UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PAULO VINICIUS BIO TOLEDO

Impasses de um teatro periférico

As reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o teatro no Brasil entre
1958 e 1974

São Paulo

2013

PAULO VINICIUS BIO TOLEDO

Impasses de um teatro periférico

As reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o teatro no Brasil entre 1958 e 1974

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro, Linha de Pesquisa: Texto e Cena.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos.

São Paulo

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Toledo, Paulo Vinicius Bio

Impasses de um teatro periférico: As reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o teatro no Brasil entre 1958 e 1974 / Paulo Vinicius Bio Toledo. -- São Paulo: P. B. Toledo, 2013.
153 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Sérgio Ricardo de Carvalho Santos

Bibliografia

1. Teatro Brasileiro 2. Teatro de Arena 3. CPC 4. Vianinha 5. Grupo Opinião I. Santos, Sérgio Ricardo de Carvalho II. Título.

CDD 21.ed. - 869.92

TOLEDO, Paulo V. Bio. **Impasses de um teatro periférico** – as reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o teatro no Brasil entre 1958 e 1974

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro,
Linha de Pesquisa: Texto e Cena.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

*Para Sara, alicerce, companheira e inspiração
de cada linha, de cada dia, de toda a vida.*

*E para o pequeno Antônio,
que mal chegou e já fez do mundo um universo.*

Agradecimentos

No dia 20 de dezembro de 2012, faltando menos de um ano para o prazo final de depósito desta dissertação, meu filho Antônio nasceu. A explosão de felicidade que povoa cada dia de minha vida desde então criou também um imperativo enorme de ajuda e apoio para que este trabalho pudesse se realizar. Agradeço, portanto e primeiramente a todos – faltaria espaço para listá-los – que de algum modo estiveram por perto neste período e fizeram possível a árdua tarefa da escrita.

Em particular, agradeço aos meus pais e aos meus irmãos pela força inquebrantável com que estão ao meu lado, pelo apoio incondicional e pelo afeto de todas as horas; à Nena, Augusto, Lucas, Julia e Tânia, que me receberam na família como se eu sempre tivesse sido um deles; e aos atuais companheiros de teatro, Balza, Chico, Fê, Juliana, Júlia, Liz, Luiz, Paulinha, Rafael, Vini, Vivi e Tutti, que não deixam que eu me perca em abstrações.

Agradeço à FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) pela bolsa que permitiu todo o desenvolvimento deste trabalho. Agradeço às funcionárias e pesquisadoras do CEDOC-FUNARTE (Centro de Documentação em Arte da Fundação Nacional de Artes) no Rio de Janeiro pela presteza e disposição com que me ajudaram na consulta aos arquivos.

Agradeço à professora Sílvia Fernandes da Silva Telesi e ao professor José Antônio Pasta Júnior pelo privilégio de tê-los participando da banca de qualificação deste trabalho e pelas valiosas e inestimáveis lições e apontamentos.

Em especial, agradeço ao Professor Sérgio de Carvalho pela confiança, pela inspiradora força crítica de suas considerações e pelo companheirismo nestes tempos sombrios. Agradeço pelas tantas aulas e conversas que marcaram de maneira indelével toda minha formação crítica e teatral até aqui.

Por fim, agradeço aquela sem a qual nada seria possível, Sara, o meu amor e o alento para todas as batalhas.

Resumo

O trabalho busca interpretar as reflexões teóricas de Oduvaldo Vianna Filho sobre teatro e engajamento entre 1958 e 1974 à luz do desenrolar da história do país e dos volteios no desenvolvimento da cultura naquele período. Vianinha, além de participar ativamente de momentos-chave da história do teatro brasileiro, como o Teatro de Arena, o CPC da UNE e o Grupo Opinião, tem uma significativa produção reflexiva sobre este desenvolvimento do teatro dito *participante*. Seu trabalho especulativo é um dos mais expressivos documentos da história do teatro naqueles anos. Por meio da análise de dois artigos exemplares do pensamento do autor, a saber, *Do Arena ao CPC* e *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*, escritos em períodos absolutamente distintos, 1962 e 1968, respectivamente, separados pela bruta ruptura de 1964, o trabalho tenta observar a oscilação característica das ideias de Vianna como parte do desenvolvimento truncado e conservador do Brasil.

Abstract

The study aims to interpret the theoretical reflections of Oduvaldo Vianna Filho about theater and engagement between 1958 and 1974 in the light of the progress of the country's history and the spins in the development of culture in that period. Vianinha, besides actively participating in key moments in the history of Brazilian theater, such as Teatro de Arena (Arena Theatre), the CPC (Popular Centre of Culture) of UNE (National Students Union) and Grupo Opinião (Group Opinion), also has a significant reflexive production on the development of the so called participant theater. His speculative work is one of the most significant documents in the history of theater in those years. Through the analysis of two exemplary articles of the author's thought, namely, *Do Arena ao CPC* (From Arena to CPC) and *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém* (A little *pessedismo* does not hurt anyone), written in two completely different periods, 1962 and 1968, respectively, separated by the gross disruption of 1964, this work attempts to observe the oscillation characteristic of Vianna's ideas as part of the truncated and conservative development of Brazil.

Sumário

INTRODUÇÃO	11
------------------	----

PARTE 1

Reflexões de Vianinha sobre modernização e engajamento no teatro brasileiro antes de 1964	16
---	----

PARTE 2

Dilemas da cultura participante no pensamento de Vianna após 1964	74
---	----

REFERÊNCIAS.....	115
------------------	-----

Anexo 1 – Artigo: “Do Arena ao CPC”	121
---	-----

Anexo 2 – Esboço inédito: “Repertório do CPC”	130
---	-----

Anexo 3 – Artigo: “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”	141
--	-----

Introdução

Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, passou a vida toda envolvido com o teatro brasileiro. Sua biografia acompanha passo a passo o desenvolvimento dessa atividade cultural, ao longo de anos esperançosos, trágicos e sombrios do Brasil, entre as décadas de 1950 e 1970. Filho de um importante autor teatral ligado à peculiar cena comercial das décadas 1920 e 1930, Vianna conviveu desde cedo com o ambiente cultural do país. Já bem jovem, junto a Gianfrancesco Guarnieri, organizou em São Paulo o Teatro Paulista do Estudante (TPE), uma espécie de grupo amador influenciado pelas companhias modernas da década de 1940 e ao mesmo tempo premido por um objetivo de atuação política e popular junto aos estudantes. Um ano depois, em 1956, o grupo fundiu-se ao Teatro de Arena e essa união fez frutificar um dos mais avançados empreendimentos de teatro político na história do país. Ainda assim, em 1961, Vianna rompeu com o Arena e encabeçou a criação do Centro Popular de Cultura (CPC) no Rio de Janeiro – o que gerou um momento de extraordinário experimentalismo e inventividade em busca de uma arte que fosse produzida em favor e em meio à luta cotidiana das classes exploradas.

Quando os tanques tomaram conta da história interrompendo estes avançados experimentos de cultura participante, Vianna passa por um processo de revisionismo – assim como boa parte do teatro engajado que atuara nos anos anteriores ao golpe. Com o Grupo Opinião, fundado em dezembro de 1964, ele reorganiza os companheiros de CPC num tipo de frente de resistência cultural que também pretende “corrigir” as supostas limitações do teatro político anterior. Pouco depois, em 1969, Vianna é

contratado pelo setor de criação da TV Tupi e, por fim, termina seus dias trabalhando como roteirista na Rede Globo de Televisão, quando começava a assentar o caminho da ideológica massificação popular no campo da cultura empreendido pela indústria do entretenimento.

Vianna foi figura chave nos mais significativos acontecimentos culturais do período. Sua participação central se deu fundamentalmente por seu trabalho como ator e como autor. Tornou-se reconhecido e respeitado em ambos os campos. Como ator, sua principal escola de aprendizagem foi a prática laboratorial deflagrada no Teatro de Arena com a chegada de Augusto Boal ao grupo – uma prática que buscava pesquisar e investigar socialmente a personagem interpretada por meio de exercícios e estudos que ficaram conhecidos como os Laboratórios de Interpretação do Arena. Vianna foi um disciplinado aprendiz desta forma nova de pensar a interpretação que via a prática do ator como fruto de trabalho crítico e imaginário, e não de inspiração metafísica.

Este novo ângulo de abordagem – que transforma o trabalho teatral – também formou as primeiras incursões de Vianna no campo da dramaturgia. Nas encarniçadas discussões dentro dos Seminários de Dramaturgia de Arena, na mesma época, ele tomou gosto por uma escrita coletiva, feita em processo conjunto à criação do espetáculo e que tivesse força circunstancial. Suas peças são documentos do tipo de debate sobre dramaturgia no período – elas variam na forma e no estilo, em idas e vindas, de acordo com as discussões sobre o teatro na sociedade: dramas sociais, farsas, autos, experiências com o teatro épico, revistas, peças de conversação etc. Elas compõem um variante repertório de um autor que nunca pensou sua obra em termos de unidade autoral ou categorias similares.

Acresce que, enquanto participava, Vianna também refletia sistematicamente sobre os projetos e sobre a cultura no país. Ele não se contentava em fazer parte –

sempre com entusiasmo – do teatro daquela época. Vivia a escrever artigos, impressões, notas, rascunhos para relatórios, esboços de possíveis contribuições teorizantes, tópicos para sistemas reflexivos, sempre tendo como norte a tentativa de sistematizar uma interpretação do movimento cultural pelo qual passava o Brasil e de influir sobre ele. Vianna passou a vida neste vaivém entre uma atuação prática, de comprometimento inigualável, e a simultânea especulação sobre o que via e sobre o que fazia. O material fraturado que resulta de seu trabalho reflexivo é o objeto central deste estudo.

Antes do golpe militar de 1964, suas reflexões combinadas formam uma espécie de teoria da participação, construída a partir de uma análise crítica do desenvolvimento do teatro brasileiro. Em 1962, quando já havia rompido com o Teatro de Arena e atuava no CPC da UNE, escreveu o artigo *Do Arena ao CPC* que é o texto mais paradigmático dessa posição e por isso se torna a referência central para a primeira parte da dissertação. A tessitura do artigo dá mostras do tipo de trabalho teatral popular que Vianna acreditava poder ser realizado com o CPC, em contraposição aos limites revelados tanto pelas companhias modernas – por exemplo, o TBC –, como também pelo Teatro de Arena de São Paulo com seu engajamento “estrangulado”. Trata-se de um artigo notável devido à dinâmica contraditória com que justapõe um ângulo especulativo inovador sobre a história do teatro brasileiro, ideologia nacional-desenvolvimentista e um programa estético e popular que, por sua vez, contém certa intenção vanguardista de crítica à arte instituída e simultânea proposta de instrumentalização ética da cultura. Faz isso em breves páginas, voltando o olhar entre perspectivas produtivas, estéticas, políticas e dramatúrgicas. O resultado também pode ser lido como um documento do período pelo qual passava o Brasil – entre incertezas políticas, densa neblina ideológica, sentimento social da luta de classes à flor da pele e a sensação evanescente da iminência de uma transformação.

O golpe de 1964 passa como um trator de ruptura e de continuidade. Finda os sonhos de mudança e segue com a áspera modernização conservadora. Na terra arrasada pelas máquinas militares tudo muda de sentido. As reflexões de Vianna passam, então, a rever o posicionamento anterior. Se pouco antes do golpe Vianna já começa a duvidar do programa “pouco estético” do CPC, após o fatídico 1º de abril ele faz das reticências, assertivas, num tipo de autocrítica radical. De todo modo, o sentido dos seus escritos continua a ser o de observar e sistematizar a história recente do teatro e tentar influir positivamente sobre os novos passos sempre tendo em vista um horizonte de popularização da cultura. Em 1968, ele publica outro artigo modelar sobre suas ideias no período, trata-se de *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*, cujo sugestivo título, que soa como um convite à concessão, reflete algo das proposições que Vianna fazia naquele momento. Seu interesse nesse texto se volta à proposição de uma nova forma de participação, mais pragmática, num tipo de trabalho que mantivesse a linha de engajamento e os desejos de popularização anteriores, mas sem desprezar o que chama de “qualidade” estética da obra. Para isso, ele refaz todo o trabalho de especulação histórica que marcara o artigo de 1962 propondo uma nova interpretação da trajetória do teatro no país. Porém, o artigo de 1968 é escrito num período singular. Nos termos de Roberto Schwarz¹, é um momento em que o progressivo fechamento político convivia com uma estranha hegemonia cultural de esquerda – o que cria no texto entraves e limites ideológicos representativos do momento.

Vianna foi um desses homens que viveram e atuaram aferrados ao seu tempo histórico. A afirmação, obviamente, implica uma grandeza e uma limitação e, de fato, esta é a conjugação ambivalente que define o trabalho reflexivo de Vianinha e que lhe atribui interesse. A força e as contradições de seu pensamento derivam do amálgama

¹ SCHWARZ, 2008.

com seu tempo e com as formações culturais e sociais de um complexo país. Ao mesmo tempo, a disposição teórica e reflexiva de seus escritos apresenta em alguns momentos uma abertura especulativa que busca se distanciar dos fatos para melhor observá-los e, então, mergulhar novamente nas assertivas sobre um teatro interessado no mundo do qual faz parte. Este movimento oscilante de participação intensa e especulação crítica cria momentos extraordinários de leitura e de possibilidades de crítica histórica. A originalidade de seu olhar histórico, por vezes, ainda hoje funciona como contraideologia às reduções historiográficas. Por outro lado, são reflexões em que as intuições e observações radicais contêm também falhas e limitações ideológicas, no seu jogo com uma prática ora possível ora impossível – marcas de um objeto que se desfaz em nossas mãos, um material que parece nunca se constituir de fato, no qual um ângulo parece desmentir o outro incessantemente e que só pode ser apreendido no movimento desordenado que o caracteriza. Assim como o Brasil.

Parte 1

Reflexões de Vianinha sobre modernização e engajamento no teatro brasileiro antes de 1964

Em outubro de 1962, na Revista Movimento da União Nacional dos Estudantes² (UNE) saiu com destaque um artigo curto de Oduvaldo Vianna Filho intitulado *Do Arena ao CPC*. Trata-se do primeiro texto de viés especulativo publicado por Vianinha. O artigo é uma conjugação de análise histórica circunstancial do teatro brasileiro e um manifesto sobre as posições do autor naquele momento. Talvez seja a mais importante reflexão teórica produzida no calor da hora sobre os recentes acontecimentos que modificaram os rumos do teatro no país. Em 1962, Vianna já havia rompido com o Teatro de Arena de São Paulo, morava no Rio de Janeiro e encabeçava um dos maiores movimentos culturais que o Brasil já vira, o Centro Popular de Cultura.

Antes disso, entre 1958 e 1961, anos em que Vianinha participou ativamente do Arena em São Paulo, ele produziu uma série de escritos reflexivos: rascunhos, esboços, fragmentos de relatórios etc. São textos sem maiores cuidados ou estilização, mas bastante enfáticos nas interpretações e assertivas sobre o teatro no Brasil. A maioria apresenta uma estrutura fragmentada, cuja forma remete a um fluxo veloz de raciocínio: parágrafos imensos, pontuação imprecisa, encadeamentos difusos entre ideias, ausência

² A Revista era a publicação oficial da UNE e tinha tiragem significativa, além de boa circulação entre artistas, políticos, movimentos sociais etc. Foi um meio de comunicação muito importante na época, quando abrigava frequentemente bons debates sobre política e sobre cultura. Naquele período, a UNE era uma entidade bastante grande e respeitada – em 1961 numa união de forças entre a Ação Popular (AP) e o Partido Comunista Brasileiro (PCB) a entidade voltou a ser comandada pelas forças da esquerda progressista e teve papel significativo nos fatos históricos do momento. Ver a respeito as entrevistas com os ex-presidentes da UNE, Aldo Arantes, Vinícius Caldeira Brant e José Serra em BARCELLOS, 1994.

de conclusões. Provavelmente, foram textos escritos para que o jovem autor pudesse sistematizar seu pensamento, esboçar tentativas de artigo ou, quem sabe, organizar suas investidas teóricas durante os frequentes debates internos do Teatro de Arena. O material é quase uma radiografia das posições do autor até chegar ao CPC. Ali vemos em funcionamento e em *formação* o motor de seu pensamento³.

O artigo de 1962 é talvez o ponto culminante de um raciocínio que buscava lidar com uma ideia de *crise* do teatro brasileiro, ao refletir sobre um constante desajuste entre arte e realidade. Além disso, marca a ruptura do autor com o Teatro de Arena e tenta dar uma nova resposta programática para um teatro político no país. O objetivo desta primeira parte do trabalho é identificar a estrutura e o processo de formação deste impulso crítico-teórico no trabalho de Vianinha que culmina na defesa do CPC da UNE. Mas não somente como um estudo sobre o movimento particular das ideias do autor, e sim como espécie de imagem reduzida do desenvolvimento contraditório do teatro brasileiro no instável período que compreende sua modernização e seu engajamento político.

O ângulo produtivo sobre a modernização do teatro brasileiro

Embora o título do artigo, *Do Arena ao CPC*, sugira tão somente um debate sobre a passagem do Teatro de Arena para o Centro Popular de Cultura da UNE, seu espectro crítico é maior. Em poucas páginas, Vianna tenta realizar uma interpretação do período entre a década de 1940 até as primeiras atividades do CPC em 1961-2. Embora sem divisões formais, o artigo pode ser separado em duas partes. Na primeira, ele

³Conforme afirma a professora Maria Silvia Betti: “o caráter ‘em bruto’ que os caracteriza e que, se por um lado reduz seu rigor, aumenta, por outro, o interesse documental que a autenticidade lhes atribui” (BETTI, 1997, p. 26)

debate o que estava em jogo quando surge o Teatro de Arena, companhia que, pouco a pouco, transforma a maneira de produzir seu teatro e abre um novo campo de circulação – algo que o levará a assumir posições políticas e participantes naquele momento. Na segunda parte, discute os limites do projeto e sua “superação” pelas proposições e prática do CPC da UNE.

Na metade inicial do artigo, Vianna entrecacha e diferencia duas perspectivas de modernização do teatro brasileiro: a) aquela iniciada na década de 1940, com o impulso progressista de grupos amadores e estudantis no Rio de Janeiro e em São Paulo, e que, a partir de 1948, ganha substancial força na capital paulista com a fundação da Escola de Arte Dramática (EAD), com a profissionalização do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o trabalho militante do crítico Décio de Almeida Prado – um processo que ficou conhecido como o *teatro moderno brasileiro*; b) e o novo horizonte aberto pelo Teatro de Arena que irá, gradativamente, engajar-se nas questões sociais do país.

Apesar de soar circunstancial, o debate de fundo é amplo e traz à tona uma discussão sobre os sentidos da modernização do teatro nacional. O que, trocando em miúdos, ou deslocando a terminologia, é também um debate sobre os sentidos do progresso desenvolvimentista na periferia do capitalismo – tópico central num período marcado por industrialização veloz, urbanização crescente, nacionalismo ideológico e, sobretudo, pela fé de que o país superava sem resto aquele seu atraso atávico e secular.

Vianna, contudo, inicia o texto de 1962 apontando o movimento *descendente*, pelo ponto de vista produtivo e comercial, do chamado *teatro moderno brasileiro*, isto é, do TBC e das companhias nascidas em seu interior. O motor do empreendimento cultural que evoluíra com força nos últimos anos – colocando-nos, segundo seus

entusiastas, ombro a ombro com a produção cultural mais avançada da Europa – começava a engasgar:

O teatro brasileiro começa a ter o centro de gravidade deslocado: a média empresa que não pode empatar dinheiro em ensaios sem ter outra peça em cartaz começa a ser substituída pela grande empresa capaz de alentados investimentos em artistas de fama, montagens de luxo e mulher [...] Das mãos de [Franco] Zampari, [Adolfo] Celi, [Gianni] Ratto, [Zbigniew] Ziembinski, Ruggero Jacobbi, Alfredo Mesquita, o teatro brasileiro desloca-se mansamente para as mãos do [colunista social] Ibrahim Sued⁴

O que primeiro chama a atenção na passagem – além do interesse pela perspectiva produtiva – é o termo *média empresa* que Vianna usa para referir-se às companhias de repertório de nosso teatro moderno. Ele atribui a elas um caráter comercial, embora incompleto, menor, com relação aos novos grandes empreendimentos de cultura empresarial. Em seguida, Vianinha refere-se à diluição daquele vigor que os grupos modernos de teatro adquiriram na cidade de São Paulo nas décadas de 1940 e 1950 – em torno, principalmente, do Teatro Brasileiro de Comédia. De fato, o TBC e as Companhias saídas de lá, após um curto período áureo, logo passaram a alternar sucesso com prejuízos e crises. Vianinha percebe que para manter as portas abertas, as companhias modernas tiveram então de oscilar entre suas intenções de atualização cultural e uma recorrente volta ao repertório de comédias comerciais de *bulevar*, estilo que dominou a cena teatral do país no período anterior ao da chamada *modernização*. Pouco a pouco, segundo Vianna, “a média empresa teve como destino

⁴ VIANNA 1983, p. 90.

abdicar de sua linha cultural (confusa) [...] e montar cada vez mais o digestivo e o laxante”⁵.

A afirmação de Vianna aponta um contrassenso da modernização. Ora, o TBC fora fundado em 1948 por Franco Zampari como passo decisivo para consolidar um teatro que, em suas palavras, fosse “um templo onde o culto é a Arte”⁶. O projeto ecoava, assim, o mote do movimento histórico de renovação artística, iniciado pelos grupos amadores na década de 1940⁷: um movimento engajado na modernização do teatro nacional e que antagonizou com o teatro das primeiras décadas do século XX no Brasil, tido como vulgar, comercial, rebaixado, popularesco etc.⁸ Influenciados pelo teatro de renovação francês do início do século XX, fundamentalmente por Jacques Copeau e Louis Jouvet⁹, os amadores ergueram as bandeiras da “Arte”, escrita com

⁵ Ibid., p. 91.

⁶ Citado em: GUZIK, 1986, p. 203.

⁷ Principalmente Os Comediantes e o Teatro do Estudante, no Rio de Janeiro e, na cidade de São Paulo, o Grupo de Teatro Experimental (GTE) e o Grupo Universitário de Teatro (GUT).

⁸ A saber, as Companhias/empresas centradas no desempenho de seu proprietário e ator principal (sendo Procópio Ferreira o de maior sucesso e reconhecimento); a produção em massa de Comédias Ligeiras, de Costumes, como, p. ex., no famoso e peculiar Teatro Trianon no Rio de Janeiro; as Revistas populares etc. Em suma, nossa própria forma de teatro de boulevard e variedades.

⁹ Um dos principais modelos da modernização brasileira no Rio de Janeiro e em São Paulo será Louis Jouvet, o mais importante discípulo de Jacques Copeau e continuador do trabalho de renovação teatral do mestre junto aos encenadores Gaston Baty, Charles Dullin e Georges Pittoef, o famoso *Cartel des quatre*. Assim como Copeau, que trabalhou por “restaurar a beleza no espetáculo cênico” (COPEAU apud CARLSON, 1997, p.329), o Cartel lutou pela restauração da “Arte” contra a hegemonia do *théâtre de boulevard* e dos empreendimentos de variedades na Paris do início do século XX. Em 1941, para deleite dos amadores e entusiastas de um novo teatro brasileiro, Jouvet, o “teatro de renovação” em pessoa, aporta no trópico – impossibilitado de trabalhar livremente na Paris ocupada, Louis Jouvet embarca numa turnê pela América do Sul e o que seria uma breve viagem torna-se uma estada de quatro anos, com passagens longas pelo Rio de Janeiro e por São Paulo. A impressão causada foi enorme entre os jovens engajados na fundação de um teatro nacional moderno. Gustavo Dória, envolvido na época com uma das experiências pioneiras de nossa atualização, a companhia amadora Os Comediantes no Rio de Janeiro, afirma: “jamais podíamos imaginar que o espetáculo teatral pudesse atingir aquele grau de elaboração artística” (DORIA apud GUIMARÃES, T. 1981, p.126); o crítico Décio de Almeida Prado, militante e “cúmplice” (Cf. BERNSTEIN, 2005) do processo de atualização teatral em São Paulo, diz que “na década de 1940, depois de duas iluminadoras temporadas de Jouvet no Brasil, não havia mais lugar para comédias de costumes” (PRADO, 1989, p.37). E, por fim, Alfredo Mesquita, criador da EAD, faz eco aos colegas de empreitada: “Tínhamos pela primeira vez entre os olhos ofuscados o que havia de mais perfeito, completo, requintado em matéria de teatro no mundo” (MESQUITA, 1980, p.37). O contato direto com a principal referência cultural do “mundo civilizado” – já tão evocada e admirada por nossos jovens artistas saudosos das viagens ao velho continente – decerto catalisou o esforço local por um novo teatro. Alfredo Mesquita relata que “artistas daqui, a sociedade, os intelectuais e os estudantes, todo mundo foi ver [...] desta maneira, o teatro brasileiro deu a sua mais rápida guinada, de um extremo para outro” (MESQUITA apud GUIMARÃES, T. op. cit., p. 217). O contrerrâneo de Jouvet, Jean-louis

maiúscula, contra a vulgata popular e comercial daquele nosso teatro “rebaixado”. Eles almejavam um teatro novo, sério, interessado nos grandes temas universais e alinhado ao que de melhor se fazia na França e no restante da Europa. Não é de se estranhar que repugnassem o sarcasmo com que o grande ator Procópio Ferreira, paradigma do momento anterior, perguntava: “Que culpa tenho eu? Se o público quer Procópio, compra Procópio?”¹⁰. Todavia, nossos modernos amadores interessados num teatro atualizado repeliam não apenas o cinismo da pergunta, mas também a verdade contida nela. Aí o contrassenso detectado por Vianinha entre os ideais de arte e a condição mercantil: o TBC e as Companhias modernas da década de 1950 – que realizaram a migração do amadorismo crítico de poucas condições para um profissionalismo forte, menos precário ou à mercê da contingência voluntarista – passam a depender, para a manutenção do projeto artístico, de uma oscilação comercial de repertório que significou, a rigor, uma *concessão sistemática ao seu contrário*, ou a sua ideia de contrário. As fortalezas históricas do novo teatro, os baluartes da vitória do teatro moderno, quando olhados de perto apresentavam incômodas semelhanças estruturais com aquilo que combatiam no campo das ideias, a saber, dependência de gêneros convencionais, programa artístico determinado pelo mercado etc. Quando Vianna usa o termo *média empresa* para se referir a tal projeto *espiritual* de modernização (“templo onde o culto é a Arte”), decerto ele capta algo deste movimento contraditório.

Com efeito, após a profissionalização (um ano após o início dos trabalhos), o TBC precisava andar financeiramente com as próprias pernas – o que nem sempre dava certo. Já em 1951, conquanto ainda vivesse o auge de sua sala, o teatro de Franco

Barrault, que também veio em turnê pela América do Sul anos mais tarde, relata ao amigo: “você abriu um caminho que, mesmo depois de sua partida, aumentou em vez de se apagar. Foi o que vimos nessa América do Sul onde, recentemente, fomos e reencontramos tua lembrança e a da companhia. Em tua trilha, quer no Brasil, no Uruguai, na Argentina, um movimento dramático novo, jovem, apaixonado teve lugar”. (BARRAULT apud GUIMARÃES, T. op. cit., p.211).

¹⁰ Citado em: PRADO, 2009, p. 22.

Zampari colocou em prática, de acordo com Alberto Guzik, em seu estudo sobre o TBC, “a política de tampar o buraco provocado por seus projetos mais ambiciosos com êxitos comerciais garantidos, pouco arriscados”¹¹. Para montar autores referências da dramaturgia moderna mundial como Pirandello, Tennessee Williams ou Sartre tinham de se render a dramaturgos ligados, bem ou mal, ao teatro de bulevar europeu, como Verneuil, Noel Coward, Sardou etc.¹². Um tipo de oscilação que marcou época, conforme relata Guzik: “Durante algum tempo julgou-se esse procedimento tão acertado que todas as companhias formadas no impulso do TBC aderiram a ele”¹³.

Para Vianna, o fato importante é que as referidas companhias pretendiam um programa artístico elevado que não se sustentava dentro das condições produtivas praticadas. E isso tudo redundava numa atividade em perpétuo desajuste:

Os nossos diretores, o comando do teatro brasileiro, identificava e ainda identifica o fracasso de bilheteria com o verdadeiro teatro. Para eles, só uma feliz coincidência permite sucesso comercial e artístico simultâneo. Posição comercial e culturalmente suicida¹⁴

Seguindo o argumento de Vianna, para estes artistas, críticos e animadores o teatro sofisticado, o “verdadeiro Teatro”, dependia do acaso, da “feliz [e cada vez mais

¹¹ GUZIK, 1986, p. 58.

¹² Ainda para Guzik, o processo de escolha dos textos para montagens no teatro da Rua Major Diogo era como uma “montanha-russa que vai muito rápido dos píncaros às profundezas. [Devido] as necessidades da bilheteria” (GUZIK, A. op. cit., p.74). Já o crítico Sábato Magaldi, não obstante acreditasse que a variação fosse para “satisfazer aos diferentes gostos do público”, reconhece um “ecletismo que visava também equilibrar as finanças” (MAGALDI, 1962, p. 196-7). Por fim, é o crítico Miroel Silveira quem percebe uma característica estrutural da oscilação: “Bem depressa se esvaiu o capital dos primeiros sócios e a ajuda que ao TBC prestava a Vera Cruz. E, assim, lentamente, fomos vendo ingressar no repertório do TBC *Os Filhos de Eduardo*, *Inimigos Íntimos*, *Vá com Deus*, e, finalmente, cúspide dessa abóbada de peças ligeiras, *Uma certa Cabana*. Decadência artística? Deficiência intelectual? Qual será o significado dessa linha descendente? Apenas isso: o predomínio dos fatores econômicos é quase total, mesmo em assuntos de cultura e arte” (SILVEIRA, 1976, pp. 94-5)

¹³ GUZIK, op. cit., p. 127.

¹⁴ VIANNA, 1983, p. 92. (Ver Anexo 1)

rara] coincidência” entre mercado e alta cultura. Para o autor, deste modo, coexiste adesão e repulsa ao mundo da mercadoria, o que seria uma posição produtiva possível, não fosse o caráter inconsciente da adesão e o inglório aristocratismo da repulsa. Se em seu programa estético os grupos modernos rompem com a razão comercial burguesa em defesa da verdadeira Arte, pelo ângulo produtivo são tributários destas condições que, não obstante, menosprezam com superioridade. Ao que parece, Vianna sugere que existe ali, neste projeto malformado de modernização, uma legítima tentativa de superar o tosco rebaixamento comercial do teatro que se fazia, mas pela via de sua elevação espiritualizada, o que seria uma posição idealista e, por certo, irrealizável fora do esquema “aristocrático” de mecenato ou do efêmero voluntarismo dileitante. O que Vianinha parece apontar é que: a) nas companhias profissionais modernas não há ruptura *stricto sensu* com o modo de produção anterior; b) desprezar e ignorar o mercado não subtrai sua determinação, pelo contrário, apenas abre-se mão de enfrentá-lo – como o puro que tapa os olhos diante da devassidão. Assim, para o autor: “A luta das médias empresas para sobrevivência é heroica enquanto luta, mas é inglória enquanto método e consciência dessa luta”¹⁵.

Trata-se, para Vianna, de um grupo de personagens trágicas (ou patéticas), os integrantes dessa confraria artística que despreza o velho teatro comercial e a incipiente indústria de entretenimento, “sente-se superior”¹⁶ a tudo isso, embora faça parte da mesma máquina em escala artesanal, como “média empresa” de luxo – num nicho comercial de curto alcance. O resultado é um teatro que (mal)sobrevive paralisado em “inação, abulia, igrejismo”¹⁷. Nas palavras do autor:

¹⁵ VIANNA, 1983, p. 91.

¹⁶ Ibid., p. 92.

¹⁷ Ibid., p. 92.

O teatro formou uma *aristocracia artística* que, como o nobre desapropriado, paga com fome, com desemprego, com falta de público, essa ilusória condição de liberdade e dignidade¹⁸.

A imagem é tchekhoviana, seres obtusos, surdos e impassíveis diante da própria ruína galopante. Assim, para o autor, os processos de concessão e barateamento no teatro moderno paulistano e sua iminente falência ou desaparecimento não são frutos de uma crise contingente, ou do ocaso de uma moderna primavera cultural, tampouco da miséria provinciana das artes e do público no país, mas destino certo deste tipo de modernização estética “aristocrática” encampada pelas companhias.

Vianna sustenta que o problema não eram as incursões pelas “profundezas” comerciais, uma espécie de traição aos ideais de modernização artística, mas, sobretudo, os supostos “píncaros”¹⁹ culturais almejados, ou seja, o próprio programa abstrato de sofisticação teatral que orientava o projeto moderno desde os amadores da década de 1940. O rebaixamento da média empresa seria o desaguar inevitável de um teatro idealista, de temáticas e preocupações metafísicas, alicerçado na mistificação da Arte.

Todavia, bem ou mal, ele reconhece ali naquela tentativa tropical de modernização uma mudança crítica sobre o lugar do teatro, há um “compromisso cultural com o público”²⁰, diz Vianna, algo que sempre fora residual no mundo do teatro brasileiro até então. Porém, esta novidade “ecclética, apolítica, tímida, inconsciente, não chegou a formar uma política cultural, não passando de um aprimoramento técnico e artístico”²¹. Há, portanto, uma tentativa falhada de ruptura desenvolvimentista para com o teatro rebaixado do momento anterior. Suas reflexões leem o esforço da modernização

¹⁸ VIANNA, 1983, p. 92.

¹⁹ GUZIK, 1986, p. 74.

²⁰ VIANNA, op. cit., p. 90.

