de Chicago, e se propõe a comprar ao balconista Garga a opinião sobre um romance, oferecendo-lhe somas cada vez maiores. Exige que o jovem mude seu juízo de negativo para positivo. Garga resiste, apesar de necessitar de dinheiro para sustentar a família indigente. Tem uma noção firme, romântica, da liberdade e da independência do indivíduo, da autonomia da personalidade. A partir daí se inicia entre os dois uma luta selvagem, 'inexplicável', aparentemente gratuita; luta que leva a família de Garga à dissolução, e à destruição moral, a irmã e a noiva à prostituição, e ao fim, o próprio Shlink à ruína material e ao suicídio, quando perseguido por uma multidão de linchadores atigados

40. - A montagem anterior do grupo havido sido Galileu Galilei, o texto de

por Garga, cujos golpes baixos acabam superando os do adversário.⁴¹

Esta sinopse tenta mostrar a complexidade do texto, cuja análise exaustiva talvez nos afastasse de questões mais essenciais à que a montagem do Oficina nos conduz.

Procederemos, pois, de início, a exame do por quê da escolha deste texto, em 1969.

José Celso dá este depoimento no Programa do espetáculo:

(...) 'A selva é a outra cara do Brecht, a outra fase da lua. O Brecht dos anos 20 onde o stalinismo e o nazismo estavam ainda em gestação no ventre de um mundo imundo e ainda cheio de possibilidades e intuições fantásticas.

(...) 'A peça pertence a esta época que voltou a ser a nossa. Hoje todos os exércitos vão ter que se levantar, senão o touro sai de novo e a armadilha, o ring, as cordas vão arrebentar (...) É uma peça que é um combate contra esse mundo onde a única coisa que se admite como decente é a luta pela sobrevivência ou para aguentar a sobrevivência, ou a luta pela concorrência, este esporte estúpido em que ganha sempre o mais boçal.'⁴²

Uma fala do personagem Garga ilustra a denúncia à situação a que se submetia o indivíduo na sociedade concorrencial referida por José Celso:

Brecht cujo discurso atinge seu nível mais racional.

41 - Rosenfeld, Anatol - 'Na Selva das Cidades', in Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, novembro/1969.

42 - 'Um Jovem Brecht desmunhecado e enfurecido... Um depoimento de José Celso M. Correa, agosto/1969, contido no programa do espetáculo de 'Nas Selvas da Cidade'.

(...)

Garga - (...) Nós não somos livres. Tudo começa com o café da manhã com a surra que você leva quando tem a desgraça de não prestar atenção às coisas deste mundo. E as lágrimas das mães salgam a sopa das crianças e o suor das mães lava as camisas, e você está garantido até chegar a idade do gelo e aí o amor fica enraizado em você, no coração. E quando você fica adulto e quer fazer alguma coisa, se jogar inteiro nisso, então aí você descobre que já estava pago, carimbado, selado, vendido a preço alto. E você não tem mais nem liberdade de morrer.' (p. 17)⁴³

(...) 'A Selva foi se tornando revelação. O jovem Brecht tinha a impressão que ia morrer no dia seguinte (talvez tenha mesmo morrido). E com a cuca de cada um de nós se prepara em noviciado para o round final, que se aproxima. É o fim do 'barcovazio', dos 'sonhos errados', a catarsis de tudo o que nos seduziu, e nosso noviciado para entrarmos em outras, saindo de uma vez por todas de uma irritante e eterna qualidade de jovem grupo idealista e entrando no nosso tempo de guerra.

É o fim definitivo de um certo tipo de teatro e um mergulho arqueológico no trabalho do Oficina; quebrar tudo, virar mesa, espatifar as cucas e se preparar para destruir dez anos de Oficina (70-71) que ameaça se transformar em instituição.

Quebrar tudo e se preparar para aceitar o Desafio, que é agora e não foi em 64.' (...)⁴⁴

43 - Brecht, Bertold - NA SELVA DAS CIDADES, tradução de Elizabeth Konder, Fernando Peixoto e Renato Borghi, exemplar mimeografado.

44 - 'Um jovem Brecht....', artigo citado.

Este depoimento nos apresenta uma série de questões. A primeira é a da constatação do processo de recrudescimento gradativo das forças repressivas no país após o Ato Institucional nº 5, promulgado em dezembro de 1968.

A montagem da SELVA é talvez a única resposta formulada pelo teatro profissional do período ao avanço dos organismos de censura. Não uma resposta que apresentasse uma alternativa em termos políticos: não visava propor soluções e nem projetos de superação da situação sócio-política que estava se definindo. Tratava-se de 'fotografar' a realidade, que passava por uma reformulação imposta por um sistema que se fechava em vista de uma radicalização das forças de contestação, neste momento, restritas aos setores da classe média: estudantes, intelectuais, artistas.

'Fotografar o caos' que se anunciava para os próximos anos, talvez a proposta central deste espetáculo, ao mesmo tempo que um alerta à própria auto-destruição do indivíduo dentro deste sistema e o esfacelamento do próprio grupo teatral atuante.

Por outro lado, percebe-se uma tentativa de revisão dos anos anteriores, no plano dos projetos 'não alcançados': É o fim do 'barcovazio', dos 'sonhos errados', 'a catarsis de tudo o que nos seduziu'.

Não se tratava, é claro, de uma revisão que atentasse para as questões teóricas e práticas do processo de participação dos grupos de contestação que se organizaram no pós-64; o Oficina propunha-se a configurar, no plano da arte, o resultado destes anos de 'resistência' ao fechamento dos canais de participação; criticar o próprio sentimento de 'auto-piedade' e o posterior 'quixotismo' que havia impregnado determinados

grupos intelectuais e artísticos após o movimento político-militar. Constatar enfim a própria crise provocada por este posicionamento frente à realidade.

A destruição anárquica proposta vem demonstrar a radicalidade política e estética de seu projeto naquele momento. Ao mesmo tempo, nos revela, se assim podemos dizer, todo um clima de insegurança e de necessidade de se arquitetar novas respostas ao agudizamento das tensões sociais que se anunciava.

Enquanto conteúdo, o texto permanece na crítica às classes dominantes, só que agora, mais do que antes, centralizando esta crítica na questão do indivíduo e sua desagregação numa sociedade onde tudo 'se compra', inclusive a opinião das pessoas.

Na primeira cena do espetáculo, passada numa Biblioteca em Chicago, já vemos esta idéia posta em ação:

(...)

Garga - Esse é um romance policial. Não é lá um livro muito bom, não. Aqui já tem um que é bem melhor. É um livro de viagens.

(...)

Shlink - É uma opinião sua? Eu queria comprar sua opinião. Dez dólares, está bem?

Garga - A minha opinião eu dou de presente pro senhor.

Shlink - Quer dizer então que o senhor muda de opinião? E que este livro é bom?

Garga - Não.

(...)

Garga - Mas o que é que o senhor quer de mim? Eu não conheço o senhor. Eu nunca vi os senhores.

Shlink - Ofereço quarenta dólares pela sua opinião sobre

este livro. Que aliás eu não sei o título e nem me interessa saber.