²¹ Ibid., p. 90.

como *evolução técnica*, isto é, tentativas, mais ou menos efetivas, de atualização e sofisticação do teatro preso numa estrutura produtiva que permanece de forma inconsciente. Ou, antes, agrava-se, haja vista que o caminho escolhido afasta mais ainda o teatro da realidade local, em prol de uma Arte maior, maiúscula, o que, para Vianna, aprofunda a distância para com a realidade sem que isso resolva sua dependência das relações brutas do comércio burguês. Trocando em miúdos, aquilo que sonha em superar sua vulgar forma-mercadoria acaba apenas por criar inconscientemente um produto específico e, no passo seguinte, vê-se obrigado a recuar para a adesão plena à forma mercantil – esta característica singular de seu funcionamento fomentaria uma ilusão de independência sublime, o que, para o autor, só torna mais patética a sua ruína. Para o autor, ao contrário da sublimação das companhias modernas, só a mais firme intervenção objetiva do teatro na realidade social do país, com o objetivo de transformá-la, poderia subverter sua participação ideológica no mundo burguês. Esta é a linha de ruptura idealizada por Vianinha em 1962. Todavia, há uma concepção difusa (e algo ingênua) gravitando em torno do argumento. Vianna parece idealizar uma espécie de *mercado* cultural de sentido popular, tomado do controle econômico dos poderosos ou, ao menos, em disputa aberta com a produção alienante financiada por eles. Ele afirma, por exemplo, que:

Não é o público que detesta pensar; é uma bem azeitada engrenagem que não lhe dá acesso às informações [...] *A Luta Democrática*²² só publica histórias de crimes porque no dia em que publicar os crimes políticos e sociais batem o gongo e acaba a Luta. Denunciando os crimes políticos e econômicos, a *Luta* seria vendida até no Pólo Sul. A

²² Jornal carioca que teve grande circulação na década de 1960 e ficou marcado pelo sensacionalismo de suas notícias.

*prova disso está no sucesso comercial das peças para serem pensadas: Pagador de promessas, Gimba, Revolução na América do Sul*²³

Para Vianna era possível intervir conscientemente no mercado burguês com uma arte de orientação popular e participante, abrir um campo de luta dentro do aparelho, isto porque a maior parcela deste mercado (deixada de lado pelas companhias modernas) seria formada pelo “*povo brasileiro*”. A estranheza da ideia é o fato de imaginar que o próprio mercado avalizaria a qualidade participante desta intenção reformista (“A prova disso está no sucesso comercial das peças para serem pensadas”). De todo modo, é por este ângulo que Vianna começa a descrever o Teatro de Arena como antítese da modernização estilo TBC.

O Teatro de Arena foi fundado por José Renato, aluno da EAD, com a benção de Décio de Almeida Prado, que o orientou durante os anos na Escola em pesquisa sobre as experiências de Margo Jones acerca do palco circular. Em 1951, José Renato, Décio e Geraldo Matheus Torloni escrevem tese para o I Congresso Brasileiro de Teatro²⁴ em que expõem a ideia de que o formato em arena poderia ajudar o teatro moderno brasileiro a se popularizar e ampliar sua capacidade de circulação, resolvendo o problema da “falta de casas de espetáculo” no país e tendo por grande vantagem o seu “baixo custo”²⁵. Embora eles não defendam nenhuma ruptura estética, já ali reconhecem mudanças importantes da relação com o espetáculo. De acordo com Mariângela Alves de Lima:

²³ VIANNA, op. cit., p. 92.

²⁴ PÉCORA, José Renato; PRADO, Décio de A.; TORLONI, G. M. O ‘teatro de arena’ como solução do problema da falta de teatros no Brasil.

²⁵ Ibid., p.1

Três anos depois da fundação do TBC, um grupo de alunos da Escola de Arte Dramática de São Paulo lança uma nova proposta de espaço cênico. Ao mesmo tempo que opera sobre o ‘estar no palco’, abre um campo de atuação para uma outra ideologia do espetáculo²⁶

Com efeito, para Vianna a escolha por um palco dinâmico em forma de arena, que barateava a produção e inventava inovação a partir da precariedade de recursos, transformou o lugar social do teatro. Ele argumenta que o pequeno teatro, desde o início das atividades na sede da Rua Teodoro Baima, inaugurada em 1954, mudou a relação objetiva do teatro:

O Teatro de Arena apareceu com outro jeito desde o início [...] *Mesmo sem uma linha cultural definida*, surgia mais adequado às condições econômicas e sociais. Sem poder se apoiar em figuras de cartaz, em cenários bem feitos, em peças estrangeiras de sucesso comercial (o *avaloir* é alto), o Teatro de Arena, mais cedo ou mais tarde, teria que apoiar sua sobrevivência na parcela politizada do público paulista identificada com aquelas condições econômicas²⁷.

Vianna refere-se aos primeiros anos do Teatro, isto é, antes que ele mesmo, Boal e tantos outros jovens engajados compusessem o grupo. E o que primeiro ele destaca como novidade ali é certa precariedade de condições produtivas, uma “característica insólita dentro do panorama empresarial do teatro”²⁸, que obrigou o empreendimento a adequar-se, bem ou mal, a materialidade social do país, e isto “mesmo sem uma linha

²⁶ LIMA, 1978, p. 31.

²⁷ VIANNA, 1983, p. 91.

²⁸ Ibid., p. 90.

cultural definida”, ou melhor, mesmo sendo rebento daquela modernização tebecista de intenções abstratas. Esta guinada objetiva da companhia recém-formada lança, então, seu teatro para uma nova direção.

O Arena, a despeito de surgir no âmago daquela estrutura modernizada anterior, “que só compreendia o povo brasileiro como seu empregado”²⁹, acaba por posicionar seu teatro em outro estrato social do mercado de cultura, que Vianinha chama de “a parcela politizada do público paulista”: estudantes, trabalhadores médios, militantes de movimentos sociais etc. Segundo seu argumento, esta mudança de ângulo social não apenas diversificará o alcance da arte – como já almejavam seus idealizadores³⁰ – mas também transformará o teatro que se fazia, posto que o grupo, pouco a pouco, é impelido a trabalhar *a partir* deste ajuste produtivo:

Enquanto as outras companhias, sem muito para dizer de autêntico, comercializavam a sua forma, o Arena comercializava seus conteúdos, usando no público sua área mais urgente de indagações pelo mundo. Os problemas que menos distância possuíam da realidade social foram abordados [...] O público do Teatro de Arena conduziu o Arena para outro caminho. O Arena foi porta-voz do público.³¹

De um lado, então, no argumento de Vianna, estava a média empresa que tinha “uma perspectiva desajustada do processo em que estavam incluídos. O teatro para eles representa pairar sobre as condições materiais”³². O Arena, ao contrário, passou a

²⁹ VIANNA, 1983, p. 91.

³⁰ Conforme afirma o documento *O ‘teatro de arena’ como solução do problema da falta de teatros no Brasil*: “Em nosso País a arte teatral tem campo e material para se desenvolver ainda muito mais do que está. Já alcançamos um ponto inegavelmente estimável, mas podemos e devemos ir muito além” (PÉCORA; et. al. op. cit.)

³¹ VIANNA, op. cit., pp. 91-2.

³² Ibid., p. 91.

organizar o seu trabalho orientado pela sua participação social: “para o Arena a cabeça do público não era mais um bazar de produtos culturais”³³. E à medida que o grupo se organiza neste campo produtivo, desenvolve uma linha cultural concreta e programática como “porta-voz” deste novo corte social que formava seu público. Vianna sugere que a politização subsequente começa nessa virada produtiva no trabalho do grupo – no reconhecimento e atuação crítica dentro do mercado cultural.

Pouco a pouco, segundo Vianinha, o Teatro de Arena passa a responder estética e politicamente ao novo ambiente até assumir “uma vigorosa posição participante”³⁴ na sociedade. De fato, a partir de 1956 o Arena começa a defender um programa estético próprio, que se soma a uma nova organização do trabalho criativo. A partir daí a diferença produtiva para com as companhias modernas transforma-se numa contraposição de sentido forte, cuja maior imagem seja talvez o título da peça de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam Black-tie*, de 1958, que se refere tanto a um estrato social que nunca figurara nos palcos nacionais como à liturgia ligada ao ato de ir ao teatro, sempre vestido à rigor, assistir as companhias modernas³⁵.

Historicamente, em linhas gerais, temos que em 1956, dois anos após a inauguração da sede, o Arena decide fundir-se com o Teatro Paulista do Estudante³⁶ (TPE), grupo formado por jovens estudantes³⁷ entre os quais Guarnieri e Vianinha,

³³ VIANNA, 1983, p. 91.

³⁴ Ibid., p. 91.

³⁵ Segundo o próprio Guarnieri: “É possível que vejam no título da peça uma tomada de posição. Pois é uma tomada de posição. Numa época de supervalorização do ambiente *high-society*, da exagerada importância dada aos grã-finos de *Black-tie*, não escondo que é com certo desabafo que dou como título à minha primeira peça *Eles Não Usam Black-Tie*” (programa do espetáculo *Eles não usam Black-tie*, p.6).

³⁶ No programa da peça *Essas Mulheres*, de 1956, foi publicado o acordo de junção entre os grupos. Ali se lê que: “Tendo por objetivo a formação de um amplo movimento teatral de apoio e incentivo ao autor e às obras nacionais, visando à formação de um numeroso elenco que permita a montagem simultânea de duas ou mais peças, o que permitirá levar o teatro a fábricas, escolas, faculdades, clubes da Capital e do interior do Estado [...] contribuindo assim para a difusão da arte cênica em meio às mais diversas camadas de nosso povo” (Programa do espetáculo *Essas Mulheres*, p.7)

³⁷ O grupo foi fundado em 1955, ligado à União dos Estudantes Secundários Paulista (UESP) e à União Paulista dos Estudantes Secundários (UPES), com a pretensão de ampliar a politização entre os jovens e de circular por colégios e sindicatos (Cf. BERLINCK, 1984). Desde o início das atividades, o TPE usa as

ambos recém-filiados ao PCB e que viam no teatro fértil instrumento para a luta política. Logo após a fusão, os jovens do TPE começam a pressionar o grupo na direção de posições cada vez mais engajadas e voltadas aos problemas concretos da realidade brasileira. Pouco depois, no mesmo ano, o diretor Augusto Boal integra-se ao grupo após estudar dramaturgia nos EUA com John Gassner na *School of Dramatics Art*³⁸. Rapidamente Boal se alinha aos jovens do TPE e passa a coordenar um novo processo de montagem de espetáculos, inspirado nas técnicas aprendidas nos EUA e estruturado a partir de um trabalho coletivo nos chamados Laboratórios de Interpretação e texto, além de coordenar os famosos Seminários de Dramaturgia do Arena em 1958, encontro interessado a desenvolver coletivamente uma tradição nacional e crítica de dramaturgia. Para Vianinha, este desenvolvimento levou o Arena a organizar novas formas de trabalho criativo pautadas por um pensamento coletivo e laboratorial:

[O Arena tomou uma] atitude decisiva, que apareceu com a chegada de Augusto Boal: a mobilização de todo o Teatro de Arena para criar o espetáculo. Deixou de haver funções estanques de ator, diretor, iluminador etc. O Arena tornou-se uma equipe, não no sentido amistoso do termo [...], mas no sentido criador [...] Todos participamos de um laboratório de atores. E todos estudamos e debatemos em conjunto³⁹

dependências do teatro da Rua Teodoro Baima para seus ensaios e apresentações às segundas-feiras. Sobre o grupo ver o comentário entusiasmado de Ruggero Jacobbi sobre o início das atividades do TPE, na Folha da Noite do dia 03 de junho de 1955, o texto está publicado na obra organizada por Alessandra Vannucci, *Crítica da razão teatral*.

³⁸Nos EUA, Boal dedica-se aos estudos da técnica do chamado *Playwriting*, método minucioso para composição de personagens, conflitos, tramas em dramaturgias naturalistas, fundamentado, sobretudo, na leitura local de Stanislavski. Além disso, participa do *Writer's Group*, grupo de jovens escritores ligado ao *Actor's Studio*.

³⁹ VIANNA, 1983, p. 92.

Segundo o autor, o Arena realiza uma inversão de ordem produtiva que tende, por isso, a transformar cada vez mais o teatro socialmente. Em outras palavras, as várias fases e mudanças que o grupo enfrenta desde o início de suas atividades até chegar naquele Teatro de Arena engajado e marco do teatro político brasileiro, têm espaço devido ao desenvolvimento desta forma precária e moderna de organização produtiva que colocou o teatro do grupo diante de um novo público. O que interessa ao autor é mostrar que o pequeno teatro da Rua Teodoro Baima recusa a abstração da arte e no seu trabalho ele tensiona as balizas do mercado cultural. E, assim, torna-se a antítese direta daquela modernização do teatro brasileiro que teve no TBC seu maior momento.

Sentidos da aclimação tropical do Teatro Moderno

O argumento exposto acima, que abre o texto *Do Arena ao CPC*, constrói um esquema geral que separa dois horizontes da modernização teatral no Brasil. Esta ideia de oposição marca também boa parte dos esboços e rascunhos de Vianna durante os anos em que integrou o Arena. São reflexões que desconfiavam da acepção técnico-estética do termo *moderno* e mostram uma posição nova do artista que extrai sua matéria criativa da realidade concreta de seu tempo – uma atitude que redefine o termo moderno, agora por sua acepção histórico-social, isto é, moderno porque interessado no “precisamente agora”⁴⁰. Em 1959, por exemplo, entusiasmado com o sucesso extraordinário de *Eles não usam Black-tie* e com os laboratórios de interpretação e seminário de dramaturgia coordenados por Augusto Boal, Vianna afirma que com a *modernização paulistana* do período imediatamente anterior:

⁴⁰ WILLIAMS, 2007, p. 281.

[o teatro] sofre uma verdadeira revolução [...] mas a revolução da atualização formal – sem uma correspondência cultural específica, nascida da verificação da realidade⁴¹.

Não obstante a ênfase na crítica, Vianinha reconhece um procedimento inovador operando naqueles palcos, que chama genericamente de “atualização formal”. Adiante ele define melhor e diz que: “O teatro como espetáculo solucionou-se melhor – sua organização já esconde um pensamento criador”⁴². Tudo indica que ele percebe uma nova estrutura de trabalho criativo que muda, bem ou mal, a forma de organizar o exercício teatral e transforma a ideia de espetáculo. Com a ressalva, entretanto, de que tal novidade não se organiza de acordo com a verificação do real específico do país. As implicações destas pequenas passagens citadas são significativas, pois, salvo engano, colocam alguns problemas centrais acerca da modernização do teatro na periferia do Capital *pelo ângulo do trabalho estético*.

O que Vianna primeiro destaca como *avanço formal* do chamado teatro moderno paulistano é a novidade efetiva da *encenação* teatral em terras brasileiras. Ele concorda tecnicamente, portanto, com os melhores ideólogos teatrais do período, como o crítico Décio de Almeida Prado, que diz, com olhos brilhantes de satisfação: “o que víamos no palco, pela primeira vez, em todo o seu esplendor era essa coisa misteriosa chamada *mise en scène*”⁴³. No trabalho das Companhias modernas em São Paulo e no Rio de Janeiro, a organização do espetáculo “já esconde um pensamento criador” – reconhece, com razão, Vianinha. Isto significa que o espetáculo teatral passa a ser pensado como obra em si, ou seja, que o *encenador* passa a coordenar discursos e sentidos por meio do controle consciente do que acontece no palco. Realmente, algo

⁴¹ VIANNA, 1983, p. 27.

⁴² Ibid., p. 27.

⁴³ PRADO, 2009, p. 40.

bastante novo no país e que muda a maneira de pensar sobre o espetáculo. De acordo com o crítico Bernard Dort, referindo-se ao processo de modernização do teatro europeu: se antes os diretores de cena “buscavam assegurar apenas a unidade do espetáculo, o encenador se volta para seu sentido”⁴⁴. Parece pouco, mas a novidade transformaria o teatro na Europa do final do século XIX, alçando o encenador à força criadora tão ou mais importante que o autor. Segundo Jean-Pierre Sarrazac, “[André] Antoine torna-se o primeiro encenador moderno porque ele é coautor, se não da peça, pelo menos do espetáculo”⁴⁵.

Todavia, na Europa de finais do XIX, a gênese da novidade foi uma postura diversa do teatro diante do mundo. O francês André Antoine, tido como um dos primeiros encenadores moderno devido ao seu trabalho a frente do *Théâtre Libre* no final do século XIX, refletindo sobre a época, anos mais tarde, diz o seguinte:

O teatro, dando continuidade ao arrebatamento do livro, lançava bruscamente sobre o palco os camponeses, os soldados, os juízes, os operários, o mundo dos subúrbios, toda a vida contemporânea. É isso que nos cabe. Escrever um teatro contemporâneo que enquadre a realidade contemporânea⁴⁶

Seguindo essa linha interpretativa, temos que, para enquadrar uma “realidade contemporânea” de velozes transformações e vultosas crises no final do XIX⁴⁷, o teatro

⁴⁴ DORT, 2010, p. 67.

⁴⁵ SARRAZAC, 2004, p. 125.

⁴⁶ ANTOINE apud SARRAZAC, op. cit., p. 124.

⁴⁷ A Europa do século XIX vive uma efervescência social que tornava bem pouco estável a velha ordem produtiva – basta lembrar que apenas 16 anos antes da fundação do *Théâtre Libre* em Paris, a mesma cidade ardia em chamas revolucionárias – “1848 foi apenas uma brincadeira de crianças em comparação com a fúria de 1871”, afirma Engels diante da Comuna de Paris (2011, p. 189). Acresce que, os estragos causados pelo holocausto das revoluções industriais e dos processos bárbaros de acumulação primitiva, bem como o aniquilamento desproporcional dirigido aos que contestavam a ordem (como aconteceu em

lança mão de inovadoras técnicas de palco e de uma nova dinâmica de trabalho. A encenação nasce do movimento de lidar com (e atuar sobre) um mundo pouco estável. Jean-Pierre Sarrazac, em texto sobre o trabalho de Antoine, diz que “O teatro viu surgir em cena a irrupção de *uma outra voz*, perturbadora, voz que se convidava para a ficção sem ter sido convidada”⁴⁸. O encenador francês dá passagem a esta “voz perturbadora”, épica, por definição, que se fazia ouvir no período⁴⁹. O papel ativo do encenador na composição do espetáculo começa aí. Pela experiência de Antoine, podemos afirmar que a encenação moderna surge da urgência do teatro em atuar artisticamente no presente de seu tempo. Para o crítico Anatol Rosenfeld:

As inovações do teatro moderno, na medida em que se afiguram relevantes, são em essência tentativas de assimilar a nova visão do homem e do mundo à estrutura dramática e cênica; visão que

Paris depois da derrota da Comuna), impediam que o sustentáculo ideológico da burguesia, o sujeito livre autodeterminado, se mantivesse operante sem abalos. A realidade à mostra apresentava seres estragados pela onda avassaladora do progresso, classes sociais em luta encarniçada, um operariado em marcha avançada, além de sintomáticos sentimentos de descrença com o rumo material da humanidade. Em 1845, Friedrich Engels escreve: “Em todas as partes, indiferença bárbara e grosseiro egoísmo de um lado e, de outro, miséria indescritível; em todas as partes, a guerra social: a casa de cada um em estado de sítio; por todos os lados, pilhagem recíproca sob a proteção da lei; e tudo isso tão despudorada e abertamente que ficamos assombrados diante das consequências das nossas condições sociais [...] e permanecemos espantados com o fato de este mundo enlouquecido ainda continuar funcionando” (2010, p. 69). E Marx, em 1871, pouco após a derrota da Comuna de Paris: “Para encontrar um paralelo da conduta de Thiers e dos seus cães de caça temos de voltar aos tempos de Sula e dos dois triunviratos de Roma. Os mesmos morticínios em massa a sangue-frio, o mesmo desdém, no massacre, pela idade e pelo sexo, o mesmo sistema de tortura de prisioneiros, as mesmas proscritões, mas agora de uma classe inteira [...] Há somente uma diferença: os romanos não tinham *mitrailleuses* para despachar em massa os proscritos e não tinham ‘a lei em suas mãos’ nem nos lábios o grito de ‘civilização’”. (MARX, 2011, p.73)

⁴⁸ SARRAZAC, op. cit., p. 125.

⁴⁹ Ex-funcionário da Companhia de Gás de Paris, Antoine trabalhou no *Théâtre Libre* para que o palco reproduzisse a materialidade do *meio* social, de maneira a tornar concreta a *descrição/narração* das engrenagens por trás dos seres que marcou o romance naturalista. Antoine pensa a cena na dialética do sujeito e das determinações sociais, o *meio* social envolve os homens ali representados e rebaixa-os da condição estabilizada pelos enunciados do drama intersubjetivo, são, ao mesmo tempo, sujeitos autodeterminados e peças da máquina brutal da realidade. Segundo Anatol Rosenfeld: “o palco clássico isolava o indivíduo, ressaltando-lhe a posição central, exclusiva, ao passo que um diretor naturalista como Antoine cercava os personagens com os objetos que o determinariam” (ROSENFELD, 1996, p. 46). O encenador francês busca resolver os limites do drama em crise controlando a materialidade do palco. A inovação de seu trabalho foi justamente criar mecanismos cênicos que dessem conta de uma realidade crítica e extrassubjetiva, não para representá-la *ipsis litteris* (como dizem seus detratores), mas para investigá-la.

acompanha ou resulta das enormes transformações sociais e técnicas, assim como das concepções científicas e filosóficas do nosso tempo⁵⁰

Ou seja, há uma forte correspondência entre teatro moderno e inflexões históricas e sociais. No Brasil, entretanto, vemos certa disparidade entre os interesses dominantes da modernização teatral nacional e a sondagem da realidade *contemporânea* do país⁵¹. Nos casos que se tornaram referências modelares, não se trata de uma transformação produtiva que “acompanha ou resulta” de novas relações sociais. Vianna,

⁵⁰ ROSENFELD, 1996, p. 44.

⁵¹ A questão aqui é complexa a valer a pena toda uma pesquisa. Isto porque não se trata tão somente de ideias europeias importadas de forma torta ou diminuídas. A verdade é que os modelos de nossos homens engajados na modernização do teatro nunca foram os autores e encenadores do final do XIX. Antoine chegou mesmo a passar por aqui no início do século XX e foi rejeitado como modelo, ao contrário de seu conterrâneo, Louis Jouvet (ver nota 9) que provocou comemorações hiperbólicas em sua estadia tropical anos mais tarde. Talvez porque Jouvet, como seu mestre Jacques Copeau, lutassem também na França contra o rebaixado teatro de bulevar em suas formas originais. De todo modo, o trabalho de Copeau, Jouvet e os outros, ao mesmo tempo retoma e renega aquilo que chamamos teatro moderno. Se por um lado eles de fato mobilizam seus componentes produtivos, a saber, o trabalho autônomo da cena (o que pressupõe fortalecimento da linguagem da encenação), os debates teóricos sobre função da arte, o desenvolvimento de formas de interpretação voltadas aos sentidos da cena e não à exibição, os experimentos com novas tecnologias de palco, iluminação etc., por outro o fazem não para reatar os fios históricos com o ambiente avançado (e em luta) de onde nasceram tais novidades, mas para restaurar “o” teatro, referido assim, com artigo definido e pensado como categoria uma, sem qualquer especificidade histórica. Trata-se de um trabalho pela retomada mítica de certa grandeza clássica da arte, algo difuso e invulgar, como uma joia perdida na devassidão da história – e, para eles, a verdadeira natureza da arte. “O” teatro, para Copeau, devia por força revelar “a vida múltipla e misteriosa, e tirar das coisas e dos seres seu canto profundo” (COPEAU apud COSTA, 1998, p.87) – ou seja, uma arte que contenha verdades atávicas e restaure “a” beleza perdida com o rebaixamento comercial. Vê-se que a semelhança é enorme com os manifestos de nossos amadores e com as intenções de Franco Zampari, por exemplo. Porém, conquanto a luta em oposição a um teatro “comercial e rebaixado”, a resultante social da poética destes artistas franceses é conservadora em seu pretenso universalismo atemporal. Não por acaso, atentam com violência contra toda arte que almeja intervir objetivamente na sociedade, contra os experimentos vanguardistas que tencionam o espaço ideológico da cultura e contra os resquícios do naturalismo na França. Louis Jouvet indignava-se contra qualquer temática de caráter social que figurasse no palco: “Não há empregadas no teatro, digo de uma vez por todas. Nem empregadas nem donas de casa. No *Théâtre Libre* sim, há empregadinhas, bêbados. No teatro não há empregadas” (JOUVET apud COSTA, op. cit., p. 84). A objetividade material significava, para o diretor francês, “diminuição do espiritual, morte da imaginação e do maravilhoso, aviltamento da linguagem” (JOUVET apud PRADO, 1941, p. 99). Trocando em miúdos, um atentado contra “o” teatro. Para uma crítica como Iná Camargo Costa, este movimento regressivo revela tópicos do processo de derrotas dos movimentos operários no início do século em toda a Europa (com exceção obviamente da URSS, que, por sua vez, desenvolverá, nos primeiros anos da revolução, formas novas e experimentais de trabalho em arte). Não é acaso, portanto, que Louis Jouvet na década de 1930 comemorou a vitória de seu teatro: “Si Le théâtre d’aujourd’hui tend vers quelque chose, c’est vers une vie où le spirituel parait avoir reconquis ses droits sur le matériel” (JOUVET apud PRADO, op. cit., p. 101). Contudo, se lá isto tudo pode ser visto como *regressão*, aqui não podemos dizer o mesmo, pois *pela primeira vez* as formas modernas de organização do palco ganham passagem e convidam para uma nova maneira de pensar o teatro. Enfim, material para uma discussão sobre o desenvolvimento do teatro na periferia do capitalismo.

contudo, não entra nesse debate sobre correspondências entre forma e sociedade nacional do processo de modernização. Ele antes critica as *médias empresas* modernas por dissociarem a nova (e avançada) dinâmica de trabalho do mundo material do país. Como ressaltou Vianinha no esboço de 1959 citado acima, a novidade da encenação foi exercida como espécie de produto sofisticado deste nosso eclético “bazar cultural”, não obstante tenha inaugurado uma maneira inédita de organização do espetáculo e de relação com a obra. O autor detecta uma formação sofisticada do velho provincianismo no projeto brasileiro de modernização cosmopolita. Em outro rascunho do mesmo ano, chamado *Quatro instantes do teatro no Brasil*, Vianinha descreve uma imagem deste procedimento de genética colonial:

A burguesia nacional se identifica com o mundo metropolitano, sem ser capaz de distinguir oposição, luta, nos produtos culturais que importa; porque não descobriu seus interesses específicos [...] o teatro é utilizado como distintivo, como critério de comparação com os países avançados⁵². O teatro assume toda a característica irracionalista

⁵²Aqui vale um parêntese. Como logo se percebe no estudo do tema, a redução de Vianna aparentemente não é justa com as diferentes direções internas ao TBC e outras companhias (Cf., por exemplo, CANDIDO, 1979), basta observar as passagens de Ruggero Jacobbi e Flaminio Bollini pela companhia de Franco Zampari. O primeiro foi um simpatizante comunista que lutou na resistência italiana ao fascismo (um homem de firmes convicções de esquerda), crítico atuante de viés materialista e que desenvolvia um trabalho interessado em formas de cultura popular; o segundo foi um jovem diretor que exercitou aqui práticas inéditas de criação laboratorial (anos antes do trabalho desse tipo coordenado por Augusto Boal no Teatro de Arena), numa peça como, por exemplo, *Ralé* de Gorki (Cf. GUZIK, 1986, pp. 59-61) – texto de escancarado conteúdo social. Mas o parêntese não tem a intenção de matizar o TBC e sim de contextualizar a ênfase do argumento de Vianinha. Ele sabia que a coisa era mais contraditória. Ora, Ruggero Jacobbi, expoente do processo referido por Vianinha, fora também um dos maiores entusiastas do Teatro Paulista do Estudante criado por Vianna e Guarnieri, e uma espécie de mentor eleito pelo grupo militante – em matéria ao jornal Folha da Noite quando da inauguração do grupo, Ruggero exaltou os jovens “capazes de realizar um programa não apenas ‘teatral’ [...] mas sim ‘cultural’ e ‘popular’” (antecipando algo do impulso crítico-teórico dos escritos de Vianna), e, ao fim do artigo, pedia: “Por favor, não nos decepcionem! Saibam permanecer fiéis a esse programa” (JACOBBI, 2005, p. 60). Vianna conhecia o trabalho engajado de Jacobbi no processo de modernização brasileiro, admirava as montagens de companhias como a de Maria Della Costa – que montou Brecht em 1958 (com direção de Flaminio Bollini) –, sabia bem que existia “luta interna [...] dentro das companhias” (VIANNA, 1983, p. 34) e aprendeu muito de teatro com os já não tão jovens modernizadores da cena paulista. Segundo Dênis Moraes, Vianinha e Guarnieri conseguiram ingressos grátis para assistir *O canto da cotovia* de Jean

[...] Um público irracionalista, que é capaz de assistir a Ibsen e de assistir a Pirandello e não notar diferença alguma⁵³

E num esboço posterior, de 1960:

O teatro [brasileiro] e a realidade nada tem a ver um com a outra – uma é concreta, dura, diária – o outro se dá de vez em quando – para o lazer – para as discussões acadêmicas – para a satisfação pessoal de ter teatro – de desenvolver um teatro numa terra civilizada – que precisa dessa aparência – para que o homem brasileiro não se sinta usurpado na sua dignidade, na sua existência [...] Ziembinski é incensado. Nada do Brasil o atinge.⁵⁴

Novamente Vianna aponta a ausência de qualquer *especificidade* nas formas modernas aplicadas aqui. É como se no fundo a *sofisticação formal* tivesse por objetivo tão somente avançar a integração atrasada para com os novos parâmetros artísticos de além-mar, paradigmas de uma excelência com valor universal. Ou seja, grosseiramente, há uma atitude antiga que rege a modernização nacional, e tal impulso arcaico é o combustível deste suposto avanço. Em termos gerais, parece haver razão na leitura de Vianna. Segundo Sérgio de Carvalho, há no processo de modernização do teatro

Anouilh no TBC e saíram maravilhados, “convenceram-se de que a arte teatral era realmente um poderoso instrumento de organização e de conscientização” (MORAES, 2000, p.47). O argumento e as correntes generalizações de seu texto com relação ao teatro moderno brasileiro devem ser compreendidos como parte de uma reflexão interessada em compreender algo do movimento geral, e subterrâneo, na história da cultura no país. Diz-se isso não para redimir simplificações e generalizações grosseiras, mas porque elas revelam algo das intenções especulativas nos escritos de Vianna, a saber, a abertura de um novo ângulo de pensamento sobre arte no Brasil.

⁵³ VIANNA, 1983, 48.

⁵⁴ Ibid., p. 76.

brasileiro dos anos 1940 e 1950 a “falsa impressão de que entrávamos na era da *encenação crítica*”⁵⁵, afinal:

“Nossa modernização, tal como dimensionada pelo TBC, procurou apenas pôr em estágio mais avançado, o *acordo formal burguês* entre a produção e o consumo teatral [...] O que houve, no caso do teatro brasileiro, pelo menos até o final da década de 1950, foi uma modernização sem modernismo”⁵⁶

Não seriam acasos, portanto, as palavras escolhidas pelo crítico Décio de Almeida Prado para comemorar o momento da modernização do teatro brasileiro. Para ele, foi o momento em que nosso teatro “saía de seu casulo, *atualizava-se e internacionalizava-se*”⁵⁷. A escolha dos verbos na passagem de Decio parece qualificar a natureza do conceito de Teatro Brasileiro Moderno. O teatro aqui seria moderno não por responder a qualquer desagregação ou crise social como fez a tradição dos teatros livres europeus no final do XIX, mas por atualizar-se e internacionalizar-se de acordo com a variante do teatro francês no século XX⁵⁸. De modo que a acepção de *moderno* usada para referir-se a este processo parece almejar tão somente o seguinte sentido do termo: “Melhora local do que é ainda, basicamente, um sistema ou instituição antiga”⁵⁹. Em curtas palavras, moderno porque não atrasado em relação ao modelo internacional de consumo.

O que Vianinha sustenta no período é que a intenção dos homens empenhados em nossa renovação moderna parece ter sido a pura transposição de uma cultura

⁵⁵ SANTOS, 2002, p. 7.

⁵⁶ Ibid., p. 7.

⁵⁷ PRADO, 2009, p. 44, grifo nosso.

⁵⁸ Ver nota 51.

⁵⁹ Acepção atribuída ao conceito *Moderno* na obra *Palavras-chave* do crítico inglês Raymond Williams (2007, p. 282).

supostamente mais avançada. O caráter *brasileiro* do projeto cultural, ainda para o autor, se dava tão somente pela fabricação nacional do produto modelar⁶⁰, como dá indícios a metáfora de Sábato Magaldi em defesa torta do TBC: “Não tem sentido reinventar aqui o automóvel, depois que ele se foi aperfeiçoando na Europa e nos Estados Unidos”⁶¹. Novamente o sentido empregado para moderno é da ordem da reprodução de uma atualização e internacionalização⁶². Ao contrário do projeto do Arena, não há nenhum esforço no sentido de *especificar* os novos sentidos de criação do espetáculo de acordo com o contexto brasileiro.

O trabalho especulativo de Vianna procura criticar este cenário onde os importantes avanços técnico-produtivos – como o exercício da encenação moderna – combinam-se com uma inespecífica ânsia cosmopolita (“irracional” nas palavras de Vianinha) de uma burguesia industrial ascendente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Surge um teatro que avança tecnicamente, mas *por meio* de formas coloniais de integração e consumo entre centro e periferia. O que não deixa de ser um espelho do ideário desenvolvimentista em marcha no país⁶³. Aquilo que parecia avanço, ruptura e

⁶⁰O seguinte depoimento de Franco Zampari ilustra a intenção: “O TBC nasceu em São Paulo numa noite de euforia na qual muitos brasileiros sustentavam que só era possível existir teatro na França, nos Estados Unidos, na Inglaterra e Itália. E que, no Brasil, durante muitos decênios ainda, teríamos de nos contentar com as companhias que nos visitavam, para ver bons espetáculos. [...] Eu me revoltei. E apostei que no espaço de um ano eu montaria uma companhia em São Paulo, dentro dos melhores moldes” (ZAMPARI apud GUZIK, 1986, p. 12)

⁶¹MAGALDI, 1980, p.56.

⁶²Curiosamente, Roland Corbisier, um intelectual influente no período por seu trabalho no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e por suas defesas do nacionalismo como arma contra o imperialismo, escreveu em 1958 a seguinte passagem: “ao importar, por exemplo, o cadillac [...] não importamos apenas objetos ou mercadorias, mas também todo um complexo de valores e de condutas que se acham implicados nesses produtos” (CORBISIER, 1958, p. 169). Decerto este tipo de formulação influenciou e muito os jovens engajados do Arena naquele momento e entre eles Vianinha.

⁶³Para o sociólogo Francisco de Oliveira, em 1930 vemos o encerramento de um ciclo e o início de outro: “o fim da hegemonia agrário-exportadora e o início da predominância da estrutura produtiva de base urbano-industrial” (OLIVEIRA, 2003, p. 35). O novo ciclo, comandado pelas “novas classes burguesas empresárias industriais.” (Ibid., p. 62), encontra seu auge na década de 1950, com as políticas de aceleração do setor industrial realizadas por Juscelino Kubitschek – em 1956, por exemplo, pela primeira vez a renda gerada na indústria ultrapassa a do setor agrário. O próprio Juscelino afirmava na época que: “O Brasil já se tornou adulto. Não somos mais os parentes pobres, relegados à cozinha e proibidos de entrar na sala de visitas” (Citado em SKIDMORE, 1982, p. 224). Contudo, o processo desenvolvimentista do país é inscrito em contradição. Seguindo a terminologia da interpretação dialética de nossa história (Cf. ARANTES, 1992), observa-se que para fazer parte de um mercado internacional deveras avançado,

internacionalização apresenta uma face de atraso, provincianismo e continuidade. Em contrapartida, para Vianna, o que surgia como um mero capítulo precário de nosso teatro moderno em crise é comemorado como possibilidade de ruptura histórica.

Desmonte ideológico

Até aqui, seria possível afirmar que Vianinha intui e critica uma faceta da periférica modernização conservadora⁶⁴ que operaria no trabalho estético das companhias modernas. Por outro lado, ele ataca não o sentido ideológico do

para impulsionar sua acelerada modernização, o Brasil apoiava-se em práticas arcaicas, heranças de um sistema colonial de exploração. Assim, coexistiam aqui modernas tecnologias de produção na indústria com estruturas de acumulação primitiva no campo, tais como os latifúndios de exploração ultraconcentrados, coronelismo de leis próprias, servidão rural etc. Os sofisticados planos de aceleração do crescimento, os ímpetus liberais desenvolvimentistas conviviam com intermináveis massas periféricas nas cidades em relações de subemprego, informalidade total e abandono. *A priori* tudo isso é visto como discrepância e resíduo de momentos anteriores. Os setores progressistas da sociedade (desde o século XIX) denunciavam com indignação a persistência do “atrasado”, da “exploração colonial” etc. ao mesmo tempo em que defendiam o desenvolvimento dinâmico da nação como se fossem fatores antagônicos desta equação evolutiva. Entretanto, como afirma o crítico Roberto Schwarz: “as marcas clássicas do atraso brasileiro não deviam ser consideradas como arcaísmo residual”, ao contrário, deveriam ser vistas “como parte integrante da reprodução da sociedade moderna, ou seja, como indicativo de uma forma perversa de progresso” (SCHWARZ, 2000, p. 13). O sociólogo Chico de Oliveira em sua *Crítica a razão dualista* escreve: “o processo real [brasileiro] mostra uma simbiose e uma organicidade, uma unidade de contrários, em que o chamado ‘moderno’ cresce e se alimenta da existência do ‘atrasado’” (OLIVEIRA, op. cit., p. 32). Se tais formulações estiverem corretas, temos que a forma específica de reprodução do capitalismo nos países de sua periferia é marcada por uma contradição formativa assimilada na famigerada expressão *modernização conservadora*. Ou seja, no processo de integração da periferia, o desenvolvimento repõe e conserva o atrasado - entre tantos outros exemplos, ao contrário do que se acreditava, a exploração servil no campo (arcaica) barateava o custo de reprodução do trabalho nas cidades e serviu a financiar a expansão da indústria (moderna), que por sua vez, respaldada pelo enorme contingente de reserva chegando ininterruptamente às cidades, reinaugura práticas *arcaicas* de superacumulação que mantém o (moderno) processo vivo, e assim por diante (OLIVEIRA, op. cit.). O progresso necessita do arcaico, cultiva-o e faz dele combustível. Os modelos liberais de desenvolvimento não sobrevivem aqui sem a barbárie equivalente. Na expressão de Paulo Arantes: “industrializamo-nos para nos reprimirizar” (ARANTES, 2010, p. 229).

⁶⁴ Vianinha inclusive usa do termo desenvolvimentismo para conceituar a modernização do teatro brasileiro: “Montar Pirandello 15 anos atrás, ainda que distante e inconsistente frente à realidade da prática social, possuía algum sentido quando se referia ao teatro que até então se praticava. Espetáculos domésticos, moralistas e paternalistas, burocráticos, distanciados das raízes que lhes davam razão de existência na década dos trinta. Tratava-se, então, de superar esse teatro em nome de uma mentalidade desenvolvimentista” 31. E, como já vimos, Vianna mostra que para *desenvolver* as formas do espetáculo, este teatro moderno repõe uma atitude conservadora, irracional e provinciana: “O teatro se desfaz em luzes, em cenário, em gestos, em inflexões. Não interessa mais o que diz Ibsen [...] Ziembinski volta para trás. Quando chegou aqui, tratava-se de dizer Ibsen. Agora, trata-se de montar um belo espetáculo [...] o teatro não tem mais função cultural” (VIANNA, 1983, p. 48)

desenvolvimentismo em si⁶⁵, mas uma espécie de falha, alienação ou incompletude deste progresso desajustado com a *especificidade* nacional. Para Vianna, a modernização estilo TBC nutria: “um repertório embalsamado, *afastando a pesquisa e o incentivo a uma programação que os comprometeria com as forças mais progressistas da arena social*”⁶⁶. A modernização falhava por não ser *de fato* nacionalmente progressista. O tipo de correção liga-se a um novo campo ideológico, nacionalista e anti-imperialista, muito discutido e gestado no Partido Comunista Brasileiro (PCB), que acreditava que urgia ao Brasil um progresso desatrelado das influências e da dominação dos EUA e dos países industrializados, um *desenvolvimento de especificidade nacional e popular*.

Este complexo ideológico formava a espinha dorsal de uma luta que via o desenvolvimento do país como estágio fundamental e basilar para a melhoria social, para o fim das desigualdades ou mesmo para um futuro socialista. Para estes grupos progressistas e engajados, a principal luta a ser travada seria contra os *entraves* deste desenvolvimento, contra as barragens da modernização nacional. Era preciso combater os setores atrasados da economia, bem como o imperialismo dos EUA e seus asseclas, que manteriam o país refém de um mercado viciado – no qual caberia ao Brasil o papel resignado de exportador de *commodities* – e inundavam os setores chaves da economia com empresas e capital internacional. Se, por um lado, há mérito na associação de elementos externos como fiadores do sistema colonial persistente, tais interpretações negligenciavam a luta de classes no país, e não percebiam a ligação intrínseca entre *desenvolvimento acelerado e precariedade* dentro da economia nacional. A disputa

⁶⁵Ver nota 63.

⁶⁶ VIANNA, 1983, p. 34, grifo nosso.

ideológica permanecia aprisionada no binômio: *entreguistas x nacionalistas*⁶⁷. Foram famosas as campanhas populares como a do *O Petróleo é nosso!*, por exemplo. A esquerda hegemônica do período, em torno de um influente, embora ilegalizado, PCB, cerrava as fileiras no lado nacionalista⁶⁸. Como bem afirma Roberto Schwarz: “Antes de 1964, o socialismo que se difundia no Brasil era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes”⁶⁹. Daí é que surgem as “estranhas” alianças dos comunistas brasileiros com a burguesia industrial nacionalista. De maneira geral, conforme Chico de Oliveira: passava despercebido “o fato de que, antes de oposição entre nações, o desenvolvimento ou o crescimento é um problema que diz respeito à oposição entre classes sociais internas”⁷⁰

A luta social organizada no país permanecia oscilando num movimento contraditório, que ora alinhava-se ao desenvolvimentismo em marcha, ora solidarizava com as classes sociais cada dia mais oprimidas, sem perceber que “a elevação da taxa de lucros”, e sua consequente ultraexploração do trabalho, “transforma-se numa necessidade permanente para a expansão da economia”⁷¹. Em outras palavras, sem perceber que não existiria desenvolvimento nacional sem o brutal encarniçamento da exploração. Desenvolvimentismo e luta social não poderiam se conciliar, ao contrário, o primeiro era a raiz de agravamento da exploração na periferia do sistema.

⁶⁷ Ou seja, o imperialismo norte-americano era tido como o único agente da persistência do atraso; se “subtraída” sua influência nefasta, o país poderia desenvolver-se livremente e criar formas “autênticas” de sociabilidade - Roberto Schwarz, no ensaio Nacional por subtração, comentando sobre o nacionalismo (na esquerda e na direita) do período diz o seguinte: “esperavam achar o que buscavam através da eliminação do que não é nativo. O resíduo, nesta operação de subtrair, seria a substância autêntica do país” (SCHWARZ, 1987: 33)

⁶⁸ As Declarações do PCB de 1958 traçaram o *etapismo* programático do Partido que serviu de diretriz para as ações da esquerda nacionalista no período. (Cf. SEGATTO, 1995). O resultado foi “um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante [...]” (SCHWARZ, 2008, p. 73).

⁶⁹ SCHWARZ, 2008, p. 73.

⁷⁰ OLIVEIRA, 2003, p. 33.

⁷¹ Ibid., p.100

De todo modo, no período em que integrou o Arena, Vianna e seus companheiros defendiam o correlato estético desta modernização com ênfase nacional e popular. Tentou-se teorizar o Arena a partir deste escopo teórico. Ora, para o autor, num texto de 1958, o Arena “procura, acima de tudo, situar-se historicamente”⁷², e, por isso realiza um trabalho artístico cujo norte é a atualidade nacional. Segundo Vianna, com o desenvolvimento desta *correção dos rumos da modernização teatral* inaugurado pelo Arena, os artistas envolvidos adquirem “consciência histórica de sua função – *das necessidades culturais* que fortalecerão o processo de *desenvolvimento social do nosso povo*”⁷³. E é esta *consciência* adquirida que impulsionaria o desenvolvimento de formas próprias e modernas (ou, antes, modernas porque próprias), de estudo, pesquisa e de organização do trabalho criativo.

Entretanto, no desenvolvimento real do Teatro de Arena a coisa não encaixava totalmente nos esquemas ideológicos do próprio grupo sobre o país. A novidade produtiva encampada pelo grupo é e não é parte daquela ideologia nacional-desenvolvimentista ou de um projeto para direcionamento popular do mercado cultural. A despeito de isto tudo povoar as ideias dos jovens envolvidos, há de fato um sentido e uma prática nova de fundo moderno, senão nos sonhos nacionalistas, na orientação radicalmente contemporânea de seu trabalho. De modo que, segundo Roberto Schwarz: “A cultura dispersava por vezes [...] a fumaceira teórica do PC, que entretanto era também o clima que lhe garantia audiência e importância imediata”⁷⁴.

Como discutido acima, em 1962 Vianna defende que desde o início o Arena dirige-se a um novo público e influencia-se pelo sentido de presente desta outra relação

⁷² VIANNA, 1983, p. 27.

⁷³ Ibid., p. 28, grifo nosso.

⁷⁴ SCHWARZ, 2008, p. 79.

produtiva. Já a crítica Mariângela Alves de Lima, numa interpretação deste mesmo momento histórico, sustenta que já nos primeiros anos do Arena pela primeira vez:

*O espetáculo é mais importante do que o ato social de frequentar teatros [...] Diferentemente das outras casas de espetáculo da época, a companhia reduziu ao mínimo a preocupação de dar conforto físico e impressionar visualmente o espectador*⁷⁵

Para a crítica, o Arena é quem efetivamente realiza o exercício da encenação crítica no teatro do país. Com isso subentende-se que o TBC, por seu invólucro grã-fino, de importador de produtos estéticos sofisticados para um consumo de alto padrão, não desempenhou de fato um novo sentido estético de espetáculo. Mariângela Alves de Lima sustenta que o “ato social” em primeiro plano, no TBC, obscurecia a possibilidade de efetivar um programa moderno centrado no trabalho autônomo em torno da cena. Todavia, Vianinha defende em 1962 que o Arena transforma a prática teatral em São Paulo justamente por fortalecer o sentido de *ato social* do teatro. Obviamente, com sinal invertido daquilo que Mariângela aponta no TBC. Para Vianna e boa parte dos envolvidos no Arena, o novo sentido do teatro moderno brasileiro fundamentava-se num engajado ato social.

Em 1960, Augusto Boal, no programa de sua peça *Revolução na América do Sul* diz o seguinte sobre o trabalho no Arena:

Sartre, analisando Brecht, afirmou que pretende, como este, criticar a sociedade na qual vive o homem moderno, expondo os processos pelos quais esta sociedade e este homem se desenvolvem. Mas quer

⁷⁵ LIMA, 1978, p.37, grifo nosso.

também fazer o *espectador participar integralmente da experiência do homem deste século*, porque é ele, espectador, que o vive. *Este me parece ser o grande caminho do teatro moderno*. Pouco importa se vou para ele ou não: importa que gostaria de penetrá-lo⁷⁶

E em 1959, no programa da peça *A farsa da esposa perfeita*, escreve Boal:

Já passou o tempo em que as diretrizes artísticas de um elenco podiam-se fundamentar na disposição de fazer ‘bom teatro’. Este é um conceito demasiado vago e eclético. *Fazer ‘bom teatro’ para que e para quem?*⁷⁷

Nos duas passagens de Boal vemos que no centro de suas preocupações com o teatro está o *ato* que envolveria artistas e espectadores numa conjunta *participação* social. A pergunta sobre a realidade concreta do teatro (“para quem?”) passa a constituir sua própria estrutura produtiva e orientar sua composição estética. Este é o ponto em que Vianna insiste para demarcar a diferença entre o Arena e a modernização anterior. Muito embora exista a influência ideológica da defesa do nacional-desenvolvimentismo pairando ao redor das discussões por uma dramaturgia nacional, por uma modernização realmente brasileira etc. a realidade daquele trabalho ultrapassava o dúbio ufanismo progressista de ocasião ao promover uma relação objetiva entre o teatro e o mundo, que, por sua vez, desmente os esquemas ideológicos traçados *a priori*.

Desta relação material o Arena inventou outro teatro. E a inovação traz junto consigo um *novo processo de trabalho e de produção*. Tal qual aponta Vianna no texto

⁷⁶ Programa do espetáculo *Revolução na América do Sul*, 1960, p. 6, grifos nossos.

⁷⁷ Programa do espetáculo *A farsa da esposa perfeita*, 1959, p. 8.

de 1962, como vimos acima, o Arena se organizou de forma coletiva, “tornou-se uma equipe [...] no sentido criador”. Isto significa que sua força vinha do trabalho conjunto e não da especialização técnica de funções. Além disso, a forma empresarial de administração do teatro foi questionada⁷⁸ até a implosão do modelo de pequena empresa e a construção de formas inéditas de sociedade⁷⁹. A dramaturgia passou a ser escrita pelos próprios participantes e debatida em cursos e seminários⁸⁰. E ainda desenvolveu-se uma forma própria de trabalho e pensamento sobre a interpretação, por meio de longos laboratórios buscava-se investigar a fundo a correspondência social da personagem interpretada⁸¹. Trata-se, enfim, de um teatro todo ele organizado em torno do princípio moderno da encenação crítica. O espetáculo não é visto como fim em si mesmo, como *obra*, mas parte de, novamente, um *ato social*. A pesquisadora Paula

⁷⁸Num provável esboço de um relatório para discussão interna escrito em 1960, Vianna termina atacando furiosamente a persistência de resíduos empresariais no Arena: “não aceito de maneira nenhuma um empresário velado, a não ser que concordemos que isto é mais interessante do que a outra solução – a formação de um grupo realmente grupo, que dirija todas as suas atividades” (VIANNA, 1983, p. 62)

⁷⁹Em belo depoimento, Nelson Xavier conta que: “O núcleo, como nós chamávamos o grupo, passou a dirigir a empresa, quando José Renato teve que sair do país com uma bolsa de estudos. Então tudo era discutido e decidido coletivamente. Passamos a viver o teatro em tudo sempre. Essas discussões nos uniram e deram a unidade suficiente para cumprirmos aquilo a que nos propúnhamos, já então coletivamente. Na verdade o Teatro de Arena foi o primeiro elenco permanente de teatro profissional no Brasil a planejar e postular o seu trabalho e a organizar sua administração coletivamente, segundo uma política cultural de confrontação da realidade brasileira. A arte por ela mesma era alienação infame. O Brasil era descoberto todos os dias e era preciso denunciá-lo. E nós fazíamos teatro como se fossemos salvar o mundo com ele. Hoje sei que sem essa paixão o teatro pode ser uma coisa muito pobre” (XAVIER apud GUIMARÃES, C. 1978, p. 74)

⁸⁰Sobre os Seminários ver a dissertação de mestrado da pesquisadora Paula Chagas Ribeiro (2012). Os seminários do Arena, para além de um laboratório de dramaturgia nacional, foram um espaço de debates e de abertura especulativa sobre o teatro brasileiro e sua história. Em 1959, em meio às tarefas do Seminário, Boal escreve: “É inadiável uma teorização mais pensada da nossa realidade e do nosso teatro, uma esquematização elucidativa do seu desenvolvimento” (BOAL, 1981, p. 8). De acordo com Carmelinda Guimarães, na edição comemorativa sobre o Arena da Revista Dionysos, as atividades do seminário foram divididas em três partes: “I – Prática: a) Técnica de dramaturgia e b) Análise e debates de peças; II – Teórica: a) Problemas estéticos do teatro, b) Características e tendências do teatro moderno brasileiro, c) Estudo da realidade artística e social brasileira, e d) Entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro; III – Burocrática: a) Seleção e encaminhamento das peças inscritas nos seminários, e b) Divulgação de teses e resumos dos debates” (1978, p. 67)

⁸¹Segundo Boal, numa tentativa de sistematizar historicamente o período, no famoso prefácio da peça *Arena conta Tiradentes*: “Cada vez mais passou ao primeiro plano a interpretação social. Os atores passaram a construir seus personagens a partir de suas relações com os demais, e não a partir de uma discutível essência [...] Percebemos que o personagem é uma redução do ator, e não uma figura que paira distante e flutua até ser alcançada por um instante de inspiração” (BOAL, 2010, p. 251)

Chagas Ribeiro, que estudou os Seminários de Dramaturgia do Arena, expõe bem e sucintamente este aspecto da novidade:

Na medida em que a modernização de suas práticas não é apenas estética, mas de ordem produtiva, o Arena se torna um dos primeiros grupos brasileiros a totalizar em seu processo a crise proveniente de uma radicalização política que é a marca das experiências mais avançadas do teatro moderno⁸²

Enfim, o Teatro de Arena gestou toda uma estrutura crítica de teatro moderno e engajado que continua influenciando até hoje os mais avançados experimentos de um teatro interessado numa atuação crítica.

Contudo, em 1961 Vianna rompe com o Arena. Na raiz dessa brusca separação entre o artista e seu grupo estava uma espécie de radicalização daquilo que levou o Arena a desbravar outro horizonte para o teatro no país, a saber, a defesa de uma atuação social como força motriz de um teatro político engajado. Para o jovem comunista, o Arena não conseguia superar entraves resultantes de sua própria tarefa e, por isso, estaria fadado ao estrangulamento por uma estrutura com a qual se negava a romper totalmente.

Limite do Arena, combustível do CPC

Na segunda parte do artigo *Do Arena ao CPC*, Vianna passa a criticar o trabalho do Teatro de Arena do ângulo do engajamento cepecista. A primeira sentença que marca a passagem do debate diz o seguinte: “O Teatro de Arena trazia dentro de sua estrutura

⁸² RIBEIRO, 2012, p. 26.

um estrangulamento que aparecia na medida mesmo em que cumprisse a sua tarefa”⁸³. Para o autor, o pequeno teatro tinha como norte uma atuação engajada, comprometida com os setores explorados da sociedade e com formas novas e experimentais, mas não rompia, verdadeiramente, com uma estrutura de produção artística limitada no alcance e marcada por uma *distância* ainda burguesa para com a matéria social em luta. Ele recusou esta posição de relutância nos últimos anos que esteve no grupo e, por fim, fez da suposta superação dela sua bandeira de ruptura.

Para Vianna, “o Arena não atingia o público popular”, era tão somente “porta-voz” dele, “num teatro de 150 lugares”, sem se preocupar com as tarefas urgentes de “massificação” e “industrialização”⁸⁴ que um teatro alistado na luta social deveria realizar. Ou seja, ele afirma que o grupo se satisfazia com uma posição de gabinete, traduzida pela dura sentença:

O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação. Isto sem dúvida repercutia em seu repertório, fazendo surgir um teatro que denuncia os vícios do capitalismo mas que não denuncia o capitalismo ele mesmo. O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado⁸⁵

Para Vianinha, o grupo desbravou um novo teatro, engajado e alinhado com os setores populares do país, que, por sua vez, abriu um novo campo popular no mercado cultural, todavia esta produção estaria fadada ao solitário heroísmo romântico se não

⁸³ VIANNA, 1983, p. 93.

⁸⁴ Ibid., p. 93.

⁸⁵ Ibid., p. 93.

trabalhasse mais radicalmente no sentido de construir um novo espaço popular de criação e circulação desta cultura participante. A intenção militante desse teatro entraria em crise com sua realidade limitada de produção, e a persistência na crise, para nosso autor, acabaria por transformar o vivo engajamento num inconformismo burguês afeito à forma-mercadoria. Inconformismo que pouco vale na luta social do cotidiano, igualando-se, portanto, a qualquer expressão abstrata e irresponsável da arte alienada, com a qual o Arena queria ter rompido.

O argumento é duro, conquanto genérico, e a intenção totalizante acaba por desqualificar um dos grupos mais importantes na história do teatro engajado nacional. Obviamente, a impiedade do argumento espelha a defesa de um novo projeto que seria agora organizado *a partir* da *tarefa* revolucionária. Mas, a despeito da desqualificação injusta, porque genérica, que não leva mais em consideração a forma de trabalho coletivo inaugurada pelo Arena em sua coleção de experiências críticas e modernas, Vianna capta algo de uma aparente característica estrutural do pequeno teatro do qual participava, um tipo de movimento que *evolui em crise* e que não consegue nunca resolver-se sobre seu programa estético, algo sempre parece esbarrar numa impossibilidade ou desajuste⁸⁶ na hora de realizar-se.

Já em dois rascunhos escritos pouco antes de romper com o Arena, Vianna começa a expor os fundamentos desta crítica. Ao que parece, são esboços de relatórios escritos entre 1960 e 1961 para discussão interna sobre os rumos do grupo. Vianna termina os textos apontando no trabalho do Arena exemplos de persistência de uma postura “burguesa”, “ausente” e “irresponsável” no teatro. Como se o grupo tivesse

⁸⁶Exemplo disso é o texto de Boal de 1967, que aparece como prefácio da peça *Arena conta Tiradentes* (2010, pp. 239-301), onde expõe seu Sistema Coringa e faz uma análise histórica do Arena até ali. O texto possui algo desta interminável tentativa de encontrar a *síntese* estética a partir de *equívocos* anteriores. São sínteses sobre sínteses.

rompido e não rompido com algo, como se ao mesmo tempo superasse e persistisse na posição idealista dos modernizadores. Nas palavras do autor:

Acredito que até aqui a nossa posição [no Arena], mais ou menos, se enquadra na *posição histórica do artista ausente que chegou até nós* [...] Ainda queremos imprimir as nossas emoções anárquicas e desordenadas no espectador [...] é fácilimo e um pouco vergonhoso – concordemos – transmitir, da posição privilegiada que nos encontramos, esta irresponsabilidade. Um contra tudo geral, sem início e sem fim, sem dar nenhuma outra arma ao indivíduo que, ao contrário de nós, amanhã voltará à mesma realidade sufocante que nós evitamos com êxito [...]; ao operário que vai voltar ao seu posto na fábrica, lutando pela sua sobrevivência objetivamente – incluído na grande realidade da qual nós não somos senão um reflexo, e juízes. Juízes burgueses de um mundo em decomposição. Esta irresponsabilidade é escorada por prêmios [...] dando para nós a clara impressão de resultados. Para mim isto é, inevitavelmente, alienação⁸⁷

Para Vianinha, a posição ocupada pelo Arena naquele momento do teatro nacional precisava de um passo maior e mais radical. Urgia mudar “o quadro de relações entre a obra de arte e o homem”⁸⁸ e, assim, recriar o conceito de arte por seu trabalho deliberadamente posicionado na realidade de seu tempo e junto aos setores populares.

Provavelmente é este o cerne da cizânia que cresce no Arena. Para vários integrantes, as considerações que faz Vianna não dizem respeito ao trabalho de um

⁸⁷ VIANNA, 1983, pp. 59-60.

⁸⁸ Ibid., p. 62

grupo de teatro, mas de uma organização política. Enquanto que para Vianinha a separação dos fatores significa persistir na crença ideológica de autonomia da arte – um beco sem saídas para um teatro interessado em formas de engajamento. Mas a linha de argumento de Vianna é isolada, pois tida como estranha ao trabalho teatral. Num texto de 1959, Gianfrancesco Guarnieri afirma que a luta por um teatro de estrutura verdadeiramente popular não deve ser tarefa do artista, mas sim reivindicação política:

O ideal de um teatro popular precisa ainda ser conquistado. Essa conquista deverá ser feita no terreno político. Na presente conjuntura teatro para o povo é uma utopia. Teatro para o povo depende de inúmeros fatores, de inúmeras reivindicações populares ainda não atendidas⁸⁹

No artigo de 1962, Vianna refere-se, de passagem, ao tipo de oposição deflagrada no grupo: “Guarnieri, há algum tempo, criticando minha posição diante do problema do teatro político, dizia: ‘você quer fazer equação e não teatro’”⁹⁰. E, de fato, Guarnieri parece se referir às posições radicais de Vianinha quando afirma em 1959:

Nós, autores jovens, determinados a criar uma ‘nova dramaturgia’ uma dramaturgia popular, não podemos ficar a tecer considerações sobre os males de um teatro de público tão restrito.⁹¹

⁸⁹ GUARNIERI, 1981, p. 7.

⁹⁰ VIANNA, 1983, p. 94.

⁹¹ GUARNIERI, op. cit., p. 7.

Contudo, enquanto Guarnieri e outros diziam que “é necessário habituar nosso povo a assistir a espetáculos teatrais”⁹², sugerindo que o problema da distância entre povo e arte estava na limitação do primeiro, Vianna tinha pra si que:

As tensões entre as conquistas formais estéticas e a compreensão do grande público são, sem dúvida, muito fortes; mas as tensões entre o conhecimento vital do grande público e a pobreza irracional da arte também são muito grandes⁹³

Ao contrário do que sugere Guarnieri, para Vianna era necessário inverter a ordem produtiva, transformar o teatro para que dialogue com o povo. Isso, entretanto, não era um desprezo tosco pela estética em prol da bruta comunicação política, embora tivesse algo desta instrumentalização, mas fundamentalmente parte de um pensamento que, na prática, criticou o sistema ideológico da arte burguesa.

Emile Zola, na França do século XIX, ao defender uma perspectiva moderna do teatro, clamava por uma nova atitude diante da arte, a “denúncia de um teatro que se contenta em ser ‘teatro’”⁹⁴. É uma posição moderna surgida no Naturalismo que visualizava a arte teatral como parte do mundo social. Vianna defende algo parecido quando diz que um teatro de aberto engajamento social tem o desenvolvimento truncado se ele se contenta com a posição “ausente” e sublimada do artista – um heroísmo que atua só no campo da consciência. Para Vianinha, a formação deste teatro participante “que se contenta em ser teatro” é uma contradição em termos e semeia uma crise perene.

⁹² Ibid., p. 7.

⁹³ VIANNA, op. cit., p. 92.

⁹⁴ DORT, 2010, p. 42.

Sua resposta diante deste suposto emperramento do Arena estava num movimento que buscou reorganizar a arte repensando seu exercício prático na sociedade de que faz parte. Com o CPC, ele defendia a ideia de “uma empresa que seja sustentada pelo povo para, objetivamente, ser obrigada a falar e ser entendida por esse povo”⁹⁵. Pois, para o autor não bastam mais as boas intenções por um novo teatro nacional e materialista se elas não evoluem para a massificação popular e reforma radical do mercado cultural.

Seria preciso, sobretudo, outra maneira de organizar os meios de produção desta atividade (uma “empresa sustentada pelo povo”). Com o risco de se não conquistada esta posição, o esforço de engajamento igualar-se-ia em indiferença, caprichos e devaneios com a arte alienada. A arte deveria reassumir um grande sentido público. No artigo *Do Arena ao CPC* ele diz que: “Não se deixa o título de artista quando nos dirigimos à praça pública. Lá se consegue ou não o título de artista”⁹⁶. Em contrapartida, Vianna via o Arena, naquela altura, como um solitário baluarte de teatro político incrustado numa rua estreita do centro de São Paulo, ao mesmo tempo em que, *lá fora*, o mundo ardia em chamas. Em suma, para o autor:

Um movimento de cultura popular não pode depender de talentos pessoais [...] nenhum movimento de cultura pode ser feito com um autor, um ator. É preciso massa, multidão. Ele não pode depender e viver atrás de obras excepcionais – o movimento é que é excepcional na medida em que supera as condições objetivas que monopolizam a formação cultural das massas⁹⁷

⁹⁵ VIANNA, 1983, p. 93.

⁹⁶ Ibid., p. 94.

⁹⁷ Ibid., p. 93.

Vianna refere-se ao CPC da UNE como espécie de síntese que superaria os entraves do Teatro de Arena, mas o argumento partilha a falsa impressão de que os jovens militantes cepecistas estavam agregados a um grande movimento popular de massas, ou seja, parece sugerir que a opção de trabalhar junto às massas estava ao alcance das mãos, o que não é bem verdade. De todo modo, o projeto realizou a maior tentativa histórica nesse sentido e teve expressiva consequência histórica num país que passava por período conturbado. Em meio a uma galopante crise do desenvolvimentismo conciliatório que marcava o Brasil desde ao menos o governo JK, tínhamos uma crescente tensão social⁹⁸, radicalismo estudantil, força significativa da esquerda no cenário político, aumento da atividade sindical, colapso dos clássicos pactos populistas e, sobretudo, lutas inflamadas no campo. O que criava mesmo a esperança de iminente transformação de magnitude inimaginável.

Entre o idealismo e a disposição hercúlea nunca vista por aqui, o CPC foi um movimento que atingiu enorme proporção. Foi criado em 1961, em parceria com a UNE, após uma exitosa montagem da peça de Vianinha, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, por Chico de Assis com estudantes da Faculdade Nacional de Arquitetura. Rapidamente o CPC cresce e em menos de um ano de atividade já tinha milhares de participantes divididos em departamentos de teatro, cinema, música, literatura (editorial), arquitetura, etc.⁹⁹. Além disso, após uma viagem do CPC por todo o país com a I UNE-Volante em 1962, dezenas de outros Centros Populares de Cultura foram abertos em diversas capitais.

⁹⁸ Segundo Francisco de Oliveira “serão as massas trabalhadoras urbanas que denunciarão o pacto populista, já que sob ele, não somente não participavam dos ganhos, como viam deteriorar-se o próprio nível de participação na renda nacional que já haviam alcançado” (2003, p. 88)

⁹⁹ BERLINCK, 1984

Impasses do drama social

Pelo setor de teatro, em seus primeiros anos o CPC experimentou formas rápidas de teatro popular, como os autos de rua. Vianna dirá que “o imediatismo das respostas dos autos aos acontecimentos realmente entusiasmava o público”¹⁰⁰. Criou peças sobre pautas e lutas específicas dos movimentos sociais e grupos políticos ligados à esquerda. Esta forma arrojada e irreverente fomentou ricos instantes de experiência teatral politizante e o desenvolvimento de um estilo próprio de teatro de *agitação e propaganda* ainda desconhecido no país.

Não por acaso, Vianinha termina o artigo *Do Arena ao CPC* com um movimento brusco. Num salto, ele passa das conjecturas produtivas sobre o teatro participante para um debate fundamentalmente dramático:

O teatro é a exposição de um personagem que enfrente um obstáculo qualquer, um obstáculo que fere os limites em que o personagem faz coexistir seus critérios de comportamento morais, políticos, religiosos, com suas necessidades etc. [...] O nosso teatro social brasileiro investiga esse limite sempre subjetivamente. São sempre os critérios morais e as necessidades morais que se chocam [...] O teatro político popular precisa ir além¹⁰¹

A dramaturgia social do Teatro de Arena, que já dera o passo de produção nacional e com orientação popular, estava, para nosso autor, presa numa resposta subjetiva: uma formulação dramática (interindividual) tentava captar a realidade

¹⁰⁰ VIANNA apud MORAES, 2000, p. 130.

¹⁰¹ VIANNA, 1983, pp. 94-5.

extrassubjetiva do país. Em contrapartida, os experimentos teatrais nos primeiros anos de CPC transitavam por recursos populares e inovadores na dramaturgia tentando, de certa maneira, tanto uma comunicação mais ágil e veloz com o público que lhes interessava (trabalhadores, camponeses etc.), como uma apreensão teatral das grandes forças abstratas que determinavam o comportamento do “homem subdesenvolvido”. Conta-se que nas delegacias cariocas empilhavam-se incontáveis chapéus de *Tio Sam* apreendidos dos espetáculos cepecistas pela polícia de Carlos Lacerda.

Este debate sobre o teatro participante pelo ângulo dramaturgico é complexo e cheio de idas e vindas. Desde *Eles não usam Black-tie*, no Arena, é possível identificar algo como uma *crise do drama nacional*¹⁰², valendo-se da terminologia empregada por Peter Szondi em sua *Teoria do Drama Moderno*¹⁰³ sobre as variações históricas da dramaturgia no final do século XIX na Europa. A particularidade é que aqui tanto o reconhecimento técnico do indivíduo autodeterminado na dramaturgia – partícula formadora do drama – como as temáticas de representação de temática coletiva (greves, alienação, estrago social, forças produtivas, determinação histórica etc.) emergem simultaneamente.

Após voltar ao Brasil e integrar-se ao Arena, depois de passar alguns anos estudando técnicas de dramaturgia nos EUA, Boal tornou-se um dos mestres que estimulou e orientou o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional. A partir das lições dadas por Augusto Boal, a forma dramática, com sua ação premida pela intersubjetividade – vontades e contravontades –, passa a ser largamente utilizada com precisão técnica, justamente no momento em que aflora aquela nova atitude engajada repleta de temáticas e impulsos extrassubjetivos. Segundo a pesquisadora Paula Chagas, “A clássica dialética das vontades será um dos alicerces sobre o qual Boal construirá seu

¹⁰² Cf. COSTA, 1996.

¹⁰³ SZONDI, 2001.

debate próprio sobre teoria do drama”¹⁰⁴, muito embora, o interesse dos jovens no Arena fosse uma realidade periférica, popular e silenciada que entrava diretamente em crise nesta forma constituída pelo embates de *vontades*.