Garga - Eu posso ver a opinião do senhor M. J. Iense ou do senhor Arthur Rimbaud. Mas a minha não está à venda.

Shlink - A sua opinião também não interessa. A menos que eu esteja disposto a comprá-la.

Garga - Mas tem uma coisa: a minha opinião pessoal é o único luxo que eu tenho.' (...) (p. 3).

A crítica é filosófica/existencial; procura situar o indivíduo dentro do absurdo de um sistema de produção que consagra a livre concorrência e que reduz o sujeito a um mero objeto do sistema. Constatase a 'desumanização' à qual é constringido o indivíduo, obrigado a viver em grandes metrópoles.

O prólogo do texto é este:

'Os senhores estão em Chicago, no ano de 1912. E assistem à inexplicável luta entre dois homens, e contemplam a ruína de uma família que veio do campo para a selva de uma grande cabeça. Não quebrem a cabeça para descobrir os motivos desta luta: procurem antes participar dos conflitos humanos, julguem com imparcialidade os métodos utilizados pelos adversários e reservem todo o vosso interesse para o round final.' (p. 2).

Um diálogo entre Garga, logo após ter saído da prisão, por ter cometido irregularidades comerciais, e sua esposa Jane, totalmente prostituída, esclarece a idéia da decadência da família e dos valores humanos, o rebaixamento e a prostituição dos indivíduos, reduzidos a objetos; idéia esta extremamente visível, em termos plásticos inclusive, no espetáculo do Oficina. Nos reportaremos ao texto para tentar fotografar esta proposta, embora acreditemos que pequenos trechos sejam

insuficientes para a compreensão do sentido absoluto que o autor quis dar ao problema:

(...)

'Garga - Vamos para casa Jane.

Jane - Oh, George, não me peça isso! Se eu for para casa com você, você vai me dar a bronca. É melhor você ficar sabendo desde já: a casa não está arrumada.

Garga - Eu sei disso.

Jane - Isso é feio de sua parte.

Garga - Eu não vou bater em você. Vamos recomeçar do zero. Minha luta está no fim. Você pode ver isso pelo fato que consegui forçar o meu adversário a sair da cidade.

Jane - Não, George, apesar de tudo, as coisas estão de mal a pior. Dizem que de agora em diante tudo vai ser melhor. Não é verdade. Tudo está piorando e vai piorar sempre mais (...)

Garga - Ora - o que é que você tem, Jane? Você não está contente de eu ter vindo te buscar?

Jane - Você sabe, George. E se não sabe, não posso dizer.

Garga - O que é que você quer dizer com isso?

Jane - George, um ser humano é muito diferente do que você pensa, mesmo quando ele já está quase liquidado. Eu sempre soube que isso ia acabar desse jeito. Quando me ensinaram na aula de primeira comunhão o que ia acontecer com os fracos, eu logo pensei: é isso que vai acontecer comigo. Você não precisava provar isso pra ninguém.' (...) (pp. 36-37).

Uma conversa entre Garga e Maria, sua irmã, colabora na clarificação da fotografia da decadência moral a que foram submetidos.

(...)

'Garga - Os senhores vão compreender que essa exibição de minha família arruinada, ainda que necessária, não deixa de ser humilhante para mim. Mas deve ter também compreendido que é preciso impedir que essa erva

amarela torne a crescer e tome conta da cidade outra vez⁴⁵. Como os senhores sabem, minha irmã trabalhou algum tempo como cria na casa desse homem Shlink. Eu preciso ter a maior cautela quando falar com ele. A minha irmã continua conservando vestígios de sensibilidade, mesmo na mais profunda miséria. Posso ver seu rosto?

Maria - Não tenho mais rosto. Isso não sou eu.

Garga - Sim. Mas eu lembro que você disse uma vez na igreja, você devia ter 9 anos naquele tempo. 'A partir de amanhã, ele estará para mim'. E nós pensamos que se tratava de Deus.

Maria - Eu disse isso?

Garga - Eu continuo gostando de você. Estou pouco me importando que você já esteja desleixada e depravada. Mas mesmo que você queira fazer o que quiser comigo, mesmo assim eu te digo: Eu vou gostar sempre de você.

Maria - E você agora olha para mim? Bem na cara?

Garga - Bem na cara. O homem não muda. Permanece o que ele é, mesmo que seu rosto esteja manchado.

Maria - Mas eu não quero isso. Não quero que você me ame desse jeito. Eu me amo a mim, como fui antes. Não venha dizer que eu nunca fui diferente. '(...) (p37-8)

Uma explosão da mãe de Garga vem denotar, por sua vez, também, a irracionalidade da situação à qual a família se viu submergida.

(...)

Mãe - Por que você não diz nada, George? O que é que você está planejando? Você está outra vez com cara de quem tem um plano! Nada me dá tanto medo. Vocês ficam por trás desses pensamentos desconhecidos como se estivessem atrás de uma cortina de fumaça, e nós ficamos esperando, como gado no matadouro. Vocês

45 - Refere-se ao negociante Shlink.

falam: 'Esperem um pouco'. Vocês vão embora e vocês voltam irreconhecíveis. E nós não sabemos o que é que vocês fizeram a vocês mesmos. Me conta o seu plano, e se você não tem nenhum, admite, para que eu possa agir de acordo. Eu também tenho que forjar os meus planos para os anos que ainda vêm. Jão são quatro anos nesta cidade de ferro e de lixo!' (...) (p. 32)

Ou então o desabafo de John Garga, o pai, frente à humilhação a que se submeteu. Transcreveremos um diálogo entre ele e sua filha Maria, quando esta volta a sua casa:

(...)

'Maria - Nada de sermões. Tenho dinheiro comigo.

John - Você tem a coragem de vir aqui? É uma bela família. O que é que significa a sua aparência?

Maria - A minha aparência é boa (...) Eu também ganhei dinheiro.

John - De onde é que vem o seu dinheiro?

Maria - Quer mesmo saber?

John - Passa prá cá. Vocês me deixaram passar fome. Eu não sou mais o mesmo homem.

Maria - Você vai me tomar dinheiro, então (...) Onde é que está a mamãe?

John - Os desertores a gente encosta no muro.

Maria - Você botou ela na vida?

John - Podem ser cínicos, todos vocês, rolem na sarjeta, bebam grogue. Mas eu sou seu pai e vocês não podem me deixar morrer de fome.

Maria - Onde ela foi?

John - Você vai também. Estou acostumado a ser abandonado.

Maria - Quando ela saiu daqui?

John - Minha vida está acabando e eu estou condenado a ser pobre e a lamber a saliva dos meus próprios filhos. Mesmo não tendo nada a ver com seus vícios. A única coisa que eu posso fazer é jogar vocês fora.'

(...) (pág. 34).

NA SELVA DAS CIDADES procura testemunhar de forma exasperante e extrema uma juventude amarga e desesperada; é o painel de um grupo de náufragos, onde nenhum indivíduo consegue salvar-se.