Assim, o drama no Brasil *nasce em crise*. Todavia, a forma dramática empregada nacionalmente tem suas especificidades, principalmente se destacarmos a formulação dialética hegeliana de Augusto Boal. Até porque o drama modelar que Boal trouxe dos EUA não era exatamente a forma europeia burguesa, mas já um drama estilizado e interessado em personagens à margem do sistema produtivo. Não por acaso, uma das primeiras peças que Boal dirigiu no Arena foi uma adaptação de *Ratos e homens* de John Steinbeck. Obviamente, isto não desfaz a contradição, tampouco resolve a crise, mas a desloca de seu sentido inicial.

Peças como *Eles não usam Black-tie*, de Guarnieri, e *Chapetuba F.C.*, de Vianinha são exemplares deste nascimento de uma forma em crise e nem por isso a força histórica que elas congregam diminui. Em 1959, contudo, nos debates dentro do Seminário de Dramaturgia, ao que parece, veio à tona o impasse, conforme afirma a pesquisadora Paula Chagas:

Tudo indica que a desconfiança sobre as personagens dramáticas – essas criaturas plenamente conscientes e responsáveis em relação a seus conflitos morais – tenha se iniciado já no Seminário de Dramaturgia, como decorrência dos debates temáticos politizados.(...) Pouco a pouco, ao que parece, os integrantes do Seminário passaram a se interessar também pelas personagens objetualizadas, figuras

¹⁰⁴ RIBEIRO, 2012, p. 75.

incapazes de autodeterminação moral, personagens que o autor francês Jean-Pierre Sarrazac definiu como os ‘Zé Ninguém’¹⁰⁵

Vê-se, então, que conforme se radicalizava a busca por um teatro voltado à realidade brasileira, conforme o engajamento político saltava para primeiro plano nas práticas teatrais, a crise se acirrava com a mesma ênfase. O impasse resultou no desenvolvimento de formas novas, épicas, alegóricas, farsescas, como nas peças *Revolução na América do Sul* de Boal, escrita em 1960, e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Vianinha, em 1961. E a peça de Vianna, por sinal, marca sua ruptura com o Arena. O CPC, inicialmente (até 1963), no que diz respeito à dramaturgia, seguirá por essa tradição experimental. É nesse sentido, portanto, que Vianna termina o artigo *Do Arena ao CPC* afirmando:

É necessário um outro personagem, não tão próximo do realismo impressionista, que seja fixado no momento em que enfrenta um obstáculo que força, que rompe seus limites naturais de existência [...] Diminuir os desenhos subjetivos dos personagens e inundar o palco de acontecimentos exemplares. Fazer teatro com evidências¹⁰⁶

Como veremos mais à frente, dentro do próprio CPC esta ideia sobre dramaturgia já começa a mudar de sentido – mudança encabeçada pelo próprio Vianna. Mas em 1962, no auge das atividades da ruptura cepecista, o autor construía um argumento moldado por uma ideia de superação dialética do teatro que se fazia. Como vimos, Vianna inicialmente contrasta a modernização estilo TBC com a novidade do

¹⁰⁵ RIBEIRO, 2012, pp.78-83.

¹⁰⁶ VIANNA, 1983, p. 95.

Teatro de Arena, numa espécie de exposição de figuras antitéticas. Por fim, aponta as diretrizes do CPC como espécie de síntese daquele entrave em oposição imóvel. O artigo se organiza de modo a mostrar o CPC como saída revolucionária para a cultura engajada – pelo ângulo produtivo, pelo sentido de trabalho estético e pelo ângulo do experimentalismo dramatúrgico.

Envolto nesta atmosfera, em 1961, respondendo um artigo de Nelson Rodrigues – que em suas colunas nos semanários cariocas havia escolhido Vianinha e o CPC como alvos prediletos –, Vianna provoca:

Ao invés de comprar galocha e guarda-chuva, você quer parar o toró que vem aí. Logo, logo – a continuar assim – você estará escrevendo ‘A Vida como a vida foi’ no vetusto Correio Paulistano¹⁰⁷

E, ao que parece, esta era mesmo a sensação hegemônica entre os militantes. Mas não veio toró nenhum, ou melhor, veio, porém pelas costas dos jovens engajados com olhos fixos no horizonte.

Vanguarda e responsabilidade

Mas a defesa entusiasmada que Vianna faz do CPC em 1962 é de difícil conceituação. O alto índice de variação de suas posições nestes anos, sobre o próprio CPC, sobre a história do período, sobre os discursos ideológicos que povoam a época, torna esguio e instável o objeto. Ele escapa das mãos facilmente. Cada ângulo (ou período) observado aparenta desmentir o anterior. Contudo, neste movimento incerto,

¹⁰⁷ VIANNA, 1983, p. 86.

parece existir uma ordenação entre impulsos contraditórios que marcam as posições de Vianna (e as do CPC) entre a ruptura com o Arena e 1964. Por um lado, Vianna ostenta uma postura de fundo vanguardista, defende cada vez mais uma atividade artística que intervenha na *práxis vital* do cotidiano até ao ponto desta posição desmontar a *instituição arte* como categoria autônoma, nos termos do crítico alemão Peter Bürger¹⁰⁸. Enquanto que, por outro lado, há um sentido ético, *responsável*, que via na novidade instrumento para realização de uma *tarefa política* e social.

Em dois longos esboços escritos entre 1960 e 1961, pouco antes de romper com o Teatro de Arena – chamados *Alienação e Irresponsabilidade* e *O artista diante da realidade*¹⁰⁹ – é possível observar a formação deste singular conjunto entre atitude vanguardista e intenção ética. No primeiro dos textos, Vianna constrói uma discussão de crítica mais geral e filosófica do que nos outros textos analisados até aqui. Influenciado pelo mecanismo de leitura materialista da *História social da arte*, de Arnold Hauser (autor que foi uma de suas referências na época), Vianna tenta traçar algumas linhas gerais de uma crítica estrutural (e menos circunstancial) para a arte no mundo burguês.

Segundo o esquema teórico, em determinado momento histórico, a partir da desagregação do mundo feudal e da estruturação da sociedade do Capital, a atividade artística se autonomiza, “o artista se separa do artesão e torna-se artista exclusivamente”¹¹⁰ mas, com o passar do tempo e a formatação hegemônica do mundo da mercadoria, o artista se desliga do mundo produtivo, encasula-se num universo

¹⁰⁸ BÜRGER, 2008. Na obra *Teoria da vanguarda*, o crítico discute e conceitua uma atitude que, para o autor, marcou o procedimento chamado vanguardista da arte europeia do começo do século XX. O conceito de *práxis vital* é a ideia, para Bürger, da materialidade social de que a vanguarda buscava se aproximar de forma crítica e revolucionária, atacando, assim, a autonomia instituída da arte no mundo burguês da especialização do trabalho.

¹⁰⁹ VIANNA, 1983.

¹¹⁰ Ibid., p. 56.

paralelo de composições abstratas e idealistas¹¹¹. Trata-se, em alguma medida, de ato de resistência ao pragmatismo burguês, ao bruto utilitarismo que serve sempre a manter as engrenagens da ordem funcionando. Na melhor das hipóteses, uma negação ao mundo constituído pelo Capital e a todas as suas formas. Mas, para Vianna, aquilo que ele chama de *irresponsabilidade* do artista, a ausência de comprometimento objetivo com a realidade, embora surja como ato de recusa ao mundo bárbaro, logo se torna parte dele novamente. Mais do que isso, tal irresponsabilidade passa a ser festejada como índice de alta sensibilidade e, portanto, mérito em si mesmo. A ausência de participação social passa a ser laureada e torna-se requisito para o reconhecimento do homem como artista e como *gênio*. Com ironia, ele afirma: “A indisciplina e a irresponsabilidade são as medidas éticas fundamentais do artista” e “fora disso, é panfletário, é esquemático etc.”¹¹². Como se toda prática que subvertesse a irresponsabilidade *metafísicante* perdesse o privilégio do estatuto *arte* – é politicagem, equação, discurso, doutrinamento, qualquer coisa... menos “Arte”. A irresponsabilidade que dera combate à alienação mecânica do mundo burguês transforma-se, ela mesma, em alienação. A posição de recusa é também firme adesão.

Vianna inicia *Alienação e irresponsabilidade* com uma bem humorada descrição de sua juventude, quando mergulhara nesta atmosfera ideológica:

Eu fazia o galã torturado e intelectual, o jovem irado contra o mundo porco [...] conseguia impressionar as cidadãs incautas [...] O encanto

¹¹¹ Peter Bürger apresenta também um esquema em bruto de análise sociológica sobre este processo da arte na história: “A total diferenciação do subsistema arte, que se inicia com o *l’art pour l’art* e se completa no esteticismo, deve ser vista em conexão com a tendência à progressiva divisão de trabalho, característica da sociedade burguesa. O subsistema arte, totalmente diferenciado, é, ao mesmo tempo, um sistema cujos produtos individuais têm a tendência de deixar de assumir qualquer função social. De maneira geral, isso é tudo que se poderá dizer com alguma certeza: a cristalização do subsistema social arte como sistema particular faz parte da lógica de desenvolvimento da sociedade burguesa. No contexto da progressiva divisão de trabalho, também o artista se especializa” (BÜRGER, 2008, p.75).

¹¹² VIANNA, 1983, p. 57.

peçoal devia estar ligado, em primeiro lugar, ao desinteresse material [...] Eu era totalmente alienado – gostava de [Georges] Neveux e entrei para o teatro. Acredito que minha entrada para o teatro seja justificada primariamente pela necessidade de fuga da realidade [...] A minha irresponsabilidade poderia continuar a ser exercida – remunerada¹¹³

O teatro como o local que remunera materialmente o “desinteresse material”. O processo segue e a evolução da arte no mundo burguês “tem formado progressivamente um mundo fechado”¹¹⁴ (“banhado a uísque e psicanalistas”¹¹⁵), o espaço da “espiritualização e sublimação da sua não participação prática na atividade social”¹¹⁶, isso até ao ponto em que a atividade artística responda somente a si mesma:

A especialização do artista como artista o leva a quase um tribunal onde se criva a realidade, onde se determina a impossibilidade prática de ser totalmente fora da criação artística – com dentistas, horas marcadas etc. o artista continua a viver sua vida de gênio.¹¹⁷

“Os artistas criam uma outra realidade...”¹¹⁸ e “qualquer concessão nessa liberdade do artista é caracterizada como panfletária etc.”¹¹⁹. Neste mundo de irresponsabilidade que vira alienação: “não há mais motivo para ser artista. Ser artista é um motivo em si”¹²⁰.

¹¹³ VIANNA, 1983, pp. 53-55.

¹¹⁴ Ibid., p. 56.

¹¹⁵ Ibid., p. 55.

¹¹⁶ Ibid., p. 56.

¹¹⁷ Ibid., p. 57.

¹¹⁸ Ibid., p. 55.

¹¹⁹ Ibid., p. 57.

¹²⁰ Ibid., p. 57.

Mas acontece que o exercício sistemático da irresponsabilidade não é apenas lampejo idealista e lunático de uma arte descolada da matéria social, ao contrário, passa a ser parte intrínseca de um mundo organizado na desordem:

A realidade sufocante que se vive lá fora – de selos, firmas reconhecidas, de filas, pontos, extras, achaques, defesa de interesses imediatistas, os pistolões, o mundo incontrolável e caótico – é deixada longe com o teatro. [...] O artista parte para outra realidade – sem selos etc. – e ali consegue de certo modo justificar a sua existência – através da liberdade de ação que encontra – sem pensar que *ela é exercida em termos de perpetuação da mesma realidade de selos e firmas reconhecidas*¹²¹

No outro esboço de relatório escrito entre 1960 e 1961, *O artista diante da realidade*, Vianna continua este raciocínio e afirma que, concomitante ao desenvolvimento do Capital no mundo moderno:

O artista – diante da mesquinhez do mundo [...] especula a arte – a estética é a disciplina filosófica em que se realiza [...] torna-se um divino apanhador das migalhas de beleza que o animal humano deixa na sua voragem. Mas não se identifica com o homem que se vende, que se compra, que se suborna permanentemente – do homem que ruma uma existência mesquinha. Sente-se artista [...] formando toda uma *entourage* que vive daquilo e naquilo¹²²

¹²¹ VIANNA, 1983, p. 55, grifos nossos.

¹²² Ibid., p. 72.

Em linhas gerais, vemos que Vianna expõe uma imagem contraditória da arte no mundo burguês. Sua estrutura de pensamento, neste tópico, muito se assemelha a um tipo de abordagem dialética sobre o desenvolvimento da arte moderna presente na obra *Teoria da vanguarda*, de Peter Bürger. Assim como o crítico alemão, Vianinha lê o processo histórico de *autonomização* da instituição arte, e o consequente “desligamento da arte do contexto da práxis vital”¹²³, como um movimento de fundo ideológico que conjuga uma *verdade* com uma *não-verdade*¹²⁴. O esforço em se diferenciar da concretude torpe deste mundo e da racionalidade burguesa “voltada-para-os-fins” é um “momento de verdade do discurso da obra de arte autônoma”¹²⁵. No entanto, como bem afirma Bürger:

O que essa categoria não consegue abarcar é que esse desligamento da arte do contexto da práxis vital representa um *processo histórico*, vale dizer, *socialmente condicionado*. E nisso, justamente, consiste a não-verdade da categoria, *o momento da deformação, que é próprio de toda ideologia* – contanto que se use esse conceito no sentido da crítica da ideologia do jovem Marx. A categoria da autonomia não permite compreender o seu objeto como um que se tornou histórico. Na sociedade burguesa, a relativa dissociação da obra de arte em face da práxis vital se transforma, assim, na (falsa) representação da total independência da obra de arte em relação à sociedade. *A autonomia é, por conseguinte, uma categoria ideológica no sentido estrito da palavra, que congrega um momento de verdade (descolamento da arte da práxis vital) e um momento de não-verdade (hipostasiar esse*

¹²³ BÜRGER, 2008, p. 100

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid., p. 100

*estado de coisas, produzido historicamente, como 'essência' da arte')*¹²⁶

Esta é também a crítica que Vianna radicaliza até romper com o Arena justamente pela resistência do grupo em superar a persistência num campo ideológico. Neste sentido, a deflagração do ataque à instituição arte no pensamento de Vianinha tem algo da investida vanguardista contra a arte burguesa na Europa, segundo conceito exposto por Peter Bürger:

Os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. É negada não uma forma anterior de manifestação da arte (um estilo), mas a instituição arte como instituição descolada da práxis vital das pessoas [...] Para os vanguardistas, a característica dominante da arte na sociedade burguesa é o seu descolamento da práxis vital [...] tencionam, portanto, uma superação da arte – no sentido hegeliano da palavra: a arte não deve simplesmente ser destruída, mas transportada para a práxis vital¹²⁷.

A comparação não é aleatória, pois para compreender o argumento de Vianna em defesa do CPC é preciso observar seu lado de ruptura estético-produtiva e não apenas o tão repisado aparelhamento da cultura para fins militantes. Por sinal, esta desqualificação *a priori*, que vê barateamento artístico nas práticas deliberadamente não elevadas na arte, não reconhece que as formas históricas de agitação e propaganda são

¹²⁶ BÜRGER, 2008, pp. 100-1, grifos nossos.

¹²⁷ Ibid., p. 106.

também radicais manifestações de vanguarda na Europa do começo do século XX, fundamentalmente na URSS pós-revolução e na Alemanha da década de 1920.

Trata-se aqui de perceber que o movimento de teatro político cepecista estava longe de qualquer tosca instrumentalização ideológica da arte, mas como seus análogos do passado, foi movido por um impulso que chamamos *vanguardista* no sentido do primeiro Modernismo, por seu sentido de ruptura com as formas históricas do teatro e por sua característica veloz, socialmente interessada e abertamente experimental, numa conjugação de aparentes atitudes contrárias. Não é por acaso, portanto, que o argumento de Vianinha ao romper com o Arena fundamenta-se na *crítica da instituição arte* e não apenas na defesa programática de um teatro que seja arma da revolução. Praticamente todo o artigo *Do Arena ao CPC* trata de atacar os limites tradicionais do teatro instituído. No artigo, o elogio do CPC é feito com base em limites vividos por todo teatro no mundo da mercadoria, encontrados também no Teatro de Arena.

Contudo, esta conceituação vanguardista do argumento de Vianna e do próprio trabalho no CPC não dá conta do todo. Somado a isto, Vianna defendia um sentido ético do trabalho teatral: uma espécie de defesa da ação militante e responsável, em contraposição à irresponsabilidade reinante no mundo da arte. Como se o teatro devesse participar, de fato, na construção objetiva da transformação social e não apenas da crítica e dos ataques à ordem do capitalismo. Em essência, parecem características opostas, a atitude que ataca violentamente todas as formas ideológicas em arte e o sentido edificante de um teatro experimental e “otimista”¹²⁸ que disputa espaço no mercado cultural.

No texto *Alienação e irresponsabilidade* há uma passagem de difícil apreensão na qual Vianna afirma:

¹²⁸ VIANNA, 1983, p. 95.

Todos os artistas ocidentais, todos, todos – Williams, Osborne, Anouilh, Guilherme Figueiredo e Abílio – são contra. O artista russo nunca poderá ser contra – só pode ser a favor. É sonolenta e bocejante a facilidade com que as obras de arte podem ser realizadas, sendo contra. Até o Abílio escreve... coisa que nunca aconteceria em outra sociedade. Nunca. Ser a favor – não no sentido de que está tudo bem – no sentido em que há uma saída, em que o que acontece tem uma causa que pode ser pensada. Quero deixar bem claro que a posição que tenho não é a de deixar o teatro para trabalhar politicamente – para tirar petróleo, para ser deputado [...] Não. O que eu quero é ser artista mesmo. Com todas as responsabilidades culturais que se implicam nesse termo. Estes lampejos para mim são reflexos condicionados¹²⁹. O que eu quero com a minha atividade é exatamente condicionar estes reflexos – éticos, portanto – no sentido do desenvolvimento cultural do homem para o domínio de sua história.¹³⁰

É uma defesa da *responsabilidade*; de um trabalho consciente, *por meio* da estética, que ajude ao homem *dominar a sua história* ao invés de ser dominado por ela. O teatro, assim, deveria se organizar a partir da ideia de *função* e, conseqüentemente, *eficácia*. Esta posição de Vianna tem por modelo uma leitura singular da obra de Bertolt Brecht. Para Vianinha, o autor alemão: “É consciente de suas responsabilidades. Faz o preciso e não faz o que pode fazer com as armas anárquicas que lhe entrega uma

¹²⁹ A característica inacabada, de rascunho destes textos torna algumas sentenças estranhas, sem saber de fato ao que ele se refere. No caso, os “lampejos” que são “reflexos condicionados” parecem se referir aos arroubos criativos do artista alienado, que ele volta a tocar mais adiante, no próprio texto: “O pior são os mortos-vivos que perambulam pelo mundo todo. Mortos culturalmente – impossibilitados de qualquer reflexão, de qualquer atitude que não seja a de reflexos condicionados – incapazes de exercerem seus pensamentos sobre a realidade” (VIANNA, 1983, p. 60).

¹³⁰ VIANNA, 1983, p. 58.

sociedade alienada”¹³¹. Talvez como o sentido que Peter Bürger refere-se ao trabalho de Brecht: “enquanto os vanguardistas pensam poder diretamente atacá-la e destruí-la [a arte], Brecht desenvolve o conceito de refuncionalização (*Umfunktionierung*)”¹³². Em outras palavras, Vianna via o teatro no mundo burguês como um teatro “determinista que se basta em seguir os processos e as causas de um fato inevitável. Nada mais”¹³³. Defendia, em contrapartida, um teatro de função ética, que conquistasse posições para a autodeterminação da sociedade e sua superação revolucionária.

Em suma, Vianinha justapõe vanguardismo e responsabilidade; um teatro de resistência e um teatro construtivo; a destruição da arte e sua refuncionalização consciente e popular; *agitprop* e drama social; agitação estética e instrumentalização política; experimentalismo e didatismo. Ele oscila na defesa de uma arte que se desenvolva *a partir* do mundo em luta, e uma arte que intervenha no mundo *a partir* de seu sentido ético e revolucionário. Este movimento de aparentes contrários converte-se em um padrão no caso de Vianna e durante os anos de trabalho no CPC ganha sentido produtivo, talvez devido a um momento histórico de alta tensão social.

Desvio e volteios sobre a ideia de modernização

Já no decorrer da década de 1950 é visível no Brasil uma realidade cada vez mais tensionada pelo próprio desenvolvimentismo periférico que gestara entulhos e entulhos de contradição acumulada. Os ímpetos de industrialização forçada, urbanização desordenada e imposição violenta de aumento nas já altíssimas taxas de

¹³¹ VIANNA, 1983, p. 80.

¹³² BÜRGER, 2008, p. 175.

¹³³ VIANNA, op. cit., p. 81.

exploração primitiva no campo¹³⁴, acirravam, em seu flanco, a luta de classes no país. Para Chico de Oliveira: “Tal situação alinha em polos opostos, pela primeira vez desde muito tempo, os contendores até então mesclados num pacto de classes”¹³⁵.

O CPC trabalha no olho deste furacão e, inevitavelmente, aproxima-se de onde a luta de classes escancarava-se no país, locais onde os esquemas desenvolvimentistas se desmanchavam diante da dura materialidade.

Para um exemplo no campo do cinema, a primeira produção do CPC foi a reunião de cinco curta metragens com o título *Cinco vezes favela*. A novidade produtiva, arrojada, experimental marcou o cinema nacional e influenciou toda uma geração, entretanto muitas vezes resvalava num discurso ingênuo do intelectual progressista sobre as mazelas do trabalhador, sobre o atraso do país etc. O próprio movimento criticou o filme em 1963¹³⁶ e em 64 iniciou sua segunda produção audiovisual, *Cabra marcado para morrer*, dirigido por Eduardo Coutinho. O filme partiu do assassinato do líder camponês paraibano João Pedro Teixeira, mas com uma proposta produtiva nova: a ideia era filmar o enredo com os próprios lavradores do engenho onde João Pedro fora assassinado, inclusive com a viúva do líder, Isabel Teixeira. Embora nunca terminado – o golpe interrompeu as filmagens¹³⁷ – o projeto dá ideia de como o movimento se desviava do campo ideológico e se embrenhava nas

¹³⁴“a acumulação primitiva não se dá apenas na gênese do capitalismo: em certas condições específicas, principalmente quando esse capitalismo cresce por elaboração de periferias, a acumulação primitiva é estrutural e não apenas genética” (OLIVEIRA, 2003, p. 43).

¹³⁵ Ibid., p. 91.

¹³⁶No *Relatório do Centro de Popular de Cultura* (In: BARCELLOS, 1994, pp. 441-456), dizem o seguinte: “*Cinco vezes favela*, como realização tanto artística como econômica, foi fruto da ingenuidade do CPC da UNE em sua fase inicial [...] Se *Cinco vezes favela* teve esse lado negativo, apresentou aspectos positivos [...] Lançou novos técnicos, atores, diretores, argumentistas. Postulou o filme de baixo custo de produção como única forma de libertação do cinema brasileiro. Reuniu artistas e jovens intelectuais que aumentaram sua unidade, discutiram seus roteiros, e despertou agudamente a consciência do cineasta para a representação social da nossa realidade” (pp.452-3).

¹³⁷ 20 anos depois, em 1984, Coutinho retomou o material e filmou um belíssimo documentário sobre o filme interrompido. Para uma leitura crítica modelar sobre o documentário ver SCHWARZ, Roberto. *O fio da meada*. In: *Que horas são?*. São Paulo: Cia. das letras, 1987.

contradições abertas do país. Conforme afirma Roberto Schwarz: “a produção intelectual começava a reorientar sua relação com as massas”¹³⁸. E, em outra passagem:

Do contato com a radicalização do populismo, o qual afinal desembocava em meses de pré-revolução, nasciam perspectivas e formulações irredutíveis ao movimento ideológico do princípio, e incompatíveis com ele¹³⁹.

Na área do teatro, a dramaturgia de Vianna dá outro exemplo deste *desvio* que o CPC fazia com relação aos esquemas progressistas da esquerda, mas aqui a coisa volta a ser bastante contraditória. Na fase inicial do CPC, diversos autos, peças e esquetes, embora arrojadas e irreverentes, gravitavam em torno da questão do *subdesenvolvimento* brasileiro – aliás, a *Canção do subdesenvolvido*, de Carlos Lyra e Chico de Assis, figurou entre os maiores sucessos da época e carro chefe do disco *O povo canta* lançado pelo CPC em 1962. Em 1963, contudo, Vianinha escreve duas peças sobre conflitos no campo, *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides*¹⁴⁰. As peças voltam o olhar para o ponto central da luta de classes no país, a

¹³⁸ SCHWARZ, 2008, p. 82.

¹³⁹ Ibid., p. 79.

¹⁴⁰ As duas peças, na verdade, são apenas uma. *Os Azeredo mais os Benevides* é a peça *Quatro quadras de terra* reescrita numa nova chave formal e interpretativa. A situação central de ambos os textos é a expulsão de camponeses arrendatários da terra em que vivem há muitos anos. E o conflito focalizado é a estranha amizade entre um camponês (Jerônimo, na primeira e Alvimar, na segunda) e o proprietário das terras (Coronel Salles e Espiridião, respectivamente). De maneira muito parecida, os camponeses protagonistas são muito orgulhosos da “próxima amizade” que possuem com o dono das terras – o que é demarcado pontualmente pelo fato de um dos filhos do camponês, nas duas peças, carregar o mesmo nome do patrão. Outra relação reproduzida nos dois textos é a presença de um agregado na casa da família camponesa: Chiquinho em *Quatro quadras...* e Gonçalinho em *Os Azeredo...* Em ambas as peças a figura ocupa posição bastante significativa, pois representa um espelhamento da relação intrinsecamente opressiva entre patrão e empregado só que agora no nível de empregado x agregado. O agregado nas duas peças aceita trabalhar para o camponês em troca de moradia e alimentação e em ambas tem um comportamento de certa forma parasitário. Quanto à resistência camponesa, o conflito de gerações que aparece nos textos também se repete. Demétrio e Espiridião são os filhos primogênitos de Jerônimo e Alvimar, respectivamente, que tiveram a oportunidade de estudar. O estudo lhes possibilita uma compreensão mais acentuada do processo de exploração e justamente por isso é que se tornam centrais na revolta dos trabalhadores contra a expulsão das terras: “DEMÉTRIO – Compra do povo por 30 mil réis,

questão da terra. Do material enfrentado emergiam sem véu as relações de dependência, do favor e do arbítrio dos proprietários como parte mesmo do *desenvolvimento* das regiões agrárias. Era impossível não associar o clientelismo, as relações de semisservidão ao próprio ímpeto nacionalista e desenvolvimentista. Assim, na peça *Os Azeredo mais os Benevides*, o proprietário Espiridião aparece inicialmente como o desbravador aventureiro de inspiração nacionalista: “ESPIRIDIÃO – vou para a Bahia plantar cacau [...] nossas terras estão abandonadas. Isso o Brasil espera de nós”¹⁴¹. Trata-se, contudo, da mesma figura que, adiante, criará um curral eleitoral entre seus arrendatários, obrigará os camponeses a uma semisservidão prendendo-os às suas dívidas com o armazém da propriedade, expulsará todos da terra quando o ciclo do cacau esmorece e reprimirá violentamente um espasmo de revolta dos trabalhadores. Tudo isso operado por um empreendedor nacionalista, intelectual, sensível à pobreza, amigo do trabalho meritocrático, afinado, portanto, aos valores liberais de sociedade. Vemos um proprietário que podia escolher ser patrão ou senhor, de acordo com seus interesses ou caprichos. Todo e qualquer nacionalismo por parte destes aparecia então como de fato era: contingente¹⁴².

vende em Tinguá por 70 mil réis, compra do povo por 30 mil réis...” (VIANNA, 1981, p. 330); “FILHO [Espiridião] – Isso é comida nossa que ele compra arroz por cinquenta réis e vende a três mil réis em Tabatinga” (Id., 1969, p. 96). Com relação ao filho, há também uma imagem idêntica em ambas as peças. Em *Quatro quadras*, Xavier, esposa de Jerônimo diz a Demétrio: “XAVIER – seu pai passou trinta anos de enxada na mão... Isso aqui era um mato... A gente deixava um santinho no seu peito e ia pra lavoura...” (Id., 1981, p. 304). E em *Os Azeredo...*: “(Alvimar tira a camisa, cobre o menino. Leva-o para a Tapera. Os dois pegam a enxada)/ LINDAURA – E se vier cobra?/ ALVIMAR – Onde está aquele São Nicolau que você tem? (Lindaaura tira um santinho. Alvimar beija. Põe no peito do menino) Está protegido...” (Id., 1969, p. 30). Existe ainda uma personagem idêntica nas duas peças, o encarregado Miguel, que, inclusive, possui o mesmo nome em ambas. Trata-se de espécie de capataz que assume o conflito direto com os camponeses e, por isso, tanto Jerônimo quanto Alvimar o culpam pelas misérias e pela opressão. Eles creem que se tratarem diretamente com o proprietário (Coronel Salles ou Espiridião) resolverão o problema se valendo de sua suposta influência decorrente da amizade – nos dois textos, contudo, demonstra-se a fragilidade desta proximidade.

¹⁴¹ VIANNA, 1969, p. 12.

¹⁴² Em *Os Azeredo mais os Benevides* há uma cômica ironia na primeira cena da peça (que mostra, por sua vez, o rompimento de Vianna com as teorias de conciliação de classes): “MÃE – Éramos os únicos importadores de pias, ladrilhos, bidês e porcelanas de arte; agora esses ingleses montam uma companhia aqui nas nossas barbas/ TIO – Eu admiro muito os ingleses! Concordo que eles devam explorar os

Contudo, há um recuo formal e produtivo. *Quatro quadras de terra* é um drama, em crise¹⁴³, mas um drama no velho estilo *Eles não usam Black-tie* ou *Chapetuba F.C.* Já *Os Azeredos mais os Benevides* retoma o tema para tentar uma composição épico-dialética inspirada nas grandes peças de Brecht¹⁴⁴, principalmente em *Mãe Coragem e seus filhos*, mas é pensada para inaugurar um grande teatro que vinha sendo construído na sede da UNE no Rio de Janeiro. Num rascunho inédito de Vianna escrito muito provavelmente entre 1963 e 1964 (ver anexo 2), ele diz:

Definir a contradição entre os limites naturais do homem e seus limites sociais, a tensão nelas existentes – é tarefa que pede espaços, movimentos, silêncios, concentração, etc. que jamais poderiam ser alcançados em praça pública. Esse seria o teatro que faríamos em teatro.¹⁴⁵

Embora ele proponha a abertura de um novo campo no teatro, mais artístico, que conviva com a produção experimental nas ruas do CPC, há um processo que sugere em

serviços de eletricidade, telégrafos, gás, fretes marítimos, impressão de cédulas, mas importação de pias, bidês e porcelanas de arte só os brasileiros! A César o que é de César!” (VIANNA, 1969, pp. 9-10)

¹⁴³A limitação da estrutura é consciente, bem afirma o autor em entrevista de 1963: “A situação dramática não cria as suficientes alternativas verossímeis para o comportamento do personagem central que caminha um pouco isolado dentro da peça” (VIANNA, 1981, p. 290), porém, naquele momento Vianna almejava “conseguir uma visão universal da condição do homem como produtor de sua própria existência e ao mesmo tempo, produto das condições que cria” (Ibid., pp. 291-2). Algo análogo à ideia de *herói humilde* exposta por Anatol Rosenfeld alguns anos mais tarde: “O que se propõe talvez se afigure paradoxal [...] De certo modo se pede que o protagonista seja ao mesmo tempo homem comum e incomum, não-herói e herói, o homem anônimo de nosso tempo, vítima das engrenagens, e o homem singular, capaz de sobrepor-se ao conformismo e ao peso morto da rotina; que seja parafuso e alavanca, rodinha e motor. Exige-se, enfim, que seja objeto e sujeito; que represente a massa e o líder” (ROSENFELD, 1996, p. 46)

¹⁴⁴Como apontamos antes, as duas peças são a mesma. *Os Azeredos mais os Benevides* é a reescritura de *Quatro quadras de terra*. De modo que, a grande mudança é que Vianna buscou reformar a estrutura da peça. O autor cria um desenvolvimento episódico, que dá conta de um período de 20 anos – todo o ciclo de plantio de cacau na Baía –, repleta de comentários épicos, interrupções da ação, canções e, principalmente, sem apresentação de uma resposta positiva dentro da situação.

¹⁴⁵ *O repertório do CPC*. Texto inédito, ver anexo 2.

geral uma volta para a arte, para o palco, para o drama. No mesmo texto, pensando nas peças do CPC, o autor proclama:

Se por um lado – ao nos dirigirmos a um público popular, ganhamos em solidariedade, damos importância ao povo, deixamos alguns dados de mundo tenuemente esboçados em descrições e informações – por outro lado – afastamos ou diminuimos a sua confiança de homem com direito de acesso ao mundo. O mundo continua a ser um complexo intrincado, cujo acesso só é mesmo permitido a privilegiados. E o público, mais uma vez se conformará com sua existência medíocre, porque natural¹⁴⁶

Neste sentido é que ele afirma: “o povo não nos quer como políticos, nos quer como artistas”¹⁴⁷. Parece ser o início de uma escolha diante de uma justaposição percebida entre vanguarda e responsabilidade, em favor da segunda – mas, isto dentro de um ambiente de engajamento produtivo como o CPC. Há poucos documentos para pensar uma interpretação segura dessa posição final, que parece supor um recuo ao dualismo diante das tarefas do momento. O fato é que todo aquele processo em movimento foi violentamente interrompido pouco depois, o que torna impossível uma inferência segura sobre sua evolução, marcada até ali por um extraordinário dinamismo e consciência das contradições. Entretanto, como veremos, esta posição de defesa da dimensão estética do trabalho foi mais ou menos a linha por onde Vianna seguiu após 1964, só que, agora, num ambiente político e cultural absolutamente diverso, o que amplia seu fundo ideológico.

¹⁴⁶ *O repertório do CPC*. Texto inédito, ver anexo 2.

¹⁴⁷ *Ibid.*

Parte 2

Dilemas da cultura participante no pensamento de Vianna após 1964

O espanto de uma nova posição

As posições políticas e estéticas de Vianinha nos anos seguintes ao golpe militar de 1964 sofrem uma significativa reviravolta. A primeira impressão diante dos textos, peças, embates e reflexões do autor recém-saído da experiência do CPC da UNE é de espanto. Tudo parece apontar progressivamente para um caminho contrário daquele defendido em 1962, no artigo *Do Arena ao CPC*.

Pouco após o incêndio do prédio da UNE e o encerramento violento das atividades do CPC no primeiro dia da inflexão ditatorial nos rumos do país, Vianna e outros remanescentes do movimento voltam a se juntar em torno do Grupo Opinião, no Rio de Janeiro. Segundo Maria Silvia Betti, o Opinião abre a “série de trabalhos destinados a atestar a sobrevivência da consciência participante, cujo veículo, até a véspera do golpe, fora o CPC”¹⁴⁸. Mas se, de fato, o Opinião busca juntar os cacos da derrota e persistir na batalha, o grupo também já se contrapõe em diversos aspectos ao teatro cepecista no que seria o início de um processo autocrítico que envolveu boa parte dos antigos participantes do movimento, inclusive Vianinha. O Opinião passa a defender o desenvolvimento estético do teatro participante, o que significou, em específico, renunciar ao teatro agora considerado “panfletário” dos primeiros anos do

¹⁴⁸ BETTI, 1997, p. 154.

CPC. No programa de sua peça *Dura Lex sed Lex no cabelo só gumex*, apresentada com o Grupo Opinião em 1968, Vianna diz:

Tenho de passar de panfleteiro a artista. É uma dura escalada que só agora começa a me preocupar seriamente, tão absorvido que estive com a indispensável agitação. Há que juntar os dois – a linguagem, os fatos do imediato, do instantâneo, com a apreensão do mais profundo, do mais rico e denso¹⁴⁹.

Com o passar dos anos de governo militar, a atividade artística de Vianinha torna-se ainda mais complexa. No final da década de 1960 ele começa a mudar seu campo principal de atuação. Em 1969 é contratado pelo setor de criação da TV Tupi e em 1972 vai para a Rede Globo de Televisão¹⁵⁰, onde termina seus dias como reconhecido e entusiasmado roteirista. É algo que, a despeito de ter sido o destino de tantos artistas combativos do período, nem por isso é uma posição simples de entender. A fórmula fácil de interpretar esta guinada do autor como capitulação ou cooptação obscurece um quadro em que a moderna indústria cultural ganha corpo no país, associada ao gradativo fechamento de condições produtivas de arte livre, ao controle totalitário de conteúdo através da censura, numa junção entre desenvolvimento capitalista e imposições às práticas políticas. De certo modo, parte daquela cultura interessada ainda em se massificar, interessada em trabalhar na *práxis vital* do cotidiano, viu a TV como um instrumento de grande potencial popular. Ao mesmo tempo, diante da gradativa impossibilidade produtiva no campo cultural da esquerda, principalmente a

¹⁴⁹ Citado em MORAES, 2000, p. 244.

¹⁵⁰ Na Globo, Vianna participa do grupo de roteiristas do programa *Casos Especiais*, onde trabalhou criando adaptações para TV de clássicos da literatura e do teatro, como, por exemplo, a adaptação de *Medeia* ambientada no subúrbio carioca (posteriormente Paulo Pontes e Chico Buarque, transformariam o roteiro de Vianna na famosa peça *Gota D'água*). Depois dos *Casos*, Vianna assume o roteiro de *A Grande Família*, sobre uma família suburbana, que é um enorme sucesso do período.

partir de 1968, as opções eram ou resistir numa batalha impossível ou buscar brechas e fissuras no aparelho. A cultura no país entrou num labirinto de saídas emparedadas.

Com efeito, compreender a transfiguração nas reflexões e no trabalho de Vianna não é uma tarefa simples. Não apenas pela dificuldade de descrever com exatidão os percursos de um trabalho teatral fraturado, mas porque este oscilar do pensamento, esta volubilidade geral, é menos fortuita do que parece e está inscrita no movimento contraditório do país. E talvez só observando com atenção o período posterior ao golpe militar do teatro no Brasil é que os acontecimentos excepcionais dos anos anteriores aparecem melhor delimitados.

Parte da lógica própria desse movimento de oscilações nas reflexões de Vianna é visível no seu artigo mais conhecido desta fase pós-golpe. Trata-se de um debate publicado numa edição especial sobre teatro da Revista Civilização Brasileira, no ano de 1968, cujo sintomático título é *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*. O termo *pessedismo* refere-se ao Partido Social Democrático (PSD), que ocupava o grande centro da política nacional desde 1945, mas também sugere uma referência ao PCB (pecebismo), cujas posições majoritárias depois do golpe orientavam seus militantes a recuar e rever os excessos esquerdistas do período anterior.

Assim como fora o artigo *Do Arena ao CPC*, o texto publicado na Civilização Brasileira em 1968 é, de certa forma, paradigmático das posições centrais de Vianna naquele momento. Em *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*, Vianna ataca o sectarismo das posições artísticas anteriores e ainda a interpretação histórica que grupos e movimentos, como o Arena e o CPC, encamparam na defesa de suas próprias posições. Propõe, em contrapartida, uma agenda positiva para todos os artistas do meio teatral brasileiro, contra a precariedade de recursos e a miséria de condições produtivas

em geral, numa estranha solidariedade “de classe” nunca vista em suas posições anteriores.

Extremos do revisionismo

Vianna inicia o artigo *Um pouco de pessedismo não faz a ninguém* com uma divisão genérica entre dois setores do teatro brasileiro, “o teatro ‘engajado’”, participante, e o “teatro ‘desengajado’”, que vê com ceticismo a participação¹⁵¹. Para Vianna, o privilégio da interpretação e da crítica histórica sobre o teatro brasileiro coube sempre ao setor politizado dos palcos nacionais. E, isto, para o autor, reduziu a complexidade das análises “à planificação importante mas restrita do teatro ‘engajado’”¹⁵². Esse teatro teve sempre, em sua opinião, a tendência de minimizar o debate estético em favor de assertivas sobre eficácia política da arte. Assim, do ponto de vista da perspectiva do “teatro engajado” o autor abre o argumento do artigo com a frase: “este setor (no qual me incluo) comete alguns erros de apreciação histórica do teatro brasileiro, que terminam em erros e perspectivas atuais”¹⁵³.

Vianinha deixa claro, portanto, uma intenção autocrítica com relação às reflexões que marcaram o campo politizado do teatro brasileiro, do qual participara com tanto afincio. A partir deste ponto, passará em revista cada uma das interpretações históricas que defendeu no artigo *Do Arena ao CPC* e em boa parte dos rascunhos e esboços do período anterior ao golpe.

Em primeiro lugar, ele expõe a visão que se tinha do TBC:

¹⁵¹ VIANNA, 1983, p. 120.

¹⁵² Ibid., p. 121.

¹⁵³ Ibid., p. 121.

O TBC seria então uma companhia com o único objetivo de uma elevada qualidade artística [...] o famoso teatro de ‘se fazer aqui como se faz lá’. Um teatro reduzido ao puro e simples domínio da comunicação, nada mais¹⁵⁴.

Este o resumo – um tanto quanto paródico e lacônico – da crítica ao teatro moderno que analisamos na primeira parte deste trabalho. A esta formulação insuficiente, Vianna contrapõe uma nova reflexão fundamentada nos aspectos contraditórios da formação moderna do teatro brasileiro. Ele se pergunta se o ecletismo de repertório, para além dos anseios de cosmopolitismo, não revelaria também “a tentativa de preparação [do teatro brasileiro] para responsabilidades mais altas de produção e criação?” ou “a tentativa de começar a falar, ainda que contraditoriamente, a sua própria voz?”¹⁵⁵. E logo em seguida a algo que soa como um elogio do ecletismo, Vianna tece um surpreendente comentário positivo sobre aquele teatro que fora alvo de tantas investidas teóricas no seu tempo de Arena e CPC:

O teatro brasileiro ressurgido após a guerra aparece sob o signo da participação e da luta. *A luta da implantação da cultura e da complexidade*. [...] Quando comecei em teatro, há doze anos, a frase que eu mais ouvia era: ‘infelizmente não temos tradição teatral no Brasil’. *O TBC e as companhias que surgiram recriaram esta tradição*¹⁵⁶.

¹⁵⁴ VIANNA, 1983, p. 121.

¹⁵⁵ Ibid., p. 121.

¹⁵⁶ Ibid., p. 122.

Como vemos, Vianna se vale de conceitos como “implantação da cultura”, e “criação de tradição” para defender o TBC. Ele não apenas flexibiliza suas opiniões sobre a história recente do teatro paulistano, como faz uso de categorias de valoração inimagináveis se comparadas aos recursos materialistas da crítica que empregou no artigo *Do Arena ao CPC*. Além disso, nesse novo sistema de interpretação de Vianna, o declínio do TBC e de seus correlatos acontece simplesmente porque “a burguesia esgota todas as áreas [...] para sua expansão”¹⁵⁷. Não trabalha mais, portanto, com a ideia de *crise* e de *desajuste*, mas com uma ideia de *esgotamento* e “falta de clareza” dos modernizadores em perceber a necessidade do teatro tomar “decisões mais complexas”¹⁵⁸. Para o Vianna do fim dos anos sessenta, os delírios “esteticistas” do TBC e das companhias modernas são característicos única e exclusivamente de uma fase específica, iniciada após 1958, quando a novidade das companhias de arte se esgota e o processo entra em declínio. Vianna adere a uma acepção técnico-estética de modernização – a ideia de que éramos *subdesenvolvidos* na cultura e, por isso, era preciso reconhecer e comemorar os árduos esforços em elevá-la a patamares mais avançados.

O Teatro de Arena, que aparece nesse momento, de acordo com a nova análise histórica de Vianinha:

Organiza uma reação que não se restringe aos elementos deste declínio. O movimento de reação, no seu impulso, na sua natural radicalização, volta-se contra todo o processo, contra o passado em geral do teatro brasileiro¹⁵⁹.

¹⁵⁷ VIANNA, 1983, p. 122.

¹⁵⁸ Ibid., p. 123.

¹⁵⁹ Ibid., p. 123.

Este o erro sectário do grupo. Algo que nos leva, mais uma vez, ao espanto, se considerarmos que o argumento do artigo de 1962 se fundamenta no oposto. Lá, o erro do Arena era supostamente persistir numa estrutura ínfima de produção artística. Agora o erro do pequeno teatro foi seu radicalismo excessivo na brusca ruptura indiscriminada. Antes, o acanhamento, agora, o excesso. Vianna afirma que, a despeito do grupo ter produzido “frutos extraordinários”, como o fomento ao autor nacional, a coletividade e o experimentalismo laboratorial, “a criação deste divisor de águas *muito acima do necessário* semiamadoriza de novo o teatro”¹⁶⁰.

Contudo, o semiamadorismo do Arena, se é que pode ser caracterizado assim, estava ligado a uma coletivização produtiva do trabalho criativo e criticava a especialização e o modelo empresarial desajustado das companhias modernas. De modo que Vianna investe agora justamente contra aquilo que apontava como novidade do grupo, no artigo de 1962. Além disso, recria de modo notável o *ato social* que constituiria o ambiente moderno do Teatro de Arena. Para o autor:

O público gradativamente se restringe a um público que tem uma postura ideológica como espectador – torna-se talvez o pior dos públicos: aquele que concorda ou discorda; público cúmplice que reduz a comunicação artística a quase nada. Público artífice que apreende na obra implicações que ela não consegue objetivamente transmitir¹⁶¹

O público que antes, na argumentação do artigo *Do Arena ao CPC*, fora o responsável por conduzir o Arena a um novo caminho de modernização e engajamento,

¹⁶⁰ VIANNA, 1983, p. 123.

¹⁶¹ Ibid., p. 123.

que representava o corte popular do mercado cultural no país, agora é visto como simples sintoma do aparelhamento político da arte. Para Vianna, a ênfase no engajamento teria restringido o Arena a uma plateia específica que só frequentava o estabelecimento por estar de acordo. E para fechar a revisão histórica, Vianna caracteriza o CPC como uma veleidade sectária que em nada mais contribuiu ao desenvolvimento do teatro nacional, além de acirrar a luta fratricida no meio do teatro engajado:

Como sói acontecer, o revolucionário que ainda não consegue uma tática adequada à sua estratégia procura, no primeiro impulso, o isolamento, como forma de se instalar, ainda que abstratamente, na proximidade do mundo social que almeja. Como sói acontecer, o revolucionário volta-se não mais contra seu inimigo principal e, sim, contra seus mais próximos aliados. Do Arena de São Paulo ao CPC da UNE foi um passo. É extraordinário, mas o CPC da UNE surgiu como uma reação ao Arena de São Paulo. O CPC via no Arena um teatro limitado [...] para um público de elite¹⁶².

Vianna sugere que guinada cepecista foi marcada por uma falsa aproximação com o “povo”, por uma ideia abstrata de vanguardismo político que só criou uma espécie de isolamento estético. O CPC é reduzido a um infantil impulso revolucionário moldado pelo idealismo.

Após expor esta nova interpretação dos fatos históricos, o artigo se encaminha para a defesa daquilo que o seu título sugere. A saber, a mediação de um conflito sectário e “absurdo” entre posições paralelas ou opostas no mundo do teatro nacional. E

¹⁶² VIANNA, 1983, pp. 123-4.

o faz em favor de uma união dos artistas em torno de uma luta geral pelo *teatro* – pois este agonizaria diante das péssimas condições existentes num país subdesenvolvido.

Para Vianna, então:

A noção de luta entre um teatro de ‘esquerda’, um teatro ‘esteticista’ e um teatro ‘comercial’, no Brasil de hoje, com o homem de teatro esmagado, quase impotente e revoltado, é absurda [...] Na verdade, cada vez que um pano de boca se abre neste país, cada vez que um refletor se acende, soam trombetas no céu – trata-se de uma vitória da cultura, qualquer que seja o espetáculo¹⁶³.

Mesma posição que aparece num esboço anterior ao artigo, uma espécie de anotações de tópicos para uma palestra, escrito provavelmente em 1967, onde ele diz o seguinte:

Inicialmente, eu transferia toda a responsabilidade desse estado de coisas para o próprio teatro brasileiro. Achava a classe teatral alienada, europeia, irresponsável. Depois de 11 anos de teatro minha posição é outra [...] O teatro brasileiro para mim é formado de heróis [...] Alguns procuram fazer uma diferenciação entre teatro participante e teatro não participante. Mas o todo do teatro é encarado como algo supérfluo num país subdesenvolvido. [...] Era essa a minha posição quando comecei no Teatro de Arena de São Paulo – todo o grupo não ia ao Nick-Bar, que era onde se reunia a classe teatral – não íamos por posição – porque víamos na classe teatral um aglomerado de gente, indiferente à sorte cultural de seu povo. Na verdade, isso não

¹⁶³ VIANNA, 1983, pp. 124-5.

acontece. O simples fato de um espetáculo ser montado neste país, nas condições em que existe o teatro, é quase um êxito da cultura brasileira¹⁶⁴.

Sem entrar no mérito da análise pragmática, sobre a insignificância e a miséria do teatro no Brasil, salta aos olhos a transformação no discurso. Afirmar que qualquer espetáculo, por si mesmo, significa um êxito para a cultura do país, é algo assombroso para alguém que alguns anos antes sugeria a superação da *instituição arte*. O argumento parece recompor a ideologia da arte que fora espezinhada nos anos de radicalismo vanguardista nas análises de Vianna. Por outro lado, segue firme uma ideia de responsabilidade ética do teatro, que, para tanto, deveria aprender com os avanços estéticos do setor “desengajado”:

As duas posições que existem no teatro brasileiro – ambas válidas e ricas – apareceram de maneira paralela e ainda hoje sentem a marca deste paralelismo, o que dificulta uma troca de experiência maior¹⁶⁵.

Ao criticar o Arena, Vianna diz que “tecnicamente o ator quase volta à sua estaca zero – sente bem, mas não diz bem”¹⁶⁶. Era como se todo o avanço que porventura tivesse sido conquistado no engajamento, na participação, no trabalho coletivo e consciente, implicasse desprezo pela técnica sofisticada que o TBC e a EAD desenvolveram. A nova síntese proposta por Vianna no artigo parece se moldar pelo trabalho de reconciliação supostamente promovido pelo Grupo Opinião:

¹⁶⁴ VIANNA, 1983, p. 110.

¹⁶⁵ Ibid., p. 124.

¹⁶⁶ Ibid., p. 123.

O Grupo Opinião iniciou o processo de reencontro dos chamados dois setores do teatro brasileiro [o ‘teatro engajado’ e o ‘teatro desengajado’], fazendo participar de seus espetáculos artistas, diretores que até então não haviam pisado num teatro ‘engajado’¹⁶⁷.

Diante deste estranho casamento entre desquitados, sobram dúvidas sobre a origem e o sentido de tamanha mudança de direção nas reflexões de Vianna. Em alguma medida, o fato de Vianinha compactuar em absoluto com a autocrítica oficial do PCB após o golpe dá alguma pista neste sentido. O Partido via nos *excessos de esquerda* – um suposto radicalismo sem bases do momento anterior – o principal culpado pela derrota de 64¹⁶⁸. Na Resolução Política do Comitê Central do PCB, de maio de 1965, o Partido enumera os erros idealistas e conclama seus quadros a ingressar na luta silenciosa pela redemocratização. Segundo José Antônio Segatto, em trabalho sobre a trajetória do Partido, o PCB interpretou a derrota como decorrente da soma de vários excessos esquerdistas como:

A má apreciação da correlação de forças e a subestimação da capacidade de reação da burguesia; a precipitação do confronto; o desprezo pela legalidade democrática; a pressa pequeno-burguesa que via a vitória como fácil e imediata; o golpismo, o baluartismo e ao subjetivismo etc.¹⁶⁹

¹⁶⁷ VIANNA, 1983, pp. 126-7.

¹⁶⁸ A posição, contudo, passou por dura batalha interna. Outro setor do PCB leu a derrota como “erros de direita”, que significava, segundo o estudioso José Antônio Segatto: “‘reboquismo’ em relação a burguesia nacional; política de conciliação de classes; passividade e imobilismo; eleitoralismo e ‘cretinismo parlamentar’; reformismo da linha política; ‘pacifismo’ ou da absolutização do caminho pacífico e a não pregação da resistência militar para o enfrentamento armado ao golpe” (1995, p. 20); o PCB, para estes, havia “desarmado e imobilizado a ação das massas”. Tal linha de interpretação foi isolada no Partido, e o setor que a apregoava tornou-se dissidente e ingressou na luta armada, fundando, entre outros, a Ação Libertadora Nacional (ALN).

¹⁶⁹ SEGATTO, 1995, p. 21.

Essa associação entre a posição esdrúxula do PCB e o projeto que orienta o *Opinião* já foi observada pela crítica Iná Camargo:

Opinião [espetáculo inaugural que batizou o grupo] corresponde à palavra de ordem de ‘recoo organizado’¹⁷⁰ dada pela direção do PCB aos seus militantes do ‘*front* cultural’ e não apenas escamoteia essa situação como ainda a apresenta como um ‘avanço’ decorrente de ‘crítica’ aos erros do período anterior. Mais grave: os “erros” do período anterior nada mais são do que os poucos momentos em que militantes do partido estiveram em sintonia com os avanços reais nas lutas populares (no campo, na cidade e no ‘*front* cultural’) agora entendidos negativamente como ‘radicalização’¹⁷¹.

A crítica é violenta e sublinha um ângulo que bem caracteriza os debates sobre cultura no momento, a do contrassenso da ideia de avanço cultural num período de obscuridade política. Contudo, a força de desqualificação ofusca uma dinâmica intrincada nos volteios das reflexões de Vianna, uma espécie de mistura entre fé no pragmatismo silencioso mesmo em condições adversas, e a sensação de que o período poderia oferecer possibilidades culturais de muito maior alcance popular do que os sonhos vãos do engajamento de outrora.

De todo modo, chama atenção o fato de que Vianna, militante do PC desde jovem, mas que guardava certa independência cultural, após o golpe começasse a

¹⁷⁰ Para conceituar o termo, Iná usa o depoimento de Vera Gertel sobre o dia do golpe, como imagem da expressão: “Já madrugada alta, saímos e ficou combinado que no dia seguinte todo mundo voltaria à UNE para defendê-la. Pela manhã, voltei [...]. Lá havia todo um clima de resistência. Mas muito pouca gente com relação à véspera. Bem pouca gente. Isso era dia 1º pela manhã. A ordem era resistir [...] passamos a pegar cobertores velhos que havia por lá e a dar nós nas pontas para fazer macas, enquanto alguns rapazes faziam ‘coquetéis molotov’. O clima era este quando chegou uma pessoa do Partido Comunista e disse: ‘a ordem é recoo organizado’. Esse *slogan* ficou famoso: muita gente brincou com ele” (GERTEL apud COSTA, 1996, p. 110.)

¹⁷¹ COSTA, 1996, p. 110.

defender e se pautar por estranhas posições da interpretação histórica assumida pelo Partido desde o início da década de 1960.

Se, como vimos, a prática no Arena e do CPC desmentia a fumaceira ideológica destes esquemas – e sabendo que as últimas peças de Vianna antes de 1964 atacaram literalmente o discurso do nacional-desenvolvimentismo e a defesa de aliança com a burguesia nacionalista – agora Vianna rompe com este passado de independência, a ponto de defender o TBC das acusações de teatro burguês nos seguintes termos:

É preciso não esquecer que, durante esta mesma época, a burguesia, dividida e contraditória, lutava pelo monopólio estatal do petróleo, apoiava a não participação do Brasil na guerra da Coréia, instituía o confisco cambial, publicava o jornal *Última Hora*, e elegia Juscelino Kubitschek, que, embora formulando uma ilusória coexistência entre o desenvolvimento e a estrutura econômica do país, leva à prática a autoconfiança nacional¹⁷².

Alguns anos mais tarde, em 1974, pouco antes de morrer, numa entrevista a Luís Werneck Vianna, Vianinha diz que:

A imediata problemática política, pra essa juventude, naquele momento [pré-64], na sua juventude, *na sua imaturidade*, não era o subdesenvolvimento, não era a constatação do homem brasileiro num processo de subdesenvolvimento. Era a denúncia de existência de classes¹⁷³.

¹⁷² VIANNA, 1983, p. 122.

¹⁷³ Ibid., p. 164, grifo nosso.

Passava a ser imatura e juvenil a posição que desconfiava da teia ideológica em torno do desenvolvimentismo. Como se ver luta de classes num país subdesenvolvido fosse tão somente aplicação de esquemas teóricos estranhos à realidade periférica. Vianna tornava-se o que não fora. Quando a engenhoca teórica do PC já não tinha sequer desdobramentos práticos, ele assume-a como a correção do esquerdismo de outrora. A disposição materialista em interpretar e entender a realidade concreta e específica do país passa a operar sem desconfiar das construções ideológicas da própria matéria. Não por acaso, seu trabalho artístico começa a navegar neste mesmo dilema ardiloso, como veremos mais adiante.

Contravanguardismo

Entretanto, o artigo não foi apenas escrito com o objetivo de ser uma autocrítica pública de suas reflexões anteriores, na proposição de um *caminho do meio* como o do Grupo Opinião. A edição especial da Revista Civilização Brasileira onde o texto saiu chama atenção por ser também um documento das novas posições que emergiam naquele momento. Em especial, as posições da vanguarda tropicalista no campo do teatro. Com efeito, o artigo de Vianna constava ali também para cumprir uma tarefa objetiva: o texto foi escrito como resposta direta, e sem disfarce, ao texto de Luiz Carlos Maciel, publicado na mesma edição¹⁷⁴. Ou seja, teve a função de defender o ponto de vista do teatro brasileiro engajado, responsável e artístico contra o achaque de fundo vanguardista que o grupo da contracultura teatral vinha promovendo, em que igualavam

¹⁷⁴ Vianna tivera acesso ao material antes da publicação e escreveu seu famoso artigo em resposta direta ao texto de Maciel. Em entrevista a Dênis de Moraes, Maciel conta: “quando eu abri a revista e li o texto do Vianinha, fiquei um pouco puto. Deve ter sido coisa do partidão, pensei. É aquele negócio: o meu escrito era admitido por uma questão de democracia, mas não era a linha justa. Então, o Ênio Silveira e o Moacyr Félix devem ter dado o artigo para o Vianinha responder. A revista não podia deixar margem a equívoco quanto à linha justa do partido” (MACIEL apud MORAES, 2000, p. 265).

tudo e todos como representantes de um mórbido teatro discursivo. Assim, o texto de Vianna ao mesmo tempo em que organiza uma autocrítica daquela produção radical do CPC, ataca também as novas posições da contracultura e o tipo de interpretação histórica que elas ostentam. Como se ambas as modalidades de atitude de vanguarda (na verdade bem distintas) contribuíssem, no fundo, para dividir a cultura teatral em posições já quase mortas.

Não era pequena àquela altura a influência dessa proposta estética que, genericamente, depois se associaria ao que se chamou *tropicalismo*— embora o termo diga mais respeito à música¹⁷⁵. Nas artes cênicas, o Teatro Oficina encampou essa posição, em nome de uma recuperação livre da Antropofagia de Oswald de Andrade, a partir de 1967, com a encenação do espetáculo *O Rei da Vela*.

Na mesma edição especial da Revista Civilização Brasileira que saiu o artigo de Vianna, foi publicada uma entrevista com José Celso Martinez Corrêa onde ele expõe a posição estético-política de seu teatro. Em linhas gerais, para o diretor, o teatro de contestação e de resistência após o golpe militar era frequentado por um público formado fundamentalmente de estudantes, intelectuais de esquerda e da “pequena burguesia” progressista. Para Zé Celso, era o “melhor público até agora [...] o público que procura pelo menos uma ideologia na cultura e não simplesmente uma badalação”¹⁷⁶. Contudo, tratava-se de uma parcela social restrita e específica que, a despeito de sua inclinação política, “representa a ala mais ou menos privilegiada deste

¹⁷⁵Cf. VELOSO, 1997. No livro de Caetano Veloso há uma sintomática definição do movimento: “O que se pretende contar e interpretar neste livro é a aventura de um impulso criativo surgido no seio da música popular brasileira, na segunda metade dos anos 60, em que os protagonistas – entre eles o próprio narrador – queriam poder mover-se além da vinculação automática com as esquerdas, dando conta ao mesmo tempo da revolta visceral contra a abissal desigualdade que fende um povo ainda reconhecidamente uno e encantador, e da fatal e alegre participação na realidade cultural urbana universalizante e internacional, tudo isso valendo por um desvelamento do mistério da ilha Brasil” (Ibid., p. 16).

¹⁷⁶CORRÊA, 1998, p. 96.

país”¹⁷⁷, que “beneficia-se aos poucos das raras e magras possibilidades oferecidas pelo subdesenvolvimento brasileiro”¹⁷⁸. De modo que a função do teatro nestas condições deveria ser a de confrontar “a expectativa de mistificação”, as “justificativas maniqueístas” e a “inteligência recalcada” desta elite progressista que frequentava e consumia o teatro de contestação pós-golpe. Para o diretor do Teatro Oficina:

O teatro tem hoje necessidade de desmistificar, colocar esse público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria do seu pequeno privilégio ganho às custas de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque e de toda a miséria de um povo¹⁷⁹.

Para tanto, Zé Celso defende um novo espetáculo que fosse marcado, sobretudo, pela intenção de chocar, agredir, escandalizar e, assim, “libertar” a burguesia frequentadora de seus recalques. Um *teatro agressivo*, em “guerra contra a cultura oficial”¹⁸⁰, “mais forte que mil manifestos redigidos dentro de toda a prudência que a política exigiria”¹⁸¹, que “na base da porrada” fosse “um teatro pela libertação absoluta”¹⁸². Para alcançar isso, ele defendia um ato artístico que fosse moldado na matéria trágica, ao mesmo tempo em que encantadora, do Brasil:

Nossa forma de arte popular está na revista, no circo, na chanchada da Atlântida, na verborragia do baiano, na violência de tudo o que recalcamos, na violência do nosso inconsciente. É isso que temos que

¹⁷⁷ CORRÊA, 1998, p. 96.

¹⁷⁸ Ibid., p. 95.

¹⁷⁹ Ibid., p. 96.

¹⁸⁰ Ibid., p. 98.

¹⁸¹ Ibid., p. 99.

¹⁸² Ibid., p. 99.

devorar e esculhambar. É deste material que é feito o país: plumas e recalques¹⁸³.

Deseja-se combater à mistificação do “russismo piegas do operariado”¹⁸⁴, com uma nova visão calcada no resgate de certa *essência* irregular do Brasil. O *caráter* do país seria formado de uma conjugação *sui generis* entre atraso e força periférica, entre violência e festa, carnaval e revoluções, universalismo e latinidade (uma encantadora tragédia). Segundo Caetano Veloso “queríamos ver o Brasil numa mirada em que ele surgisse a um tempo super-Rio internacional-paulistanizado, pré-Bahia arcaica e pós-Brasília futurista”¹⁸⁵.

Em contrapartida, para Zé Celso todo o teatro que se fazia sob a égide das instituições culturais ou das premissas estéticas da cultura estabelecida se daria sob o signo do mofo, do cadavérico, de uma arte que perdeu de vista, há muito, o trem da história. Num texto de 1972, em resposta ao crítico Sábato Magaldi que escrevera sobre o espetáculo *Gracias, Señor*, Zé Celso afirma:

Não é das coisas mais agradáveis responder a alguma coisa que já sabemos morta; mas na realidade concreta é somente assim que se constrói o novo, somente quando as ruínas todas estiverem destruídas¹⁸⁶.

Também na mesma edição da Revista encontra-se um artigo de Tite Lemos (o entrevistador de Zé Celso), subscrevendo a questão:

¹⁸³ CORRÊA, 1998, p. 105.

¹⁸⁴ Ibid., p. 105.

¹⁸⁵ VELOSO, 1997, p. 51.

¹⁸⁶ CORRÊA, op. cit., p. 165.

Por todos os lados se assiste a este melancólico espetáculo de necrofilia e perene exumação de um cadáver que precisa ser incinerado com toda a urgência e que continua apesar disso a receber a visita dos parentes, amigos e curiosos nas fúnebres salas onde tem lugar nossos espetáculos-velórios contemporâneos [...] ‘uma bofetada no rosto do público’, recomendou Maiakovski. Uma bastará?¹⁸⁷

No artigo de Luiz Carlos Maciel, escrito também para esta histórica edição da Revista Civilização Brasileira, ele sugere que entre as companhias modernas e a geração que chama de posterior ao TBC, a única diferença foi o vetor ideológico de grupos como o Arena, mas que essa geração:

[...] foi incapaz de criar um novo modo de produção teatral que permitisse o desenvolvimento do novo teatro – novo apenas estética e ideologicamente – que constituía seu projeto básico [...] No fundo, a geração posterior ao TBC não soube levar a termo um rompimento efetivo com a tradição – já então inadequada – estabelecida pelos seus antecessores do TBC¹⁸⁸.

Para este autor, era preciso encontrar uma via de contestação ao mundo, mas que revolucionasse, de fato, os comportamentos, o recalque, o racionalismo burguês. Assim, para realizar efetivamente uma ação revolucionária, o “marginal de classe média – mesmo conscientizado, politizado” teria de “violentar uma série de elementos de seu

¹⁸⁷ LEMOS, 1968, p. 144.

¹⁸⁸ MACIEL, 1968, p. 59.

projeto original de classe”¹⁸⁹. Sem este desmonte de si mesmo, segundo o argumento de Maciel, o militante de classe média estaria fadado à rebeldia, onde “a contradição entre a negação e a afirmação simultânea do real é meramente formal e, portanto, insolúvel”¹⁹⁰.

Há uma ideia reiterada entre os entusiastas dessa nova vanguarda “tropicalista” de que boa parte do teatro que se fez até ali, sejam um decalque dos sonhos aristocráticos do TBC, incluindo-se aí os arroubos politizados do Arena, fundados numa persistência de diálogo com a classe média e numa estrutura estável e oficial da arte. Em contrapartida, esta nova posição recusava – ao menos como projeto ideológico – a arte instituída e investia contra o padrão “careta”, moralmente “progressista”, “nacional-popular” e fundado na “imagem mística do homem brasileiro”¹⁹¹. Padrões que, no seu entender, apenas contribuiria para as coisas continuarem a ser o que eram. O Teatro Oficina assume-se, a partir de 1967, como representante do rompimento definitivo para com este teatro “morto”. E sua posição, de fato, realiza um projeto de forte impulso vanguardista. Zé Celso organiza no palco um grande evento de desmonte de certa imagem de teatro burguês para reconstrução, em cena, de um acontecimento artístico e social no âmago da *práxis vital*. O Oficina, bem ou mal, defende um programa estético embasado nas suas ideias próprias sobre *função* e *eficácia* da arte. O teatro, por meio de um grande rito de expurgação de classe, colocaria o pequeno-burguês rebelde e

¹⁸⁹ MACIEL, 1968, p. 67.

¹⁹⁰ Ibid., p. 67.

¹⁹¹ CORRÊA, 1998, p. 95. Este “padrão” cultural era tributado também à engrenagem ideológica da esquerda progressista. E o destemor do projeto tropicalista liga seus adeptos a um horizonte de ruptura com os esquemas do PCB de interpretação política – não é segredo, por exemplo, que o tropicalismo em geral cultivou certa idolatria mistificada pela luta armada latino-americana. No mais, na referida entrevista com Zé Celso ele ataca violentamente as engrenagens ideológicas da esquerda progressista brasileira, as “alianças mágicas e invisíveis entre operários e classe dominante” (Ibid., p. 96), “a imagem idolatrada deste país” (Ibid., p. 99), a “cultura comprometida com os desenvolvimentismos” (Ibid., p. 101) etc.

inconformado defronte a seus recalques – pois só ao serem enfrentados culturalmente haveria um caminho para a verdadeira revolução.

Por mais estranho que pareça, esta exposição geral da novidade vanguardista deixa antever um ângulo torto de semelhança com algo do projeto cepecista anterior ao golpe. Com efeito, ao ler alguns dos textos e manifestos deste amplo movimento contracultural detecta-se um tipo de similaridade de superfície com parte do artigo *Do Arena ao CPC*, escrito por Vianna em 1962, e com os esboços e rascunhos escritos pouco antes de romper com o Arena. Tanto naqueles textos como agora na produção teórica do tropicalismo teatral existe uma atitude de desqualificação em geral do teatro que permaneceria preso à velha *instituição arte*. Além disso, nos dois momentos vê-se a defesa de uma reorganização da atividade cultural a partir das ideias de *função* e *eficácia*, bem como por seu direcionamento estrutural para a *práxis vital* da realidade. Não obstante os termos finais de função da arte serem diversos, há semelhança na fé por um caminho revolucionário capaz de superar os entraves contraditórios da produção artística.