O que na verdade Brecht tenta demonstrar é que nesta sociedade em que inexistem padrões racionais de relacionamento social, o homem acaba por se submeter a qualquer tipo de luta pela sobrevivência. Brecht, nesta fase de sua obra, ainda bastante contagiado pelo expressionismo, tende a conceber esta luta em termos abstratos; somente mais tarde é que irá apresentá-la como consequência das condições sócio-econômicas. De qualquer forma, a peça sugere uma relação de posse entre Shlink e Garga, relação esta que será reforçada na concepção cênica do espetáculo.

A última tentativa de reencontro do indivíduo, de reencontro de si mesmos, se dará na penúltima cena, ou round, quando Shlink e Garga, após passarem por um processo de inversão de papéis sociais encontram-se para uma reavaliação final de sua 'luta'.

(...)

'Shlink - O interminável barulho de Chicago parou. Nestes três dias, os céus empalideceram, sete vezes o ar ficou cinza azul como o grogue. Agora reina um silêncio que não esconde mais nada.

Garga - Você está lutando despreocupadamente. Do mesmo jeito que digere. Eu pelo menos tinha a minha infância diante de mim. Os campos de petróleo com suas sementes azuis. O polén nas gargantes, as cachoeiras ligeiras.

Shlink - Certo. Isso tudo estava escrito noutra rosto. Agora ele ficou duro como âmbar, e aqui e ali se vê uma carcaça de animal dentro dele, porque ele é transparente.

Garga - Você continuou solitário?

Shlink - Quarenta anos.

Garga - E agora, no fim, você cai vítima da mania negra deste planeta, a busca da comunicação.

Shlink - Através da hostilidade?

Garga - Através da hostilidade.

Shlink - Você entendeu então, que nós somos companheiros, companheiros numa ação metafísica. Nossa amizade foi curta. Mas por um certo tempo esta ligação foi predominante. Esse tempo passou. As etapas da vida não são as da memória. O fim não é uma meta. O último episódio não é mais importante do que qualquer outro. Por duas vezes eu fui proprietário de um negócio de madeiras. Há duas semanas atrás esse negócio foi outra vez registrado em seu nome.

Garga - Você está com pressentimento da morte?

(...)

Shlink - A solidão infinita do homem faz com que até a hostilidade seja impossível de alcançar. A compreensão não é possível nem mesmo entre os animais.

Garga - A linguagem não é um meio suficiente para que os homens se compreendam.

Shlink - Eu observei os animais. O amor, o calor dos corpos que se juntam é a nossa única alegria nas trevas! Mas a união dos órgãos é a única união, ela não pode diminuir a distância da linguagem. Mas mesmo assim eles se unem para gerarem novos seres que possam ficar dos seus lados, na sua solidão sem esperança; e as gerações se olham friamente, umas às outras. Se você encher um navio com os corpos humanos, vai haver dentro dele uma solidão tão grande que todos vão morrer de frio. Você está me ouvindo, George? É, a solidão é tão grande, que não existe nem a luta. A floresta! É de lá que vem a humanidade!" (...) (pp. 40-41)

Neste trecho Brecht desenvolve um tema em pauta no mundo de hoje: a incomunicabilidade e a solidão do homem, inserido num universo dividido entre os que possuem e os que trabalham.

George Garga, ao final, admite o próprio valor que a competição teve para ele, e o gosto que sentiu pela disputa. Ainda neste diálogo com Shlink ele se coloca:

(...)

'Garga - O importante não é ser o vencedor, mas sim, ser o sobrevivente. Não posso vencer você, eu só posso te pisar até derrubar. É. E vou carregar a minha carne crua pelas chuvas de gelo. Chicago é frio. Eu vou até lá. É bem possível que eu esteja errado. Mas ainda tenho muito tempo.' (...) (pp. 43-44).

Ao final do texto Garga assim se expressa:

(...) 'É uma coisa ficar só. O caos terminou. Foi o melhor tempo da minha vida.' (p. 46).

Reafirma desta forma a sua inserção na sociedade concorrencial, a absorção e a convivência com suas formas de sobrevivência.

José Celso acrescenta ao final do texto uma frase de Brecht: 'Desta cidade nada vai restar - só o vento que passa sobre ela.' Reitera assim o caráter apocalíptico de NA SELVA DAS CIDADES.

Há no espetáculo um movimento dialético que perpassa o individual e o coletivo. Reproduz, no plano da linguagem teatral, uma determinada visão da realidade social, com uma nova configuração, à medida que são cerceados, de forma mais radical, os meios de expressão: O espetáculo procura traduzir as consequências desta reestruturação no indivíduo enquanto ser social e ao mesmo tempo enquanto ser visto sob a ótica da individualidade.

Esta interação sociedade/indivíduo, compreendida na sua forma mais abrangente, mais complexa e mais profunda, fornece-nos a mola mestra para a compreensão de NA SELVA DAS CIDADES. O processo progressivo da entrega do indivíduo ao sistema, da sua corrupção em razão dos privilégios que uma sociedade baseada na concorrência lhe oferece, caminha paralelamente à sua destruição e à da sociedade. Esta nos parece a preocupação do grupo em 1969 e a sua principal denúncia: a desintegração pela qual estava passando o indivíduo inserido numa estrutura social e política baseada na livre iniciativa.

O espetáculo do Oficina é, ironicamente, dedicado a 'São Paulo - a cidade que se humaniza'.

A forma adotada pelo grupo para a encenação de NA SELVA DAS CIDADES foi provavelmente a mais 'revolucionária' até então projetada.

O debate volta para o palco: a relação física platéia/atores é abandonada em função da agressividade que se concentrava, antes de tudo, no impacto estético.

O cenário do espetáculo era totalmente destruído durante a representação, o que, metaforicamente, vem reforçar o conteúdo do texto.

'Quando a norma é empobrecer e primarizar, José Celso aceita o desafio da difícil e obscura peça da juventude de Brecht para armá-la com uma complexidade de imagens, um esplendor de significados, que desafiam por sua vez o gosto da platéia pelas idéias digeridas. (...) O espetáculo leva ao paroxismo o guinhol metafísico do jovem Brecht. (...) José Celso conduz cada round para a destruição de tudo, e móveis e

objetos se vão amontoando, (...) numa imagem de impressionante eloquência.⁴⁶

A agressividade, contida agora nos limites do palco, continua sendo a tônica dominante, acrescida do fato dela ser a imagem e o próprio objeto da discussão.

Permanece a idéia do discurso direção cada vez mais levada às últimas conseqüências; a violência e a crueldade que fazem parte integrante do texto são trazidas a 'forma' do espetáculo, seja no tratamento do corpo humano enquanto objeto, seja na radicalização com que estas metáforas linguísticas são transformadas em imagens (por exemplo, há uma cena onde se comem pedras), seja no estilo de representação despojada. Os atores emitem sons, gemidos, uivos, grunhidos, urros, de criaturas que estão reduzidas a estados de feras, apontando para a questão da perda da linguagem.⁴⁷

A solidão e a incomunicabilidade humanas, o cerne filosófico da SELVA, encontram na cena formalmente citada, uma solução plástica, que completa o grande retrato que José Celso procura traçar da realidade.

(...) 'No último round da luta entre o negociante de madeiras Shlink e o bibliotecário Garga, os dois escavam à terra, numa reavaliação do passado, até encontrar o ser primitivo que se esconde em cada um de nós. A imagem cênica da procura da identificação do homem, perdido num mundo estranho, ganha

46 - Magaldi, Sábado - crítica de NA SELVA DAS CIDADES, O Estado de São Paulo, 17. 9. 1969.

47 - Rosenfeld, Anatol - artigo citado.

aí uma dimensão poética aterradora.' (...) ⁴⁸

O espetáculo inicialmente previsto para ser levado durante vários dias, em capítulos, acabou por ser comprimido em duas horas e meia, por questões comerciais.

(...) 'A peça não cabe nos horários que a estrutura do teatro concedeu para o que se chama uma peça de teatro. Estou quase com cinco horas de espetáculo. De diretor passo à domador. Eu soltei o touro furioso no pasto, o jovem Brecht, desmunhecado e enfurecido, os atores se atirando de cabeça... e agora eu vou comprimir, reprimir, reduzir, embalar e transformar este Caos Fantástico, que é a peça, num produto vendável, subvencionável e não censurável.' (...) ⁴⁹

José Celso leva ao limite, neste espetáculo, a proposta da ruptura com a estrutura formal do teatro 'institucionalizado'. E mais do que isso: o elemento anárquico, presente desde OS PEQUENOS BURGUESES, acaba por estruturar todo o espetáculo: a destruição desmedida acaba por compor a própria proposta estético-ideológica de NA SELVA DAS CIDADES. O irracionalismo penetra em cada acessório do espetáculo: a destruição do cenário comporá, no plano simbólico e visual, a proposta político do Oficina.

(...) 'Vou ter que calcular uma maneira que as mesas não quebrem a cabeça dos espectadores, vou até por uma rede de segurança. Mas espero que as cucas pelo menos destampem. E tem mais. Se não destamparem, que vão ler publicações culturais fasciculadas da Editora Abril, que é o que merecem.' (...) ⁵⁰

48 - Magaldi, Sábado - artigo citado.

49 - Um Jovem Brecht..., artigo citado.

50 - Idem.

Permanece a idéia da crítica ao público, agressiva, agora uma agressividade com base maior na sensibilidade do que na razão.

A imagem apocalíptica final - Desta cidade nada vai restar, só o vento que passa sobre ela é acrescida de um cenário totalmente destroçado, coberto de lixo que vai se acumulando durante o espetáculo. A previsão do Caos, mais do que teórica, é física.

(...) 'Na Selva das Cidades lutamos todos para fugir deste ring, desta armadilha que sabemos que vai acabar conosco. É toda a história desta luta individual para sairmos dela, com tudo que pudermos gastar como esforço individual. E a conseqüente inconseqüência deste esforço é a prova que o ring só vai arrebentar não com uma tourada mas com uma manada de touros selvagens.' (...) ⁵¹

A refiguração do real é patente; as possibilidades de sua transformação passam por um crivo explosivo: somente a destruição radical das estruturas vigentes possibilitaria novas condições de existência. A transposição é simbólica: a previsibilidade concretiza-se numa situação de fato.

O PERCURSO

Procederemos agora a uma sintética retrospectiva das principais problemáticas que acompanharam o Oficina em sua trajetória, verificando os pontos de permanência e as alterações promovidas.

51 - Martinez Correa, J. C. - Um Jovem Brecht..., art. citado.

Nossa intenção não é a de estabelecer uma continuidade, que no limite, poderia até mesmo se tornar falsa, já que o projeto do grupo se pautava exatamente numa auto-reformulação constante; mas sim verificar a progressão do tratamento de algumas questões fundamentais postas de forma inequívoca em seus espetáculos.

Uma destas questões diz respeito à configuração do discurso nas encenações do grupo.

Como pudemos verificar, o discurso de PEQUENOS BURGUESES é predominantemente episódico, embora em alguns personagens ele assuma um tom crítico mais agudo; porém, é exatamente na profundidade em que este discurso emerge que acaba por se localizar a sua faceta política. Na verdade, este espetáculo é crítico a partir do próprio episódico, reforçando-se em algumas intervenções que possuem um caráter mais 'explicativo', como por exemplo, o texto de Teteriev. A tônica do discurso é social e, seja através dos personagens que representam a ordem dominante, seja através daqueles que a contestam, a crítica à sociedade, a explicitação de suas contradições se faz presente de modo contínuo.

Já em O REI DA VELA, Oswald não recorre ao discurso explicativo: a reflexão se dá no momento mesmo do episódico; a ironia é a grande arma de denúncia, direta, expondo a realidade de forma a mais aberta possível.

A crítica à sociedade constituída sofre,^a no nosso entender, uma agudização progressiva no processo do Oficina, em primeira instância, pela própria alteração do título do discurso empregado. Do realismo socialista, portador de um discurso incisivo, porém dramático (PEQUENOS BURGUESES, ANDORRA, OS INIMIGOS), passa-se para um discurso satírico, cruel,

até atingir o caricato (O REI DA VELA).

Paralelamente a esta alteração no discurso teatral, cristaliza-se em O REI DA VELA, o discurso da direção que, tecendo comentários sobre as falas de Oswald, acaba por reforçá-la. A discussão em torno da sociedade sofre ainda um maior aprofundamento; sua crise é exposta de forma despreendida, acrescentando-se o fato de que esta crítica agora é disposta de forma agressiva. Em RODA VIVA, a linguagem plástica torna-se dominante; a crítica é inflexível e a agressão é absoluta. Se até este momento cumpria-se a função didática do teatro através da explicitação do real de uma maneira racional, RODA VIVA instaura a didática da ação, uma didática, por assim dizer, aruante.

Permanece em NAS SELVAS DAS CIDADES a apreciação aguda às relações sociais estabelecidas pelo regime concorrencial. O discurso não é explicativo, como pudemos demonstrar anteriormente, porém, é crítico no sentido denunciativo; é agressivo na sua aspereza e violência. O didatismo também foge à racionalidade e se realiza através de um impacto via sensibilização. O discurso, de qualquer modo, permanece predominantemente social; o político explícito, subordina-se ao social, que acaba pela sua profundidade e agudeza, cumprindo, no limite, uma função política.

Os personagens positivos, que em PEQUENOS BURGUESES compõem o quadro social em debate, sofrerão um gradativo 'abandono', que se absolutiza em O REI DA VELA; aí os personagens são, sem exceção, vistos sob uma perspectiva crítica, absolutizante. Podemos dizer que todos são encarados 'negativamente' (lembramo-nos que a estrutura do texto é satírica). Se o povo aparece ainda com uma carga de idealidade na fase em que o Oficina monta textos do realismo socialista, a explosão oswaldiana se concentra na crí-

tica às classes dominantes, não resvalando em nenhum momento na apologia às classes dominadas, em nenhuma construção de personagem ideal.