Não deve ser acaso, portanto, o fato de que muitos dos ataques sistemáticos que os tropicalistas dirigiam à arte de esquerda, ao burocratismo do PC e à ideologia desenvolvimentista eximissem o CPC e os trabalhos mais radicais do momento anterior ao golpe. Zé Celso, por exemplo, chega a evocar o legado do CPC, numa entrevista posterior a da Revista Civilização Brasileira, como parte da peculiar genética que define seu teatro:

Num certo sentido, eu tenho hoje uma admiração muito grande pelo movimento CPC. Foi uma coisa muito importante. O que eu defendo no CPC é que, na sua posição de mudar as coisas, ele tentou romper o gueto em que se encontrava o teatro [...] nosso trabalho, a partir de

1970, no Oficina, começa a sentir e a mostrar toda uma necessidade de sair do gueto teatral [...] Começa a haver entre nós todo uma procura por ir a outras classes, a outros públicos; e aí gente se sente identificado com um certo sentido do cepecismo [...] há de nossa parte toda uma admiração pelo CPC, apesar das diferenças¹⁹².

Já na entrevista de 1968, Zé Celso dizia que o sentido agressivo do seu teatro se fundamenta na leitura circunstancial de que era o público progressista pequeno-burguês quem povoava as plateias naquele momento. E que, se não fosse assim, seu teatro se organizaria de outra maneira:

É claro que, se nos dirigíssemos a um outro público e tivéssemos um circo com dois mil lugares, por exemplo, onde pudéssemos abrigar outras camadas sociais, a coisa seria diferente. Mas, para esse público que nos paga o mínimo de três cruzeiros novos (ingresso de estudante) para ver um espetáculo realizado por sua própria classe se comunicando em circuito fechado, somente a violência e principalmente a violência da arte, sim, da arte, sem o cartilhismo e o pedagogismo baratos, nossa intuição criadora poderá captar os pontos sensíveis dessa plateia morta e adormecida¹⁹³.

Por fim, proclama a sentença definitiva que irmanaria as duas vanguardas: “Levamos adiante as propostas do CPC... sem o cepecismo”¹⁹⁴.

Zé Celso parece admirar a disposição radical presente nos primeiros anos do CPC, o dinamismo de seu experimentalismo fora da sala de espetáculo, o ataque à

¹⁹² CORRÊA, 1998, p. 297.

¹⁹³ Ibid., p. 98.

¹⁹⁴ Ibid., p. 319.

instituição do teatro, a busca por novas formas populares em manifestações artísticas historicamente “rebaixadas”, a desmistificação da arte etc. Ao mesmo tempo, ele faz a ressalva: era um continuador do CPC, mas “sem o cepecismo”. Esta reserva no elogio parece querer demarcar distância para com aquela intenção ética e responsável que convivia com o vanguardismo cepecista (como vimos ao examinar as reflexões de Vianna no período). O problema para Zé Celso era converter a representação em “um instrumento de educação popular, de transformação de mentalidades na base do bom-meninismo”¹⁹⁵.

O artigo de Vianinha procura também dialogar com esses grupos. Nesse sentido, podemos dizer que suas reflexões realizam um *revisionismo de duplo sentido*. Não se trata tão somente de uma autocrítica nos termos do PC sobre os “excessos” e “generalizações” do período anterior, mas também de um combate ao que entendia ser uma retomada de um idealismo sectário, sem que fossem precisados as intenções distintas. Assim, quando o autor defende o TBC no artigo *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*, por exemplo, ele contrapõe-se simultaneamente as suas posições de outrora e a nova leitura histórica que “esculhambava” os processos críticos da história recente de modernização do teatro. Zé Celso referia-se ao ambiente do teatro paulistano como o da “burra e provinciana burguesia paulista que quer que o teatro lhe forneça ainda a ilusão de sua grandeza”¹⁹⁶; Tite Lemos diz no artigo da Civilização Brasileira, que os espetáculos do TBC eram “pílulas para facilitar a digestão das elites”¹⁹⁷. Há certa paridade com a desqualificação sísmica promovida por Vianna anos antes. Com efeito, os ataques à nova vanguarda dirigem-se também às suas próprias reflexões passadas, sem que sua autocrítica deixe de visar também à novidade tropicalista.

¹⁹⁵ CORRÊA, 1998, p. 97.

¹⁹⁶ Ibid., p. 95.

¹⁹⁷ LEMOS, 1968, p. 142.

Contudo, não obstante certa afinidade no caráter vanguardista entre estes momentos da cultura no país, a dessemelhança histórica entre eles é muito mais significativa. E o fato disto passar despercebido na época parece ser uma das características principais das reflexões que povoaram o debate no mundo teatral.

Delírios do avanço em meio à tragédia.

Imediatamente após os tanques tomarem o controle do país e reassentarem os rumos de nossa trágica modernização periférica¹⁹⁸, cortou-se na raiz o que de mais radical se fazia no mundo da cultura.

No famoso ensaio crítico de Roberto Schwarz, escrito no calor da hora, *Cultura e política 1964-1969*, surge a importante observação de que a primeira grande consequência do golpe foi o corte dos elos que ligavam as massas populares e os setores médios engajados nos processos culturais e políticos:

Em 1964 [...], a intelectualidade socialista, já pronta para prisão, desemprego e exílio, foi poupada. Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados¹⁹⁹.

Não sobrou nada que fosse realmente conectado a um movimento crítico e popular: CPC, MCP ou qualquer projeto de alfabetização em massa. Vianinha, junto aos

¹⁹⁸ Cf. OLIVEIRA, 2003. E, sobre isso, Roberto Schwarz afirma: “O governo que instaurou o golpe, contrariamente à pequena burguesia e à burguesia rural, que ele mobilizara mas não ia representar, não era atrasado. Era pró-americano e antipopular, mas moderno” (SCHWARZ, 2008, p. 84), e, adiante, visto pelo ângulo inverso: “Assim a integração imperialista, que em seguida modernizou para os seus propósitos a economia do país, revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para sua estabilidade” (Ibid., p. 87).

¹⁹⁹ SCHWARZ, 2008, p. 72.

poucos remanescentes do CPC dispostos a resistir no prédio da UNE, diante de magras barricadas, assistiram desolados o incêndio provocado pelos militares e agitadores de direita, e fugiram pelos fundos ouvindo insultos dos apartamentos nos prédios vizinhos. Mas se os truculentos redentores não economizaram na força contra o lado frágil dessa aliança, deixaram “impunes” a intelectualidade de esquerda ligada aos ambientes cultos. Daí se forma, segundo o raciocínio de Schwarz, um momento peculiar da cultura nacional entre o golpe e seu embrutecimento no final de 1968, em qual “apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país”²⁰⁰.

Essa tendência é facilmente verificável em qualquer olhar ligeiro sobre o período: peças que ostentavam conteúdos explícitos de esquerda e conclamavam a uma resistência ao menos simbólica (*Opinião; Liberdade, liberdade; Arena conta Zumbi* etc.), revistas críticas ao regime de alta tiragem (como, por exemplo, a Revista Civilização Brasileira), mercado fonográfico marcado pela música de protesto etc. tomavam conta do país, o que criava uma sensação difusa de *resistência* cultural, *apesar* da derrota política.

Contudo, tudo isso seguia apartado, subtraído dos experimentos mais radicais de outrora, sem o contato produtivo com os espoliados. Mais ainda, esta produção artística transforma-se numa curiosa mercadoria geradora de público próprio, conforme afirma o crítico: “a produção de esquerda veio a ser um grande negócio, e alterou a fisionomia editorial e artística do Brasil em poucos anos”²⁰¹. Em suma:

²⁰⁰ SCHWARZ, 2008, p. 71.

²⁰¹ Ibid., p. 77. Para Iná Camargo Costa trata-se do “fenômeno de mercantilização da luta política”, como exemplo, ela afirma que: “a vendagem do disco Opinião de Nara revelou aos atentos executivos a existência de um grande público (para os padrões vigentes), cujo perfil foi esquematizado a partir da ideia de “universitário padrão”, disposto a consumir o samba “de raízes”, até então desprezado, e a MPB, o novo produto. [...] o capítulo seguinte dessa “revolução”, após a crise de 1966, é o dos festivais, quando as próprias gravadoras e as emissoras de televisão assumiram a iniciativa, tentando resolvê-la” (COSTA, 1996, p. 111).

As soluções formais, frustrado o contato com o explorados, para o qual se orientavam, foram usadas em situações e para um público a que não se destinavam, mudando de sentido. De revolucionárias passaram a símbolo vendável da revolução²⁰².

Em resumo, seria possível dizer: a) antes do golpe, um movimento de fundo vanguardista como o CPC desenvolvia-se colado à tensão social crescente e “reorientava sua relação com as massas”²⁰³; b) depois do golpe, tal produção engajada é apartada deste contato que, segundo Schwarz, “vinha extravasando as fronteiras de classe e o critério mercantil” e que “foi represado em 1964”²⁰⁴. Assim, inconscientemente, esta produção muda de sentido; c) o novo vanguardismo tropicalista ataca a institucionalização ideológica (e mercadológica) da arte progressista de esquerda no período²⁰⁵. Apesar disso, não retoma nada da inflexão social do CPC.

Nesse quadro, a própria irrupção vanguardista também faz parte de um mundo que se tornara sombrio. Não por acaso, segundo Schwarz, no campo do teatro “o seu palco representa um passo atrás: *é moral e interior à burguesia*”²⁰⁶. Por um lado,

²⁰² SCHWARZ, 2008, p. 94.

²⁰³ Ibid., p. 81.

²⁰⁴ Ibid., p. 94.

²⁰⁵ Luiz Carlos Maciel, por exemplo, afirma que: “O projeto original da geração posterior ao TBC foi, não mais a ascensão social, mas a transformação da sociedade. Seu processo de amadurecimento humano e artístico coincidiu com processo geral de radicalização política verificado no Brasil, no início da década de 60.[...] Tal projeto, infelizmente, não foi isento de sonhos vãos. Na verdade, chegou quase a ser dissolvido pelo golpe militar de abril de 1964. Se antes dele a geração posterior ao TBC dera uma demonstração inequívoca de sua força, depois dele revelou as debilidades profundas que a dilaceraram” (MACIEL, 1968, p. 59).

²⁰⁶ SCHWARZ, op. cit, p. 103, grifo nosso. Em linhas gerais, a crítica ao mecanismo deste teatro tropicalista para Roberto Schwarz afirma que para o Teatro Oficina: “todo consentimento entre palco e plateia é um erro ideológico e estético” (Ibid., p. 101). No entanto, há enorme identificação estética entre espectadores e espetáculo: “em especial entre aqueles a que o resíduo populista do Arena irritava” (Ibid., p. 103). Identificação estranha que se dá em relação ao ato de agredir. Assim, ao contrário do que afirma Zé Celso, para quem a peça “não pode ter a adesão de um público que não está disposto a se transformar, a ser agredido” (CORRÊA, 1998, p. 112), a verdade é que “Se alguém, depois de agarrado, sai da sala, a satisfação dos que ficam é enorme” (SCHWARZ, op. cit., p. 104), o que é um paradoxo na estética do choque. A afirmação de Zé Celso de que “pela porrada o teatro comunica alguma coisa” (CORRÊA, op. cit., p. 114) só torna-se válida em relação aos que se alinham aos agressores. Ou seja, só há “comunicação” de fato entre aqueles que não foram realmente agredidos, pois ficam e aplaudem

desconfiam do nacional-desenvolvimentismo e do fetiche em torno dos grandes meios de comunicação nascentes, por outro, “é incerta a divisa entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração”²⁰⁷.

Acompanhando mais um pouco a crítica dialética de Schwarz, é possível dizer que essa visão tropicalista (mais generalizante do que seus resultados artísticos) tratava como insolúvel a conjugação histórica, na periferia do Capital, entre diferentes fases do desenvolvimento capitalista e, “para obter seu efeito estético”, criava uma alegoria do Brasil formado deste amálgama de *trágico e maravilhoso*. Com efeito: “na composição *insolúvel mas funcional* dos dois termos [antigo e moderno], portanto, está figurado um destino nacional, que dura desde os inícios”²⁰⁸.

É inegável que a posição de Vianna no artigo *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém* faz parte deste imbróglio. Primeiramente, Vianinha não via o trabalho do teatro engajado no pós-golpe como um retrocesso. Ao contrário, via como um avanço, apesar da política fardada e da interrupção forçada que sofreram os movimentos de vivo contato popular. O autor acreditava que antes os sonhos esquerdistas emperravam o desdobramento estético das obras e que, agora, o trabalho de grupos como o Opinião e o

euforicamente ao fim da sessão, comemorando o efeito de asco e provocação gerado nos outros: “[...] o cinismo da cultura burguesa diante de si mesma” (SCHWARZ, op. cit., p. 105). Trocando em miúdos, a estética radical do Oficina funciona entre aqueles burgueses que estão dispostos, de antemão, a pagar o ingresso de seu tapa na cara, ou melhor, do tapa na cara dos outros. Sobre tal mecanismo vale ver também o artigo de Anatol Rosenfeld sobre o Oficina, *teatro agressivo* (1993).

²⁰⁷ SCHWARZ, 2008, p. 89.

²⁰⁸ SCHWARZ, 2008, p. 91, grifo nosso. Para além da crítica ao procedimento tropicalista de justaposição festiva para moldar a alegoria permanente de Brasil, um crítico como José Antonio Pasta aponta no teatro de Zé Celso um recorrente retorno pré-moderno, de fundo mágico religioso, conforme exposto no artigo que resenha o livro de textos e entrevistas do diretor do Oficina: “É de natureza mágico-religiosa o dispositivo de Zé Celso – ‘a bruxaria que é o teatro’, ‘transação sagrada’, ‘teatro de religação’, ‘o sagrado brasileiro’, ‘homens eletrificados pela Terceira Pessoa do Santíssimo Mistério da Divina Eletricidade’ etc. Entre o demiurgo, o sacerdote e o sacrificado, Zé Celso combate o vodu pela bruxaria. Este livro mostra que foi dos poucos artistas, entre nós, a perceber a real expansão do fetichismo da mídia nas últimas décadas, à qual no entanto, opõe um teatro... de feitiçaria. É possível que o sacerdote José Celso, com brilho inegável, celebre o que o destrói. Não é à toa que, nos últimos tempos, se tenha visto como inimigo jurado da Igreja: é concorrência. Seus modelos mais profundos são a Igreja e o padre. No livro, conta-se que sua família o queria padre. Ao seu modo, cumpriu o desígnio – e deu uma espécie de padre da destruição. Não é, por isso, pior do que os outros” (PASTA, 1998).

Arena estava projetando uma espécie de síntese entre engajamento e sofisticação estética. Além disso, Vianna via o sectarismo do momento anterior como prejudicial ao desenvolvimento de um teatro participante que verdadeiramente investigasse as complexidades sociais do país. No programa da peça *Dura Lex sed Lex*, apresentada com o Grupo Opinião, ele tenta mostrar que, a despeito da violenta derrota, não havia retrocesso algum:

Tudo pode ter caído – e toda a organização popular realmente foi desmantelada –, menos a consciência social, maciça, compacta, contra a sequência e o endereço político do movimento. Nem ao menos caiu em torpor, desanimou, desistiu, conformou-se. Não. Em parte, isto pode ser creditado à intelectualidade que soube sentir a necessidade de tornar-se imediata, candente, urgente²⁰⁹.

A intelectualidade média, para o autor, dava seguimento, ainda que latente, à complexa luta social no Brasil. Vianna não coloca a variação histórica como parte de seus cálculos. O que, no fundo, equivale a sublimar a materialidade do trabalho artístico e supor que a evolução ou involução são categorias restritas apenas à “consciência social”, e, em específico, à “consciência social” do intelectual progressista. Curiosamente, não há definição mais assertiva para *idealismo* do que este tipo de lógica, que, ao contrário, gastava toda a voz que tinha acusando idealismo por todos os lados.

Mas tal delírio não foi privilégio de um autor como Vianna. Com efeito, aquela hegemonia de esquerda em momento político adverso, expressa por Roberto Schwarz, criava uma espécie de dissonância geral entre desenvolvimento do teatro e fechamento progressivo de condições políticas e produtivas. Os artistas defendiam convictos que

²⁰⁹ VIANNA apud MORAES, 2000, p. 244.

suas novas formulações eram superações inegáveis, mesmo que houvesse cada vez menos abertura material para realizá-las. A posição de Vianna assemelha-se, curiosamente, a da grande maioria dos artistas de teatro naquele momento. O Sistema Coringa, de Augusto Boal, por exemplo, redigido como prefácio do espetáculo *Arena conta Tiradentes*, é sua tentativa de síntese diante dos termos incompletos, das limitações do teatro nacional anterior²¹⁰. E o teatro antropofágico tropicalista de José Celso Martinez Correa é forjado como a mais nova e radical incursão do homem brasileiro nas fileiras de combate ao recalque de séculos. Tudo isso a despeito do horror ditatorial em marcha – todo o manifesto poético do tropicalismo, por exemplo, trabalha dentro deste recuo, conquanto não com a ideia de recuo. Caetano Veloso, no seu livro de memórias *Verdade tropical*, diz: “tínhamos assumido o horror da ditadura como um gesto nosso, um gesto revelador do país, que nós, agora [...] deveríamos transformar em suprema violência regeneradora”²¹¹. Ou seja, a ditadura não era um entrave, mas rico combustível para novas incursões estéticas²¹². Já em 1965, Vianinha, num esboço para artigo, diz o seguinte:

Não há que desanimar. A democracia foi destruída enquanto organização, mas não enquanto absoluta aspiração do povo e do artista brasileiro. *A destruição dos valores democráticos custou também a destruição de vários mitos que enredavam a consciência social*²¹³.

E, posteriormente, em entrevista de 1974, ele diz que:

²¹⁰ Cf. BOAL, 2010, pp. 239-301.

²¹¹ VELOSO, 1997, p. 51.

²¹² Zé Celso diz que: “Depois desse golpe uma coisa ganhou sentido. O sentido de fazer a arte, a arte pela arte. Nada com mais eficácia política do que a arte pela arte, porque ela, em si, é um fenômeno de criação, de descompromisso com fórmulas feitas; é o sentido de reivindicação e portanto de subversão [...] Todas as grandes revoluções são precedidas e impulsionadas por uma correspondente fase de criatividade no campo da arte” (1998, p. 99)

²¹³ VIANNA, 1983, p. 104, grifo nosso.

Aí aconteceram os acontecimentos de 1964 e fizeram com que os artistas, desligando-se daquela atividade política intensa, permanente, a que eles se dedicavam, pudessem novamente se debruçar sobre a sua própria atividade, pensar sobre ela [...] *o período de 64 a 68, digamos, foi o período de mais forte criatividade desta linha, porque novamente voltou-se a privilegiar o estético e aí já com algumas características originais criadoras* [...] dessa vez realmente se criou²¹⁴.

Este desacordo, portanto, que existe entre a ideia de avanço de formulações estéticas e ditadura marca boa parte da consciência artística do período e coloca o debate num campo anterior, interno à classe média progressista. Isso tudo, grosso modo, cria uma oposição central entre a cultura imediatamente anterior à ditadura e toda a sorte de manifestos e sínteses artísticas que apareceram nas sombras dos generais. Antes, projetos como o CPC e o MCP, em Pernambuco, mesmo em suas limitações idealistas e a despeito da atmosfera ideológica do nacionalismo e do desenvolvimentismo, transformavam, em meio a erros e acertos, a relação da arte com a sociedade ao trabalhar produtivamente junto às populações das massas espoliadas neste país onde o atraso é o motor do progresso. Entre 1964 e 1968, contudo, os grupos de “artistas” viveram uma espantosa euforia num ambiente onde a cultura de esquerda foi hegemônica, mas quando não existia mais nada daquele trabalho que na prática desmontava a ideologia.

O pensamento de Vianinha nestes anos faz parte deste acometimento míope, que só vê o que está a curta distância e passa a organizar teorias a partir de um limite atribuído a um conjunto que não se descreve. Era como se o salto da especulação, que

²¹⁴ VIANNA, 1983, p. 164, grifos nossos.

permite distância da matéria, fosse usurpado de sua capacidade de voo, restando apenas a ilusão do descolamento do solo.

As proposições que nosso autor faz pela união estável entre engajados e desengajados, as brigas de irmãos, Esaús e Jacós, entre tropicalistas e “participantes”, a síntese de Boal entre identificação e distanciamento, entre enlevo e crítica, vivem neste limbo delirante, onde todas as proposições estéticas são marcadas por uma reposição espantosa de categorias internas à arte: enlevo, identificação, “qualidade estética”, “tradição cultural”, vivência, “aura”, “arte pela arte”, “subversão da forma”.

Pragmatismo ideológico

Voltando ao caso específico das reflexões de Vianinha no artigo escrito em 1968, temos então algo como: a) defesa de uma guinada estética do teatro participante, que até ali, segundo o autor, reduzia a possibilidade de atuação no mundo devido a sua generalização e simplificação – o Grupo Opinião, no artigo, é o modelo de síntese entre interesse social e qualidade estética; b) defesa do teatro em geral, como instituição relegada a condições miseráveis decorrentes do subdesenvolvimento do país; c) crítica à nova vanguarda por seu sectarismo e seu irracionalismo.

Ao mesmo tempo em que Vianna assume esta nova posição de várias faces, ele mantém firme aquela ideia de um trabalho ético e responsável da atividade cultural. Segue defendendo um teatro que *participe* do mundo cotidiano e que contribua para as reflexões sobre a complexidade do homem brasileiro. Um teatro que trabalhasse produtivamente na *práxis vital* e na consciência social de seu tempo. Porém, como vimos, ele subtrai de seus ideais a noção de um teatro militante, que use a arte como instrumento de transformação. Assim, não mais concebe o teatro como formação *em*

oposição ao mundo e prega, ao contrário, um espetáculo que *contribua* na reflexão da sociedade como um todo, para que esta se transforme. Conforme ele afirma na última entrevista que deu em vida:

Eu acho que a responsabilidade do artista hoje [...] é a da profundidade, é a tentativa desesperada de ser profundo e atingir a profundidade não no sentido de relativismo, no sentido de ser obscuro, mas a profundidade no sentido de riqueza da realidade, de riqueza da vida, de paixão pela existência humana²¹⁵.

Há um sentido difuso que passa a caracterizar sua ideia de participação, ainda que o interesse pela relação entre arte e realidade siga orientando seu pensamento. Já no artigo de 1968 esta posição começa a mostrar seu aspecto ambivalente quando operada num mundo diverso daquele em que Vianna participara, o das inovações do Arena e CPC. Se antes a ideia de participação da arte correspondia ao direto engajamento num mundo em luta, agora a mesma ideia se transfigurava num conceito abstrato que flana numa realidade povoada de fantasmagorias de um passado efervescente.

Ao que parece, o apelo à participação num mundo derrotado não tem mais a capacidade de distinguir entre intervenção ética na sociedade e abastecimento do mercado cultural moldado pelo fetiche. É compreensível que Vianna passe a condenar as manifestações artísticas que menosprezam o debate sobre circulação em grande escala no aparelho comercial e que, supostamente, se fecham em um mundo restrito e insignificante. Em suas palavras:

²¹⁵ VIANNA, 1983, p. 183.

Ninguém aqui está formulando posição contrária à experimentação. O que não podemos é tomar a posição de fazer do teatro brasileiro um imenso laboratório, desligado de suas condições comerciais, de *seus atrativos para o público*. Como se fosse melhor não existir o que já existe, para então começar do começo. [...] O teatro, ao contrário do que afirma Maciel, *é uma mercadoria industrializável* sim, submetida, porém, na política cultural do governo a um processo de extinção²¹⁶.

A composição do argumento apresenta um movimento singular que mistura certa lucidez materialista com uma formulação pragmática, que sinaliza espantosa adesão ideológica. Como vimos antes, mesmo em 1962 Vianna trabalhava com a ideia de um mercado cultural que poderia ser reconquistado com sentido popular. Aqui, ele já passa a se referir ao mercado como uma entidade pragmática que avalizaria a obra não por seu sentido popular, mas por sua qualidade interna, por sua força estética. Vianna passa a entender “público” como categoria una, homogênea. O argumento anterior centrava-se na ideia de que haveria luta social dentro do espectro reconhecido como o do mercado cultural. O idealismo contraditório de outrora, contudo, transforma-se em adesão ao fetiche.

No artigo, Vianna afirma, por exemplo, que “Paulo Autran, sozinho, só com a voz bem impostada, de audiência em audiência, desencavou verbas milagrosas”²¹⁷. A sentença é engraçada, embora tenha ares de seriedade: ele usa o adjetivo “milagrosas” para argumentar que a qualidade estética do ator conseguiu desencavar melhores condições produtivas – como se o Deus mercado respondesse às preces e sacrifícios estéticos dos artistas. Em contrapartida, por linhas tortas, há um reconhecimento

²¹⁶ VIANNA, 1983, pp. 124-5.

²¹⁷ Ibid., p. 127.

concreto das condições miseráveis para produzir e uma correção da desqualificação geral promovida antes com relação a novas possibilidades abertas com o teatro moderno. E parece ser esta curiosa conjunção entre adesão ideológica e senso pragmático que, alguns anos depois, levará nosso autor a participar e defender o trabalho na indústria cultural periférica em formação, nos anos em que a TV brasileira se popularizava e se massificava.

Diante de questão semelhante, Peter Bürger, na análise das vanguardas históricas, afirma:

A práxis vital à qual – ao negá-la – o esteticismo se refere, é a vida cotidiana do burguês ordenada segundo a racionalidade voltada para os fins. Não é objetivo dos vanguardistas integrar a arte a essa práxis vital; ao contrário, eles compartilham da rejeição a um mundo ordenado pela racionalidade-voltada-para-os-fins, tal como a formularam os esteticistas. O que os distingue destes é a tentativa de organizar a partir da arte, uma nova práxis vital²¹⁸.

Contudo, “uma arte não mais segregada da práxis vital, mas que é inteiramente absorvida por esta, perde – justamente com a distância – a capacidade de criticá-la”²¹⁹.

Sem querer abusar do transporte anacrônico de conceitos, as reflexões e as escolhas de Vianna após o golpe militar parecem caminhar pouco a pouco para esta *mistura* entre desejos de participação e enlevo ideológico. E a posição não apenas faz perder a capacidade de criticar a realidade na qual deseja participar, mas também a homologa sistematicamente.

²¹⁸ BÜRGER, 2008, p. 106.

²¹⁹ Ibid., p. 107.

Contudo, a coisa toda é ainda mais complexa, pois não é de todo verdade que aqueles que resolveram se inserir no aparelho cultural fossem ingênuos entusiasmados. Vianna acreditava que era um espaço *em disputa*, conforme afirma numa entrevista de 1974:

Eu acho que é muito significativo trabalhar na televisão brasileira e lutar nela, da mesma maneira que lutar na imprensa, trabalhar no rádio, trabalhar em qualquer meio de comunicação. A televisão não é um meio de comunicação maldito, ou amaldiçoado pela sua própria natureza²²⁰.

A ideia de luta interna no aparelho revela que, novamente, há uma conjugação singular entre possibilidade de avanço produtivo da cultura – afinal, o alcance popular da TV é impressionante – e a necessidade existencial de se continuar produzindo num momento cada vez mais fechado e de rígido controle social. Parece haver aí um amálgama de pragmatismo (continuar produzindo mesmo em condições adversas) e ingênuo idealismo (crença de que o mercado cultural é uma forma neutra que poderia ser humanizado). E Vianna está entre os poucos artistas do período que conseguiu seguir produzindo algo porque objetivamente seguiu tentando. Em depoimento ao ator Marcílio Moraes, Vianna diz:

Já existe uma teoria de que o negócio é escrever para guardar na gaveta, que um dia a gente vai conseguir ser representado. Não sei se é um ponto de vista cultural ou profissional, ou se as duas coisas, mas eu continuo tentando escrever para ser representado, mesmo que tenha

²²⁰ VIANNA, 1983, p. 185.

que selecionar cada vez mais a minha temática para enquadrá-la nos padrões permissíveis. Mesmo que durante anos eu tenha que catar feito garimpeiro o que pode ser escrito. Ainda há possibilidade de falar sobre os problemas contemporâneos, sobre o mundo de hoje. Ainda há possibilidade de batalhar contra a opressão, contra a injustiça, mesmo na situação atual. Agora, é claro que cada vez fica mais difícil. Pode ser que um dia não seja mais possível e aí eu não sei que posição vou tomar²²¹

Por outro lado, é verdade que ele se entusiasmava com a possibilidade de produzir e influir em meios culturais de grande alcance, como o cinema e a TV²²². É como se ele fizesse da resignação força para uma ideia de superação. A disposição não deixa de ser louvável, embora difícil de ser aceita, mesmo num momento mais aberto das estruturas produtivas da indústria audiovisual.

O herói anônimo

Nos últimos anos, Vianna vai definindo sua posição como a do paciente revolucionário que opta pelo trabalho anônimo dentro do aparelho produtivo, buscando desencavar fissuras que porventura mantenham viva certa contraposição e luta contra o

²²¹ VIANNA apud MORAES, 2000, p. 312.

²²² Em entrevista de 1974, Vianna diz que: “A revista TV Guide (americana, com tiragem de 6 milhões de exemplares) fez uma análise da programação mundial de televisões. Chegou à conclusão de que praticamente em todo o mundo, no chamado horário nobre, predomina a produção americana, as séries para TV: a mentalidade do policial, de um perseguindo o outro. A revista, porém, notava, com indulgente estranheza, que num país da América do Sul a televisão não seguia essas normas mundiais. Era o Brasil. No Brasil, das 6 da tarde, até 10 e meia da noite – uma faixa bem mais extensa do que o ‘horário nobre’ – só existe produção de autor nacional, só produção nacional. *The Novels*, como eles dizem. Será que este simples fato justifica a participação de um homem de cultura na TV brasileira ou o preconceito exige mais justificativas?” (1983, p. 172)

subdesenvolvimento. No prefácio oficial de sua última peça de teatro, ele afirma que “*Rasga Coração* é uma homenagem ao lutador anônimo político”²²³. E continua:

Rasga coração é a história de Manguari Pistolão, lutador anônimo, que depois de quarenta anos de luta por aquilo que ele acha novo, revolucionário, vê o filho acusá-lo de conservadorismo, antiguidade, anacronismo [...] No final, no frigor dos ovos, o revolucionário para mim, o novo, é o velho Manguari. Revolucionário seria a luta contra o cotidiano, feita de cotidiano²²⁴

Obviamente, ele se identifica com o velho Manguari. A posição se traduz em algo como o labor do comunista aplicado, materialista, militante que se reconhece como parte de uma enorme máquina em disputa e não como herói impulsivo que liderará as massas rumo à mudança. Num esboço para o prefácio de *Rasga coração* ele diz:

A única maneira de negar o mundo/ É nos dividirmos, dolorosamente, sofrer nossa divisão/ Usarmos um homem para sobreviver e outro para lutar contra essa sobrevivência²²⁵.

Esta posição foi abordada repetidamente na dramaturgia de Vianna após 1964. É um conjunto de peças que transformam os rumos do trabalho que ele vinha desenvolvendo como autor. Toda sua dramaturgia no período anterior ao golpe teve como protagonistas operários, lavradores, ou explorados em geral (*Chapetuba F.C.*; *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*; os autos cepecistas; *Brasil, versão brasileira*; *Quatro*

²²³ VIANNA, 1984, p. 57.

²²⁴ Ibid., p. 57.

²²⁵ Id., 1983, p. 191.

quadras de terra; Os Azeredo mais os Benevides), numa busca por formas experimentais. Na grande maioria de sua obra dramática pós-64, os protagonistas são homens da classe média, intelectuais progressistas angustiados com os dilemas de viver num mundo sombrio (*Moço em estado de sítio; Mão na luva; Longa noite de Cristal; Corpo a corpo; Rasga coração*).

Além disso, são obras que se estruturam como dramas que observam um indivíduo cercado por um mundo que ele não reconhece mais – numa espécie de ininterrupta figuração da crise existencial do lutador político de classe média. Contudo, essa espécie de terapia de classe acaba por traduzir e documentar certo percurso do autor naqueles anos.

Ainda entorpecido pelos estampidos dos tiros não disparados no 1º de abril de 64, Vianna escreve duas peças que foram deliberadamente engavetadas e só tornadas públicas depois de sua morte: *Moço em Estado de Sítio* e *Mão na Luva*. Em ambas, um protagonista chamado Lúcio lida com uma crise político-existencial²²⁶. As peças tentam focalizar os dilemas do intelectual engajado diante da paralisia, do represamento histórico, das derrotas e das poucas possibilidades de seguir atuando. Além disso, e ao mesmo tempo, as peças mostram um homem de convicções abaladas, que critica os limites e erros anteriores como a suposta imaturidade inconsequente e também o superdimensionamento daquele momento político²²⁷. Ao fim deste angustioso périplo, aceita entrar na engrenagem produtiva de um grande jornal pra poder continuar

²²⁶Na primeira peça, *Moço em estado de sítio* (VIANNA, 1965) trata-se de uma situação presente, já em *Mão na Luva* (In: VIANNA, 1984) é uma sessão de confronto com fantasmas do passado.

²²⁷Curioso notar as constantes referências na peça *Mão na Luva* à Inconfidência Mineira, já como espécie de metáfora dos erros anteriores. Em 1967, Boal e Guarnieri escreveriam *Arena conta Tiradentes* usando exatamente a mesma metáfora. Boal afirma: “esta e outras inconfidências menos remotas ou em curso, vitoriosas ou derrotadas, tendem a interpretar o povo sem ouvi-lo, traduzindo em sua própria linguagem de elite palavras que em nenhuma parte foram pronunciadas. Ao povo, depois, informam sua tradução” (BOAL, 2010, p. 212).

existindo: “Não vou ser um rancoroso não, resmungando só o socialismo, só o socialismo, eu enfrento o meu fracasso!”²²⁸, afirma o Lúcio de *Mão na Luva*.

Quando escreve estes textos Vianna ataca a posição final do protagonista: mostra a angustiada decisão como espécie de capitulação, que, por sua vez, envolvia uma alta dose de traição aos companheiros que persistiam e a si mesmo. Procura ainda aludir à estrutura produtiva que molda o intelectual progressista, que passa a aceitar, pouco a pouco, tarefas escusas:

LÚCIO – Vou fazer o quê? Ficar desempregado? Como o Rafael, dois anos em biscate? Como Licínio, Amílcar, Zé Soares, dignamente fora de tudo? Em companhia imobiliária, empresa de publicidade, porque se engole menos sapo?²²⁹.