Esta centralização do sujeito do drama na burguesia será um contínuo no projeto do grupo Oficina. Em RODA VIVA, o povo também é personagem, mas o é enquanto vítima (não idealizada) do sistema imposto pelas classes dominantes, junto da massificação detonada pelos meios de comunicação; a censura é feita portanto a um sistema que no fundo se transforma em um mercado de consumo.

NA SELVA DAS CIDADES a crítica atinge tanto os setores dominantes quanto alguns setores dominados; a classe média baixa, que se deixa contaminar pelos atrativos que o sistema concorrencial lhes oferece.

Em nenhum momento, nesta última fase, se projeta qualquer tentativa de composição de tipos positivos; o arrolamento de defeitos, dados negativos dos personagens, é que irá exatamente permitir a intensidade e a acuidade da apreciação crítica.

A questão nacional, por sua vez, sofrerá alteração durante o percurso do grupo. Se, em PEQUENOS BURGUESES, ela é posta indiretamente, ou seja, através da crítica de valores universais, em O REI DA VELA, se configura de forma contextualizada. O objeto da crítica é a burguesia brasileira, o ufanismo nacionalista e a própria ausência de uma verdadeira 'consciência nacional'. RODA VIVA se situa na tensão do particular e do geral; ao mesmo tempo que traduz um discurso com pressupostos vanguardistas, uma linguagem universalizante, concentra-se sobre um problema que especifica uma situação concreta nossa, a de esteriotipação da vontade popular, através de imposição de ídolos forjados.

NA SELVA DAS CIDADES, a temática é abrangente: a crise do indivíduo e da família no sistema competitivo é geral. A agudização da tensão social e individual pressentida no espetáculo, porém acaba por eclodir à nível nacional, fruto do novo e progressivo afunilamento das formas de participação, impostas a partir de dezembro de 1968.

O elemento anárquico, que procuramos apontar em PEQUENOS BURGUESES, sintetizado primordialmente na figura de Teteriev será uma constante no projeto do Oficina. A relação deste personagem com os momentos de maior lucidez do espetáculo vem configurar a profunda identificação do grupo com uma visão da transformação radical (à primeira vista confusa) da sociedade. A sua postura, extremamente explosiva, catártica, virá se conformar plenamente em O REI DA VELA; dar ao texto um sentido de guerra, guerra contra a cultura oficial, de consumo fácil.

(...) 'O sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da guerrilha teatral. Da anti-cultura, do rompimento com todas as linhas de pensamento humanista. Com todo descaramento possível, pois sua eficácia hoje somente poderá ser sentida como provocação cruel e total.' (...)⁵²

Assim se expressava José Celso por ocasião da montagem do espetáculo, que significou, se conseguimos demonstrar em nosso trabalho, uma reviravolta em toda a estética teatral nacional, bem como na do próprio Oficina, levando ao limite a disposição anárquica do real. RODA VIVA vem reiterar a proposta de destruição total do velho, este velho entendido não só

52 - 'A Guinada de José Celso', art. citado.

como a estrutura social, e o próprio homem preso a estas estruturas, mas também a própria arte, que começava a perder sua eficiência. NA SELVA DAS CIDADES, mais uma vez, o elemento anárquico, cruel, é posto em evidência, e levado ao extremo na própria auto-destruição. 'em cena aberta'; o espetáculo se esfacela, se corrói no seu desenrolar; a radicalização assume desta feita a sua conformação mais absoluta e violenta.

Finalmente, trata-se de verificar agora quais foram os grandes cortes sofridos (ou provocados) pelo grupo em sua trajetória.

Primeiramente, como já foi aventado neste trabalho, o tratamento formal dado aos espetáculos passa por diversos 'saltos'. Se em PEQUENOS BURGUESES, o realismo era o modelo estético empregado, gradativamente, irá se impondo o 'texto de direção' que provocará profundas alterações nos espetáculos do grupo. OS INIMIGOS já promovera uma polêmica em torno do 'respeito' ao autor teatral; O REI DA VELA provocará a ruptura mais incisiva já apontada no processo do teatro nacional. Altera-se a própria concepção de direção, de atuação, de espaço cênico; o elemento visual começa a constituir uma linguagem à parte (embora não independente); criam-se, em síntese, discursos diversos que se unem na composição do espetáculo teatral. Este rompimento prosseguirá acompanhando o grupo e seu diretor. RODA VIVA radicaliza a proposta de O REI DA VELA, trazendo para o palco uma nova gramática teatral, feita de signos, analogias, símbolos, 'uma espécie de outro texto, sobreposto à ossada ou à carcaça da palavra'⁵³. NA SELVA DAS CIDADES prosseguirá o projeto da nova linguagem; o espetáculo

53 - Apolinário, João - 'Estaremos preparados...', artigo citado.

é classificado pelo crítico Sábato Magaldi como um trabalho profundo, 'que define a aventura intelectual mais sedutora e inquietante do teatro brasileiro'⁵⁴.

Sob nosso ponto de vista, neste espetáculo o Oficina atinge o momento da ruptura mais radical com as propostas então vigentes de encenação teatral: a transformação conformada no espaço cênico que passa por um processo de 'demolição', o arrojo do desempenho dos atores, que se jogam de corpo inteiro na interpretação de seus personagens; o despojamento e criatividade atingida pela linguagem plástica do espetáculo, projetando-se de forma metafórica além do texto, acabam por delegar à montagem um papel antecipador das próprias problemáticas, não só artísticas, mas existenciais, dos anos que se seguiriam.

Como segunda e última problemática vinculada às rupturas e reformulações do repertório do grupo em questão, temos a destacar as alterações promovidas na relação com o público. Até OS INIMIGOS podemos dizer que a relação palco/platéia era compreendida como uma relação espelho: a identificação, projetada, ocasionava uma ação reflexiva, racional, em torno dos problemas expostos. A crítica era clara, incisiva, porém 'comportada', no sentido de se restringir a uma apresentação do problema. Com O REI DA VELA instaura-se uma relação de agressão direta, uma provocação, no sentido mais exato do termo.

(...) 'A única possibilidade de eficácia é obrigar a se tomar posições e fazer este país, uma ditadura de classe média, sair de seu marasmo.'

54 - Crítica de 'Na Selva das Cidades', artigo citado.

Não se trata mais de proselitismo, mas de provocação. Cada vez mais essa classe média que devora sabonetes e novelas estará mais petrificada e no teatro ela tem que degelar, na base da porrada.⁵⁵

RODA VIVA absolutiza a agressão ao espectador; ela passa a ter um componente físico; a platéia é sacudida violentamente durante o espetáculo e chamada a reagir de forma ativa.

Em NA SELVA DAS CIDADES, temos à primeira vista, um recrudescimento desta forma violenta de relação atores/público (os primeiros voltam agora ao palco), em nosso entender, a investida assume novas proporções. A agressão se fará a partir do impacto tanto plástico quanto racional, causado pela veemência com a qual as questões sociais e existenciais são tratadas, que provocava de forma penetrante a sensibilidade do espectador.

O hermetismo inevitável deste espetáculo, talvez tenha provocado uma barreira de compreensão entre o palco e a platéia. Mesmo assim, esta deve ter se sentido pelo menos atingida pelo fascínio poético que NA SELVA DAS CIDADES acabava por transmitir.

55 - Martinez Correa, J. C. - 'A Guinada...', artigo citado.

CONCLUSAO

Traçadas as trajetórias dos Teatros de Arena e do Oficina na cena paulista, resta-nos neste momento colocá-las em confronto, acrescentando que as considerações a serem feitas serão por nós consideradas ainda provisórias e abertas ao debate.

Como pudemos perceber, estes dois movimentos, que deixaram marcas fundamentais no processo artístico nacional, configuram-se gradativamente através de propostas autônomas. Embora ambos os projetos possam ser encarados como manifestações de uma camada da pequena-burguesia preocupada em dotar o teatro de um papel social que incidisse numa participação do processo de reordenação da sociedade, os rumos tomados foram díspares. Esta disparidade se revela tanto em seus projetos ideológicos diretamente atados ao pensamento, à visão de mundo que procuraram referir, quanto em seus projetos estéticos, diretamente ligados às modificações operadas em sua linguagem.

O Teatro de Arena filia-se, desde o princípio de seu trabalho, a uma concepção de engajamento objetivada a uma presentificação; em outras palavras, advoga para si tarefas políticas imediatas e contextualizadas. Nesta perspectiva, surge sua preocupação primeira para com as classes dominadas e a proposta de se definir enquanto vanguarda de seus interesses. O Oficina, por sua vez, pauta-se por inquietações que, embora se refiram ao momento vivido, não o fazem de forma tão direta; discute, desta feita, questões mais abrangentes, inseridas numa problemática mais universal: PEQUENOS BURGUESES e SELVA NA CIDADE podem bem exemplificar esta idéia.

Esta postura pragmática do Arena, embora sofrendo contínuas reformulações, acaba por condicioná-lo a um projeto artístico pautado em estruturas 'fechadas', baseadas em mensagens definidas e acabadas;

o drama exposto carece de ambiguidade; resolve-se de forma unívoca, apresentando soluções especificadas. Não permite ao expectador brechas que lhe provoquem atitudes reflexivas ou mesmo liberdade para uma tomada de posição. As 'verdades' aparecem clarificadas; A LUA MUITO PEQUENA... simboliza de forma nítida esta posição. De outra parte, o Oficina fixa suas apresentações em torno de obras que denotam uma proposta 'aberta', munidas de uma certa 'indeterminabilidade' de resultados; comumente não se esgotam num único sentido, apresentando uma multiplicidade de significados. Não elabora soluções em seus espetáculos; a ambiguidade resvalada traduz-se em um choque de problemas não resolvidos; é dada ao público a oportunidade de tirar conclusões críticas daquilo que viu. O REI DA VELA é um exemplo bastante rico de um espetáculo plurifacetado, com variadas possibilidades de interpretação.

A filiação ao projeto de um teatro politicamente engajado condiciona de forma irrestrita o sentido de refiguração do real projetado nas montagens do Arena. A idealização na qual terminam por submergir, outorga à sua proposta um sentido 'moral', que acaba por obscurecer a realidade social que propuseram desvendar. O Oficina, por seu lado, centralizando seu projeto na crítica à sociedade constituída, cerca-se de uma visão mais fiel da realidade; absorvendo em seus espetáculos o caráter contraditório da mesma, a traduz em sua complexidade e imperfeição. Neste sentido, os personagens de seus espetáculos são vistos cada vez mais sob uma perspectiva crítica, como observamos no Capítulo III. O Arena opta pela construção de tipos modelares, negativos ou positivos, os últimos carregados de uma carga de idealidade, centrados pela figura limite; o personagem heróico. Como pudemos perceber, a permanência do herói positivo caracterizou de maneira irrestrita as manifestações do grupo; a opção pelo

delineamento de 'comportamentos ideais' a serem adotados, decorrente do afã de apresentar alternativas para a superação dos impasses do presente vivido, acaba por contribuir no encobrimento deste real.

De qualquer forma, um ponto que centralizará a grande disparidade dos projetos ideológicos de ambos será a eleição do sujeito do drama. O Oficina se pauta pela crítica (que se agudiza progressivamente) às classes dominantes: a pequena-burguesia e seus valores, em PEQUENOS BURGUESES; à burguesia industrial e financeira e à aristocracia cafeeira decadente, em O REI DA VELA; ao indivíduo consumido pela sociedade concorrencial, em NA SELVA DAS CIDADES. O Arena traz, fundamentalmente, as classes dominadas como personagens centrais de seus espetáculos, seja de forma direta, BLACK-TIE é um exemplo; seja através daqueles que sintetizam seus anseios e ideais: TIRADENTES e A LUA MUITO PEQUENA. A realidade política e o compromisso frente à mesma terminam por se tornar o cerne de sua proposta artística; o debate em torno destas questões é levado de forma cada vez mais explícita à cena, até tornar-se, no limite, o próprio móvel da ação dramática. Há, portanto, o que podemos chamar, uma politização radical da arte. O Oficina opta por um caminho mais universalizante; o seu debate é mais amplo; se por um lado, há uma preocupação crescente em se discutir o indivíduo enquanto ser inserido em um sistema, esta discussão acaba por atingir um aprofundamento que a torna abrangente. A arte adquire aqui uma perspectiva fundamentalmente social. Em suma, enquanto o Arena preocupa-se em se posicionar frente ao seu público virtual (as classes dominadas), o Oficina se posiciona frente ao seu público real, embora, ambos em essência, orientem suas criações para os setores sociais submetidos.

No tocante ao projeto estético pro-

curamos evidenciar, ao longo do trabalho, que ambos os grupos propõem reformulações na forma de estruturar seus espetáculos.

O Arena se baseia na procura progressiva de uma forma pedagógica para o seu teatro, uma maneira de melhor transmitir seu pensamento, a sua visão da realidade. A criação do sistema Coringa de interpretação e encenação e a incorporação da música em suas montagens a partir de ZUMBI, traz profundas reformulações nas concepções de teatro vigentes. Porém, é importante frisar, a nosso ver, a renovação formal introduzida virá sempre em função de seu projeto ideológico: a forma se aperfeiçoa na tentativa de melhor veicular o conteúdo a ser explicitado, vindo, portanto, a seu reboque.

Na proposta artística do Oficina, o projeto estético começa a ganhar corpo, num processo paralelo ao projeto ideológico. A afirmação do 'discurso da direção' e o arrojo assumido pelas encenações de José Celso M. Correa, marcam uma profunda ruptura em todo o teatro realizado até então. A forma, imbricada diretamente com o conteúdo, não brota, no entanto, dele; será, na verdade, a sua metáfora, a sua releitura. Fundamentalmente, o Oficina instaura uma nova linguagem, remanipulando aquela já estabilizada e adquirida; seus espetáculos penetram não só na crise de valores da sociedade, mas na crise da própria expressão teatral, trazendo à tona as contradições sociais, pelo modo com que as exprime. Instaura-se assim o que podemos designar por uma arte de vanguarda, uma arte que ostenta as condições da crise social, e desta forma, a denuncia.