Porém, a posição oscila. Existe um movimento ambíguo nas peças, um drama sem campo aberto para muitas escolhas objetivas. E o interesse de observar essas pequenas peças – quase um documento interno das angústias individuais de nosso autor – é que esta espécie de transigência com a barbárie viria a ser justamente uma questão crítica no caminho percorrido por Vianna.

Já em 1969, Vianna escreve a peça *Longa noite de Cristal*²³⁰. Lá, a luta repentina e espasmódica do apresentador de TV, Cristal, contra o aparelho, aparece como um erro²³¹. Um heroísmo estetizado, barulhento, sem construção, irresponsável, romântico

²²⁸ VIANNA, 1984, p. 150.

²²⁹ Ibid., p. 150.

²³⁰ Xerocópia do acervo de peças teatrais da biblioteca da ECA/USP.

²³¹ A peça conta a história de um apresentador de TV que ficara famoso por suas transmissões, que narrou eventos fundamentais da história do país com uma voz que marcara uma época, daí o apelido, Cristal. Mas ele está velho, não é mais o mesmo. A emissora em que trabalha luta pra pagar as contas e tenta se atualizar com novos formatos, agora privilegiando novelas ao jornalismo, com orçamentos reduzidos e condições cada vez piores de produção. No meio disso, Cristal, para sustentar sua vida boemia, de luxos e desprazeres pessoais, vive a transmitir matérias pagas e fechar negócios escusos de favores a empresas ou

cujo resultado é simplesmente desmontar a luta silenciosa daqueles que atuam anonimamente nas fissuras do cotidiano²³².

Este *herói anônimo*, pragmático e paciente, espécie de mito de participação que Vianna persegue fixamente nos últimos anos de sua vida é a sua ideia de atuação sub-reptícia numa luta que mais hora menos hora ganharia a história. Mas as imagens montadas por ele acabam tendo sentido inverso – quando olhadas nesta distância histórica –, aparecem como delírios de um autor já sem mobilidade alguma no aparelho ideológico de um cotidiano cercado. A posição de Vianna é de uma tristeza atroz. A fé de um homem em algo morto. Como um combatente que passa anos guardando um posto numa ilha longínqua sem saber que a guerra terminou.

governos através de seu jornal. Contudo, um dia ele assiste uma cena típica da barbárie do país, uma mulher morrer na porta de um hospital por ter tido negado o atendimento. Ele transmite de surpresa o fato. Alguns dias depois, seu chefe ordena-lhe que se retrate, pois o dono do hospital é um dos patrocinadores da rede. Cristal aceita depois de relutar, mas no momento volta atrás e confirma a informação. É despedido e tenta se matar. Termina os dias apresentando um programa ridículo sobre meditação transmitido de madrugada. Mas embora tudo na peça transcorra em torno de Cristal, a personagem mais importante e representativa da posição de Vianna parece ser a do editor do jornal, chamado Murilo. É um trabalhador anônimo, que luta por manter o jornal de pé, pra conseguir uma segunda edição na programação e pra manter funcionando alguma brecha de jornalismo crítico. Quando Cristal é obrigado a se retratar, Murilo fica do lado dele, apoia-o mesmo quando Cristal descumpre o combinado. E, por isso, é também demitido.

²³² Entretanto, o enunciado formal da peça sustenta o contrário, vemos uma retrospectiva do herói, sua vida miserável e, de repente, um lapso de determinação em meio a um mundo que o esmaga. Ou seja, o momento que Cristal recusa a se retratar é a realização do drama, sua vontade movendo seus passos, quando ele torna-se sujeito. Não é acaso, portanto, que na montagem da peça por Celso Nunes em São Paulo, o grupo fez de Cristal um herói, um mártir da justiça. Vianinha, obviamente, fica louco de raiva quando vê o espetáculo dizendo o contrário do que pretendia, pior, defendendo aquela estética vanguardista, impulsiva, estetizada que almejava criticar na metáfora de Cristal: “a encenação faz de Cristal um tresloucado homem superior que é tratado a pontapés por todos” (VIANNA, 1983, p. 131), diz Vianna numa entrevista de 1970 sobre a encenação. E termina dizendo: “A encenação de Cristal chocou-se com a peça Cristal não por causa do estilo. Isto é uma resultante. O choque foi de posições. Estamos atrás de um teatro dos países subdesenvolvidos em luta por sua libertação e pela afirmação autônoma de sua capacidade criadora. Esta é a minha posição. Um teatro que sirva à luta consciente, paciente, determinada, irreversível, contida, disciplinada, final do mundo subdesenvolvido” (Ibid., p. 133)

Duas mortes

No fim da vida Vianna se parecia cada vez mais com as personagens das suas peças pós-golpe. Seu trabalho parecia convertê-lo numa peça da engrenagem que combatera.

Todavia, sua sinuosa trajetória pessoal, seu pensamento de evolução desordenada, suas mudanças repentinas, a variação das posições, seu avanço que carrega altas doses de recuo, tudo isso faz lembrar o próprio país. Vianna navegou ao sabor do movimento periférico nacional. Politizou-se e encampou a vanguarda da luta no vácuo do populismo trabalhista em crise. Falou em nome dos explorados quando eles em curto período sentiam que andavam sem cabresto à frente. Compôs a resistência ideológica da esquerda teatral nos primeiros anos pós-golpe, enquanto a modernização conservadora ainda acertava seus eixos para seguir como sempre seguira. E então, posto o trem periférico em marcha, novamente ocupou seu assento à janela, ressuscitando uma quantidade enorme de dualismos, num retrocesso crítico de um pensamento que se desatrela de qualquer correspondência histórica real para justificar possibilidades puramente culturais numa situação de isolamento.

Mas Vianna sofria e morria com isso. O câncer que o corroeu e o matou aos 38 anos parece o símbolo trágico de sua posição. Ele trabalha por uma difusa resistência silenciosa enquanto alimenta o moinho da indústria cultural periférica. Era corroído por aquilo mesmo que o mantinha vivo, atacado pelo seu corpo.

Para terminar estas reflexões divididas em duas partes, uma lembrança um pouco mistificada, mas bela, de poder metafórico, enunciada por um amigo: Domingos de Oliveira conta que ao visitar Vianna no hospital pouco antes de morrer, ele delirava

rememorando uma imagem dele jovem junto a seus companheiros do CPC no dia em que o prédio foi incendiado. Ele dizia: “corram, corram... pelas escadas”... Como se na sua morte física, se lembrasse de outra morte que viveu. No seu enterro, em 1974, lotado de celebridades e jornalistas, uma coroa de flores chamava a atenção. Ela dizia: “Teus companheiros do CPC, que estão em todos os lugares, não esquecem de você, companheiro Vianna”. Vianna morreu de Brasil²³³.

²³³ A bela sentença que encerra o texto foi proferida pelo Professor José Antonio Pasta Jr. na banca de qualificação deste trabalho em outubro de 2012.

Referências

- ARANTES, Paulo E. 1964, o ano que não terminou. In: TELES, E.; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura?* São Paulo: Boitempo, 2010.
- _____. *Sentimento da Dialética – na experiência intelectual brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- BARCELLOS, Jalusa. *C.P.C. da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BERLINCK, Manoel T. *CPC-UNE*. Campinas: Papirus, 1984.
- BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice – Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997.
- BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- _____. Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro. *Arte em Revista*. São Paulo, ano 3, nº 6., out. de 1981.
- BRECHT, Bertolt. *A compra do latão [1939-1955]*. Lisboa: Vega, 1999.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naif, 2008.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1988.
- CANDIDO, Antonio. Os feitos da burguesia. *Revista Discurso*. São Paulo, nº 11, 1979.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad.: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.

CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: ISEB, 1958.

CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

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

DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço Cultural e Convenções Teatrais na Obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ENGELS, Friedrich. Introdução à guerra civil na França, de Karl Marx. In: MARX, Karl. *A guerra civil na França*. Trad.: Rubens Enderle. Pp. 187-199. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. São Paulo: Boitempo, 2010.

GUARNIERI, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional. *Arte em revista*. São Paulo, ano 3, nº 6., out. de 1981.

GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. *Revista Dionysos* (Edição especial: Teatro de Arena). Rio de Janeiro, nº 24, pp. 64-82, out. 1978.

GUIMARÃES, Teresa P. L. R. de Queiroz. *Louis Jouvet no Brasil (1941-1942): um mestre francês nas raízes da renovação teatral da década de 40*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 1981.

GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

JACOBBI, Ruggero. *Crítica da razão teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. (Organização de Alessandra Vannucci). São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEMOS, Tite. Dar uma, duas, três, muitas bofetada. *Revista Civilização Brasileira*. São Paulo, Caderno Especial, n. 2, Teatro e realidade brasileira, pp. 141-149, julho, 1968.

LIMA, Mariângela Alves de. História das ideias. *Revista Dionysos* (Edição especial: Teatro de Arena). Rio de Janeiro, nº24, pp. 30-63, out. 1978.

MACIEL, Luiz Carlos. Quem é quem no teatro brasileiro. *Revista Civilização Brasileira*. São Paulo, Caderno Especial, n. 2, Teatro e realidade brasileira, pp. 49-69, julho, 1968.

MAGALDI, Sábato Depoimento sobre histórico TBC. *Revista Dionysos* (Edição especial TBC). Rio de Janeiro, nº 25, out. 1980

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.

MARX, Karl. *A guerra civil na França*. Trad.: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MESQUITA, Alfredo Depoimento sobre histórico TBC. *Revista Dionysos* (Edição especial TBC). Rio de Janeiro, nº 25, out. 1980.

MORAES, Dênis de. *Vianinha, cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista*. São Paulo: Boitempo, 2003.

PASTA, José Antonio. O padre e o anarquista. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada, 08/Ago/1998.

PÉCORA, José Renato; PRADO, Décio de A.; TORLONI, G. M. O 'teatro de arena' como solução do problema da falta de teatros no Brasil. *Revista Anhembi*. São Paulo, ano I, nº10, 1951.

PRADO, Decio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PRADO, Décio de Almeida. Alfredo Mesquita (visto de um só ângulo). *Revista Dionysos* (Edição especial: Escola de Arte Dramática). Rio de Janeiro, nº29, out. 1989.

_____. "O teatro de Louis Jouvet em São Paulo". *Revista Clima*. São Paulo, nº 3, pp. 93-101, agosto de 1941.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. *Teoria e prática do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena*. São Paulo. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, 2012.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. O teatro agressivo. In: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1993

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SILVEIRA, Miroel. *A outra crítica*. São Paulo: Editora Símbolo, 1976.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930 – 1964)*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Sérgio R. de Carvalho. *O drama impossível – teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. Tese de doutorado.

São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Realismo e encenação moderna: o trabalho de André Antoine. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). *O teatro e a cidade: lições de história do teatro*. São Paulo: SMC, 2004.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O Pai de Família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4ª Edição. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

SEGATTO, José Antonio. *Reforma e revolução: as vicissitudes políticas do PCB (1954-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

VIANNA Filho, Oduvaldo. *Moço em estado de sítio*. Cópia xerocopiada da biblioteca Lasar Segall, 1965.

_____. *O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. (Seleção: Yan Michalsky). São Paulo: Global, 1984.

_____. *Os Azeredo mais os Benevides*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro – plano editorial, 1969.

_____. *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho* —v.1. Organização de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Ilha, 1981

_____. *Teatro, televisão e política*. (Seleção, organização e notas: Fernando Peixoto) 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. *Teatro político e questão agrária, 1955-1965 – contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literaturas. Brasília: Instituto de Letras da Universidade de Brasília, 2009.

WILLIAMS, Raymond. O teatro como um fórum político. In: _____. *Política do modernismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011

_____. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

Programas de espetáculos

Chapetuba F.C., Teatro de Arena, 1959

Eles não usam Black-tie, Teatro de Arena, 1958

Essas Mulheres, Teatro de Arena, 1956

Revolução na América do Sul, Teatro de Arena, 1960

Anexo 1

Do Arena ao CPC¹

O teatro brasileiro começa a ter o centro de gravidade deslocado: a média empresa que não pode empatar dinheiro em ensaios sem ter outra peça em cartaz começa a ser substituída pela grande empresa capaz de alentados investimentos em artistas de fama, montagens de luxo e mulher.

Enquanto média empresa, o teatro precisa manter um compromisso cultural com o público. Neste caso, o teatro brasileiro de hoje, pelo menos, abandonou seu sectarismo moralista e suas propostas cândidas de comportamento humano. É um teatro que distingue com mais propriedade a aparência da essência dos fenômenos.

A grande empresa, ao contrário, para sobreviver depende quase que exclusivamente de um mulherólogo. A grande empresa se apoia em todos os fatores externos do desenvolvimento, em todos os seus reflexos aparentes. Não que mulher seja fator externo, mas mulher no palco é externo. Das mãos de Zampari, Celi, Ratto, Ziembinsky, Ruggero Jacobbi, Alfredo Mesquita, o teatro brasileiro desloca-se mansamente para as mãos de Ibrahim Sued.

A responsabilidade do fato não é pessoal e exclusiva de Ziembinski, Celi etc. O desenvolvimento brasileiro é externo e periférico e terá que se expressar assim no teatro. Mas, sem dúvida, as posições frouxas e conciliadoras do comando do teatro brasileiro têm ponderável parcela de responsabilidade nessa possibilidade melancólica que se

¹ O artigo foi publicado na Revista Movimento da União Nacional de Estudantes (UNE), nº 6, out. de 1962.

esboça do aparecimento de uma Broadway subdesenvolvida. A inflação de salários, de montagem, de mulheres necessárias, de preço de ingresso, rapidamente situarão fora de nossa realidade uma manifestação tão profundamente social como é o teatro. Se Cacilda Becker, para sobreviver, começar a cantar e dançar nos próximos espetáculos de Ibrahim Sued, terá sido ela mesma a autora desse lamentável destino.

A média empresa manteve um compromisso cultural com o público; porém eclética, apolítica, tímida, inconsciente, não chegou a formar uma política cultural, não passando de um aprimoramento técnico e artístico de secundária importância na formação do fenômeno social do teatro.

O Teatro de Arena apareceu com outro jeito desde o início. Começou como simpático: ‘o simpático teatrinho da rua Teodoro Bayma’. Essa ‘simpatia’ era expressão de seu esforço, de sua característica insólita dentro do panorama empresarial de teatro. Mesmo sem uma linha cultural definida, o Arena surgia mais adequado às condições econômicas e sociais. Sem poder se apoiar em figuras de cartaz, em cenários bem-feitos, em peças estrangeiras de sucesso comercial (o *avaloir* é alto), o Teatro de Arena, mais cedo ou mais tarde, teria que apoiar sua sobrevivência na parcela politizada do público paulista identificada com aquelas condições econômicas. Um público que via muito mais Brasil nos esforços culturais de conscientização do que nas realizações externas e desvinculadas. O simpático teatrinho a princípio era um grupo semi-amador, sem estrelas, faz tudo. Não demorou muito para que ele perdesse esse seu aspecto franciscano e assumisse uma vigorosa posição participante que terminaria por incluí-lo na história do nosso teatro.

Enquanto as outras companhias, sem muito para dizer de autêntico, comercializavam a sua forma, o Arena comercializava seus conteúdos, usando no público sua área mais urgente de indagações pelo mundo. Os problemas que menos

distância possuíam da realidade social foram abordados. As mediações longínquas foram abolidas. Da tortura mental de Pirandello à procura de ‘porquês’, para a palavra direta e evidente de Guarnieri a expor os ‘como’. Para o Arena a cabeça do público não era mais um bazar de produtos culturais. Para o Arena, cultura não era feira livre, bazar, mercadinho.

A média empresa, os TBC e Maria Della Costa tinham e têm uma perspectiva desajustada do processo em que estavam incluídos. O teatro, para eles, representa pairar sobre as condições materiais. Isso se reflete na montagem sempre juscelinista, acima do poder real de investimentos e nos conteúdos que satisfazem as indagações individualistas de um público que se desliga da sociedade brasileira como um todo, de um público que só compreendia o povo brasileiro como seu empregado. Um teatro voltado para a alienação do homem, de sua história e de seus compromissos humanos.

A média empresa teve como destino abdicar de sua linha cultural (confusa), relegada aos manifestos nos programas de teatro, e montar cada vez mais o digestivo e o laxante. O digestivo e o laxante são vitais. Por isso fazem sucesso. Mas são atitudes de aceitação quando assumem a primazia das manifestações culturais de uma sociedade. A luta das médias empresas para a sobrevivência é heroica enquanto luta, mas é inglória enquanto método e consciência dessa luta.

Comercialmente, o teatro não pode enfrentar os monopólios digestivos da televisão, do cinema, das boates e, agora, os do teatro também. A televisão e o cinema pouco ou nada podem dizer. São censurados pelo poder econômico. São obrigados a serem digestivos e laxantes. O teatro, que poderia levantar a bandeira da conscientização, da luta, enrolou-se melancolicamente. A televisão precisa utilizar todo o seu poder criador para deformar o público. É uma arte dizer coisas banais e ser ouvido o tempo todo. A televisão é paga para isso. Essa é a sua missão objetiva. Não depende

da vontade dos artistas da televisão. A televisão não é o reino da mediocridade dos medíocres. De maneira nenhuma! O teatro, não percebendo isso, é incapaz de lutar pela redenção cultural de nossos artistas – despreza-os, sente-se superior, e justifica sua inação, sua abulia, seu igrejismo, com esparsas montagens de autores internacionais de algum significado. O teatro formou uma aristocracia artística que, como o nobre desapropriado, paga com fome, com desemprego, com falta de público, essa ilusória condição de liberdade e dignidade. Não há nenhuma dignidade em passar fome em silêncio.

O público do Teatro de Arena conduziu o Arena para outro caminho. O Arena foi porta-voz do público. Não é o público que detesta pensar; é uma bem azeitada engrenagem que não lhe dá acesso às informações. E o pensamento começa pela informação, pela situação histórica e concreta em que nos descobrimos. A *Luta Democrática* só publica histórias de crimes porque no dia em que publicar os crimes políticos e sociais batem o gongo e acaba a Luta. Denunciando os crimes políticos e econômicos, a *Luta* seria vendida até no Pólo Sul. A prova disso está no sucesso comercial das peças para serem pensadas: *Pagador de promessas*, *Gimba*, *Revolução na América do Sul*, *Pedro Mico*, *Semente*, *Boca de Ouro*. (*Boca de Ouro* entra aqui para aliciar o Nelson Rodrigues e não deixá-lo totalmente contra estas posições).

O Arena para conseguir esse resultado teve que tomar uma atitude decisiva, que apareceu com a chegada de Augusto Boal: a mobilização de todo o Teatro de Arena para criar o espetáculo. Deixou de haver funções estanques de ator, diretor, iluminador etc. O Arena tornou-se uma equipe, não no sentido amistoso do termo (no sentido amistoso do termo, realmente, quero crer que quase todas as companhias são equipes), mas no sentido criador. Todos os atores do Arena tiveram acesso à orientação do teatro; orientação comercial, intelectual, publicitária. Boal mobilizou toda a imensa capacidade

ociosa existente; Flávio Migliaccio, que só fazia pontas e carregava material de contraregragem, praticamente inventou um novo ator no Brasil; Guarnieri, Boal, Chico de Assis, Flávio, Milton Gonçalves, Néelson Xavier, escreveram peças. Todos participamos de um laboratório de atores. E todos estudamos e debatemos em conjunto. O teatro brasileiro não tem autor: existem dramaturgos, mas não existe um processo coletivo de pensamento orientando o teatro. Todo militante do teatro brasileiro teria que ser convocado para essa atuação. Em qualquer outro teatro, Flávio Migliaccio, até hoje, debaixo da aristocracia criadora, seria carregador de material de cena, e Guarnieri, no máximo, estaria num teatro de segundas-feiras.

O autor inconsciente do teatro brasileiro foi o diretor estrangeiro. E o diretor, até hoje, mistificado por metafísico talento, mistificado pela condição ‘extracomum’ do artista, não foi capaz de fazer um teatro brasileiro. Os nossos diretores, o comando do teatro brasileiro, identificava e ainda identifica o fracasso de bilheteria com o verdadeiro teatro. Para eles, só uma feliz coincidência permite sucesso comercial e artístico simultâneo. Posição comercial e culturalmente suicida.

As tensões entre as conquistas formais estéticas e a compreensão do grande público são, sem dúvida, muito fortes; mas as tensões entre o conhecimento vital do grande público e a pobreza irracional da arte também são muito grandes. A história formal da arte pode estar séculos avançada, mas a sua percepção da realidade ainda é do século passado.

A desconfiança e a incredulidade do artista brasileiro em relação à sua capacidade criadora é tão grande que a estreia de *Eles não usam Black-tie* foi assistida com um único comentário: ‘Vai car. No segundo ato cai... No terceiro ato cai. Ah, então, no finzinho vai cair’. *Black-tie* não caiu. *Black-tie* levantou a confiança e a responsabilidade do artista brasileiro de teatro para realizar seus pronunciamentos sobre

o mundo. *Black-tie* afirmou que as conquistas formais precisam estar ajustadas à capacidade perceptiva de um povo, se se quiser realmente instalar sentimentos novos e originais na consciência do povo. *Black-tie* afirma que arte é uma arma do homem na sua luta de liberdade e libertação.

O Teatro de Arena, porém, trazia dentro de sua estrutura um estrangulamento que aparecia na medida mesmo em que cumprisse a sua tarefa. O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa. Não que o Arena tenha fechado seu movimento em si mesmo; houve um raio de ação comprido e fecundo que foi atingido com excursões, com conferências etc. Mas a mobilização nunca foi muito alta, porque não podia ser muito alta. E um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização. É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa. O Teatro de Arena, esbarrando aí, não teve capacidade, naquele movimento, de superar esse antagonismo. O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação. Isto sem dúvida repercutia em seu repertório, fazendo surgir um teatro que denuncia os vícios do capitalismo mas que não denuncia o capitalismo ele mesmo. O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado. Guarnieri, Boal podem ou não escrever peças de ação, mas um movimento de cultura popular não pode depender

de talentos pessoais – é preciso que a empresa tenha uma existência objetiva de tal tipo que a obrigue a mobilizar todos os seus elementos na criação de um tipo de teatro. Uma empresa que seja sustentada pelo povo, para, objetivamente, ser obrigada a falar e ser entendida por esse povo. Um movimento de cultura popular usa o artista corrente, usa uma ideologia de espetáculo que precisa pertencer à empresa, e não aos seus representantes individuais. Nenhum movimento de cultura pode ser feito com um autor, um ator etc. É preciso massa, multidão. Ele não pode depender e viver atrás de obras excepcionais – o movimento é que é excepcional na medida em que supera as condições objetivas que monopolizam a formação cultural das massas. A maior quantidade dos pronunciamentos artísticos deve ser imediata, efêmera. Sem dúvida, não podem ser dispensados os pronunciamentos genéricos, menos imediatos, mais totais. O importante é que um movimento de cultura popular se enriquece com a obra dos grandes artistas, mas não vive deles.

A arte que enfrenta problemas mais fundos da existência humana, que indaga com mais vigor e mais audácia a origem dos comportamentos, os porquês das circunstâncias que nos envolvem, é fundamental. Mas não se pode exigir de uma sociedade somente esses pronunciamentos. Há outros níveis de ação, que precisam assumir sua verdadeira hierarquia na sociedade de hoje. Não é possível reunir as grandes obras ou fazer uma identidade única que as separe das obras populares, das obras efêmeras. As grandes obras, as realizações artísticas mais acabadas e densas se dividem quanto à sua perspectiva do problema do homem – são reacionárias ou progressistas. O mesmo acontece com as obras correntes, com o abastecimento cultural constante e cotidiano das grandes massas. Essas obras também se dividem em reacionárias e progressistas. A questão não é pesquisar o que é arte e o que não é; a questão é pesquisar quais as que servem ao homem e quais as que o alienam. Arte não é

um pipocar bisonho de manifestações individuais de artistas. Arte é um conjunto de manifestações da sociedade refletindo sobre sua existência. Não se deixa o título de artista quando nos dirigimos à praça pública. Lá se consegue ou não o título de artista.

Uma última palavra de experiência de teatro popular. Guarnieri, há algum tempo, criticando minha posição diante do problema do teatro político, dizia: ‘você quer fazer equação e não teatro’. Precisei de muito tempo de experiência para descobrir o que Guarnieri intuitivamente sabia. Eu não me conformava, porém, com a estreiteza de limites do nosso teatro realista, um teatro dos vícios do capitalismo – não das causas, não das suas manifestações essenciais. Parti para buscar uma nova forma. E fui alienado à procura da forma. Se a um novo conteúdo devia corresponder uma nova forma, comecei a procurar a nova forma e não o novo conteúdo. Para mim era e é evidente a passividade humana das minhas peças e das peças de realismo. *Revolução na América do Sul* perdia na sua irresponsabilidade o que tinha de vigor, de direito, de descomplicado. Guarnieri tinha razão. Todos os dados para que o espectador seja sensibilizado por uma peça devem estar dentro da própria peça. Não podem haver cenas, acontecimentos, personagens, situações que necessitem de uma visão de mundo que esteja acima e fora do mundo teatral criado. As peças ideologicamente perfeitas podem ser mudas para o povo se não lhe dão meios para a compreensão. É preciso um teatro ajustado à capacidade intelectual do povo brasileiro. Um teatro com formas já consagradas pela percepção popular. A forma nova será nova historicamente, será nova em relação à situação cultural da sociedade – não será necessariamente nova na história da arte.

O teatro é a exposição de um personagem que enfrente um obstáculo qualquer, um obstáculo que fere os limites em que o personagem faz coexistir seus critérios de comportamento morais, políticos religiosos, com suas necessidades etc. Uma peça será

tanto mais teatral quanto mais impossível for a manutenção desse limite, quanto mais insustentável for a adaptação. O teatro é o momento mesmo em que esse limite transparece para o público na sua tensão mais violenta. O nosso teatro social brasileiro investiga esse limite sempre subjetivamente. São sempre os critérios morais e as necessidades morais que se chocam. É sempre o que o personagem acha que deve ser feito, e o que deve ser feito que é fixado. O teatro político popular precisa ir além. É necessário um outro personagem, não tão próximo do realismo impressionista, que seja fixado no momento em que enfrenta um obstáculo que força, que rompe seus limites naturais de existência, O natural, o necessário, o irrefutável, o certo, em choque dentro de um mesmo personagem. As opções serão sempre as do sacrifício de alguma coisa absolutamente necessária. Para isso é necessária a fábula. Diminuir os desenhos subjetivos dos personagens e inundar o palco de acontecimentos exemplares. Fazer teatro com evidências.

Um teatro de criação e não de imitação do real. Um teatro otimista, direto, violento, sátiro e revoltado como precisa ser o povo brasileiro.

Anexo 2

Repertório do CPC¹

‘mais valia vai acabar’, Pátria o Muerte, Só Jânio dá à Esso o máximo, ‘Vez da Recusa’, ‘Cuba Si’, ‘Miséria ao Alcance de Todos’, ‘Brasil, versão brasileira’. Um repertório, montado, experimentado, já considerável. Um fato é comum a todas as peças: uma tensão entre arte e mensagem, entre forma e conteúdo. Houve uma colocação inicial no CPC – a tensão seria reduzida ao mínimo na medida em que fosse reduzida ao mínimo a elaboração artística, livrando [levando] a mensagem política em toda a sua clareza. A tensão continua – o acesso do público às peças é tortuoso, é difícil. Eliminar a tensão não é solução possível. Há que dominá-la². É evidente a descostura formal das peças, é evidente a sua não organicidade. A autonomia da obra de arte – autonomia que contém em si a possibilidade do acesso da sensibilidade à obra e ao mesmo tempo contém em si novas formulações para o conhecimento sensível³ do mundo – autonomia que liga o querer dizer e o dizer de uma obra – não foi atingida em nenhuma tentativa. E a experiência comprovou seus baixos resultados de conscientização. Pretendemos dizer coisas sem consultar os mecanismos do instrumento utilizado. ‘Brasil, versão brasileira’

¹ Texto inédito de Vianna transcrito do documento original consultado no Centro de Documentação da FUNARTE (CEDOC-FUNARTE) no Rio de Janeiro. São várias folhas datilografadas, algumas só até a metade. Não é possível precisar exatamente quando foi escrito o documento, é possível supor, contudo, que tenha sido escrito ainda durante os anos finais do CPC, entre 1963 e 1964. Na transcrição mantivemos a formatação original e corrigimos apenas a grafia de algumas palavras, dúvidas e lacunas foram indicadas entre colchetes.

² Nesta altura há uma parte riscada que diz: “A forma, a elaboração estética, a arte não passaria de uma manifestação repousante do espírito de uma classe dominante, incompatível com as necessidades urgentes de conscientização, de racionalização, de ação de uma classe dominada. A tensão continua”

³ Em cima, à caneta, a frase é substituída por “contém em si a possibilidade de transformar o mundo”

é uma descrição sociológica, simplificada, da realidade brasileira. Descrição sociológica estilizada em falas, em discursos, em canções. A descrição sociológica não resulta da ação é feita apesar da personagem. O personagem é bandeirinha, é espelhinho, para de vez em quando levantar o espectador do seu torpor e de sua ausência. A obra de arte, porque autônoma, e quando autônoma, estabelece o diálogo. Quando se precipita para o espectador, monologa e não estabelece com o espectador a unidade essencial que realiza a comunicação. Espártaco em ‘Brasil’, Rogério na ‘Vez da Recusa’ não são personagens limitados a [ilegível] num mundo que é mais propriedade do espectador que do personagem. São pedagogos. São os autores a falar simplicidades ou complexidades. ‘Brasil’ não foi criada a partir dos comportamentos que se desencadeiam num país subdesenvolvido a caminho de sua libertação – foi criada a partir dos mecanismos, das categorias econômicas e sociológicas que fazem surgir esses comportamentos. Ao inverter os doados – desprezamos os limites do teatro – limites onde podemos atuar.

O público não entende nossas peças. Nenhum público – popular ou não – culpa uma obra de arte por não entendê-la. Culpa-se a si mesmo. Se por um lado – ao nos dirigirmos a um público popular, ganhamos em solidariedade, damos importância ao povo, deixamos alguns dados de mundo tenuemente esboçados em descrições e informações – por outro lado – afastamos ou diminuimos a sua confiança de homem com direito de acesso ao mundo. O mundo continua a ser um complexo intrincado, cujo acesso só é mesmo permitido a privilegiados. E o público, mais uma vez se conformará com sua existência medíocre, porque natural.

Dois motivos determinam essas graves falhas. Uma, de ordem estética mesmo – o realismo, na sua perseguição ao como é e não ao o que é – tende mesmo a esbater, a esfumacar, a visão organizada e evidente de mundo. O realismo tende a fazer sumir a hierarquia de tudo, só tornando válido a identificação da realidade e não a sua

interpretação. Mas – discutiremos mais adiante – o realismo, no Brasil, ainda nos dá poderosas armas de conscientização e de mobilização. O realismo no Brasil ainda pode ser nítido e consciente.

O outro motivo é político – nós não vamos fazer uma cultura popular – não vamos criar uma cultura popular – somos criados por ela. Cultura popular médica, higiênica, dentária, vitamínica, sexual, psicológica, etc. – podemos dar ao povo. A outra – a política, a social – nos vem do povo, de suas organizações de vanguarda, de suas experiências mais fundas de ação política. O povo não nos quer como políticos – nos quer como artistas. O povo quer sua ideologia, seus pensamentos traduzidos sobre as coisas, aprofundando e generalizando cada vez mais. Para aumentar seu poder ideológico, sua justa adequação à luta, sua confiança, seu repouso. Mas o CPC não vai criar uma ideologia que no povo tomou corpo. A revolução se fará com ou sem CPC, não se fará sem partidos da classe operária.

O político atua sempre diante de solicitações concretas da realidade. Diante da necessidade de ação, de atitudes e comportamentos que precisam ser desencadeados a cada instante. Fala ao povo a partir de sua participação direta na vida. Artisticamente não se faz isso. O povo suspende sua ação concreta, imediata para reabastecer-se espiritualmente. Não sairá do teatro com uma tarefa – sairá do teatro mais capaz de realizar e apreender suas tarefas. Será mais capaz de unificar as vivências contraditórias, saberá sentir e conceber as tensões que existem entre suas aspirações e os métodos necessários para atingi-la; será reposto nas suas limitações e aprenderá a possibilidade de alargá-los.

A ação política – baseada em categorias ideológicas – inspira ações e nas ações conscientiza o povo. A artística – baseada nas mesmas categorias – conscientiza e na conscientização aprimorará as ações. O povo quer de nós, acima de tudo, que vençamos

em seu nome, a batalha artística com a burguesia – fazendo do proletariado o público melhor para a melhor arte.

[grande espaço em branco até o final da folha]

Existe um momento em que não somos artistas e somos políticos. É quando todo o povo é político. É quando tensões sociais sobem à tona da realidade e se expressam politicamente com nitidez, com clareza. É quando todo o homem, em qualquer atitude, é político. É quando existe um desequilíbrio diretamente político – queda de Jânio, eleição, golpe, etc. Aí sim – aí, adeus arte – não é possível representar o mundo – se o mundo se representa na sua imediatez – não é possível descer na realidade se a realidade subiu à tona. Aí seremos políticos. Nosso teatro será palanque, será tribuna, será jornal, será comício. Apontaremos ações a tomar, imediatas. Relataremos fatos, informaremos e apontaremos a ação.

Fora disso, arte para o povo.

Ver no CPC, exatamente por sua folga em relação à realidade, uma instância política superior porque feita de intelectuais, etc. um comandante em chefe da revolução é nocivo a nós como artistas e intelectuais e nocivo ao povo na sua inexorável lentidão de luta e de consciência. O CPC, tornando-se um super-partido, pode exigir do povo – na arte e na política – algo a que ele não possa corresponder – e, ao contrário de estimulá-lo e unificá-lo – o dividiremos e o enfraqueceremos.

É fundamental, diante disso, convocarmos toda a intelectualidade progressista – desde Arapuan e Chico Anísio, até Ferreira Gullar e Paulo Francis – todos precisam escrever, e pensar em como escrever para o povo.

O resultado da leitura da peça ‘Brasil, versão brasileira’ é espelho da perigosa alienação em que podemos naufragar. ‘Brasil, versão brasileira’ atendia os reclamos e as aspirações do CPC – de mais ninguém.