Por fim, gostaríamos de fazer uma referência à questão da relação palco/platéia, de-

envolvida por ambos. O Oficina estabelece, o que já podemos discutir, uma relação de agressão: moral, estética e física, em seu limite, o que vem afastá-lo sobremaneira das propostas do Arena. Este insiste na relação empática com a platéia, empatia esta fundada, a nosso ver, em apelos emocionais. Tratava-se mais de comover o espectador, e basicamente nas últimas encenações, pôr em jogo a sua 'paixão revolucionária'. A catarse a que era levado o público provoca um ato de redenção, que, se por um lado, o exime da culpa perante o sofrimento das classes oprimidas, por outro, o identifica com os 'atores e atos revolucionários' transformando e substituindo a sua participação política pelo próprio ato de fruição do espetáculo.

Não gostaríamos aqui de defender nenhuma das duas posições. Sabemos que, durante os momentos de agressividade nas montagens do Oficina, parte da platéia (os estudantes principalmente) se identificavam com o agressor (e não com o agredido) e acabavam por realizar a sua própria catarse, eximindo-se, também, desta forma, de uma ação concreta fora dos limites da sala de espetáculo.

Acreditamos, por outro lado, que a relação palco/platéia é uma questão que traz certa complexidade; a análise das reações do público frente à cena exige, a nosso ver, um conhecimento aprofundado em áreas que não do nosso domínio, como por exemplo, o campo da psicologia social. Por ora, limitamo-nos a apontar para o problema, remetendo-o aos movimentos artísticos aqui estudados e levantando, para ambos, dúvidas concernentes à eficácia da relação instaurada entre atores e espectadores.

Diante deste apanhado sumário dos principais pontos de divergência entre os Teatros de Arena e Oficina, como repensar a questão do 'teatro

revolucionário'? Ao percorrermos a trajetória do Arena, podemos verificar que o grupo se pauta, desde o princípio, por uma proposta artística pragmática; suas manifestações se atrelam, com raras interrupções, a um projeto político que se explicita de forma crescente; seu teatro pensa a realidade imediata, na busca de soluções para seus impasses. O compromisso político acaba por superar o compromisso com a própria arte, regimentando a criação e transformando-se mais em um meio do que um fim em si. Realizam, sob nosso ponto de vista, o que podemos denominar um TEATRO POLÍTICO; seu projeto artístico, porém, não se coloca como 'revolucionário'.

O Oficina, por seu lado, ao negar com incisão os antigos valores, transcende o universo estabelecido através de uma prática artística que se configura como inovadora e específica e transforma o ato criador num fim e não em um meio. Aproxima-se, desta forma, ao que procuramos compreender por um TEATRO REVOLUCIONÁRIO; como tal, se torna, no limite, político¹.

Não pretendemos, com estas conclusões ainda provisórias e sujeitas a uma revisão crítica, esgotar o estudo destes dois grupos teatrais tão

1 - Roberto Schwarz em seu artigo 'Remarques sur la culture et la politique au Brésil - 1964 - 1968' (ver Bibliografia) aborda as propostas artísticas do ARENA e do OFICINA, defendendo pontos de vista divergentes dos nossos. Por seu lado, José Cláudio Barriguelli, em sua tese de doutoramento 'O Teatro, a política e a ideologia' (ver Bibliografia), também se debruça sobre a problemática do teatro na década de 60, dando ênfase a ângulos que não os aqui expostos. Ambos os trabalhos se configuram, a nosso ver, como as reflexões as mais sérias já realizadas em torno do tema e do período. Propomos neste momento, o cotejo de

significativos para a década de 60. Gostaríamos sim que estas análises fossem debatidas e estendidas, não só para outros setores da atividade artística (cinema, música, literatura) como também para as manifestações artísticas atuais. Nossa proposta não é a de apresentar questões fechadas, mas sim abrir possibilidades para que as formulações artísticas e culturais, observadas quase sempre de forma precipitada e falha, se transformassem em objeto de um estudo mais aprofundado.

A escolha deste tema como objeto de nossa dissertação de Mestrado visou contribuir para esclarecimentos em torno da questão da função social da arte no contexto em que vivemos. Não acreditamos, é preciso dizer aqui, que a arte, e o teatro, na sua forma mais direta, tenha a função de provocar a atividade política do público; não se pode esperar que um espetáculo possa promover, por si mesmo, a transformação da sociedade. Porém, devemos levar em conta, sim, o uso que se possa fazer dele, e este uso, pressupõe não só o valor destas obras, mas também as condições objetivas para esta transformação. O teatro político revolucionário, a nosso entender, é um dos elementos para uma luta mais ampla; ele pode intervir nela, mas não a substitui.

Umberto Eco, mais uma vez, esclarece, por nós, esta posição:

'Pode ser que num momento histórico estabelecido, ninguém mais tenha o direito, ao menos por um certo tempo, de trabalhar numa série musi-

suas posições com a nossa, para que o desvendamento desta fase tão intrincada e tão rica de nossa cultura caminhe de forma progressiva.

cal para alterar as hierarquias fixas e sagradas do sistema tonal; ou de trabalhar no sentido da destruição das ordens presumidamente naturais da perspectiva renascentista para criar um espaço diferente; ou quebrar as leis secretas da linguagem para pôr em crise com elas as ideologias que refletiam; e que deva abandonar a ação artística para empreender outras formas de intervenção sobre a realidade. Mas é certo que, para chegar a este momento, o trabalho de quem trabalhou sobre as formas artísticas não foi vão - nem irrelevante.²

São Paulo, Setembro de 1.977.

2 - *Obra Aberta...*, op. cit., pp. 18-19.

BIBLIOGRAFIA

Adorno, Theodor W. - Notas de Literatura, Barcelona, Ariel, 1962

Adorno, Theodor W. - "Sartre e Brecht - engajamento na literatura" in Caderno de Opinião nº 2, RJ, Inúbia, 1975

Aguiar, Flávio - "O Nacionalismo na máquina de moer", SP, 1977, texto mimeo.

Artaud, Antonin - Le théâtre et son double, Paris, Gallimard, 1964

Artaud, Antonin - Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, 1970

Barriguelli, José Cláudio - "O teatro, a política e a ideologia", tese de doutoramento apresentada no Departamento de Ciências Sociais - USP, SP, 1972, texto mimeo.

Barthes, Roland - Crítica e Verdade, SP, Perspectiva, 1970

Benjamin, Walter - Essais sur Bertold Brecht, Paris, Petite Collection Maspero, 1960

Benjamin, Walter e outros - Teatro e Vanguarda, Lisboa, Presença, 1973

Boal, Augusto - "Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena" in Arena conta Tiradentes, SP, Sagarana, 1967

Boal, Augusto - "Quixotes e heróis", in Arena conta Tiradentes, idem

Bornheim, Gerd A. - O sentido e a máscara, SP, Perspectiva, 1969
2ª ed.

Bourdieu, Pierre - "Campo de poder e hábitos de classe" - in A Economia das Trocas Simbólicas, SP, Perspectiva, 1974

Brecht, Bertold - El compromiso en literatura y arte, Barcelona, Península, 1973

Brecht, Bertold - Estudos sobre teatro - Para uma arte dramática não aristotélica, Lisboa, Portugal, 1957

Brecht, Bertold - Escritos sobre teatro, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973

Brecht, Grosz, Piscator - Arte y Sociedad, Buenos Aires, Calden, 1968

Brustein, Robert - O teatro de protesto, RJ, Zahar, 1967

Cândido, Antonio - Literatura e Sociedade, SP, Nacional, 1965
4ª ed.

Chiarini, Paolo - Bertold Brecht, RJ, Civilização Brasileira, 1967

Cardoso, F.H. e Falleto E. - Dependência e desenvolvimento na América Latina, RJ, Zahar, 1973, 2ª ed.

Cohn, Gabriel - "Perspectivas da Esquerda," - in Política e revolução social no Brasil, RJ, Civilização Brasileira, 1965

Copferman, Emile - "Un teatro revolucionário," in Teatros y Política, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1969

Dort, Bernard - "Pedagogia y forma épica en el teatro de Brecht," in Teatros y Política, idem

Dort, Bernard - O Teatro e sua realidade, SP, Perspectiva, 1977

Eco, Umberto - Obra Aberta - Forma e indeterminação das práticas contemporâneas, SP, Perspectiva, 1971, 2ª ed.

Eco, Umberto - Apocalípticos e Integrados, SP, Perspectiva, 2ª ed.

Fisher, Ernst - A necessidade da arte, RJ, Zahar, 1976, 2ª ed.

Francis, Paulo - "Novo rumo para autores" in Revista Civilização Brasileira nº 1, RJ, Civilização Brasileira, março de 1975

- Galvão, Walnice Nogueira - "MPB - Uma análise ideológica," in Revista APARTE nº 2, TUSP, maio/junho de 1968
- Goldmann, Lucien - A criação cultural na sociedade moderna, Lisboa, Presença, 1972
- Goldmann, Lucien e outros - Sociología de la creación literaria, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967
- Goldmann, Lucien - Le dieux cachés - Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine, Paris, Gallimard, 1969
- Gramsci, Antonio - Literatura e vida nacional, RJ, Civilização Brasileira, 1968
- Gramsci, Antonio - Os intelectuais e a organização da cultura, RJ, Civilização Brasileira, 1968
- Gramsci, Antonio - Cultura y Literatura, Barcelona, Península, 1972
- Gullar, Ferreira - Vanguarda e Subdesenvolvimento - Ensaio sobre arte, RJ, Civilização Brasileira, 1969
- Hauser, Arnold - História social da literatura y del arte - vol. III, Madrid, Guadamarra, 1968
- Kühner, Maria Helena - Teatro em tempo de síntese, RJ, Paz e Terra, 1971
- Leite, Sebastião Uchoa - "Cultura popular - Esboço de uma resenha crítica," in Revista Civilização Brasileira nº 4, RJ, Civilização Brasileira
- Magaldi, Sábato - Panorama do Teatro Brasileiro, SP, Difusão Européia do Livro, 1962
- Marcuse, Herbert - Cultura y Sociedad, Buenos Aires, Sur SA., 1970
- Martins, Carlos Estevam - Brasil-EUA dos 60 aos 70 - Cadernos - CEBRAP, SP, 1972

Meirelles, José - "Notes sur la rôle de L'Etat dans le développement du capitalisme au Brésil," in Critique de la Economie Politique, Paris, jan/abril de 1973

Mota, Carlos Guilherme - "Ideologia da cultura brasileira," in revista Malasartis nº 2, 1976

Netto, José Paulo - "Depois do Modernismo - Contribuição à análise sociológica da herança cultural da literatura brasileira contemporânea" in Realismo e Anti-realismo na Literatura Brasileira, RJ, Paz e Terra, 1974

Peixoto, Fernando - Brecht - Vida e Obra, RJ, José Álvaro/Paz e Terra, 1974

Peixoto, Fernando - "Problemas do teatro no Brasil," in Revista Civilização Brasileira nº 15, RJ, Civilização Brasileira, 1967

Peixoto, Fernando - "Más Allá del ejemplo europeo"- in Teatros y Política, op. cit.

Peixoto, Fernando - "O Teatro Oficina - Formação, importância e Objetivos", SP, 1977, texto mimeo.

Piscator, E. - O Teatro Político, RJ, Civilização Brasileira, 1968

Sanguinetti, Edoardo e outros - Literatura y Sociedad, Barcelona, Martinez Roca SA., 1969

Santos, Theotonio dos - "Brasil - origens e perspectivas de uma crise," texto mimeo.

Sartre, Jean Paul - Situations II, Paris, Gallimard, 1948

Schwarz, Roberto - "Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964/1969," in les Temps Modernes nº 228, Paris, julho/1970

Shaff, Adam - "A definição funcional de ideologia e o problema do fim do século da ideologia," in Documentos, SP, Documentos, 1968

Skidmore, Thomas - Brasil de Getúlio a Castelo, RJ, Paz e Terra, 1975, 4ª ed.

Trotsky, Leon - Literatura e Revolução, RJ, Zahar, 1969

Weffort, Francisco C. - "A crise do populismo" in História do século XX nº 86, SP, Abril, 1975

Weffort, Francisco C. - "Política de massas" in Política e revolução social no Brasil, RJ, Civilização Brasileira, 1975

Véron, Eliseo - Lenguaje y comunicación social - Buenos Aires, Nueva Visión, 1971

OBRA TEATRAIS UTILIZADAS

Andrade, Oswald - O Rei da Vela - Obras Completas VIII, RJ, Civilização Brasileira, 1976, 2ª ed.

Brecht, Bertold - Na Selva das Cidades - tradução de Elizabeth Konder, Fernando Peixoto e Renato Borghi, texto mimeo.

Boal, A. e Guarnieri, G. - Arena conta Tiradentes, Op. cit.

Boal, A. - Revolução na América do Sul, SP, Massao Ohno

Boal, A. - A Lua muito pequena e a caminhada perigosa, texto mimeo.

Gorki, Máximo - Os pequenos burgueses - tradução de Fernando Peixoto e José Celso M. Correa, SP, Brasiliense, 1965

Gorki, Máximo - Os Inimigos, tradução de Fernando Peixoto e José Celso M. Correa, SP, Brasiliense, 1966

Guarnieri, G. - Eles não usam black-tie, Coletânea Teatral, caderno nº 54, SP, SBAT, 1959

Guarnieri, G. - A Semente, SP, Massao Ohno

Guarnieri, G. - Animália, texto mimeo.

Maquiavel, Nicolau - A Mandrágora, Tradução de Mário da Silva, Co
leção Teatro Vivo, SP, Abril Cultural, 1976