A credencial de revolucionário não se ganha fora da realidade. É conquistando os limites objetivos da realidade. O CPC substitui o fato da realidade pela criação de uma realidade revolucionária. [ilegível]

[grande parte da página em branco]

Vamos agora tentar fixar o instrumento teatro. E, a partir daí, tentar relacionar, de acordo com os diversos estágios de público – os métodos que devem ser utilizados em cada uma das cinco manifestações de teatro popular que procuraremos distinguir.

Teatro dramático – (falaremos inicialmente só do teatro dramático). O teatro dramático tem uma unidade – o personagem. O cinema também tem a mesma unidade – personagem. O teatro usa um específico – ação dramática. O cinema – ação narrativa. (Não falo aqui do cinema que teria a imagem como unidade e como específico a montagem. Falo do tipo de cinema que é realizado até aqui para efeito de comparação com o teatro) (não se discute aqui a limitação que surge para o cinema com essa visão teatralizada dele).

No teatro o personagem – o próprio personagem se revela ao público – sendo medida única de comparação e valoração. Por isso o teatro é dramático. Por isso é preciso conhecer o limite do personagem – o até onde ele continua como é. Por isso é preciso conhecer seu objetivo – sua aspiração ao modificar-se ou conservar-se. Por isso é preciso, ortodoxamente, que esteja desenhada no início da peça o seu final ou o seu encaminhamento. (É o realismo principalmente que desfaz isso progressivamente).

Ortodoxamente o teatro é um círculo fechado – o espectador vê partes desse círculo, mas intui, sente toda a figura traçada diante de si. O teatro é quase o processo de ver o já sabido e irreversível e imutável. O cinema ou a ação narrativa – ao contrário – dispõe de um recurso muito mais vasto de mobilidade de tempo e de lugar, de acumular impressões, de rapidamente situar personagens – não precisa do personagem esbarrando nos seus limites. Pode mostrá-lo nos seus limites. O personagem em cinema não se mostra, é mostrado. Não precisa, para se revelar, agir na beira de seu limite. Basta ver o tipo de relação que se estabelece com o público para que a diferença seja notada. O teatro é tenso, é crescente, é climático, caminha pelo quase já sabido – dramático. No cinema a relação é mais retilínea, plástica, descritiva, etc. O critério comparativo do teatro é o personagem. O critério comparativo, recriador no cinema é a imagem do personagem.

No teatro a situação dramática compromete a essência do personagem, compromete seu continuar a ser como é. No cinema, a situação dramática descreve o personagem como é.

Em ‘Black-tie’, por exemplo, a dualidade de Tião – produtor social e aspira ser proprietário social – é comprometida por um obstáculo cuja superação coloca a necessidade de opção, a necessidade de deixar de ser como é. No cinema – a essência do personagem não é comprometida com alguma coisa de fora que coloca em cheque a dualidade do personagem – a essência é comprometida com algo que a revela.

O teatro, por meios expressivos menos vastos, precisa de um choque para se transferir para o público.

O realismo, ao comprometer essências não fundamentais – episódicas, menos relevantes do personagem – cai no mecanismo teatral, cai na alienação da comunicação,

do parecer com o real. É preciso um severo controle, dentro do realismo, para realizar e descobrir o personagem nas suas componentes mais decisivas.

A lei de Brunetière, para o teatro aristotélico – é perfeita – ‘uma vontade, um programa, cômico dos meios que utiliza, diante de um obstáculo’.

O teatro dramático nos fornece duas formas de teatro popular: 1) Luta de classe no nível econômico – será um teatro de grande público. Um teatro de grandes massas, claro, fácil, imediato. O programa do personagem tem um objetivo concreto sempre – o objetivo pode ser material ou não. O personagem quer ser presidente de um sindicato, pode querer ganhar postos, etc. – ou pode querer terra, pão, comida, dinheiro, salário.

O personagem terá uma dualidade comprometida – sua condição de existência material é que estará comprometida. Ou morre de fome – ou não morre de fome. O personagem, diante do espectador, continuará porém a ser como é. Continuará operário, camponês, etc. Essa condição, de certo modo será naturalizada, será imutabilizada. Mas a grande massa verá em ação as classes, verá o irreconciliável de seus interesses. Não subirá a graus mais complexos de conhecimento – mas a sociedade se materializará diante dele no que tem de mais primário – e levaremos confiança à sua luta, a necessidade de unidade, a identificação de povo com povo, a limitação dos interesses.

Mutirão [em novo sol]⁴ está dentro dessa linha. O obstáculo é claro. O programa é nítido, irrecusável. Não há uma outra dualidade dentro dele que comprometa o acesso de sensibilidades menos treinadas pela vida e pela cultura.

Sugestão – uma peça urbana de luta de classes econômica. Essa peça pela sua clareza – pode permitir discursos, chamarizes não orgânicos, inflamações de alma, esclarecimentos, etc.

⁴ Peça escrita coletivamente em 1961 por Augusto Boal, Nelson Xavier, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito M. Araújo que teve grandes apresentações no MCP e no CPC.

Não é possível esquecer, no entanto, que esse teatro omitirá a luta de classes politicamente – mostrando que o poder decisório, o poder que transforma os homens objetivamente – não foi tocado.

Greve da paridade, passeata dos marítimos, etc. Teatro para carreta.

2) Teatro da luta de classe no nível político.

O programa do personagem terá um objetivo concreto – o objetivo porém não é material. Os personagens não terão poder e não somente comida. É o teatro do homem sem destino, procurando elaborá-lo. É o teatro no nível da existência espiritual do homem. Há um público para isso. Público popular. Os operários das empresas economicamente decisivas no processo de produção que sofrem e que exalam aspectos políticos mais nítidos. O operário sindicalizado e militante. O intelectual, o pequeno burguês, a burguesia, estudante. Não será um teatro da carreta. Definir a contradição entre os limites naturais do homem e seus limites sociais, a tensão nelas existentes – é tarefa que pede espaços, movimentos, silêncios, concentração, etc. que jamais poderiam ser alcançados em praça pública. Esse seria o teatro que faríamos em teatro. Há uma diferença entre esse teatro político e o teatro social. No teatro social a dualidade se estabelece no plano subjetivo: Tião oscila entre o dever da solidariedade e o amor, Willy Loman⁵ esbarra com sua necessidade de continuar e o seu cansaço. E se perdem. Se destroem na não superação.

O teatro político, apresenta a dualidade como irreconciliável, independente dele. A dualidade estará revelada numa ação em que se patenteia que seu objetivo só se realizará, não com uma mudança subjetiva do personagem – mas com uma mudança objetiva. O operário terá que deixar de ser operário para poder dirigir a produção social que o esmaga.

⁵ Protagonista da peça *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller.

No teatro social o personagem muda seu como é.

O teatro político mostra que o seu ‘como é’ só se modifica objetivamente, independente de sua vontade subjetiva, dependente de sua ação concreta na realidade.

Brasil, versão brasileira

Barragem.

Musical de Armando

Peça do Estevam [A Voz da Recusa]

SUGESTÃO – que se trabalhem na elaboração dessas peças à luz desses critérios.

Mais duas formas de teatro: teatro de ação política.

Não é arte. Existe em composição – não com a sensibilidade e o conhecimento do público – existem em composição com sua necessidade de ação imediata.

Há duas formas:

Quando a ação imediata tem um objetivo unânime, decidido – teatro jornal, dramático, violento etc.

Agora, por exemplo – a possibilidade de golpe – existe uma unanimidade ideológica. Teríamos com o teatro que mostrar as ações que devem ser feitas, relatar o que se maquina, etc. Quando existe uma solicitação de atitude social, porém a atitude é tema de debate, é tema de contradição – teatro cômico, Revista, sketches, etc.

SUGESTÃO – REVISTA DA GUANABARA, REVISTA DE ELEIÇÕES.

Por último, o quinto tipo.

Teatro épico – Brecht critica o teatro dramático, o teatro aristotélico como idealista. É a vontade que cria as coisas. Não são as coisas que criam a vontade. O descrever uma ação é subordinar o real aos resultados dessa própria ação. É o homem que com sua vontade, suas disposições, seus critérios humanos, cria uma possibilidade.

Perseguimos, no desenvolvimento de uma ação, os resultados na realidade do exercício de uma vontade.

Brecht vira isso – o personagem não é uma vontade diante de um obstáculo. O personagem é um resultado de obstáculos. Sua vontade aparece como resultado, não como causa.

Um teatro épico, afastando-se em primeiro lugar da descrição fiel ao real, para apanhá-lo em outro nível de conhecimento, em outro nível de comunicação em que as bases racionais em que se apoia a peça são nitidamente expostas – deixa de lado uma força emocional que é importante que seja preservada. Ganha em magia, em comunicação, em segurança de observação, em nitidez de limites, em evidência de querer dizer. Há que fazer uma tentativa de teatro épico, narrativo. Na minha opinião seria o teatro de todo o povo.

SUGESTÃO – TRAZER TODAS AS IDEIAS DE TEATRO ÉPICO. PAI JERÔNIMO, JUÍZO FINAL EM TABOQUINMA, TESTAMENTO DO CANGACEIRO, AÇOUGUEIRO E OS FANTASMAS.

Propostas – estudo das peças à luz desses critérios.

Elaboração imediata de um programa de peças de acordo com nossa real capacidade de montagem e de escrituração

Nota – O teatro épico parece resolver o problema da nitidez da mensagem e da cobertura formal. A peça se baseia, se arma em oposições lógicas, que se desenvolvem diante do espectador. Há sempre um subsídio racional nessas peças. Isso não é característica específica do épico. O teatro grego tinha isso. O realismo é que danou com isso.

Há uma outra tentativa que foi feita que precisa ser estudada. Uma tentativa didática em que as categorias sociais se convertem em um personagem – latifúndio, imperialismo, campesinato, etc. Com forma cômica.

PROPOSTA – Opinião sobre isso.

O problema específico do cômico também não foi estudado. No teatro o cômico aparece quando a vontade e o obstáculo não se equivalem – ou é imenso demais em relação à vontade, ou é pequeno demais em relação à vontade. É preciso desenvolver um estudo sobre isso.

Anexo 3

Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém¹

O teatro brasileiro é tema permanente de discussão de toda classe teatral, que já sabe de cor relacionar seus principais pontos de estrangulamento e reivindicações. A ordenação desses pontos e reivindicações é que ainda não foi completamente efetuada. As divergências, omissões, falta de clareza e dificuldade de ação começam aí.

Os artigos dos críticos, as entrevistas de artistas, os trabalhos publicados nesta revista e outras, embora muitas vezes totalmente divergentes, têm um ponto em comum: a insatisfação com as condições atuais do nosso teatro.

A tentativa de uma ordenação mais apurada tem cabido principalmente, ou exclusivamente, aos críticos, diretores, profissionais mais diretamente ligados a um setor do teatro brasileiro que tem como objetivo básico o aumento da eficácia do teatro na transformação da consciência social – aquele setor que jamais perde de vista, na responsabilidade ética do teatro, a historicidade dos valores.

Queremos notar que, grosso modo, existem dois setores no teatro brasileiro: o teatro ‘engajado’, que seria aquele capaz de enfrentar todos os desacertos e descontinuidades da sensação estética, advindos da tentativa de criação de uma nova linguagem apta a aprender mais profundamente as novas formas que surgem no convívio social de nossa época; e um outro, o teatro ‘desengajado’ (?), que vê com ceticismo a participação. Os desacertos e a descontinuidade estéticos parecem-lhe

¹ Artigo originalmente publicado na Revista Civilização Brasileira (Caderno Especial nº 2) em outubro de 1968.

produto de uma posição *a priori*, de uma parcialidade, de uma posição doutrinária, estranha à arte. Prefere pesquisar e trabalhar no sentido de cada vez mais dominar os segredos da fluidez estética, sem se preocupar basicamente com o mundo significativo que elaboram.

Este dois setores, aqui arbitrariamente batizados, interpenetram-se e enriquecem-se continuamente. Ademais, os resultados finais da obra de arte não são fruto exclusivo da programação ideológica que a inicia. Os dois setores existem não só a grosso modo, mas também como ponto de partida. Ainda mais – o teatro ‘engajado’ não pode reduzir-se, caracterizar-se como o teatro do desconforto estético. ‘Não é bom mais é importante’ é uma forma inicial de chegada ao mundo da sensibilidade; jamais pode ser um objetivo a ser conscientemente atingido.

Como dizíamos, a maioria dos artigos que tentam a ordenação dos aspectos principais do nosso teatro foi elaborada somente por um setor, aparecendo a tendência de reduzir os planos e potencialidades gerais do nosso teatro à planificação importante mas restrita do teatro ‘engajado’.

Este setor (no qual me incluo) comete alguns erros de apreciação histórica do teatro brasileiro, que terminam em erros e perspectivas atuais.

Da tentativa de relacionar as manifestações teatrais à base econômica da sociedade, fixaram-se alguns dados (primeiramente aparecidos em 1957 e 1958 em artigos do Arena de São Paulo e de Paulo Francis no Rio) que eram importantes, mas que agora simplificaram-se demais.

Chegamos ao seguinte: o TBC (de 1950 a 1956) é fruto do desenvolvimento industrial de São Paulo, de uma burguesia subsidiária do interesse estrangeiro, que então instala o teatro como um adorno, uma espécie de crachá que a autovaloriza e a valoriza diante de outros setores da sociedade. A classe patrocinadora da aventura não

tem programação alguma, daí um teatro eclético, esvaziado. O TBC seria então uma companhia com o único objetivo de uma elevada qualidade artística, sem incluir nas condições para a obtenção desta qualidade a da oportunidade histórica. O famoso teatro de ‘se fazer aqui como se faz lá’. Um teatro reduzido ao puro e simples domínio da comunicação, nada mais.

Certo, ao contraditório desenvolvimento corresponde um teatro um pouco inconsciente de si mesmo, um teatro quase irreal no nível de empresa, contíguo ao puro mecenato. (Nesta mesma época, o estúdio da Vera Cruz paga um ordenado alto a um cachorro policial fartamente ensinado que às vezes aparecia em filmes, e, na maior parte do tempo, entretinha convidados). Mas reduzir esse *boom* do teatro a um crachá da burguesia, a um ‘divertimento de bom gosto’ (como lembra Luiz Carlos Maciel), a um ‘esteticismo’, parece-me insuficiente. O ecletismo do repertório (Pirandello e Gorki; Miller e Anouilh) revela um descaso cultural, uma total desnecessidade de programação ideológica, ou, ao contrário, revela uma frenética procura de ascensão cultural? Ou revela a constatação da complexidade, a urgente necessidade de apurar o domínio ideológico, a ambição da universalidade, a tentativa de preparação para responsabilidades mais altas de produção e criação do que as de simples exportadores? A tentativa de começar a falar, ainda que contraditoriamente, a sua própria voz? Se o centro de decisão política começa a se deslocar, é preciso estar preparado para decidir.

O mecenato da burguesia paulista é característico de desperdício, de fartura, ou, ao contrário, de penúria? Brasília é um desperdício ou um imenso acúmulo? A custosa arquitetura de Niemeyer, os altos custos da produção cinematográfica de então, as caríssimas coleções de autores nacionais e clássicos então publicadas reduzem-se à autovalorização, a um ‘divertimento de bom gosto’? ‘Divertimento de bom gosto’

realizava o grupo amador da senhora Lotte Seavers, representando na esplêndida mansão da dita senhora. Não é o caso do teatro profissional brasileiro da década de 50.

É preciso não esquecer que, durante esta mesma época, a burguesia, dividida e contraditória, lutava pelo monopólio estatal do petróleo, apoiava a não participação do Brasil na guerra da Coréia, instituía o confisco cambial, publicava o jornal *Última Hora*, e elegia Juscelino Kubitschek, que, embora formulando uma ilusória coexistência entre o desenvolvimento e a estrutura econômica do país, leva à prática a autoconfiança nacional.

Claro, no teatro a mediação é muito mais rarefeita. Limitou-se a ser sintoma, a ser paciente do processo; mas isso não invalida a tese de que o teatro brasileiro ressurgido após a guerra aparece sob o signo da participação e da luta. A luta da implantação da cultura e da complexidade. Não é à toa que, relativamente, a maior afluência de público foi conquistada naquela época, não é à toa que, mesmo em termos absolutos, *Casa de Chá do Luar de Agosto*, 12 anos depois, ainda é um dos recordes de público do teatro brasileiro. Não é à toa que Jorge Andrade, Nélson Rodrigues, autores que aparecem no bojo desse movimento, ainda são os autores mais ricos de nossa dramaturgia. O signo da participação marcou, marca e marcará por muito tempo a vida da classe teatral e talvez possa explicar, além da explicação psicanalítica de Luiz Carlos Maciel, o denodo e o empenho do homem de teatro brasileiro, objetivamente marginalizado mais subjetivamente vinculado à vida social de seu país.

Quando comecei em teatro, há doze anos, a frase que eu mais ouvia era: ‘infelizmente não temos tradição teatral no Brasil’. O TBC e as companhias que surgiram recriaram esta tradição. Nunca mais ouvi aquela frase

Ao contrário do que aconteceu na Argentina e no Uruguai com os movimentos de renovação do teatro, movimentos promovidos pela classe média organizando grupos

amadores no Brasil, o movimento de renovação teve origem na burguesia, que criou a tradição de espetáculos de alta categoria e a tradição de empresas economicamente mais fortes.

Concordamos que este tipo de teatro, a partir de 1958, entrou em declínio. Nesta fase, como na política em geral, a burguesia esgota todas as áreas mais ou menos naturais para sua expansão. Daí em diante, para avançar, tem necessidade de decisões mais complexas. Aí, então, sim, a falta de clareza maior dos homens de teatro manteve-o no mesmo caminho, que perdia razão de ser com o desaparecimento do mecenato (já exaurido e justificado) e com a perda de substância cultural que passava a exigir, além da complexidade, a definição.

Da classe média brasileira surgem os primeiros movimentos de reação ao teatro tebeceano que entrava em declínio. É preciso notar, porém que o Teatro de Arena de São Paulo organiza uma reação que não se restringe aos elementos deste declínio. O movimento de reação, no seu impulso, na sua natural radicalização, volta-se contra todo o processo, contra o passado em geral do teatro brasileiro. Faz do ‘esteticismo’, que então começou a aparecer, a característica de tudo o que acontecera até então. Esta imagem histórica destorcida², um dos pontos básicos do programa do Arena de São Paulo, mantém-se até hoje. (Os atores do Arena de São Paulo, na época, não frequentavam o Nick-Bar. Lá se encontrava a classe teatral ‘alienada’). O Arena de São Paulo sustenta sua programação no autor brasileiro. Não qualquer autor brasileiro; o autor que falasse dos problemas sociais; não todos os problemas sociais, os problemas sociais das classes trabalhadoras. A qualidade artística era importante; mas a temática, a posição, a postura talvez fossem decisivas. O Arena de São Paulo funda o teatro de equipe; elimina a estrela, como se ‘estrela’ fosse uma invenção da classe teatral e não do

² Provavelmente o termo que Vianna quis usar era ‘distorcida’.

público; e de alguma maneira elimina o '*physique du rôle*'. (Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves, Henrique César cansaram-se de fazer velhos de duzentos anos).

Estas atitudes, na época, no seu furor, produziram frutos extraordinários. O autor nacional ganha uma casa, experimenta, debate, faz seminários, começa a existir culturalmente, lota o teatro. Pela primeira vez, diante de um público extasiado, o homem do povo entra, senta, anda, fala, briga. Guarnieri, ainda que de forma romântica, comunica à classe média que o favelado está na favela, sem navalha na mão, também atrás de uma moralidade para o mundo, procurando compreender sua situação e agir, como todos. E que, como todos, recusa-se a aceitar o destino que penosamente cumpre. Que, como todos, o favelado tem também uma alma incandescente – não são acostumados ou despreocupados. É fundamental lembrar que Guarnieri não seria montado sem a existência de um movimento geral de renovação. Pior – não escreveria peças.

No que se refere ao ator, sem a 'estrela', sem sustentações, o trabalho de intercomunicação, de desenvolvimento do desenho interior do espetáculo, se aprofunda. Todos 'tocam' o espetáculo, um piano a todas as mãos. Boal faz laboratórios de interpretação intensos e frutíferos.

Ao mesmo tempo, não podemos deixar de observar que a criação deste divisor de águas muito acima do necessário semiamadoriza de novo o teatro. Empresarialmente é um fracasso. As empresas, estranguladas, não cumpriram sua tarefa principal, que era a de crescer, aumentar suas plateias, enriquecer seus espetáculos, tirar-lhes o sabor de experiência. Tecnicamente, o ator quase volta à estaca zero – sente-se bem, mas não diz bem. O público gradativamente se restringe a um público que tem uma postura ideológica como espectador – torna-se talvez o pior dos públicos: aquele que concorda ou discorda; público cúmplice que reduz a comunicação artística a quase nada. Público

artífice que apreende na obra implicações que ela não consegue objetivamente transmitir.

Em termos de dramaturgia, rapidamente se constata que o filão descoberto era cândido e comovido demais para enfrentar um público cujos problemas e valores eram mais complexos e ricos. Daí ao isolacionismo foi um passo. Como sói acontecer, o revolucionário que ainda não consegue uma tática adequada à sua estratégia procura, no primeiro impulso, o isolamento, como forma de se instalar, ainda que abstratamente, na proximidade do mundo social que almeja. Como sói acontecer, o revolucionário volta-se não mais contra seu inimigo principal e, sim, contra seus mais próximos aliados. Do Arena de São Paulo ao CPC da UNE foi um passo. É extraordinário, mas o CPC da UNE surgiu como uma reação ao Arena de São Paulo. O CPC via no Arena um teatro limitado, funcionando em Copacabana (o Arena de São Paulo, na época, estava no Rio) para um público de elite. Para o CPC, o Arena era um teatro irremediavelmente pequeno-burguês.

Este esboço foi feito tão somente para mostrar que as duas posições que existem no teatro brasileiro – ambas válidas e ricas – apareceram de maneira paralela e ainda hoje sentem a marca deste paralelismo, o que dificulta uma troca de experiência maior, uma evolução mais rápida e, principalmente, dificulta a colocação exata da contradição principal do nosso teatro.

Com este paralelismo a luta artística assume, em primeiro plano, a luta entre duas posições no interior do teatro. Não é este o centro do problema. Na verdade, a contradição principal é a do teatro, como um todo, contra a política de cultura dos governos nos países subdesenvolvidos.

Não estamos querendo dizer com isso que, de agora em diante, a classe teatral deve viver num mar de rosas. Claro, as posições estéticas devem ser afirmadas,

aprofundadas, defendidas, mantidas na sua independência; porém reconhecendo, proclamando, defendendo, precisando das conquistas estéticas alcançadas no outro setor. A luta pela vanguarda não é uma corrida. Me parece que vanguarda é ser expressão de todos que, de uma ou de outra maneira, almejam determinadas e decisivas conquistas a cada determinado momento.

A noção de luta entre um teatro de ‘esquerda’, um teatro ‘esteticista’ e um teatro ‘comercial’, no Brasil de hoje, com o homem de teatro esmagado, quase impotente e revoltado, é absurda.

Não sei o que é mais nefasto (nefasto é expressão utilizada por Maciel no seu artigo. Expressão que, em termos de teatro brasileiro, só consigo aplicar à política cultural do governo) para o teatro: *Mary Mary*, com um banho de habilidade humana de Fernanda Montenegro, ou a montagem de um Brecht (*Terror e Miséria no III Reich*) com uma produção bisonha, atores inadequados (apesar das melhores intenções). Uma direção precisa, cronométrica e fulgurante de Antunes Filho no policial *Black-out*, ou a inadequação, vaguidão, frouxeza de *Júlio César*, do mesmo Antunes Filho.

Dirão que se trata de ambições diferentes. Exato. Mas, no mesmo alto nível de ambição de Brecht e Shakespeare, o teatro brasileiro tem duzentenas de espetáculos de alta categoria, a começar pelo impressionante *Pequenos Burgueses* e *Mandrágora* e *Volpone* e *Maria Stuart* e *O Senhor Puntilla e seu Criado Mati*, e a lista é demais conhecida.

Ninguém aqui está formulando posição contrária à experimentação. O que não podemos é tomar a posição de fazer do teatro brasileiro um imenso laboratório, desligado de suas condições comerciais, de seus atrativos para o público. Como se fosse melhor não existir o que já existe, para então começar do começo. O teatro brasileiro não é um agrupamento neurótico cuja saída é uma imensa psicanálise de grupo, um *mea*

culpa geral e orfeônico; é um teatro profissional que cumpre profissionalmente a indescritível tarefa de montar de 80 a 100 espetáculo por ano no Rio e em São Paulo sem auxílio praticamente nenhum.

O teatro, ao contrário do que afirma Maciel, é uma mercadoria industrializável, sim, submetida, porém, na política cultural do governo (não somente a deste governo que só fez pisar no acelerador) a um processo de extinção: o número de poltronas no Rio e em São Paulo, relativamente ao crescimento da população, diminuiu; a verba do SNT, proporcionalmente ao crescimento do orçamento nacional, idem; em todo o Brasil, somente sete militantes da classe teatral possuem a sua própria casa de espetáculos – Rubens Corrêa, Ivan Albuquerque, Maria Della Costa, Sandro (parece que vão vender o teatro), Hélio Bloch, Léo Jusi e Ruth Escobar. (O Teatro Dulcina parece-me que pertence a uma Fundação); a área demográfica atingida pelos teatros diminuiu; o processo inflacionário determina uma aplicação de capital cada vez maior na produção de espetáculos, que só pode ser coberto em casos de êxito retumbante ou, então, ampliando o mercado, viajando. O teatro brasileiro não tem as menores condições de viagem, transportes, estadas etc.; a grande maioria do teatro brasileiro trabalha com somente 55% do ingresso pago na bilheteria (30% para o teatro alugado, 10% para a SBAT, 5% para o diretor); exatamente por serem pequenas e médias empresas, o teatro tem créditos limitados, pagamentos quase sempre à vista, imensas dificuldades bancárias. Medidas para atenuar esta situação não devem ser tomadas porque o teatro não é industrializável. Não existe nada industrializável sem medidas que criem economias externas à produção.

Na verdade, cada vez que um pano de boca se abre neste país, cada vez que um refletor se acende, soam trombetas no céu – trata-se de uma vitória da cultura, qualquer que seja o espetáculo.

Dirão que todas as manifestações artísticas brasileiras são submetidas ao mesmo processo de estrangulamento e atingem níveis mais altos. De acordo, porém, somente quando a comparação se refere à montagem de peças de autor nacional. *Pequenos Burgueses*, de Gorki, é um espetáculo que faz parte da galeria das melhores manifestações artísticas produzidas no país nos últimos tempos. (O problema do autor nacional – sendo ele somente um dos aspectos do problema geral do teatro – claro está que teria que ficar mesmo relegado a segundo plano, apesar de termos consciência de que somente o autor nacional pode fazer a síntese de todas as conquistas já alcançadas pelo nosso teatro e torná-lo mais um dos pontos de referência para a consciência social do país). A literatura, a pintura, o cinema brasileiro podem ser feitos somente com artistas brasileiros. O teatro brasileiro pode ser feito com Maxim Gorki. Além do mais, esta diferenciação só se dá nos níveis mais altos da expressão de cada uma das manifestações. A massa de manifestações artísticas no Brasil tem mais ou menos o mesmo nível.

O equívoco sobre o centro de luta que deve ser enfrentado no teatro, provocado pelo equívoco do divisor de águas colocado num nível que leva ao estreitamento, este sim tem sido nefasto. Há três anos, ou mais, Fernando Torres luta para formar uma associação de empresários, sem resultado. Osvaldo Loureiro, praticamente só, se desfaz num sindicato que corre atrás dos sindicalizados. A ausência de debate e troca de experiências caracteriza o movimento. A deliberada ignorância de alguns acontecimentos passa a existir para poder permitir a continuidade de posições radicalizadas. Maciel, num de seus artigos, citando grupos atuantes, falou em Arena, Decisão, Oficina. Não citou o Grupo Opinião. Estranho, pois na época o Grupo Decisão não existia mais e o Opinião montava três espetáculos simultaneamente: *Pois é*, com Vinicius de Moraes, Maria Bethânia e Gilberto Gil, no Rio de Janeiro; *Se Correr o*

Bicho Pega, se Ficar o Bicho Come, em São Paulo, e *Liberdade, Liberdade* lotava os teatros de todo o Brasil, enquanto Paulo Autran lotava todas as faculdades realizando seis a oito debates diários.

Claro está que o teatro ‘desengajado’ também se radicaliza na incômoda posição de ser apontado como estorvo. O que fez a crítica diante da montagem de *Édipo Rei* com o mesmo Paulo Autran? Todos foram unânimes em observar que Autran estava um pouco frio no papel, apesar de ser o ator brasileiro ideal para interpretá-lo. Em compensação, toda a crítica foi unânime em ignorar que *Édipo* era a primeira montagem nacional do teatro brasileiro, ampliando o mercado num nível jamais visto, fazendo maior sucesso de bilheteria que o próprio *Liberdade, Liberdade*. As milhares de páginas que deveriam ter sido escritas sobre o fenômeno ficaram em branco. Só Paulo Autran, Flávio Rangel e quem bate papo com eles sabe os contatos que foram feitos, a disposição do público que foi sentida etc.

Voltemos ao Opinião. O cuidado em reduzir – nos dois setores – a proporções mínimas o aparecimento e a existência do Grupo Opinião me espanta. Não porque faça parte do Grupo (desliguei-me administrativamente mas não cultural, artística e ideologicamente) mas porque, a nós mesmo do Grupo, seria mais fecundo um debate crítico maior. Tite de Lemos, num artigo, limitou-se a observar que o gás do Opinião não era teatral, era político. Mas será mesmo que o Opinião não trouxe nada que pertença, que se inclua no teatro, na sua autonomia? Espero que não. Acredito que por trás da afirmação política (não era hora de inquietação; ao contrário) o Grupo Opinião tenha dado boa contribuição para deslindar o mistério da linguagem do autor teatral brasileiro, linguagem que surgirá, plena, apta a perceber conteúdos mais ricos, mais cedo ou mais tarde, mas que fatalmente terá que sintonizar a característica básica do poder perceptivo do homem brasileiro submetido às mais instantâneas e contraditórias

modificações conjunturais, sobre uma estrutura rígida. Uma linguagem que grite e se despedace e se recomponha e se serenize, tão vertiginosamente, que se torne a imagem viva da sensibilidade do espectador. O herói afirmativo que Hélio Pelegrino vê aparecer na literatura brasileira com *Quarup* e *Pessach* só pode avançar e afirmar com plena consciência de suas contradições, sem voluntarismo – e só poderá ser expresso na linguagem da contradição. Claro que o Grupo Opinião não se aventurou tão longe. Mas participa da aventura. Ainda mais, o Grupo Opinião iniciou o processo de reencontro dos chamados dois setores do teatro brasileiro, fazendo participar de seus espetáculos artistas, diretores que até então não haviam pisado num teatro ‘engajado’³.

Todos estes fatores de desunidade, nascidos de posições culturais um pouco radicalizadas, fundam a face do teatro brasileiro: escoteira, avulsa, cada um cuidando de salvar o seu barco – enquanto a política cultural do governo sufoca o pleno amadurecimento do potencial que acumulamos. Paulo Autran, sozinho, só com a voz bem impostada, de audiência em audiência, desencavou verbas milagrosas, abalando o sistema político do governo em relação à cultura. O que não conseguiria a classe teatral

³ [Nota do autor]: “O Grupo Opinião coloca-se, no campo da cultura, numa posição crítica, aberta e comprometida. Esse compromisso, que se realiza como ação no âmbito cultural, envolve de fato o problema geral da realidade brasileira.

Estamos convencidos de que o trabalho cultural, como todo trabalho, tem por exigência básica a qualidade. Mas, sobre o conceito de qualidade, pesam inúmeros equívocos. Do nosso ponto de vista, a qualidade de uma obra resulta da formulação adequada da experiência na complexidade de suas contradições, isto é, na sua natureza dialética. Conclui-se daí que uma visão estreita do mundo não pode produzir boa obra, pelo simples fato de que, na sua limitação, é incapaz de revelar o verdadeiro conteúdo da realidade de que trata. Assim como não basta estar teoricamente armado de uma visão justa para obter resultados artisticamente positivos, pode um escritor alienado criar boa arte, desde que, no processo formulativo – no fazer –, consiga ampliar sua visão o suficiente para abranger as contradições inerentes a ela. O que não quer dizer que as obras estejam despidas de caráter ideológico ou de classe, mas que elas podem ter qualidade apesar disso. A liberdade é, portanto, condição necessária do trabalho criador.

Essa conceituação desloca o problema artístico, do campo formal, estético, para o campo do conhecimento do mundo. Contrariando a posição idealista de um Novalis – ‘quanto mais poético mais verdadeiro’ – diríamos: ‘quanto mais verdadeiro mais poético’. A realidade concreta é inesgotável.

O problema formal fica, por sua vez, colocado em seu devido lugar, já que a forma resulta da elaboração aprofundada dos fatos e valores, não podendo mesmo, sequer, ser distinta dessa elaboração. Não se julgará a forma como entidade à parte, pois ela é a própria atualidade da experiência formulada.

Acreditamos ser esta a posição que melhor atende à necessidade do desenvolvimento cultural brasileiro, uma vez que, ao afirmar a obra, afirma-a como conhecimento da realidade concreta, o que pressupõe a integração de seus aspectos regionais, nacionais e universais. Tais aspectos não são excludentes mas constituintes de toda realidade” (Extraído do programa da peça *Liberdade Liberdade*, encenada pelo Grupo Opinião).

unida em torno de suas reivindicações, estudadas a fundo, debatidas e catalogadas e exigidas.

O processo autofágico, que, à primeira vista, parece expressão de posições culturais absolutamente distintas e irreconciliáveis, não é senão fruto do pequeno espaço econômico em que vive a cultura no país.

Tite de Lemos escreveu sobre a *A Megera Domada*, montada pelo Teatro Clássico de Matinê, dirigida por Corsi, iniciativa de Cláudio Bueno Rocha. Talvez a mais importante iniciativa institucional do teatro brasileiro nos últimos anos, juntamente com a montagem nacional de *Édipo*, o Seminário de Dramaturgia da Secretaria de Turismo e os planos das Comissões Estaduais de Teatro de São Paulo e do Paraná. Pois bem, o artigo de Tite de Lemos terminava, depois de dizer que aquilo não era Shakespeare etc., com um ‘e daí? eu pergunto e daí?’.

Uma pena.